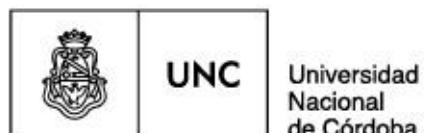


2018 - Año del
centenario
de la reforma
universitaria



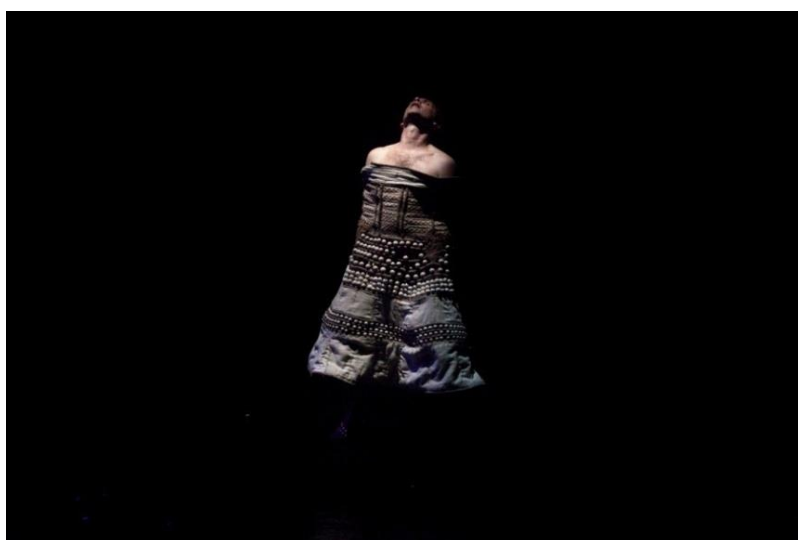
Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico

Tesis de Doctorado

Doctorando: Marcelo Comandú

Director: Dr. Hernán Ulm

Co-directora: Dra. Ariela Battán Horenstein



Doctorado en Artes

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

Octubre - 2018

Resumen

En esta tesis, reflexiono en torno a las artes escénicas como lugar de exposición de un cuerpo y al/la artista escénico/a como cuerpo-que-se-expone, sabiéndose observado/a y produciéndose para otros. Parto del presupuesto de que el/la artista escénico/a opera en esta dinámica de saberse mirado/a, y elabora métodos para exponerse, con la particularidad de quien lo hace desde saberse también un cuerpo en estado de poetización. Considero central el planteo de una modalidad de exposición particular del/la artista escénico/a: se expone como cuerpo que habita, es decir, expone los modos de estar y ser dentro del acontecimiento artístico. El/la artista escénico/a expone su existencia-ahí, en un mundo dentro del mundo, como ser situado, co-habitante junto a la totalidad de entes y existentes que junto a él/ella constituyen un cuerpo mayor: el de la escena.

A raíz de estas observaciones, decidí indagar el problema de las fijaciones expresivas, es decir, las formaciones rígidas del cuerpo-voz: aquello que los cuerpos asumen como identidad fija o como modos de organización y representación de sí demasiado estructurados y que no permiten una composición con la pluralidad escénica y una valoración de lo singular que todo acontecimiento presenta como hecho inmanente.

En Córdoba, el artista Oscar Rojo ha trabajado particularmente en torno a este problema en la formación de actores/actrices y bailarines/as. También lo hace actualmente Paco Giménez, pensando el trabajo del/la actor/actriz. Decidí observar prácticas y concepciones docentes y artísticas de ambos referentes locales, dejando también un espacio para pensar mi propio taller de producción artística como laboratorio de investigación, el cual llevo adelante como director del grupo La Comisura desde hace aproximadamente 15 años.

A lo largo del proceso investigativo, cobró gran valor el “devenir” como modo escenificante, lo que me indujo a profundizar las reflexiones en torno a él y sus desarrollos en artes escénicas. De este modo, pude observar particularidades de la creación colectiva cordobesa y las dramaturgias de actor/actriz largamente trabajadas en el ámbito local.

Mis agradecimientos:

a mi director: el Dr. Hernán Ulm y mi co-directora: la Dra. Ariela Battán Horenstein por su dedicada y esclarecedora guía y acompañamiento;

a Paco Giménez por haberme iniciado en el teatro desde su mirada singular, por la belleza de su arte y por haber dejado desinteresadamente abiertas las puertas de su casa y de su espacio de trabajo a los fines de mis observaciones e interrogantes;

a Oscar Rojo por su enorme creatividad, por las experiencias compartidas, y por el legado inconmensurable dejado en la memoria de sus discípulos y compañeros de trabajo;

a mis colegas del grupo La Comisura, con quienes compartimos muchas de las preguntas y problemáticas abordadas en esta investigación y dieron sus testimonios en las diversas entrevistas: Angelina García, Carolina Amor, Cecilia Antonozzi, Eugenia Puccio, Nadia López, Renato Cherini, Rodolfo Ossés y Valeria Facchini; a los artistas que compartieron esos procesos desde otros roles: Agustín Albrieu Llinás, Alejandro Bovo Theiler, Daniel Maffei y Guillermo Ceballos; a Gabriela Etchegoin por las danzas compartidas y a Griselda De Elejalde por haber compartido la fundación del grupo;

a los artistas del medio entrevistados que cedieron sus valiosos testimonios: Andrea Asis, Ana Ruiz, Emilia Zlauvinen, Fabricio Cipolla, Tomás Gianola, María José Díaz Cerutti, Esteban Vallejos, Isaías Charra, Natalia Buyatti, Rodrigo Cabrera, Alejandra Garabano, Chacha Alvarado, Marcela Wendel y Silvina Bustos Fierro;

a Jorge Almuzara por los documentos ofrecidos;

a Paola Overmeer Lemos por las fotografías y el video brindados;

a Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky por los aprendizajes y experiencias obtenidos en los proyectos de investigación bajo su dirección en los que tuve la grata oportunidad de participar;

a Luis Llanos y Mariel del Pino por su cálida escucha y compañía;

a mis maestros/as: Clelia Romanutti, Isabel Pinczinger, Rhea Volij, Graciela Mengarelli, Koh Murobushi, Minako Seki, Yuko Kaseki, Tadashi Endo, Katsura Kan, Kozana Lucca, Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek, con quienes pude experimentar y vivenciar muchos de los postulados aquí presentados;

a los/as docentes, personal y equipo de gestión del Doctorado en Artes.

Índice

Introducción.....	8
Recortes de la escena cordobesa	8
Delimitaciones en torno a la concepción de artes escénicas y artista escénico/a	10
Sobre las diversas lecturas.	14
Capítulo 1	
Consideraciones iniciales y antecedentes para una problematización del cuerpo y la voz en el acontecimiento artístico.....	15
1.1. Sobre la exposición en el acontecimiento artístico.....	16
1.1.1. Las artes escénicas como lugar de exposición de un cuerpo	16
1.1.2. La exposición del/la artista escénico/a como acto de arroj o	18
1.2. Sobre el cuerpo-voz y sus modos de construcción para la escena	22
1.2.1. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de cuerpo en el marco de un acontecimiento escénico?.....	22
1.2.2. El cuerpo-voz como materia sonora.....	24
1.2.3. Ana Ruiz y la construcción de una voz corporizada	27
1.2.4. La escucha como operación para la construcción de una presencia situada/sumergida	31
1.3. Problemáticas en torno a la escenificación del cuerpo-voz	38
1.3.1. El problema de las fijaciones expresivas en la constitución de la presencia	38
1.3.2. Representacionalidad vs. Singularidad.....	40
1.4. Devenir.....	46
1.4.1. Pensamientos sobre el devenir a partir de una concepción molecular de los cuerpos	46
1.4.2. Propuestas para una composición molecular de cuerpos y voces en el acontecimiento artístico	52

1.4.3. La dimensión intensiva de un “Cuerpo sin Órganos” para la creación	56
1.5. Operaciones de la Antropología Teatral, el Butoh, el Taanteatro y otras experiencias en torno a una construcción intensiva de la presencia.....	65
1.5.1. Tensar	65
1.5.2. Caminar	67
1.5.3. Deshacer la caminata habitual	71
1.5.4. El “caminar” de un muerto	76
1.5.5. Sostener	79
1.5.6. La intensidad sonora de un cuerpo.....	81
Capítulo 2	
Dos propuestas cordobesas en torno al problema de las fijaciones expresivas y la actualidad del cuerpo-voz.....	88
2.1. Oscar Rojo.....	89
2.1.1. El desplazamiento como procedimiento: correr/se de lugar	89
2.1.2. Saber no-saber: una propuesta de actuación desde el no-saber cómo se hacen las cosas	97
2.1.3. Operaciones actorales para devenir un cuerpo-voz sensible	105
2.1.4. El pliegue: influencias del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury	113
2.2. Paco Giménez.....	123
2.2.1. El/la actor/actriz como creador/a	123
2.2.2. “Lo que hay” como principio de realidad.....	126
2.2.3. La voluntad de conducir	128
2.2.4. La actuación como puesta en juego de identidades	129
2.2.5. La trinidad: rupturas de un pensamiento dicotómico	135
2.2.6. El giro actoral.....	138

2.3. Modos cordobeses del devenir	147
2.3.1. Giro y desplazamiento	147
2.3.2. Un arte poroso: resonancias sociales y culturales de una práctica artística del devenir	150
Capítulo 3	
Ser con	
Sobre el devenir-plural en la construcción escénica	164
3.1. <i>Los ratones de Alicia</i> : un emblema de la creación colectiva cordobesa de postdictadura	165
3.1.1. El laboratorio artístico como lugar de fricciones	165
3.1.2. Los devenires de Alicia	172
3.1.3. Alicia multiplicada	176
3.1.4. Recepción y críticas a una Alicia polémica	181
3.1.5. Devenir por fricción	192
3.2. Reflexiones desde el laboratorio artístico	196
3.2.1. La Comisura: lo que las cosas hacen con nosotros	196
3.2.2. <i>Valle del Silencio</i> : una construcción poética a partir de las conexiones que el cuerpo entabla con el mundo	198
3.2.3. <i>El fin de las cosas</i> : aproximaciones a una poética de conexiones	206
3.2.4. <i>La lengua de los pozos</i> : una dramaturgia conectiva.....	220
3.2.5. Sobre la emergencia del sentido	233
Conclusiones.....	243
Bibliografía y otras fuentes	254
Listado de imágenes.....	262

Introducción

Recortes de la escena cordobesa

En este escrito, intentaré realizar aportes a los estudios y reflexiones en torno al trabajo del cuerpo y la voz en las artes escénicas, sobre todo en lo referente a los modos en que los/as artistas escénicos/as articulan y construyen su presencia. Uno de mis objetivos centrales es que dichos aportes surjan de la observación de prácticas situadas en mi lugar de entorno, es decir, en el ámbito artístico cordobés, y además, en el entorno de mis propias prácticas artísticas llevadas adelante en los últimos años como artista-investigador.

El objeto de investigación se encuentra totalmente enlazado a mi labor como artista, investigador y docente, tanto en el medio independiente como académico, por lo cual no encuentro un distanciamiento que me ubique “puramente” en el rol de investigador-observador. Como investigador y artista, muchas reflexiones serán motivadas por mi participación efectiva en experiencias artísticas vinculantes. No obstante, mi interés por observar las prácticas artísticas y pedagógicas de los artistas y maestros locales Paco Giménez y Oscar Rojo trasvasa los límites de una investigación realizada en el laboratorio donde se piensa la propia experiencia, espacio al que igualmente dedico algunas de estas páginas.¹

Como se podrá leer en los siguientes apartados de este escrito, tanto Paco Giménez como Oscar Rojo son artistas de mi entorno inmediato: Paco ha sido uno de mis primeros y más importantes maestros y Oscar, por su parte, fue mi compañero de trabajo durante los últimos años de su vida. Por eso mismo, han sido de mi elección para estas indagaciones. Es decir, he decidido ampliar mis reflexiones a través de la observación de artistas-referentes que han suscitado y suscitan mi reconocimiento e interés por comprender con

¹Resulta esclarecedor el planteo del Dr. Jorge Dubatti (2014) en torno a los diversos tipos de investigador en artes que dan cuenta de un acceso cada vez más diversificado al hacer investigativo-artístico. El autor observa que además de las clasificaciones ya aceptadas por la academia como el investigador-observador y el investigador-participativo en tanto dos formas contrastadas de posicionamiento metodológico, se suma la del investigador-artista o artista-investigador, como aquel que lleva adelante su tarea de investigación en vinculación a su labor artística específica.

mayor profundidad sus propuestas técnicas y estéticas que de algún modo –o de diversos modos– han influenciado mis formas de producir y pensar el arte, los cuerpos y las voces.

Para abordar la práctica de Oscar Rojo, maestro y artista fallecido en el año 2012, he realizado entrevistas con el fin de obtener el testimonio de sus discípulos, tanto de la universidad como del Teatro Quinto Deva. Asimismo, he recurrido a publicaciones de periódicos y otros materiales audiovisuales relevantes para mi investigación. La práctica de Paco Giménez fue abordada a partir de observaciones concretas de sus clases en la cátedra Formación Actoral III, actualmente denominada Actuación III, de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). A su vez, esta tarea se fue complementando con entrevistas a estudiantes y al propio Paco. En ambos casos recurrí a sus labores docentes con la curiosidad de observar cómo trabajan específicamente con estudiantes, teniendo en cuenta las problemáticas que más adelante serán planteadas como ejes de investigación. También, tomé algunos de sus espectáculos, sobre todo aquellos enmarcados en la producción artística del Teatro La Cochera, como *Los Ratones de Alicia* del año 1987 y *Besos Divinos* del año 1988. El primero de los espectáculos se ha convertido en una especie de “mito” de la creación colectiva cordobesa, además de reunir a ambos artistas: a Paco Giménez como director y a Oscar Rojo como actor, entre otros/as jóvenes participantes. La obra fue re-versionada en el año 2005, en ocasión de los festejos por los 20 años de La Cochera, en el Teatro DocumentA/Escénicas. Bajo la dirección de Renata Gatica, esta nueva versión fue denominada *Esto no es los ratones de Alicia*, y contó con la participación de Oscar, quien volvió a recrear su actuación en el rol de Alicia, 18 años después. Pude asistir a esa segunda versión, pero no a la primera. Sin embargo, he podido ampliar la indagación con entrevistas a algunos de sus compañeros/as de escena y análisis de críticas y notas periodísticas de la época.

Destino también una parte de este escrito a reflexionar en torno a procesos de creación artística propios, realizados en el marco de mi actividad como director del grupo La Comisura. Para ello, tomé tres espectáculos: *Valle del Silencio* (2008), *El fin de las cosas* (2012) y *La lengua de los pozos* (2014), con el fin de desarrollar algunas reflexiones vinculadas a procedimientos específicos trabajados. A tales fines, también procuré el testimonio –por medio de entrevistas– de los/as artistas escénicos/as participantes.

Por otro lado, he acudido a otras experiencias -como parte importante de mi formación artística- que han despertado en mí, interrogantes en torno a la construcción de presencia en el trabajo del/a artista escénico/a. Entre ellas, se destacan la práctica del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury, la danza Butoh y el Taanteatro brasileiro.

En lo referente al pensamiento sobre la vocalidad y el cuerpo-voz, es menester reconocer las influencias de los trabajos vocales del Roy Hart Center de Francia, traídos a Córdoba por la maestra Kozana Lucca –con quien tuve oportunidad de tomar clases en los años 1989 y 1990–. También, debo mencionar mi participación como Profesor Adjunto en la cátedra Formación Sonora I de la Licenciatura en Teatro de la UNC, durante los años 1999 a 2004, bajo la titularidad de Clelia Romanutti, de quien aprendí mucho sobre la formación corporal-vocal de actores y actrices. Actualmente soy Profesor Titular de dicha cátedra –que ahora se denomina Voz y Lenguaje Sonoro I y que pertenece al primer año de la carrera–, donde puedo poner en práctica procedimientos relacionados con las reflexiones aquí vertidas. A su vez, no quiero dejar de mencionar que tuve la posibilidad de compartir este espacio durante aproximadamente cinco años con Oscar Rojo, quien me permitió enriquecer mis prácticas docentes.

Delimitaciones en torno a la concepción de artes escénicas y artista escénico/a

Considero importante dejar en claro ciertos aspectos que puedan facilitar la comprensión de la lectura total del trabajo, en relación con lo que en este escrito considero como artes escénicas y artista escénico/a, incluyendo el amplio espectro de artistas que actualmente poetizan desde una escenificación del cuerpo.

Si bien es posible pensar un espacio escénico habitado por otras materialidades diferentes al cuerpo humano como, por ejemplo, en el teatro de títeres (donde se emula el cuerpo vivo a través de objetos antropomórficos) o en ciertas instalaciones plásticas donde el protagonismo está dado a los objetos que la componen, por lo general con la categoría “artes escénicas” nos referimos a aquellas que se fundan en la presencia corporal-aurática del/la artista, ya sea en expresiones que puedan inscribirse dentro de las artes del teatro, la danza o la *performance* (al menos ciertos tipos de *performances* vinculadas a lo escénico),

entre otras posibles. “En” el cuerpo y “con” el cuerpo, las artes escénicas se presentan como hacer artístico-poético-corporal. La presencia aurática del/la artista es necesaria para que el acontecimiento escénico suceda.

Ha sido de gran ayuda dedicarme a la lectura de la Filosofía del Teatro que Jorge Dubatti viene desarrollando. En sus reflexiones, Dubatti (2016) trabaja el concepto de “teatro-matriz” para dar cuenta de una estructura común a la gran diversidad de acontecimientos escénicos fundados en la presencia poética y aurática del cuerpo. Esa matriz teatral es definida por el investigador como:

Una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas. (Dubatti, 2016, p.8)

Según Dubatti (2016), para que exista teatro-matriz se requieren tres componentes imprescindibles: “convivio”, “*poíesis* corporal” y “expectación”. El convivio y la expectación aluden a ese estar-con que el escenario sostiene como lugar de relaciones, donde al menos un/a artista y un/a espectador/a ya entablan el vínculo teatral indiscutible de mirar y ser mirado/a, pero donde también se construyen vínculos de trabajo: relaciones intra-teatrales como las que se producen entre actrices/actores, directores/as, escenógrafos/as, iluminadores/as, vestuaristas, músicos/as, bailarines/as y todo el amplio espectro de trabajadores y trabajadoras del teatro. Por otro lado, la *poíesis* corporal es condición *sine qua non*, ya que la producción poético-teatral sucede en los cuerpos, la construcción artística es “en” y “con” el cuerpo presente.

De este modo la noción de teatro-matriz agrupa expresiones muy diversas tanto dramáticas como pos-dramáticas, incluyendo expresiones de tradiciones diversas a la occidental, desterritorializaciones e hibridaciones que siempre existieron en diferentes manifestaciones y que proliferaron a fines del siglo XX y en el siglo XXI. También incluye, en su movimiento de apertura, a la danza, la *performance* y otras expresiones escénicas colindantes al teatro, pues todas comparten esa matriz tripartita que las funda.

El teatro-matriz propuesto por Dubatti como lugar de reunión en que un cuerpo (o varios cuerpos) se expone/n artísticamente, entonces, agrupa todas aquellas expresiones en que el cuerpo del/a artista da existencia al arte a partir de su presencia efectiva, producida poéticamente y expuesta a un otro. Movimiento de exposición que sin embargo no excluye una presencia a sí, en el sentido del movimiento de interiorización que el/la artista realiza simultáneamente, hacia una propiocepción de sus tensiones, sus estados, sus composiciones. Movimiento centrífugo y centrípeto de una presencia que se construye poética y que ha sido objeto de las indagaciones que aquí presento.

Deseo dejar en claro que poco importa en esta investigación definir qué es o no es teatro, qué es o no es danza, qué es o no es *performance*. Tomo como referencia la propuesta de Jorge Dubatti para fundamentar la existencia de aspectos claramente transversales a una amplia diversidad de expresiones escénicas y que se vinculan por lo que comparten como matriz: el convivio, la *poiesis* corporal y la expectación. Esta diversidad constituye una multiplicidad, un conjunto heterogéneo, con líneas de segmentación en su interior que dan cuenta de una micro-política intensa entre las llamadas disciplinas y con espacios de hibridación que no dejan de producir nuevos sub-conjuntos que hacen devenir a la totalidad del arte.

No obstante, no utilizaré la categoría teatro-matriz sino artes escénicas para nombrar ese conjunto abarcador. Creo importante dejar en claro, entonces, que cuando en esta investigación hablemos de artes escénicas,² lo haremos pensando en esta diversidad de expresiones, teniendo en cuenta que poseen ciertas cuestiones en común, referenciadas básicamente en lo que Dubatti plantea como una matriz compartida.

En tal sentido, hablaremos, entonces, de artista escénico/a como categoría que pueda nombrar al conjunto diverso de artistas que participan del hacer esceno-artístico, cuando no sea necesario dar mayores definiciones, a modo de un genérico que pueda de algún modo nombrar ese conjunto heterogéneo. Sin embargo, podremos especificar a la persona nombrada como actor, actriz, bailarín, bailarina o *performer*, cuando así se

² Dubatti (2016) cuestiona esta denominación ya que ciertas expresiones de las artes visuales pueden ser escénicas, sin necesidad de *poiesis* corporal, como las aguas danzantes.

requiera, ya sea por sus propias definiciones o por encontrarse en un marco disciplinar especificado.³

Por último, creo necesario aclarar que la categoría artista escénico/a que utilizo no incluye a escenógrafos/as, iluminadores/as y vestuaristas –entre otros/as– que pueden también pensarse como artistas de lo escénico, pero de cuerpo ausente al momento de la presentación artística o presentes sólo en la proyección que ejercen sobre el material creado, es decir, presentes por mediación de un material que los excluye como cuerpo actual o que los actualiza fuera de sí. Queda especificado, entonces, que cuando hablemos de artista escénico/a, lo haremos pensando en aquel o aquella que interviene la obra a partir de su presencia corporal y efectiva en la escena, en encuentro con otros.

No obstante, hay otra particularidad que caracteriza a los/as artistas escénicos/as mencionados/as en esta investigación y que desarrollaré a lo largo de la misma: construyen la escena desde su impronta como creadores y creadoras de obra. No son eslabones de una producción artística sujetos a un/a director/a o dramaturgo/a que ostenta el poder de hacerles-hacer. En diálogo con ellos/as, intervienen, negocian y construyen la obra como participantes activos/as, demarcando concepciones, delineando acciones y produciendo sentidos en su performatividad.

³ Estamos en un momento de eclosión de las artes en que se hace cada vez más difícil nombrar a ciertos sujetos-artísticos en un conjunto disciplinar específico. Este fue tema de discusiones en el IV Congreso Internacional “Artes en cruce. Constelaciones del sentido”, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el Centro Cultural Paco Urondo de Buenos Aires durante abril de 2016. Participé en el congreso y en una de sus mesas surgió esta problemática, poniéndose en debate la necesidad de nuevas denominaciones para expresiones emergentes, o lo que podríamos denominar, artes liminales. Mi propuesta fue tratar de desapegarnos de la necesidad de definir, tal vez volviendo a la denominación de artista lisa y llanamente, propuesta en la que sigo pensando y que aparece como un problema en esta investigación. El concepto de liminalidad en las artes remite a un lugar de frontera entre las disciplinas; no desde una marcación de sus especificidades, sino desde la ampliación de zonas de entorno compartidas o el borrado de sus límites como línea de exclusión. Dice Gilles Deleuze (1996): “Hay toda una micropolítica de las fronteras que se opone a la macropolítica de los grandes conjuntos. Sabemos cuando menos que es ahí donde ocurren las cosas, en la frontera” (p.63). Las fronteras son porosas y las artes se pueden pensar liminales en tanto habitantes de esas regiones imprecisas, zonas de producción de hibridaciones y emergencias. Entonces, ante esta profusión de experiencias artísticas, encuentro menos importante la definición de nuevos segmentos, que la perdurabilidad en ese espacio fronterizo, donde lo definido todavía no se ha precisado.

Sobre las diversas lecturas

Para la producción de estas reflexiones, ha sido clave la profundización de ciertas lecturas que potenciaron la observación y el pensamiento iniciales. Por un lado, como ya dije, la lectura de la Filosofía del Teatro propuesta por el Doctor Jorge Dubatti dio un marco claro y preciso sobre el acontecimiento escénico, desde el cual abordar las particularidades de estas indagaciones. Otras lecturas de referentes teatrales como Erika Fichter-Lichte, Joset Féral y Hans-Thies Lehmann también sirvieron como un marco general esclarecedor de conceptos y categorías necesarias para el tratamiento del objeto de investigación.

Por otro lado, ciertas lecturas resultaron muy específicas sobre los temas tratados, como las de Marie Bardet, Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek, Eugenio Barba, Richard Schechner y Thomas Richards, entre otras. En particular, en torno a las reflexiones sobre la voz, fue central la lectura de *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos aires a fines del siglo XX* de la Dra. Silvia Davini, quien ofrece una conceptualización minuciosa sobre la voz en *performance* en diferentes abordajes. Por otra parte, debo decir que la práctica de uno de los artistas observados como es Paco Giménez y su metodología de creación colectiva ya han sido abordadas por investigadores teatrales como el Dr. José Luis Valenzuela y el Mgtr. Cipriano Argüello Pitt, cuyas reflexiones han sido antecedentes ineludibles de las propias.

También he realizado lecturas importantísimas provenientes del campo de la filosofía que sirvieron como un marco teórico más general, que, a mi entender, posibilitaron profundizar algunos conceptos oídos recurrentemente en los laboratorios artísticos locales como: devenir, presencia, situación, organicidad, composición, liminalidad, escucha, temporalidad, entre otros. Por ello, debo reconocer la importancia de haber tenido entre mis manos las lecturas de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-Luc Nancy, Martin Heidegger, Suely Rolnik, Hans Ulrich Gumbrecht, Alan Badiou, Nicolás Bourriaud y otros, para la puesta en tensión de esas categorías, y sobre todo, para potenciar el pensamiento de un investigador en el campo de la producción artística.

Capítulo 1

Consideraciones iniciales y antecedentes para una problematización del cuerpo y la voz en el acontecimiento artístico

1.1. Sobre la exposición en el acontecimiento artístico

El existente quiere ponerse en escena y ese querer (deseo, pulsión, como se quiera) pertenece al existir mismo.

Jean-Luc Nancy
La partición de las artes

1.1.1. Las artes escénicas como lugar de exposición de un cuerpo

Las artes escénicas son arena de exposición de uno o más cuerpos. Tratándose de arte, es claro que lo que se expone es una construcción poética de ellos, es decir, se trabaja en la construcción de cuerpos expuestos como arena de la poesía, cuerpos que habitan el espacio y se abren al mismo tiempo como espacios de habitabilidad, donde la poesía encuentra lugares de producción.

Concebimos al/la artista escénico/a como cuerpo-que-se-expone, que expone su existencia-ahí, en un mundo en el mundo (el de la escena), sabiéndose observado y produciéndose para otro.

El teatro –“del griego *Théatron*: mirador, observatorio” (Dubatti, 2016, p.10)– se instaure desde sus inicios como el espacio para ver y por consiguiente, el espacio donde mostrarse. El/la artista escénico/a opera en esta dinámica de saberse mirado/a y elabora métodos para exponerse, con la particularidad de quien lo hace desde saberse también un cuerpo poético, es decir, no sólo cuerpo expuesto, sino a la vez en estado de poetización, de creación de un acontecimiento artístico.

Jorge Dubatti (2016) propone la existencia de un *Homo Theatralis* que define a la especie humana tanto como el *Homo Sapiens*, el *Homo Ludis* y el *Homo Faber*. Esta definición plantea que el ser humano, desde sus orígenes, se ha caracterizado y constituido en el ejercicio de la teatralidad, la cual atraviesa las prácticas sociales más diversas como la sexualidad, el deporte, el rito, la religión, y otras tantas manifestaciones del ser humano en sus interacciones. “Organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo entre ese juego de miradas” (Dubatti, 2016, p.9) es lo

que la teatralidad opera al interior de los intercambios humanos, o lo que el ser humano opera a través del ejercicio de la teatralidad como acto inherente a la vida social.

El concepto de teatralidad es de raíz antropológica. Desde una antropología del Teatro, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (Dubatti, 2016, p.9)

Vemos entonces -según esta propuesta- que lejos de pertenecer únicamente al teatro, la teatralidad atraviesa la vida social en su vasta manifestación y forma parte de las artes como derivación de un mecanismo de interacción humana que lo antecede y lo excede. Para el/la artista escénico/a, el saberse expuesto/a es una instancia problemática que entabla una serie de interrogantes en torno a qué y cuánto mostrar, pero sobre todo, en torno a cómo hacerlo.

¿Qué muestra un/a artista cuando se expone en escena? ¿Cómo desea hacerlo? ¿Está en su poder la administración de cuánto y qué desea mostrar? ¿Es consciente de aquello que de él/ella se percibe? ¿Entiende realmente qué contenidos moviliza y qué lecturas habilita en esa exposición? ¿Lo que se percibe de él/ella acuerda con su deseo? ¿Puede construir y hacer efectivo en el cuerpo lo que desde el deseo proyecta?

La mostración del cuerpo en el trabajo artístico obliga a una articulación particular de la presencia que deja expuestas las concepciones y operaciones subyacentes, pero que al mismo tiempo expone a la propia persona y sus formas de experimentar el cuerpo, incluso más allá de sus desempeños artísticos. En el arte el cuerpo se devela a sí mismo, habilitando una posibilidad ilimitada del ser visto según el ojo que entabla la mirada. Pero el/la artista intenta una administración de ese darse a ver, construyendo su presencia a través de modos diversos de hacer/se. Claro está que esa exposición no compromete sólo a la visión, sino a la totalidad de los sentidos, y en particular, a los afectos y efectos que esa exposición provoca.

Por otro lado, el arte también habilita un espacio lúdico en el que el cuerpo desborda como territorio de otredades, donde la alteridad encuentra espacios de posibilidad. El espacio escénico se abre como lugar para mostrarse a otros, pero al mismo tiempo, como espacio para desenvolverse el sí mismo como otro, o para mostrar la otredad que habita toda mismidad, particularidad de “lo actoral” a la que dedicaremos partes importantes de este escrito.

En todos los casos, las artes escénicas se presentan como hacer artístico en el que el “con-vivio” (Dubatti, 2016, p.9) perdura como requisito: cuerpo del/la artista y cuerpo del/la espectador/a, al menos dos que no entregan su co-presencia a la requisitoria de la virtualidad, ante el hábito cada vez más instaurado de un “tecno-vivio” (Dubatti, 2016, p.11) como modo de relación humana.

1.1.2. La exposición del/la artista escénico/a como acto de arroj

Concentrándonos específicamente en el trabajo en artes escénicas, podemos ver que desde la perspectiva de la recepción, el público es testigo de un/a artista que opera a nivel de su presencia y articula técnicas para su efectuar, mas también testifica la existencia de un cuerpo que experimenta y sufre procesos, que expone no sólo su singularidad sino también lo singular de estar ahí y no en otro lugar, ni en otro tiempo, haciendo un gesto único, articulando un agenciamiento irreproducible.

El/la artista escénico/a siempre opera desde su existencia-ahí, inmerso/a en ese mundo al interior del mundo que lo/a condiciona (la escena), y donde experimenta un devenir que lo/a expone no sólo presente, sino en el acto constante de actualizar su presencia según las fuerzas que el propio acontecimiento despliega. Entonces, no sólo se encuentra expuesto/a a la mirada y percepción de otros, sino –y por sobre todo– a las condiciones de un acontecimiento que nunca termina de conocer. Allí radica el gran sentido de una exposición, la del cuerpo abierto a las posibilidades que se articulan en el propio exponerse, como quien se abre a las novedades que el mundo –a través de la escena– provoca en su inminente entrada, en un movimiento de ingreso al cuerpo.

La presencia del cuerpo como lugar de advenimiento de un sentido singular de su exposición lo compromete con un “estar abierto” a la construcción con otros cuerpos (animados e inanimados) y con un afuera que lo constituye en la relación, sabiéndose artífice de esa construcción a partir de una subjetividad que siente propia, pero en una coyuntura que lo excede y lo desborda.

Las palabras de Nancy (2010), “el cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (p.22), nos invitan a pensar al/la artista escénico/a como cuerpo que no soporta la perpetuación de un sentido que lo organiza y lo mantiene funcional a sí, sino que arroja su presencia a la captura de sentidos inmanentes a ser-alguien-arrojado, cuerpo expuesto y abierto. Podríamos pensar que es en el espacio escénico donde esa exposición se manifiesta artísticamente de forma expresa y más contundente.

Hans-Thies Lehmann (1999) observa que en el teatro post-dramático, el cuerpo “se rehúsa a transformarse en sustancia significativa o ideal, se rehúsa a ser eternizado como un esclavo del sentido/idealización” (p.21). ¿A qué esclavitud refiere Lehmann? ¿A la reducción del cuerpo a un mero portador de signos, como “sujeto a”? ¿Al tratamiento del cuerpo como una superficie de referencias compuesto por un plan de organización que lo delimita? ¿A su dependencia de una organicidad dramaturgica a la que soporta, funciona como soporte? Si el cuerpo es soporte no lo es de signos, sino de lo real que acontece en su multiplicidad atomizadora, donde el signo tal vez sólo funcione como el grafismo facilitador de una posible lectura, una lectura que el arte viene intentando cada vez más abierta.

En ello insiste Nancy (2014), diciendo que: “El arte está ahí cada vez para abrir un mundo, para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado” (p.25), y sostiene que: “El sentido del que hablo es el sentido que el arte forma, el sentido que permite una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, pero sin fijarlos en una significación terminal.” (p.24)

Desde esa posición abierta, el arte construye un cuerpo ahí donde el cuerpo ya existe, pero abriendo sus sentidos y abriendo el cuerpo a sus posibilidades como cuerpo.

Entonces, ¿qué se necesita operar como artista para la producción de sentidos en una exposición de sí? Primero y principal, desvincular la idea de “exposición” del acto de narrarse. En este sentido, exponerse no es relatar algo personal, sino ponerse en una relación con el afuera que delate al cuerpo en su acontecer. La mediación de un relato estructura sentidos en torno al sujeto, mientras que la situación de exposición los desarma en la ejecución de un “mostrarse” inmediato, material y acontecimental. Resulta paradójico que al despojarse de sentidos, el cuerpo descubra los sentidos no narrativos de su exposición, los sentidos de un estar-ahí.

Al respecto, podemos citar a Jorge Dubatti en sus pensamientos sobre el teatro como zona de experiencia, donde las subjetividades y los sujetos se arriesgan y construyen –pero también se desarman– en el acontecer escénico, distanciándonos así de una concepción de teatro como medio de comunicación o de transmisión de un mensaje. Dice Dubatti (2010):

En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o la “construcción de significados/sentidos compartidos”: el teatro más bien estimula, incita, provoca, implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. (p.29)

Podríamos considerar, luego de lo expresado en este apartado, que la exposición en artes escénicas siempre es a otros (espectadores/as), pero precisamente, lo que se expone es un cuerpo expuesto –a su vez– a las contingencias de un acontecimiento, donde los/as artistas experimentan dando a ver sus procesos, en lugar de transmitir sentidos acabados y referenciados en un acontecer no actualizado.

Vemos, entonces, que hacemos referencia a dos fenómenos del acontecimiento escénico articulados en torno a la acción de exponer un cuerpo:

1. La exposición del cuerpo del/la artista a la visión y percepción de otros (espectadores/as).
2. La exposición del cuerpo del/la artista al propio acontecimiento artístico, dentro del cual funciona como un elemento central, vital y organizador, pero en el que

necesita aprender a componer-se junto a la totalidad de entes que conforman dicho acontecimiento, incluido el sujeto de la recepción.

Es importante tener en cuenta estos dos usos del término, sobre todo para no quedar atrapados en la idea de exposición únicamente como acto de darse a la mirada o a la percepción, y en ese sentido, reducir la actuación a la mera elección de cómo ser vistos/as y percibidos/as en un acontecer de la presencia. Es necesario profundizar en la otra acepción, más compleja, en la que el/la artista necesita pensarse entre otros entes con los que conforma la escena y articular su presencia en relación con lo que el acontecimiento presenta como producción inmanente a la que su cuerpo está expuesto y del que –a la vez– es parte constitutiva.

1.2. Sobre el cuerpo-voz y sus modos de construcción para la escena

El teatro es aquello que da lugar al acercamiento de un cuerpo.

Jean-Luc Nancy
La partición de las artes

1.2.1. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de cuerpo en el marco de un acontecimiento escénico?

Antes de continuar con esta exposición, considero necesario detenernos a pensar qué decimos en este contexto cuando al cuerpo nos referimos. Conceptualizar el cuerpo del/la artista escénico/a no se agota en la puesta en valor de su fisicidad. Si bien lo físico es imprescindible como territorio donde lo poético se efectúa, adquiere ese estatus (de poético) en tanto puede exponer aquello que lo conforma desde otras dimensiones humanas no físicas.

Por ejemplo, en su propuesta poética, estética y técnica denominada Taanteatro,⁴ la artista brasilera Maura Baiocchi y el artista alemán residente en Brasil, Wolfgang Pannek,

⁴Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek dirigen la compañía Taanteatro en São Lourenço da Serra, muy próximo a São Paulo. Se trata de una propuesta que podría considerarse dentro de la heterogénea corriente “neo-butohista”, aunque es menester resaltar lo singular e independiente de su poética. Actualmente, el Butoh (poética japonesa de la que hablaremos en el apartado 1.5.) ha explotado en expresiones diversas dentro de una ecléctica corriente que podría llamarse Neo-Butoh, con manifestaciones en todo el mundo, con fronteras difusas y siempre en tensión con la posibilidad de su conversión en algo diferente, al punto de perderse.

En Córdoba se pudo apreciar por primera vez una actuación de Maura Baiocchi en el Teatro San Martín, en 1994, con el espectáculo *Frida Khalo. Una mujer de piedra da a luz la noche*. En esta ocasión también dio un seminario en el Centro Cultural General Paz, al cual asistió Oscar Rojo junto a otros/as artistas del medio.

Las visitas del Taanteatro a Córdoba datan desde hace más de dos décadas. Años después de aquella presentación, Maura volvió a mostrarse en escena con *Subtrações de Ophelia* en el Centro Cultural General Paz. En 2016 presentó *Variación en negro* y en 2017, *Artaud. Le Momo* en la sala DocumentA/Escénicas. Cuatro solos de la artista que en un lapso de 22 años reavivaron el interés por su forma singular de concebir el cuerpo y la presencia. Entre medio, numerosas presentaciones grupales con artistas brasileros/a y cordobeses/as, seminarios en espacios oficiales e independientes, conferencias, presentaciones de libros y una nutrida cooperación con el Departamento de Teatro de la UNC –desde las primeras gestiones del entonces Jefe de Departamento, Jorge Díaz, luego continuadas por mí y otros gestores locales– han hecho del Taanteatro una compañía incorporada al paisaje local de las artes escénicas. Este intercambio se ha visto a su vez profundizado por el amplio número de artistas cordobeses/as (aunque también de otras provincias como Santa Fe, Buenos Aires y Jujuy) que año tras año viajan a *São Lourenço da Serra* para experimentar la Mitología (Trans)Personal en la Residencia Taanteatro que se ofrece cada verano. Por otro lado, las reflexiones que tanto Maura Baiocchi como Wolfgang Pannek han volcado en sus libros –uno de ellos

elaboran una concepción extendida de cuerpo en *performance*, pensándolo más allá de su mera fisicidad, como un complejo psico-físico, un entramado de aspectos visibles y no-visibles. Observan el cuerpo como una red de cinco musculaturas denominado “Cuerpo extendido pentamuscular”, que según los autores (2011), también podría llamarse “plurimusculatura o cuerpo plural” (p.82).

Desde un pensamiento analógico, toman la acepción “musculatura” para nombrar diferentes esferas interactivas que conforman el cuerpo del *performer*:

El término musculatura despierta la atención hacia el hecho de que incluso las facultades del cuerpo llamadas abstractas o invisibles (...) también pueden ser entrenadas y tonificadas -estiradas, flexibilizadas, torcidas, dobladas, masajeadas-. Se transfiere todo lo que es espiritual, ideal y abstracto hacia el plano de lo material, a la esfera de lo concreto y de la acción. (Baiocchi y Pannek, 2011, p.82)

En esta concepción pentamuscular del cuerpo:

1. La musculatura “aparente” corresponde a lo que se ve del cuerpo, su superficie o apariencia.
2. La musculatura “transparente” reúne las diversas funciones de la *psiquis* como el pensamiento, la razón, la intuición y la imaginación, entre otras posibles.
3. La musculatura “interna” está conformada por la materialidad interior al cuerpo, como los órganos, fluidos, huesos y músculos.
4. La musculatura “extranjera” es toda materia (tanto densa como sutil) en torno al cuerpo, todo aquello que lo envuelve e influencia desde el exterior, pero que en una concepción extendida, también lo constituye.
5. La musculatura “absoluta” refiere al mundo espiritual que el ser humano habita en relación con sus creencias o modos de vida.

Cada una de estas musculaturas se entretreje, interactúa, inter-penetra en un cuerpo extendido pensado como sistema de tensiones o relaciones.

traducido al español por la editorial de la UNC, en cooperación con La Coordinadora del Teatro Independiente de Córdoba– son corrientes en los Trabajos Finales de la Licenciatura en Teatro en la que me desempeño como docente, contribuyendo con aportes invaluable sobre el cuerpo en *performance*, tanto desde una reflexión sobre las prácticas como desde sus conexiones filosóficas.

Vemos que la musculatura extranjera (el entorno) se compone con el resto de las musculaturas en ese sistema de relaciones que es el cuerpo, como lo que es dado desde el exterior, desde la coyuntura entre cuerpo y mundo. Podemos decir que hacemos cuerpo-extendido con los entes y existentes con los que entramos en contacto en la inmediatez del acontecimiento y construimos una “ecorporalidad” (Baiocchi y Pannek, 2011, p.81) entre cuerpo y entorno. El cuerpo se constituye en sus relaciones con el entorno, y a su vez, el cuerpo es en sí mismo un entorno que no se sostiene en la supremacía de unas partes por sobre otras, sino en el “entre” que las inter-conecta.

Entonces, el cuerpo es mucho más amplio que aquello que de él se ve, y los/as artistas escénicos/as se exponen a trabajar esa complejidad corpórea, también denominada por Baiocchi y Pannek (2011) como “anatomía afectiva” (p.80), cada vez que inician una exploración artística. Es interesante pensar esta última denominación, ya que en las artes escénicas el cuerpo necesita comprenderse afectable y afectante, y sobre todo, afectado por lo que el acontecimiento de una actuación origina.

1.2.2. El cuerpo-voz como materia sonora

¿Qué lugar ocupa la voz en este entramado corporal? Baiocchi (1997) propone la voz como “resonancia melódica” (p.21) del cuerpo extendido antes mencionado. Es decir, la voz es la emergencia sonora de la inter-penetración de estas cinco musculaturas que, según el Taanteatro, constituyen un cuerpo.

Podríamos afirmar que la voz sonoriza al cuerpo, dando a escuchar lo que el cuerpo muestra o hace ver. También, podríamos decir que la voz “es” cuerpo en su dimensión sonora y posee la capacidad de extenderse y extenderlo, otorgando una posibilidad expresiva diversa desde otra materia que no es menos cuerpo que los órganos físicos que la producen. En algunas prácticas artísticas, como por ejemplo en los planteos del Roy Hart

Center,⁵ es común escuchar el uso de la categoría cuerpo-voz para dar cuenta de esta complejidad en la constitución de toda presencia.⁶

Según Silvia Davini (2007), “el cuerpo en *performance* se constituye en lugar de confluencia de las dimensiones acústica y visual” (p.86). Afirmación que podríamos completar diciendo que la construcción de presencia en *performance* se produce, por consecuencia, en la confluencia de esas dos dimensiones. Lo acústico y lo visual dan a ver y escuchar una única presencia. Para Davini (2007), la voz se da allí, en esa coyuntura, al punto que “hay una dimensión *imagética* en el sonido que, en el caso de la voz, nos hace asociarlo a la fuente que lo produce, en este caso, al cuerpo de quien canta o habla” (p.86). Es decir, el sonido de la voz tiene el poder de hacer presente al cuerpo que lo produce aún en su ausencia o invisibilidad, ya que no es más que una extensión de él. Barba lo dejó claro en su propuesta pedagógica, diciendo:

La voz es una prolongación de nuestro cuerpo, nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: Voz y cuerpo. Existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad. (Barba en Ruiz Lugo y Monroy, 1994, p.558)

Por ejemplo, en la cátedra Voz y Lenguaje Sonoro I de la Licenciatura en Teatro, consideramos imprescindible que los/as estudiantes de primer año reconozcan que el cuerpo y la voz no son aspectos separados o escindidos. A menudo se puede presentar una disociación entre ambos, es decir, una no-relación o una imposibilidad de percepción de la

⁵ Centro dedicado a la investigación de la voz, radicado en Malérargues (Francia) desde 1974. Sus investigaciones fueron presentadas en Córdoba por la docente Kozana Lucca a fines de los años ochenta.

⁶ Si bien en las escuelas de teatro, el cuerpo-voz sigue escindido en su programa curricular, debido a la existencia de materias dedicadas a la formación corporal por un lado y a la formación vocal por otro, es común que las materias “vocales” enfoquen la enseñanza desde esta configuración corporal-vocal a la que aludimos como característica *sine qua non* de la construcción de presencia para la escena. El problema suele ser todavía mayor en la formación vocal de las escuelas de danza, donde el objeto de estudio suele ser directamente omitido.

conexión que entre ambos existe por propia naturaleza. El entrenamiento vocal requiere, por lo tanto, de una práctica directamente ligada a procesos corporales, gracias a los que el/la estudiante comienza a plantearse esta relación constitutiva de toda presencia y las problemáticas que enfrenta al momento de querer hablar o cantar. De este modo, va comprendiendo –en la ejercitación sostenida durante todo el año– que el cuerpo deviene voz e intensidad sonora que lo proyecta en el espacio, lo transforma y extiende, y que la voz necesita ser comprendida como materia sensible, pasible de ser transformada en el devenir corporal que la produce.

Lo vocal se da en una “tensión entre” o “condensación de” aspectos de la propia corporeidad: respiración, estado corporal y tono muscular, resonancia y amplificación, proyección en el espacio y capacidad auditiva; aspectos que se dan como procesos simultáneos que operan en la producción vocal como acto corporal y complejo.

Recordemos que cuando hablamos de cuerpo, lo hacemos desde la concepción de cuerpo-extendido antes desarrollada, y que la voz es una manifestación sonora de su conformación plural. En este sentido, el sonido no sólo expresa una intensidad física por su producción eminentemente corpórea, sino que también por aquellos aspectos invisibles o sutiles del cuerpo que tornan sensible su fisicidad. El sonido posee la facultad de expresar un pensamiento, una emoción o una sensación, gracias a la capacidad del cuerpo de poner en acción las tensiones que harán posible una sensibilidad apropiada a esa producción afectiva del sonido. Por lo tanto, comprensión de los procesos corporales en la producción vocal y desarrollo de una concepción ampliada del cuerpo-voz que integre también los procesos psico-emotivos, son aspectos fundamentales que el/la artista necesita desarrollar.⁷

Es necesario dejar en claro, entonces, que en esta investigación hablamos de “cuerpo-voz” para hacer referencia a la construcción corporal-vocal que articula la presencia en escena, mas, que podemos hablar de “cuerpo” sin más, sin olvidar que estamos haciendo referencia también a una dimensión sonora que lo conforma, así como podemos hablar solamente de “voz”, sabiendo que su origen y proyección son indudablemente corpóreos.

⁷ Creo que la relación cuerpo-voz se presenta como una zona problemática frente a cada nuevo desafío. Es decir, es un problema que no cesa, aún cuando el/la artista se reconozca experimentado en el tema.

1.2.3. Ana Ruiz y la construcción de una voz corporizada

Es interesante observar la composición del cuerpo-voz que logra Ana Ruiz para su actuación en la obra *Todo Verde*.⁸ Es un trabajo actoral que parte del cuerpo mismo. Ana asegura que el texto dramático tiene una propuesta corporal en la forma en que fue escrito y que se puede inferir de su caligrafía y modo de presentar el personaje, una corporeidad propia.

En el texto, el personaje se refiere constantemente a “la Claudia”, su antigua vecina y amiga, de quien nunca confiesa haber estado enamorada, pero de quien dice: “me dio la vida”. Según Ana, el cuerpo de su personaje “comienza a tener vida por la aparición de Claudia”. Es una propuesta del dramaturgo, quien inventa un personaje-mujer que vive por “apropiación del cuerpo y la vida de otra” (Entrevista a Ana Ruiz).⁹

La actriz cita un fragmento de la obra donde su personaje dice: “Al final todos somos cuerpo, estamos hechos de lo mismo, entonces, ¿por qué un cuerpo es tan distinto del otro?” (Entrevista a Ana Ruiz).

Ana Ruiz produce una versión impactante de ese personaje, compone su cuerpo-voz teniendo en cuenta la propuesta del autor, pero dando rienda suelta, también, a una construcción a partir de la vivencia actualizada del personaje en el propio cuerpo a lo largo de los ensayos. Ana dice haber encontrado en el laboratorio, “un modo de ser en escena”, donde el cuerpo se piensa en su totalidad. Un cuerpo que posee una voz emergida de esa construcción que se va dando en la confluencia de lo que la obra propone y el cuerpo habilita y experimenta.

En los ensayos, Maxi planteó observar cómo se iban habilitando las zonas del cuerpo. Algo que investigamos mucho fue cómo hacer rendir la mínima gestualidad, cómo hacer rendir las manos, cómo hacer rendir la boca, cómo hacer

⁸ Obra del dramaturgo Santiago Loza, con dirección de Maximiliano Gallo y producción del Teatro El Cuenco.

⁹ Entrevista que realicé a Ana Ruiz, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Ruiz son extraídas de dicha entrevista.

rendir los ojos... Siempre desde una idea de lo residual, de lo que va quedando.
(Entrevista a Ana Ruiz)

El trabajo sobre lo residual requiere del desarrollo de una sensibilidad particular en el cuerpo, que permita dejar resonar lo acontecido de manera evocativa en lo nuevo que está formándose. Está estrechamente ligado a la capacidad de escucha de la duración de una acción, e incluso, de un pequeño cambio en la cualidad de una presencia, como una especie de eco que permite borrar los límites entre un instante y otro o como el pedal del piano que alarga un sonido hacia el próximo naciente. El residuo habita el cuerpo y habita la voz, los texturiza, los hace partícipes de un proceso en que el cuerpo-voz delata el pasar de una vida. En el caso de este personaje sin nombre, una vida otorgada por otra mujer, nunca asumida como la amada y por eso mismo condenada a una obscuridad doliente. El eco de ese dolor irradia la voz de Ana al instante de mellar el cuerpo.

Una forma concreta de trabajar lo residual fue dejando actuar el peso. Maximiliano Gallo convocó a Florencia Stalldecker para la preparación corporal de la actriz. Ana relata haber realizado ejercicios para tomar contacto con el peso del cuerpo, como golpear con el dorso de la mano en los muslos varias veces, y luego dejar la mano relajada, escuchando la resonancia de ese golpe y el peso que se hace patente en su apoyo cansino sobre la pierna. Escuchar la resonancia física de una acción, el residuo que se acumula en el cuerpo, cuando se intenta captar hasta lo más pequeño y último –casi imperceptible– de un movimiento o un contacto. Mas, también prestar atención a lo que va registrando el cuerpo como residuo de la acción de un texto que evoca imágenes y provoca estados. Escuchar lo que en el cuerpo queda como eco del texto –aún en papel, leído, discutido y apenas improvisado al comienzo de un laboratorio– para dejarlo actuar y habitar la escena a través de la donación de una presencia abierta.

De este modo, Ana fue encontrando cualidades corporales del personaje, a través de lo residual que cada ensayo fue dejando y que fue produciendo una corporeidad a la cual volver cada vez para seguir profundizando. Guiada por las consignas propuestas por Stalldecker, el personaje se fue manifestando con un peso particular: las caderas bajas y las piernas abiertas, con el paso pesado en cada pie y las manos pesadas, la mandíbula floja, los ojos apesadumbrados y la pelvis hacia adelante, casi como un pene. Este cuerpo produjo una voz, es decir, encontró su voz, como todo cuerpo. Según lo relatado por Ana,

las mandíbulas caídas produjeron ciertos cambios en el rostro, el cuello se engrosó y los ojos quedaron más pesados. Los hombros venidos hacia adelante —en relación con la pelvis avanzada y el pecho un poco hundido— otorgaron otra organización. Esa corporeidad construida dio un tono agravado a la voz, más masculino y con una fuerza particular que surgía de una composición extraña. Dice Ana: “Hubo algo de lo sexual que modificó la voz y se manifestó cuando ubiqué la pelvis hacia adelante, porque el imaginario de lo masculino del personaje colaboró mucho, aunque la propuesta no fue hacer de varón”. Ana hace referencia a un imaginario —el que la obra y el personaje desencadenan— que sólo alcanza la categoría de “actoral” cuando accede a la composición efectiva en el cuerpo-voz que lo encarna.

Por otro lado, hubo cierta particularidad en lo prosódico del habla que dio identidad al personaje, algo que Ana nombra como “hablar sin articular..., por momentos..., cuando viene el pensamiento”. Una broma que hacían en El Cuenco, un modo de hablar en los tiempos libres que se fue colando en los ensayos como un residuo y que Gallo aprovechó para dar un habla al personaje.

Como espectador que conoce a la actriz, fue una experiencia increíble ver y escuchar a Ana hablando de ese modo, construyendo ese cuerpo-otro desde donde habitar el personaje. Ana devino-otra absolutamente, pero sin mostrar una máscara de lo devenido. El personaje entró completo en el cuerpo-voz de Ana, al punto que, quien no conociese a la actriz podría pensar que esa era su forma de ser habitual. Podríamos conjeturar que aunque construyó un personaje, la actriz se estuvo construyendo a sí misma bajo otros patrones, pero apelando a registros propios y poniendo en tela de juicio las identidades fijas ante la polivalencia y multiplicidad de los cuerpos y las voces. Dice Ana: “A veces corto de forma extraña las frases, hago silencios en lugares raros... Es el pensamiento del personaje en el cuerpo”. Un cuerpo que accedió a otra sensibilidad, gracias a la capacidad de trastocar y mutar sensibilidades, lo que implica un aspecto altamente sensible de toda actuación.

En las dos presentaciones de *Todo Verde* a las que asistí, hubo un aspecto del trabajo actoral que me llamó la atención sobremanera. La actriz sostuvo una voz emocionada todo el tiempo, con sus variaciones sensibles y pregnantes. Por momentos, parecía ser esa emocionalidad la que gobernaba la acción, proponiendo quiebres, silencios, volúmenes y texturas. La emoción parecía hilar o unir voz y cuerpo, produciendo una

especie de afinación a su paso, una estrecha relación entre ambos, que no son más que uno, nuevamente unidos, resignando la absurda obstinación de sostener la representación de una separación. Pues, lo que un/a actor/actriz necesita es soltar esa representación, esa falsa creencia de que la voz no dice lo que el cuerpo soporta o que el cuerpo esconde lo que la boca necesita dejar aparecer. Por el contrario, Ana logró que la voz haga crujir lo que el cuerpo sufría.

Hacia el final de la obra, el rostro de Ana emocionada se vio deformado por la angustia. La boca tensa hacia abajo no formaba sólo una mueca, sino que corporizaba una emoción. El rostro se transformó por la angustia y de allí surgió un gemido, luego una palabra y un sonido que fue la voz de ese rostro y de ese cuerpo. Dice Ana:

Para eso hay que hacerse permeable, dejarse permear, que la palabra haga huella en el cuerpo, que el cuerpo haga mella en el imaginario..., como si se estuvieran permeando, interpenetrando. No se puede forzar, pero se puede trabajar. Pareciera que hay que hacer muchas cosas para entrar en un imaginario, pero en realidad hay algo de la sangre, de los dedos, del tacto..., algo que te toca y deja que la emoción salga. No en todas las funciones aparece la emoción en el mismo lugar. Son como válvulas que se abren. (Entrevista a Ana Ruiz)

Es claro, una voz emocionada no se da por la interpretación de un catálogo de emociones conocidas, sino por la apertura del cuerpo al toque de lo sensible y a la construcción de un registro de intensidades que actrices y actores aprenden a dejar emerger sin la certeza que da el control. La emoción llega por una “válvula” que se abre en el instante del toque, intuyendo su desencadenamiento.

La voz de Ana sabe hacer sonoro el estado que la habita. Más allá de las técnicas aprendidas, hay un lugar de lo sensible que habla de su propio contacto con el universo de las emociones. Su voz provoca un devenir sensible también en quien la escucha. En composición con la mirada y la sonrisa que pueden en un instante convertirse en desgarrar, con el modo de estar y dejar pasar el tiempo, con su silencio cargado en la mirada y el gesto austero pero expresivo, su voz deja oír al/la espectador/a lo amoroso y siniestro de su amor por Claudia. Hasta nos hace presente al personaje ausente, tácito, pero adivinado en

el grano de su voz cuando la nombra y la narra. Según Constantin Stanislavski, en su texto *La voz en la construcción del personaje*:

Oír es ver lo que se dice, hablar es extraer imágenes visuales. Para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena no hablen tanto al oído como al ojo. (Stanislavski en Ruiz Lugo y Fidel Monroy, 1993, p.468)

Pues, en esa función *imagética* del sonido a la que alude Silvia Davini (2007), la voz no sólo trae informaciones visuales sobre el cuerpo que la produce, sino sobre todo lo que toca y nombra, siempre y cuando una relación sensible se entable como territorio de conexiones y evocaciones, de sensaciones y emociones que traspasen la mera forma hacia la producción de un acontecimiento corporal-vocal efectivo y real, con el poder de trasuntar la escena hacia el lugar de quien, invitado/a al encuentro, observa y escucha.

1.2.4. La escucha como operación para la construcción de una presencia situada/sumergida

Venimos expresando que la presencia, como atestiguamiento de la existencia de un cuerpo, es por antonomasia lo distintivo de las artes escénicas. Un cuerpo que por la misma dinámica creativa necesita exponerse no acabado, aunque último cada vez, a cada instante y por eso mismo, abierto. Pero, ¿cómo construir poéticamente un cuerpo no acabado, no cerrado en las suposiciones de sí?

Sabemos que el trabajo sobre la presencia es una construcción, es decir, depende de una serie de operaciones que la articulan y producen, pero también podríamos decir que es un dejar-hacer, permitir que las fuerzas que habitan un acontecimiento construyan una presencia que sólo se da ahí, en esa conjunción. Ese dejar-hacer es un trabajo particular y específico. Consiste en habilitar, construir condiciones de posibilidad de un cuerpo-voz abierto a agenciamientos de la inmediatez, poniendo en marcha lo que Deleuze y Guattari (2012) nombrarían como un “plan de inmanencia o consistencia”, es decir, un plan emergido del acontecimiento mismo.

Está claro que ese acontecimiento es efímero en tanto sucede sólo ahí, irreproducible; mas, sin atentar contra su fugacidad –recurrente como concepto en diversas manifestaciones performáticas– invita a la experiencia de su duración como acontecimiento espeso, capturable mientras dura. Podríamos pensar entonces que en esa captura radica el trabajo de construcción-ahí de la presencia, y por sobre todo proyecto previo, la operatoria propia de su producción inmanente.

El espesor de un acontecimiento puede vivirse tanto temporal como espacialmente. Desde un punto de vista temporal, en la percepción del instante puede sentirse el pasaje, la duración que se espesa hacia el pasado y el futuro como una dilatación en la que los cuerpos viven procesos y mutaciones. Según Bergson (2006):

El presente real, concreto, vivido, aquel del que hablo cuando aludo a mi percepción presente, ocupa necesariamente una duración. ¿Dónde está situada pues esta duración? ¿Está más acá o más allá del punto matemático que determino idealmente cuando pienso en el instante presente? Es bastante evidente que está más acá y más allá simultáneamente, y que lo que llamo mi presente invade a la vez mi pasado y mi porvenir. Ante todo mi pasado, pues el momento en que hablo ya está lejos de mí; luego mi porvenir, pues es sobre el porvenir que ese momento está inclinado, es al porvenir que yo tiendo, y si pudiera fijar este indivisible presente, este elemento infinitesimal de la curva del tiempo, es la dirección del porvenir la que se dejaría ver. (p.160)

Vemos que pasado y futuro se articulan en un presente que se dilata hacia ambas direcciones de la temporalidad. Aquello que percibimos es inmediatamente pasado, mientras que el futuro se proyecta en la inminencia de un movimiento emergente y el presente se ubica en la actualidad de un devenir que está formándose. En la duración, los acontecimientos se forman transitoriamente y devienen algo diferente de sí mismos en un proceso sin solución de continuidad. Podríamos decir que captar esa diferencia es el desafío específico del/la artista como sujeto de esa duración.

Mas, no sólo se puede considerar espeso todo acontecimiento por su dilatación en el tiempo, sino también por su espaciamento profuso, por su extensión, habitado por una simultaneidad de entes y existentes que constituyen su multiplicidad en un juego de

relaciones cambiantes. Otros (animados e inanimados) sufren procesos en la duración del acontecimiento que el/la artista habita y con los que se compone y descompone en interactividad.

Entonces, la pregunta que se precipita es: ¿con qué procedimientos los/as artistas escénicos/as trabajan en el cuerpo la captación de esa duración y ese espesor?

La escucha es un término muy utilizado para referir al tipo de percepción que el/la artista escénico/a necesita desarrollar a los fines de capturar la experiencia del cuerpo en la inmediatez de la presencia. Escuchar, acto de percibir con los oídos, se traslada al resto del cuerpo. La escucha como acción de un sentido tan abarcador como el tacto, que emana del cuerpo todo, con pabellones auriculares en sus poros, prestos a sentir la multiplicidad que acontece allí donde el cuerpo se abre; percepción y propiocepción refinadas, atentas a fragmentos cada vez más pequeños del acontecimiento y a la totalidad que los aglutina: atención aguda. A diferencia de la concentración que nos convoca a un movimiento centrípeta en el imaginario que el lenguaje propicia, como un movimiento de reingreso a lo propio, la atención invita a una dilatación de la percepción tanto centrípeta como centrífugamente, a estar atento al suceder intra y extra-corpóreo en simultaneidad, a transgredir la piel en un movimiento hacia múltiples direcciones posibles. Estar atento, estar a la escucha, sería entonces crear un cuerpo-productor de agenciamientos necesarios para la construcción de una acción artística allí donde el acontecimiento se imbrica y del que se desea extraer un hecho poético.

Necesitamos tener en cuenta que los/as artistas escénicos/as acarrean una particularidad que devela tanto la riqueza de su oficio como su problema: no construyen un objeto-obra fuera de sí, como acontecimiento extrínseco al cuerpo y del que se diferencian como sujetos de la creación, sino que la obra escénica “es” el propio acontecimiento y – aunque pueda pensarse la puesta escénica como un “afuera” del cuerpo de directores/as y otros/as trabajadores/as de la escena– actores, actrices, bailarines/as y *performers* se encuentran corporalmente sumergidos/as en ella, produciendo las conexiones necesarias para extraer obra. Dentro y fuera del cuerpo el acontecimiento se precipita como un “real” que sobrevive a toda planificación u organización ritual. El acontecimiento es el ritual mismo, pero excede su planificación. Cada exposición es una actualización de sí. Lo mismo sucede con el cuerpo en sus relaciones intra y extra-corpóreas, cada vez se produce

como novedad de sí, aun cuando convoque las mismas fuerzas y materiales, aun cuando apele a los mismos códigos que lo organizan. El acontecimiento siempre sucede al borde de lo proyectado o en una zona de entorno a la grilla que lo organiza, pero nunca se confunde con la grilla, con el proyecto, siempre presenta una diferencia. Es desafío del/la artista escuchar y atender a la novedad del acontecimiento, ese lugar de indeterminación entre lo proyectado y lo acontecido.

Aunque la escena se organice en una grilla o estructura repetible, es decir, a través de un plan de organización o desarrollo que le dé una identidad precisa y que la haga perdurable en su constitución estructural, la novedad del acontecimiento siempre opera a nivel de un plan de inmanencia o consistencia que lo actualiza. En el pensamiento deleuziano, el plan de organización o desarrollo define formas, un plan que puede adivinarse en lo que produce, en las formaciones estructurales que determina. El plan de consistencia o de inmanencia, por el contrario, no existe en tanto proyecto sino que se va dando en la medida en que el acontecimiento se desarrolla, según el poder de afectar y ser afectado de las partículas que lo componen. Este plan “no es un principio de organización, sino medio de transporte. Ninguna forma se desarrolla, ningún sujeto se forma, sino que afectos se desplazan y devenires se catapultan” (Deleuze y Guattari, 2012, p.271). Las dos formas de operar interactúan en la manifestación escénica: por plan de organización o desarrollo y por plan de consistencia o inmanencia las escenas se constituyen; mas, la actuación, de carácter eminentemente sensible, requiere necesariamente la comprensión de lo inmanente del gesto, lo sumergido de su existencia en un cuerpo aconteciendo. Siempre en gerundio, el plan de inmanencia o consistencia se va dando en la duración del acto, en proceso.

Podemos decir, influenciados por la lectura de Deleuze y Guattari, que el sujeto de la actuación es un sujeto del devenir, nunca acabado, siempre siendo, al límite de lo identitario, en estado de hibridación. El plan de organización o desarrollo proyecta sujetos y define formas, el plan de consistencia o de inmanencia, por el contrario, “desubjetiva” las individuaciones, “asignifica” las pasiones, acciones y posiciones, posibilitando el advenimiento de una mutación posible.

Veamos otra posibilidad aún más abierta. ¿Qué sucede en un laboratorio artístico donde el acontecimiento producido es totalmente independiente de los requerimientos de

una representación coreográfica o dramaturgica? Allí donde no hay un plan que satisfacer o reproducir (por ejemplo, en improvisaciones libres) el desafío del/la artista es encontrar las conexiones que harán emerger obra donde sólo existen materiales y fuerzas en circulación, los cuales podrá agenciar para la construcción de su escena o *performance*; pero también, estar a la escucha de las conexiones que se dan por propia naturaleza del acontecimiento, como obsequio inmanente a su desencadenamiento. Es tarea del/la artista, entonces, ponerse a la escucha de lo que el acontecimiento otorga en su singularidad, para desde allí hacer y hacerse.

Los materiales y fuerzas en circulación pueden ser vistos como individuaciones, pero no como individuaciones donde un sujeto habita, se forma, se diferencia cada vez más de su entorno; sino individuaciones “desubjetivadas” y “asignificantes”, es decir, individuaciones sin sujeto, donde lo que habita es un tono, una textura, una intensidad, un grado de luz. A estas individuaciones, Deleuze y Guattari (2012) las denominan “*haecceidades*” (p.264), fuerzas que operan en el plano de lo intensivo, de lo que no se define en formas y sujetos sino en grados, umbrales, líneas de fuga y desterritorializaciones.

El cuerpo mismo puede ser pensado como una *haecceidad* en la dimensión intensiva de su existencia. El/la artista se presenta, se expone en tanto cuerpo, al mismo tiempo que se sumerge, por voluntad propia, por deseo de hacer obra, en un acontecimiento atravesado por líneas de fuerza, *haecceidades*, que lo/a degluten o catapultan. Entonces, se expone como presencia en un aquí-ahora del exceso, como integrante de un nosotros que es él/ella entre los entes y fuerzas que co-habitan la escena, donde agencia y es agenciado/a, transforma y es transformado/a, sintetiza o es fagocitado/a. El/la artista necesita hacer pasar por su cuerpo la potencia del acontecimiento, es decir, no sólo el grado de potencia que le es propio como cuerpo, sino la potencia compositiva que lo extiende. Aunque está claro que no es posible encausar la totalidad de esa potencia inabarcable.

Ese acto de hacer-pasar-por-el-cuerpo implica una toma de decisiones. El/la artista necesita decidir, tomar una decisión; pero decidir no significaría entonces imponer una elección, tal vez arbitraria, que anteponga lo proyectado, sino elegir en resonancia con ese entorno que se presenta profuso e invita a una tensión-atención, a una escucha intensiva, a

un estar atento a la novedad que el acontecimiento augura y del que la toma de decisiones forma parte como un factor entre otros de esa composición al interior del acontecimiento.

El filósofo Alan Badiou (2002), observando la propuesta deleuziana en torno al problema de la elección, entiende que “el afuera como instancia de la fuerza activa, al adueñarse de un cuerpo, al seleccionar un individuo, lo dispone a la elección de elegir (...) donde el existente se ve obligado a realizar una elección entre la elección y la no-elección” (p.25). Esta proposición se basa en la figura de un “autómata purificado” (p.24), por la cual el propio individuo es el elegido. No elige, sino que se deja elegir, crea condiciones de posibilidad para que el acto de elección se produzca en una relación absoluta con el afuera.

¿Pero qué significa el carácter absoluto de esa relación? Que la potencia de la vida inorgánica opera en nosotros, que estamos atravesados por una actualización del Uno-todo. De ahí que la elección resulte tanto más “pura” cuanto más automática, ya que en realidad somos nosotros quienes resultamos elegidos, y no, como lo pretende la filosofía de la representación, el centro o el foco de esa decisión. (Badiou, 2002, p.25)

A menudo, en los trabajos de expresión corporal se habla de una necesidad de “detención del pensamiento” para dejar hacer al cuerpo, que, según creo, no se relaciona con esta proposición más que desde un lugar superficial. Lo que el/la artista necesita producir –pensándose en esta relación absoluta con el afuera– es una corporización del pensamiento, un pensamiento “en” o “desde” el cuerpo, en tanto cuerpo expuesto al acontecimiento y en resonancia con las líneas de fuerza que lo despliegan, para desde allí discernir y producir una toma de decisiones a partir de la escucha. En el acto de tomar una decisión o producir una elección, entre dejarse o no-dejarse mover por lo acontecido en una improvisación, el/la artista pone en juego aspectos claves de sus modos de resolución de la escena.

Me interesa observar la apropiación, por parte de los/as artistas, de una facultad de acción de acuerdo con la potencia que le es propia al acontecimiento mismo y a su existencia sumergida en él. Dejarse elegir por sus líneas de fuerza, con la facultad también de plegar esas líneas como uno/a de los/as artífices de ese acontecimiento entre otros/as, según un deseo –o una necesidad de acción– no anclado en una subjetividad aislada, sino

en un cuerpo sumergido y arrojado a una arena performática que en cierto grado lo desubjetiva. Un cuerpo expuesto y un pensamiento expuesto. Pensamiento corporizado, que elige y decide los términos de su afectación, pero en una performatividad plural, donde también es elegido.

El/la artista puede decidir entonces dejarse elegir, asumir los riesgos de esa decisión como parte de su exposición, y actuar en una tensión entre lo impersonal del acontecimiento y una subjetividad arrojada.

¿Entra esta proposición en conflicto con la idea de actor/actriz-creador/a o de artista emancipado/a? Podríamos pensar que de ningún modo, pues, si concebimos el arte como zona de experiencias donde las subjetividades se construyen, justamente, podríamos pensar entonces que las subjetividades se construyen en ese acto de arrojado en el que un sujeto prefigurado se renueva por lo indeterminado e impersonal de una experiencia que lo desarma, que deshace los términos de sus fijaciones.

1.3. Problemáticas en torno a la escenificación del cuerpo-voz

El hombre no está en el mundo como un medio (¿por qué haría falta un medio?): está en el mundo en tanto que el mundo es su propia exterioridad, el espacio propio de su ser-fuera-en-el-mundo.

Jean-Luc Nancy
Ser singular plural

1.3.1. El problema de las fijaciones expresivas en la constitución de la presencia

Deleuze (1993) conceptualiza la obra de arte como un ser de sensación y al/la artista como un/a creador/a de perceptos y de afectos. A diferencia del/la filósofo/a que crea conceptos y del/la científico/a que crea funciones, el/la artista crea bloques de sensaciones, compuestos de perceptos y afectos, que exceden a las percepciones y afecciones de quienes los experimentan. Para Deleuze (1993), “el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos” (p.177), ya que crear es desencadenar devenires, crear “no es el arte de producir formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze, 2004, p.63). El afecto es del orden de las fuerzas y del devenir. Se deviene en alianza con las fuerzas que arrastran las posiciones y afectan las identidades. “El afecto no es el paso de un estado vivido a otro, sino el devenir no humano del hombre, pues, no se está en el mundo, se deviene con el mundo” (Deleuze, 1993, p.171), es en alianza con las fuerzas del mundo que el sí mismo deviene diverso, no idéntico.

Proponemos entonces que el/la artista esté atento/a a la escucha de las fuerzas del mundo o del mundo en el mundo que es la escena. ¿Cómo trabajar en la construcción de un cuerpo-voz según las necesidades de actualización que el acontecimiento presenta? Este es un gran problema para el/la artista escénico/a. ¿Cómo colocar al cuerpo-voz en estado lábil de mutación por lo que se da en el juego de fuerzas?

Desde la filosofía, Jean-Luc Nancy (2006) dice que fijar “es darse el origen de una vez por todas y en un lugar por todos, y por tanto siempre fuera del mundo” (p.36). Llevada esta reflexión al espacio escénico, podríamos decir que fijar es ubicarse fuera del acontecimiento artístico del que el cuerpo pretende ser parte, puesto que en la fijación, lo

que se está mostrando es un gesto ex-temporáneo, donde el sentido no se construye en la ex-posición del cuerpo, en el vínculo con lo que sucede-ahí (en el acontecimiento), sino siempre ya dado y por lo tanto fuera de él.

La experiencia de la actuación lo confirma: en general, aquellas gesticulaciones o construcciones del gesto enquistadas producen una sensación de repetición carente de veracidad o verosimilitud. Es que son expresiones que parecen no corresponder al momento de su exposición. Podríamos decir que son expresiones en las que el cuerpo no se expone, no construye su presencia desde el ser-expuesto a una transformación en el encuentro, en su vinculación con la multiplicidad que todo acontecimiento presenta; sino desde la referencia a una construcción de sentido en otro tiempo y otro lugar, una construcción de sentido idealizada que no encuentra un canal de efectuación apropiado a causa de un enquistamiento del gesto, y seguramente, de la subjetividad que lo produce. Son actuaciones en las que el cuerpo expone su enmascaramiento, pero no expone su actualidad, su presencia aquí-ahora, su ser-en-el-acontecimiento. Podríamos decir que fijar es no permitir el advenimiento sensible de la presencia, por haber quedado sujeta a un origen-pasado del gesto que no se actualiza cada vez.

Si quisiéramos refutar esta afirmación, podríamos plantear que en cada actuación estamos viendo un cuerpo. Podríamos sostener que el cuerpo siempre habita un aquí-ahora en tanto presente. Pero el modo de habitar de la actuación -aunque trasladable a cualquier aspecto de la vida- implica una disposición a traducir en gesto y/o sonido, con la mayor fidelidad posible, una actualidad en función de los afectos y perceptos que lo habitan y que se desprenden de las afecciones y percepciones que el acontecimiento está produciendo en quien lo vive.

Para ello, creemos necesario pensar la actuación como un devenir, como un proceso en que los estados experimentan transformaciones, deformaciones. Comprender la presencia como un estar-deviniendo cuerpo sensible, implica no tratar al cuerpo como una “superficie” en la que se fijan signos a ser decodificados, sino exponer el cuerpo como un “lugar” en el que los estados habitan, sufren procesos. Si los devenires son reales, en la actuación podríamos pensar que lo real no es la figura o el carácter devenido, sino el acto mismo de estar deviniendo junto a las fuerzas del mundo que operan en esa travesía, siempre en gerundio, siempre siendo.

Entonces, pedimos al/la artista que intente no definir sus expresiones corporales y vocales en estructuras fijas, sino que adquiera cierta conexión con una capacidad de cambio y mutación, de corrimiento de aquellos lugares expresivos cristalizados en una identidad dura, empobrecida por hábitos de la vida social y cultural o por los mecanismos de recurrencia de las prácticas artísticas aprehendidas y que no le permiten percibir y disponer el cuerpo como zona de experiencia.

Cabe hacerse preguntas en torno a si este enquistamiento gestual posee un correlato en la subjetividad de quien lo produce, a modo de una fijación de las subjetividades. ¿Son formaciones subjetivas enquistadas, las productoras de bloques de significado que atentan contra la actualidad del cuerpo? ¿Por qué es tan difícil salirse de las fijaciones expresivas para posibilitar una actualización del gesto corporal y/o sonoro?

Lo opuesto a enquistamiento es actualización. La actualización del cuerpo implica un volver a entablar relaciones a cada momento, identificando los cambios y mutaciones que son propios de ese momento mientras dura. ¿Existen usinas de fijación, engendradas en la cultura, que atentan contra la escucha de esa actualidad? ¿Son la TV, el mercado, la moda, la publicidad? ¿También lo son los legados familiares, los hábitos, los usos y las costumbres, el lenguaje?

Este problema de la fijación en la expresión, así abordado, parece algo que pueda abrumar al/la artista o condenarlo/a. Claramente, es un problema con el que se enfrenta; pero más que una tortura, la identificación del problema se convierte en un disparador creativo, un interrogante que estimula.

1.3.2. Representacionalidad vs. Singularidad

Hemos visto que la creación “en” y “con” el cuerpo-voz pone de manifiesto el problema de los hábitos corporales-vocales y la emancipación o sujeción de los/as artistas a una constante re-presentación de sí en ciertos modos recurrentes de presentarse en la escena. Los hábitos corporales han sido pensados por la Antropología Teatral de Eugenio Barba (1990) como “colonizaciones” del cuerpo: “El uso social de nuestro cuerpo es

necesariamente el resultado de una cultura. Ha sido culturizado y colonizado. Conoce únicamente los usos y las perspectivas para los que ha sido educado” (p.326).

En sus estudios antropológicos sobre el cuerpo en situaciones de representación en diferentes culturas, Barba identifica tres modalidades de técnicas del cuerpo, diferentes según su ubicación en un espectro que oscila entre la vida cotidiana y las manifestaciones artísticas. Las técnicas cotidianas son aquellas que desplegamos como integrantes de una realidad socio-cultural y que, según el autor, “no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que creemos ‘naturales’ y que, por el contrario, están determinados culturalmente” (Barba, 1990, p.20).

Algo parecido plantea Richard Schechner (2012), quien trabaja el concepto de representacionalidad de los cuerpos en sus estudios de representación o de *performance*.¹⁰ Según este concepto, el cuerpo repite, re-presenta, vuelve a presentar una gestualidad inmersa en un lenguaje cultural que lo organiza para la vida social. “Todos tenemos actitudes representacionales más allá de lo que nos percatamos (...) Todo comportamiento es conducta restablecida, toda conducta consiste en re-combinar fragmentos de conductas previamente realizadas” (Schechner, 2012, p.68).

Según este autor, a partir de esa función representacional humana se construyen realidades, se hacen creencias:

Las diversas formas de representación en la vida cotidiana, como los roles profesionales, roles de género y de raza y el hecho de conformar la propia identidad no son acciones para hacer creer (como lo es con toda probabilidad actuar un papel en el escenario o en una película). Las representaciones de la vida cotidiana hacen creencia - crean las mismas realidades que escenifican. (Schechner, 2012, p.80)

Desde estas perspectivas (las de la colonización y la representacionalidad), el cuerpo re-presenta, vuelve a presentar una organización corporal y gestual, a modo de un lenguaje figurado desde y para la interacción humana. Reitera y se reitera, dentro de un

¹⁰ Un fenómeno que, al igual que la teatralidad, participa de la vida social humana *a priori* de su conceptualización y sistematización para el arte.

código constituido por una serie de acciones, gesticulaciones, posiciones y modos de relacionamiento adquiridos.

Volviendo a Eugenio Barba, a las técnicas cotidianas, la Antropología Teatral opone las técnicas extra-cotidianas como técnicas específicas para la tarea de un/a artista escénico/a. Barba identifica una serie de principios comunes a escenificaciones de diferentes culturas que denomina “principios que retornan” y que se vinculan con temas como el manejo de la energía corporal, las tensiones opuestas y el equilibrio, entre otros. Son aspectos técnicos que se articulan para una construcción particular de la presencia, ampliada o vivificada por lo que Barba (1990) denomina “bios escénico” (p.21) o vida del actor/actriz, y que tienden a poner en forma al cuerpo. Estas técnicas operan a un nivel denominado por la Antropología Teatral como “pre-expresivo”,¹¹ es decir, un nivel en el que el/la artista trabaja su presencia con anterioridad e independencia de cualquier representación o significación y que califica como de estado puro. “Un nivel en que el actor construye y gesticula su propia presencia en escena, independientemente y antes (en sentido lógico) de sus finalidades y sus resultados expresivos” (p.21). Estas técnicas extra-cotidianas se presentan diferentes a las técnicas del “virtuosismo”, las cuales constituyen el tercer tipo y están vinculadas a acrobacias y destrezas físicas.

Desde esta perspectiva, la construcción de la presencia no se da solamente a un nivel físico, sino en articulación con una mentalidad que también la constituye. Como piensa Franco Ruffini: “podemos decir que la presencia escénica se une a un cuerpo dilatado y a una mente dilatada en recíproca interdependencia” (en Barba, 1990, p.70). Todos los aspectos del cuerpo se ponen en tensión, movimiento e interacción en la constitución de la presencia que acontece como suceso corporal complejo.

¹¹A mi entender el cuerpo expresa siempre, aun en su dificultad o negación de la expresión. El cuerpo expresa más allá de su voluntad de expresar. Lo inexpresivo también es expresivo, en tanto expresa una negación. El término pre-expresivo, por lo tanto, pide cierta discusión. No obstante, habría un nivel de entrenamiento “previo a” que merece atención. Se trata de un nivel donde el/la artista reconoce cuáles son sus herramientas o recursos corporales para construir presencia, previamente al trabajo sobre una construcción de obra específica. Podría decirse previamente a una significación posible, aunque también dicha aseveración conlleve a una discusión, dado que esos recursos construyen la presencia dentro de ciertos modos que “ya” son factibles de una lectura o referencialidad. De todas maneras, desde la concepción de duración que estuvimos viendo, ese estadio “previo” ya estaría operando una producción de presencia, expresiva, aun en la voluntad de no producir sentidos más allá que el de la intensificación de su sola presentación.

Barba ubica a las técnicas extra-cotidianas en un lugar de tensión dialéctica con las técnicas cotidianas, de las que se distancian pero conservando un nexo, una vía de retorno donde la creación artística abreva y caracteriza a la educación de actores/actrices y bailarines/as por esta nueva forma de organizar la corporeidad (técnicas extra-cotidianas) como una segunda colonización.

Resulta extraña esta definición, puesto que su objetivo final es la emancipación expresiva del/la artista en búsqueda de los métodos de entrenamiento adecuados a sus particularidades y necesidades, pero precisamente plantea esta segunda colonización como una fatalidad, como un paso necesario, una mediación.

El uso social de nuestro cuerpo es necesariamente el resultado de una cultura. Ha sido culturizado y colonizado. Conoce únicamente los usos y las perspectivas para los que ha sido educado. Para encontrar otros debe apartarse de sus modelos. Debe fatalmente dirigirse hacia otra forma de “cultura” donde pueda ser “colonizado”. Pero este paso hace descubrir al actor su propia vida, su propia independencia y su propia elocuencia. Los ejercicios del training representan esta “segunda colonización”. (Barba, 1990, p.326)

Entendemos en esta propuesta, entonces, que las técnicas no deberían producir, como objetivo estético, formas reproductivas de construir la presencia; sino que deberían acompañar al/la artista escénico/a en una búsqueda de autonomía que pueda sobreponerse a los métodos y técnicas que a ella lo/a conduzcan. Este es un problema recurrente en la actuación que requiere otra cuota de atención. No se trata solamente de la fijación del cuerpo como reproductor de una expresión enquistada en ciertos modos de habitar, enraizada en hábitos socio-culturales; sino también de la representación de modos de actuar, es decir, de recurrencias expresivas aprehendidas en los propios contextos de producción artística, aquello que llamamos técnicas. Podemos asegurar que este es un problema que nunca se resuelve, sino que enfrenta al/la artista a un cuestionamiento sin fin. La pregunta sobre sus fijaciones potencia la pesquisa expresiva, en un intento de disolución de ciertos hábitos corporales que obstruyen su independencia. En esa exploración, el/la artista necesita claramente un espacio de (auto)cuestionamiento, en el que seguir preguntándose sobre lo que el cuerpo presenta y re-presenta.

Entonces, ¿cómo podría un cuerpo presentarse expuesto al acontecimiento, encontrándose a su vez aferrado a re-presentaciones de sí?

En el ámbito de las expresiones corporales nos encontramos constantemente ante el problema de la repetición y el dilema de volver a hacer vivo un gesto, sabiendo que es un acto vuelto a hacer. Pero también nos ubicamos en una fuga de la representación, en la necesidad de producción de una singularidad que nos acerque a la innovación. ¿Es posible, entonces, la emancipación del cuerpo de la representación y duplicidad a la que está sometido como sujeto cultural?

Según Schechner (2012), “la mayoría de la gente vive en una tensión entre la aceptación y la rebelión” (p.59) del lenguaje cultural al que se siente sujeta. Una tensión que pareciera poner en conflicto las construcciones de corporeidad y sus codificaciones. Por otro lado, Schechner sostiene que el carácter único de todo acontecimiento radica en que diversos fragmentos de las conductas representacionales pueden combinarse de formas variadas, confeccionando composiciones nuevas, dependiendo también del contexto y la ocasión específica en que se produce y en el que la conducta puede ser arrastrada hacia sus propios límites. ¿Podríamos entonces, apoyados en esta mirada, sostener que en la representación artística hay una apuesta creativa (¿singular?) en el modo de composición de lo que ya está re-presentado en el cuerpo como hábito?

Podríamos considerar que sí, ese puede ser un indicador de singularidad en el arte, mas, podríamos encontrar mayor desafío en pensar la composición desde una re-singularización de todo singular. Es decir, que si pensamos al cuerpo como un singular-expuesto, ¿podría ser una doble apuesta del arte, producir un hecho singular a partir de lo singular que todo cuerpo es, poniendo en relieve la singularización por sobre la representación, o bien, poniéndolas en horizontalidad, para ir descubriendo en qué lugares se posiciona la expresión de un cuerpo problematizado? ¿Podríamos pensar que, inversamente a la organización de la mirada del otro que opera la teatralidad, inversamente a la noción de repetición de todo gesto como hecho cultural que sostiene la representacionalidad, la experimentación en el cuerpo operaría una desorganización de sí mismo hacia un reencuentro como otro en la novedad, con potencial de ser apropiado en una nueva organización del gesto y su presentación en el acontecimiento artístico?

La afirmación de que un mismo individuo “no es nunca semejante a él mismo más de una vez” (Nancy, 2014, p.79) se torna motivo de exploración de sí o auto-exploración en el trabajo artístico, en una operatoria que incluye siempre al otro, al extremo de pensarse y tratarse a sí mismo como otro. De todos modos, la afirmación de que el cuerpo es siempre diverso no resuelve el problema en torno a las identificaciones enquistadas en representaciones que quieren obligar al cuerpo a ser siempre idéntico y se convierte en un dilema que expone al/la artista a innumerables cuestionamientos.

Algo podemos decir con seguridad: es en la exploración donde el cuerpo experimenta y multiplica sus recursos, donde el cuerpo toca y se toca y en su toque descubre una alteridad que lo conforma. ¿Podríamos sostener entonces que la singularidad no se da por el afianzamiento de una identidad, donde estaría siempre volviendo a presentarse, re-presentando-se y por eso mismo perdiéndose, sino por una predisposición a la mutación, a la no-identificación?

1.4. Devenir

Un cuerpo no consiste simplemente en una concreción particular, en una acumulación o en un espesor local: el espesamiento del que habla Artaud implica evidentemente también la distinción y la multiplicidad de los cuerpos. Ahí donde la idea puede parecer una, aquello de lo que dicha idea es idea no puede ser más que plural.

Jean-Luc Nancy
La partición de las artes

1.4.1. Pensamientos sobre el devenir a partir de una concepción molecular de los cuerpos

En lo desarrollado hasta el momento, hemos formulado que es tarea del/la artista escénico/a exponerse y asumir en esa exposición el sentido de su presencia como un modo de ser en mutación. Es interesante ver, en esta enunciación sintética, relaciones claras con los desarrollos de Gilles Deleuze sobre el cuerpo, y en especial, su lectura sobre la propuesta del filósofo holandés del siglo XVII, Baruch Spinoza, en torno a su composición molecular.¹² Dice Deleuze (2015) que para Spinoza, “somos modos, (...) no somos seres, sino maneras de ser” (p.159). Ser un modo es ser un pasaje, un devenir de la potencia de que es capaz cada cuerpo. “La potencia es el conjunto de acciones y pasiones de las cuales algo es capaz. No lo que la cosa es, sino lo que es capaz de soportar y capaz de hacer” (p.75).

Para Spinoza, según Deleuze (2015), cada cuerpo es singular, puesto que ninguno puede lo que otro, es decir, cada uno es definido por un grado de potencia que le pertenece. Desde el punto de vista spinozista y deleuziano, los entes y existentes se definen por su potencia; no se definen por lo que son, sino por lo que pueden. Desde esta perspectiva, esa es la esencia de cada quien: su grado de potencia.

¹² En diversas prácticas y lecturas podemos encontrar el término “molecular” asociado a la descomposición y re-composición de la presencia, al micro-movimiento y al devenir sensible de cuerpos y voces. A mi entender, ese uso del término deriva de una influencia deleuziana en el pensamiento artístico, y a través de ella, de la mirada particular de Baruch Spinoza sobre la composición de todos los entes. Ha sido importante para este trabajo la lectura de dos libros de Deleuze donde desarrolla el tema: *En medio de Spinoza y Mil mesetas*, este último escrito junto a Félix Guattari.

La potencia se efectúa en las acciones y pasiones que experimenta el cuerpo y siempre por afectos variables que pueden disminuirla o acrecentarla, es decir, que pueden potenciarlo o despotenciarlo.

¿Qué son los afectos?

Pueden ser percepciones. Por ejemplo percepciones luminosas, percepciones visuales, percepciones auditivas, son afectos. Pueden ser sentimientos. La esperanza, la pena, el amor, el odio, la tristeza, la alegría, son afectos. Los pensamientos son afectos, eso también efectúa mi potencia. Yo me efectúo entonces bajo todos los modos. Percepciones, sentimientos, conceptos, etc. son modos de llenado. Efectuaciones de potencia. (Deleuze, 2015, p.95)

Deleuze (2015) explica que para Spinoza la potencia no es “potencial”, sino que siempre está en acto, o sea, está siempre efectuada por afectos que la llenan; no obstante, “nunca es una cantidad absoluta, es una relación diferencial. Es una relación entre cantidades” (Deleuze, 2015, p.97). La potencia puede aumentar o disminuir, pero siempre es la cantidad de potencia actual la que está siendo efectuada. El asunto radica en identificar cuáles son los afectos que operan de un modo u otro en la relación, es decir, que aumentan o disminuyen la potencia de un cuerpo.

En el pensamiento spinozista, la potencia se manifiesta en tres estadios diferentes de la temporalidad. Por un lado, el grado de potencia de cada individuo pertenece a la “eternidad”, como parte intensiva de la potencia de una única sustancia: Ser, Dios o Naturaleza. Mas, en la “instantaneidad”, la potencia es efectuada por la afecciones – accidentes– que se producen en las relaciones del aquí-ahora, del estar arrojado al mundo. Por último, en la “duración” se da esa experiencia de aumento o disminución de la potencia como pasaje, es decir, como afecto que potencia o des-potencia al cuerpo. Por eso, ser un modo es ser un pasaje en nuestra experiencia del cuerpo aconteciendo y en el devenir de su potencia.¹³

¹³ A este respecto, nótese la cercanía con el concepto de duración aportado por Bergson y expresado en el apartado 1.2.4.

En esta concepción, el cuerpo –todo cuerpo, tanto animado como inanimado– es un sistema de relaciones, un conjunto de relaciones que lo constituyen (relaciones constitutivas) y en las cuales perdura en sí mismo (*conatus*) en tanto las partículas insistan en la composición de esas relaciones. Entonces, a cada cuerpo le corresponde no sólo un grado de potencia singular, sino también, un sistema de relaciones que le es propio. Las relaciones se dan entre pequeñas partículas (infinitos cuerpos simples) en estado de movimiento y reposo, velocidades y quietudes (constitución molecular) conformando cuerpos más complejos que a su vez son partes de otras relaciones al interior del individuo.

Un ejemplo utilizado por Deleuze (2015) para hablar de la composición de un cuerpo es el de la sangre: cuerpo compuesto por la relación entre el quilo y la linfa, que al mismo tiempo se constituye como parte de otras composiciones al interior del cuerpo, como por ejemplo en su relación con los tejidos, quienes a su vez componen otras relaciones más complejas. Entonces, todo organismo es un conjunto de n relaciones, interpenetrándose desde las más simples a las más complejas y desde las más complejas a las más simples, en movimientos de composición y descomposición. También es un conjunto de n potencias, ya que a cada cuerpo más o menos complejo, compuesto al interior del cuerpo (como los glóbulos, la sangre, los tejidos, los órganos, etc.) corresponde un grado de potencia singular; mas, todos ellos, cuerpos más o menos compuestos al interior de un cuerpo, están constituidos por infinitas partículas infinitamente pequeñas en una composición singular de movimiento y reposo, velocidades y quietudes que actúan en infinitos conjuntos.

Entonces, un cuerpo está constituido por relaciones múltiples que van de las más simples a las más complejas (en relaciones de composición) y de las más complejas a las más simples (en relaciones de descomposición). Estas relaciones co-existen en cada individuo, en estado de interpenetración constante. El cuerpo perdura en sí mismo, operando constantemente composiciones y descomposiciones entre infinitos conjuntos de partículas infinitamente pequeñas, siempre y cuando esas partículas establezcan las mismas relaciones que lo constituyen.

Estas partículas simples son caracterizadas por Deleuze y Guattari (2012) como:

(...) elementos que ya no tienen forma ni función, que en ese sentido son, pues, abstractos, aunque sean perfectamente reales. Sólo se distinguen por el movimiento y el reposo, la lentitud y la velocidad. No son átomos, es decir, elementos finitos aún dotados de forma. Tampoco son infinitamente divisibles. Son las últimas partes infinitamente pequeñas de un infinito actual, distribuidas en un mismo plan, de consistencia o de composición. No se definen por el número, puesto que siempre van por infinidad. Pero, según el grado de velocidad o la relación de movimiento y de reposo en la que entran, pertenecen a tal o cual Individuo, que puede formar parte a su vez de otro Individuo bajo otra relación más compleja, y así hasta el infinito. Hay pues, infinitos más o menos grandes, no según el número, sino según la composición de la relación en la que entran sus partes. Por eso cada individuo es una multiplicidad infinita, y la Naturaleza en su conjunto una multiplicidad de multiplicidades perfectamente individuada. (p.258)

El modo relacional de composiciones intra-corpóreas presentado por Deleuze (2015) opera también en las composiciones extra-corpóreas de un individuo. Cada cuerpo se relaciona con otros cuerpos (cualquier ente), produciendo relaciones de composición o descomposición. Relaciones con las que se compone o relaciones que descomponen sus relaciones constitutivas. Esas relaciones provocan afecciones en el accidente del instante que hacen experienciable la duración del tiempo como pasaje de estados.

Deleuze (2015) expone que para Spinoza, las afecciones y relaciones que potencian al cuerpo producen afectos vinculados con la alegría y que esa potenciación es llevada a su mayor expresión en la beatitud, la gloria o la libertad. Por otro lado, las relaciones que despotencian al cuerpo producen afectos vinculados con la tristeza, y en su mayor expresión, con la muerte. Estos afectos -ambos tipos- son pasivos, es decir, son pasiones, en tanto operan como potenciadores o despotenciadores. Mas, el cuerpo experimenta un tercer tipo de afecto, el activo, en la medida en que se adueña de su potencia, o sea, cuando el individuo toma posesión de su potencia y ya no está a merced de los encuentros y desencuentros del estar arrojado al mundo. Un instante en que el individuo actúa por sí mismo.

¿Cuándo el individuo toma posesión de su potencia de actuar? Según Deleuze (2015), continuando su lectura de Spinoza, cuando ya no está sólo “arrojado al mundo, reducido a esperar el efecto del cuerpo exterior sobre el propio” (p.306).

Pero el ser humano está arrojado y no conoce la naturaleza de las relaciones salvo en sus experiencias, experimenta y se potencia o despotencia en sus encuentros. De todos modos, Deleuze (2015) insiste:

Se trata ciertamente de captar las cosas ya no bajo el efecto que tienen sobre mi cuerpo, esperando ese efecto, sino bajo las composiciones de relaciones entre ellas y mi cuerpo. Cuando ustedes alcanzan ese saber-vivir, pueden decir que poseen vuestra potencia. Antes sólo podían decir que tendían a aumentarla. (p.308)

Las relaciones potenciadoras son aquellas con las que un cuerpo se compone, es decir, aquellas en que funciona como parte de una individualidad mayor, compuesto por todos sus términos, de los cuales el cuerpo es uno. El cuerpo se potencia en los encuentros con los que puede componer otro mayor, más complejo, y se enriquece en su capacidad de tener afectos y perceptos. Mas, un cuerpo toma poder de su capacidad de actuar cuando ha comprendido cómo presentarse a esa relación “bajo el aspecto en el cual se compone” (Deleuze, 2015, p.308) con el otro. No se trata sólo de experimentar la relación, sino de intentar comprender nociones comunes entre ese otro y yo, que nos hacen crear un individuo de mayor potencia; y desde donde me potencio como parte, es decir, desde donde puedo atesorar lo que Spinoza denomina ideas adecuadas y afectos activos.

Por otro lado, según el filósofo del siglo XVII, la existencia modal del ser humano se produce en dos atributos: la extensión y el pensamiento. El cuerpo existe en el atributo extensión como relaciones de movimiento y de reposo de partículas. La percepción –o el alma– existe en el atributo pensamiento. Pero ambos son el mismo movimiento de la sustancia –comprendida como la totalidad del ser que se expresa en esos dos atributos para la conformación de un ser humano– y entre ellos no hay división. Cuerpo y pensamiento –o cuerpo y alma– constituyen una misma existencia, de modo que “lo que corresponde a acción-pasión –o si prefieren, movimiento-reposo– en el cuerpo, es en el alma (o en el pensamiento), percepción” (Deleuze, 2015, p.152).

De este modo, cuantas más experiencias activas y pasivas (de acción y pasión, de movimiento y reposo) el cuerpo atesore, de mayor cantidad de percepciones será capaz y mayor será también su capacidad de discernimiento en el plano del pensamiento.

Esto es aplicable tanto a los cuerpos como a sus partículas constitutivas. “La partícula tiende a algo en la extensión porque discierne en el pensamiento” (Deleuze, 2015, p.158). Las partículas poseen una capacidad de discernimiento en relación con las otras partículas, gracias a la cual cada partícula selecciona el otro término de sus relaciones de acuerdo a su conveniencia y discrimina en tanto relaciones convenientes o inconvenientes para la efectuación de su potencia. Las relaciones inconvenientes son discernidas como relaciones destructivas que ponen fin a la efectuación de una relación vital, como por ejemplo la ingesta de veneno. Deleuze (2015) advierte sobre dos modos de descomposición. Un modo circulatorio, que colabora con el movimiento de interpenetración constante de las relaciones que constituyen un cuerpo y hace que perdure en sí mismo; y un modo destructivo, que destruye una de sus relaciones, produciendo un daño o la parálisis (muerte) de todo el organismo.

Este es uno de los puntos centrales que Deleuze (2105) identifica en el pensamiento de Spinoza sobre la Ética, puesto que para él, el Bien y el Mal no existen como valoraciones otorgadas por un UNO superior al ser y que entabla la moral. Spinoza no adscribe a esta concepción del UNO superior al ser, sino que concibe al SER como sustancia única de donde se desprenden los modos de ser, es decir, los entes y existentes. Entonces, en sus reflexiones sobre la Ética, advierte la inexistencia del Bien y el Mal, pero sí la existencia de lo “bueno” y lo “malo” en tanto relaciones constructivas o destructivas para cada individuo y en su relación con los otros, tanto en el derecho natural como en sus contratos convencionales, o sea, en el derecho social. Los atributos de bueno y malo, conveniente o inconveniente, no son otorgados a las cosas, personas o términos cualesquiera de una relación, sino a la relación misma. De este modo, para el filósofo, inconveniente es toda relación que destruye a un cuerpo o a una composición –ya sea del orden natural o contractual– y conveniente es toda relación que potencia al cuerpo, componiendo con otro una terceridad más compleja y potente, desde la acción y el discernimiento, creando ideas adecuadas a esa relación y nociones comunes entre las partes.

Habíamos dicho que, según Spinoza, en el cuerpo la potencia está todo el tiempo efectuada, es decir, no es un potencial, sino que está siempre en acto, ya sea activo o pasivo (acción o pasión), y llena de afectos que pueden acrecentarla o disminuirla; es decir, que se efectúa la potencia que se tiene en cada momento. Pero el pensamiento sí está potencializado, tiene inclinaciones, afinidades, discierne y selecciona. La potencia corresponde al cuerpo y la potencialidad al pensamiento, considerando siempre que ambos forman un “uno” inseparable.

Extraer conocimiento de la experiencia de un estar arrojado al mundo implica entonces construir nociones comunes con otros, comprender las relaciones que me hacen devenir un cuerpo de mayor potencia en unión con otros. De ese modo, me voy haciendo dueño de mi propia potencia. Deleuze (2015) explica que en la dimensión “eterna” del tiempo (así denominada por Spinoza) mi potencia es parte de una potencia mayor, junto a las otras potencias. Es decir, todas las potencias singulares son interiores a una única potencia que las contiene (Ser, Dios, Sustancia única o Naturaleza según la concepción spinozista). A diferencia de los cuerpos y las partículas que son siempre exteriores unas a las otras, las esencias singulares (o potencias) comparten una misma interioridad que las contiene. Este es un concepto importante para pensar lo relacional de la existencia, pues al comprender la potencia del otro en una relación, estoy acercándome a la comprensión de mi propia potencia como partícipe de una misma interioridad; es decir, que al experimentar un afecto-pasión-potenciador por acción de otro, estoy yo mismo potenciándome por medio de la relación y comprendiendo el poder de acción de la potencia que me es propia.

1.4.2. Propuestas para una composición molecular de cuerpos y voces en el acontecimiento artístico

Creo que la concepción molecular del cuerpo anteriormente desarrollada —en oposición a una concepción molar en la que prevalecen los sujetos formados a las partículas simples— es un enfoque filosófico que posibilita la comprensión del devenir como dinámica de poetización en cuerpos y voces, otorgando una alternativa a las nociones de representación, interpretación e identificación tan extendidas en la práctica escénica.

Devenir implica, en primera instancia, “deshacer” molaridades, conformaciones extremas de subjetividades y sentidos que no posibilitan la composición de nuevas relaciones. Las nuevas relaciones de composición incorporan dimensiones a las ya constitutivas y hacen devenir a todo el conjunto, es decir, los/as artistas devienen en experiencias que posibilitan la toma de contacto con dimensiones “otras” que los arrastran.

Los cuerpos devienen en sus encuentros, simbiosis y contagios, pero sobre todo – dice Deleuze (2012)– en sus alianzas. De este modo, se torna parte fundamental del oficio del/la artista escénico/a, discernir qué alianzas son habilitantes de posibles devenires. El estar arrojado a la escena puede ser, entonces, administrado en función de las relaciones de composición y descomposición que potencien a esa escena en particular y que potencien al/la artista como cuerpo expuesto relacional. Si algo quedó claro en el desarrollo sobre el planteo spinozista (bajo la lectura deleuziana), es que las partículas y los cuerpos podrían acceder a un poder de discernimiento, de entendimiento de la naturaleza de las relaciones y comprensión de sus efectos en términos de potencia o despotencia. Aplicando este pensamiento a la práctica escénica concreta, podemos conjeturar que el/la artista tiene la posibilidad de seleccionar los términos de sus relaciones, es decir, convocar al espacio escénico –gracias a una capacidad de discernimiento potenciada en la experimentación– los elementos con los cuales producir composiciones de un cuerpo mayor: el de la escena; mas, siempre dando lugar a la incorporación de nuevas dimensiones en esas relaciones, produciendo alianzas que lo arrastren a los límites de sus identificaciones, de sus bloques expresivos y de sus hábitos interpretativos.

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente. (Deleuze y Guattari, 2012, p.261)

Por ejemplo, cuando el/la artista escénico/a es arrastrado/a por accidentes, depende del conocimiento de su oficio el que comprenda cómo presentarse a ese choque del afuera, de modo tal que pueda producir una composición a partir de lo imprevisto y potenciarse en ese encuentro no anunciado. En los accidentes existe un potencial. Las artes escénicas, por su tiempo de ejecución siempre presente, están constantemente sometidas al accidente, al

imprevisto, a lo no planificado. Es en gran medida el accidente aquello que está constantemente abriendo dimensiones de posibilidad en un laboratorio artístico.

Entonces, podríamos pensar que en el laboratorio artístico, allí donde la obra se encuentra aún en proceso de creación, dos mecanismos funcionan como grandes productores de devenires:

1. La alianza con otros para el acercamiento de nuevas dimensiones a mis relaciones u otras zonas de entorno a mis partículas.
2. La exploración sobre cómo disponerme ante el accidente para la extracción de una relación compositiva nueva.

Pero en ambos casos, podremos considerar que la composición de un devenir siempre funciona por alianzas, ya sean accidentales o seleccionadas. El problema radica entonces en cómo hacer del accidente, un aliado.

De todos modos, podríamos pensar una tercera dinámica del devenir en la que no se identifique claramente un “otro” de mis alianzas, sino que coloque al cuerpo en esa posición receptiva del entorno donde comience a sentirse parte de una interioridad mayor, que englobe al cuerpo y a su propia interioridad y refleje en su superficie corpórea simplemente el fluctuar de la existencia-ahí: un ritmo respiratorio, la cadencia de un movimiento, la velocidad de un parpadeo, la intensidad de una mirada, el tono de un sonido. Ese es el plano en el que los devenires se producen, el de las *haecceidades*, las puras intensidades que se manifiestan a pesar de las molaridades de los sujetos –sobre todo en contra de ellas– y deshacen las formaciones enquistadas. Porque los devenires se expresan donde los intersticios lo permiten, pero con una fuerza multiplicadora de la potencia capaz de desarmar los bloques solidificados.

Podemos arriesgar, entonces, que el cuerpo-expuesto es un cuerpo abierto a la circulación de afectos que colaboran o traicionan la efectuación de su potencia o que el cuerpo-expuesto es un cuerpo abierto a afecciones, de las que se desprenden afectos, siendo las afecciones producto de las relaciones. Y podemos agregar también que la fijación en una re-presentación opera claramente como una acción paralizante que despotencia al/la artista en su capacidad de devenir, pues la fijación detiene el curso de las

relaciones, las afecciones y los afectos que actualizan al cuerpo en una composición intensiva del aquí-ahora.

¿Cómo tensar la cuerda entre el universo de las estructuras (personales y colectivas), cargadas de códigos y significados, y el universo de lo móvil, de lo que deviene en la experimentación, diferente de sí sin dejar de serlo? ¿Cuál es la potencia de pensar desde esa lógica la actuación?

Podríamos arriesgar una respuesta diciendo que esta forma de pensar el cuerpo-voz augura un posible advenimiento de alteridades, de transformaciones a partir de una serie de operaciones de escucha de la diferencia que en él mismo deviene. Exposición de una otredad que está en cada uno/a y que no funciona por comparación de entes o cuerpos, sino por mutaciones de sí mismo, por devenir de estados en un cuerpo y una voz cambiantes. Pero este poder de mutación no se materializa si no es a través de alianzas, encuentros compositivos con otros con quienes construyo agenciamientos gracias a los cuales devengo y hago devenir la escena, pues un devenir nunca es solitario.

Por otra parte, hacer temblar las organizaciones molares de los cuerpos y voces forma parte de una micropolítica que encuentra, en expresiones de las artes escénicas, zonas importantes de experimentación que disponen al cuerpo-voz como territorio de experiencias. Hablo particularmente de expresiones donde no se pretende la exaltación de modelos reproductivistas –del estar, del decir, del cantar, del danzar–, sino donde se trabaja en la emergencia de una potencia del devenir minoritario, experimentando la actuación por fuera de sus construcciones hegemónicas.

El devenir pone en crisis estructuras enquistadas, fijaciones expresivas o representaciones instituidas del cuerpo y del arte. Deleuze (2012) propone el devenir molecular como disolución de lo molar, la ley, lo instaurado. Devenir diverso al hombre (fundador de la ley), aproximándonos molecularmente a la mujer, al niño, al animal, a lo puramente intenso, a lo imperceptible, no por mimesis sino por simbiosis, por cercanías o alianzas, por co-presencia en una zona fronteriza, en el medio, allí donde se producen las revoluciones de una micropolítica dinamitadora de la macropolítica de los grandes conjuntos, poniendo en funcionamiento un plan inmanente al propio acontecimiento, que no pre-existe sino que se despliega con el acontecimiento mismo.

1.4.3. La dimensión intensiva de un “Cuerpo sin Órganos” para la creación

Hacer/se un cuerpo-voz maleable y mutable implica, como venimos viendo, la puesta en crisis de una organización que lo mantiene sujeto, subsumido a una estructuración (molaridad) de las formas y sentidos de su presentación y re-presentación. Desde este punto de vista, el exceso de organicidad atentaría, entonces, contra la creación; pero debemos tener en cuenta que hay una zona problemática en torno a “lo orgánico” en la actuación que requiere una mirada no reduccionista de sus discusiones.

Existe una valoración positiva de la organicidad como lugar de escucha del organismo que es el cuerpo y su composición en el acontecimiento. En medicina, “se dice que un signo o síntoma es indicador de organicidad cuando cabe suponer que la causa es orgánica o física (en oposición a una causa psíquica)”.¹⁴ En relación con esta definición, podemos decir que en teatro nos referimos a la existencia de organicidad cuando la interpretación de un texto emerge del cuerpo, por ejemplo, ante el hábito de ciertos actores/actrices de re-presentar emociones y estados no enraizados en él.

El actor Thomas Richards (2005) comenta respecto de su experiencia con Jerzy Grotowski en una ocasión en la que el maestro apuntó haber visto una “semilla de la organicidad” en una propuesta de movimiento improvisado en clase:

Aunque no sabía a qué se refería, comprendí que debía significar que no había sido algo forzado, sino natural, de la misma manera que los movimientos de un gato resultan naturales. Si uno observa un gato, se da cuenta de que todos sus movimientos están en su lugar, su cuerpo piensa por sí mismo. En el gato no existe ninguna mente discursiva que bloquee las reacciones orgánicas inmediatas, que se interponga en el camino. La organicidad también se puede encontrar en el hombre, pero casi siempre se ve bloqueada por una mente que se dedica a hacer lo que no debería, una mente que intenta conducir al cuerpo, que piensa con rapidez y ordena al cuerpo qué debe hacer y cómo. Esta interferencia normalmente se traduce en una forma de moverse brusca y entrecortada. Pero si uno se fija en un gato, se puede ver que todos sus movimientos son fluidos y conectados, incluso los más veloces. Para

¹⁴ Recuperado de: Espacio Logopédico
<https://www.espaciologopedico.com/recursos/glosariodet.php?Id=230>

que un hombre llegue a ese nivel de organicidad, o bien su mente debe aprender la forma correcta de mantenerse en un estado pasivo, o bien debe aprender a ocuparse tan sólo de su propia tarea, dejando de entrometerse para que el cuerpo pueda pensar por sí mismo. (p.112)

Para Grotowski, ser orgánico significa “vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario” (Richards, 2005, p.113); es decir, estar en contacto con el origen animal del cuerpo o con el estado del niño. Según Richards (2005), el maestro insistía en ello durante sus clases, diciendo: “No actúes, haz” (p.115) como un modo de resistir a lo que se ha estructurado en el cuerpo como molaridad expresiva. Entonces, su propuesta era “prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria” (p.113). Una reacción que deja decidir al cuerpo, de acuerdo con lo que el impulso, la sensación, el deseo o la percepción proponen como recorrido y cualidad de una acción.

El término “organicidad” es muy utilizado en teatro, como por ejemplo cuando se quiere decir que hay escucha en el gesto o que el gesto surge de una actualidad de la presencia que lo produce. Así, se pide a actores/actrices y bailarines/as movimientos orgánicos cuando no se percibe conexión o verosimilitud, ya sea en las acciones propuestas como en las fuerzas físicas o emotivas aplicadas a esas acciones. Se dice que un/a actor/actriz hace un “trabajo orgánico” cuando los/as espectadores/as aprecian las transformaciones que el devenir de la escena produce en su cuerpo o, por ejemplo, cuando la voz toma las coloraturas y el grano propio de las tensiones corporales que la hacen emerger.

Por otro lado, desde un punto de vista vinculado con lo ecológico, podríamos pensar el valor de lo orgánico en el trabajo del/la artista escénico/a, tomando el cuerpo-voz como materia mutable, reabsorbible, vuelta a producirse por descomposición circulatoria en un sistema mayor como el de la escena, como en un *compost* que engendra lo fértil.

Orgánico, organicidad, organismo y organización: cuatro términos problemáticos. Según la RAE, orgánico se dice de un cuerpo “que está con disposición o aptitud para vivir”. Pero, también se dice de algo “que tiene armonía y consonancia”, y se dice de algo

o alguien “que atañe a la constitución de corporaciones o entidades colectivas o a sus funciones o ejercicios”. Según su definición química, una sustancia es orgánica cuando está compuesta por el carbono y forma parte de los seres vivos. Entonces, si es orgánico un cuerpo vivo (o que ha vivido) podríamos pensar como orgánica la tarea del/la artista escénico/a, quien busca una re-vivificación del cuerpo en la intensidad aumentada por su voluntad escenificadora; mas también –aquí está la trampa del lenguaje–, desde un lugar opuesto, al ser orgánico a un sistema de actuación, al corresponder a sus funciones y organizaciones, al obedecer a una organicidad sistémica.

El/la actor/actriz presenta un organismo como conjunto de órganos que constituye un ser vivo; pero la palabra organismo también refiere al “conjunto de leyes, usos y costumbres por los que se rige un cuerpo o institución social” (RAE). Es que, por supuesto, el cuerpo establece una organización de sus órganos, bajo una ley de funcionamiento; y al mismo tiempo, el cuerpo obedece a una organización civil que posiciona a los órganos bajo determinadas reglas del mostrarse y del ejecutarse en la arena social. Los órganos son orgánicos a una organicidad física y a una organicidad estética y ética que da por resultado una organización sistémica. Podríamos pensar que el término “orgánico” también alude, en este caso, a lo que se da como funcionamiento de un cuerpo en la escena en función de ciertas prácticas que determinan su técnica. Todo cuerpo humano puede concebirse bajo determinados principios “comunes” de organización en los que se reconoce, comparte e intercambia conocimientos con otros cuerpos identificados como “similares”. En la actuación, claramente, podríamos ver ciertos funcionamientos del cuerpo y la voz que se establecen “comunes” al oficio de actuar y se instrumentan como sistemas operativos.¹⁵ Considero importante preguntarnos, entonces, cuál es el valor de la pregunta deleuziana (2012) “¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? (p.155)” para una discusión de lo orgánico en una poética del cuerpo.

Inspirado en el pensamiento de Antonin Artaud, Deleuze (2012) habla de una dimensión intensiva del cuerpo donde nada existe formado o estratificado. Es la dimensión

¹⁵ El plural da cuenta, de todos modos, de una diversidad de propuestas que advierten la imposibilidad de una única sistematización, pues siempre habrá varios sistemas. La construcción de un sistema se vincula siempre a una concepción que necesariamente varía de otras también abocadas a sistematizar la práctica. A veces expuesto, muchas veces ese conjunto de ideas se encuentra difuminado en una serie de consignas aparentemente no sistematizadas, pero que de todos modos, denotan aseveraciones subyacentes.

del Cuerpo sin Órganos, donde rige la lógica molecular. El mundo y los cuerpos están poblados por intensidades, fuerzas no visibles en circulación (moleculares), pero estratificadas en organizaciones de lo real (molares) para la aprehensión del ser humano. Para Deleuze (2012), lo real es lo molecular, y lo molar, una estratificación de lo real. Esta dimensión intensiva del cuerpo “se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo” (Deleuze, 2009, p.51) y que según el filósofo, aprisiona la vida o la estratifica.

El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿Qué es el CsO? –pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos. (...) El CsO ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de sus órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde. (Deleuze y Guattari, 2012, p.156)

No obstante, recordemos que el Cuerpo sin Órganos no ataca tanto a los órganos como a la organización o estratificación de ellos. La organización de un cuerpo en “organismo” responde constantemente a una jerarquización de sus partes; mas, los órganos liberados a una existencia puramente intensiva, podrían descubrir una polivalencia de sus funciones en virtud de las fuerzas que lo tensan, pliegan y circulan.

Esta composición intensiva nunca se da en el modo de una estructura, sino en el de un agenciamiento molecular que se presenta como agente de disolución de estructuras molares sólidamente estratificadas en las subjetividades; pues, por su intermedio se pueden poner en crisis estructuras de pensamiento funcionales a los sistemas que ofician como fundamentos de enquistamientos estructurales.

Liberar las subjetividades y los órganos a la dimensión intensiva e intestinal – inmanente a los acontecimientos– a la luz de las reflexiones deleuzianas, nos desafía a devenir, a producir líneas de fuga extraídas desde puntos ubicados en el Cuerpo sin Órganos, por el plan de inmanencia que desarma lo proyectado y agrieta lo solidificado.

Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor. En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia y subjetivación. La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella. Y el sujeto, ¿cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo. (Deleuze y Guattari, 2012, p.164-165)

No obstante, Deleuze advierte sobre la prudencia y el trabajo minucioso y dedicado que debe operarse sobre los organismos para la extracción de un cuerpo.

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones, os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. Mimad los estratos. No se puede alcanzar el CsO, y su plan de consistencia, desestratificado salvajemente. (...) El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar el plan. Lo peor no es quedar estratificado –organizado, significado, sujeto– sino precipitar los estratos en un desmoronamiento suicida o demente, que los hace recaer sobre nosotros, como un peso definitivo. Habría pues que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento, *continuums* de

intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. Solo así, manteniendo una relación meticulosa con los estratos, se consigue liberar las líneas de fuga, hacer pasar y huir los flujos conjugados, liberar intensidades continuas para lograr un CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo un “diagrama” frente a los programas todavía significantes y subjetivos. Estamos en una formación social: ver en primer lugar cómo está estratificada para nosotros, en nosotros, en el lugar donde nos encontramos; luego, remontar de los estratos al agenciamiento más profundo en el que estamos incluidos; hacer bascular el agenciamiento suavemente, hacerlo pasar del lado del plan de consistencia. Sólo ahí el CsO se revela como lo que es, conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades. (Deleuze y Guattari, 2012, p.165-166)

Deleuze y Guattari (2012) anuncian: “El 28 de Noviembre de 1947, Artaud declara la guerra a los órganos” (p.156) con la emisión radiofónica de su texto *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.¹⁶ A continuación transcribo uno de los fragmentos del poema “Conclusión”:

—¿Qué quiere decir, señor Artaud?

—Quiero decir que encontré la forma de
terminar de una vez por todas con ese
impostor y también que si nadie cree ya en dios
todo el mundo cree cada vez más en el hombre.
Ahora es preciso castrar al
hombre.

—¿Qué? ¿Cómo?

—Lo mire por donde lo mire, usted está
loco, loco de remate.

—Llevándolo por última vez

¹⁶ *Para acabar con el juicio de Dios*, en su traducción al español.

a la mesa de autopsias para
rehacerle su anatomía.
El hombre está enfermo porque está mal
construido.
Átenme si quieren,
pero tenemos que desnudar al hombre
para rasparle ese microbio que lo pica
mortalmente
 dios
y con dios
sus órganos
porque no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus auto-
matismos y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad.

Entonces podrán enseñarle a danzar al revés
como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será
su verdadero lugar.
(Artaud, 1975, p.30-31)

Tiempo antes, Antonin Artaud ya había declarado la guerra a la institución Teatro, y en ella, a todas las organizaciones e instituciones. Artaud trabajó por un teatro vuelto a su función primitiva, ligada a lo mágico y sagrado, un teatro alejado de la supremacía de la palabra y la mimesis representacional imperantes en la época. Artaud declaró la guerra, entonces, a la institución que sujetaba al teatro a una jerarquización arbitraria de sus partes (sus órganos), un teatro que daba su poder al texto dramático por sobre los otros elementos teatrales, como la puesta en escena y las diversas expresiones que según él, hacen al lenguaje teatral real, un lenguaje surgido de la escena misma.

Podríamos sostener, entonces, que el/la actor/actriz propuesto por Antonin Artaud no imita la realidad, construye realidades; no estructura acciones significantes, detona fuerzas, conecta niveles intensivos, pues, para Artaud:

el teatro es la vía de reconexión con el “manas”, con las fuerzas vitales del universo (...) jeroglífico de la otredad fundamental (a la que el hombre occidental ha dado la espalda) y un espacio hierofánico (de presentificación de lo sagrado) que viene a des-estructurar las formas de organización de la sociedad burguesa (el materialismo, el racionalismo, el psicologismo, las estructuras de la sensibilidad entumecida, la visión del mundo establecida. (Dubatti, 2008, p.221)

De este modo, para Artaud, el teatro debería ser como la peste. Debería tener la capacidad de mostrar a los humanos la crueldad y el horror que los impulsa a verse “tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos” (Artaud, 1998, p.36). Pero por sobre todo, el teatro debería interrogar al humano desde sus profundidades, pues, según el propio Artaud (1998) “vivir no es otra cosa que arder en preguntas” (p.11).

Ante la impronta artaudiana de librar una guerra a los órganos, Deleuze potencia la propuesta y argumenta una necesaria guerra contra el organismo, la subjetivación y la significancia, desde una máquina de guerra que no promueve la muerte, sino la acción lúcida de disolución de molaridades y enquistamientos de lo vital. Es el deseo el que mueve al Cuerpo sin Órganos y su máquina de guerra, un deseo que no se funda en la carencia, sino en la acción productiva, contra el pregonar de las instituciones que repiten:

Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo –de lo contrario serás un depravado–. Serás significancia y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, serás un desviado–. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario sólo serás un vagabundo–. (Deleuze y Guattari, 2012, p.164)

Entonces, el Cuerpo sin Órganos se presenta como una máquina de guerra que el/la artista podría dejar actuar, en pos de su objetivo prácticamente inalcanzable de disolver las

fijaciones, operando en el modo del devenir molecular; pues el Cuerpo sin Órganos actúa disolviendo, deshaciendo, en tanto y al mismo tiempo que se construye. Descompone las relaciones, pero de un modo circulatorio, haciendo aparecer las partículas más pequeñas que podrán entrar de ese modo en otras zonas de entorno, construir nuevas relaciones, operar alteraciones en sus movimientos y sus reposos. De este modo, intentar abandonar al hombre (creador de la ley), para dejar emerger –según propone Deleuze (2012)– a la mujer, al niño, al animal, a la partícula, a lo imperceptible, en alianza con todo tipo de entes que compongan junto a él un cuerpo más potente, siempre despellejando al patriarcado, pues sólo se puede devenir hacia la minoridad y es en lo minoritario donde se encuentran las intensidades transformadoras, las fuerzas vitales, las alteridades que puedan mostrar otros modos de ser.

Algo de esto puede vislumbrarse en la “esquizopresencia” propuesta por Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (2011), como modo de posicionamiento de un/a artista escénico/a, donde el término esquizo

no designa un loco patológico, sino una presencia que no acepta restricciones, un inconsciente productivo no interpretante. (...) Una esquizopresencia está atravesada, en cada micro momento de la escena por fuerzas infra (campo político-socio-cultural), intra (paisaje interno) e intercorporales (entre cuerpos de cualquier tipo: humanos, animales, vegetales, minerales, objetos, etc.) que promueven buenos o malos encuentros de los más variados tipos. Cabe al performer aprender a discernir para, en vez de parecer un ser dependiente, movido por reglas y recetas, mecánico, fijo y repetitivo, vivir y producir de manera creativa, intensa, responsable por sus metamorfosis e hibridaciones. (p.99)

Un/a artista que pueda reconocerse emancipado/a y mutable, constructor/a de expresiones transitorias, en devenir, ubicadas en un lugar de tensión entre flujos y estructuras, allí donde siempre algo de lo expresivo se desvanece, para dar lugar a otro organismo. Pues, aquí lo orgánico podría significar, entonces, todo cuerpo pasible de mutaciones, sumergido en un campo informe, campo de inmanencia que está siempre produciéndose como territorio del deseo.

1.5. Operaciones de la Antropología Teatral, el Butoh, el Taanteatro y otras experiencias en torno a una construcción intensiva de la presencia

La teatralidad procede de la declaración de existencia -y la existencia misma es el ser declarado, presentado, no retenido en sí- Es el ser que da señal de sí mismo, dejándose sentir no en una simple percepción, sino como un espesor y como una tensión.

Jean-Luc Nancy
La partición de las artes

1.5.1. Tensar

Decimos que el cuerpo es “lugar” de acontecimientos múltiples y decimos que el cuerpo es un campo intenso, en tanto cuerpo de afecciones en sus relaciones con el mundo y poseedor de una potencia y una capacidad de tensión que lo define viviente. La tensión existe allí donde el cuerpo se relaciona con otros cuerpos y entes, y en el interior del cuerpo donde partes se relacionan con otras, siempre en una red de relaciones. La tensión habita en un espacio “entre” dos o más, es decir, siempre como pasaje: entre dos cuerpos, entre las partes de un cuerpo, entre el cuerpo y el mundo que se presenta a su vez como red intensa, entre pasado y futuro como lo que está-siendo en la duración del tiempo. La tensión siempre se da en ese pasaje, es decir, no ocupa un lugar como un ente en la extensión, sino que transita “entre”, circula un “no-lugar” (Baiocchi y Pannek, 2011, p.69) intra y extra-corpóreo como fuerza de pasaje.

La tensión es una dinámica que articula la comunicación y la interacción conflictiva entre cuerpos y fuerzas. Surge como diferencia cuantitativa y cualitativa de potencial entre cuerpos, fuerzas y formas concretas o abstractas. Los cuerpos generan tensiones y, al mismo tiempo, las tensiones engendran el estado de los cuerpos. (Baiocchi y Pannek, 2011, p.63)

El/la artista escénico/a trabaja la tensión como elemento constitutivo del cuerpo y, a la vez, como motor de sus devenires. La presencia implica siempre un nivel de tensión, cuyos devenires constan de cambios intensivos que hacen a la presencia siempre actual. Entendemos que para este/a artista, es sumamente importante captar el pasaje que se da

entre intensidades, variaciones de tensión que le permiten percibir al cuerpo en su mutación.

Es importante dejar en claro, entonces, que los cambios de estado son cambios intensivos, es decir, que se dan en el plano de lo intenso o la intensidad del cuerpo, entre sus partes y entre sus partes y el entorno.

En la Antropología Teatral de Barba se ha trabajado especialmente la tensión como un factor clave en la producción de presencia. Para Barba, la intensificación de la presencia se da por un trabajo tanto cuantitativo como cualitativo de las tensiones o energías corporales. El/la artista opera una dilatación de su presencia gracias a un juego de oposiciones que intensifica la experiencia del cuerpo.

Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador. Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía elemental, que lo seduce sin mediaciones, aún antes de que haya descifrado cada una de las acciones, se haya preguntado sobre su sentido y lo haya comprendido. (...) Esta fuerza del actor la llamamos a menudo presencia. Pero no es algo que está, que se encuentra delante de nosotros. Es una mutación incesante, crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Es un cuerpo-en-vida. (Barba, 1990, p.54)

El cuerpo del/la artista escénico/a, para Barba, necesita transformarse en un cuerpo-en-vida, no simplemente vivo como cualquier cuerpo no-muerto, sino en un estado de re-vivificación a través de operaciones performáticas a nivel de sus tensiones.

El flujo de las energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano ha sido desviado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, aparecen en el actor, se hacen visibles, imprevistas. (...) El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido. (Barba, 1990, p.54)

Las tensiones del cuerpo-en-vida se hacen marcadamente presentes en la escena por una apuesta no cotidiana de su composición. Esas tensiones se presentan imprevistas, es decir, nunca-vistas-antes, nuevas en una exposición dilatada que muestra lo que lo cotidiano del cuerpo esconde o in-visibiliza.

1.5.2. Caminar

Hay un modo de caminar, una ejercitación que Barba (1990) observa en el Teatro Noh –teatro tradicional japonés, sistematizado por Zeami a fines del siglo XIV– y con la que trabaja específicamente la intensificación de la presencia. Estas caminatas son también clave en las ejercitaciones contemporáneas de la danza Butoh,¹⁷ donde encontraron

¹⁷En el año 1996 viajé a Lugano (Suiza) para participar del “Festival Internazionale di Teatro” con la obra *La immortal*, con dirección del artista suizo Lucca Spadaro. Allí tomé contacto con la Danza Butoh, gracias a una *performance* del bailarín japonés residente en Goetingen (Alemania), Tadashi Endo, con quien –poco tiempo después– tuve la oportunidad de cursar un seminario intensivo en su estudio alemán, denominado Butoh-MA, donde trabajamos –gran parte del tiempo– caminatas, con la consigna de sentir una brisa interior, un movimiento que debía vivificar, sensibilizar el cuerpo, mover por dentro, en la *quasi* inmovilidad de una caminata en lentitud y silencio. A partir de allí, incorporé un nuevo interés en mi formación artística y tomé clases –a lo largo de años– con artistas como Rhea Volij, Maura Baiocchi, Koh Murobushi, Katsura Kan, Minako Seki y Yuko Kaseki.

Desde los años ochenta, muchos bailarines japoneses migraron a Europa, haciendo gran parte de sus exploraciones fuera de Japón, sobre todo en Francia y Alemania, pero también EE.UU, diseminando sus investigaciones, produciendo hibridaciones y contaminaciones. Uno de los primeros bailarines en enseñar y danzar Butoh en Argentina fue Gustavo Collini Sartor, quien estudió en Japón con el propio Kazuo Ohno. En Brasil lo hizo Maura Baiocchi a fines de los ochenta, quien también estudió en Japón con el mismo maestro. Rhea Volij –quien posee una importante formación en Butoh en Francia durante la década de los noventa– se destacó –y lo hace actualmente– con sus seminarios de formación en Butoh y producción de *performances* desde Buenos Aires. La artista dictó seminarios en Córdoba en numerosas oportunidades, sobre todo entre los años 1997 y 2003. Por esos años dirigió la compañía cordobesa Trampalojo que integré como bailarín junto a Isabel Pinczinger, y con la que realizamos los espectáculos *Excepto los muertos* y *Cielo sin piel*. Este último representó a Córdoba en el Festival Internacional de Teatro Mercosur en el año 2003.

A partir de 2005, realicé gestiones en Córdoba para hacer posible la visita de maestros internacionales de Butoh, tarea que sostuve hasta el año 2010. Córdoba recibió la visita de Tadashi Endo, quien dictó dos seminarios en el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la UNC, co-organizado con el Instituto Goethe, el Departamento de Teatro y la Secretaría de Extensión de la FFyH de la misma universidad. En ambas ocasiones realizó también *performances* a público, en la Sala de las Américas de la Ciudad Universitaria y en el Auditorio Perón de la Ciudad de las Artes, esta última como programación del Festival Internacional de Teatro Mercosur. Tadashi Endo mostró sus desarrollos en torno al Butoh, enmarcados dentro de su poética denominada Butoh-MA. Según el maestro, Butoh-MA es el camino donde se hace visible lo invisible, donde el bailarín deja de danzar, para ser danzado. En el budismo zen “MA” posee dos significados: “vacío” y “espacio entre las cosas”. En sus exploraciones, el mínimo movimiento deja a la expresión de los sentimientos crecer hasta su mayor intensidad.

Posteriormente, tuve oportunidad de entablar gestiones para concretar la visita del maestro Katsura Kan, artista japonés de la localidad de Kyoto, quien ofreció un seminario de danza Butoh en el CePIA en el año 2011 y dictó la conferencia “El Butoh y sus orígenes como movimiento de vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial en los años cincuenta, sesenta”. También presentó el espectáculo *Curious Fish* junto al grupo Iwoka (colectivo de bailarines latinoamericanos seleccionados por Kan en su visita en el año 2010). La obra nació vinculada a temáticas de concientización ambiental, específicamente en relación con la contaminación de las aguas y el daño que esto puede provocar en el ecosistema. El evento formó parte de la gira latinoamericana “Visiones del Butoh en Sudamérica”, por Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. En nuestro país, el maestro visitó Buenos Aires, Rosario y Córdoba. El evento fue organizado por Axis Mundi, Fundación Guastavino, Japan Foundation y Pro-Japan. En Córdoba, se sumaron a la organización la cátedra Formación Sonora I del Departamento de Teatro (en la que me desempeñaba y desempeño actualmente como profesor –bajo la denominación actual de Voz y Lenguaje Sonoro I), la cátedra de Iluminación del mismo

derivaciones hacia otras modalidades, pero sin perder el contacto con su propuesta original. He podido participar en estas experiencias con diversos maestros como Rhea Volij, Minako Seki, Yuko Kaseki, Koh Murobushi, Katsura Kan y Tadashi Endo, y las utilizo frecuentemente en mis clases y laboratorios.¹⁸

Se trata de una caminata lenta, a partir de una colocación particular del cuerpo, en la que el/la artista se ve obligado/a a una conformación no-cotidiana de sus tensiones:

1. Los pies deben juntarse, rozarse y mantenerse así durante toda la caminata, con la totalidad de su cara plantar en el piso, sin elevación de talones, en un paso corto en el que un pie nunca supera la extensión del otro.
2. El centro corporal, ubicado en el medio de una línea entre el ombligo y el coxis, al interior del cuerpo, debe descender hacia el piso, gracias a una flexión de rodillas que corrige la extrema curvatura de las vértebras lumbares y desciende toda la parte inferior del cuerpo a partir de las caderas, produciendo un mayor enraizamiento.
3. Es importante producir una línea de tensión que atraviesa la columna vertebral como eje del cuerpo, entre dos extremos: uno superior (coronilla al cielo) y otro inferior (coxis a tierra, en cooperación con el enraizamiento antes mencionado), y que dilata los espacios inter-vertebrales.

Departamento y el CePIA. Minako Seki y Yuko Kaseki (artistas japonesas residentes en Berlín) también visitaron el CePIA en marzo de 2012, dictaron un seminario de danza Butoh y mostraron su poema-danza-performance *Dorodoro*. Minako Seki introdujo a los estudiantes en técnicas de movimiento desde principios físicos y cinéticos esenciales, desde la colocación básica de "estar colgando" o la "Posición Universal" en estado de relajación. Por otro lado, Yuko Kaseki trabajó la percepción del cuerpo como frontera. En su seminario, las artistas propiciaron una estimulación *imagética* de los estudiantes, en conexión con sus memorias, sensaciones y emociones ocultas. El "cuerpo colgando" de Minako es un cuerpo que no cuelga desde la coronilla –como suele pensarse en la mayoría de las técnicas corporales– enganchado del cielo; sino por lo contrario, cuelga desde la tierra, enganchado del coxis; es decir, cuelga hacia las estrellas, sujeto al suelo, alargándose en una línea que se extiende por el extremo de la cabeza. Minako invierte la lógica de un estar de pie común. El estar de pie de Minako es un "colgar" hacia el espacio, imantado al núcleo de magma de nuestro planeta circular, que navega también circularmente en torno a un sol que se replica en nuestro centro corporal. Minako desarmó nuestra concepción –hasta ese momento incuestionable por los asistentes al curso– de lo que estar en pie significa. Es una muestra fiel de lo que el Butoh persigue como conocimiento del cuerpo y de la danza. Dar vueltas al cuerpo, mostrar el reverso, danzar la carne debajo de la piel. Sentirse al revés, colgando hacia el vacío.

¹⁸ En el siguiente video puede verse un registro de clase de Voz y Lenguaje Sonoro I de la Lic. en Teatro de la UNC, donde trabajamos una ejercitación en base a estas caminatas. En este caso, el descenso del centro corporal es leve, haciéndose hincapié en el no-traspaso del peso de una pierna a otra. Formación Sonora I, ejercicio de clase: caminata. Disponible en: https://youtu.be/m8SIULFW_u0

4. Las caderas se mantienen independientes del movimiento de las piernas, fijas, tratando de producir el paso desde la articulación del fémur (donde cada pierna nace), fenómeno que propicia una independencia de las partes superior e inferior del cuerpo.¹⁹
5. Se hace necesario atender a dos principios muy importantes durante toda la acción: que el peso del cuerpo no pase de una pierna a la otra, de un lado al otro, acompañando la producción de los pasos; sino que se mantenga en el eje, y que la altura del centro corporal no cambie, es decir, que no se modifique la relación (distancia) del cuerpo con el piso (si lo pensamos desde las caderas) o con el techo (si lo pensamos desde la coronilla).
6. Finalmente la práctica consiste en caminar produciendo una retención de la acción en una ecuación económica que Barba (1990) identifica como tres décimos del movimiento en el espacio y siete décimos del movimiento en el tiempo, o sea, ejercer una dilatación del tiempo que resulte en una disminución del espacio transitado. Producir una disminución de movimientos en el espacio a favor de una dilatación de la percepción de ese movimiento en su duración, hacia una captación del espesor del instante.
7. En esa caminata, es menester atender al espacio en su totalidad, produciendo una percepción radial del mismo y una similar proyección del cuerpo que camina, hacia todas direcciones, escuchando los micro-movimientos que suceden en esa aparente quietud, dentro y fuera del cuerpo.

Durante esta ejercitación, se produce claramente una amplificación de la escucha de las relaciones intra y extra-corpóreas que se dan al caminar. Por un lado, el cuerpo se ve obligado a un esfuerzo de atención particular por la composición no-cotidiana de sus tensiones (la primera de las cuales es el acercamiento de los pies, disminuyendo su base de apoyo). Por otro lado, la retención de la acción –que sin embargo, no deja de producirse– provoca un juego de tensiones entre pasado y futuro, lo “hecho” y lo “por hacer” que ubica al cuerpo en el lugar de duración de la acción, una duración dilatada, sin prisa, que propicia

¹⁹ Hablo de independencia y no de disociación, como he leído en varias publicaciones, pues creo que propicia una mayor libertad de acción de ambas partes, hacia una complementación que genere una distribución más equitativa de las tensiones corporales en el movimiento.

una percepción detallada de los micro-movimientos que no solemos atender en nuestra cotidianidad. Esta percepción refinada del acontecimiento corporal se ve potenciada por la austeridad de una economía de acciones y una lentitud receptiva.²⁰

En esta ejercitación se pueden percibir tanto tensiones (conexiones entre un movimiento y otro, una parte y otra del cuerpo, el cuerpo y el entorno) como interferencias que no permiten esas conexiones/tensiones, dando lugar a paralizaciones o fijaciones del cuerpo, zonas donde el cuerpo no puede sentirse en tensión conectiva, sino en una tensión paralizante (desde otra acepción de la palabra tensión), una fijación que no posibilita el movimiento como flujo constante del existir. En la fijación, la duración se ve alterada, pero no por una dilatación que la espesa, sino por una parálisis que la inmuta. Un no-pasar inmutable, algo que no sucede entre lo “venido” y lo “por venir”, sin pasaje, paralizado. Un no-movimiento que no se da por la retención de la acción, sino por un no-dejar-pasar.

Esta problemática puede darse en cualquiera de las manifestaciones del tiempo o la velocidad. No se trata de ser más o menos veloces, pues no es cierto que la velocidad necesariamente mueva a un cuerpo. En la aparente quietud que propicia lo lento, el cuerpo puede encontrarse con otra experiencia de la velocidad. La fluencia del cuerpo y su entorno puede sentirse potenciada en la aparente quietud de un movimiento austero, retenido, dilatado. La velocidad que se siente a nivel intensivo es una velocidad de las partículas que entran “en calor”, en roce y fricción por una operatoria de las tensiones, en una “danza de oposiciones” (Barba, 1990), y nada tiene que ver con la velocidad de un movimiento de traslación del cuerpo como bloque.

El cuerpo dilatado es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y

²⁰ Algunas prácticas efectivas para la producción de intensidad en la presencia se piensan binariamente. Por ejemplo, la presencia frontal se potencia trabajando la espalda, la nuca o el coxis, haciendo descansar la parte anterior del cuerpo (frágil) sobre la parte posterior (firme). Llevar la tensión a la espalda potencia al cuerpo en su enfrentamiento: de frente al público, el cuerpo necesita descansar el pecho para que la fuerza brote desde la cara anterior de las vértebras. Pero, las tensiones corporales se perciben sobre todo múltiples, en los 360 grados que rodean al cuerpo y en todas las direcciones posibles. La presencia es radial, no es binaria. No es uni o bi-direccionada, sino expansiva. Por eso no requiere ser trabajada desde la exposición frontal del cuerpo, sino desde la apertura al espacio (interno-externo como un *continuum*) en todas direcciones. Traspasando el pensamiento binario, de cara al espectador y relajando el rostro, es eficaz sentir la proyección del cuerpo como un centro que emana profundas líneas simultáneas que se multiplican en tanto la presencia se intensifica.

producen más energía, e incrementan la emoción, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio, más reducido. (Barba, 1990, p.54)

No es un problema de velocidades o quietudes del cuerpo en el espacio, sino de pasajes/fricciones o paralizaciones que posibilitan o imposibilitan ese otro tipo de velocidades y quietudes que se da en la molecularización. Cuando sentimos parálisis –en el trabajo de escucha que otorga la quietud– sentimos inmovilidades del cuerpo que están aún presentes en expresiones veloces del mismo, aunque en estas últimas no son conscientes por una decisión de no-morar en el tiempo, como un intento de no tomar contacto con lo que inexorablemente se da en el cuerpo como enquistamiento.

Entonces, la traslación espacial de un cuerpo no garantiza movimiento molecular, movimiento de las partes que constituyen un cuerpo. El movimiento molecular se da por pasaje, como la emoción (del latín *emotio*, que significa "movimiento o impulso", "aquello que te mueve hacia").²¹ Nos movemos en una duración en la que cambiamos de estados, sufrimos afecciones que cambian nuestros estados y provocan otros movimientos (y emociones). Ese plano “otro” del movimiento se da “en” el cuerpo como lugar, y no “con” el cuerpo como objeto de una traslación. Este otro tipo de traslaciones se produce “en” el cuerpo, traslaciones de partes (partículas) que combinan sus composiciones en velocidades y quietudes de otro orden.

1.5.3. Deshacer la caminata habitual

En el seminario de Butoh ofrecido por el maestro Katsura Kan en junio del 2011 en el CePIA de la UNC, se introdujo a los/as estudiantes a un tipo de caminata particular, denominada “caminata natural”.

El modo de desplazamiento propuesto por el maestro Katsura Kan también opera desde la ralentización de la acción y el aquietamiento del cuerpo, al igual que la caminata

²¹ Extraído de: <https://psicologiacreare.wordpress.com/2016/11/17/del-latin-emotio-que-significa-aquello-que-te-mueve-hacia/>

antes comentada, pero sin una producción de tensiones extrañas que fueren al cuerpo; sino intentando el despojo de las formas habituales, deshaciendo las tensiones cotidianas, buscando un caminar pre-existente al hábito, como naturaleza del caminar mismo.²²

Al comienzo del ejercicio, el/la practicante realiza un paso cada cinco segundos, para concluir en una periodicidad de veinte segundos, pudiendo caminar un metro en un minuto y sesenta metros en una hora. Durante todo el trabajo, el/la bailarín/a debe observar la disposición de los hombros, codos y muñecas; el modo de caminar, de asentar los talones y las plantas de los pies; las relaciones entre el torso, la cabeza y las caderas; debe observar la organización del cuerpo para una reorganización de sus fuerzas en función de la pregunta que lo mueve: ¿cómo camina un cuerpo?

En esta caminata, el movimiento no busca el extrañamiento —el extrañamiento de la danza vendrá luego— sino la identificación de las tensiones corporales que suceden al caminar, desde una amplificación de la percepción de sí por la especial duración aplicada al tiempo y la austeridad del movimiento, omitiendo todo aquello que no haga a la acción básica,²³ y soltando los pliegues para que el cuerpo actualice sus tensiones cada vez, alejándose de las formas codificadas de un caminar cotidiano. De todos modos, ese caminar resulta extraño por su distanciamiento de un caminar diario. Queda claro que lo importante en este trabajo es despojar al cuerpo de las “tensiones del hábito” asumidas como propias, para dejar actuar la pregunta sobre la naturaleza olvidada de un caminar original.

La ralentización no persigue una representación del cuerpo en cámara lenta. No se trata de representar la lentitud de un movimiento. No se trata de poner la lentitud en el foco de atención, sino de percibir el tiempo en su duración y percibir al cuerpo en su plano intensivo. La lentitud en la acción requiere de un esfuerzo especial y obliga al cuerpo a un cuestionamiento de sus hábitos posturales. Además, profundiza el contacto que de otro modo podría ser menos consciente.

²² Pueden entablarse conexiones con la propuesta de organicidad como devenir natural, animal o niño del cuerpo, planteada por Grotowski, observada por el actor Thomas Richards y expuesta en el apartado 1.4.3.

²³ A este principio, Barba (1990) lo denominó “el poder de la omisión”.

Para que el trabajo sea efectivo, es necesario identificar aquellas tensiones del cuerpo que obedecen a pautas fijas que lo paralizan y lo detienen en formas pre-establecidas. Deshacer esas fijaciones es una tarea compartida entre el/la caminante y un/a observador/a, quien, siguiendo las pistas impresas en el cuerpo, colabora en la producción de un estado de despojo necesario para el acto de soltar. Supone un caminar sin representar, sólo percibir y producir el paso deshaciendo los modos estereotípicos. Soltar las representaciones de una caminata para dejar caminar al cuerpo.

Como vemos, es un procedimiento claramente referido a su antecedente tradicional, aunque en este caminar no se piense tanto la intensificación de la presencia desde imponer al cuerpo otra composición intensiva de sus partes, sino desde el soltar toda composición asumida para que el cuerpo camine desde la emergencia de un caminar originario, compartido por todos, aunque singular en cada uno. Tarea casi imposible y por eso, problemática, generadora de interrogantes en torno a una acción tan básica.

En el libro *Pensar Con Mover* (2012), Marie Bardet observa el caminar en danza como una: “Democratización del cuerpo danzante, en una repartición igual entre los cuerpos de los bailarines, cualquier cuerpo y ya no solo las corporeidades atléticas y virtuosas” (p.79). El caminar como una función/acción de cualquier cuerpo, en el que todos nos reconocemos como partes de un común compartido.

Bardet (2012) relaciona al caminar con el devenir imperceptible planteado por Deleuze. Para la investigadora, en esta relación “entra en juego aquello que hace y deshace a la danza, a su organismo, a su significación y a su motivo” (p.84.)

Según Deleuze y Guattari (2012), para devenir imperceptible

se necesita mucha ascesis, sobriedad, involución creadora (...) confundirse con las paredes, eliminar lo que resalta demasiado, lo demasiado vistoso. “Eliminar todo lo que es exceso, muerte y superfluidad”, queja y reproche, deseo no satisfecho, defensa o alegato, todo lo que enraíza a cada uno (a todo el mundo) en sí mismo, en su molaridad. (p.281)

Dice Bardet (2012): “Este devenir imperceptible incluye los riesgos de las pesadillas más vivas de la danza: no ser un arte, alto riesgo de la danza de quien sea”

(p.83). Entonces, guiados por su pensamiento, podríamos reconocer que encontramos en el devenir imperceptible deleuziano el desafío de deshacer la danza, eliminar la danza, para que el cuerpo descubra una danza desde el ser cualquiera, y por eso singular, en tanto no imitativo de una forma “danzada” de caminar –la caminata de un bailarín o una bailarina–, sino la de un/a caminante.

Anonimato del cuerpo que camina y que sin embargo posee su paso singular. Lejos de una homogeneización, las corporeidades delineadas por el caminar en danza poseen la singularidad del andar de cada quien y de todo el mundo. Caminar “como todo el mundo” no en una identificación, ni una imitación como “en lugar del caminante medio”, sino caminar, como cada uno camina, en el sentido de que cada uno puede estar en el lugar del caminante. El *como* no es imitativo (encontrar el caminar que se asemeja, idéntico, al cliché del caminar), ni representativo (caminar por los otros, en lugar de los otros, caminar normal que representa el caminar para todos), es el *como* de la distribución de los lugares, como cada uno o cada una podría caminar, un “cualquiera” al mismo tiempo singular y común. (Bardet, 2012, p.77)

¿Podríamos pensar, influenciados por Bardet y Deleuze, que el devenir imperceptible opera de algún modo en la “caminata natural” propuesta por Katsura Kan?

Creo por lo pronto que –en resonancia con las asociaciones realizadas por Bardet– en la propuesta de este caminar también se propicia una inorganicidad, desubjetivación y asignificación del paso –cualidades del Cuerpo sin Órganos planteadas por Deleuze y que Bardet recupera en sus reflexiones–. Extrañamente, es ahí donde aparece el “cada quien” caminante. Es en ese devenir imperceptible que comienza a vislumbrarse –para quien mira con el objetivo de ver– una singularidad oculta por las representaciones de un caminar aprehendido, supuesto, no actualizado en cada paso y retenido en las organizaciones, subjetivaciones y significaciones asumidas.

Estar en el medio, jamás ser un centro, tal sería el andar: caminar sobre un escenario. Devenir “inorgánico”, “asignificante”, “asubjetivo”, en una danza tomada en el caminar. Esplendor del se camina. He aquí que el caminar retorna

conjugado a lo impersonal, devenir imperceptible, como todo el mundo, es decir singularmente, por el caminar. (Bardet, 2012, p.85)

Es clara en Katsura Kan la necesidad de deshacer la danza;²⁴ no obstante, en ese hacer imperceptible la danza, sucede un oxímoron ciertamente curioso: se torna prácticamente imposible no dejar de presenciar a quien vivencia el pasaje. El/la bailarín/a se hace rico/a a la visión, corriéndose de códigos del hacer para darse a ver desde un desmantelamiento que lo/a deja aún más visible, pues ante todo, Katsura Kan propone hacer imperceptibles los modos del hábito, para dejar expuesta otra danza.

En el centro de la escena, enmarcado por las luces y la maquinaria escénica, se hace irresistible a la mirada el despojo de un cuerpo. Aún en un escenario imperceptible, el de la calle, se hace intenso a la visión el cuerpo que ha abandonado los modos de circulación, las formas sociales del estar ahí afuera. Pues en el estar desarmado, hay un modo de mostrarse que sobresale entre las formas. De cualquier manera, el despojo es siempre parcial, inacabado e insatisfactorio. El/la bailarín/a nunca termina de deshacer el hábito, y con él, deshacerse y deshacer la danza o el hábito de las técnicas del danzar. Para Katsura Kan ese parece ser el lugar propio del/la artista que danza.

Algo diferencia a la “caminata natural” de otro tipo de caminatas: esa necesidad de recuperar lo que para Kan pertenece a una naturaleza olvidada. En este caso, el/la bailarín/a es ese/a “cualquiera” que camina, pero puesto/a en el lugar de un caminar ontológico bajo la pregunta sobre la naturaleza del caminar. Si bien se busca un caminar como “cualquiera”, ese cualquiera debería estar en tensión con el hábito de una caminata

²⁴ La necesidad de des-hacer la danza tal vez sea uno de los móviles más fuertes que indujo a bailarines/as de todas latitudes a abreviar en el Butoh. A fines de los años cincuenta, los artistas pioneros del Butoh buscaron formas de danzar diversas a las expresiones tradicionales japonesas Noh y Kabuki. Fuertemente influenciados por el expresionismo alemán –lo que da cuenta de su raíz transcultural– pero del que también buscaron diferenciarse, investigaron formas propias y novedosas de intervenir el cuerpo, desde una no sistematización, un “no estilo” que los condujo a otra danza: el “Ankoku butoh” (Ankoku buyoh en sus primeras acepciones) traducido como “danza de la oscuridad” o “danza de las tinieblas”. Esta danza fue llevada a escena por primera vez en Japón en el año 1959 por Tatsumi Hijikata, quien fue uno de sus creadores junto a Kazuo Ohno. Sus propuestas eran extrañas a la escena japonesa y estaban fuera del código tradicional. Desde sus primeras escenificaciones, el Butoh se identificó con el espíritu revolucionario de las experimentaciones artísticas de las vanguardias, pero también estaba arraigado en algunas concepciones orientales tradicionales, como la transformación del cuerpo hacia una construcción no cotidiana de sus tensiones, la valoración del vacío, la omisión de aspectos superficiales de la expresión para una intensificación medular del movimiento, la invisibilidad como fuerza constituyente de toda presencia, entre otras.

“común”, persiguiendo sin embargo, un “en común” con todo cuerpo que tiende su caminar hacia el objetivo de lo despojado y vuelto hacia una naturaleza obstruida.

1.5.4. El “caminar” de un muerto

Otra experiencia particular del caminar es hacerlo junto a ancestros.²⁵ La propuesta consiste en invitar a los ancestros de cada caminante a caminar juntos, en ese mismo caminar austero al que nos estuvimos refiriendo, en retención y ralentización, con la imagen recurrente de caminar sin comienzo ni fin, como una caminata a-temporal.

He recogido imágenes sorprendentes en diversos laboratorios donde propuse esta experiencia movilizadora de afectos, singular en cada caminante. Los ancestros acuden en grupo o en soledad, antiguos, próximos, conocidos o no. Mujeres cantando y hablando otras lenguas; abuelas tomando las manos de quienes caminan, regalando caricias; hombres sin piernas, detrás, al costado, adelante, adentro, pidiendo prestados los cuerpos. Padres caminando. Multitud de familiares riendo, bebiendo, vociferando, compartiendo. Otros silenciosos, entrando al cuerpo del caminante.

El cuerpo que propone el Butoh en esta caminata se construye en simultaneidades, cuerpo-espacio habitado por antepasados, como el espíritu de la madre muerta danzando en el cuerpo vacío de Kazuo Ohno en la obra *Mi madre*, quien se presta a la danza de un espíritu (o una remembranza). Dice Isamu Osuka, líder del grupo de Butoh Byakko-sha radicado en Berlín: “Los espíritus de nuestros ancestros sirven como catalizadores con los cuales podemos entender los misterios del cuerpo” (Baiocchi, 1995, p.107).²⁶ Los muertos danzan en un espacio de tensión entre su mundo y el mundo de los vivos, entre la materia orgánica y lo inorgánico que cobra presencia en el/la bailarín/a al intentar danzar el espíritu

²⁵ Práctica propuesta por el Butoh que realicé por primera vez junto a Isabel Pinczinger, coordinada por Rhea Volij, en el laboratorio que compartimos en 1998 para la construcción de la obra *Excepto los muertos* de la Compañía Trampalajo que en aquel entonces integraba, la cual fue ensayada y estrenada en el Teatro La Cochera. Actualmente desarrollo esta ejercitación en clases y laboratorios.

²⁶ La traducción es mía. Versión original: “Os espíritus de nossos ancestrais servem como catalizadores com os quais podemos entender os mistérios do corpo.”

de alguien negado a la visión. Aun así, algo real se visibiliza: la transformación del cuerpo, sensibilizado, afectado por esa inmaterialidad hecha visión en un cuerpo mutando.

En esta caminata, nuevamente la proyección del cuerpo no se da por imposición, por forcejeo de la presencia, sino por conexión. No es por fuerza sino por pasaje, producción de “entre” conector, que la presencia se dilata. Si hay algo que la experiencia del Butoh enseña a sus practicantes, es que el adentro y el afuera están constituidos por una misma espacialidad, y que, como en una cinta de *Moebius*, la presencia se dilata por circulación sin fin. El nivel intensivo del cuerpo no se manifiesta en formas, sino que tensa las formas al punto de llevarlas a sus límites en los que se pierden para volverse otras. Las formas adquieren también la cualidad de un pasaje, una construcción transitoria, cuando son abordadas desde la dimensión intensiva que las singulariza. El “afuera” del cuerpo es un factor clave en la producción de tensión para la actuación, y a menudo puede verse en la mirada (una mirada puesta en el espacio), una línea que proyecta al/la artista en su estado más afectivo. Es decir, la presencia no sólo se proyecta desde el cuerpo como una emanación, sino que es operada desde el espacio circunspectivo como una extracción.

Muchas son las experiencias del caminar en la práctica del Butoh. Con Koh Murobushi hemos caminado creando un movimiento circular –micro movimiento casi no visible– en la zona pélvica, como un alargamiento del pene –indistintamente en hombres y mujeres– que se reintroduce por el ombligo para cerrar el círculo que vuelve a girar en cada paso. Con otros maestros hemos trabajado el caminar sintiendo el espacio entre los cuerpos, como un cardumen; caminar hacia el propio entierro; caminar en una cornisa; caminar cargando un cuerpo, dejando que el peso penetre; caminar movido por una brisa interior; caminar el crecimiento de las plantas; caminar sin tiempo; caminar la propia ausencia, para dar lugar a otra presencia: el hierro, el óxido, la piedra, el mineral, etc.

Mas hay una propuesta especialmente intensa del caminar, que en cierto modo se acerca a la experiencia de caminar con ancestros (muertos), pero que sacando el “con” deja al cuerpo caminando muerto, es decir, deja al muerto caminar. El/la bailarín/a como un/a muerto/a que camina. Bailarín/a-muerto/a-caminante, como “un cadáver que intenta desesperadamente tenerse en pie a riesgo de su vida” (Hijikata en Badillo Coronado, 2014). Un/a muerto/a acechado/a por el poder-ser de una segunda muerte.

Algo hay que dejar en claro, el/la bailarín/a muerto/a del Butoh no comparte el registro de un *walking dead* de las tiras televisivas sobre *zombies*. No es ese el cliché que lo/la hará danzar; por el contrario y desde lo absolutamente opuesto, que el/la bailarín/a muera parece significar también la muerte de la danza y de cualquier modo de ser danzante pre-existente, salvo el del/la muerto/a que camina, quien comparte con todo viviente ese poder-ser mayor y universal que es la muerte. Tamaño despojo no hace otra cosa que propiciar un llamado a lo asignificante, inorgánico y desubjetivado de un cuerpo que ya no se identifica con un sujeto de atribuciones dadas, sino con un vacío, que puede entonces dejar caer del cuerpo lo ya danzado para volver a danzar desde lo que adviene como otra muerte posible. Pues ya muerto, al/la bailarín/a siempre le sobrevendrá una muerte. Tal vez sea en la insistencia en la muerte, donde el cuerpo encuentre el nacimiento de una danza, en otra presencia, cada vez vuelto de una muerte que lo deje, muerte tras muerte, aún cada vez más vacío y más presente.

Un/a muerto/a que muere dos veces, encuentra la danza allí donde el lenguaje del cuerpo ha muerto. Morir como humano y devenir mineral que rigidiza el cuerpo. Cuerpo de piedra, que muerto vive. Mineral que se quiebra y deja aparecer al humano desde alguna profundidad: la tierra o la tumba, observando ese mundo por primera vez, con ojos de un muerto. O el cuerpo anciano-danzante de Kazuo Ohno, desalojado para ser ocupado por su madre muerta, prestando el cuerpo para que la muerte dance. Ahora bien, morir es morir, no es emular la muerte. Algo debe pasar a nivel del despojo, la retirada, la renuncia, para que la danza dance en el lugar de quien se sabe muriendo.

Es a esta manera de ser a cada momento en lo último, en lo escatológico, que remite profundamente al pensamiento del “estar vuelto hacia la muerte” en Heidegger, es decir, el pensamiento de la existencia en tanto que exposición de cada instante a su propia suspensión. (...) la muerte no hace más que puntuar, cumplir una serie de momentos singulares que habrían sido todos, cada uno por sí mismo, el último momento. (...) cuya dimensión es el presente. (Nancy, 2014, p.78)

Tal vez ese sea el presente de quien camina muriendo. Cada paso siempre como el último y por eso mismo dando un nacimiento, aunque siempre próximo a morir.

La presencia sólo se da en ese surgimiento y en esa franquía que no accede a nada más que a su propio movimiento. Podemos decir que “Yo = Yo”, pero Yo no habrá preexistido al nacimiento, del que tampoco saldrá: nacerá también a su propia muerte. (Nancy, 2007, p.131)

Nacimiento y muerte de la presencia como composición y descomposición de las partículas de un cuerpo.

¿Es la del/la bailarín/a muerto/a una cualidad cercana al devenir imperceptible deleuziano o se acerca más al concepto heideggeriano de “estar vuelto hacia la muerte” como el poder-ser más propio/auténtico, en tanto única posibilidad segura de toda posibilidad futura?

Pregunta sobre la que no arriesgo una respuesta, sino que formulo para seguir pensando relaciones entre las artes del cuerpo y algunos enunciados filosóficos que puedan funcionar como potenciadores de las prácticas o del pensamiento “en” y “sobre” ellas. Lo que sí podemos aseverar –en relación con lo escrito hasta el momento– es que la imagen de la muerte en el Butoh parece abreviar en un necesario despojo, desmantelamiento, caída de toda construcción que mantenga al cuerpo “sujeto” a fijaciones que no permitan o no dejen emerger una dimensión de la danza alejada de las restricciones del lenguaje que la codifica. Matar al/la bailarín/a para que dance fuera del código.

1.5.5. Sostener

Si bien, en este escrito, estamos poniendo en valor la capacidad del/la artista de variar sus tensiones corporales para la composición de estructuras transitorias –que a su vez otorguen mutabilidad a sus modos expresivos– se hace también imprescindible que él/ella pueda sostener la constitución de dichas composiciones, es decir, que pueda perdurar en una construcción corpórea, previamente a su disolución en un devenir diverso. Para que la ejercitación cumpla su efecto a tales fines, las posiciones a sostener en las prácticas de entrenamiento necesitan ser extrañas, incómodas y difíciles. Esto requiere esfuerzo y sobre todo, una voluntad de no declinar en el objetivo de mantener el cuerpo en esas composiciones.

Con Rhea Volij trabajamos cinco posiciones desde donde caminar manteniendo su conformación. El trabajo, al igual que en las caminatas planteadas anteriormente, debe realizarse con los pies paralelos y próximos, achicando la base de apoyo del cuerpo y con toda la cara plantar en el piso (salvo cuando se pide específicamente elevar los talones).

Las posiciones en las que se debe sostener la caminata por tiempos prolongados son las siguientes:

1. Acercar el torso al piso flexionando lo más posible las rodillas y ubicando simultáneamente la coronilla y el coxis en dirección a él. De este modo, caderas y cabeza quedan a la misma altura, produciendo un descenso total del cuerpo y una percepción aumentada del arco que se produce en la columna vertebral, elongada hacia el techo.

Caminar.

2. Dejar crecer una línea de tensión desde las puntas de los dedos de las manos hacia la diagonal delantera superior. La coronilla sigue la misma dirección, posicionando diagonalmente la columna, mientras el coxis continúa a tierra dirigido hacia el piso y las rodillas flexionadas.

Caminar.

3. Desde la extensión de las manos y la coronilla, seguir subiendo para finalmente encontrarse erecto. Al mismo tiempo elevar los talones. Todo el cuerpo está extendido verticalmente, incluso las piernas. Las manos deben mantener sus palmas enfrentadas. (Una imagen útil para sostener esta tensión es sentir dos hilos que elevan al cuerpo desde sus crestas ilíacas).

Caminar.

4. Flexionar rodillas, dejando los talones elevados y colocar los brazos como sosteniendo una gran circunferencia a la altura del pecho (puede ser imaginada como un planeta).

Caminar.

5. En la posición anterior, elevar un pie hacia la rodilla opuesta y sostenerlo unos segundos en contacto, para luego pasar al otro. Este movimiento puede ser imaginado como la forma de caminar de una garza o ave zancuda.

Estas formas sostenidas ayudan al/la practicante a entender cómo mantener una composición extraña del cuerpo, todavía en un modo estructurado, que le ayudan a percibir el valor de los centros, ejes y tensiones corporales, y lo/a fortalecen físicamente para sostener aquellos lugares expresivos por su conformación no habitual (al momento de danzar) y por ello, difíciles de soportar y hacer perdurar.

Por supuesto que esta capacidad de tensar y sostener una composición se articula con la de plegar y producir variaciones. El pliegue se da en cada articulación. Toda tensión necesita del pliegue para construirse y, al mismo tiempo, el pliegue posibilita el devenir en nuevas tensiones. A su vez, el pliegue aparece como el espacio “entre” las partes del cuerpo que necesita abrirse, ampliarse, para que la posición se sostenga, también, por una fuerza expansiva que surge del pliegue mismo. En el espacio o pliegue existe también una fuerza que “sostiene” la composición particular de las partes que articula.

Entonces, el trabajo es cooperativo entre tensiones y pliegues, haciendo y deshaciendo sus construcciones transitorias hacia un juego de variaciones y sostenimientos de sus composiciones.

Cuando la posición se torna realmente insostenible, se pide al/la practicante que comprenda cómo acomodar el centro corporal, cómo profundizar la apertura de sus pliegues, cómo actualizar las fuerzas o tensiones que lo sostienen-ahí. Luego, en una improvisación libre, el/la artista podrá –gracias a la experiencia que le ha dado una práctica sostenida– detener sus movimientos en las zonas más incómodas, torsiones, equilibrios, deformaciones del cuerpo que –lejos de querer evidenciar un virtuosismo atlético– permitan una manifestación de estados humanos corporeizados poéticamente y de forma no cotidiana.

1.5.6. La intensidad sonora de un cuerpo

Actualmente, aplico en mis prácticas una ejercitación inspirada en un fragmento del “Mandala de energía corporal” propuesto por el Taanteatro brasileiro, que potencia la escucha de una producción vocal conectada con la experiencia de entender dónde y cómo

el sonido comienza a gestarse, pues, toda intensidad sonora nace en el cuerpo como impulso.

El ejercicio –que se realiza con los ojos cerrados– se desarrolla en los siguientes pasos:

1. Generar entre las manos una esfera de calor o energía, a la altura del centro corporal.
2. Hacer entrar al cuerpo esa energía o calor, tomando como guía para su traslación el eje corporal o columna vertebral, comenzando en la base de la pelvis para terminar en la coronilla. Es necesario acompañar con las manos el recorrido, tomando contacto con la materialidad interior del cuerpo: órganos, huesos, articulaciones, musculatura, etc.
3. Durante ese tránsito, se debe permitir que el cuerpo fluctúe en sus tensiones internas en función de lo que ese pasaje despierta sensorialmente. Al mismo tiempo, profundizar el contacto con la respiración y sonar vocalmente, tratando de localizar el origen del sonido en la parte del cuerpo comprometida. Es importante dejar aparecer diferentes coloraturas de la voz en relación a las sensaciones y sentimientos emergidos de ese contacto.
4. Finalmente, Hacer salir el calor por la coronilla, percibiendo el estado del cuerpo luego de haber sonado en esa relación íntima consigo mismo.

La ejercitación tiene el objetivo de que el/la estudiante aprenda a explorar en el cuerpo, el nacimiento del sonido de su voz. A partir de la profundización del contacto con el estado corporal, el ejercicio propone liberar o desencadenar la voz, dejando caer barreras o bloqueos que se instauran frecuentemente por acción de una represión vocal que cala profundo en los modos expresivos. A menudo el/la practicante siente –luego de atravesado el ejercicio– un placer particular vinculado a la experiencia de sonar, donde pudo conectar de un modo más profundo la voz con su estado psico-físico-emocional, al punto de sentir la fluctuación vocal como el devenir sonoro de las variaciones intensivas que la persona capta cuando profundiza la percepción de sí.

Como podemos ver, al igual que en los diversos ejercicios que involucran caminatas, cobran mucho valor el centro y eje corporal como organizadores del trabajo.

Según Ana Gloria Ortega (2005), docente mendocina que ha realizado estudios y publicaciones de divulgación sobre el método de entrenamiento de Tadashi Suzuki, la vivencia del eje corporal es de gran importancia para el trabajo vocal. Trabajar las conexiones entre parte inferior y superior del cuerpo, a través de la concientización de la columna vertebral, permite “vivenciar el apoyo inferior realizado por los abdominales y el recorrido de la voz carente de tensiones a nivel del cuello y de la faringe. El gran resonador y canalizador de energía corporal es la columna vertebral alineada” (Ortega, 2005, p.16).

El apoyo inferior en los abdominales se relaciona directamente con la importancia de un centro corporal que apunte la capacidad de sonorización del cuerpo –lo que Grotowski denomina “base de la voz”–. Por ende, Ortega insiste en que “toda movilización debe partir del centro y, por ello, desde las caderas. Son las caderas las que comandan los movimientos desde el hara” (Ortega, 2005, p.16).²⁷

En su artículo *Una visión desde la voz* (2005), publicado por el Instituto Nacional del Teatro en los cuadernos del Picadero, la investigadora vocal escribe:

Desde el punto de vista de la voz, el descenso del centro de gravedad, con flexión de rodillas y apoyo franco de los pies en el suelo, produce una compresión de los abdominales que actúa sobre la compresión del aire que manejamos. Como la voz es energía sonora, si realmente la dejamos surgir desde el “hara” e involucramos en ella nuestra parte corporal baja, inmediatamente vivenciamos un acoplamiento de la voz y del cuerpo traducido en un timbre más vigoroso, más oscuro, una voz más voluminosa, con cuerpo y con armónicos graves. Por fin la voz es orgánica. (p.16)

Podemos considerar que el apoyo de la voz aquí descripto funciona a nivel de una dimensión basal o fundacional de la técnica y colabora con la percepción de la voz como intensidad y energía corporal, produciendo con mayor eficacia ese bucle corporal-vocal que sensibiliza e intensifica la presencia. A otro nivel –simultáneo y en colaboración con el primero–, la voz necesita sentirse surgiendo de la diversidad de espacios que funcionan como resonadores (cajas de resonancia que actúan como amplificadores de la vibración sonora y que además otorgan identidad tímbrica) que proyectan y dan variabilidad al

²⁷ Denominación japonesa del centro corporal.

sonido. Por ende, explorar todo el cuerpo como productor de sonoridades, identificando variaciones según sus zonas y niveles de tensión, es el objetivo central del ejercicio. La eclosión sonora, producida por la exploración de los espacios corporales que dan singularidad a cada sonido, multiplica las voces. A su vez, la exploración creativa-vocal no queda librada a una sonorización meramente “libre” que no permita una “vuelta” o concientización de los procesos que necesitan recuperarse como capitalización de la experiencia. La insistencia en el apuntalamiento en el centro y eje corporal ayuda a la resolución de ese problema. No obstante, es importante tener en cuenta que el cuerpo no puede quedar preso de su centro, provocando una hiper-estructuración. En el trabajo de diversificación sonoro-vocal, el/la practicante necesita lograr percibir su voz como una fuerza material móvil, que circula en el interior del cuerpo y se proyecta en el espacio. De este modo, la vivencia de “un” centro localizado deja paso a la experiencia de “muchos centros” o un “centro móvil” en desplazamiento. Pero, ambos procesos coexisten. Un centro estructurante y uno o varios centros móviles funcionan de forma cooperativa. Debemos tener en cuenta que la identificación del centro corporal sólo es eficiente cuando el mismo no es percibido como paralizado o enquistado, sino variable y con una movilidad que se asemeja a un movimiento de fricción, de tensión y distensión o, podríamos decir, compresión y liberación de sus tensiones. De este modo, el/la practicante puede sostener una vocalidad intensificada en el contacto enraizado con su base corporal, al mismo tiempo que puede explorar su riqueza sonora llevando el sonido hacia zonas diversas del cuerpo, donde encontrará un campo fértil para explorar.

En la producción de intensidad a nivel del volumen vocal sucede algo ejemplificador del funcionamiento del centro corporal en la producción sonora. Mientras más apoyada la voz en dicha zona del cuerpo, más capacidad de proyección podrá desarrollar. El sonido adquiere potencia y claridad por la fuerza aplicada a la columna de aire desde los abdominales y por la descarga (a tierra) de tensiones de la zona superior del cuerpo que obstruyen la emisión. Entonces, es útil pensar la proyección sonora como tensión de opuestos, en la que el sonido invade el espacio al mismo tiempo que se interna en el *hara* y de allí al piso, produciendo un movimiento de dilatación hacia una y otra dirección.

Podemos decir, entonces, que una profundización del contacto con el centro y eje corporal resulta eficaz para dar paso a una diversidad intensiva, efectivizada en las

variaciones de tensión del centro y flexibilidad tonificada del eje que permitan sentir el cuerpo siempre fluctuante. Sólo desde ese cuerpo la voz puede explorar sus mutaciones y transformaciones y arrastrar, a su vez, al cuerpo en sus devenires.

Según Deleuze y Guattari (2012), la voz posee una gran capacidad desterritorializante y desrostrificante. Para Silvia Davini (2007) –haciendo referencia a estos autores–, la voz “está más allá del rostro en términos de devenir, de multiplicar el sujeto, de posibilitar diversos procesos de subjetivación, de estimular ensambles maquínicos de deseo” (p.81). Estas afirmaciones fundamentan la propuesta de que la voz – una vez liberada– puede arrastrar al cuerpo y sus estados en su movimiento de desterritorialización, aunque, debemos también decir que ello sucede luego de haber captado su nacimiento en el estado corporal, luego de haber enraizado el sonido en su fuente física. Entonces ahí, cuando el bucle cuerpo-voz toma consistencia y construye acontecimiento, ahí la voz puede aventurarse hacia una fuga de los aspectos rostrificados a los que el cuerpo se mantiene sujeto. En ese proceso, la voz desencadena su sonido (en el sentido literal de quitar cadenas), mas también su cuerpo, considerado fuente material y presencia visible de la intensidad sonora. Otra vez, podemos seguir afirmando –amparados en la propuesta deleuziana– que el devenir se produce siempre por alianzas y que aquí se da una alianza incuestionable en el trabajo actoral: la de cuerpos y voces para la producción de una presencia simultáneamente acústica y visual.

¿Cómo producir vocalidades en resonancia con esa construcción del cuerpo-voz?
¿Dejamos que las expresiones corporales-vocales habiten los procesos creativos de modo no-representativo? Es decir, ¿dejamos que las voces y cuerpos se produzcan a partir de la experimentación y la exploración efectiva de sus alianzas?

En diálogo con Paco Giménez (2014)²⁸ -de quien hablaremos más detenidamente en el apartado 2.2.-, el artista y maestro recuerda a quien fuera su profesora de “Voz y Cuerpo” durante un corto tiempo en México: Kozana Lucca.²⁹ Paco puso en relieve la

²⁸ Entrevista que realicé a Paco Giménez en el año 2014.

²⁹ Artista cordobesa (Córdoba, 1940 – Malérargues, 2011) radicada en Europa la mayor parte de su vida, integrante del Roy Hart International Center de Francia, grupo dedicado a la investigación del cuerpo-voz en *performance*. Dictó cursos y seminarios sobre “voz humana” alrededor del mundo. En Córdoba, tuvo una intensa actividad a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa.

maestría de Kozana para estimular la voz de los/as estudiantes; una voz muchas veces clausurada, estrangulada, pero que en un proceso de trabajo –desde una técnica que ella misma llamaba “integradora”– puede encontrar expresión y expansión. También trajo a nuestra memoria el concepto “esquizofrenia consciente” muy utilizado por la maestra, a través del cual daba a conocer a los/as estudiantes la multiplicidad de voces que existen como potencial a explorar. Cabe destacar la relación que la noción de “esquizofrenia consciente” tiene con el concepto de “esquizopresencia” trabajado por el Taateatro brasileiro (abordado en el apartado 1.4.3). Ambos casos pueden considerarse vinculados a lo que Davini caracteriza como una capacidad de “multiplicación del sujeto” que la voz detenta, y que permite al/la artista un contacto potenciado con la multiplicidad que lo constituye.

Asimismo, consideramos imprescindible que el/la artista reconozca su voz como “lugar vocal”. Al igual que en la concepción de cuerpo como territorio que, a su vez, puede ser desterritorializado y reterritorializado, la voz concebida como lugar habilita a que el/la artista encuentre un espacio de producción subjetivante. Al concebir la voz como lugar y territorio pasible del mismo movimiento de descomposición y recomposición (desterritorialización y reterritorialización) –y al pensar el cuerpo-voz como esfera de subjetivación–, desplazamos el concepto de voz desde una noción meramente comunicativa a otra exploratoria, expresiva y productora de subjetividad/es.

Por último, debemos tener en cuenta que ese “lugar vocal” necesita ser trabajado –al menos en uno de sus aspectos– como un lugar sonoro más allá del lenguaje. Rugidos, murmullos, susurros, graznidos, quejidos, suspiros, gritos y todo tipo de ruidos vocales desprovistos de lenguaje, nos proporcionan la experiencia de una vocalidad no subsumida en la palabra; pero que, corporeizada desde una concepción extendida de cuerpo, pueda experimentar la palabra desde una materia sonora vulnerable, rica en variaciones, pliegues y texturas. En una lógica del devenir, la voz nos enfrenta a algo íntimo e incógnito del cuerpo que la produce y que pide no ser avasallado por el vicio apresurado en los hábitos de significar los acontecimientos. Ese es un gran aporte que una investigación corporal del sonido puede hacer a la escena: su desencadenamiento aún no semiotizado, todavía no significado; pura existencia sensible a la que se podrá otorgar sentidos, pero sin arrebatarse.

su materialidad no subsumible, que a mi entender, más que un resto se erige como un exceso en el puro acontecer.³⁰

³⁰En el siguiente video puede verse una corta edición de un registro que realizó Natalia Oliveira del seminario que dicté en el Espacio Da Capo de la ciudad de Córdoba en el mes de junio de 2018. Escenificar el devenir (seminario 2018). Disponible en: <https://youtu.be/w1gKHY2-ObY>

Capítulo 2

Dos propuestas cordobesas en torno al problema de las fijaciones expresivas y la actualidad del cuerpo-voz

2.1. Oscar Rojo



Imagen 1
Una incierta master class (ensayo)

2.1.1. El desplazamiento como procedimiento: correr/se de lugar

Oscar Rojo observó que uno de los grandes problemas de la actuación radica en la dificultad o imposibilidad por parte del/la artista de tomar contacto con –o estar a la escucha de– lo que el acontecimiento presenta.³¹ Notó que en actores/actrices y

³¹ Oscar Rojo (10 de septiembre de 1960 - 10 de septiembre de 2012) estudió teatro en La Cochera –con Paco Giménez– entre los años 1984 y 1989. Paralelamente, estudió con la artista y docente cordobesa Graciela Ferrari en el Teatro Avevals, entre los años 1985 y 1987. Desde 1986 hasta 1988 realizó estudios de “Técnicas del movimiento en el espacio orientadas al teatro” con la profesora y artista Graciela Mengarelli, y entre 1987 y 1991 realizó estudios del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury y danza contemporánea con la artista y docente Isabel Pinczinger. También incursionó en estudios de Danza Butoh con artistas como Maura Baiocchi, Rhea Volij y Katsura Kan. En 1999, luego de formar parte activa del Teatro La Cochera por más de una década, Oscar Rojo inauguró su propio espacio teatral denominado Quinto Deva. Desde ese momento y hasta la fecha de su fallecimiento, gestionó dicho espacio, llevando adelante una nutrida actividad docente, de producción artística y divulgación cultural muy significativa para Córdoba. Oscar también tuvo una intensa actividad como docente en la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Luego de una corta estancia como Auxiliar de 1° en la cátedra Texto Teatral entre los años 1989 y 1990, el artista volvió a la docencia universitaria en el año 2004 y obtuvo el cargo de Profesor Titular de la cátedra Formación Sonora I en el año 2006. Entre los años 2009 y 2012 compartimos el dictado de dicha cátedra, siendo esa una experiencia muy enriquecedora para mi actividad como artista y docente. Pero no fue esa la única actividad compartida. En el año 2011 tuve la oportunidad de actuar en la obra *Una incierta master class* bajo su dirección. Se trataba de

bailarines/as, muchas veces prevalece el estilo, la forma de hacer y de estar por sobre la escucha de los vínculos y conexiones que la escena posibilita y pide, como si se priorizara la propia imagen –a veces de forma no muy consciente– en lugar de la atención al vínculo y lo que el vínculo habilita.

Decía Oscar en una entrevista personal que le realicé en 2012:³² “Las relaciones no se inventan”; es decir, las relaciones pueden potenciarse o debilitarse; un/a artista escénico/a puede trabajar negando la relación o intensificándola e intensificándose desde ella, pero no puede inventarla. Una actuación puede tender a producir relaciones, puede tender a generar vínculos, pero no a inventarlos. ¿Qué quiere decir el artista, con la afirmación de que las relaciones no se inventan? Podríamos pensar que la invención de un vínculo, dicho desde esta perspectiva, implica una cuota de imaginario que no encuentra un correlato en las fuerzas realmente efectuadas.³³

Rojo observaba que, a pesar de su poder generativo enraizado en el propio acontecimiento, asumir un vínculo conlleva serias dificultades. “Admitir lo que hay es muy difícil” (Entrevista a Oscar Rojo, 2012), A menudo, los/as artistas escénicos/as tapan con gestualidades o modos de habitar el espacio, lo que se da en una relación, sin tomar contacto con lo que la relación manifiesta. En esos casos, “se ve la pretensión de imponerle cosas al cuerpo” (Entrevista a Oscar Rojo, 2012) y de imponerle cosas a la relación; obligar al cuerpo a asumir ciertos posicionamientos, tensiones y estados que no surgen del contacto con el/lo otro. En cambio –decía Oscar–, “cuando se admite lo que hay se dan otras producciones” más cercanas al acontecimiento presente, más presentes. Entregarse al vínculo como acto de escucha produce una actuación que parece surgir del vínculo mismo,

un proyecto que Rojo ideó con el objetivo de juntar en el escenario a diversos maestros/as de la danza cordobesa. En otros sentidos y de forma indirecta, hemos compartido también espacios de formación (en diferentes tiempos), como los estudios de teatro con Paco Giménez y Graciela Mengarelli, la formación en el Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury y danza contemporánea con la bailarina Isabel Pinczinger (iniciados en mi caso en el año 1997, 10 años después que Oscar). También compartimos un fuerte interés por la Danza Butoh y buceamos en sus propuestas corporales.

³² Entrevista que realicé a Oscar Rojo en el año 2012. Las citas a Rojo extraídas de dicha entrevista serán consignadas con el año.

³³ Quisiera agregar, según mi parecer, que sin embargo podríamos considerar del orden de la invención, el hecho de tomar contacto con esas fuerzas para generar nuevo acontecimiento a partir de una función creativa del vínculo mismo.

donde no se pierden las singularidades en encuentro. Ellas devienen una singularidad plural.

Para Rojo, el problema en torno a la actualización del cuerpo radica en la persona-artista y no tanto en la técnica artística aprehendida o los recursos utilizados. Ante la pregunta sobre cómo resultó dirigir a bailarines/as de formaciones diferentes, para la ocasión en que dirigió el espectáculo *Una incierta master class* con un número importante de bailarines/as locales,³⁴ respondió que no le importaban tanto las líneas de formación o de trabajo que cada uno/a llevó al laboratorio; por el contrario, aseguró que “más entrenados o menos entrenados, el problema [seguía] siendo humano en relación al cuerpo” (Rojo en Overmeer Lemos, 2013).³⁵ Oscar no se enfrentaba a bailarines/as de distintas tendencias, sino a personas. Es la persona la que sufre el límite, la que padece dificultades, la que no encuentra conexiones con el entorno, con sus compañeros/as de escena y con los vínculos que habilita la escena. Son cuestiones que se pueden trabajar a nivel técnico-expresivo, pero Oscar insistía en que siempre es necesario dirigirse al hombre y a la mujer, a la persona; conducir al/la artista al contacto con aspectos personales que implican un riesgo existencial, donde ciertos cuestionamientos puedan desacomodar las organizaciones de su personalidad, y por ende, las constituciones de su corporeidad y sus relaciones, ablandando las durezas que imposibilitan sus vínculos tanto intra como extra corpóreos.

El maestro y director ponía en el centro de las interrogaciones a la persona del/la artista y no a la técnica, o podríamos decir, interrogaba a la persona para desde allí intentar extraer un acercamiento personalizado a la técnica, a la medida de cada quien y por/para cada quien. Ese era el plano en que, para Oscar, se producen los cuestionamientos expresivos más relevantes y se habilitan otras construcciones de la expresión. No es que no

³⁴ Espectáculo en el que tuve la oportunidad de participar en el año 2011. Con idea y dirección de Oscar Rojo, asistencia de dirección de María José Díaz Cerutti y las actuaciones de los/as bailarines/as: Santiago Bernardi, María José Díaz Cerutti, Gabriela Etchegoin, Sonia Gili, Ángel Hakimian, Sabrina Müller, Mariana Pirra, Florencia Rubio, Cecilia Priotto, Carolina Vicente y Marcelo Comandú. Puede verse una pequeña edición del espectáculo en: *Una incierta master class* (Fragmento 8 min) <https://vimeo.com/27910597>

³⁵ Entrevista audiovisual realizada a Oscar Rojo por Paola Overmeer Lemos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vSHr--cQZ1w>

haya propuesto un trabajo técnico en sus entrenamientos actorales, solo que, sumergido en su interés por la disolución de formas enquistadas, no pensó la técnica como un método de formación –desde donde dar forma al cuerpo– sino como un método de exploración desde donde despertar al cuerpo a una singularidad posible.

Según Fabricio Cipolla:³⁶

Él decía que la técnica servía para que el estudiante crea que tiene algo para aprender y para que el docente crea que tiene algo para enseñar. Sus trabajos siempre fueron más allá de lo técnico como destreza. Hay un trabajo actoral fuerte, que llega por otro lado que no es la forma, que no es el estilo y el dominio de una técnica, sino que tiene que ver con abrirse a una experiencia, una dimensión del cuerpo que se relaciona con el estado.

Cipolla dice que Oscar recomendaba no trabajar desde una “idea” de actor/actriz. Él insistía mucho en no trabar la actuación en una “idea” de lo que la actuación debe ser, sino en un contacto con lo que la actuación está siendo y lo que puede desencadenar. Una de sus grandes preocupaciones como maestro era hacer caer las falsas creencias sobre el oficio de actuar o bailar que los/as estudiantes suelen llevar como preconceptos. La clase de teatro no se instaura, entonces, como un medio para materializar esos modelos, sino para cuestionarlos. Cuestionar nociones erráticas dadas por ciertas desacomoda al/la estudiante, quien pronto comprende que el camino a seguir estará más cargado de incertidumbres que de certezas, y que es en esas incertidumbres donde podrá encontrarse finalmente inmerso en una exploración creativa. En el mismo sentido, tomar contacto con los vínculos escénicos tal-cual-se-dan es algo que el/la estudiante necesita aprender a operar como ejercicio efectivo para comprender su lugar en la composición. A partir de una toma de contacto inicial, lúcida y descargada de significados forzados –asignificada–, se puede comenzar a sentir el cuerpo como zona de experiencias abierta al sentido en el encuentro. Un cuerpo y un sentido situados-ahí. En este proceso, el sentido es un hallazgo, algo que se encuentra –y por eso mismo un trabajo– a partir de una comprensión de la situación.

³⁶ Entrevista que realicé a Fabricio Cipolla, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Cipolla son extraídas de dicha entrevista.

Cuando dirigía, Oscar también observaba la amplitud o dificultad de los/as artistas para comprenderse situados. Les proponía la producción de un corrimiento, de un abandono de los lugares expresivos recurrentes hacia otras construcciones más próximas al acontecer; experimentaciones y composiciones desde la operatoria de “correr de lugar” lo que se resiste, lo que se opone al movimiento, lo que ha quedado fijo en el cuerpo-voz, su personalidad y sus modos de pensar/se bajo el diseño de una identidad rigidizada.

El verbo correr podría ser sustituido por abandonar, quebrar, aflojar, deshacer, desarmar; todas operatorias calificadas por Rojo (2012) como “poderosas para danzar” a partir de una experimentación intransferible, que cada uno atraviesa de un modo singular. Es un hacer que asume el/la artista, pero a partir de un problema inherente al hombre y a la mujer, a la persona que no puede asumir un desplazamiento de sí.

Tanto en las instancias de clase como en los laboratorios artísticos, Oscar mostraba una preocupación por esas formaciones rígidas, aquello que los cuerpos y las voces asumen como identidad fija o como modo de organización y representación de sí, estructuras que no permiten un movimiento o corrimiento de esos modos pre-figurados apropiados,³⁷ originados en lo que hemos llamado una usina de fijaciones a la que se está sujeto (de sujeción). Instituciones, organismos, organizaciones u organicidades que funcionan bajo una red de significaciones pre-supuestas, donde el sentido no se construye en la exposición de un cuerpo, sino que viene dado en una “subjetividad” diseñada a priori, de un sujeto-sujetado.

Según lo que hemos visto en el capítulo anterior de este escrito, lo opuesto es la producción de una percepción molecular del cuerpo, la voz y el acontecimiento; la materialización en el cuerpo-voz de los afectos que desprenden las relaciones de un estar-ahí-arrojado en un mundo de entes y existentes con los que se compone. Podríamos pensar como fijación, el gesto que se impone cuando no hay escucha de ese acontecimiento singular del que se es parte como cuerpo molecular relacional. Lo que hay es la repetición de un gesto perteneciente a otro orden que no es el de lo real, en un acontecimiento que no sucede, un no-acontecimiento o el acontecimiento de un enquistamiento. Implica la

³⁷ Decimos “apropiados” en el sentido de que se asumen como propios esos modos reproductivos, al punto de que se corporizan en fijaciones.

manifestación de un/a artista que no está operando al interior del acontecimiento para extraer su gesto, no está trabajando con “lo que hay”, proposición que caracterizaba la mirada rojiana.

¿A qué están sujetos los cuerpos? Ya hemos visto que los cuerpos están sujetos a un sujeto supuesto en las sujeciones que lo identifican con ciertas formas de hacer, de ser, de pensar y de organizarse que no efectúan su potencia, que no potencian sus relaciones, que no lo tornan verosímil en el contacto con sus afectos y perceptos desencadenados en afecciones y percepciones de lo real; sino que aluden a un “sujeto pre o pospuesto” (Nancy, 2014), que no mora en el acontecer presente de la actuación, en la escena. Entonces, vemos que para estar presentes, Oscar proponía un corrimiento de esa organización rígida del cuerpo, lugar de un supuesto, sujeto a un sentido que no corresponde al instante vivido. Correr/se para entrar en contacto con la efectuación de una potencia que sólo se desencadena en relaciones moleculares, intra y extra corpóreas.

En sus clases y laboratorios, los/as estudiantes y artistas ensayaban diferentes respuestas ante el mismo requerimiento de su maestro y director: “correr/se de lugar”. Rojo notaba que algunas personas lograban el objetivo en mayor grado que otras, aunque para aquellas que lo lograban en menor medida podía ser tal vez más intensa la experiencia, más movilizadora y cuestionadora. Algunos proyectaban la tarea, actuaban para producir corrimientos en otros/as, sin tomar contacto con la dificultad o resistencia propia; o realizaban grandes corrimientos en los laboratorios artísticos, pero luego no podían desplegarlos en una composición, no podían capitalizarlos, tal vez por no comprender el valor expresivo y compositivo del procedimiento. Pero él proponía dar tiempo, escuchar, permitir que los procesos subjetivos den frutos. Veía que “muchas veces el artista sabe que hay verdad en la observación que se le está haciendo” (Rojo en Overmeer Lemos, 2013), pero no puede cambiar, no puede dejar de repetir, no puede soltar la fijación. Es más, Oscar sabía que experimentaba, como director, las mismas dificultades que enfrentaba un/a actor/actriz o bailarín/a.

Hay algo mío que se tiene que abrir, ampliar, frente a la propuesta o dureza del otro, es decir, tengo que encontrar una estrategia para encontrarme con el otro. Evidentemente tiene que haber un cambio. Así como uno tiene paciencia con uno mismo, ¿por qué no va a tener paciencia con el otro? Más allá de que el otro toque

algo...no tiene por qué resolverlo inmediatamente. Me parece que si hay una dureza, hay una dureza de los dos lados, no de un solo lado. No de un bailarín o de una bailarina en particular, es de los dos lados. Es decir, yo no tengo la suficiente amplitud para verlo. Claro, entonces necesito otro espacio individual para ver si yo también me abro a esa persona. Entonces voy buscando propuestas... voy tirándole propuestas, y me voy dando cuenta hasta que digo, ¡ah!... por fin lo puedo ver (...) las tretas son millones para no soltar. (Rojo en Overmeer Lemos, 2013)

Hay un sentido independentista en el soltar, como un dejar correr las moléculas inmovilizadas, la imagen detenida, paralizada. Desencadenar sensibilidades y soltar sus manifestaciones. Rojo confesó adolecer de los mismos problemas que observaba en los/as artistas con quienes trabajaba y someterse a auto-observaciones constantes para poder observarlos/as, a riesgo de tampoco poder verse.

Ante la particularidad de lo escénico –en el sentido de que el/la artista se encuentra inmerso en su acontecimiento efímero, sin poder verse o percibirse desde afuera– los/as artistas necesitan –por lo general– la observación que pueda devolverles una mirada crítica y –en la medida de lo posible– objetiva de sus modos de “estar” y “hacerse presentes”. El/la artista escénico/a nunca sabe qué se ve –o se percibe– por estar él/ella mismo/a adentro de la escena, lo cual ha pasado a ser uno de los problemas que genera mayores dificultades al momento de crear cuando no se tiene una guía atenta y cuidadosa.

En una de sus ejercitaciones, sobre todo al comienzo de cada taller –en las primeras clases–, Oscar pedía al/la estudiante “exponerse” ante los/as compañeros/as, quienes debían devolverle, a modo de espejo, una caracterización de sus modos de disponer el cuerpo. El objetivo era identificar cómo se estructuran las tensiones en cada persona al mostrarse, hecho netamente teatral del teatro. Las presencias adquieren tensiones que develan a la persona en sus supuestos en torno a cómo debe ser vista, los cuales operan en la actuación. En esos supuestos están subyacentes sin dudas ciertos rasgos de carácter que la estructuran psico-físicamente y que denotan su personalidad. El trabajo del/la observador/a es devolver al/la observado/a la imagen de sí mismo/a que no puede atesorar. A menudo existen distancias de apropiación entre lo que una misma persona siente y expresa. Muchas veces, el/la artista reconoce algo particular a nivel de sus estados, pero no logra manifestarlo en la composición de sus tensiones, no sabe cómo hacerlo o ni siquiera

accede a plantearse el problema como algo a resolver. Simplemente sucede como un hábito de desconexión entre lo que se percibe y se manifiesta. Es un problema muy claro en torno a la percepción de sí que cada uno/a puede. Otras veces, el/la artista puede creer estar manifestando algo que efectivamente no se da, como una inadecuación de lo que cree dar a ver y lo que realmente se visibiliza.

Entonces, el maestro proponía –como un primer paso para abordar el problema– tomar contacto con las estructuras psico-físicas a través de la mirada del otro.

Él siempre estaba con cada uno. Venía, miraba el cuerpo de cada uno. Me acuerdo de las primeras clases, hacía pasar de a cuatro o cinco a que les miraran los cuerpos, cómo estaba configurado cada uno. Por ejemplo: si venía alguien con los labios muy pintados, veíamos que posiblemente la presencia estaba muy configurada acá [señala la cara]. Él trabajaba en que esa concentración energética, visual, que podía estar puesta en una tensión extra de la boca o en el gesto de los ojos, se distribuyera en otras zonas, a ver qué canal expresivo se habilitaba. Por medio de toques, de acompañamientos, cada uno iba teniendo pequeñas guías. En mi caso era siempre en las mandíbulas. Entonces, en cualquier trabajo, a lo largo del tiempo, ibas soltando esas tensiones y con la práctica veías que había algo que empezaba a aflorar de ahí. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Mediante el ejercicio de ser observado, la persona toma contacto con lo que se ve de ella o se percibe desde afuera; toma contacto con una realidad corpórea que no puede asimilar en la sola presencia a sí de su cuerpo. Algunas personas llevan toda la tensión hacia el pecho, cuello y cabeza, otras mantienen rígidas las rodillas y cierran su pelvis, otras llevan su cuello hacia adelante y cierran sus hombros dejándolos caer hacia adelante o produciendo una tensión hacia atrás que rigidiza el pecho. Hay pechos comprimidos de muchas maneras, manos muertas o tensas como garras, miradas perdidas, cejas que se arquean con cada palabra, glotis apretadas, etc. Es necesario entender lo que a cada uno “le pasa”. Lo que “le pasa” es parte de “lo que hay” a lo que aludía Oscar. El asunto es, primero y principal, no atentar contra la singularidad de un cuerpo-voz, no uniformar los cuerpos y voces, sino entender qué y cuánto, de todo eso que a cada uno le está pasando, lo potencia o despotencia en el intento de crear desde la exposición de sí. Luego deberá

explorar qué necesita deshacer de esa organización para encauzar una molecularización, ese estado donde finalmente el cuerpo puede ser sujeto de un devenir.

2.1.2. Saber no-saber: una propuesta de actuación desde el no-saber cómo se hacen las cosas

¿Qué mueve al cuerpo? ¿Desde dónde se mueve? Para Oscar Rojo la respuesta podría ser: una inteligencia que le es propia, que hay que escuchar o dejar pensar más allá del plan, más allá de lo ya pensado y acudiendo al lugar de no-saber de antemano. Un saber no-saber, un dejar pensar al cuerpo, o dejar que el cuerpo sepa cómo resolver desde una inteligencia inmanente. Él decía: “movete como si fuera la primera vez que lo estás haciendo, como si no supieras cómo resolver las cosas; movete desde ese lugar: desde el no saber cómo se hacen las cosas” (Entrevista a Fabricio Cipolla).

Ese estado de no-saber posibilita la emergencia de una inteligencia desplegada por el cuerpo y que despliega al cuerpo, más allá de los modos recurrentes, de los saberes que nos delimitan, de las representaciones a las que estamos sujetos, como sujetos de un aprendizaje incorporado.

Cipolla se refiere a un vicio común de actores y actrices al momento de trabajar con un texto, vicio de querer imponer o de querer representar una idea, y que Oscar siempre desmantelaba diciendo: “el cuerpo es más inteligente que el personaje” (Entrevista a Fabricio Cipolla). Según Fabricio, “Oscar siempre buscó en la corporalidad, algo que al actor le facilitara su estar en la escena..., ampliara una inteligencia apresada”.

Ese “saber no-saber” implica un saber y un trabajo específicos. Un saber por el cual el cuerpo deja actuar a una inteligencia propia (muchas veces encadenada), y que en las clases de Rojo se iba descubriendo (desencadenando) en una experiencia sostenida en el tiempo.

En primer año de la facu, llegábamos a la universidad y era algo que no se entendía mucho. Dependía de la persona también, de la resistencia que cada uno tenía. Hay resistencias más fuertes a abrirse a determinadas experiencias en la corporalidad...,

porque te abren a nuevas vivencias, a sentirte distinto. Algunas clases eran muy fuertes. Uno se emocionaba, no por algo psicológico, sino porque era la primera vez que te sentías así. Hay un momento en donde algo de lo emocional se abre, incluso algo de lo físico cambia..., una conciencia muy fuerte. Entonces ahí hay algo que uno entiende. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Oscar lograba estimular en sus clases el deseo del estudiante de abrirse a experiencias desafiantes. Planteaba la clase como zona de experiencia y de pasaje, donde el aprendizaje se daba por un corrimiento en la percepción cotidiana, y donde la comprensión sucedía cuando se operaba un cambio concreto en el cuerpo. Emilia Zlauvinen recuerda la profundidad a la que el maestro apuntaba en sus clases, dirigida a producir silencios y conexiones.

Recuerdo sus clases muy silenciosas, me llamaba mucho la atención. No volaba ni una mosca, un silencio absoluto. Se enfocaba mucho en que nos diéramos el tiempo de conectar con algo nuestro. Sea cual sea el ejercicio, siempre empezaba con qué nos estaba sucediendo en ese momento, cómo estábamos en ese momento. Eso hacía que todos nos quedáramos callados, buscando ese contacto, antes de entrar en relación con los otros. Silenciarnos, escucharnos y atender a lo que nos pasaba. (Entrevista a Emilia Zlauvinen)³⁸

Para Rojo era imprescindible que el estudiante comprendiera un lugar de colocación desde donde comenzar la exploración, en silencio, en conexión, desprovisto de pretensiones expresivas o interpretativas, un “estar” inicial enfocado en el silencio para:

revisar cuál es el lugar desde dónde vas a empezar a trabajar. Qué te mueve para hacer lo que estás haciendo, siempre con esta idea de actualización. El siempre decía: vayan actualizando. Lo que él proponía sobre el movimiento lento –trabajar todo el tiempo una temporalidad demorada– siempre insistió en que no era para que se fije como algo lento en la escena, sino que esa lentitud era para ver..., era para revisar el vínculo con la dinámica, el tono vocal..., o algún estado. Revisar el vínculo y no pasarlo automáticamente. Tenía un contacto muy fuerte con la

³⁸ Entrevista que realicé a Emilia Zlauvinen, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Zlauvinen son extraídas de dicha entrevista.

respiración, cómo entraba y salía el aire. Cuando perdés ese contacto..., es la clave... Hay algo del pensamiento y la interpretación, de todo lo que uno empieza a agregarle, con pretensión, que está interfiriendo lo que ya hay y que es potencia para un descubrimiento nuevo en la expresividad. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Cipolla reconoce que se incorporó en él una forma de encarar el trabajo diario en el teatro, previo al ensayo, a la participación en una clase o en una función, y que tiene que ver con esa colocación: la habilitación de un estado previo, preparatorio.

Yo para actuar me coloco en ese lugar. Y cuando voy a tomar una clase de danza o de improvisación con texto, o cualquier otra cosa, siempre lo busco desde cierta disposición física. Como un estado de no esperar nada, estar, no apurarse a un resultado. Hay algo que uno tiene que abrir a lo que está sucediendo en todo momento. Por ejemplo...qué lugar elegís para estar...y a partir de ahí...cómo ir buscando estar cómodo para accionar. No una comodidad quieta, inmóvil; sino una comodidad que permita entrar en juego, en una exploración, tomando todo lo que viene del afuera. Él insistía mucho en develar algo que está pasando...pero siempre desde las ganas que cada uno tiene de hacer. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Oscar planteaba una colocación inicial desde donde se opera sin pretender resultados rápidos y eficaces, sino desde el deseo o la necesidad de habilitar un lugar de escucha del estado que abre a la experiencia. Esa es la mayor eficacia. La habilitación de un estado que se produce en una coyuntura entre el deseo y lo que desde afuera mueve como proposición de un entorno, a partir de una escucha sin pretensiones.

Entonces, en su propuesta, el/la artista no inventa vínculos, los promueve, pero desde un hacer que comienza en la escucha. Hay una realidad del vínculo en que el/la artista se sumerge para encontrar la organización transitoria de las partículas de su cuerpo en esa relación. Es un trabajo. Ese “saber no-saber” implica también un saber-descubrir. Para ello, Oscar proponía una ampliación de la percepción, ver más allá, una sensibilización a partir del silencio y el contacto desde donde profundizar la relación; donde “actuar es ocuparse de cada pequeña parte del cuerpo” (Entrevista a Fabricio Cipolla), del vínculo con esas partes, del grado de escucha de lo que con esas partes sucede.

Para él la presencia, energía y acción física eran operaciones muy concretas. Y cuando decía concretas, se refería a qué estás haciendo. Uno le respondía: estoy pensando... “No, ¿qué estás haciendo con las piernas?”, decía él. Todos los ejercicios que daba servían para tener conciencia de la ubicación de las piernas, el tono muscular de las rodillas, los pies, los hombros, los ojos. Actuar era ocuparse de cada pequeña parte del cuerpo. Él buscaba que el actor no se perdiera por fuera de una actividad concreta. En las clases desmantelaba esta situación. Yo estoy pensando que estoy caminando en la luna, por ejemplo, él decía: “eso no se ve”. Creo que él no negaba esa posibilidad pero sí insistía en un trabajo anterior: para caminar en la luna hay que suspender el movimiento... Primero trabajar un montón de impedimentos o expresiones más estereotipadas de esa imagen que impedía que aparezca. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Antes que nada, trabajar un desmantelamiento de los vicios, las representaciones inconscientes o asumidas como fijaciones de la expresión, para luego ocuparse de las operaciones que hacen posible una percepción molecular del cuerpo. ¿Cuáles son las relaciones que hacen posible su advenimiento? ¿Cómo son esas relaciones? ¿Cuánto de ellas se hace visible y cuánto se esconde en sus manifestaciones confusas, profundas? ¿Cuáles son sus intensidades? ¿Cómo se componen sus partículas?

Para Oscar, las operaciones eran tareas concretas que el/la artista realiza en su cuerpo y sus relaciones, no como construcciones metafóricas de algo externo a él/ella, sino como acontecimientos corpóreos concretos siempre expuestos a una actualización. Operaciones concretas, pero no tanto por su resolución técnica, sino por su anclaje sensible. Tal vez, podríamos pensar en una sensibilidad que promueve un contacto constante con el cuerpo como suceso acontecimental. Dice Andrea Asis:

El quería que fuésemos los actores más sensibles del teatro del mundo, que se nos viera hiper-sensibles, con una fuerte conexión con nuestro cuerpo, nuestra emoción. Era importante el trabajo sobre la relajación de la frente, las mandíbulas, sentir las yemas de los dedos. En *La geografía del deseo*, en el trabajo sobre los sillones, se trabajaba muy concretamente la presencia desde el centro, con un cuidado extremo del movimiento. Había que situarse en algún lado del espacio, aquietarse y desde el centro ir haciendo un acomodamiento corporal, pensando centímetro a centímetro,

intentando despegarse del sillón, haciendo todo un estiramiento físico e ir buscando acomodamientos a partir de la escucha. (Entrevista a Andrea Asis)³⁹

El trabajo era muy personalizado. “Siempre estaba con cada uno. Miraba el cuerpo de cada uno” (Entrevista a Fabricio Cipolla). Emilia Zlauvinen insiste también en esta idea: “Estaba siempre muy atento a lo que nos pasaba físicamente”.

Tenía una gama de ejercicios, pero que eran siempre una excusa para abordar lo mismo. A estos trabajos él los repetía una y otra vez. Por ejemplo, el de levantar los brazos lento, ir sintiendo cómo los dedos se iban levantando, abriendo, sin que el tono cambie repentinamente. Lo ibas repitiendo y a medida que iba pasando el tiempo, alcanzaba a vislumbrar las posibilidades en cada uno y decía: a vos te conviene una dinámica rápida..., a vos te conviene demorarte... Eso empezaba a darse en los talleres. Cada uno entraba en lugares particulares. (Entrevista a Fabricio Cipolla)

Lugares donde percibirse diferente, por la diferencia que el propio cuerpo da de sí mismo en un despliegue, un desplazamiento o un corrimiento. Asis recuerda el verbo “quebrar/se” como término recurrente en las consignas o comentarios de Oscar. El maestro intentaba con sus consignas: “quebrar lo superficial, la imagen social que uno quería mantener en ese ámbito. Conducía a los alumnos a descubrir un lugar de quiebre con uno mismo. Él hablaba mucho de algo que uno tiene y no quiere mostrar del todo” (Entrevista a Andrea Asis). Entonces, ahí se debía operar el quiebre o el corrimiento, es decir, voltear las fijaciones para dejar emerger aquello que duele o avergüenza, aquello que delata lo que de sí no se muestra. Conducir al/la artista a descubrir el placer de exponer zonas ocultas, ominosas. Tocar la herida. Exponerse al riesgo. Ir a esas zonas donde no se llega en una observación cómoda y condescendiente de sí.

Su lema para el Quinto Deva era “el riesgo y la belleza”.⁴⁰ “La belleza en Oscar era eso que te abría a algo nuevo, la experiencia a algo nuevo. El riesgo estaba también ahí, en

³⁹ Entrevista que realicé a Andrea Asis, en el año 2015, para esta investigación. Todas las citas a Asis son extraídas de dicha entrevista.

⁴⁰ Sala teatral independiente que estuvo bajo su administración y dirección hasta su muerte. Actualmente sigue en actividad, bajo la dirección de Julieta Lazzarino.

poder tocar una fibra nueva, que uno sabe, la intuye, pero que en el cotidiano no está” (Entrevista a Fabricio Cipolla).

Riesgo y belleza requieren de una apertura que expone lo peor (o lo mejor) de la persona, pero para traspasar lo mostrado de su personalidad o la construcción de sí en que se fija como sujeto social, y así arribar a una exposición de un orden más arriesgado, peligroso, temerario.

Si querés hacer un personaje malo, entonces preguntate qué es lo peor que has dicho en tu vida, si no vas a un estereotipo que ya conocés. Él siempre te ponía en un lugar de riesgo: ¿entonces..., vos..., a quién le dirías lo peor? (Entrevista a Fabricio Cipolla)

¿Qué es lo peor que has dicho en tu vida? ¿Cómo no te mostraste nunca? ¿Cuál es la parte oculta que nunca develaste?

Él tenía una metáfora sobre sacar un velo, desvelar, como si la realidad fuera una cosa que está tapada con una tela y que uno tiene que ponerse en el trabajo de correr para realmente ver. Tenía una frase que era “ver, no con los ojos, sino realmente ver”. Era fuerte ese encuentro, estar ahí presente...Algo muy lacrimógeno. Con el tiempo se podía empezar a operar con eso, pero siempre lo primero era vérselas con uno mismo, y ahí había algo de pararse, de erigirse, pero que también generaba miedo. (Entrevista a Andrea Asis)

Hacer el trabajo de ver-se, sentir-se, auto-percibir-se y así operar una expresión más cercana. Animarse a ver y mostrar aquello oculto que se manifiesta, por más que traicione supuestos valores o costumbres, y precisamente por eso, correr de lugar una forma, quebrar una coraza, para dar lugar a una expresión que detone lo negado.

Había un doble juego, todo el entrenamiento era para aflojar. Entrábamos en estados lacrimógenos, a flor de piel, y una vez que uno se situaba en ese lugar, más desarmado, ahí empezaba a jugar el movimiento de las construcciones. Era como un doble discurso. Entrar, entrar, entrar, para darse vuelta. (Entrevista a Andrea Asis)

Voltearse o mostrar el reverso de una personalidad que se descubre en sus diferencias o que descubre que puede mostrar lo in-mostrable de sí.

Natalia Buyatti reconoce en Rojo a un maestro que la ha conducido en un “proceso de autoconocimiento increíble”.⁴¹ Para ella, Oscar propuso una ética del trabajo del/la actor/actriz, relacionada con un continuo “estar” en contacto consigo mismo/a y un constante cuestionamiento de lo propio. También pone de relieve su relación con los procesos y el tiempo de las búsquedas. “Él entrenaba horas y te invitaba a eso, a darte cuenta de que nada es inmediato, que para todo necesitás tiempo” (Entrevista a Natalia Buyatti).

Por otro lado, María José Díaz Cerutti, quien ha recibido gran influencia de Oscar como discípula y posteriormente como compañera de trabajo, dice en una entrevista que me brindó: “para mí el arte es trabajo interno, todo el resto no me interesa”.⁴² Ella dio clases junto a Rojo en los últimos tiempos, tratando de llevar los principios del entrenamiento al terreno específico del movimiento, pues su formación troncal se desarrolló mayoritariamente en la danza. En sus clases busca que “cada uno pueda encontrar movimientos que sean personales” (Entrevista a María José Díaz Cerutti), pero aclara que “no es el primer movimiento que uno sabe que tiene y lo usa como respuesta a una situación determinada”. Díaz Cerutti comparte con su maestro la preocupación por las fijaciones expresivas y la necesidad de corrimiento de los hábitos generados por las técnicas. Continúa diciendo:

Como en una escalera, hay descansos donde uno sabe que está haciendo cosas que hace siempre y se repite. Entonces, la idea es no pelearse con eso, sino poder reconocer qué es lo que siempre hace, para descansar en ese lugar y a partir de ahí dejarse ir a lugares nuevos. (Entrevista a María José Díaz Cerutti)

Pero es importante que quede claro que esa necesidad de abrirse a lugares nuevos no funciona como una proposición meramente enunciativa, sino que necesita encontrar en

⁴¹ Entrevista que realicé a Natalia Buyatti, en el año 2017, para esta investigación. Todas las citas a Buyatti son extraídas de dicha entrevista.

⁴² Entrevista que realicé a María José Díaz Cerutti, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Díaz Cerutti son extraídas de dicha entrevista.

el/la artista un anclaje concreto, movilizar desplazamientos en el cuerpo que se expresen en variables como la respiración, el tono muscular y el peso corporal, entre otras.

Oscar pensaba que el cuerpo-voz del/la artista escénico/a, su “estar” y sus vínculos se presentan como tales en la escena y no como metáforas de otras cosas. Ese es el territorio fundamental de la actuación que él proponía. “Lo que hay”, “lo que sucede” como punto de partida, pero teniendo en cuenta que de todo eso, es menos lo que se sabe que lo que se desconoce. La exploración de lo nuevo, o la novedad del sentido, se da por exploración de lo oculto o desconocido en eso que se efectúa como acontecimiento real.

Vemos en Oscar Rojo, entonces, que “construir desde lo desconocido” es el desafío del/la artista escénico/a ante tanta repetición. En las hendiduras de “lo que hay”, se encuentra lo desconocido que lo constituye. En su propuesta, la escena es un territorio abundante que requiere de un/a artista atento/a a cada suceso y que no resuelve desde la técnica o desde el imaginario, sino desde la escucha de lo que se constituye momento a momento, en el cuerpo y fuera de él, en ese estado ya mencionado de “no saber cómo se hacen las cosas” (Entrevista a Fabricio Cipolla), podríamos decir, un estado de escucha de lo indeterminado haciéndose cuerpo.

Ese no-saber cómo, ese intento de indeterminación, viene a cuestionar precisamente los modos aprehendidos de resolución. Acá hay un problema interesante a investigar. ¿Cómo asomarse a ese nivel no acabado, no conocido, en el que habitan los restos que escapan al lenguaje con el que se organiza el cuerpo y el mundo? O podríamos pensar el interrogante de otro modo, en lugar de resto, podríamos hablar de exceso. En ese caso la pregunta sería: ¿cómo asomarse a ese nivel no acabado, no conocido, en el que habita la inmensa red de lo real, inaprensible a través del lenguaje con el que se organiza el mundo y el cuerpo?

2.1.3. Operaciones actorales para devenir un cuerpo-voz sensible

2.1.3.1. Caras y voces en tensión

Uno de los ejercicios de Oscar Rojo más recordados por sus discípulos/as es el de “Caras en tensión”. Gracias a ese ejercicio, Emilia Zlauvinen dice haber entendido lo que el maestro planteaba sobre el estado y el devenir. El/la practicante debía estar en quietud y silencio, y comenzar a crear una pequeña tensión en algún lugar del rostro, una punta de ovillo para luego agrandar, hasta tensar el rostro completo como ampliación de una matriz que despliega –en esa ampliación– la intensidad engendrada en un atisbo hacia afuera y que termina influenciando a todo el cuerpo. Un cuerpo para ese gesto inicial y una voz para ese rostro. Con “Caras en tensión” se trabaja la construcción de un cuerpo-voz como relación intensa e intensificadora de la actuación, a través del juego de tensiones que se despliega a partir de una mueca o un gesto inicial en el rostro.

El trabajo es muy claro, el/la artista necesita correrse de los caminos establecidos que el cuerpo reconoce como el desarrollo de un movimiento, para desde allí explorar un cuerpo y una voz imprevistos. En el devenir no hay camino marcado, sino un camino que se va marcando en el rostro y en el cuerpo por la intensidad que el gesto despliega como potencia expansiva, hasta convertirse incluso en sonido. Según Zlauvinen, ese gesto exacerbado enfrenta al cuerpo-voz a lo monstruoso de sí y a lo siniestro.

Hay algo de belleza en esa deformidad. A mí me atrae mucho la belleza de lo que no se considera bello, y esas corporalidades, esos rostros..., me encanta ver a los actores cuando lo hacen, me encanta ver sus caras deformadas y la poesía que se desprende de ese ejercicio, la belleza que se desprende. Él hablaba de la belleza, una nueva belleza que no trae el bagaje cultural de lo que se considera bello..., y es cierto..., se desprende una belleza. Al cuerpo le pasan cosas, y transpira y se pone rojo y tiembla. Hay algo físico que se transforma y las ideas de uno se adaptan a eso. Como si de repente el intelecto estuviera ligado a un razonamiento que viene de otro lado, que viene de esa tensión. (Entrevista a Emilia Zlauvinen)

En este ejercicio, Rojo pensaba la construcción del cuerpo-voz desde el desencadenamiento de una tensión. La tensión no es una línea que se desplaza en una superficie, sino una onda que atraviesa umbrales, planos del cuerpo que se interconectan en

ese movimiento. Por ejemplo: el pensamiento cambia según cierta constitución del cuerpo y viceversa, modificar estructuras de pensamiento modifica al cuerpo. Por otro lado, la emocionalidad se transforma y la voz suena otra cuando una estructura corporal se mueve o una estructura mental se desplaza. Desencadenar la voz desata nuevas percepciones del cuerpo. Hay una belleza especial del cuerpo-voz arriesgándose en ese devenir que lo deforma.

La voz aparece al final del ejercicio como desencadenamiento sonoro a partir de una tensión originaria. De este modo, la voz se expresa con un tono particular, el de esa corporeidad que se construye transitoria y que en cada momento se dona como lugar desde donde sonar. El grano de la voz expresa sonoramente al cuerpo y, al igual que él, necesita ser conducido por el acontecer de un devenir. Es así que la voz accede a sus variaciones. El tono vocal se constituye en la confluencia de cuatro variables: altura, intensidad, timbre y duración, y sus variaciones están directamente ligadas a operaciones en la corporeidad.

Pero Oscar dejaba bien en claro que no se trata de representar una relación cuerpo-voz desde la emulación mutua, a modo de una traducción de lenguajes en que la voz intente graficar en sonido el recorrido de un movimiento o la fuerza de un impulso, o el cuerpo intente representar en gesto lo que el tono de la voz busca comunicar. La cooperación entre fisicidad y vocalidad no es en ningún sentido lineal. Por el contrario, la potencia del trabajo consiste en construir un cuerpo para sonar, un cuerpo-voz acontecimental, donde la voz encuentre un recorrido propio, no imitativo sino productivo, que extienda al cuerpo en otra materia y agregue una dimensión a su poder expresivo. El cuerpo no necesita crispase ante el grito, y la voz no necesita ralentizarse ante la quietud. No hay fundamentos para una concepción tan lineal del cuerpo y su sonoridad.

En *Lomodrama* (2010) –última obra en la que se vio actuar a Oscar Rojo, junto a la actriz Graciela Mengarelli y bajo la dirección de Paco Giménez, en el teatro La Cochera– Oscar realizó un trabajo sonoro-corporal particular que dio a ver claramente su planteo en torno a la tensión.

En una de sus escenas, Oscar entraba vestido con un kimono y se instalaba contra la pared, de cara al espectador. En un momento se abría la ropa y se dejaba ver desnudo, con el pene escondido entre las piernas, emulando un pubis femenino. Su cuerpo distendido,

apoyado en la pared hasta el final de la escena, se mostraba con una cadencia especial, remarcando lo femenino o transgénero de la imagen. Con el paso del tiempo, de la relajación comenzaba a esbozarse una tensión en el rostro que se amplificaba y convertía en una boca abierta al extremo, como un grito sordo. Esa boca abierta despertó en mí (tuve la oportunidad de verla en dos ocasiones) la imagen de una vagina que no se dejaba ver –y que indudablemente Oscar no poseía– pero que presumía esconder. No obstante, el pudor femenino se liberaba por la boca, y finalmente el sonido surgía de voz gutural, aunque encarnado en el bajo vientre; era un sonido sin articulación, animal o extrañamente humano, hacia los límites de la voz. Esa imagen y ese sonido construían una presencia particular, poética en el enigma, en la falta de referente para acoplar a una metáfora que no se dejaba apresar. No había definiciones para el esbozo de un personaje posible, había acontecimiento corporal y sonoro, visual y acústico, extraño, surgido de una exploración desprejuiciada para mostrar algo que no se podía dejar de ver y escuchar. Estoy seguro, algo de cada espectador/a se reflejaba en esa imagen enrarecida.

El cuerpo y la voz, según hemos visto en el primer capítulo de este escrito, se construyen juntos; mas, por lo general, en la propuesta de Rojo es primero el cuerpo el que prepara el territorio desde donde devenir sonido. Sin embargo, el sonido –una vez desencadenado– traza su impronta en el cuerpo y lo desarma para componerlo de otro modo.

Era común en sus clases la exploración sobre las variables sonoras para sentir en el cuerpo su talladura. El volumen o la altura y sus cambios estremecen de forma particular al cuerpo, lo obligan a acomodamientos de su estructura para sonar, los cuales se aprehenden en la exploración misma. También, la búsqueda de un timbre obliga al cuerpo a contagiarse de cierta textura que lo habilita para su ejecución. El método es exploratorio y el cuerpo y la voz comprenden su constitución cooperativa en la acción. Hay una inteligencia de la relación que se profundiza en la práctica, y gracias a la mirada y escucha del maestro que no escatima en devolver en palabras su parecer sobre lo que de esa conjunción aparece, a veces resistiéndose, como trazo acústico-visual integrador.

2.1.3.2. Fonomímicas

El ejercicio “fonomímicas” entrañaba otro desafío, el de intentar hacer aparecer en el cuerpo a la persona que en una grabación canta. “La fonomímica era un trabajo de exactitud. Ampliaba muchísimo el oído” (Entrevista a Andrea Asis).

Nos hacía trabajar en grupos de cuatro estudiantes y nos daba tres pautas diferentes. Teníamos que elegir una canción y uno de los cuatro hacía la fono-mímica, los otros oficiábamos de guías-directores. Luego, a partir de la voz de ese cantante, teníamos que elegir un texto, y otro de los integrantes lo interpretaba buscando adoptar su voz (la del cantante elegido). La tercera pauta se basaba en textos que él nos daba. Eran varias opciones. Nosotros teníamos que elegir (entre los dos que quedábamos) un dúo. Yo trabajé con *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Fassbinder. Realmente fue muy difícil hacerlo, fue el primer desafío de trabajo de texto que tuve. Él siempre decía que nos costaba entender el texto. No lo entendíamos con los 18 años que teníamos. (Entrevista a Emilia Zlauvinen)

En esas consignas, Zlauvinen reconoce haber comprendido el valor de la mirada externa. ¿Cómo acompañar al otro de un modo eficaz? Ahora puede darse cuenta de que aún no podían captar la importancia de una observación perspicaz que ponga en jaque, que cuestione a quien se expone, como un modo de hacerle ver lo que escapa a su propia mirada.

En este ejercicio complejo, de varios pasos, el maestro ponía en relación a cuerpos y voces con sus identidades, para luego intentar un corrimiento en pos de incorporar lo extraño, acercar al cuerpo-voz a zonas de hibridación donde poder oficiar una diversificación de sí. En la fonomímica, el actor debía:

- 1) Corporizar la voz de quien canta, pero sin la emulación de su sonido, sino produciendo las tensiones de una corporeidad que proyecta otra voz diferente a la propia, sin sonar.
- 2) En un segundo paso, interpretar un texto tratando de comprender la voz de quien canta, pero en forma hablada, construyendo una corporeidad propicia para la composición particular de ese cuerpo-voz.

- 3) Luego, en el último mojón, interpretar un texto sabiendo que la palabra necesita ser comprendida y que, corporizada en el/la actor/actriz, deviene acto y arrastra al cuerpo-voz hacia otra producción de sí mismo/a.

2.1.3.3. El trabajo sobre los textos

Oscar Rojo daba una consigna muy eficaz en torno al lenguaje articulado. Pedía al/la estudiante que elija un idioma que no sepa hablar, pero que le provoque placer pronunciar. Portugués, italiano, francés, chino y otras lenguas brotaban de los labios como por deseo de estar en otras latitudes. Pero no era fácil la resolución del problema, había que dejar que se produzca en el timbre de la voz y en el cuerpo, la composición que permita su cadencia, su grano y su textura, su articulación extraña entre vocales y consonantes, sus variaciones en el modo de resonar, según suene un falso alemán, ruso o guaraní. Aquí, Oscar proponía al/la estudiante un cambio de identidad (de forma muy clara y eficaz, pensando en los/as estudiantes principiantes de un primer año de la universidad), dando a entender y a experimentar el valor de un corrimiento, y la necesidad de hacer ver y escuchar en la producción concreta de cuerpos y voces aventurados, el disloque creativo, la torcedura que finalmente encuentra otras coordenadas.

Era su preocupación el trabajo sobre los textos en escena, la palabra dicha. Siempre comentaba a sus estudiantes que uno de los grandes problemas en torno a un texto era saber comprender lo que ese texto dice. Comprender el texto para poder comprenderse diciéndolo. Operar con el sentido de las palabras en la construcción de un cuerpo-voz que habla, se dice a través del texto de otros, intentando desentrañar cuál fue la motivación y el sentido último de esa palabra escrita para ser dicha (sentido del/la autor/a), y cuál es el sentido de ese estar-diciéndola, el sentido de una elección y puesta en escena a partir de motivaciones propias (sentido del/la actor/actriz). Oscar siempre relacionaba arte y vida, y por ende, vinculaba las actuaciones a las experiencias de los actores y las actrices. “Te veía actuar y te decía cosas de tu vida. Relacionaba mucho cómo te comportabas como artista a cosas de tu vida” (Entrevista a Natalia Buyatti). Entonces, era importante para Rojo comprender los textos, aunque también era imprescindible comprender por qué el actor o la actriz los elegía, o por qué un/a director/a se los asignaba, es decir, qué es lo que esos textos estaban diciendo de él o ella. También atendía a lo que los textos estaban diciendo del

entorno, de la realidad social, política y cultural desde donde rastrear los sentidos de un decir situado.

María José Díaz Cerutti apunta:

Oscar era muy rápido para ir percibiendo lo que iba pasando y tomar de eso que iba pasando la pauta siguiente, entendiendo en la marcha hacia dónde llevar el trabajo. Él siempre puenteaba entre la vida real, de cada uno (porque nos conocía y tenía elementos como para ponernos ejemplos de nuestra vida personal) y el trabajo en teatro, o de lo que iba pasando a nivel social, o de una película que veía, siempre tenía ejemplos muy concretos (de la vida fuera del teatro). A veces tenía ejemplos que uno decía, qué tiene que ver esto con lo que está hablando, pero te iba llevando a la explicación de tal forma que después lo terminabas entendiendo.

Por otro lado, trabajaba el decir los textos desde un lugar de intimidad, de contacto con otro/a actor/actriz o con el público. Generar un vínculo íntimo desde donde decir/se. De ese modo, la palabra comenzaba a comprenderse como vínculo, un decir/se a otros.

En relación con la sensibilidad que otorga el trabajo sobre los pliegues de las manos (que abordaremos en el próximo apartado como una influencia clara del Sistema de Fedora Aberastury), Oscar generó algunas consignas para el abordaje de textos. Una de estas consignas era, recuerda Buyatti: “El encuentro con la mano del otro, el otro te entregaba el peso de su mano, ibas haciendo pequeños toques, apoyos, ibas abriendo donde parecía que esa mano necesitaba, y desde ahí empezabas a hablar, a decir el texto”. Como en un diálogo de toques, y a través del toque, la intención de estar-en-contacto conecta también la palabra, el decir y la escucha. “Hay algo de íntimo, de abandono para el vínculo” como lugar sensible para comenzar a explorar “cómo te hablo” (Entrevista a Natalia Buyatti).

Según la actriz y discípula, es difícil sostener ese lugar de “abandono” en el vínculo con otro. Es común profundizar el contacto con uno mismo, donde ciertos “lugares comunes” se abandonan, “pero cuando te juntás con otro te sale todo de nuevo [refiriéndose a esos lugares comunes]. Es necesario tratar de sostener ese lugar en la relación [refiriéndose al abandono].” (Entrevista a Natalia Buyatti).

Rojo enseñaba a entender el valor de una relajación consciente desde donde operar como actor/actriz. Por ejemplo, una de sus consignas era: “entregar el peso de la cara a la mano, tomarse el tiempo para estar en ese lugar y ver qué estado aparecía. Otros estados se habilitaban al entregar el peso en distintas partes de la cara” (Entrevista a Natalia Buyatti). Para Oscar era importante ser conscientes de –pero también promover– un estado inicial identificado con el abandono, o podríamos decir, des-identificado, desde donde comenzar una exploración sensible.

Sus clases comenzaban siempre con relajación. Soltar el gesto, estar detrás de la cara. Algo de la apariencia que se abandonaba, como el abandono de una máscara. Daba tres horas de taller y durante una hora y media hacíamos eso, para a partir de ahí trabajar los textos, siempre desde la intimidad, una sensibilidad que se priorizaba como afectación primera. Después el texto o la expresividad podían crecer, pero a partir de esa intimidad de dos. (Entrevista a Natalia Buyatti)

También es claro para Buyatti que Oscar siempre trabajaba desde

algo físico concreto en que se ponía la conciencia, para –a partir de una sensibilidad que se despierta en el propio cuerpo y en apertura con el espacio– decir el texto. Muchas veces, en la intención del decir había algo del cuerpo que se perdía, a todos nos pasaba. Pero Oscar nos decía: “Invéntense algo del cuerpo en lo que se puedan enfocar” para experimentar cómo esa tensión física modifica la voz. (Entrevista a Natalia Buyatti)

Entonces, la voz que dice la palabra encuentra su tono; una coyuntura entre alturas, intensidades, timbres y tiempos en cada frase, en cada sílaba, en la extensión total de un parlamento, siempre y cuando el/la actor/actriz trabaje en la profundización de los siguientes aspectos:

- La comprensión de lo que los textos dicen y el modo particular en que lo dicen.
- La indagación de los motivos que hacen que el/la actor/actriz seleccione determinadas palabras y conjunto de ideas para decir/se.
- El abandono de “lugares comunes” desde donde el/la actor/actriz se reitera en formas estereotipadas –o enquistadas– del decir.

- La toma de contacto con el estado del cuerpo, sus tensiones y pliegues, para la producción de una voz sumergida en el acontecimiento corpóreo y sensibilizada por él.
- La producción de un vínculo sensible con el otro (actor/actriz o espectador/a) para la afinación del tono de la palabra en relación con el acto de ser escuchado/a, acontecimiento central del decir/se.

Rojo no valoraba tanto la destreza vocal, sino la sensibilidad de un sonido que pudiera traducir el estado de un cuerpo conectado con la complejidad de un acontecimiento profuso y fugaz. Podríamos decir, en todo caso, que esa capacidad de conexión era vista por Oscar como una destreza, una habilidad que no se desarrolla por adquisiciones técnicas, sino por una entrega sensible a la experiencia. De todos modos, también podríamos pensar que la habilitación de ese estado sensible del cuerpo-voz implica un desarrollo técnico, pero desde una técnica que no persigue la reproducción formal. Los ejercicios provistos por Rojo podrían ser abordados, entonces, como técnicas transparentes que pretenden como fin último su extinción. Así, esas técnicas sólo serán eficaces en tanto logren su objetivo de sensibilización, desde donde, indefectiblemente, tenderán a desaparecer.

No obstante, proponía a los/as estudiantes y artistas estar siempre atentos/as a los procedimientos que articularan y apuntalaran su presencia. Hablaba mucho de operaciones, acciones que necesitaban producirse para sostener una construcción y permitir sus devenires. Entonces, desde un lugar tan simple como el acto de caminar o estar de pie, pronunciar una palabra o una exhalación, conducía a cuerpos y voces a un lugar de comprensión de los mecanismos –operaciones– potenciadores, tratando de nunca encallar en reproducciones formales de resultados expresivos estandarizados.

Ya hemos expresado que el plano en que un devenir puede precipitarse es el plano de las intensidades, allí donde los cuerpos y voces pueden sentirse aún no organizados, sino atravesados por fuerzas y pliegues, donde está absolutamente permitido producir desorganizaciones, donde se es parte de un conjunto de relaciones en movimiento constante de composición y descomposición sin todavía formarse nada.

Oscar Rojo trabajaba particularmente la atención a aquello que sucede en la duración de un estar-escénico, sin hacer nada, desde la quietud y el silenciamiento. Proponía un lugar inicial de relajación desde el cual tomar contacto con el estado corporal, como un modo particular de estar-sensible para comenzar a trabajar un corrimiento sutil. Esa forma de habitar el cuerpo se profundizaba en el contacto con los pliegues corporales. El maestro pedía soltar, quebrar, abandonar, aflojar, desarmar, todas operaciones que priorizaban el des-hacer al hacer, para dejar al cuerpo sentir la acción de su propio pliegue que da un movimiento, casi sin mover. Al instante hacía emerger la voz, como una sonorización de los estados del cuerpo. Luego insistía en transgredir, cuando el cuerpo-voz ya había dejado caer parte de su fijación. Allí pedía mostrar lo que se esconde, lo oculto, lo que duele o avergüenza, lo que siempre queda marginado cuando la idea de sí mismo que cada uno tiene –o puede– mantiene aferradas las partículas.

Esta insistencia en des-hacer remite a la necesidad de des-organizar, pero también de de-subjetivar y a-significar que sostienen Deleuze y Guattari para la producción de devenires.⁴³ El modo de acceso al plano intensivo donde un cuerpo puede operar un movimiento de partículas, se va descubriendo en la pérdida de estructuras, significados y subjetivaciones aferradas a una fijación in-corporada que Oscar Rojo intentaba dismantelar en cada una de sus consignas.

2.1.4. El pliegue: influencias del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury

Una de mis experiencias más radicales de habilitación de un estado de escucha en el cuerpo ha sido la práctica del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury. Experiencia que compartimos con Oscar Rojo (en clases con la misma maestra, la bailarina Isabel Pinczinger, discípula de Susana Ibáñez, quien fuera discípula directa de Fedora Aberastury), aunque con 10 años de diferencia; en mi caso, diez años después, a fines de los noventa, cuando Oscar ya se había consolidado como maestro.

⁴³ Ver el apartado 1.4.3.

El sistema parte del silencio tanto sonoro como corporal. El silencio es el punto de partida para una exploración del movimiento como suceso sutil en el cuerpo y en las relaciones con el entorno. Fedora Aberastury (Santiago de Chile, 1914 - Buenos Aires, 1985) fue una pianista argentino-chilena, residente en Buenos Aires la mayor parte de su vida, quien sistematizó la técnica como una herramienta para vehiculizar la emoción del/la instrumentista y hacer presente su sensibilidad en el toque del piano, en el roce corporal de los dedos y las teclas, en esa articulación física de la música donde instrumento e instrumentista conjugan un mismo sonido. Fedora investigó el valor de las articulaciones y la musculatura profunda, aquella más cercana al hueso, para la producción del toque como tacto sensible, traductor de la emocionalidad de quien ejecuta.

Residente durante 11 años en New York, la pianista estudió con Claudio Arrau y Rafael de Silva, con quienes entendió que “la dinámica del movimiento lleva involucrada la energía liberadora que da paso a la emoción” (Aberastury en Miguel, 2001, p.18). También observó que hay bloqueos en el cuerpo que no posibilitan la fluencia de esa emocionalidad, una sensibilidad impedida en su flujo hacia los dedos, hacia las teclas, hacia las cuerdas del piano. Influenciada por la teoría orgonómica de Wilhelm Reich, comenzó a investigar cómo deshacer esos bloqueos, denominados “corazas musculares” por el pensamiento reichiano. Las corazas musculares corresponden a la estructuración psico-física de una persona, están formadas por sus experiencias de vida y moldean al cuerpo y a la psiquis en rígidas estructuras de carácter, como las fijaciones en el modo de ser a las que nos venimos refiriendo en este escrito. Como decía Fedora: “si bien esta coraza tiene como objetivo la protección del yo, va bloqueando la capacidad expresiva y paulatinamente anula a su poseedor” (Miguel, 2001, p.19).

Fedora trabajó desde sus manos, desde la percepción del movimiento de sus articulaciones, retirando la participación de la fuerza muscular –al menos el uso conocido de esa fuerza en la cotidianeidad– como intento para deshacer, desde la relajación, la coraza que empobrece la expresión sensible. La fuerza muscular comenzó a aparecer luego del silencio y la relajación, como una fuerza de otro orden, más “profunda” según palabras de Fedora, como un cuerpo que despierta por debajo, por la acción de “des-hacer” que permite la emergencia de otro cuerpo, desde otra fuerza. Dice Aberastury:

Las manos no pudieron por sí mismas romper con mis corazas. Pero una vez que mi cuerpo quedó despejado me mostraron secretos increíbles. Volví a pensar en Fuerza. La palabra Fuerza y Fuerza Muscular me acompañaban en cada acción. En ese entonces, por supuesto, con un pensamiento previo de relajación en las articulaciones, que es donde yo más sentía que se albergan las fuerzas por tensión. Así comenzaron lo que yo llamo las resonancias. Comencé lentamente a levantar la primera falange de cada dedo, proceso que requirió gran paciencia. Un día, con las fuerzas bastante reconquistadas, comenzaron a moverse los brazos y las piernas por el lugar que se movía el dedo. Nacieron las correlativas articulares, las tres divisiones de un brazo, una pierna y también el tronco y los dedos de los pies. (Aberastury en Miguel, 2001, p.22)

En el sistema que creó Fedora Aberastury, las articulaciones de los dedos –tres pliegues contados desde su articulación con la mano hacia las yemas– se corresponden con los tres pliegues de las piernas, los brazos, el torso y el rostro. La primera articulación de cada dedo resuena en el hombro, la cabeza del fémur, la cadera y los labios; la segunda articulación corresponde al codo, la rodilla, la cintura y la nariz; y la tercera articulación resuena en el tobillo, la muñeca, el cuello/cintura escapular y los ojos/oídos. Cada movimiento en una articulación resuena en sus correlativas, dando al cuerpo una lógica de movimiento por resonancias, donde se pone en marcha una maquinaria de movimientos por apertura de espacios interconectados; pues el movimiento y la resonancia suceden por apertura, por escucha de un cuerpo abriéndose, conectando zonas fragmentadas que en la práctica comienzan a sentirse partícipes de una malla compositiva en el plano intensivo.

En las consignas propuestas por la pianista, el pensamiento interviene de forma activa, dirige la fuerza, se corporiza, influye al cuerpo como vibración que actúa y participa en el origen mismo del movimiento. El pensamiento mueve al pliegue. Aberastury sostiene –en uno de sus pocos discursos registrados– que “con la paciencia podemos habilitarnos de una capacidad de atención con la cual podremos desarrollar una fuerza particular desde nuestro cerebro, para generar energía con cada palabra de nuestro pensamiento” (en Miguel, 2001, p.156). El pensamiento “abrir”, como orden mental, produce espacio en la articulación pensada y se multiplica en todo el cuerpo a través de sus correlaciones. Pensar en abrir, abrir para espaciar, para dejar que la fuerza circule. Relajar, para abrir, para mover.

Hay una colocación inicial para habilitar esa apertura:

1. Relajación de la lengua en su capa inferior, produciendo una porosidad del músculo que ostenta el poder de traducción del pensamiento de la palabra en sonido. La relajación de la lengua distiende el corte (tensión paralizante) entre cabeza y resto del cuerpo, relaja el cuello, permite el pasaje del cerebro hacia la totalidad del cuerpo.
2. Apertura del centro de la frente, llamado por Fedora “centro magno” (por magnífico), centro que ostenta el poder de abrir otros centros. Supone abrir el centro de la frente como dos elásticos que dilatan el entrecejo, para desde allí proyectar el pensamiento “abrir”.
3. Apertura al exterior, tomando contacto con el afuera, disponiendo los ojos (los tres, teniendo en cuenta el centro magno como otro ojo) en un triángulo que registra los detalles del entorno: luces, sombras, distancias, objetos, texturas, colores, sin detención y con atención, realmente viendo y registrando el espacio.
4. Luego caminar, escuchar los pliegues que se ponen en movimiento, en esa caminata, por resonancia de una apertura originada en el pensamiento “abrir”, creador de fuerza en el pliegue, en el espacio de una articulación silenciada.

Dice Deleuze: “Fuerza entre las fuerzas, el hombre no pliega las fuerzas que lo componen sin que el propio afuera se pliegue y abra un sí mismo en el hombre” (en Badiou, 2002, p.29). El entorno aparece como un espacio tan vacío como el cuerpo, o tan lleno, pero sentido a partir de un vaciamiento habilitante. Los pliegues que mueven al cuerpo se descubren en el espacio y entre el espacio y el cuerpo. Los pliegues del espacio mueven al espacio así como al cuerpo, el cual es percibido como espaciamiento de un pensamiento corporizado: “abrir”.

En la “punta profunda” de la lengua (así llamada por la propia Fedora), ubicada unos milímetros más adentro de su punta física, puede percibirse la fuerza que comienza a desencadenarse. Imantada con el nacimiento de los dientes superiores, puede sentirse su pulso, emergente de una lengua relajada. La capa inferior se hace porosa, para que en la superior la fuerza emerja como de una fuente. Una fuerza-para-mover que espacia aún más los pliegues del cuerpo.

Muchas son las consignas de un sistema tan complejo como el creado por Fedora Aberastury: “Abrir espacios en las vértebras”, “abrir espacios en las articulaciones (1°, 2°, 3°)”, “relajar coxis”, “des-hacer el gesto estereotipado del rostro”, “relajar la lengua por debajo de la lengua” para dejar la fuerza pasar, crear pasaje ahí donde se espacia la articulación. Entonces, se puede pensar en “fuerza para mover”, “fuerza de coxis”, “fuerza de la tierra”, etc.

Durante mi práctica, fue surgiendo una pregunta que hoy se presenta habitualmente al momento de danzar o hacer-danzar: ¿Qué se abre en mí cuando un pliegue se abre? ¿Qué se mueve en mí, cuando un pliegue se mueve? Pues el pliegue ya no sólo expresa el espaciamiento y la movilidad de un cuerpo, sino la intensidad que aflora en el modo de un sentimiento, una sensación o un pensamiento. ¿Qué se pone en juego en cada apertura?

La experimentación libera al/la practicante de su atadura al ejercicio. Escuchar es la tarea del cuerpo para danzar. Abrir un espacio habilitante para la efectuación de esa escucha y esa danza es la acción preliminar. Entonces, el cuerpo comienza a moverse por una inteligencia que obedece a sus pliegues, desde una lógica resonante. Escuchar los devenires de ese movimiento sin su reconducción hacia los pasajes ya conocidos es el desafío. La escucha propicia una danza por otros itinerarios, una danza que no es solo movimiento o un movimiento que no es solo desplazamiento de un cuerpo.

Vemos que las manos cobran un valor sensible inusitado, en cada mano reside todo el cuerpo, como en los mapas de medicina oriental, pero con otra grafía. Lo que en sus pliegues sucede se proyecta al resto de los pliegues. La mano antes dormida ahora aparece, poco a poco, sintiendo el recorrido que desde el pensamiento hasta sus huellas digitales va desherrumbrando articulaciones, restableciendo sensaciones. El pensamiento actúa y la mano dispara resonancias de un espacio abriéndose, no por movimiento o desplazamiento de un dedo, sino por espacio que se abre al interior de su articulación. El espacio de una articulación se percibe vacío, abriéndose; y la “fuerza para mover” no fuerza, puja por espaciamiento desde el pensamiento. Sin espaciamiento del cuerpo no hay movimiento, sin pliegue de un dedo no hay danza. Y así como el pliegue mueve al cuerpo, mueve al espacio. Los pliegues entre las partes del cuerpo se descubren también entre las cosas. El espacio se pliega, se articula, al punto de sólo dar a ver la relación. La mirada se dirige al intersticio, a la hendidura.

Es claro que Rojo se dejó atravesar por la práctica del Sistema Fedora (forma abreviada en que generalmente se lo llama) y se puede ver en sus propuestas algunas herencias concretas, aunque siempre lejos de una re-producción de técnicas, sino desde una re-elaboración de sus principios, una influencia que dio cierta dirección a sus exploraciones desde sus inicios como docente.

Por ejemplo, la búsqueda de una “colocación inicial” desde donde comenzar las exploraciones corporales en las prácticas de Oscar se asocia a esa necesidad de Fedora de acceder al silencio que espacia al cuerpo, que permite sentirlo como “hogar”. El maestro decía: “un lugar donde morar y demorarse para habitar”⁴⁴. Solía pedir al/la artista que no se apresure en su salida hacia el espacio. Primero demorarse, encontrar la cualidad del “estar” de ese día, para luego desplegar un movimiento desde su propia cadencia.

Lo que resulta particularmente curioso es cómo Oscar alojó esas influencias fedorísticas desde una propuesta actualizada o *aggiornada* a un planteo y un lenguaje más simple, más cercano. De este modo, las nociones de “energía cósmica” o “universal” y “centros energéticos”, muy utilizadas por Fedora en los años setenta y ochenta para fundamentar sus prácticas, no persistieron en sus consignas.

Algunas propuestas habituales de Rojo consistían en tomar contacto con la mirada, registrando los detalles del espacio, permitiendo con el paso de los minutos que la tensión y apertura de los ojos varíen según lo que el espacio devuelve en la relación, y llevando esa tesitura al resto del cuerpo.

Otro modo de iniciar la práctica solía ser la escucha de las manos: tomar contacto con sus tensiones y sus pliegues; después, soltar los pliegues de las manos para que repercutan en los pliegues de todo el cuerpo. La consigna era mirarse las manos durante unos minutos, observar sus líneas, sus recorridos, sus pliegues en un pequeño movimiento de cerrar, para luego abrir lentamente y observar la variación. Luego, dejar de verlas para simplemente sentir las. Trasladar esa sensación al cuerpo completo, percibiendo los cambios que en sus articulaciones se producen por un movimiento que parte desde la

⁴⁴ Registro de palabras de Oscar en clases compartidas como docentes en el año 2011.

escucha de un recorrido que el propio cuerpo traza, intentando domar el hábito de imponerle rutas conocidas.

Otra consigna recurrente era “chorrear en las paredes”. Cada participante debía tomar un lugar en la pared, colocando toda la espalda en contacto, y dejar chorrear lentamente el cuerpo, con las mandíbulas relajadas, soltando cada articulación que a su paso la caída demorada ponía a trabajar. Desplomarse lentamente obliga al cuerpo a una doble tarea. Por un lado, soltar los pliegues para que ese “dejarse caer” sea efectivo, pero por otro, sostener la tensión para soportar la ralentización de una caída. Finalmente, en el piso, relajados, depositados en él tal cual cayeron, sin acomodamientos ni correcciones, en esa resultante de un abandonarse consciente como un des-hecho buscado, comenzar a moverse a partir del contacto con el suelo, los apoyos y el estado del momento. Siempre sumando consignas, recordando el valor de un contacto por la puesta en el espacio de la mirada y la escucha de las manos como guías de un movimiento que se amplía.

En las prácticas propuestas por Oscar, cualquiera de estas “colocaciones” para comenzar una exploración era un hacer que comenzaba des-haciendo. Des-hacer tensiones improductivas, como relajar la frente, la lengua, las cejas o los hombros, habilita otra forma de estar “en” el cuerpo y pone en crisis ciertos modos reactivos de pensar la acción. Rojo proponía dar/se el tiempo para que las acciones sean plenas a partir del contacto y no meras reacciones sin un peso propio que las valorice. Entonces, el trabajo propuesto ponía en valor un accionar-por-resonancias, escuchando momento a momento la composición de partículas que se lograba en las relaciones dentro y fuera del cuerpo, más que un reaccionar por pura mecánica que ponga a funcionar un catálogo de acciones previsibles y sin consistencia.

Ante todo, escuchar y no apurarse, pero saber hasta cuándo demorarse, es decir, entender en qué momento se hace necesario avanzar con una impronta que transforme las relaciones, ser un movimiento en el damero, descomponer para volver a configurar una composición transitoria.

Oscar buscaba en la expresión de un movimiento o un sonido, la afinación precisa de su tono, tratando de no agregar un “plus” interpretativo a la tensión justa que el cuerpo y

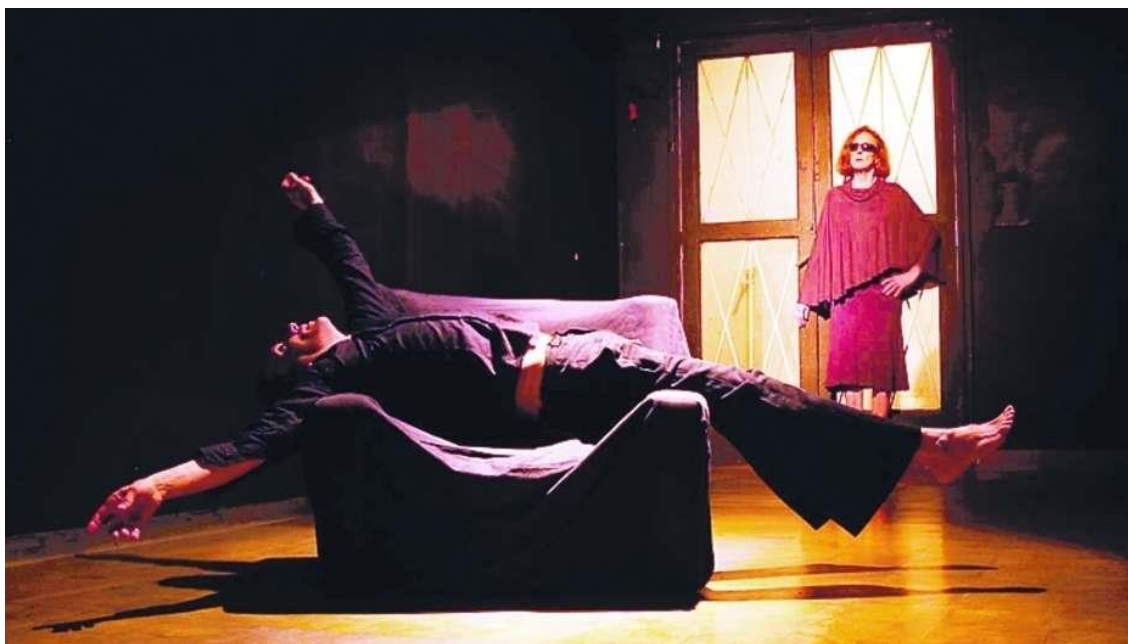
la voz anunciaban en su desencadenamiento sutil, siempre priorizando lo pequeño y sensible a los grandes despliegues.

Él siempre quería cuidar que no se hiciera de más. Teníamos que estar cuidando cuál era el punto justo. No sobre-actuar. Decir algo que era terrible pero haciéndolo desde una lugar de aceptación, no afectado. Tal vez porque causaba un efecto más macabro o violento si se hacía desde un lugar tranquilo, o para darle más realce al contenido. (Entrevista a Andrea Asis)

Otra propuesta recurrente en sus prácticas era “caminar” (impronta absolutamente fedorística),⁴⁵ aunque a veces prefería llevar al/la estudiante/artista a sólo estar-ahí, sin desplazamientos, deshaciéndose y volviéndose a re-hacer en el lugar. El desplazamiento era importante, pero sólo cuando se necesitaba y siempre desde un caminar resonante. Escuchar la palabra del maestro afirmando que a veces es mejor quedarse quieto o sólo caminar –ante la necesidad del/la estudiante/artista de mostrarse danzante y en exposición de sus habilidades– podía resultar extraño o incómodo, sobre todo a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, cuando Oscar salió al ruedo como maestro. Fue una propuesta disruptiva en el medio, innovadora, otro lugar desde donde pensar la danza y la actuación, sin dudas con una fuerte influencia de quien fuera su maestra de danza por esos años: la bailarina Isabel Pinczinger.

Reconozco como una experiencia interesante llegar a una clase de Oscar ya iniciada y encontrarme de golpe con los/as participantes intentando realizar la práctica, peleando con las resistencias, tratando de abandonar lo establecido en el cuerpo, inmersos/as en la experiencia de sí, atentos/as a lo que con sus estados sucedía. Estudiantes más avezados/as o principiantes, todos/as juntos/as, participando de esa arena donde abandonar para encontrarse, pero descubriendo finalmente que donde hay que perseverar es en el abandono. Un abandono productivo.

⁴⁵ Como hemos visto, el caminar está en el foco de atención en diversas prácticas corporales como el Butoh japonés, el Sistema de Fedora Aberastury y diversas expresiones de la danza.



*Imagen 2
Lomodrama*



*Imagen 3
Lomodrama*



*Imagen 4
Lomodram*



Imagen 5
Una incierta master class (ensayo)

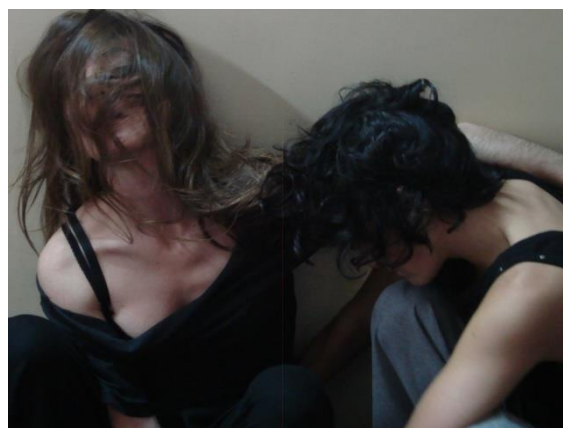


Imagen 6
Una incierta master class (ensayo)

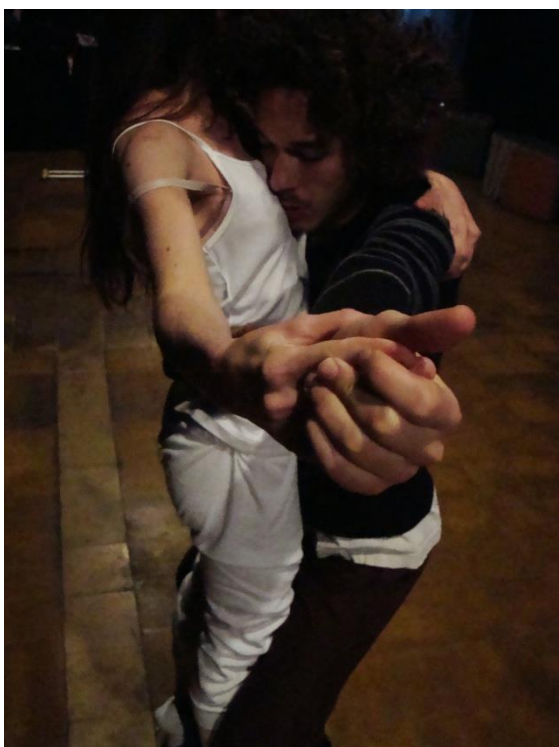


Imagen 7
Una incierta master class (ensayo)

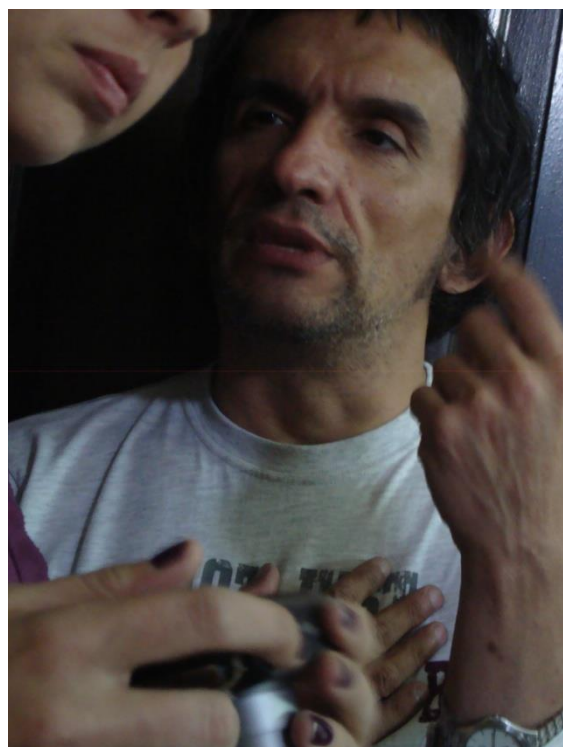


Imagen 8
Una incierta master class (ensayo)

2.2. Paco Giménez



*Imagen 9
Paco peca*

2.2.1. El/la actor/actriz como creador/a

En las clases de Formación Actoral III –perteneciente al tercer año de la Lic. en Teatro de la UNC– dictadas por Paco Giménez,⁴⁶ es clara la concepción de actor/actriz

⁴⁶ Paco Giménez egresó de la Universidad Nacional de Córdoba con el título de Licenciado en Teatro en el año 1974, poco tiempo antes del golpe cívico-militar de 1976, época en la que decidió radicarse en México. Allí continuó su trabajo con el grupo La Chispa –iniciado años antes en Córdoba–, y se vinculó al grupo teatral Circo, Maroma y Teatro, y a las artistas Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez. En 1983 regresó a Córdoba, fecha en que aconteció el final de la dictadura y vuelta a la democracia con la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín. En ese momento, comenzó una actividad ininterrumpida de formación y creación que ha influenciado –e influencia actualmente– a numerosos/as artistas del teatro local, aunque también de otras ciudades y provincias argentinas.

como creador/a y sobre todo, en un movimiento de apertura al acontecimiento del que necesita extraer su actuación. Durante la primera parte del año, el/la estudiante es arrojado/a a improvisaciones en las que se ve obligado/a a interactuar, sin un guión que cumplir o personaje que representar; sino expuesto/a a la presencia de sí para un otro y, en interacción, a encontrar las herramientas que constituyen su oficio; por supuesto que guiado/a por consignas provistas por el docente, pero sabiendo que es ahí, en la arena que materializa la performatividad del teatro, donde se encuentran los recursos que irá corporizando en la experiencia.

Es claro en su propuesta que la actuación se manifiesta plenamente cuando se accede al cuerpo-voz como territorio de devenires; mas, apela también a una inteligencia o capacidad de pensar la actuación en el acto mismo de actuar, donde el pensamiento se manifiesta como línea de fuerza fundamental al interior de la creación.

Podríamos decir que los/as estudiantes se ven expuestos/as tanto corporal como intelectualmente, y ese esfuerzo corporal-mental del estar-en-situación y comprender su “acceso a” o “posición en” ella es lo que delata su entendimiento de una de las problemáticas actorales más importantes: habitar la escena. Es claro ver cómo algunos/as estudiantes realizan esa apuesta, materializan sus procesos corporales-mentales en actos propositivos. Otros/as encuentran demasiados escollos ante la necesidad inminente de concretar acciones. Pero el teatro, como zona de experiencias, es el lugar por excelencia donde las subjetividades se ponen en crisis y encuentran –ellas mismas– sus mecanismos de salvataje.

Ante todo, se hace imprescindible un desprejuicio de la mirada que pueda abarcar

En Buenos Aires, se ha destacado por su dirección del grupo teatral La noche en vela. En 1985, presentó *Delinquentes comunes*, dando inicio a una larga trayectoria de producción artística reunida en el Teatro La Cochera, espacio en el que se sigue desempeñando como director, actor y docente. Actualmente es Profesor Titular por concurso en la cátedra Actuación III de la Licenciatura en Teatro del Departamento Académico de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Mi vínculo con Paco Giménez fue el de discípulo y maestro. Tomé clases con Paco en el Teatro La Cochera desde 1989 a 1991, a razón de tres clases semanales. Una vez por semana, Graciela Mengarelli comenzaba las clases con una preparación corporal, usando elementos de Eutonía y Feldenkrais, materiales aprehendidos durante su exilio en Brasil. Tuve también algunas participaciones actorales en La Cochera. En 1991 actué en la primera versión de la obra *Una vez cada siete años*, en 1995 hice una pequeña participación como pianista en *Polvo de ladrillos* y en el año 2000, tuve la oportunidad de formar parte de *Sacrafauna* como actor, durante los festejos de los 15 años de La Cochera, en la escena “La catedral”, con coordinación de Graciela Mengarelli y dirección general de Paco.

en un rango amplio de lo aceptado como actuación, manifestaciones tan disímiles como estudiantes asistan al curso. Para Paco es necesario valorar la singularidad. Una singularidad que necesita ser expuesta y producida teatralmente, es decir, para un otro y en acto de poetización.

En particular, a Paco le gusta ver cómo sobreviven los cuerpos en las consignas que propone. En una entrevista que le realicé en el año 2017, confiesa: “dada una consigna, dada una propuesta de escena o de trabajo, veo a través del cuerpo cómo sobrevive la persona”.⁴⁷

Paco (2017) entiende que necesita saber “de qué se trata” la persona que decide atravesar sus prácticas.

Me interesa ver de qué se tratan esos actores, a través del argumento o de lo anecdótico, que es lo que veo: el cuerpo. Es de la única forma que me puedo enterar de qué se tratan, qué hay adentro. Entonces, en la actuación, cuando los actores se desempeñan, yo voy siguiendo lo obvio, lo anecdótico, y a través de eso voy trepando hacia lo intimidad de lo que se mueve. (2017)

Paco Giménez (2017) dice observar, entonces, lo que un/a actor/actriz “hace, lo que habla, cómo pronuncia, cómo usa los tiempos” para profundizar en la comprensión que tiene de esa persona, para poder responder con una propuesta a su medida, o “para darle su merecido”.

Como maestro y director, Giménez hace el trabajo de diferenciar el temperamento del carácter de los/as estudiantes y actores/actrices con quienes trabaja. Según sus palabras, el “temperamento” es “el voltaje interior, algo innato que trae, un fervor, un fuego, un brío, un tipo de energía; mientras el carácter es todo eso que uno ha ido formando para relacionarse con el exterior, para ocultar, para defenderse, para atacar, para luchar, para negociar” (Giménez, 2017). En sus consignas, apunta a que actores y actrices despierten su temperamento en la experimentación –sin importarle tanto el carácter, que según su mirada suele dar resultados menos interesantes– para desde allí ofrecer propuestas creativas y

⁴⁷ Entrevista que realicé a Paco Giménez, en el año 2017, para esta investigación. Todas las citas a Giménez extraídas de dicha entrevista serán consignadas con el año.

vivas. Así, busca despertar la expresión de un temperamento que deje expuesta a la persona en sus deseos y pulsiones íntimos y que a su vez transforme –en su exposición– al cuerpo-voz que los materializa. También estimula a los/as estudiantes a la producción de un pensamiento ágil que pueda reconocer los resortes y recursos que potencian esas expresiones o que las desencadenan, desencadenando nuevamente al temperamento en una espiral creativa.

2.2.2. “Lo que hay” como principio de realidad

La posibilidad de desencadenar el temperamento, la visión escudriñadora y el pensamiento ágil comienza,⁴⁸ en actores y actrices, con un trabajo de contacto profundo con “lo que hay”,⁴⁹ y que es “principio de realidad” para cualquier desempeño escénico posterior. Paco (2016) dice a sus estudiantes:⁵⁰

Desde una obra teatral hasta un ejercicio tiene una parte anecdótica-argumental, lo que se puede describir, lo que ocurre formalmente; y otra parte más interna, medular, esencial. Como en la técnica del taladro, el propósito es penetrar, abrirse paso. Para eso estudian, para penetrar en el cuerpo, en el espacio, en el tiempo, en su propia fuente personal; no es para andar en la superficie resbalando. Si el taladro está mal usado resbala en la pared. Cuando actúan tienen que darse cuenta de qué está sucediendo en la escena, cómo es el vínculo con el compañero, cómo es el trabajo en el espacio, cómo se está manejando el ritmo; si realmente hay escucha en el otro o en uno frente al compañero. Tomar contacto con lo concreto, lo que está

⁴⁸Según el maestro, pensar es siempre “pensar contra el cliché, si no es reproducir lo que ya está, un slogan. El espectador se sienta para ver cómo un actor le hace notar cosas que él no ve. ¿Si no para qué estarían los actores?” (Registro de clase, 2016). En estas palabras vemos que para Paco, el actor necesita trabajar un corrimiento de sus prejuicios, sus lugares comunes, desde una ampliación de la visión y el pensamiento, viendo más allá de lo que está acostumbrado a ver, pensando en contra de lo que por cliché se instala como lugar común del pensamiento. Ampliar sus registros del “ver” y “pensar” para invitar al espectador a un “ver” y un “pensar” ampliados.

⁴⁹ Proposición que posiblemente Oscar Rojo toma de Paco Giménez como su discípulo.

⁵⁰ Apuntes tomados de las observaciones de clase de la materia Formación Actoral III de la Licenciatura en Teatro del Departamento Académico de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, durante el año 2016. En adelante, las citas extraídas de dichas observaciones serán consignadas con el año.

sucediendo en ese instante, lo que vemos, lo que captamos, para empezar a develar lo que está ocurriendo.

Para el maestro y director (2016), “no se trata de poner vida, sino de crear vida”; es decir, a partir de “lo que hay”, construir una ficción, pero en sintonía constante con lo que efectivamente acontece. En el pensamiento paqueano, actuar no es dar vida a una construcción significativa dada *a priori*, por ejemplo por un texto pre-escénico; sino crear vida en la construcción de una ficción, pero que, como dijimos, no se aleja del acto mismo de su escenificación. Paco advierte los peligros de un mero “fabular” en teatro. El valor está puesto en hacer crecer las situaciones haciéndose cargo de lo que en ellas está pasando. Dice a uno de sus alumnos: “estás pensando nada más que en tu papel y no creás vínculo en escena”. El docente reitera en sus clases que “hay que ser auténtico, hay que hacerse cargo”, para desde ahí hacer crecer la situación.

Paco desea que el/la estudiante logre capturar herramientas actorales y dramaturgias, ya que se está formando para ser un/a actor/actriz-dramaturgo/a, constructor/a de situaciones dramáticas a partir de su desencadenamiento escénico, previamente e independientemente del trabajo de interpretación de un texto dramático (pre-escénico), que podrá estar presente o ausente en su futuro desempeño profesional. A diferencia de lo que persiguen otros/as maestros/as cuando muestran los componentes del teatro desde el abordaje de obras clásicas, de sus personajes y situaciones dramáticas; Paco busca que el/la estudiante comprenda esos elementos desde un sumergimiento prematuro en la escena, como un/a actor/actriz desamparado/a que va construyendo su propia independencia en la prueba y el naufragio, pero que, por sobre todo, necesita encontrar los impulsos de su deseo y los mecanismos para operar desde ahí, en contacto con lo que el acontecimiento provee como principio de realidad de toda ficción posible. Por otro lado, esgrime el deseo y la voluntad de exposición como los motores imprescindibles de una construcción escénica.

El que no se exhibe no existe, y el actor debe hacerse notar, salir, dar un toque de artificio, dar un despegue, porque la realidad se queda ahí, donde está. Los recursos actorales que trabajamos son para poder salir de la carnadura vulgar que uno tiene cotidianamente. Pero en la carnadura vulgar hay material interesante, hay materia prima. Por ejemplo: cómo uno capta el mundo, los herrumbres que lleva adentro, lo

que le toca cada día, lo que cuesta, lo que alegra..., y ese también es un material interesante, pero se tiene que combinar con elementos de artificio para que despeguen, para que hagan juego, si no se quedan en una cosa absolutamente personal. Pero dedicarse solamente al artificio tampoco, porque se necesita entrar en un juego con otros elementos que les arranquen algo interesante, singular, que cada uno tenga. (Giménez, 2016)

Vemos entonces que hay un artificio al interior del suceder escénico –como lo netamente teatral y lo exhibitorio que todo actor o actriz desencadena, movido/a por un deseo y una voluntad de exposición– combinado por otro lado con una realidad más personal e íntima, arrastrada en ese movimiento hacia afuera. Según las palabras de Paco, ambos aspectos son necesarios para dar carnadura al acto de escenificación: artificio e intimidad. En la “carnadura vulgar” pre-existe lo íntimo como material humano insoslayable al momento de crear desde los propios contenidos, pero que necesita de un “toque de artificio” para “hacer notar”, para exhibirse.

2.2.3. La voluntad de conducir

Según el estudiante Rodrigo Cabrera, Paco insiste en que “un actor es categórico, es alguien que dice: aquí estoy, quiero que me vean”.⁵¹ Él estimula en el/la estudiante-actor/actriz una voluntad de exponer/se, de mostrar/se, de hacer/se visible; mas, Cabrera advierte que también estimula en el/la estudiante-actor/actriz una voluntad de conducir, de llevar o arrastrar al otro (espectador/a o compañero/a de escena) en su propuesta. Recuerda dos categorías trabajadas en clase para pensar la capacidad de conducción de actrices y actores: una es la del “morboso, que te lleva a donde querés ir sin que lo sepas”, frente a la del “perverso, que te lleva donde no querés ir sin que lo sepas”. En ambos casos el conducido no está sabiendo adónde es llevado, y en algún momento –aclara el estudiante– puede encontrarse disfrutando o sufriendo “en un lugar donde no sabía que estaba yendo”.

⁵¹ Entrevista que realicé a Rodrigo Cabrera, en el año 2017, para esta investigación. Todas las citas a Cabrera son extraídas de dicha entrevista.

A través de las clases de Paco Giménez, Rodrigo Cabrera comenzó a pensar en el/la actor/actriz “como quien conduce, categórico, que se planta, que quiere llevar, que genera una atracción para llevar, que es voluntad, ahí, parado al frente de la gente y diciendo: yo te voy a conducir”. Pero dice: “que al mismo tiempo no se note”. “Dar su merecido” (tanto a actores/actrices como a espectadores/as) –idea propuesta por el propio Paco– sería entonces darle a alguien lo que quiere pero que no se anima a pedir o a lo que no sabe conducirse.

Darte tu merecido es llevarte adonde querés, quizás sin que lo sepas, que es al mismo tiempo una magia del actor. Yo conduzco pero que no se note, yo te llevo pero te sorprenderás cuando llegues, cuando ya estés lleno de eso o ya estés en ese lugar. Creo que eso es algo especial del teatro. El teatro atrapa cuando no es claro, está oculto, tiene planteos de cosas que no se están viendo en ese momento, pero que las vas descubriendo después. (Entrevista a Rodrigo Cabrera)

Crear y conducir al otro a un lugar del disfrute o del sufrimiento, o a un lugar donde se disfruta del acontecimiento, ya sea gozando o sufriendo. De golpe encontrarse ahí –alguien– sin darse cuenta de que fue conducido/a a un lugar donde no hubiera podido llegar por propia voluntad. Según Cabrera –que había visto recientemente el espectáculo *Pintó Sodoma*, dirigido por Giménez–: “la obra de Paco gira en torno al poder del placer como disrupción”. En ese sentido, podemos pensar a actores y actrices como creadores/as de esas zonas disruptivas de un placer y un disfrute –gozoso o sufriendo– compartidos y como conductores/as hacia esas zonas de placer, de modo que el otro no logre percatarse hasta sentirse finalmente ahí.

2.2.4. La actuación como puesta en juego de identidades

Paco Giménez trabaja las semejanzas y diferencias como disparadores de relaciones en las que los/as estudiantes tejen una red de miradas para descubrir y descubrirse. Propone la agudeza de la mirada como zona de manifestación de una inteligencia actoral, donde el cuerpo, el ojo y el pensamiento construyen una tríada que –atenta al escudriñamiento con que se mira al otro, con que se observa el vínculo y sus cualidades– pone en movimiento ideas y acciones a partir de una extracción: extraer del acontecimiento las partículas

compartidas por semejanza o diferencia, por acuerdos o fricciones, descubriéndose cada uno/a a sí mismo/a en ese vínculo.

Tomás Gianola, Profesor Adscripto de la cátedra que dicta Giménez, observa que el maestro “apunta mucho a la decisión del actor. El actor tiene que decidir ahí. Para Paco es importante que el actor decida lo que está haciendo y haga lo que realmente lo mueve”.⁵² Ve que hay un tratamiento de actor/actriz como dramaturgo/a, en el sentido de quien construye dramaturgia desde sus decisiones *in situ*, en la escena misma. Recuerda la propuesta del maestro: “cuando no sé qué hacer espero..., miro..., veo”. En el mirar, se habilita un espacio propicio para el entendimiento de la escena y la extracción de la actuación desde lo que la escena pide, pero también, desde lo que el/la propio/a actor/actriz comprende que es su modo de composición con los otros elementos y, mejor aún, lo singular de su propuesta en el concierto de sucesos.

Como director, Paco extrae sus directivas del acontecer. Por ejemplo: Gianola recuerda que en ocasión de construir el espectáculo *Gargantas*, en el que actuó junto a otros/as jóvenes actores/actrices⁵³, Paco –en el rol de director– observaba los cuerpos y el espacio, y de esa observación extraía directivas que potenciaban a uno y a otro. Fue claro para el actor el uso decididamente consciente que Paco hizo de su altura y la longitud de sus brazos –que extendidos tocaban dos columnas a sus costados–, los cuales daban la imagen de cantar sosteniendo el techo. Dice Gianola: “estaba muy presente en lo que estaba pasando ahí, vio las columnas, me vio a mí, me vio alto, me dijo: abrí los brazos”. Pues Paco:

Apunta a lo particular de cada uno, que cada uno explore su particularidad. Entonces eso, inevitablemente, hace que se vislumbren las diferencias con los otros, porque apunta siempre a que cada uno encuentre cuál es su fuerte. En las consignas Paco intenta que cada uno encuentre un impulso propio. (Entrevista a Tomás Gianola)

⁵²Entrevista que realicé a Tomás Gianola, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Gianola son extraídas de dicha entrevista.

⁵³ Un espectáculo en que se cantaba; producido y estrenado en el Teatro La Calle, dirigido por Paco Giménez.

En esta directiva, Paco tomó una decisión sonoro-visual en el modo de presentar la canción y al actor-cantante. Tomó sus decisiones a partir de lo que vio como relación posible entre el cuerpo y el espacio, dando una dimensión visual al canto, atendiendo a la presentación corporal-vocal del actor-cantante que el teatro requiere, y al cuerpo particular del actor que exhibe su propia diferenciación como un elemento para construir dramáticamente.

El mismo valor del mirar que Paco otorga a su trabajo como director y dramaturgo escénico, pareciera pedírsele a actores y actrices como proponentes de sus producciones al interior de una improvisación. Se plantea, entonces, un diálogo entre director y actor/actriz –entre maestro y estudiante– de fronteras porosas. Ambos son autores/as de lo que se va construyendo. En un plano del trabajo, el de la singularidad actoral, el/la actor/actriz necesita convertirse en quien decide, en una especie de dramaturgo/a que dará sentido a la escena desde su inserción propositiva y desde esa tríada, “cuerpo-ojo-pensamiento”, que opera en su toma de decisiones. Según Gianola, muchas consignas actorales de Paco potencian el carácter dramático de los modos de estar, hacer y hacerse presente de un/a actor/actriz, es decir, no sólo extraen de él o ella una actuación, sino también una construcción de sentido que hace a la dimensión dramática de la obra a partir de sus propias propuestas y, muchas veces, de sus características personales y singulares, puestas en fricción con las de los/as compañero/as de escena.

Observemos un par de consignas desarrolladas durante la primera mitad del año de cursado de la materia. Una de ellas consiste en caminar por el espacio, en grupo numeroso (siempre la cantidad de estudiantes en la universidad pública es numerosa) y detenerse ante un/a compañero/a con quien se cree tener alguna semejanza, mirarse y descubrir lo que los/as asemeja, para finalmente abrazarse cuando eso en común se deja ver y desde allí, dejar actuar el vínculo.

En otra consigna, el maestro pide que cada estudiante escriba en un papel el nombre de dos personas que nunca hayan trabajado juntas, para formar una pareja teatral. El ejercicio se denomina “¿Qué hacemos juntos?”. Esa pareja deberá construir una escena en la inmediatez de una improvisación, sin un conocimiento previo del otro, sin algo que los asemeje por hábitos compartidos. Al respecto, Paco (2017) dice:

Yo pedía que me dijeran de manera anónima, bien de chismoso, aquellos que no se llevaban, que nunca trabajaban juntos, que tuvieran curiosidad de ver qué pasaba si los unían, algo que ahora es tema de los *realities* de la TV. Justamente, a la gente que está en polémica, a los separados, por ejemplo, los invitan a los programas de Tinelli, los contratan, para que después haya rencillas, haya de qué hablar; porque suceden cosas en el programa y después les dan de comer a varios programas de chimentos durante la semana, con las polémicas que se arman, que a la vez tienen una base real y una recreación, porque comienzan a jugar con la situación de los protagonistas. Lo hice para ver qué fricción, qué chispazo provocaba el quehacer común entre dos personas que no se elegirían nunca, por enemistad, por incompatibilidad, por diferencias, por enojos, por cosas que han pasado, vaya a saber...

Se puede ver en la realización de estas consignas, el obraje por dificultad de los/as estudiantes, tratando de poner en movimiento su inteligencia actoral para construir con otros/as. Para Paco, en esa consigna los/as estudiantes demuestran si realmente reconocen qué es lo que los está uniendo –o separando– del/la compañero/a. Al maestro le interesa ver a sus estudiantes en el desafío de atravesar una consigna como un dilema, una exigencia que los saca de su lugar de confort.

Por otro lado, ampliar el propio espacio de entorno a partir de la incorporación de una relación nueva, por medio de una fricción de diferencias, provoca también una mayor diversificación de los registros personales. Observando al otro en su distinción y singularidad, un actor o actriz puede procurarse el reflejo de su propia distinción. El trabajo convoca a devenir juntos/as, hacer singularidad en torno a otro, observando lo singular del otro desde una confluencia conflictiva, un roce de singularidades. Producir una articulación de cuerpos que se saben extraños, en el sentido de que todos lo son al punto de asemejarse. Finalmente, la extrañeza radica en la diferencia que cada actor/actriz puede provocar en sí, es decir, no por comparación de dos, sino por mutación de uno/a, pero atravesando la experiencia del verse reflejado/a una y otra vez en otro.

Es interesante observar cómo las consignas de Paco Giménez tienen por objetivo el hallazgo de recursos actorales en una apuesta personal y con una impronta singular, pero en el convivio que el teatro otorga como hecho comunitario, en que lo singular se produce

como experiencia plural. Encontrarse en esa relación en torno a lo identitario agudiza la mirada, es a través del mirar que me reconozco, como tocándome desde afuera.

Paco (2017) comenta:

Me gusta trabajar con la realidad de la gente, sacar material de la realidad, en lugar de tapanla con lenguajes tomados de lo demostrado, del archivo de procedimientos, de técnicas. Me gusta ver en cada grupo humano qué se mueve, qué se cocina ahí adentro a nivel de relaciones, de afectos, de talentos, de habilidades; qué hay, qué es lo que tienen para mover un poco y que eso sea lo que se pone a funcionar. A medida que eso va apareciendo se puede relacionar con las técnicas que existen, con los procedimientos conocidos, porque no podemos librarnos de lo que vemos en el cine, en la TV, en el teatro mismo. La gente se contagia, se mimetiza, sobre todo cuando algo le interesa, lo copia de alguna forma, lo incorpora. Así que quizás hice ese trabajo para poder remediar un poco la uniformidad, para salvar un poco las particularidades de la gente.

Hemos dicho que el teatro es lugar de exposición de un cuerpo, un cuerpo-expuesto a la construcción de sentidos en el propio acontecer, lugar singular de exposición de una singularidad. También hemos dicho que el/la actor/actriz es sujeto del devenir, arrastrando en su dinámica al/la espectador/a comprometido/a. Ahora, observando la propuesta de Giménez, podemos agregar también que el teatro es espacio de exhibición de semejanzas y diferencias en fricción, dando lugar a un advenimiento lúdico de la identidad como procedimiento específicamente teatral y teatralizante. Consultado más específicamente sobre el tema de las semejanzas y diferencias que me interpeló en la observación de las clases, Gianola reflexiona:

Hay algo valioso en el trabajo sobre la diferencia, Paco no apunta a un estilo, apunta a la creatividad actoral. El ejercicio no apunta a un estilo. Se pueden usar los mismos ejercicios y tener resultados diferentes. Para Paco es importante que el actor decida lo que está haciendo y haga lo que realmente lo mueve, ahí creo que inevitablemente se va a un lugar de diferencia con los otros. Sin embargo, hay rasgos de semejanza en el saber a qué estamos jugando, algo que reúne a todos en la pauta, pone a todos ante una situación semejante. La consigna funciona como un

disparador común. Al saber todos a qué estamos jugando vamos a poder producir con el otro. Puede ser algo cercano a la semejanza eso, poner en algo semejante a todos.

Mas, es claro que el trabajo de Paco Giménez apunta a la diferenciación como fricción productiva, y que los espacios de encuentros, más que habilitadores de semejanzas, operan como espacios de riesgo, donde el otro siempre brinda una diferencia desde donde construir. Entonces, ese otro –que aún pudiendo ser semejante en algunos aspectos, siempre es diferente– posee el potencial de mostrar al/la observador/a –a modo de reflejo– la diferencia que de él/ella puede despegar en relación consigo mismo/a, poniendo en fricción aspectos inherentes a su propia personalidad.



Imagen 10
Registro de clase



Imagen 11
Registro de clase

2.2.5. La trinidad: rupturas de un pensamiento dicotómico

Efectivamente, Paco Giménez da más valor a las diferencias que a las semejanzas. La semejanza tiende a la unificación, a la homogeneización o uniformidad. En cambio, la diferencia es pura apertura. La diferencia abre la dupla “semejanza-diferencia” y expone al cuerpo a la experiencia de la alteridad y lo plural. Ante la duplicidad, Paco trabaja siempre en miras de una terceridad que se abre por el lado de lo no-idéntico. Podemos ver que, aunque en escena sean dos, hay una terceridad que aparece como lo que se produce “entre” y que modifica a actores y actrices. Podríamos pensar que esa terceridad se da por una sintonía o fricción de diferencias.

Entre sus propuestas metodológicas, hay una muy importante que opera directamente sobre lo pendular del pensamiento binario: la operación actoral por tríadas. En el libro *Las piedras jugosas* (2004), José Luis Valenzuela reflexiona en torno a la propuesta teatral de Paco y dedica un capítulo a este procedimiento que el propio Giménez denomina “trinidad”. Según el autor, las trinidades vienen a cuestionar un orden planteado por el binarismo imperante en la cultura, como forma de sostenimiento del poder, en que la razón opera como línea divisoria de lo que queda fuera o dentro de él.

Frente a un universo que se finge bipolar, un tercer ingrediente irreductible abre una valiosa línea de fuga. Una trinidad, por lo tanto, propone un orden sin prohibir, a la vez, aquello que podría negarlo sin siquiera darle batalla. A través del tercer término, la “trinidad” se desterritorializa de la dupla férrea en la que el Orden quisiera inscribirla. (Valenzuela, 2004, p.52)

Valenzuela (2004) observa que las trinidades son una herramienta dramaturgica, pero no como una maquinaria de estructuración significativa, sino como una “unidad de producción deseante en torno del actor” (p.52), al modo de las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, componiendo y descomponiendo objetos parciales por acción del deseo, siempre entre flujos y cortes, fragmentos. El/la actor/actriz es invitado/a a transitar la improvisación desde su deseo, donde lo único dado es esta tripartita plataforma de lanzamiento.

El pedido de improvisar se me aparece entonces como una invitación a desplegarme “como persona”, transitada por los vaivenes de mi deseo, antes que “como actor”

succionado por los deseos del Otro teatral (o sea, del Público). Se trata de permitirse que el paso de un ingrediente al otro de la trinidad nazca de una “voluntad de acción original”. (Valenzuela, 2004, p.51)

El hecho de que se conforme como tríada abre el juego a una multiplicidad no agotada en un binarismo reduccionista. Las tres opciones muestran al/la estudiante lo inagotable del desequilibrio siempre otorgado por lo impar y lo plural. La trinidad viene a ampliar las identificaciones que cada uno/a lleva a la clase, muchas veces cimentadas en el binarismo: inhibido/a-desinhibido/a, alegre/triste, gracioso/a-monótono/a, cerrado/a-abierto/a. Péndulo del que la persona ocupa siempre uno de los polos.

Las trinidades muestran a los/as estudiantes un camino de exploración de sí mismos/as por una línea de fuga que pone en foco el valor de la otra vía y desterritorializa al sujeto-sujetado a atributos asumidos como propios, puestos siempre en un solo costado de la balanza.⁵⁴ Pareciera que, ante la mirada de Paco, todos los aspectos de la formación del/la actor/actriz pueden ser planteados en tríadas.

Por ejemplo, en relación con el tratamiento del espacio y lo proxémico, el maestro propone tres formas del sentido: “sentido del orden - sentido de orientación - sentido del equilibrio”. Pide a los/las estudiantes ordenarse, equilibrarse y orientarse en grupo, dándose cuenta de en cuál de las tres opciones están haciendo hincapié, generando un sentido de la composición en el espacio con esas tres variables, a partir de las cuales “tienen posibilidades de mirar, tomar una decisión y ordenarse o equilibrarse; hacer algo con respecto al equilibrio o la orientación; hacer para otro lado; cambiar de dirección; ordenarse muchos juntos o uno solo separado de todos los demás”. (Giménez, 2016)

En torno a la preparación de las escenas y la forma de operar de un equipo de trabajo, Paco observa tres aspectos indispensables a tener en cuenta para que el trabajo funcione: “lo que hay - lo que sale - lo que se quiere”.

⁵⁴ La tríada “cuerpo-ojo-pensamiento” que observamos que Paco pide como posicionamiento de actores y actrices ante el acto de creación —en el intento de conceptualizar la metodología su trabajo— también está influenciada por esta mirada trinitaria que parece teñir todo el pensamiento paqueano.

¿Qué es lo que hay? Estas consignas, lo que ustedes entendieron de lo que quería el profesor que hicieran; es lo que entendieron. Lo que hay es también lo que observaron en otros; qué hacían con las mismas consignas que ustedes. Las ausencias de por medio –a clases y ensayos– como una manera de hacer un balance para predisponerse a encarar el ejercicio. Hay que hacerse esas preguntas. ¿Qué más hay?... Los cuerpos..., el grupo que se reúne: tres, cuatro o cinco; todas mujeres o varones..., o lo que sea. Tomar en cuenta cómo es, echar un ojo sobre la realidad, sobre lo que hay, es la base del trabajo. Si no, ¿sobre qué lo hacen? [Después está] lo que sale cuando empiezan a improvisar, las ocurrencias que tienen; por qué no hacemos esto... ¿ven? Lo que va brotando de a poco..., pero ustedes tienen la idea de que en algún momento tienen que llegar a querer algo; lo que se quiere es algo que hay que conseguir. Esas tres etapas tienen que estar en el momento en que se ponen a preparar la escena. (Giménez, 2016)

Por otro lado, sobre la trinidad “avance - retroceso - giro”, Valenzuela (2004) apunta, con relación al concepto de “máquina deseante” tomada de Deleuze:

La trinidad de Paco no es una estructura significativa, no está al servicio de un significado a producir por el actor y a descifrar por el observador, carece de pretensión representativa; por el contrario, es un sistema de cortes sobre un fondo que fluye, una máquina en la que flujo y corte se alimentan y se consumen entre sí: el retroceso, mientras dura, mientras permanece durante varios segundos –y aún minutos– estabilizándose como “objeto”, es un flujo que, tarde o temprano, un giro o un avance vendrán a cortar. A su vez, el giro o el avance podrán reiterarse indefinidamente, tornándose flujos, hasta que un retroceso venga a cortarlos, etc., e inclusive la máquina puede descomponerse, y al avance no seguirle un giro o un retroceso, sino una detención total, un vacío, una nada o una ausencia. (p.52)

Otras trinidades planteadas por Paco son:

“llanto - risa - rabia”;

“puto - santo - monstruo”;

“lo público - lo privado - lo íntimo”;

“erecto - laxo - retraído”;

“movimiento episódico - movimiento espasmódico - movimiento continuo”;

“profesional - humorístico - amateur”;

“solemne - dramático - cursi”;

“atraer - conmover - sorprender”.

Podríamos sostener, entonces, que pensar en términos superadores de la binaridad desencadena al/la actor/actriz como quien movido/a por el deseo y por un sentido lúdico-creativo, se presta a un juego de imparidades en desequilibrio, tensión profusa entre muchos (al menos tres), líneas de fuga que desterritorializan una fijación del “poder-no poder”. La tríada muestra la salida por el lado de un “poder de otro modo”.

2.2.6. El giro actoral

El pensamiento trinitario conduce a Paco Giménez a la formulación de una particular forma de construir personajes, en la que se ponen en tensión “el/la actor/actriz - un personaje literario - el personaje teatral producido como terceridad”. El/la estudiante debe construir un personaje –como trabajo final de cursado del año– a partir de la selección e indagación de un personaje famoso de la literatura teatral como, por ejemplo, Ofelia, Hamlet, Yocasta o Don Juan Tenorio; personajes que en ocasiones fueron sustraídos de sus propias obras dramáticas e inspiraron otras producciones, incluso en otros registros como la danza o la performance, o que han trascendido hacia las artes visuales, la filosofía, etc. Entre actor/actriz y personaje literario debe emerger un tercero: el personaje teatral creado por el/la artista, que se produce ahí, en el juego de tensiones entre identidades arrojadas a la arena teatral.

El personaje seleccionado debe tener una particularidad: presentar marcadas diferencias con el carácter que suele mostrar quien lo abordará en escena. Es decir, debe interesarse en él no por sus similitudes, sino por lo que los/as distancia. Paco pide al/la estudiante que opere un “giro actoral” que persiga –a través de la hibridación con un personaje que ostente diferencias– una construcción de sí diferente a sus modos habituales de mostrarse, actuar y resolver la escena. Por ejemplo, si un/a estudiante siempre muestra un solo aspecto (como la ternura o el enojo), el ejercicio busca producir un giro por el cual pueda ampliar su registro actoral pasando por la experiencia de lo opuesto; pero sin ser lo

opuesto el objetivo mismo, sino la multiplicación de sus posibilidades actorales, la multiplicación de sus identidades o la disolución de los límites de “una” identificación.

El giro actoral propuesto por Paco es un trabajo de esfuerzo por salir de las formas enquistadas de producirse como cuerpo expuesto. Si el cuerpo expuesto, lo es a una innovación del sentido, ello sucede cuando permite el borrado de sus fronteras como “uno”. El/la actor/actriz es uno/a y es muchos/as. En tanto no permita esa des-limitación de “una” identidad, no será un sujeto expuesto, sino que estará sujeto a una organización de sí que no permite el juego de tensiones, la interacción e interpenetración de identidades, la disolución de identificaciones. El/la estudiante debe buscar en el giro actoral, la hibridación con un personaje que, por su diferenciación, le abra las puertas a su versatilidad.

Encarar cualquier tipo de desafío, eso es ser un actor, un intérprete versátil. Vayan viendo hacia dónde necesitan girar y qué es lo que hace falta conseguir para quebrar un poco esa imagen o esa apariencia que han tenido como intérpretes hasta ahora, para, por ejemplo, sorprender con un aspecto diferente a los compañeros y a ustedes mismos; renovar algo e innovar algo en el propio repertorio de cosas actorales. Luego van a poner el ojo en algún personaje teatral famoso que los ayude a producir ese giro. El propósito es salir y sorprender a los demás con una imagen distinta. Poder dar ese batacazo, mostrar esa idea distinta de sí mismos. Armar una escena donde se los vea luciéndose con carácter y recursos novedosos. Suena muy ideal, pero es algo a conquistar, a querer que suceda. (Giménez, 2016)

Paco propone indagar lo “medular” de ese personaje; no pide estudiar su parlamento, sino la subjetividad que el personaje expone. La propuesta es construir “alguien”, un tercero, tomando lo medular por sobre lo anecdótico que ese personaje atraviesa en la obra, procurando que el personaje elegido enfrente al/la estudiante a una característica que en él/ella no reconozca o que reconozca como una dificultad y que asuma como desafío.

Después de haberse interesado en el personaje, en base a eso medular, sustancial, que es de una naturaleza que no se parece en nada a mí y que me posibilita un desafío interesante por el tipo de comportamiento, de actitud existencial, por las

cosas que ha cometido dentro de su realidad ficticia que es la obra; después de haber averiguado por qué ese personaje tiene cierta fama..., ya que hoy todos quieren ser famosos... [risas]; después de haber averiguado por qué motivo ese personaje se hizo famoso, más famoso que la obra; vayan a la obra y vean cómo lo traen a ustedes, como si se inocularan las características de ese personaje en ustedes, para construir una escena en donde tengan el espíritu de ese personaje. No es para que se aprendan la letra; sino aquello que ha tenido que atravesar, el tipo de emocionalidad, el tipo de carácter. Luego podrán construir otras anécdotas o juntar personajes diferentes para ver cómo subsisten en otros contextos. (Giménez, 2016)

Para ello, antes que nada, es tarea preliminar construirse un perfil propio como actores y actrices. Tomás Gianola considera ese perfil como un autodiagnóstico para la producción de un giro actoral que deberá proponerse el/la estudiante mismo/a, prescindiendo de un/a director/a o de un/a compañero/a de escena. Vemos que el trabajo prosigue en ese registro del “desamparo” con el que el maestro los/as desafía; un desamparo en el que está permitido errar; mas, también propone un taller donde los/as estudiantes puedan intercambiar ideas en torno a sus recurrencias y desafíos. En un tercer año de compartir clases y experiencias teatrales, cada uno/a puede llegar a saber mucho sobre el otro. Entonces, el diagnóstico necesita ser compartido, dialogado, problematizado en grupo, discutido en conjunto, para arribar a un desafío real que incluya la observación minuciosa de quien ha compartido clases y experiencias.

Durante el año de mi observación, las respuestas de los/as estudiantes han sido diversas, tal como a Paco le gusta. Muchos/as realizaron sus escenas a partir de un personaje inicial; otros/as operaron una traslación en la consigna, encontrando un desafío desde otra perspectiva, construyendo un giro actoral directamente desde lo que identifican como una dificultad personal ante la creación.

Por ejemplo, el estudiante Esteban Vallejos trabajó con el personaje Príncipe Myshkin de la novela *El idiota* de Dostoyevski. Tomó del personaje su debilidad física a causa de la epilepsia, como característica desafiante para la producción de un giro en sus modos actorales.

Vallejos reconoce que la consigna fue difícil de resolver. Por un lado, porque “se puede interpretar de muchas maneras”, pero por otro, porque “hace que uno se exponga, mostrando su punto débil, su flaqueza”.⁵⁵ Cuenta que al comienzo estaba un poco desorientado. Dice: “quería encontrar alguna fragilidad mía, pero no sabía si buscarla en mí como actor o en mí como persona. Me ponía a pensar cosas que me costaría hacer en escena o me costaría decir, como hablar ciertas cuestiones de mi vida”. Pero finalmente volvió a la consigna inicial y encontró al personaje.

¿Porqué elegir la debilidad como desafío?

Esteban Vallejos estuvo requiriendo algunas observaciones que lo ayudaran a visualizarse. Por un lado –según el propio estudiante–, Paco le dijo que en escena se lo veía siempre fuerte, decidido, violento; que necesitaba trabajar algo más endeble. Por otro, un compañero le dijo que solía tener una expresión muy masculina y que debería probar algo más femenino. También le dijeron que había dejado un poco de lado el trabajo de la voz, que la usaba poco y de forma un tanto monótona.

Entonces, el estudiante encaró el trabajo con un texto –la novela y el parlamento del Príncipe Myshkin– a modo de una relación “dialéctica entre personaje y actor” (Entrevista a Esteban Vallejos), como forma de acercamiento a un giro posible.

Vallejos comenta:

Ubiqué la debilidad en una postura corporal medio cerrada, en un pecho hundido y una forma de hablar rápida, medio nerviosa. También en una mirada que se fugaba, que no miraba directamente. Partí del estereotipo de la persona nerviosa y tímida, y traté de llevarlo al límite, descontrolarlo, para que empiece a afectarme y no quede solamente en la forma. Me tomé varios días de improvisación, solo, en casa. También traté de explorar algo más sensible en el cuerpo, saborear, respirar, valorar lo lento, lo pequeño. Busqué esos dos polos. Un polo más lento, para habitar, sentir el cuerpo, el aire, la presencia, y por otro lado algo más nervioso, más neurótico. Pero se me fue para el lado de lo nervioso, sobre todo en la muestra.

⁵⁵ Entrevista que realicé a Esteban Vallejos, en el año 2017, para esta investigación. Todas las citas a Vallejos son extraídas de dicha entrevista.

A Esteban le interesó mucho la idea de tomar lo medular del personaje más que lo anecdótico. Intentó encontrar algo de los pensamientos propios en ese texto ajeno y en las ideas del personaje. “Paco abre una puerta en la que de a poco van apareciendo cosas”, dice. Observa que “es una forma de encarar la actuación, el teatro, el aprendizaje, el entrenamiento, ir buscando qué lugares te ponen en crisis”. El estudiante intentó en su construcción de personaje una transformación psico-física que no se sintiera del todo ajena; sino que muestre una veta propia que –según sus compañeros de clase– había abandonado en sus propuestas últimas. Mostrarse débil, en un cuerpo tímido y nervioso, no pareció debilitar su actuación; sino que, por el contrario, potenció su presencia desde el trabajo cualitativo de las tensiones que lo mostraron construido en otra sensibilidad. Las cualidades de un cuerpo-voz pueden descubrirse múltiples en una propuesta actoral que intente hacer “dar un giro” al/la actor/actriz, para bucear en una sensibilidad ampliada por medio de la alianza con un personaje que lo enfrenta a preguntas sobre sus modos actorales.

Por otro lado, el estudiante Isaías Charra no se basó en un personaje de la literatura teatral para producir su giro actoral, sino que abordó el trabajo desde lo que podríamos llamar un arquetipo. Se propuso trabajar la seducción como desafío, en una primera instancia personificada en una travesti.

Al cabo de su primera presentación –en la que personificó a la travesti–, Isaías se sintió muy limitado por la idea, sin llegar a una concreción de las tensiones, estados y acciones que lo hubieran hecho efectivamente girar. Dice: “estaba en la idea y no me dejaba ir más allá. Tenía miedo a que esa idea se destruya”.⁵⁶

El estudiante se había propuesto seducir al espectador. Había construido una entidad seductora, femenina, en alianza con unos zapatos de tacos altos que cobraron gran protagonismo en la escena. Había elegido esos zapatos con el objetivo de autoinfligirse un condicionamiento, un obstáculo externo que pudiera transformar su presencia, pero que, a su juicio, no resultó productivo. La construcción de la travesti “terminó siendo sólo una imagen para que el espectador vea, imagen a la que tenía demasiado miedo de deformar”

⁵⁶ Entrevista que realicé a Isaías Charra, en el año 2017, para esta investigación. Todas las citas a Charra son extraídas de dicha entrevista.

(Entrevista a Isaías Charra). Entonces, decidió hacer dar un giro al sujeto de esa seducción, deformarlo por completo. Comenzó a investigar los modos de un cuentacuentos, provocando que la seducción se traslade al acto de narrar. De lo sensual-sexual de una propuesta erótica a lo sensual de una invitación a revivir la niñez, el estudiante hizo dar un giro total al acto de seducción.

Pero lo más importante en este caso es que Charra dice haber comprendido –por medio del ejercicio– qué es habitar una situación, qué es abandonar una mera construcción para ser visto y entregarse al disfrute de estar habitando.

Habitar es dar el tiempo para hacer las cosas, esperar que se instale algo, disfrutar yo antes que el espectador, que el espectador vea en mí el disfrute. Dejar de pensar que es él quien me va a dar el disfrute y no eso [la situación]. Creo que mi aprendizaje en el giro fue entender cómo disfrutar lo que estaba haciendo. Cuando pasé a hacer el narrador por primera vez encontré imágenes interesantes que se dieron ahí. Me metí debajo de un escritorio y sentí que era una cueva o una cabaña. En ese momento entendí la idea de habitar la situación. Dije, va por ahí, desde la emoción que ahí nace. (Entrevista a Isaías Charra)

Isaías dice que una de las problemáticas que tiene como actor es “ponerle idea a todo, no dejar que la idea se destruya y que el cuerpo hable por sí solo”. Comenta que le cuesta entender la palabra “giro”, que es algo que nunca antes se había planteado. Piensa que su giro, finalmente, tuvo que ver con entender algunos aspectos del funcionamiento de la actuación que todavía no había advertido.

Antes estaba pensando en qué estaba haciendo en vez de sumergirme en ese mundo que estaba creando. Hoy disfruto mucho más la actuación y disfruto ver al otro, encontrar en el error un posible personaje, una posible situación. Ese fue mi giro, empezar a disfrutar la actuación. Entender que la propuesta que yo hago es mía, totalmente mía y yo le pongo el cuerpo. Antes no lo sentía, no sentía el disfrute, pensaba que todo era más técnico, como si debiera responder a alguien. También cambié la idea de seducción, le di otro matiz. Ahí hubo un giro, en empezar a pensar que las ideas que tengo pueden cambiar. (Entrevista a Isaías Charra)

Precisamente, lo que el estudiante encuentra apasionante en las clases de Paco es “la libertad que le da al actor” (Entrevista a Isaías Charra). Una libertad que sin embargo enfrenta al/la artista a sus propios obstáculos, como en un autoanálisis, a veces compartido, que lo/a obliga a cuestionarse para modificar aquello que lo/a mantiene demasiado sujeto a una idea de sí mismo/a.

El tercer caso observado fue la propuesta del estudiante Rodrigo Cabrera, quien no planteó un giro actoral desde el abordaje de un personaje o arquetipo, sino desde el poner en juego “modos de presentación” diferentes a sus hábitos escénicos. En el diagnóstico compartido con sus compañeros/as de clase, le plantearon que siempre proyectaba una presencia fuerte en sus presentaciones. El estudiante lo tradujo con la idea de ser “un actor que mete el pecho” y Paco respondió: “¿Qué significa meter el pecho y qué consecuencias trae?” (Entrevista a Rodrigo Cabrera). Según Cabrera, desde ese diagnóstico comenzó a pensarse como “una cara muy visible, que siempre se ve, una presencia que siempre está al frente”; entonces buscó en su giro “la sutileza, algo que tenga que ver con lo pequeño, lo oculto”. Identificó su giro con una textura arrugada donde ocultarse.

En otra de las observaciones, una compañera identificó la voz como un lugar interesante para atacar en su giro actoral, dado que siempre tendía a una voz muy potente, clara, hacia afuera. Es por ello que Rodrigo Cabrera intentó –en su presentación– producir una voz más arrugada, resquebrajada, hacia adentro. Trabajó con el objetivo de valorizar los detalles de la voz en el decir. Desde esa disposición física, relató un texto de Alejandra Pizarnik. Su trabajo se centró en la valorización de las texturas sonoras y los pequeños y sutiles movimientos de las manos sosteniendo un cuaderno delante de su rostro, ocultando los ojos y la boca que pronuncia.

Como podemos ver, Rodrigo abordó el giro actoral sin plantearse una alianza con un personaje o arquetipo específico, sino produciendo una terceridad por medio de variaciones en las cualidades y tensiones de los componentes materiales que articulaban su presencia. Su propuesta consistió en construir una presencia diversa, a través del ocultamiento, la exposición de partes del cuerpo comúnmente no utilizadas, el extrañamiento de la voz y la producción de un estímulo imaginario –lo texturado y rugoso– que desencadene otras composiciones.

El estudiante observa que el ejercicio planteado por el docente tiene el objetivo de contribuir a la versatilidad de actores y actrices, y que eso es algo que él siempre tuvo en cuenta en su formación, por lo cual se sintió muy conectado con la propuesta. Para Rodrigo, atravesar esta ejercitación fue una actividad placentera.

En los tres casos aquí presentados, el cuerpo-voz se expone como materia a ser transformada por un movimiento giratorio, que requiere tanto de arrojo psico-físico como de esfuerzo analítico, donde el/la actor/actriz necesita verse –muchas veces a través de la observación del otro– para incorporar –poco a poco– una dimensión nueva a sus aspectos ya conocidos. En relación con el devenir deleuziano ya planteado, esa nueva dimensión sólo es posible por medio de la alianza o acercamiento a zonas de entorno de otros cuerpos o entes que colaboran en la descomposición del sujeto, para volver a componer una subjetividad transitoria, siempre expuesta a un nuevo análisis u observación que desencadene un movimiento involutivo que descomponga las identidades para in-corporar dimensiones nuevas a sus posibilidades.



Imagen 12
Registro de clase



*Imagen 13
Uno*



*Imagen 14
Enfermos del culo*

2.3. Modos cordobeses del devenir

2.3.1. Giro y desplazamiento

En lo analizado hasta el momento en torno a las propuestas de Oscar Rojo y Paco Giménez, podemos ver que ambos plantean la necesidad de un devenir diverso como trabajo específico del/la artista escénico/a. Dejar aparecer aspectos diferentes a los habituales coloca al/la artista en un lugar de cuestionamiento de sus identificaciones, pero nunca en un lugar de alejamiento de sí. Ese “otro” posible no es inoculado desde afuera como un “modelo”, sino provocado desde las modificaciones perceptuales de sí mismo/a que los ejercicios actorales desencadenan. Mas, lo que prevalece siempre es el devenir, el corrimiento o giro que el/la artista puede producir como extracción divergente.

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. (Deleuze y Guattari, 2012, p.244)

Vemos entonces que la actuación como “devenir” se aleja de un enfoque representacional. El devenir no actúa por referencia, sino por tensión, simbiosis, alianza, donde la diferencia que un cuerpo-voz da de sí mismo no persigue el objetivo de representarse como “otro”, sino de mostrarse en el proceso inagotable de siempre estar haciendo-se “otro”. Es una forma de construir la presencia, que en lugar de fijarse, se concibe emergiendo momento a momento, en estados variables de intensidad.

Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales. Ninguna de esas dos figuras de analogía conviene al devenir, ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma. Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo. (Deleuze y Guattari, 2012, p.275)

En esta cita se puede ver la concepción de composición como relación de partículas constitutivas, y por ende, la posibilidad de producir devenires a partir de la modificación sensible de esas relaciones. En actuación, podríamos decir que el devenir se ve regido por el deseo de exponer el cuerpo bajo modos de composición que diversifican al/la artista y que promueven descomposiciones previas a toda nueva composición. En ese sentido, la desubjetivación se hace necesaria como modo circulatorio de descomposición, un movimiento que provoque a las partículas, que desarme sus organizaciones para posibilitar la comprensión de lo transitorio de toda composición.

Entonces, se deviene por un cambio sensible en la relación de las partículas de un cuerpo, pero también, en relación intensiva con otros cuerpos (animados o inanimados) co-presentes, que obligan al/la artista a extraer de él/ella lo que con esos “otros” encuentra una relación de composición. Pues, el devenir escénico se da en “alianza” con otros, con quienes el/la artista escénico/a compone un cuerpo mayor: el del juego escénico, la danza o la *performance* como acto plural. Es gracias a esa co-presencia que el/la artista puede hacer gravitar sus partículas en relaciones de composición diversas. Es clara la relación de este enunciado con la necesidad de Oscar y Paco, de que actores/actrices y bailarines/as estén atentos a “lo que hay” o a “lo que acontece” efectivamente, para la composición de una actuación situada. En el giro actoral propuesto por Paco Giménez, por ejemplo, el personaje literario elegido funciona como un aliado para la producción de un devenir. En forma de giro, este devenir intenta modificar la percepción en demasía estructurada de sí mismo/a que ese/a estudiante delata en sus creaciones, entonces, es su desafío entender cómo disponer el cuerpo para dejar correr las partículas que necesita componer en esa nueva relación o alianza.

Por otro lado, en el desplazamiento propuesto por Oscar Rojo –sin dudas devenido de su aprendizaje cocheril, mixturado con sus intereses en el Butoh, el Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury y otras experiencias dancísticas y corporales– puede verse el intento de conducir a un corrimiento sutil de las percepciones que se tienen del mundo y del cuerpo. Las cosas pueden ser otras y los cuerpos destilan una diferencia que se va descubriendo poco a poco, sin saltarse las instancias efímeras de un momento más espeso que las va descubriendo, por lo que cada nuevo instante devela algo del anterior o del siguiente. En el paso del tiempo se expone el acto mismo de convertirse, devenir, mutar por efectos de una sensibilidad ampliada, acción micropolítica que

cuestiona los modos de sentir/nos y pensar/nos estandarizados en una ley macro-estructurante con acción paralizante en los cuerpos.

Para Oscar, era importante la producción de una “escucha” atenta. Para Paco, desde su perspectiva, es necesaria la producción de una “mirada” escudriñadora que pueda seleccionar qué tomar de cada situación y relación escénica, para desde allí construir. Para ambos, ver y escuchar (indistintamente) es saber “atender” a un acontecimiento que se presenta siempre emergiendo y del cual el/la artista escénico/a necesita identificar los materiales con los que devendrá, pensando siempre que los devenires son posibles en un cuerpo sumergido, arrojado.

Como vemos no hay –ni sería acertado plantear– una única forma de pensar el devenir en artes escénicas. En las propuestas observadas de Oscar Rojo, tiene una modalidad de “desplazamiento”, mientras que en las de Paco Giménez, posee el modo de un “giro”. Pero, ¿son opuestos? No, no lo son. Se complementan y encuentran hibridaciones, pues, vemos el desplazamiento y el giro como movimientos que identifican a ambas propuestas, pero que a su vez permiten contagios. Es decir, que no fueron pensados para construir sistemas cerrados de actuación, sino para abordar el problema de lo que aquí denominamos “fijaciones expresivas”, y que se resisten también a la posibilidad de su propia estratificación o fijación como problemática central, inherente al núcleo mismo del pensamiento que da existencia a ambos métodos.

En la idea de devenir como desplazamiento –observada en la práctica de Oscar Rojo– advertimos un movimiento hacia una frontera, como un corrimiento. Una forma que va mutando en la medida en que se extiende a otros territorios, como un “radicante: término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza” (Bourriaud, 2009, p.22), es decir, un organismo no identificado en una raíz original e inmóvil, sino en sucesivos enraizamientos en desplazamiento que van mutando su corporeidad.

El giro propuesto por Paco Giménez, por otro lado, remite –obviamente– a un movimiento circular. En este caso –teniendo en cuenta las propias concepciones del artista–, no podemos desligar dicho movimiento a la idea trinitaria como rompimiento de toda construcción dual o pendular. El tres se ve claramente relacionado al círculo y la

circulación como movimiento y forma de composición. Un “dar vueltas” que no devela necesariamente el “opuesto” –desde una concepción dicotómica–, sino que desencadena una multiplicidad de posibilidades circulantes. En ese sentido, podemos pensar que el devenir propuesto por Paco Giménez no es un giro plano, sino arremolinado. El giro actoral remite a la tormenta, al remolino que hace salir por arriba todo lo que en él se interna, como el movimiento de un tirabuzón que extrae en su arremolinamiento algo que aún no ha sido expuesto. Ese podría ser también el movimiento de Paco como maestro/director al intentar extraer un contenido –con sus consignas y observaciones– de aquellos/as estudiantes/actores/actrices que se entregan a la experiencia de sus prácticas y pensamientos sobre el arte de la actuación.

2.3.2. Un arte poroso: resonancias sociales y culturales de una práctica artística del devenir

Esta necesidad de transformación de sí mismo/a en un devenir creativo que las artes escénicas exigen al/la artista que se entrega a sus procedimientos, también parece poseer la potencia de repercutir en la sociedad en sus formaciones más enquistadas, como “movimientos resonantes” de descomposición micro-políticos que intentan alterar molaridades y enquistamientos en los modos de organización social y de conservación de estructuras de poder. Claro está que la actividad artística puede concebirse como acción política, directa o indirectamente. A menudo, la presentación de un devenir personal o de un grupo limitado de personas-artistas en un acontecer artístico, posee la potencia de irradiar o resonar en el entorno como otro modo de ver diversas problemáticas que puedan estar planteándose en una época y un lugar específicos.

Podríamos sostener que eso ocurrió desde sus comienzos en el Teatro La Cochera, espacio independiente que Paco Giménez inauguró en 1985 en una cochera de una casa de barrio Alberdi, sobre la calle 9 de Julio. Un espacio cultural que se convirtió rápidamente en el punto de encuentro de muchos/as jóvenes estudiantes de teatro, ávidos/as de una propuesta artística nueva y cuestionadora, resonante con la época de renacimiento democrático que la Argentina vivió a partir de la vuelta a la democracia en 1983.

Paco Giménez fundó el Teatro La Cochera, y abrió sus puertas como espacio para la experimentación artística, donde poner en riesgo no sólo las habilidades artísticas propias, sino también las estructuras personales y/o colectivas en torno al problema del ser humano y su libertad de acción y elección. Paco, junto con otros/as artistas locales, hizo retornar a Córdoba la creación colectiva de los años sesenta y setenta, pero ya no atada al ideal macro-político revolucionario, sino ocupada en una acción micro-política, cuya quimera subyacente estuvo expresada en una exaltada y consistente valoración del deseo y la subjetividad humana (una subjetividad siempre pensándose contra-hegemónica).

Entonces, en su acción micro-política, La Cochera se convirtió en espacio –siempre minoritario– para pequeñas o grandes revueltas necesarias y requeridas por una democracia incipiente, ante tanta muerte y represión de un pasado reciente aún atormentador. El espíritu de revuelta se expresó, por ejemplo, en una gran libertad de elección y acción reinante en sus laboratorios y espectáculos.

Las y los jóvenes que asistían a sus talleres, formados en una escuela controlada por el poder militar de la dictadura sangrienta autodenominada “Proceso de reorganización nacional” desde 1976 hasta 1983, encontraban en La Cochera un espacio de expresión de sus críticas –agudas, irónicas, rebeldes y desafiantes– al conservadurismo cordobés. Lo que hoy Paco Giménez denomina como “hacer dar un giro” al actor y a la actriz, podríamos pensarlo como adecuación académica de un espíritu revoltoso y cuestionador que siempre reinó en sus pensamientos y prácticas en torno a los modos de hacer teatro. Su insistencia en pensar en contra del cliché y escapar de las formas establecidas de resolver una escena, no son, ni más ni menos, que emergentes de una forma activa, libertaria y emancipadora de encarar el trabajo artístico y, sin dudas, de transitar la vida.

Cabe destacar que según Dubatti (2010), un aspecto central del teatro de postdictadura en Argentina fue la desobediencia. Eso puede atestiguararse claramente en la propuesta estética de Paco Giménez y el Teatro La Cochera como uno de los valores tanto poéticos como políticos más fuertes de su teatro. La desobediencia como modo de dejar emerger una singularidad posible ante el intento autoritario de uniformar las subjetividades, los cuerpos y las voces.

Dice Jorge Dubatti (2010): “(...) el ‘nuevo’ teatro de postdictadura, al no relacionarse con modelos de autoridad indiscutidos, al poner en crisis los discursos de autoridad, trabaja con una mayor autonomía y autodescubrimiento” (p.100). Estoy seguro de que podemos ver, en la propuesta de Paco Giménez, la manifestación de esta característica particular en el ámbito cordobés, y que aquellas primeras experiencias fueron pioneras de un “teatro de subjetividad alternativa” (Dubatti, 2007, p.162) que se ha ramificado hacia una diversidad de prácticas en la Córdoba actual.

Me tomo la libertad de recurrir a una escena especialmente singular de la obra *Besos Divinos*,⁵⁷ la cual ha quedado marcada a fuego en mi memoria de espectador teatral, y que había sido producida en el año 1991 por el grupo Los Gutiérrez de La Cochera, para dar cuenta de ese espíritu joven, cuestionador, libertario y desobediente que aún impregna la impronta paqueana.

La obra comenzó a gestarse en el tercer año de taller, luego de dos intensos años de aprendizaje y entrenamiento creativo. El disparador de sus improvisaciones iniciales fue el elemento “verdura”, pero del que poco quedó en su resultado final. Es que el elemento disparador suele ser simplemente eso, algo con que iniciar una exploración de la que no puede preverse uno u otro devenir. La escena a la que me refiero es la de “las novias”,⁵⁸ creada por las actrices Claudia Ramírez, Marcela Wendel, Silvina Apfelman y Natalia Guevara, a quienes luego se sumó Silvina Bustos Fierro como reemplazo de la última actriz mencionada.

La escena se puede describir de este modo: se escucha la canción *I’m sorry* de Brenda Lee e ingresan al espacio un grupo de cuatro mujeres, vestidas de novias con tules blancos, alineadas, con máscaras blancas de yeso en el rostro –minutos antes realizadas–, abanicándose con platitos de cotillón para tortas. Su forma de presentarse al espectador guarda modales elegantes y sobrios. Al cabo de un tiempo, el ritmo del abanico se acelera

⁵⁷ Con la actuación de Pablo Altamirano, Silvina Apfelman, Silvina Bustos Fierro, Walter Garabano, Natalia Guevara, Lalo Orellano, Claudia Ramírez, Cucho Righetti, Hernán Rossi y Marcela Wendel; y con la dirección de Paco Giménez y asistencia de dirección de Graciela Mengarelli.

⁵⁸ Puede verse un registro de la obra en: *Besos Divinos* (1990) [función completa] https://www.youtube.com/watch?v=v7hfYu9_ruk
A partir del minuto 52:30 puede apreciarse la escena mencionada.

y las máscaras caen, producto de un movimiento exagerado de los rostros y el secado del yeso. Las novias muestran rostros desencajados, a medida que comienzan risas extrañas y viscerales en cada una de ellas, para luego terminar abriendo las piernas y, de pie, comenzar a orinar. Los chorros de orina cayendo entre las piernas, mojándolas, estallan en el piso y salpican. Como broche de oro, Marcela Wendel, quien no ha orinado, dice unas palabras extraídas de un texto de Schopenhauer, de las que recuerda las siguientes: “No hay entre ellas ni un solo ingenio verdadero, ni un solo trabajo de valor duradero sea lo que fuere. Las mujeres son y serán las nulidades más cabales e incurables”.

Puede advertirse en esta descripción una escena de alto impacto y sobre todo, una forma singular de producir cuestionamientos al patriarcado, al machismo y a las instituciones que tradicionalmente lo sostienen. Una crítica que es puesta como corolario en la palabra, pero potenciada en el acto, en el modo en que deciden mostrarse, exponerse, y desde ahí producir una crítica o acto desobediente y de pronunciamiento como jóvenes y mujeres.

Marcela Wendel sostiene que la escena no surgió con esa idea crítica. Podríamos decir que se fue dando como algo inexorable que estaba sucediendo en ellas y compartían como modo de percibir y percibirse en el mundo.⁵⁹ Una mirada actualizada del problema de la mujer, aún no muy intelectualizado, pero vivido en carne propia, como surgiendo de aquello que aún no ha sido racionalizado, pero sí vivenciado. Marcela recuerda que el grupo de mujeres era muy unido y que se había dado cierta rivalidad –amigable– entre mujeres y hombres del grupo, situación que luego pudo advertirse en la obra. Ellas se juntaban en sus casas, fuera de los horarios de ensayo, pensaban y probaban posibles escenas durante horas. Convivían y, en esa convivencia, daban lugar a sus ocurrencias. En una de esas noches decidieron ser novias, luego la escena se fue armando a lo largo de un proceso de muestras y devoluciones. Con el tiempo se agregaron las máscaras, porque estaban aprendiendo a hacerlas en una materia de la Licenciatura en Teatro que algunas de ellas cursaban paralelamente. Finalmente, luego de algunas presentaciones en el taller, Paco pidió a las novias que orinen. Según las actrices, fue porque en una de las clases, un compañero –que ya no asistía al taller– había orinado en una palangana contra la pared.

⁵⁹ Entrevista que realicé a Marcela Wendel, en el año 2018, para esta investigación. Todas las citas a Wendel son extraídas de dicha entrevista.

Paco tomó esa acción que había llamado su atención y se permitió colocarla en otro lugar, un contexto aún más dislocante. A su vez, Marcela Wendel dice que incluso el uso de polleras cortas –estilo década del cincuenta– no fue pensado como referencia a una década específica de sometimiento de la mujer, sino porque las habían encontrado en un negocio de compra-venta, pero que finalmente se convirtieron en un signo que potenció la lectura de género.

Efectivamente, para Silvina Bustos Fierro, puede leerse en la escena una “rebelión contra la institución casamiento”, según ella era como un anti-casamiento.⁶⁰ Según Wendel, la lectura podía ser paradójica, como de mearse en el matrimonio o “ser tan imbécil que me meo a mí misma”, pues el orín chorreaba por las piernas, las empapaba. Un oxímoron que pone en tensión a la mujer sumisa con la mujer rebelde o los aspectos sumisos y rebeldes de la mujer.

Había una clara problemática de género que se evidenció en la escena, a partir de lo que estaba comenzando a suceder en la sociedad argentina, en torno a las discusiones sobre la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, el sometimiento machista, los estereotipos de género según un orden patriarcal y la hipocresía en torno a una sexualidad reglada y heteronormativa.

Inmediatamente antes de la escena de las novias orinando, Walter Garabano, un actor del grupo mucho mayor que el resto –que eran todos veinteañeros– permanecía totalmente desnudo, sentado en un sillón, de frente al público. Hernán Rossi (uno de los jóvenes actores) lo tocaba, hurgaba los pliegues, exploraba el cuerpo en todas sus partes. Recuerdo que tomaba sus testículos y los estiraba, los apretaba. Finalmente, Walter caía al piso, muerto, desnudo.

En la obra, gracias a una lectura tardía que Paco hizo de lo que estaba formándose como dramaturgia escénica a partir de las diferentes escenas que se habían estado trabajando, Walter Garabano ocupó el rol de padre. Según Marcela Wendel, la muerte de Walter en escena aludía al acto de “matar al padre”, algo totalmente coherente en un grupo de jóvenes en estado de paroxismo creativo. Matar al padre como matar a la autoridad, al

⁶⁰ Entrevista que realicé a Silvina Bustos Fierro, en el año 2018, para esta investigación. Todas las citas a Bustos Fierro son extraídas de dicha entrevista.

hombre heterosexual, a la personificación de la ley. Los otros/as actores/actrices eran hijos e hijas. Mujeres y varones, pero sin asumir una identidad de género normalizante, o asumiendo el rol (como el de novia y su investidura blanca) para luego desenmascararlo, desarmarlo, burlarse de él o deschavarlo irónicamente. Lalo Orellano se resistía a ser vestido con el traje de hombre, saco y pantalón de vestir que Silvina Apfelman quería ponerle como un sello masculino. En *Besos Divinos*, hay un manifiesto rebelde en torno a la opresión social y a la regulación del deseo y sobre todo, un manifiesto joven en torno a un justo reclamo de libertad de acción y elección, tanto en lo sexual como en lo artístico y en lo puramente vital.

Silvina Bustos Fierro dice haber vivenciado en el taller de La Cochera un enorme espacio de libertad como integrante de un colectivo en el que no había que pedir permiso para “apropiarse del espacio” y probar ideas. También, recuerda que muchas veces las propuestas surgían en la convivencia del grupo, donde se movían con independencia y en ese movimiento emergían posibles escenas a trabajar o a probar en una improvisación, con total espíritu de experimentación. Marcela Wendel expresa que “se ponía mucho hincapié en no ir por los lugares por donde va todo el mundo”. Como sentido estético, reinaba una hiper-valoración de la singularidad, tanto personal como colectiva, y eso se había convertido en un criterio insoslayable al momento de exponerse con una idea propia ante los/as compañeros/as, como una especie de requerimiento acordado de impecabilidad, ante el peligro de una caída en lugares comunes, obviedades y sentimentalismos que menoscabasen el valor artístico de la propuesta. Otro de los criterios era el de “no actuar” o, en todo caso, lo que podríamos nombrar como no sobreactuar o no representar una actuación. También, se pedía que la actuación se vacíe de emoción o, según mi interpretación de lo que las actrices entrevistadas expresan, que no se representen emociones o sentimientos, sino que estén porque las acciones y actos reales hacían que aparezcan. Se requería un tiempo real para todo: el tiempo de secado de las máscaras, el tiempo para que la orina se derrame, el tiempo para dejar emerger una lágrima, como dice Wendel: “Todo se basaba en acciones muy concretas”. De hecho, el acto de orinar era tan concreto y real, que resultaba totalmente inesperado en una escena teatral, donde sólo podría ser representado metafóricamente o simulado. La orina aparecía con toda su realidad, indudable, pero algunos/as espectadores/as se resistían a pensar que estaba sucediendo realmente. Pensaban que las actrices escondían algún tipo de artefacto que les

hiciera salir líquido de entre las piernas, aunque sus manos estuvieran visibles. No había forma de emular lo que se exponía a todas luces como un hecho real.

Pablo Altamirano dejaba caer una lágrima. ¿Cómo sucedía? Era iluminado por un reflector y no pestañeaba hasta que la lágrima se formaba en los ojos vidriosos. La lágrima formaba parte de un conjunto de líquidos corporales que se convirtieron en eje estructurante de la obra: el sudor, la saliva, la lágrima y la orina. Fluidos corporales que se resistían a su domesticación o que exponiéndose, rompían las cadenas de una censura tácita e institucionalizada.

El hecho de que las actrices orinen en escena fue doblemente impactante. Por un lado, porque era un acto deliberado de desobediencia a lo que en una escena teatral “puede” o “debe” mostrarse, según un canon del buen gusto; pero, por otro lado, porque lo hacían mujeres, en público y de pie, como un acto total de desobediencia a ciertos patrones de género que sostenían –y aún hoy lo hacen– una represión generalizada, pero ciertamente más acentuada en la mujer.

Además de los fluidos corporales señalados, Pablo Altamirano también exponía la saliva. Al respecto, Silvina Bustos Fierro recuerda:

Pablo hacía como una curva con el cuello, y sacaba una lengua enorme. Claudia abría la boca y él, desde su altura, le metía un lengüetazo. Se seguía viendo la lengua, se la metía y se la volvía a sacar. Hernán desde atrás del sillón sacaba un bife de su boca, que era como otra lengua, era depositado en la plancha [con la que se había planchado el pantalón que Lalo se resistía a usar] y se cocinaba. Aparecía Marce Wendel en patines y lo daba vueltas para que se cocine del otro lado. Claudia tenía unas entrañas en la cabeza [que según Marcela Wendel eran chinchulines], como unos sesos, se los abría y hablaba con voz acuosa de oriente y occidente.

A Claudia Ramírez también le serruchaban un repollo en la cabeza. Todo sucedía en el marco de una familia de relaciones subvertidas. Un padre al que había que matar y una serie de hijos e hijas que podrían estar habitando, como dice la sinopsis de la obra para

su presentación en Londrina, “*um assado de domingo do ano 2000*”,⁶¹ donde cualquier cosa podría suceder, como el hecho extremo de que uno de ellos (Pablo Altamirano) se arroje al vacío desde una de las ventanas.

Al final todo era llevado por el agua, una inundación real sucedía. El piso comenzaba a cubrirse de líquido como corolario de ese derrotero acuoso. Los integrantes de esa familia se tiraban al piso y resbalaban, jugaban como en una celebración. Un devenir llegaba desde afuera con forma de inundación y desarmaba todo. Ya no había forma de contener tanto fluido.

Se puede leer claramente en la obra, entonces, un manifiesto a favor de desarmar los comportamientos estereotipados atribuidos a los géneros, “deshacer el género” (Butler, 2017); pero también, deshacer los roles familiares, desarmar las molaridades sostenidas por lo que suele llamarse célula de la sociedad, generalmente heteronormativa y regulada por un correcto comportamiento de sus integrantes de acuerdo a posiciones que vuelven a recaer en miradas sexistas y siempre heterosexualizantes.

Otro acontecimiento particular alrededor de la escena de “las novias” sucedió durante su presentación en un Simposio sobre Posmodernismo que se organizó en el *Istituto Italiano di Cultura*, con motivo del IV Festival Nacional de Teatro,⁶² un evento de carácter académico que reunió a estudiosos del teatro en relación con dicha temática. Paco Giménez y La Cochera fueron invitados para poner el condimento escénico a una reunión que abundó en lecturas y discusiones de orden teórico, y a la cual tuve oportunidad de asistir como joven estudiante universitario. En aquella reunión académica, La Cochera decidió mostrar la escena de “las novias” como una *performance* independiente de la obra. Fue impactante y totalmente revitalizante encontrarme y encontrarnos en esa disertación con la irrupción de estas jóvenes ataviadas con sus tules blancos, con esas máscaras blancas abanicadas que yo ya sabía que en algún momento caerían y todo comenzaría a degenerarse. La entrada de las actrices comenzó de un modo particular que ya produjo una

⁶¹ Un asado de domingo del año 2000.

⁶² En este festival también se presentó la obra completa como integrante de la programación. Recordemos que en esos años se alternaban el Festival Nacional de Teatro y el Festival Latinoamericano de Teatro, de modo que todos los años se vivía el clima de fiesta teatral que inundaba a Córdoba durante 10 días, por lo general durante el mes de octubre.

ruptura con el clima intelectual que hasta el momento se había manejado. Como el disertante anterior se había excedido en su tiempo para la lectura –unos cuantos minutos–, las novias, que esperaban detrás de escena con las máscaras ya colocadas y secándose, no podían demorar más su entrada, dado que el punto de humectación del yeso era especial y bastante preciso: no muy húmedo, pero tampoco muy seco, debía tener un estado justo de sequedad que le permitiera ir despegándose del rostro poco a poco. Entonces, Paco Giménez puso el tema musical sobre la voz del todavía disertante que no acababa de leer, y comenzó a cantarle dulcemente un real *I'm sorry* (lo siento), como una suerte de disculpas, pero a la vez, aviso implacable de que su tiempo había expirado. Al instante, las novias entraron a escena para sorpresa y en gran parte alivio de los asistentes al simposio. Las actrices hicieron todo su acto, completo. Se subieron sobre las sillas de plástico y color negro que los disertantes habían dejado para dar lugar a que el espacio se convierta en un escenario y sobre ellas orinaron, a su tiempo, luego de dejar caer las máscaras, deformar los rostros, reír extrañamente y levantar levemente sus cortas faldas para dar mayor visibilidad a los chorros amarillos que comenzaron a caer, a llenar las sillas combadas y salpicar por sus costados. Fue un acontecimiento glorioso. El mejor regalo –inusual– que uno pueda esperar en un espacio donde fue a descubrir algo sobre lo que los/as profesores/as llamaban posmodernidad en sus clases de historia y semiótica teatral. Aún sabiendo de qué trataba la escena y cuál sería su desencadenamiento, fue igualmente sorprendente para mí. Imagino que lo fue también para aquellos asistentes que no conocían la obra o no estaban familiarizados con la impronta cocheril.

En dicha ocasión, pude ser espectador de otro acto de arrojo de las actrices y de Paco, quienes arriesgaron en el espacio una expresión que, acorde con lo que se planteaba de forma teórica como “ruptura dramática posmoderna”, rompía con los usos y costumbres de lo que podía suceder en un evento de corte académico en tan prestigiosa institución. Ya hablamos de una crítica a la institución matrimonio que esta escena puntualmente planteaba y de la crítica a la institución familia y género que la obra daba a ver. También hemos pensado a *Besos Divinos* como un cuestionamiento del falso o estereotipado buen gusto en el teatro, que aunque parecería anacrónico, aún existía y sigue existiendo en un canon que a veces parece regular la relación entre artistas y espectadores. Pero, se estaba dando aquí, también, un cuestionamiento o una crítica por ruptura, por choque, por animarse a hacer y mostrar lo que en un espacio académico no estaba tácitamente

permitido o no era usual, no estaba bien visto, o se veía como no pertinente. Se vivenció, por parte de los/as asistentes –en esta *performance* especial fuera del teatro–, el espíritu de experimentación, apropiación del espacio, riesgo, deseo de mostrar algo por fuera de lo común, evidenciar las tensiones colectivas e individuales que los seres humanos sufrimos como integrantes de una sociedad regulada hasta el hartazgo, hasta la represión, hasta la propia asfixia. Las actrices presentaron en un ámbito demasiado específico en sus modales, una *performance* donde darse el permiso para ser de otro modo, al extremo, al paroxismo. Por supuesto que amparadas por la convención de que lo que estaba sucediendo era arte y no un grupo de personas orinando la sala principal del instituto, pero haciéndolo de un modo en que arte y vida se comunican, se relacionan, se interpenetran, donde el arte parece emerger como algo extremadamente vivo, real. Según Silvina Bustos Fierro, en las clases de Paco se experimenta mucho esta relación entre arte y vida, donde las escenas parecen surgir de las experiencias vitales de quienes ponen los cuerpos, sus sonidos, sus visiones y pensamientos; y al mismo tiempo, donde la vida parece brotar revivificada en cada cuerpo que se arriesga a la creación. Silvina habla de “acto” y no de “acción”, y aclara que para ella esos eran actos vivos, acontecimientos importantes, únicos y vitales; experiencias absolutamente performáticas donde la persona se arroja para develar artísticamente algo de sí misma o algo del entorno que en ella misma resuena.

Algo parecido sucedió en ocasión del espectáculo que el 16 de octubre de 1992, Oscar Rojo presentó en el boliche Plataforma de la ciudad de Córdoba, después de la medianoche, denominado *Sodoma IsoModa*,⁶³ un desfile teatral que unió el teatro, el diseño de modas y el video en una sola *performance*, como programación dentro del Festival Latinoamericano de Teatro. En la nota “Desfile y fiesta a medianoche” de *La voz del interior*, los/as artistas dicen que la ropa exhibida estaba confeccionada con “cotillón, alambres, papel, materiales sintéticos, plástico y cuerina”, entre otros materiales, donde prevalecía el diseño, con el objetivo de “bucear sobre las posibilidades del vestuario de acuerdo con el movimiento y el recorrido propio de cada intérprete”. Eran vestuarios que revalorizaban lo singular de su diseño, además de lo particular de los materiales utilizados

⁶³ Espectáculo multimedia del grupo Los hijos de Lot, con la actuación de Silvina Rodríguez, Claudia Tórtora, Fanny Cittadini, Patricia Scavuzzo, Javier López, Marcos Bonetto, Silvina Debernardo, Gerardo Gudiño, Silvana Busso, Miguel Tófaló, Mónica Oliva Ferrando y Sonia Oliva en violoncello, con la dirección (y también actuación) de Oscar Rojo.

para su confección y por sobre todo, resaltaban la creatividad de diseñadores y *performers* en esa confluencia original de cuerpos y objetos.

El día posterior al desfile, el evento estuvo en boca de todos por un suceso sobresaliente protagonizado por Oscar Rojo en la pasarela. Algo que hoy veríamos con otros ojos, pero que en su momento produjo cierto revuelo a pesar de lo atinado del tipo de espacio y horario en que había sucedido y el público especialmente desprejuiciado al que iba dirigido. En una de sus entradas, Oscar Rojo dio un beso en la boca a uno de sus compañeros de escena, totalmente imprevisto, incluso para el *performer* involucrado de forma sorpresiva. El beso homosexual hecho público tuvo un efecto dislocante en la platea, en una época en que todavía era extraño ser testigo de expresiones sexuales diversas a la heteronorma por fuera de los circuitos afines. El acontecimiento del beso entre dos hombres, fue interpretado –y hoy recordado– como un acto de arrojo del artista, como un valiente manifiesto homosexual, ante la moral teñida de homofobia de una sociedad que todavía no se permitía dar ciertas discusiones relevantes en torno a los derechos de las minorías sexuales o las sexualidades diversas. Oscar Rojo interpretó una necesidad de sectores sociales relegados, pero también expresó un impulso personal de mostrarse y abrir el juego a esa discusión a través de un acto performático deliberado y provocativo.

En este acto, el beso homosexual mostró su táctica giratoria, pues el giro también forma parte de una dinámica rojiana –hermosa herencia de Paco–, consistente en dejar actuar por asalto aquello oculto detrás de la malla endurecida de partículas que perdieron su movimiento y capacidad de construir relaciones nuevas. Entonces, desplazar una percepción enmohecida del mundo prepara el terreno para finalmente dar paso al arremolinamiento que en un giro procaz pueda dejar/nos desnudos/as.

Entiendo que, más allá de lo particular de cada propuesta poética que pueda haber recibido influencias de la actividad docente y artística de Paco Giménez y del Teatro La Cochera (del que Oscar Rojo formaba parte), queda claro que la osadía, el desparpajo y el riesgo son rasgos artísticos indudablemente característicos de ese legado.

Dice *La voz del Interior*, en una nota del 23 de abril de 1991, titulada “Juegos en el living”:

Los talleres teatrales dirigidos por Paco Giménez se han caracterizado siempre por la búsqueda constante de nuevos lenguajes y recursos estéticos. Los productos que de allí salieron –recordemos *Cielos de Agua*, *Los ratones de Alicia*, *Pan Pan Pan*, *Barriendo la pampa*– siguen siendo de lo mejor que se ha producido en nuestra ciudad en materia de talleres, confirmando un estilo inconfundible: el del dúo Giménez-Mengarelli, caracterizado por una valoración de la imagen, textos fragmentados y una marcada tendencia a la experimentación en el cuerpo.

Por otro lado, Gabriela Borgna, en un comentario del periódico *Página 12*, sobre el IV Festival Nacional de Teatro de Córdoba, dice:

Sugere, sin duda, es la nueva línea de trabajo encarada por el más vanguardista de los directores mediterráneos, Paco Giménez. El numen del grupo La Cochera, único con sala propia en esta ciudad, incursionó en una estética del puti-club con sus dos puestas, “*Besos Divinos*” y “*El noche de alegría*”.

En particular sobre *Besos Divinos* plantea que “desgrana una mirada interesantísima, y muy riesgosa, sobre el deseo y sus posteriores marcos de genitalidad e ideología” (Borgna, 1991), dando lugar a dos de los más importantes soportes y vehículos del deseo humano que invaden la obra: el cuerpo y el pensamiento.

Estos testimonios no hacen más que dar cuenta del valor que desde sus comienzos La Cochera supo ganarse en el marco del desarrollo artístico local, pero también nacional.

Al respecto, el diario *La Nación*, con motivo de hacer una crítica de *Besos Divinos*, titulada “Talento y creatividad” (1991) en ocasión de su presentación en Buenos Aires, dice:

Cuando años atrás Paco Giménez deslumbró a los espectadores con “*Delincuentes comunes*”, una estética definida, deslumbrante y precisa comenzaba a crecer. El talento del creador cordobés se afirmó después con “*Uno*” y “*Choque de cráneos*”. (...) “*Besos Divinos*” se presentó este jueves en una sala colmada por entusiastas espectadores. Se trata de una creación colectiva que narra la historia de un padre y sus hijos dispuestos a una especie de inmolación que ocurrirá frente al público. Lo menos importante, como era de esperar, es la anécdota. La fuerza del teatro de Paco

Giménez radica en la potencia de sus imágenes y en el permanente “hacerse” del espectáculo frente al espectador.

En otro de sus párrafos, la misma nota hace una objeción a la puesta, pero aclarando que “no basta para empañar los méritos de la representación”. En este señalamiento, se expresa que:

El director parece no percibir los límites que hay entre la ficción y la realidad. Ciertas escenas, que pueden resultar chocantes, vienen a romper el espacio ficcional. En teatro es mucho más importante la amenaza de la violencia que la violencia en sí misma; la posibilidad del erotismo que la concreción del hecho.

Queda aquí claramente probada la relación de “cercanía” que Silvina Bustos Fierro dice haber transitado entre vida y arte; y el interés de Paco y los/as artistas que lo acompañan y acompañaron en no atenerse a las reglas de un modo pautado de creación de ficción, sino de extraer la ficción de los sucesos mismos que los/as artistas atraviesan en el laboratorio artístico, pero también en sus vivencias personales diarias, en los sucesos de la vida privada y que llegan a la puesta artística de un modo más o menos ficcionalizado. Lo que el/la artista desea expresar es uno de los materiales más importantes con los que Paco crea sus obras, sin necesidad de velar sus impulsos originarios, los motivos de sus ocurrencias, las relaciones con lo privado e íntimo que el teatro —como exposición pública— puede dejar ver. Pero también se relaciona claramente con ese interés particular de no actuar (mencionado como objetivo de los/as artistas de *Besos Divinos*). Es decir, de simbolizar los estados humanos al punto de hacerlos ajenos a los cuerpos, sino de exponerlos desde el cuerpo y desde un pensamiento que realce la intensidad puesta en cada acto; también, de buscar rasgos de singularidad por lo particular de una puesta que trate de evadir los lugares recurrentes de las expresiones teatrales del momento. La violencia y el erotismo, debían estar presentes como intensidad que deforma los cuerpos, los golpea, los expone vivientes. En esta línea argumentativa, el orín no podía ser ficcionalizado, sino ocupar un lugar en una trama ficcional que se instauraba sobre hechos reales y concretos; sucesos artísticos que no perdían la fuerza de su manifiesto ante la vida diaria, sino que por el contrario, encontraban en el arte el vehículo de su transgresión. Orinarse en el matrimonio requería del orín coloreado y perfumado por cuerpos verdaderos. ¿Puede ser visto también como un acto de simbolización? Pienso que sí, pero desde un manifiesto

corporal no emulador, desde un cuerpo que se arriesga para exaltar la crudeza de su crítica o su desparpajo, como una demostración de libertad, altamente eficaz en una reunión de cuerpos que se exponen unos a otros.

La impronta arremolinada de Paco Giménez, evidenciada en ese pedido a actores y actrices de dar un giro en sus modos actorales, se refleja también en otros fenómenos de su teatro, como el de hacer dar un giro al/la espectador/a, ese/a compañero/a desconocido/a que de pronto es invitado/a a ubicarse desde otra perspectiva para poder recibir lo que se le presenta al choque de sus sentidos y que despierta un asombro, tal vez una carcajada y un agradecimiento o un silencio y un estrechamiento del rostro, pero siempre sorprendido/a, llevado/a a ser testigo de algo para lo que no iba preparado/a. Esa destreza para dar giros y provocarlos convirtió a Paco en artífice de una poética propia y singular, que a su vez se nutrió de los manifiestos poéticos de quienes con él se aventuraron, dando lugar a todos/as y requiriendo de todos/as el mismo sentido del riesgo y la posibilidad de una innovación de la escena, a partir de lo que cada uno/a pueda ser capaz de desencadenar desde el deseo.

Mas, un tercer rasgo de la dinámica arremolinada que se hace palpable en las líneas aquí escritas es el de intentar deshacer y hacer devenir las estructuras rígidas que mantienen a los cuerpos atados a ciertas formas de ser vividos y expuestos, comenzando por el de los/as propios/as artistas, pero que, sin dudas, contienen en su germen la capacidad de provocar movimientos sociales mayores, provocar erosiones, correr fronteras en los límites de un comportamiento demasiado pautado, enmohecido. Ese, tal vez sea el sentido más importante de un diálogo constante entre teatro y vida: no el de la representación “naturalista” o “simbolista” –o como se quiera– de su acontecer, sino el de la influencia interminable del arte sobre la vida de las personas, sobre los modos en que nos permitimos organizar o desorganizar nuestras vidas, sobre las relaciones, sobre los deseos activos, los impulsos dormidos, ya no en el teatro, sino en la vida efectiva y compartida de todos/as y cada uno/a

Capítulo 3

Ser-con

Sobre el devenir-plural en la construcción escénica

3.1. *Los ratones de Alicia*: un emblema de la creación colectiva cordobesa de postdictadura

Lo que caracteriza un proceso de singularización (que, durante cierta época, llamé “experiencia de un grupo sujeto”) es que sea automodelador. Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto al poder global, a nivel económico, a nivel del saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos.

Guattari y Rolnik
Micropolítica. Cartografías del deseo

3.1.1. El laboratorio artístico como lugar de fricciones

En 1987, el Teatro La Cochera estrenó el espectáculo *Los ratones de Alicia*, inspirado libremente en la novela *Las aventuras de Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carroll.⁶⁴ Previamente, el teatro había presentado *Delincuentes comunes* y *Cielos de agua*, obras que comenzaron a diseñar una poética singular en Córdoba, aventura que Paco Giménez lanzó al ruedo en alianza con un grupo de artistas que donaban su creatividad a una mezcla escénica donde las pulsiones y los deseos personales no

⁶⁴La Cochera produjo importantes espectáculos de la escena local a lo largo de más de 30 años, entre los que podemos destacar: *Delincuentes comunes* (1985), *Cielos de agua* (1986), *Los ratones de Alicia* (1987), *Uno* (1987), *Pan-Pan-Pan* (1988), *Barriendo la pampa* (1989), *Choque de cráneos* (1990), *Besos divinos* (1990), *Una vez cada siete años* (1991), *El noche de alegría* (1991), *HanjoLubaKantan* (1992), *El ángel de los suburbios* (1993), *Enfermos del culo* (1994), *Luminarias* (1994), *Arcadia* (1994), *Polvo de ladrillos* (1995), *Número vivo* (1995), *Un tranvía llamado deseo* (1996), *Corazón palpitante* (1996), *Bien frappé* (1997), *La intimidad no se improvisa* (1998), *Everyman* (1999), *Festejo Artístico Los Quince*, *Sacra fauna* (2000), *Oh!* (2001), *Intimatum* (2002), *Orto y ocaso* (2003), *La docena* (2004), *Pedazo de Carne* (2005), *Festejo Artístico 20 Años*, *Proyecto Cruce: 20 Años, 20 Minutos*, *Sarco*, *Roberto Zucco*, *Esto no es Los Ratones de Alicia*, *Vaca*, *El ADN*, *Cagaret* (2005), *Fonda Cordoobesa* (2006), *Los que no fuimos* (2007), *Paco Peca* (2007), *Peligran los vasos* (2009), *Agua Turbia* (2009), *Torrente de Varón* (2010), *Fanáticos de la Mami* (2010), *La edad de los nunca* (2010), *Lomodrama* (2010), *Se te vino la Noche* (2011), *Fonda Patrioootera* (2011), *La Mosca Loca* (2012), *Nuestro vademécum* (2012), *Montando al Negro Iriarte* (2015), *Mala Praxis / Sopa* (2015), *Pintó Sodoma* (2016), *No se olviden de Sarah* (2016), *Tracción a Sangre* (2016), *Burlesque Sentimental* (2017), *Vals (sabemos a qué atenernos)* (2018).

desaparecían en pos de una composición plural, sino que se erigían como su materia imprescindible.

La obra contó con la dirección de Paco Giménez, la coordinación del trabajo corporal estuvo a cargo de Graciela Mengarelli, la coordinación plástico-visual en manos de Pachín, y actuaron los/as jóvenes artistas: Carolina Amor, Marcelo Castillo, Alejandra Garabano, Marcelino Monasterolo, Miriam Ochat y Oscar Rojo. Fue presentada como una creación colectiva, es decir, una dramaturgia escénica construida con los aportes de actores y actrices, director y coordinadores/as, dando como resultado una composición en base a multiplicidad de miradas y propuestas.

En una nota previa al estreno, publicada en el diario *La voz del interior* y titulada “Los ratones invaden La cochera”, se les preguntó a Paco, a Graciela y a Pachín: “¿La creación colectiva tuvo como punto de partida alguna pauta más o menos rígida?” Los/as entrevistados/as respondieron: “No, parte de una búsqueda personal, se alimenta lo colectivo con el resultado de las riñas individuales”. En esta respuesta quedó claramente expresado que la obra se construyó a partir de búsquedas personales en torno a un espacio compartido. Podríamos pensar esas búsquedas como fragmentos actuantes en una composición integradora, una creación conjunta, pero que se nutre de los aportes de cada participante, puestos en tensión y fricción para un destilado común.

Es importante resaltar en Paco Giménez la exaltación de lo singular de cada persona, quien entrega sus ideas y actos a una puesta en común que no busca la homogeneidad, sino por el contrario, la fricción de heterogéneos. Un aspecto a destacar de su propuesta es el respeto por las particularidades y, podríamos decir, la necesidad de advenimiento de lo singular de cada actor/actriz para la composición de una singularidad plural en sus yuxtaposiciones e interpenetraciones. Acercándonos a sus procesos de creación, podemos advertir lo que fue el eje central de la creación colectiva como metodología de construcción escénica en la década de los años ochenta en Córdoba: la democratización de la autoría y la horizontalidad en cuanto a la toma de decisiones en torno a la composición de una obra.

“La riña” fue el término utilizado para responder aquella pregunta periodística y así, dar cuenta de lo que en el laboratorio teatral se pone en juego como zona de tensiones

y fricciones para la composición de una obra colectiva. Por un lado, podríamos decir que existe la riña personal como lugar de crisis de los contenidos propios y relaciones conflictivas con la creatividad y por otro, la riña que se expresa como fricción plural en la que cada uno/a defiende sus propios materiales, antes y durante la ineludible composición e hibridación en la composición general.

Según Chacha Alvarado: “Paco es un gran generador de esas cosas. Va viendo en la afrenta cómo cada uno reacciona”.⁶⁵ Y desde ese lugar, compone. Esa es una de sus estrategias para generar obra desde “lo que hay” puesto en fricción, como en una arena litigiosa donde tensar a los actores/actrices para ver qué zumo vierten las relaciones.

Recuerdo que en el año 2011, Paco fue convocado para dirigir la Comedia Cordobesa.⁶⁶ Fiel a su modo de trabajo, propuso el método de creación colectiva. La obra resultante fue *Tesoro público* que se mostró en el Teatro Real con motivo del Festival Internacional de Teatro Mercosur.⁶⁷ La obra fue difundida con las siguientes palabras del director:

Espectáculo que expone, exhibe e involucra a los integrantes actuales de esta cincuentenaria compañía teatral. Podrán ser vistos y captados como intérpretes sueltos de sus propias cosas, y también como compañeros unidos en una licencia escénica “que supimos conseguir”. Acicateados por una dosis subliminal de Brecht y otra de Camus, intervienen el tiempo y el espacio en el Teatro Real, templo propicio para sacerdotes y bufones, para dioses y pecadores, para neuróticos artistas

⁶⁵ Entrevista que realicé a Chacha Alvarado, en el año 2018, para esta investigación. Todas las citas a Alvarado son extraídas de dicha entrevista.

⁶⁶ Elenco oficial dependiente del gobierno de la Provincia de Córdoba, con sede en el Teatro Real, junto al Teatro Estable de Títeres y la Comedia Infanto Juvenil.

⁶⁷ Elenco de actores y actrices: Edmeé Arán, Alvin Astorga, Adrián Azaceta, Gabriel Coba, Carolina Godoy, Gabriela Grosso, Oscar Mercado, Silvia Pastorino, Adriana Quevedo, Giovanni Quiroga, Yeya Quiroga, Patricia Rojo, Cecilia Román Ross, Raúl Sánchez, Ana María Tenagía, Gonzalo Tolosa y Pablo Tolosa. Dirección general de Paco Giménez. Puede verse un pequeño *trailer* en: *Tesoro público* [videoclip] <https://www.youtube.com/watch?v=yvU3dWZgOsU>

institucionalizados, y para la expresión, que es una excreción que no necesita papel.⁶⁸

Podríamos tomar los tres verbos que introducen esta pequeña sinopsis: exponer, exhibir e involucrar, como acciones poéticas básicas que actores y actrices necesitan poner a marchar para dejar rodar la maquinaria de construcción teatral de una creación colectiva al estilo paqueano. El/la artista puesto/a en una relación absoluta con el afuera (expuesto/a) en ese acontecimiento único (el de una presentación escénica, ya sea en el taller de creación o en la puesta a público), exhibiéndose como quien extrae de sí un deseo en acto (íntimo, privado o propio) desde donde involucrarse en algo mayor: un juego colectivo que traducirá un todo poético, donde lo particular de cada quien pueda seguir jugando *ad libitum* sus proposiciones.

En la crítica escrita por Beatriz Molinari en el diario *La voz del interior* del día 29 de septiembre de 2011, titulada “Un acto de desahogo colectivo”, se puede leer lo siguiente:

Nada peor que la indiferencia, en la vida y en el arte. “Tesoro Público”, estreno de la Comedia Cordobesa, abrió el Festival Internacional de Teatro Mercosur sacudiendo el edificio real y simbólico, efecto dominó provocado por el director Paco Giménez. Dueño y señor de un estilo inconfundible, el creador de La Cochera trasladó su poética e inspiración al elenco oficial que lució como nunca. A 52 años de la creación de la Comedia, los actores gritaron su verdad, con la voz y el cuerpo, en un acto que bien podría iniciar un nuevo movimiento de liberación actoral.

Llamó la atención y fue realmente sorprendente, el revuelo generado por Paco Giménez al trabajar con las fricciones propias de una institución de más de cincuenta años, donde se entrevera la política, las relaciones interpersonales y las vinculaciones con otros/as artistas del medio –llamado independiente– no pertenecientes al circuito oficial. Las actrices y los actores develaron una serie de broncas y hartazgos que sobrevolaban el escenario de tan prestigioso edificio teatral desde hacía años. Paco pudo. Removió la

⁶⁸ Gacetilla de prensa difundida en: <http://www.invitarte.com.ar/tesoropublico.htm>

mampostería de una arquitectura demasiado pesada, pero por eso mismo candente, al rojo vivo.

Carlos Pacheco, del diario *La Nación*, escribió:

En *Tesoro público*, Giménez rompió las estructuras del formal elenco oficial y trasladó a los intérpretes a su mundo personal, los conminó a reírse de ellos mismos, de su trabajo, de algunos compañeros de la profesión y hasta de ciertos funcionarios del área cultura. El desconcierto fue muy grande y hasta los enojados terminaron admitiendo que ese cruce, alguna vez, debía darse. (Pacheco, 2011)

Trabajar con “lo que hay” tiene el riesgo de lo imprevisto emergente. Lo contrario sería hacer una selección indulgente de los materiales con los que se va a componer. En la metodología de Paco, la selección no se realiza en pos de una armonía pacificadora; por el contrario, Giménez busca captar las tensiones (riñas) que hacen intensas las relaciones, para desde allí construir intensidades escénicas que no resuelven los conflictos y, en cambio, los potencian y escenifican. El tan mentado “conflicto teatral”, generador o fundamento de “situaciones escénicas” en innumerable cantidad de poéticas teatrales, no precisa –necesariamente– extraerse de un texto pre-escénico, sino que existe en el grupo como condición de existencia de las relaciones humanas que en él se producen. Paco toma estos conflictos para construir obra, exponiendo lo que se da como una singularidad plural en la convivencia, y a lo que la obra agrega un plus poético que extiende sus implicancias a la esfera del arte.

En *Tesoro Público* se usó texto dramático, diverso y disperso, seguramente seleccionado por los/as propios/as artistas, pero lo intenso de la obra fue la exhibición de esa arena candente que nadie antes había querido pisar. A veces ciertos textos molestaban, parecían un adorno innecesario, yuxtapuesto a esa impronta performática de mostrar la cosa –lisa y brutalmente– como es. En uno de los momentos más álgidos, uno de los actores se desnudó en escena y sacudiendo el pene frente al público, comenzó a despotricar contra ciertos/as artistas del medio, de quienes se decía haber escuchado críticas a ese cuerpo estable (la Comedia Cordobesa) y a sus integrantes. Pero también despotricó contra gestores/as culturales, funcionarios/as públicos/as y políticas culturales ineficaces. Ese actor se sacó la bronca a viva voz y dijo su verdad. Entonces, el elenco escribió un

“Manifiesto de liberación” en papel higiénico. Todo lo que allí se expresó estuvo sustentado en pensamientos y sentimientos reales en torno a una tensa dinámica social e institucional. Paco puso sobre las tablas lo que se resistía a la discusión abierta, lo que se hablaba en los pasillos, pero que en el teatro se permitía emerger como una excreción, como eso que para él puede ser la expresión.

Para Paco Giménez, es una operación ineludible bucear en la vida de los/as artistas que prestan sus cuerpos y voces al suceder teatral. A ese abismo invitó –veinticinco años antes– a los/as jóvenes artistas que estaban co-fundando una más que singular poética teatral cordobesa, perdurable hasta nuestros días.

Remitiéndonos nuevamente a fines de los años ochenta, Alejandra Garabano nos habla de la dinámica de trabajo para la construcción de la obra *Los ratones de Alicia*.⁶⁹ Los/as jóvenes artistas cursaron previamente dos años de taller y, recién en el tercer año, encararon la composición a partir de la novela de Lewis Carroll. “En el taller teníamos que presentar trabajos de creación personal con las pautas que él nos daba”, dice Alejandra. Al final de los dos primeros años se hacía una muestra de las investigaciones personales, que a veces podían reunir a dos o tres talleristas, pero no mucho más; en general, las investigaciones eran unipersonales. Luego vino la propuesta de trabajar con *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, y cada actor y actriz comenzó a llevar, al espacio taller, sus propias propuestas a partir de la lectura de la novela.

Según Carolina Amor,⁷⁰ en una primera instancia Paco propuso trabajar “lo maravilloso”, inspirado en el texto, pero también en ciertas escenas vistas en clase, donde se improvisaban sombras proyectadas en pantallas de papel, aprovechando la deformidad que los cuerpos sufrían ante los cambios proxémicos en relación con la fuente de luz y la superficie de proyección. Particularmente, recuerda una escena propuesta por Giovanni Quiroga y Marty Márquez detrás de una pantalla edificada con papeles de impresión de las computadoras de la época. Detrás de esa pared, en sombras, realizaban una más que graciosa y ocurrente escena sobre educación sexual. El tratamiento particular de la imagen

⁶⁹ Entrevista que realicé a Alejandra Garabano, en el año 2018, para esta investigación. Todas las citas a Garabano son extraídas de dicha entrevista.

⁷⁰ Entrevista que realicé a Carolina Amor, en el año 2018, para esta investigación. Todas las citas a Amor en el apartado 3.1. son extraídas de dicha entrevista.

tomó absoluta relevancia en la puesta final. La pantalla de papel fue suplantada por una tela móvil que, gracias a un sistema de rieles en el techo, se acercaba y alejaba del público, modificando sustancialmente el espacio. Para Carolina, la escenografía daba unidad a la obra. “Esa tela permanentemente iba y venía, como yendo de la realidad a la vigilia y a los sueños, donde se proyectaban cosas”. La tela se convirtió en una plataforma para que proliferara lo maravilloso y onírico, enmarcado en un universo proyectado que no podía fijarse. Alejandra Garabano recuerda:

Esto de los sueños, de lo onírico, era una línea que atravesaba toda la obra. Había una enorme tela blanca que desplazábamos hacia adelante y hacia atrás y sobre ella Pachín proyectaba líquidos de colores. Pero a su vez, eso tenía un germen anterior, en un trabajo de taller previo a la obra, donde surgió una propuesta de una compañera, Marty Márquez, sumamente creativa, que para nosotros fue una pérdida que no llegara a la obra –ella y otros [como Eduardo Decolatti], participaron de todo el trabajo, pero no quisieron llegar a esa instancia de la representación–. Una vez montó, en La Cochera, de un extremo a otro, un papel, de pared a pared, y sobre eso planteó que se hicieran proyecciones. Me acuerdo que en ese momento eran insectos, y un compañero que tampoco llegó a hacer la obra, trabajó con ese papel como una mosca desplazándose. Después ellos no estuvieron, pero sí impregnaron la poética. Ese papel dio lugar a la tela y los insectos se convirtieron en burbujas, en colores que no acababan en una forma determinada. (Entrevista a Alejandra Garabano)

Pachín proyectaba gotas de colores, investigando con tintas y mezclando burbujas con tierra y/o insectos, entre otros materiales. Carolina Amor recuerda ver proyectada una hormiga adentro de una burbuja de color. Los colores variaban según las escenas y en combinación con la música, donde de golpe podía estallar una burbuja en coordinación con un sonido o un gesto.

La escenografía dinámica de los líquidos proyectados daba una nota onírica a la visualidad del espectáculo como esa materia que está siempre cambiando, que no puede asirse, contenerse. Un diseño que nunca se repite, que da libertad a los materiales. También funcionaba como un elemento de unidad. Dicen los/as coordinadores/as en el artículo “Los ratones invaden La cochera” (25 de junio de 1987): “intenta una unidad en términos de

espectáculo: la armonía que sucede en el fondo de la escena y de los personajes”, como una composición que otorga una nota pedal –sonido prolongado sobre el cual se suceden diferentes acordes– a toda la obra. Sobre la fluctuación de esos líquidos, devenían los cuerpos.

Tanto Alejandra Garabano como Carolina Amor afirman que el personaje central de Alicia fue tomado por Oscar Rojo, aunque en la nota periodística antes mencionada, los/as coordinadores/as aclaran: “por momentos todos somos ella [Alicia]. Después armamos una familia alrededor suyo [Oscar-Alicia]. Somos los personajes que uno es cuando sueña y tenemos la sensación que uno está en otro, o en presencias de las que desconocemos las claves”. El clima onírico, inconsciente, no sólo había impregnado la escenografía, sino también las actuaciones, donde todos/as y cada uno/a, por un momento, podían ser Alicia. Una Alicia multiplicada que muestra una dimensión de sí en cada nuevo/a actor/actriz que la re-crea. Durante el resto de la obra eran seres de un mundo maravilloso en torno a ella o integrantes de una peculiar familia. Presencias enigmáticas, encantadas y encantadoras, a veces repulsivas, en un todo caótico que invitaba a una entrega sensorial.

3.1.2. Los devenires de Alicia



Imagen 15
Los ratones de Alicia

En su propuesta actoral para la construcción del personaje Alicia,⁷¹ Oscar Rojo devenía mujer y niña en alianza con un vestido rosa, vestido de niña, de niña-mujer que caminaba escondiendo sus piernas –en cuclillas– debajo de la falda. En esa composición su identidad corporal se desdibujaba, incluso su identidad de género y edad. No era Oscar quien se escondía, sino que, en complicidad con el vestido, sus piernas lo hacían para dejar adivinar otras piernas por debajo, más pequeñas, como entrevistas por lo que la composición dejaba imaginar. Mas, Oscar no sólo devenía mujer y niña gracias a una imagen empequeñecida de su cuerpo, sino –sobre todo– por las fluctuaciones de su gestualidad. Oscar devenía mujer-molecular en sus gestos, que no eran imitativos o representativos de la mujer, sino que, arrastrados por una sutil mutación –desterritorialización de partículas–, se acercaban a zonas de entorno de otras partículas bajo la relación de niña. Oscar no dejaba de producirse a sí mismo como actor, permitiéndose mutaciones a partir de una hibridación que lo arrastraba, pero que no lo hacía representar a una mujer-niña, sino devenir-mujer-niña, poniendo en el foco de expectación, sobre todo, al propio devenir. Oscar devenía niña, no sólo por lo específico de un vestido rosa, sino por cierta cualidad en la forma de componer su cuerpo, lejos de pretensiones emuladoras. Es cierto que el vestido y el acortamiento de las piernas colaboraron en la producción de una imagen infantil y femenina, pero el devenir sucedía cada vez en la mirada abierta, en las manos suaves, la sonrisa grácil y peligrosa; una composición de relaciones que no operaba por imitaciones, sino por acercamiento de partículas a otras zonas de entorno, próximas a la infancia y a lo femenino. Afectos y perceptos de niña, pensamientos, sentimientos e imágenes de niña. Pero no de niña-molar –es decir, niña como se debe ser– sino de niña molecular, niña abierta a la transformación de sus relaciones. Entonces, Oscar pudo componer relaciones con la muerte y el sexo desde ese acercamiento a la niña, con cierta cadencia e inocencia que los hizo tornar extraños. El incesto ya no era lo que aborrecemos de él. La muerte-niña tampoco. Oscar hizo devenir lo que ese devenir-niña tocaba, mostrándonos otra cara de lo que nos espanta.

En el año 2005, 18 años después, en ocasión de los festejos por los 20 años de La Cochera, en que se invitó a diferentes directores/as del medio a dirigir espectáculos con elencos conformados por actores y actrices cocheriles, la joven directora Renata Gatica

⁷¹ Aquí puede verse una versión de Oscar Rojo de lo que hemos llamado devenir por desplazamiento, observando su propuesta en el apartado 2.1. de este escrito.

dirigió una reversión de la obra, a modo de *cover*, que se llamó *Esto no es los Ratones de Alicia*,⁷² al que tuve la grata posibilidad de asistir como público.

En ese reversionado, la actriz Chacha Alvarado advertía al público: “Esto no es los ratones de Alicia”. Decía como al oído del público, como en secreto: “pasaron como 20 años, los actores y actrices no son los mismos, Oscar Rojo ya no puede ponerse en cuclillas como antes, le duelen las rodillas”. Pero Oscar, sin embargo, volvía a practicar su devenir-niña, por primera vez ante mis ojos y los de muchos asistentes al espectáculo. Dijo Beatriz Molinari en su artículo periodístico “Fantasía de proporciones alucinantes” (2005): “entonces vuelve a aparecer la niña con cara de muchacho”. Por supuesto, lo hacía con sus variantes, dado que, si bien el actor volvía a construir una composición ya formalizada por un plan construido 18 años antes, estaba al mismo tiempo dando origen a un acto único y último, guiado por otro plan: el de inmanencia o consistencia, allí donde todas las intensidades circulan, aún no formadas, pero dándose en la medida en que los agenciamientos precipitan una expresión.

Ahora bien, no sólo hubo un devenir-mujer-niña en esta construcción de Alicia. Ligado a la idea de “lo maravilloso”, hubo un tercer y más extraño devenir: un devenir-animal. Oscar escondía pollitos debajo de su vestido, que en cada función se dejaban ver de diferentes modos. En alianza con los pollitos, la niña devenía madre, mas una madre de otra especie. Oscar intentaba un devenir animal, cada vez más extraño al hombre –que sólo en oscuras ocasiones dejaba ver sus piernas humanas en contraluces, en sombras proyectadas, en contornos cuasi formados–. Las cuclillas ya no solo adivinaban pequeñas piernas de niña, sino ahora también empolladura, y una madre-gallina en torno a infancias aviares.

Dice Carolina Amor en la entrevista que le realicé: “A Oscar siempre le interesó explorar. El era una persona que se podía pasar horas practicando un movimiento. El movimiento y la minuciosidad, muy propio de Oscar, empezó con *Los ratones...*”. Un camino que el artista exploró toda su vida, fundamento de sus enseñanzas posteriores. Como observó Beatriz Molinari en el año 2005: “Oscar Rojo era/es Alicia, el ícono de una

⁷² Se pueden ver fragmentos de esta obra en: *estono es los ratones de Alicia*
https://youtu.be/9_x1K7AumCk

búsqueda individual”. También, desde esas primeras experimentaciones, Oscar mostró su interés por la muerte, que podríamos interpretar como uno de los motivos más fuertes de su acercamiento a la danza Butoh, y sobre todo, a la idea de bailarín como un muerto.⁷³

En ambas puestas de la obra (1987 y 2005), Oscar-Alicia tejía su muerte con el ovillo de lana girando en un sarcófago de niña. Ella esperaba, sin piernas, desaparecidas sus rodillas, con los piecitos casi unidos a sus caderas, muda, tejiendo junto al cajón infantil. Lo irresistible a la mirada era esa espera y no otra, esa Alicia-Penélope (referenciada en el acto de esperar tejiendo) que ya no esperaba al amor sino a la muerte o a ambos, en ese cuerpo, con su modo de habitar, fundiendo todos los objetos y los sentidos posibles en una presencia y un gesto, una cercanía. Pues, para que el teatro permita el acercamiento de un cuerpo, debe operarse el estar-cerca, no como una realidad proxémica sino como un devenir cercano efectivo, con todo su espesor. Oscar escuchaba –del modo más vacío posible– lo que circulaba entre los cuerpos, el cuerpo y las cosas. Se acercaba sin desplazamientos, permaneciendo ahí, esperando, construyendo la espera sabiéndose mirado, exponiéndose sufriendo esa letanía, sin sufrimiento, como una niña –¿ya muerta?– que esperaba la muerte.

Chacha Alvarado en su entrevista recuerda:

Él andaba con cajoncitos de bebé –a él se le murió un hermanito–, un vecino al frente de la casa tenía una sala mortuoria y tenía cajones, entonces se los daban. Los cajoncitos chiquitos blancos son muy impresionantes. El de *Los ratones*...ya no era el mismo que usamos en la obra anterior de Aída Bortnik. Después usó cajones en *Sangre en el cuello del gato*. El que usó Graciela Mengarelli en *Sara*...es de esos, que quedaron en el Quinto Deva. Lo pidió prestado. Los vecinos le facilitaban los cajones. Siempre pegado con eso. Él nació para morir, literalmente, para ir muriendo. Viste que uno cada día que vive va muriendo.

Alicia moría segundo a segundo, siempre cercana a su cajón mortuario, pequeño y blanco, omnipresente; mas, cuando desfloraba su deseo, tejía otra trama: la de un abuso al revés. Alicia mujer-niña masturbaba al padre, metía sus manos debajo de los pantalones

⁷³ Ver el apartado 1.5.4.

del hombre (Marcelo Castillo) que inmutable mostraba el goce sonoro de su orgasmo. Pero la que más gozaba era Alicia, casi muerta –o muerta ya–, auténtica en su premeditada picardía, sabiendo que la muerte le advendría. Una muerte-niña.⁷⁴

3.1.3. Alicia multiplicada

Como ya dijimos, no sólo Oscar personificaba a Alicia, sino que todos/as eran pasibles de transformarse en ella, mostrando diferentes aspectos o fragmentos de Alicia que ya no era una. Carolina Amor y Alejandra Garabano recuerdan que Marcelino Monasterolo había construido una Alicia alada, como un ángel en los cielos; en contrapunto a la de Oscar, más cercana a la tierra y a la muerte. Comenta Alejandra:

Marcelino nos ponía en riesgo a todos, yo no sé cómo hacía, iba por las paredes desnudo, cuando llegaba arriba desplegaba unas alas, después bajaba desnudo. Cuando pasaba esa escena algo hacía clic en nosotros. Él, en su búsqueda, siempre decía que era el paralelo de esa Alicia que estaba en la tierra [la de Oscar], con los pies sobre la tierra, él era el mismo personaje por el aire, con alas, casi un ángel. (Entrevista a Alejandra Garabano)

Según Amor, esa construcción de Monasterolo (una Alicia alada), como de un “espíritu que sobrevolaba”, también tenía algo de “punk”, pues en un momento “se tapaba totalmente la cara y gritaba. Esas imágenes estaban muy de moda, tenían que ver con la época, bien de los ochenta”. De todos modos, Garabano recuerda que “la gente se enojaba, decía ¡qué vergüenza! Compañeros actores cuestionaban, ponían en cuestión que se hicieran esas cosas. Era una obra muy provocadora, pero nosotros no lo hacíamos deliberadamente”.

⁷⁴ Es curioso que la construcción de Alicia por parte de Oscar Rojo encierre relaciones tan claras con el devenir deleuziano presentado en el primer capítulo de este escrito. Oscar planteó un devenir-mujer, para desde allí abordar la niña y el animal. Devenir-mujer-niña-animal como un recorrido eminentemente deleuziano del devenir, alejándose del hombre como modelo, desde una molecularización de las composiciones para la transformación sensible de los estados del cuerpo. Entre todos esos devenires, transitaba la muerte como lugar de lo deshecho, de lo que descompone y desarma los cuerpos y las subjetividades. Dejarse morir para encontrar la carnadura de una presencia que nace y vuelve a morir, de partículas móviles.

Por su parte, Alejandra Garabano dice haberse interesado en “la atracción que sentía el autor [Lewis Carroll] por la infancia. Retrataba niñas, y se carteaba con quien luego sería su protagonista [Alicia]”. Esa atracción por la infancia la sedujo, pero aclara: “la infancia que tiene muchos aspectos. La erótica está presente desde que nacemos..., entiendo. Era la inocencia pero con todo, no desprovista de la sensualidad”. Alejandra hacía una escena arriba de un piano, donde se colocaba medias de colores, tenía una falda muy corta, estaba sentada arriba del piano y se iba poniendo trozos de medias, medias de seda, diciendo “así me va a agarrar la muerte..., sin zapatos”, una niña que pensaba cómo iba a ser sorprendida por la muerte, en esa vida. Dice la actriz: “allí tocábamos muy fuerte el estar y no estar. En toda la obra corría la pregunta acerca de lo femenino, lo masculino, el erotismo, la muerte”. En ese piano, antes había sucedido una escena donde Osvaldo Bovadilla aparecía desnudo con toda su belleza, y Alicia-Alejandra lo miraba detenidamente. Era un momento de mucha sensualidad. ¿Así era como Alicia encontraría la muerte, en esa sensualidad, “en ese punto fuerte de vida”, como dice Alejandra? Ahí, Oscar-Alicia bañaba a Osvaldo con su vestido rosa.

Marcelo Castillo y Miriam Ochat asumieron roles definidos, eran el padre y la madre de Alicia. Un padre con quien Alicia desarrolló ciertas fantasías sexuales, no del todo insatisfechas, y una madre muy terrena que, según Alejandra Garabano, “en medio de todo el delirio, las corridas, el cochecito, el bebé, aparecía y decía, con un vestido y unos tacos: ‘Buenooo..., así van saliendo las cosas... ¿Un licorcito?’”. Pero, Carolina Amor también podría haber sido la madre. Garabano recuerda que:

Carolina era de una fragilidad enorme, otra presencia, demasiado frágil, bellísima, con unas botellas..., unos líquidos. Ella investigaba esa sutileza, la fragilidad, trabajando con los vidrios. La fragilidad y la dureza al mismo tiempo, porque era a su vez contundente, con un vestido blanco.

Sumida en esa composición de líquidos, vidrios y colores, Amor exploraba lo maravilloso como una habitante de ese mundo dentro del mundo de Alicia. Pero, también daba nacimiento a un bebé, como una posible madre de otra Alicia. Se columpiaba en una hamaca, detrás de la tela blanca. Su cuerpo se veía en sombras, achicándose y agrandándose al ritmo del columpio. En un momento, la actriz pasaba sus piernas por una ranura en la tela –una unión realizada con belcro– y las abría, de frente al público, visibles,

en ocasiones sin ropa interior, haciendo visible el sexo abierto a un nacimiento fugaz. Allí Marcelino Monasterolo representaba un parto, con un bebé-muñeco en sus brazos. Alicia-muñeca nacía por entre las piernas de Carolina. Podría haber sido su nacimiento, aunque también, dice Amor, “el recuerdo que Alicia tuviera de él”. Según la actriz: “era un *flash*, un segundo”. Recuerda que por recomendación de Marcelino, en algunas funciones se pintaba el interior de las piernas de color rojo, emulando la sangre. Para ella, la película *Las alas del deseo* de Win Wenders les había influenciado como el intertexto que toda construcción fragmentaria y colectiva de una obra permite.



Imagen 16
Los ratones de Alicia

Alejandra Garabano rememora: “Teníamos un cochecito antiguo de bebé. Correteábamos, íbamos y veníamos permanentemente, jugábamos con la idea del bebé, de Alicia, Alicia que crece, Alicia que es un sueño, con la pregunta sobre quién es Alicia”. En una de las escenas, la madre (Miriam Ochat), en sombras, acogía a Alicia entre sus piernas. Las piernas enormes se abrían sobre el cuerpo de Alicia pequeña, esa maravilla que el teatro de sombras habilita en el juego con las proporciones de los cuerpos. Inmediatamente, la madre procedía a hacer un interrogatorio a la niña. Carolina Amor recuerda estas preguntas: “¿La bisexualidad es un estado del alma? ¿Las telas de una bandera se pueden comprar en tienda Los ángeles o en cualquier retacería?”. Alicia-Oscar respondía dudosa/o, pero siempre respondía en una fonética de inglés inventado, en diversos tonos, construyendo oraciones donde lo que se interpretaba era una constante

incertidumbre. En la versión de 2005, la madre fue encarnada por Chacha Alvarado. En esa ocasión, ante mi mirada atónita de espectador embelesado, la que se hizo grande en sombras detrás de la tela fue Alicia, de pie, moviendo sus piernas, elevando los talones hacia atrás, cada tanto, como dando pequeños golpecitos. La madre había súbitamente empequeñecido, y con las manos en forma de amplificador, una voz pequeñita, como de otra escala, buscaba respuestas. ¿Se invirtieron los roles por un instante? ¿Alicia, sin mediaciones, podía de golpe ser la madre? Todo era posible en ese sueño caótico.

Al inicio de la obra original, allá por 1987, Graciela Mengarelli, coordinadora del trabajo corporal, depositaba en el espacio una pequeña cuna, muy pequeña y, sutilmente iluminada, la mecía. Allí se gestaría todo ese caos maravilloso, como el movimiento suave de un comienzo que se hará veloz al calor de cuerpos y voces repletos y desbordantes. En la segunda versión, Graciela Mengarelli participó como actriz. Una de sus acciones fue hacer rodar naranjas por el piso, en complicidad con Chacha, juntas, como desmadejando algún secreto de la puesta.

¿Cómo fue posible hacer funcionar unificadamente toda esa diversidad y profusión expresiva?

Por un lado, podríamos pensar que el tema en-común posee la facultad de aglutinar diferentes improntas. Pero esta respuesta no satisface del todo. No alcanza con haber leído la misma novela o visto y discutido la misma película. Sin dudas hubo una cabeza que pudo unir lo que parecía no sintonizar totalmente, una unión poco interesada en esconder sus costuras. Dejar ver a cada actor/actriz es lo que Paco Giménez intenta en cada obra, y dejar ver la sutura que los une y los separa es su elección estética. Cada uno/a posee su instante de presencia ineludible para que la obra paqueana exista. Su singularidad es permitir que las fricciones de un laboratorio del exceso vayan destilando su licor, sacando el jugo a las singularidades encontradas. Esa mirada externa realizó el acto supremo que finalmente dio vida al maravilloso universo de Alicia. Es una mirada situada al exterior de la escena, pero al mismo tiempo adentrada, de un director que permite el caos para extraer su sabor, como él mismo dice: que necesita la leche del actor y la actriz para batir su crema, hacer leudar. Según Chacha Alvarado, Paco “es un astro para unir”. Para Carolina Amor, “Paco hila donde otro no puede ver, teje una trama que otro no podría tejer ahí”. Ese método particular de composición creó escuela en Córdoba, una línea de investigación

abierta. El método de creación colectiva propuesto por Paco Giménez pudo y puede seguir pensándose a sí mismo con los paradigmas de cada época, o en contra de ellos, hasta nuestros días. Paco Giménez, se metió de lleno en varios problemas en torno a la creación escénica: el eje conflictivo unidad-fragmentación de la obra; el valor de lo singular de cada artista como participante de una construcción colectiva, el deseo como motor de la acción escénica, entre otros. Y persiste hasta hoy en ininterrumpidas preguntas en el laboratorio de creación junto a quienes con él se aventuran.



Imagen 17
Los ratones de Alicia



Imagen 18
Los ratones de Alicia



Imagen 19
Esto no es lo ratones de Alicia

3.1.4. Recepción y críticas a una Alicia polémica

Retomando el artículo “Fantasía de proporciones alucinantes” (2005) sobre *Esto no es los ratones de Alicia*, reversión de aquella de 1987, la periodista calificó a la obra como “Muy Buena” y dijo: “Parecía imposible recordarlo, pero lo hicieron. El elenco de La Cochera estrenó en 1987 la obra que la memoria cocheril y los talleres teatrales convirtieron en leyenda”. En esa misma crítica se puede leer: “Renata Gatica no traiciona el carácter fragmentario, por naturaleza, de la obra (...) y hay en ese recuerdo una entrega fabulosa”. Resulta un tanto curioso, aunque no extraño –teniendo en cuenta el lapso de 18 años transcurrido–, que el periódico haya puesto en valor el método fragmentario de construcción de la obra, siendo que había sido una de sus críticas más contundentes casi dos décadas atrás.

Luego de estrenada la obra original, en 1987, el mismo periódico (que por cierto, reúne casi exclusivamente a la crítica teatral en Córdoba desde hace décadas) publicó una

crítica titulada: “Cada cual atiende su juego”, sin firma de autor/a. Esta crítica periodística no hizo una apreciación muy positiva sobre el carácter fragmentario de composición que Paco había utilizado como estrategia de creación grupal. La crítica anónima advirtió al/la lector/a de una “falta de cohesión de todos los elementos del espectáculo, sosteniendo que no hay núcleos claros y que deja una impresión de que la suma de individualidades necesita de integración”.

Como podemos inferir desde el título, estas palabras denotan un/a observador/a avasallado/a por un caos escénico que no puede interpretar o por una heterogeneidad de propuestas que no logra percibir como “unidad”. Aparece en ese escrito una discusión clara sobre la fragmentación de la obra como problema dramaturgico, que traiciona el uso clásico de escritura teatral, sustentado en la organicidad textual como procedimiento ordenador tanto de la producción como de la recepción escénica. En otra de sus observaciones, la crítica dice que “el espectáculo, necesariamente, debe tener ejes estructurantes y esto es difícil de encontrar en *Los ratones*”. Llama particularmente la atención el uso del verbo “deber”, ante una propuesta poética que no parece funcionar desde una perspectiva modelizante. Este verbo denota cierta pretensión coercitiva de parte del/la observador/a, poniendo a la crítica en una posición correctiva, en obediencia a ciertos lineamientos clásicos definidos en torno a cómo debe construirse un espectáculo y que valora su ejecución en términos de logrado o no.

Resulta curioso, con respecto a las discusiones en torno al eje unidad-fragmentación, hacer una comparación con otra crítica del mismo año que la obra cosechara con motivo de su presentación en Buenos Aires, en el espacio Cemento. El 31 de diciembre de 1987, el periódico *Buenos Aires Herald* publicó una nota firmada por Amalia Cuestas, bajo el título: *Imaginative staging of Los Ratones de Alicia*. El artículo pone en valor “la capacidad de mezclar muchos elementos interpretativos”, que según el juicio de la observadora, “conforman un todo inusual”; es decir, que valora la singularidad de una propuesta escénica que integra diversidad de elementos sin que la singularidad de ellos se pierda en pos de una unificación, lo cual a su vez da un carácter inusual –según la crítica– a la composición general. Aquí vemos otra mirada totalmente opuesta en relación con el mismo eje, que como advertimos, se ha planteado como objeto de debates. La crítica de Buenos Aires puede ver un todo inusual donde la cordobesa percibe fragmentos inconexos.

La creación colectiva tomada en manos de Paco Giménez se alimenta de las producciones subjetivas de todos/as sus integrantes, valorando la variación de propuestas por sobre la univocidad de la obra y valorando sobre todo las tensiones entre modos diversos de expresión en torno a un eje que se va diversificando. Creo que es político el esfuerzo que Paco hace para no homogeneizar a actores y actrices, dejando siempre ver la costura entre los fragmentos con que la obra se construye.

Jorge Dubatti (2010) trabaja en su Filosofía del Teatro una serie de coordenadas desde dónde producir una crítica espectacular. La primera de ellas –pertinente en esta lectura crítica de una crítica periodística– es la de “adecuación al estatus objetivo” (p.179) de la obra, para desde allí plantear los ejes de observación de un objeto situado. Luego, pone en valor otras coordenadas, como el conocimiento y la información que necesita incorporar el/la autor/a de la crítica sobre procedimientos y concepciones subyacentes a diferentes producciones poéticas, a modo de una formación general en torno al objeto de sus valoraciones que le brinde mayores posibilidades de dar respuesta a la diversidad de poéticas existentes en el campo. Por otro lado, deja en claro que todo/a crítico/a tiene derecho a proporcionar un condimento ideológico a su mirada, en la que se aceptan posicionamientos subjetivos, aunque se le pida un esfuerzo especial de adecuación a los modos con los que cada obra se construye y expone.

Profundizando el análisis y pensando particularmente el problema de adecuación de una mirada, podemos ver dos términos utilizados en esta crítica que funcionan con bastante claridad como ejemplos de no adecuación –a mi entender– a la poética particular de los/as artistas y su contexto. Por un lado, el uso del verbo “deber” que no se condice con el aspecto desobediente del teatro de postdictadura en Argentina, según la mirada de Jorge Dubatti y sobre el que ya nos hemos referido.⁷⁵ El otro término extraño es el de “mensaje”. En la crítica se puede leer que “la obra posee un mensaje instalado en el puro juego, que no halla una vía precisa para incidir en la realidad”. Resulta extraño el término, puesto que no pareciera ser la comunicación de un mensaje el motivo que reúne a actores/actrices y espectadores/as en torno a *Los ratones de Alicia*, sino la apertura de una zona de experiencia donde las singularidades conviven y se aventuran juntas a un devenir posible. Creo que en esta obra imperó la estimulación sensorial por sobre la organización discursiva

⁷⁵ Ver el apartado 2.3.2.

de un mensaje, aunque estuviera plagado de elementos simbólicos. Podríamos pensar que, sobre todo, en *Los Ratones de Alicia* se permitió y estimuló el bello delirio de las producciones deseantes, lo que cada actor/actriz podía aportar desde su impronta, valorando singularidades tanto personales como plurales, por fuerza de un deseo intensivo de existir como creador/a y co-existir en un todo que no anula las partes. El producto artístico no se vio subsumido a la necesidad de comunicación de un mensaje preexistente o resultante unificador. No hubo mensaje, hubo contenidos interpretables así como deseos irrenunciables de expresión.

Según Carolina Amor en su entrevista, en la dictadura cívico-militar anterior se produjo una “ruptura con el cuento, la historia que empieza y termina, que tiene una unidad. De pronto te agarraron, te secuestraron, te violaron, torturaron gente, destruyeron todo, el cuento se rompió, la persona quedó muda”. En los tiempos de postdictadura en que se creó *Los ratones de Alicia*: ¿la reacción indefectible al pasado reciente podría haberse manifestado en la algarabía de poder tener un cuerpo y una voz, en poder ser sujetos de un deseo corporizado y expuesto? ¿Podríamos pensar que como alternativa a la función transmisora de un mensaje que al teatro solía y suele otorgarse, el contenido teatral estuvo puesto en la irreverencia y el desparpajo, y se orientó hacia la puesta en valor del deseo y la singularidad como una vía de escape a los modos capciosos en que se nos había narrado la vida?

Por otro lado, Amor dice que había, en esa época, una proliferación del discurso político en la producción artística local, modelizado por el mensaje de carácter anti-dictadura y que el grupo de *Los ratones de Alicia* asumió otra perspectiva, menos “políticamente correcta” (Entrevista a Carolina Amor), desde una vía de escape a la representación discursiva, pero igualmente cargada de repudio al autoritarismo y a la represión sufrida en años anteriores. La Cochera inauguró un espacio donde cuerpos y voces pudieran mostrarse y decirse de modos diversos al de la narratividad y la discursividad. Alejandra Garabano considera que la obra tenía “el pulso de lo poético, de toda esa opacidad que es propia de la poesía”, y que por eso mismo, “daba lugar a un montón de interpretaciones”.

Desde otra perspectiva, podemos pensar que el eje “organicidad” se vio indefectiblemente desplazado, como sucedió en algunas expresiones vanguardistas del

siglo XX, del texto al cuerpo. Hoy no se considera orgánica –exclusivamente– una obra por su coherencia narrativa, sino por la génesis corporal de sus construcciones tanto físicas como semióticas. El trabajo de Paco Giménez se centró en estimular al actor y a la actriz para extraer de él/ella el material con el que se compondrá una dramaturgia espectacular. En este sentido, buenas son las preguntas que nos hicimos en el primer capítulo alrededor de la organicidad y desorganización de un cuerpo, ya sea humano (el/la artista) o poético (la obra). La presencia y vinculación de los cuerpos posee una función dramaturgica y de producción de sentidos más allá de su discursividad, y muchas veces en contra de la misma, anclados en su más pura materialidad, como modo de desorganización de las modalidades narrativas que sujetan los acontecimientos teatrales a meros relatos. En *La Cochera* se han ensayado muchas formas de composición que no se rigen por la lógica narrativa de un relato, aunque también pueda estar presente –como velado– en un mar de estímulos de otro orden. Así como en la música; la composición de una obra escénica puede articularse por medio de tensiones y distensiones, graduación de intensidades, ritmos, climas y climax, construyendo sentidos por fuera de un relato rector. De este modo, las escenas pueden concatenarse y/o yuxtaponerse por otro tipo de relaciones que no son las narrativas, como por ejemplo, por la continuidad de un color o una textura en el campo de lo visual, la necesaria irrupción de un sonido o un silencio o el advenimiento de una intensidad en los cuerpos.

La intervención de la voz también siguió ese derrotero anti-discursivo, que es leído por la crítica cordobesa como un descuido deliberado de lo textual. La voz estuvo presente en el espectáculo como grano, textura, intensidad sonora de los cuerpos y portadora de la palabra también, pero no-sometida a un relato de lo dicho, sino poética al mismo tiempo que material, e integrante de un universo en el que los sentidos emergían de las diversas aristas de una composición donde los acontecimientos no eran contados, sino vividos y expuestos.

En *Los ratones de Alicia* se trabajó mucho con la palabra, tal como expresa Garabano: “yo trabajé siempre con textos, en toda la obra, además de moverme muchísimo, porque nos movíamos constantemente”. Alejandra pronunciaba textos de Rafael Alberti como:

¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?

Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca

Tu papá, que eras una dulce niña.

Mi corazón, que eras una verdadera vaca.

Una dulce niña.

Una verdadera vaca.

Una niña.

Una vaca.

¿Una niña o una vaca?

O ¿una niña y una vaca?

Yo nunca supe nada.⁷⁶

También se trabajó con palabras emergidas de las improvisaciones. La artista piensa que “tal vez no se dio tanta importancia a esos textos [en las críticas periodísticas] porque formaban parte de un gran movimiento escénico”. Es claro que la palabra no funcionaba como un organizador pre-existente, sino como un elemento compositivo co-presente con otros elementos; una palabra que no narraba una fábula estructurante, sino que agregaba un elemento poético-textual a ese absurdo delirio poético de los cuerpos y las voces.

Es curioso que en la crítica realizada por el periódico brasileiro *Folha de Londrina*, titulada “Sonhos edipianos” (1988), en ocasión de su presentación en la 1^o *Mostra de Teatro Latinoamericano*, se construyese una historia en torno a Alicia –a pesar de la fuga de los/as artistas de toda narratividad– con claras referencias psicoanalíticas y a modo de un análisis de las relaciones de Alicia-Oscar con el padre (Marcelo Castillo) y la madre (Miriam Ochat).

El espectáculo, en cierto modo, es un buceo en el inconsciente colectivo de Jung, pero también es un buceo de Alicia en su propio inconsciente, resultado de situaciones que ella confrontó en su infancia. El inconsciente de Alicia aparece fragmentado y confuso a primera vista, pero está cargado de significados. Todas las

⁷⁶ Apuntes de la cátedra de poesía española. Recuperado de:
<http://apuntescatedrapoesiaespanola.blogspot.com/2010/07/la-poesia-de-rafael-alberti-una-mirada.html>

situaciones contribuyeron, de alguna manera, a la personalidad de la Alicia adulta. Esta relación puede ser observada en la escena en la que la pequeña Alicia saca de un pequeño ataúd, un ovillo y empieza a tejer –una metáfora de que el tiempo actúa en todo, las cosas y las personas se desarrollan, crecen y tienen vida material limitada–.⁷⁷ (Gracino, 1988)

La crítica brasilera centra su interpretación en el pasaje de una Alicia-niña hacia la adultez, por momentos efectivizada en el crecimiento abrupto de Oscar, de pie, mostrando sus piernas a un padre que no puede asimilar tal salto en el tiempo y que pretende a toda costa preservar su virginidad.

Los celos que el padre tiene de la pequeña Alicia se muestran en una de las escenas más divertidas de la pieza: en una fiesta, él descubre de repente que la pequeña Alicia ya no es tan pequeña –esta revelación sucede cuando el actor Oscar Rojo, que hace de Alicia pequeña, deja de moverse agachado y se levanta, para espanto del padre que ve a la hija repentinamente crecida–. Alicia baila con un chico y ahí comienza una relación más cercana al adulto. El padre, celoso, trata de preservar la virginidad de la hija. Utiliza herramientas y lacra el útero de ella como si estuviera reparando un automóvil.⁷⁸ (Gracino, 1988)

Pero esta crítica, también interpreta a la Alicia crecida como un deseo de la infante, sumida en sentimientos edípicos, imaginándose adulta al lado de su padre. Escribe Gracino (1988):

⁷⁷ La traducción es mía. Texto original: *O espetáculo, de certa forma, é um mergulho no inconsciente coletivo de Jung, mas também não deixa de ser um mergulho de Alice no seu próprio inconsciente, resultado de situações que ela confrontou em sua infância. O inconsciente de Alice aparece fragmentado e confuso à primeira vista, mas está carregado de significados. Todas as situações contribuíram, de alguma forma e com certa parcela, para a personalidade da Alice adulta. Esta relação pode ser observada na cena em que a pequena Alice tira de um pequeno caixão, um tricô e começa a tecer –uma metáfora de que o tempo age em tudo, as coisas e as pessoas se desenvolvem, crescem e tem vida material limitada.*

⁷⁸ La traducción es mía. Texto original: *O ciúme que o pai tem da pequena Alice é mostrado numa das cenas mais engraçadas da peça: numa festa, ele descobre de repente que a pequena Alice já não é mais tão pequena assim –esta revelação é passada quando o ator Oscar Rojo, que faz alice pequena, deixa de se movimentar agachado e se levanta, para espanto do pai que viu a filha crescida repentinamente. Alice dança com um rapaz e aí começa um relacionamento mais próximo do adulto. O pai, zeloso, trata de preservar a virgindade da filha. Usa ferramentas e lacra o útero dela como se estivesse consertando um automóvel.*

Esta voluntad no se manifiesta por el habla –que no tiene ninguna utilidad en el espectáculo– sino por sombras en el fondo del escenario: una mujer adulta bebiendo lo mismo que su padre, y no aquel refrigerante poco sabroso y sin interés. En ese momento, el padre es el hombre que quiere tener para el resto de su vida.⁷⁹

Por otro lado, la madre es vista como una mujer sobreprotectora, que piensa que Alicia siempre será pequeña, como un bebé.

Esta crítica construye una historia a modo de una traducción narrativa de lo que en el espectáculo se presenta como acontecer corpóreo, e incluso no escatima en agregar interpretaciones sobre el devenir futuro del personaje, arriesgando que “todos los hombres con quienes Alicia se involucrará futuramente, servirán para intentar llenar la figura paterna que deseaba cuando niña” (Gracino, 1988).⁸⁰ Una interpretación que agrega, como traducción ampliada, percepciones y saberes que extienden –pero también determinan– el mundo significante de la obra.

Mas, al final del escrito, la crítica considera que

(...) el mayor mérito del grupo La Cochera fue haber mostrado todo esto utilizando recursos escénicos originales, huyendo del lugar común. Un paño blanco colgado en alambres posibilitó que el espacio escénico fuera alejado o aproximado, haciendo juegos con sombras. Un aparato retroproyector dio una contribución a la carga dramática de las escenas, estampando el fondo de burbujas, colores y líquidos en convulsiones: un recurso logrado de aceite y agua coloreada. Una manera creativa de comunicarse sin recaer en la manera conocida, ya muy explotada. Es la búsqueda de un nuevo lenguaje.⁸¹ (Gracino, 1988)

⁷⁹ La traducción es mía. Texto original: *Esta vontade é manifestada não por fala –que não tem nenhuma utilidade no espetáculo– mas por sombras no fundo do palco: uma mulher adulta bebendo o mesmo que seu pai, e não aquele refrigerante fraco e desinteressante. Naquele momento, o pai é o homem que ela quer ter para o resto da vida.*

⁸⁰ La traducción es mía. Texto original: *Todos os homens com quem Alice se envolverá futuramente servirão para ela tentar preencher a figura paterna que ela desejava quando criança.*

⁸¹ La traducción es mía. Texto original: *o maior mérito do grupo La cochera foi ter mostrado tudo isto utilizando recursos cênicos originais, fugindo do lugar-comum. Um pano branco pendurado em arames possibilitou que o espaço cênico fosse afastado ou aproximado, fazendo jogos com sombras. Um aparelho*

Alejandra Garabano pone en valor que para el grupo, hacer teatro era “buscarse en el riesgo”. Las búsquedas personales tenían ese condimento de riesgo que les impelía a no “agarrarse de lo conocido, de lo que sale”. Para la actriz, “esa era una marca del trabajo de Paco, el no convencerse, el preguntarse ¿después de esto qué? Me estás mostrando esto, pero yo quiero que me muestres lo que está detrás”.

El espíritu innovador de la poética emergente cocheril fue visto y puesto en valor por los/as críticos/as y colegas teatrales en sus observaciones de la época. La obra fue seleccionada por un grupo de compañeros/as artistas locales como representante de Córdoba en el II Festival Nacional de Teatro realizado en la ciudad en 1987, donde se vieron puestas de elencos de diversas provincias argentinas. Teniendo en cuenta que *Los ratones de Alicia* resultó elegida luego de una preselección donde también compitieron *Viejos hospitales* y *Falso encaje*, el jurado manifestó que al tomar tal decisión,

privilegiábamos una obra que muestra que hay caminos nuevos, al menos en el medio en que nos desenvolvemos; que hace una serie de aportes para el teatro del futuro, que es una expresión cabal del sentir de una juventud inserta en una realidad cada vez más conflictuada y que está respaldada por una indiscutida trayectoria de sus responsables. (Los independientes en el festival de teatro, 1987)

En la nota “Lo que vimos” (1987), *La voz del interior* publicó que en la muestra general –a tono con un Festival Nacional– se pudieron apreciar

temáticas nuestras, pero sin nuevas formas de expresión, con puestas tradicionales, falta de creatividad en el “cómo”. Pareciera que existe cierta inhibición para renovar los lenguajes del espectáculo y que no se ha superado el teatro de texto. En este sentido, “Los ratones de Alicia” fue la excepción, ya que el espectáculo visual y la propuesta de un teatro de imágenes, con deliberado abandono del texto, implica una búsqueda hacia otra forma de expresión, más allá de la polémica sobre otros aspectos de la obra.

retroprojektor deu uma contribuição à carga dramática das cenas, estampando o fundo de bolhas, cores e líquidos em convulsões: um recurso conseguido de azeite e água colorida. Uma maneira criativa de se comunicar sem recair na maneira conhecida, já muito explorada. É a busca de uma nova linguagem.

Por otro lado, la crítica publicada por el periódico *Buenos Aires Herald* resalta el trabajo de los/as jóvenes artistas, de quienes dice: “han demostrado una envidiable aptitud física, obviamente basada en extensos ensayos” (Cuestas, 1987).⁸² Desde su posición capitalina se refiere al grupo de La Cochera de este modo:

Es con satisfacción que podamos comentar que, por una vez, un grupo provincial inteligente y dedicado ha ofrecido una puesta en escena que no se sustenta en improvisaciones apresuradas, como estamos condenados a ver. Aquí hay un trabajo duro, hay una intención seria, y también existe el respeto debido al público.⁸³ (Cuestas, 1987)

No queda claro si en la primera frase, la crítica se refiere a una “condena” por parte de grupos provincianos o del teatro en general. Mas quedan evidentes, de todos modos, los halagos al trabajo de actrices y actores de La Cochera como grupo provincial que da la nota en el concierto del teatro nacional. Esta crítica parangona el trabajo de Oscar Rojo (su invención en cuclillas del personaje Alicia) al de un actor suizo que poco tiempo antes se había visto en Buenos Aires, Peter Wyssbrod, dando a entender la excelencia de su actuación y la actualidad de su propuesta. Como siempre, cuando escuchamos este tipo de apreciaciones, los provincianos pensamos en el lugar que ocupa la capital, siempre como mediación entre el interior y Europa, donde claramente Europa se posiciona como el modelo a seguir. Más allá de eso, que es una discusión a la que no ingresaremos, la crítica pone en valor la actuación de Oscar Rojo –ya valorada, en la nota “Cada cual atiende su juego” (1987) de *La voz del interior*, como “deliciosa”–, dando énfasis a su desempeño corporal:

No es fácil para uno de los actores (Oscar Rojo, que interpreta a Alicia) actuar casi constantemente de rodillas, una falda larga y redonda cayendo de su cintura para ocultar este hecho, manejando su movimiento a la perfección, y sin dar la

⁸² La traducción es mía. Texto original: *these young artists have demonstrated enviable physical fitness, obviously based on extensive rehearsals.*

⁸³ La traducción es mía. Texto original: *It is with satisfaction that we can comment that, for once, an intelligent, dedicated provincial group, has offered a staging that is not sustained on hasty improvisations, as we are often doomed to watch. There is hard work here, there is a serious intention, and there also is the respect due to the public.*

impresión de hacer ningún esfuerzo particular. (...) De quién mucho más puede esperarse en el futuro. (Cuestas, 1987)⁸⁴

Así fue. Oscar desarrolló un modo singular de trabajo con artistas escénicos/as durante más de dos décadas posteriores, poniendo el foco en el cuerpo-voz del/la artista como originante del acontecimiento artístico. Una originalidad que se expresa en la medida en que el cuerpo sabe que el origen de sus actos se halla en la presencia sensible de un estar-ahí, efectivo en cada percepto y afecto que crea como extracción de una composición de entes y existentes co-presentes que lo desborda, pero con los que podrá componer un gesto plural.

En este pasaje analítico por las críticas periodísticas de la época, podemos ver que *Los ratones de Alicia* no pasó desapercibida por el escenario local y nacional –incluso regional–, sino que se asentó como una obra polémica e innovadora, en torno a la cual se produjeron debates importantes para entender las nuevas tendencias de un arte inquieto. Creo que La Cochera hizo grandes aporte a la revivificación del teatro cordobés, luego de la horrible dictadura cívico-miliar, y reinstaló las exploraciones, fatídicamente abortadas de 1976 a 1983, resonantes con el “giro performativo” (Fischer-Lichte, 2011, p.75) que en las artes había comenzado a producirse, en los años sesenta, a nivel internacional, aunque con características claramente locales. Algo que Fischer-Lichte apunta como característica de ese “giro”, en su libro *Estética de lo performativo*, es el marcado auge que tomó el concepto de realización escénica como acontecimiento –con sus implicancias corporales y materiales– en detrimento del de representación teatral, de orden más signico. En particular, en La Cochera cordobesa de los años ochenta, resurgió la creación colectiva como método de realización escénica en que los/as actores/actrices, junto a otros/as trabajadores/as del teatro, tuvieron la oportunidad de sumergirse en un universo creativo de posibilidades expresivas des-limitadas, donde poder hacer/se, mostrar/se y decir/se sin tapujos. Artistas valientes que prefirieron enfrentarse a las dificultades que ofrece un espacio donde experimentar un desencadenamiento creativo, ante la seguridad de lo ya probado y definido como método programático.

⁸⁴ La traducción es mía. Texto original: *It is not easy for one of the actors (Oscar Rojo, who portrays Alice) to perform almost constantly on his knees, a round long skirt falling from his waist to hide this fact, managing his movement perfectly, and giving no impression of making any particular effort (...) of whom much can be expected in the future.*

Por otro lado, las discusiones sobre los límites de la autoría de una obra escénica que introdujo la creación colectiva, perduraron en Córdoba en las dramaturgias de actor/actriz actuales, extendidas en una amplia diversidad de propuestas locales.

Las propuestas de La Cochera no han perdido vitalidad ni impulso creador, aún vinculadas por más de 30 años a un método de trabajo específico. Esto ha sucedido, entiendo, por la capacidad del propio método para transformarse según las nuevas singularidades en encuentro y los deseos de investigación de los/as artistas, abriendo constantemente preguntas nuevas. La Cochera y el pensamiento paqueano siguen actuando, entonces, como “máquina de guerra”,⁸⁵ intento desorganizador de molaridades artísticas y sociales, de-subjetivación y a-significación de cuerpos y voces para su singularización en actos escénicos, siempre en un marco micropolítico, a pesar de sus logros y reconocimientos institucionales, y por eso mismo, siempre atenta a lo que se va gestando desde los pequeños –o grandes– encuentros humanos.

3.1.5. Devenir por fricción

Hemos planteado, en capítulos anteriores, a las artes escénicas como arena de exposición de uno o varios cuerpos. Tratándose de arte, vimos que lo que se expone es una construcción poética de ellos, y sostuvimos entonces que el/la artista escénico/a es un cuerpo-que-se-expone, que expone su existencia-ahí, en un mundo en el mundo (el de la escena), sabiéndose observado/a y produciéndose para otros. También hemos advertido que el/la artista escénico/a se expone como cuerpo que habita, o sea, que expone los modos de estar y ser en esa exposición poética, y hemos planteado el devenir como una modalidad de exposición escénica particular, presente en las propuestas de Oscar Rojo a modo de “desplazamiento” y de Paco Giménez a modo de “giro”. Ahora bien, llegados/as a este punto, entendemos que podríamos seguir pensando y descubriendo diversidad de modos en que el devenir incide en la constitución de acontecimientos escénicos. Por ejemplo, podemos ver, en las dramaturgias escénicas de las creaciones colectivas del Teatro La Cochera, implicancias de una práctica del devenir por “fricción”, en donde su director –

⁸⁵ Ver el apartado 1.4.3.

Paco Giménez– compone a partir de los aportes de actores y actrices que comparten el laboratorio desde sus singularidades en estado de co-habitabilidad y tensión creadora. El término “riñas”, usado por Paco para dar cuenta de las relaciones conflictivas de los/as artistas al interior de un grupo, convierte al espacio escénico en una arena litigiosa, lúdica y mordaz, pasible de ser tomada por cualquier intensidad que desprendan las relaciones, tal cual se den y en el estado en que se desenvuelvan. La expresión de “estar atento a lo que hay”, utilizada por Paco y Oscar, puede verse como una forma de habilitar conexiones y producción de agenciamientos escénicos desde el deseo de estar situados/as y co-habitar, pero sabiendo que es en un entre-intensivo donde comenzarán a alterarse las partículas de los cuerpos, generando condiciones para la emergencia de agenciamientos nuevos en la tensión revivificante. En un no-lugar entre los cuerpos, la escena sucede como acontecimiento intensivo. Es decir, el acontecimiento no se produce por la mera existencia de los cuerpos en el espacio, sino por lo que se da en sus relaciones como “fricción”, relación no-armonizada y no-neutralizada, dejando expuesta la tensión y el conflicto, el lugar del des-acuerdo como territorio fértil. La insistencia de Paco y Oscar en observar (el primero) y escuchar (el segundo) lo que en los vínculos se precipita, para desde ahí crear en co-presencia con otros, y la importancia dada a la acción de exponer/se, exhibir/se e involucrar/se con el sentido de existir en escena como ser relacional y situado, obedece – podríamos arriesgar– a la necesidad de constante creación de ese territorio de fricciones, donde al calor de un roce no-normalizado pueda darse el acto esperado de composición molecular.

Ante todo, para ello siempre es necesario preservar la singularidad de los cuerpos y sus vínculos, pues, no alcanza con dar lugar a la subjetividad de actores y actrices, sobre todo cuando no existe un trabajo previo –y/o paralelo– de cuestionamiento de lo que asumimos día a día como sentir, pensar y hacer subjetivo. Según Félix Guattari y Suely Rolnik, en el libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2013), el capitalismo – superestructura que nos gobierna a nivel planetario– opera en la esfera de la cultura como una máquina de sujeción subjetiva, es decir, produce “individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión” (p.25), individuos sujetos a una organización total de la vida según la necesidad capitalística de producción y consumo. Según los autores, el capitalismo produce subjetividad tanto individuada como social, e incluso, produce subjetividad inconsciente; el

capitalismo “ha comprendido que la producción de subjetividad tal vez sea más importante que cualquier otro tipo de producción” (p.38). Esa gran fábrica, esa poderosa máquina capitalística produce incluso aquello que sucede con nosotros cuando soñamos, cuando devaneamos, cuando fantaseamos, cuando nos enamoramos, etc.” (p.25). Mas, dicen Guattari y Rolnik (2013):

A esa máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos llamar “procesos de singularización”; una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros. (p.25)

Y más adelante, agregan:

Todo lo que es producido por la subjetividad capitalística –todo lo que nos llega por el lenguaje, por la familia y por los equipamientos que nos rodean– no es sólo una cuestión de ideas o de significaciones por medio de enunciados significantes. Tampoco se reduce a modelos de identidad o a identificaciones con polos maternos y paternos. Se trata de sistemas de conexión directa entre grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo. (p.40)

En resonancia con estos enunciados, podemos pensar el arte como un lugar especial para la producción de subjetividades singulares, tanto personales como sociales o grupales. En las creaciones colectivas de La Cochera abordadas, hemos visto una exaltación de la subjetividad –que interpretamos como reacción a la brutal supresión de las libertades individuales llevadas adelante por la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983– y vemos, sobre todo, una gran valoración del aspecto singular de esas expresiones subjetivas, donde no alcanza que el/la artista se exprese en una creación personal, sino que exprese algo de

su ser singular, tomando contacto con las dificultades que una proposición de este tipo conlleva. Lo singular podría expresarse en un modo particular de presentarse y devenir en escena, como sucede en las propuestas de “desplazamiento” y “giro” observadas, mas, también en el modo de construir relaciones con otros, permitiendo ciertas dinámicas prohibidas o excluidas de lo social, y sobre todo, dejando caer modos estereotipados de relacionamiento, dando lugar al deseo de encontrarse y habitar las relaciones. En esta micropolítica de encuentros y deseos creativos, los grupos van destilando una singularidad plural que los caracteriza. Si bien Los Gutiérrez, creadores de *Besos divinos*,⁸⁶ se sintieron de algún modo herederos de *Los Ratones de Alicia*, encontraron un modo de hacer y vincularse propios, pues, si bien existe una metodología planteada –siempre en movimiento– de creación colectiva al modo paqueano, las singularidades en encuentro producen sus modulaciones alejadas de un modelo, porque Paco no antepone un modo de resolver la escena, sino que abre un espacio para la emergencia de un teatro de subjetividad anti-hegemónica, siempre exponiendo algún rasgo singular que cuestione los modos prefabricados de actuar. De este modo, el deseo de un/a artista de mostrarse diferente de sí mismos –o de sus modos expresivos habituales–, no toma la deriva de una reproducción modelizante, sino de una extracción singular de alguna singularidad posible.

En este derrotero, en que actuar implica un abandono al mismo tiempo que una apuesta y una afrenta, las fricciones entre artistas de un grupo regido por lo singular y el deseo se convierten en material creativo para componer un arte de cuestionamiento social, no a través –o no solamente– del discurso crítico, sino dejando ver el potencial-singular de cada quien y sus fricciones interpersonales, ante los modos de relacionamiento social instaurados por la máquina subjetivante que nos mantiene sujetos a modos acabados de crear.

⁸⁶ Ver el apartado 2.3.2.

3.2. Reflexiones desde el laboratorio artístico

En lugar de tener que pensar, siempre e interminablemente, qué más podría haber, a veces parecemos conectar con un estrato de nuestra existencia que, simplemente, quiere las cosas del mundo cerca de nuestra piel.

Hans Ulrich Gumbrecht
Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir

3.2.1. La Comisura: lo que las cosas hacen con nosotros

He decidido dedicar la última parte del último capítulo de este escrito a reflexionar a partir de algunas experiencias artísticas propias, realizadas durante los últimos 10 años, como actividad del grupo La Comisura que dirijo y donde me desempeño también como actor/bailarín.⁸⁷ Junto al equipo interdisciplinario que lo conforma, hemos producido obras escénicas en un lugar de frontera entre el teatro y la danza. En nuestras investigaciones, pusimos en foco el cruce entre disciplinas, arribando también a planteos transdisciplinarios que borraron sus límites y desdibujaron sus definiciones. Desde su conformación, el grupo fue ampliándose con la participación de artistas de las artes visuales y sonoras. La Comisura se fundó en el año 2002, con el estreno de la obra *Arena blanca*, y mostró su última obra en el año 2017, *Metal - exploraciones con un piano eléctrico y una tijera de podar*. Entre ambas hubo otras 5 producciones: *Valle del Silencio* (2008), *Antropomorfo* (2008), *El fin de las cosas* (2012), *Espeso* (2013) y *La lengua de los pozos* (2014). En todas ellas investigamos el cuerpo como territorio poético y pensamos particularmente sus modos de presentación en el acontecimiento escénico. En este apartado, me referiré específicamente al trabajo con los objetos, los mecanismos para su inserción en la escena y la producción de devenires dramaturgicos a partir de sentidos emergidos en conexión con ellos. He tomado tres de las obras para su análisis: *Valle del Silencio*, *El fin de las cosas* y *La lengua de los pozos*, y realicé entrevistas a los/as artistas escénicos/as participantes en ellas, con el fin de obtener sus testimonios y reflexiones en relación con los procesos de creación compartidos. En las tres obras mi función fue la de director, es decir, son obras en

⁸⁷ El grupo cuenta con un blog para su consulta: www.lacomisuraartesescenicas.blogspot.com.ar

las que no participé como artista escénico, sino que produje operaciones sobre las actuaciones y danzas allí expuestas desde otra ubicación, desde el lugar de la mirada.

En nuestras obras, al igual que las poéticas antes observadas, concebimos a los/as artistas escénicos/as como creadores/as de sus acciones escénicas, en diálogo con el director y por eso mismo, como co-autores/as de los sentidos que en ella se inscriben. Es decir, los/as artista escénicos/as ofician de dramaturgos/as, junto al director, continuando con una concepción muy arraigada en el teatro de Córdoba y que como dijimos, tiene claros orígenes en la creación colectiva de los años sesenta y setenta, propulsada con nuevas implicancias a partir de los años ochenta y sus derivaciones.

Aquí reflexionaremos, específicamente, en torno a la relación entre cuerpos y objetos, a través de un procedimiento bastante frecuente en mis clases (y también en los procesos artísticos que dirijo) que consiste en ponerse a la escucha de lo que el objeto tiene para decir; entablar un vínculo con el objeto en el que tanto objeto como cuerpo son recubiertos por el mismo valor, en una relación horizontal, donde más que pensar el cuerpo como objeto, se coloca al objeto en el lugar de un sujeto, un cuerpo vivo, expuesto, que acciona y transforma por una voluntad que le es propia y que, en su calidad de expuesto, se deja transformar, a su vez, por una acción recíproca.

Podríamos pensar al objeto, entonces, en relación con el concepto extendido de cuerpo del Taateatro, como musculatura extranjera que mueve y conforma al cuerpo, pero al mismo tiempo, al cuerpo como musculatura extranjera del objeto que a su vez goza de una constitución pentamuscular. Pier Paolo Pasolini exalta esta capacidad que tienen las cosas de influir en las personas, como una forma de aprendizaje que tenemos del mundo y que, por ejemplo, nos diferencia como seres históricos. Dice Pasolini: “acaso tenga la energía necesaria para olvidar, o pretender olvidar, lo que me ha sido enseñado con palabras, pero jamás podré olvidar lo que me han enseñado las cosas”.⁸⁸ En nuestras investigaciones, hemos planteado un corrimiento de los/as artistas como únicos sujetos de la *poíesis* hacia una zona de indiscernibilidad, la cual emerge de su relación con las cosas

⁸⁸ Recuperado de: <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2008/07/pasolini-y-la-enseanza-de-las-cosas.html>

del mundo. Lo que las cosas tienen para “decir”, expresadas en el cuerpo, o mejor dicho, en el vínculo en que un cuerpo las dice o en con-junto se dicen.

3.2.2. *Valle del Silencio*: una construcción poética a partir de las conexiones que el cuerpo entabla con el mundo



Imagen 20
Valle del Silencio

En *Valle del Silencio*,⁸⁹ Rodolfo Ossés eligió explorar el vínculo con un cactus en una maceta –en realidad, en un tarro de lata de algún producto alimenticio, que podría ser leche en polvo– y una hoja de agave (planta que abunda en la ciudad de Córdoba,

89 Obra del grupo La Comisura. Actuación: Rodolfo Ossés. Vestuario: Alejandro Bovo Theiler. Banda sonora: Guillermo Ceballos. Video: en cámara, Rodrigo Guerrero, durante el invierno, y Leandro Pineda, en verano; edición a cargo de Hernán Rossi. Iluminación: Daniel Maffei. Dirección: Marcelo Comandú. Estrenado en la Sala Jorge Díaz del CEPIA (UNC) en 2008.

La obra puede verse en: Valle del silencio - La Comisura. https://youtu.be/j5oDO6lHs_8

originaria de México) de hojas muy largas y carnosas. Ambas plantas poseen fuertes espinas. Desde un comienzo, Rodolfo se interesó en trabajar la espina y su relación con el norte cordobés. Dice Rodolfo:⁹⁰ “tenía mucho interés en hacer dialogar al cuerpo con la geografía, el paisaje del norte cordobés, el de mis padres, donde la espina tiene mucha presencia”.

La obra comenzó a construirse en indagaciones –en un taller bajo mi coordinación en el Espacio cultural El Cíclope, en el año 2006– en torno a la relación con objetos antes mencionada. Ya desde las primeras experiencias con el material, se fue creando entre cuerpo y objeto un *continuum* hombre-animal-vegetal, donde la hoja se convirtió en una cola, en una continuación vegetal del coxis, un devenir vegetal convocando al cuadrúpedo en su pasaje, una involución –como proponen Deleuze y Guattari (2012)– no regresiva sino creativa.

Nosotros preferimos llamar “involución” a esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos, a condición de que no se confunda sobre todo la involución con una regresión. (...) Regresar es ir al menos diferenciado. Pero involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea “entre” los términos empleados, y bajo las relaciones asignables. (p.245)

Rodolfo presentó una primera versión a modo de *performance* en un evento de artistas denominado Amarillo Uno, en el barrio Vélez Sarsfield, donde puso en juego esta construcción involutiva: una entidad que se desplazaba por las habitaciones, dando saltos y aullidos, mostrando estados extraños de lo humano devenidos en alianza con esa composición entre lo animal y lo vegetal. La *performance* se denominó *Amor seco* en referencia al yuyo típico de las sierras. Poseía cierto erotismo no sólo por los movimientos del cuerpo semidesnudo, sino por la relación específica con el cactus como falo. Rodolfo colocaba aceitunas negras en sus espinas y las quitaba con los labios, dejando fluir el erotismo en la cercanía de los labios, la espina y el fruto.

⁹⁰ Entrevista que realicé a Rodolfo Ossés, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Ossés son extraídas de dicha entrevista.

Luego de esta experiencia, nos propusimos trabajar un unipersonal en el que desarrollar los materiales hasta el momento presentados como un germen, una semilla.⁹¹ Pasado un corto tiempo de trabajo, se tendieron vínculos cada vez más sólidos entre el cactus y la hoja (sobre todo la espina) y la geografía del Valle del Silencio, ubicado en las sierras cordobesas, al norte de la provincia, entre Ongamira y Capilla del monte, donde se encuentra la casa de los abuelos de Rodolfo, una pequeña casa de adobe actualmente deshabitada, que no es propiedad de la familia, dado que pertenece a un casco de estancia de la que su abuelo y abuela fueron trabajadores.

El elemento vegetal remitía al valle con una fuerza especial. Luego de una primera etapa de exploración, reconocimos en el cactus y en la espina la síntesis de un poder de subsistencia del paisaje, de ese paisaje del Valle del Silencio de la infancia y, en cierto sentido, un paisaje constitutivo de Rodolfo como cuerpo extendido. Rodolfo comenzó a explorar el ser vestido por ese paisaje, y junto al artista plástico, Alejandro Bovo Theiler, creamos un vestuario/escultura a través del montaje sobre el cuerpo de espinas y cuero (utilizando una campera de cuero que habíamos comprado en una feria en Jujuy, cuando viajamos para mostrar nuestra obra anterior: *Arena Blanca*, en el teatro La Sopa de la capital de esa provincia). Comenzamos una exploración sobre el ser vestido como una

⁹¹ Previamente habíamos tenido la experiencia de realizar el curso “Taateatro, Mitología (trans)Personal” en Brasil (São Lourenço da Serra) con Baiocchi y Pannek. Tomé el curso en el año 2002, con una duración de 30 días a razón de 8 horas diarias de trabajo muy intenso. Rodolfo lo hizo algunos años después. La Mitología (trans)Personal del Taateatro consta de una serie de procedimientos que guían al *performer* en la exploración de su “paisaje o drama interior relacionado a aspectos biográficos y culturales, biotipia o experiencias ‘definitivas’ y particulares, como también procesos más sutiles, como las imágenes del inconsciente colectivo (arquetipos)” (Baiocchi y Pannek, 2007, p.157) (La traducción es mía. Texto original: paisagem ou drama interior relacionado a aspectos biográficos e culturais, biotipia ou experiências “definitivas” e particulares, bem como a processos mais sutis, como as imagens do inconsciente coletivo (arquetipos)). Es decir, a través de una auto-indagación, una exploración de la experiencia de vida personal, una revisión de los acontecimientos (hitos) pasados que marcan o determinan el presente, pero también de aquellos futuros que advienen a mi historia como proyecto, deseo, visión de un poder-ser, producir una zona de entorno entre historia personal, reflexión trans(personal) y poetización que lleve al/la artista a la creación a partir de sus memorias, de sus vivencias, enmarcado en reflexiones abarcadoras de una existencia más amplia, cercana al mito, a la filosofía, al pensamiento que permite poner lo personal en un contexto transpersonalizador.

Como dice el antropólogo Adolfo Colombres (2014): “La fuerza real del rito depende en gran medida de la fuerza del mito que lo sustenta” (p.113). En este proceso de mitología personal, el/la artista es invitado a descubrir la fuerza del mito en su propia historia, pues, desde el Taateatro, se concibe a cualquier individuo como “participante del drama de la existencia como un acontecimiento mitológico y un archivo de arquetipos en potencia” (Baiocchi y Pannek, 2007 p.159,) La traducción es mía. Texto original: *participante do drama da existencia como un acontecimiento mitológico e un arquivo de arquetipos em potencial...*) La experiencia del Taateatro y la “Mitología (Trans)Personal” fue un antecedente importante en el desencadenamiento del proceso creativo de *Valle del Silencio*.

composición entre el cuerpo y los materiales, entre subjetividad y mundo exterior, intentando captar la malla compleja que en el intercambio se construía y daba existencia a un híbrido que cobraba entidad.

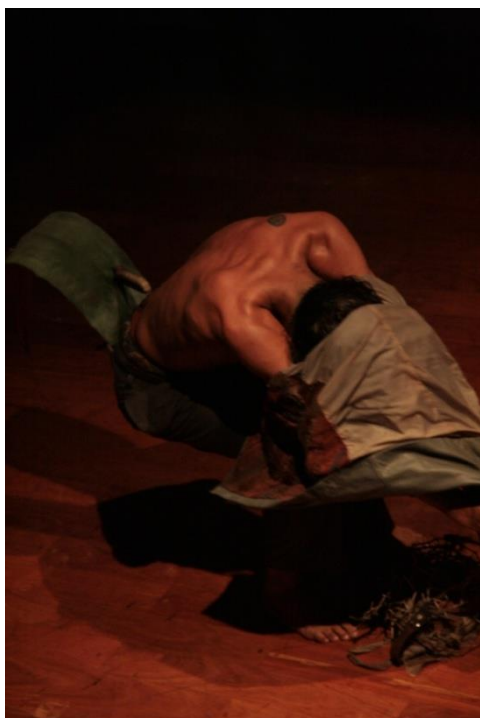


Imagen 21
Valle del Silencio



Imagen 22
Valle del Silencio

Según Colombres (2004),

la indumentaria ritual, (...) conforma una tercera piel, una piel excepcional, que más que disfrazar transforma al individuo en otro ser, pues en ese momento siente como propia la identidad asumida. En cierto modo su cuerpo deja de pertenecerle, se mueve y produce signos desde otro punto de articulación con el mundo. (p.13)

Se produce una terceridad, el devenir de un cuerpo “otro” que no niega identidad, sino que la expone mutable, tal vez como sentido absurdo de toda identificación.

En *Valle del Silencio*, intentamos un devenir animal-vegetal del cuerpo, un devenir paisaje-espina, a través de una *hibris* poética que no resaltó identificaciones sino zonas liminales de confluencia. Ser vestido por la hoja y la espina detonó una transformación que permitió otros accesos al cuerpo y a su archivo de experiencias que invadían el presente. Como dice Rodolfo: “En el vestuario de *Valle del Silencio* está el otro..., sobre el cuerpo”.

En la búsqueda de impregnación, viajamos dos veces a la casa de los abuelos (en verano y en invierno). Experimentamos el sonido, el silencio, el tacto del sol y del viento, el aroma y textura de las plantas, el canto de las aves, los colores y su devenir estacionario. Grabamos sonidos que luego se transformaron en música original y filmamos la casa y sus alrededores para la producción de un video que proyectamos en la obra, sobre el fondo blanco de la escena y sobre el cuerpo, haciendo un juego de iluminaciones en coordinación con las luces. La casa se encontraba en estado de envejecimiento, sin mantenimiento y desocupada desde hacía muchos años. Se podía ver la intromisión de la naturaleza en las grietas de sus paredes. Yuyos y pequeñas plantas crecían en los intersticios y pliegues, como una vuelta a la naturaleza de todo cuerpo vivido. El devenir de la casa en polvo como devenir de todo cuerpo. La casa como cuerpo o el cuerpo como casa avizoraba una muerte, agenciada por las raíces de una vegetación que no cesaba de reconocer como suyos los objetos abandonados, vejados por el tiempo.⁹²

Filmamos a Rodolfo desnudo entre esas paredes surcadas, sentado, durmiendo, mirando a lo lejos a través de la única ventana, observando un afuera que era de la misma naturaleza que el adentro, como el cuerpo. El cuerpo y la casa abiertos a fuerzas o *haecceidades*, individuaciones que sin sujeto y sin sentido, completaron el fin último de la exposición, el de su novedad por lo que desde adentro o desde afuera operaba y acontecía. Las fuerzas de la naturaleza se mezclaron con los recuerdos familiares y los constructos culturales.

Para Rodolfo fue especialmente pregnante sentir “la potencia de lo vegetal expulsando lo cultural”.

Que una casa esté abandonada puede tener una connotación negativa, pero también potenciadora. La casa ahora está habitada por seres de la naturaleza, ha sido tomada por la potencia de lo vegetal. Se puede pensar como fuerza invasiva, pero también como potencia transformadora. Las plantas y los zorros en la cocina están ahora habitando junto a esas memorias. (Entrevista a Rodolfo Ossés)

⁹² El video proyectado puede ver en: Valle del silencio (proyección)
<https://www.youtube.com/watch?v=mCVfBpsVDtQ>
La proyección era sin sonido y en composición con la música original de la obra.

La casa estaba presente en la obra como proyección, como luz; y el valle como sonido, música electroacústica de pájaros y viento (compuesta por Guillermo Ceballos). Hacia el final también proyectamos una foto de los abuelos, un tanto borrada por el tiempo, pero con la presencia de quienes habitaron el paisaje. Los abuelos frente a la casa y un sombrero en el suelo, engalanando ese pequeño fragmento de tierra.



Imagen 23
Valle del Silencio



Imagen 24
Valle del Silencio

Nos propusimos con Rodolfo convocar toda esa riqueza material y su dimensión intensiva en el espacio laboratorio y en la obra; tensar esos materiales y fuerzas (intensidades) visibles e invisibles presentes en el espacio natural y el espacio escénico desde un estado de escucha de lo que juntos construían. El espacio era abundante en materiales de densidad variable, de compuestos convocados por el artista, junto a otros circunstanciales, productos del aquí-ahora. La exploración proporcionó una serie de elementos –concretos y abstractos– que conformaron las líneas de fuerza de la obra: el cactus, la espina, el cuero, la piel, la desnudez, la casa de los abuelos, el devenir de la casa en polvo, la tendencia al desgranamiento de los cuerpos, el abandono humano, lo deshabitado, la fuerza auto-generadora de la naturaleza, la presencia de los ancestros, el abuelo y la abuela como espíritus de la tierra, la poesía como gramática de la geografía, pues también intervino la palabra en la poética de Romilio Ribero, poeta de la zona de Capilla del monte fallecido en los años ochenta, quien dejó un legado metafórico único sobre la vida en las sierras del norte cordobés. Rodolfo recitaba su poesía como pensamiento en el cuerpo y en el paisaje.

Ya producida la obra, en cada actuación, Rodolfo convocaba esos componentes a habitar el espacio y conformar su geografía particular. Estos elementos transitaban el

espacio en simultaneidad. La co-existencia material y virtual de este conjunto obligaba a Rodolfo a la creación de una presencia radial, tensando el mundo circundante, hacia los 360 grados en los que se extendía. Los elementos convocados traían consigo información conocida y desconocida, seleccionada y aleatoria, recurrente y sorpresiva. Si bien la *performance* se reiteraba en función de una estructura reconocida y prefijada, compuesta por la serie de elementos visuales, sonoros, lumínicos, textuales, corporales, conceptuales y simbólicos aportados por los/as artistas del equipo, y que habían sido guiados por mi dirección para construir la obra a partir de fragmentos de la historia personal de Rodolfo (protagonista tanto por su presencia física como por su historia personal expuesta), el actor necesitaba estar atento a las resonancias entre todas esos componentes inter-activos. Este era uno de sus mayores desafíos, no sólo frente al público, sino durante el proceso creativo. En la medida en que la obra fue tomando un cuerpo estructural, su trabajo consistió en re-descubrir las relaciones, transitar el espacio liminal entre lo construido y su de-construcción. Cada reedición de la obra, o de los ensayos en el laboratorio artístico, era un punto de anclaje, pero sobre todo, un punto de partida.

En un momento –avanzados los ensayos–, el proceso de creación se detuvo. Los elementos ya estaban identificados, pero encontrábamos serias dificultades para tornar vivo el cuerpo en ese “entre” profuso. Comenzamos a experimentar las relaciones de una en una, sin grandes resultados. Todo cobró espesor –la escena se espesó y con ella la presencia de Rodolfo– cuando no atendimos a los elementos deferentemente sino en simultaneidad. Todos esos compuestos convocados y esparcidos en el espacio eran parte imprescindible del espesor de la obra, su densidad, su consistencia. Visibles o invisibles, emergentes o sumergidos, ellos circulaban, y el actor espesaba su presencia en el contacto con esa densidad en circulación. Fue especialmente productivo intentar estar atento a todo a la vez. Lo emergente se sostuvo por esa polifonía sumergida en el espacio como un líquido profundo y espeso que, invisible, otorgaba densidad al cuerpo y lo intensificaba.

Atentos a esta polifonía apareció un cuchillo como elemento final. Rodolfo abrió un tajo en la carne vegetal, en la cola animal. Abrió un espacio conector (entre hombre y naturaleza, entre vida urbana y vida campesina, entre vegetal, animal y humano) y comenzó a transitar de un espacio a otro por ese tajo. La capacidad de tensión de Rodolfo se vio aumentada en contacto con ese exceso, no presentado en su totalidad, pero del que parecía extraer su presencia, como de una materia que desde afuera lo constituía.

Para Rodolfo fue un trabajo particularmente intenso no sólo en lo actoral sino también en lo personal. Dice el actor:

Por un lado me sentía acompañado por todo el equipo de trabajo, pero por otro, ir a encontrarme con esa información alojada en el valle, esa casa deshabitada pero con todo el contenido de una memoria y una historia –a la que yo había vuelto varias veces, aunque nunca desde lo artístico, desde ese encuentro más sensible– me incomodaba un poco. Era compartir una intimidad, una historia muy próxima, aunque no conocida del todo. (Entrevista a Rodolfo Ossés)

Rodolfo puede reflexionar hoy que su relación con la obra fue cambiando, y que eso hizo cambiar también su relación con la casa y con el pasado. Al comienzo del proceso la emoción imperante fue la nostalgia. “Nostalgia de ver esa casa, en la que había transcurrido momentos muy marcados de la infancia, con toda esa referencia del modo de vida del pueblo..., el relacionamiento de las personas..., el relacionamiento con los animales” (Entrevista a Rodolfo Ossés). Pero luego, a lo largo de los años de funciones y al final de ellas, Rodolfo sintió cambios radicales en su modo de habitar la escena. Con el tiempo, lo vegetal como potencia transformadora fue tomando mayor consistencia y fue desplazando la melancolía. Ese sentido de lo vegetal fue tomando mayor relevancia para el artista, “en lo sensible, en lo emocional, y se fue manifestando en la presencia” (Entrevista a Rodolfo Ossés).

Al final disfrutaba mucho la idea de ese tajo, de ese desprendimiento, como soltando la región, sin carga melancólica. La obra –como organismo vivo que se va transformando, años después– tuvo otro sentido sin cambiar su estructura. De a poco fui encontrando el placer de bailar desde el soltar. (Entrevista a Rodolfo Ossés)

Soltar lo personal en pos de un sentido que se da en el encuentro con una transpersonalidad que aflora en la medida en que el cuerpo se abre a esa experiencia más allá del yo o, como dice Rodolfo, de un “yo más permeable”, poniéndose en el mismo lugar de importancia que el resto de los materiales, como parte de un paisaje. Si no está esa escucha, esa puesta en común: ¿Cómo danzar el silencio? ¿Cómo ser un valle, una geografía? “Quitarse el vestuario-piel-vegetal y continuar ese periplo de la memoria

haciendo presencia en un ir para adelante, con el cuerpo desnudo, pero atravesado por todo lo que fue cargándose en la obra, requiere escucha” (Entrevista a Rodolfo Ossés).

Según Rodolfo, *Valle del Silencio* fue una investigación en torno a la pregunta sobre “cómo construir una presencia desde la memoria”. En esa exploración, comprendió que “la memoria se va construyendo y es dinámica. No es sólo algo pasado, sino en construcción, al punto de poder pensar memorias de futuro”, y que se torna más intensa en tanto los objetos que despiertan esas memorias son reales y concretos, como la casa. *Valle del Silencio* significó un tajo en el modo de percibir su historia personal. La obra fue una abertura de acceso a su abuela, a su abuelo y a su infancia, pero en otro tiempo.

Todo surgió a partir de la elección de un objeto: la espina. Un objeto que según Rodolfo presentaba capas de posibilidades, donde rápidamente el cactus se transformó en fuerza vital, pene, prolongación del cuerpo; donde la espina se produjo como síntesis del poder de subsistencia del valle; donde el valle fue carne, y el abuelo y la abuela –en una fotografía proyectada– el espíritu encarnado del paisaje.

3.2.3. *El fin de las cosas: aproximaciones a una poética de conexiones*

Mirar desde una lógica de conexiones es una forma de ver que toma la vida en su totalidad y por supuesto, al arte. El pensamiento se corporiza y junto al cuerpo produce emotividades. La emoción evoca sensaciones físicas desde donde se habilitan reflexiones. Los objetos se funden a los cuerpos o se funden a los conceptos que emanan en alianza con las experiencias de los sujetos con quienes se re-configuran. La conexión no es un elemento más del acontecimiento, sino que es el elemento por excelencia para la configuración de acontecimientos. El “con” de la palabra con-exión remite al con-vivio que el teatro siempre convoca. Según Nancy (2006), el ser-ahí (heideggeriano) contiene ya el “con” como constitutivo de sí. El ser-ahí es siempre “con” otros, al punto de que la presencia se constituye siempre como co-presencia. El existente es arrojado al mundo “con” otros existentes y entes, lo cual es una característica insoslayable de su existencia. Se es “con” otros, como cualidad inherente al ser. “Si el ser es ser-con, en el ser-con es el ‘con’ lo que da el ser, sin añadirse. (...) Entonces, no el ser en primera instancia, luego una adición del con, sino el con en el seno del ser” (Nancy, 2006, p.46).

El/la artista no escapa a esta condición del ser, aún cuando pueda presentarse como sujeto aislado o sumergido en su mundo interior. Ya hemos visto que el/la artista escénico/a es cuerpo-expuesto-arrojado al mundo de la escena “con” otros cuerpos, entes y existentes, y que la escena posee la facultad de manifestar poéticamente ese carácter arrojado del ser humano, ese ser-con que lo hace partícipe de un mundo. “El ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con y como el con de esta co-existencia singularmente plural” (Nancy, 2006, p.19).

Entonces, la presencia se evidencia siempre como co-presencia. Ese es un dato muy importante para pensar la actuación. La presencia de un/a artista escénico/a siempre es co-presente; y por ende, necesita de otros (tanto como de sí) como hacedores de su arte. El gesto es compartido no sólo en su recepción, sino en su origen y ejecución. Otros participan en el gesto que compone como ser-entre-todos/as. Como vemos, se ponen en juego los límites entre entes y cuerpos (sean animados o inanimados). Hay una continuidad de unos con otros que hacen a la pluralidad de toda singularidad, aunque Nancy no piense la relación desde una lógica de inter-penetraciones, sino de exterioridades que se reconocen con-juntas en su espaciamiento. El espacio y los cuerpos-como-espacio se abren cada vez, expuestos, dando una singularidad plural en su existencia conjunta. “Lo que existe, sea lo que sea, porque existe co-existe. La co-implicación del existir es la participación de un mundo” (Nancy, 2006, p.45). Esa condición conectiva del acontecimiento atraviesa dimensiones, es decir, en su existencia intensiva se da por pasaje de umbrales que conectan términos de naturalezas diversas. No sólo los cuerpos se conectan, sino todos los elementos que conforman un acontecimiento co-existen y hacen mundo en su co-presencia.

En La Comisura investigamos en torno a una poética de conexiones. Nuestras obras surgen de una lógica conectiva en la que se ponen a co-existir entes heterogéneos. No buscamos conectar lo emparentado o parecido. La riqueza de una poética de conexiones radica en dejar operar un “entre” que no disciplina las individuaciones, sino que, liberado a lo azaroso, va construyendo consistencias que se dan por conexiones e interpenetraciones. En nuestro pensamiento damos lugar a la interpenetración de cuerpos conformando otros mayores, composiciones que se dan en relaciones conectivas donde los entes implicados conforman nuevos entes y dan a ver otras existencias.

Para que sea efectiva la pesquisa, es necesario resistirse a una prematura construcción de sentidos que no permita la emergencia de un sentido de lo singular de ese contacto. Nos interesa entonces pensar la escena desde una lógica en que los sentidos se generan por conectividad, no porque ya vengan conectados en torno a una temática o un concepto, sino por lo que emerge de su co-existencia en el acontecimiento. Al comienzo del trabajo, es importante no proyectar resultados, sino puntos de partida. Hay una serie de elecciones primeras que perfilan los elementos originarios de una investigación que nunca se adelanta a lo que esos elementos generan en su intersección, en su contacto. A su vez, las elecciones primarias son realizadas por varios/as artistas participantes, es decir, que no surgen de un pensamiento único, original. Por otro lado, no pensamos esos elementos desde su parentesco, sino desde una alianza de heterogéneos. Siempre partimos de objetos materiales, precisamente por su capacidad de configuración concreta.

Para la construcción de *El fin de las cosas*,⁹³ con las actrices-bailarinas Cecilia Antonozzi y Valeria Noé Facchini nos propusimos la producción de un dúo a partir de propuestas personales previamente exploradas. Valeria había trabajado el vínculo con una tabla de lavar y Cecilia, con una valija. Ambas eligieron su objeto sin ningún condicionamiento. No hubo una temática previa que pudiera determinar una elección. Tampoco existió la propuesta original de generar un dúo, sino sólo explorar unipersonalmente esas relaciones: el vínculo con un objeto puesto en el lugar de un sujeto.

Valeria eligió trabajar con la “tabla de lavar” por una imagen que vino a su mente al momento de escuchar la consigna:

Se me vino una imagen de la casa de mi abuela: yo tocando una tabla de lavar, en una silla, en el patio. No tenía muchos recuerdos de ella lavando, pero sí del objeto apoyado en una silla, y yo tocando las hendiduras de la madera. Lo tengo muy nítido, era chiquita, unos tres años. Me propuse conseguir una tabla igual, no conseguía de madera, pero finalmente encontré la que usamos en la obra, en una casa vieja de

⁹³ Obra del grupo La Comisura. Con la actuación de Cecilia Antonozzi y Valeria Noé Facchini; música original en vivo de Agustín Albrieu Llinás; diseño lumínico y operación técnica a cargo de Daniel Maffei; intervención de vestuarios realizada por Alejandro Bovo Theiler; y dirección de Marcelo Comandú. La obra fue estrenada en 2012 en la Sala Jorge Díaz del CEPIA (UNC). Puede verse un video de 10 minutos (síntesis) en: www.youtube.com/watch?v=Fga2rSnWOPQ

objetos de limpieza en el abasto. La llevé por ese recuerdo. (Entrevista a Valeria Noé Facchini)⁹⁴

Por su parte, Cecilia llevó una valija. El primer sentido que encontró en ese objeto, antes de su exploración, fue el de evocación de sus mudanzas, los cambios de casa. “La valija representa el irse, y representa una casa que me cubre, un hogar..., y un vientre”, dice Cecilia.



Imagen 25
El fin de las cosas

En alianza con los objetos, las artistas fueron construyendo una *performance* que surgió de lo que la relación proporcionaba como modo de estar y de ser-con. El cuerpo se construyó mujer-tabla o mujer-valija. Los sentidos se desencadenaron en alianza con la experiencia sensible por una dinámica conectiva. Lo que comenzó siendo pensado como una casa (la valija) acabó mutando en un féretro, un pozo o la casa de un muerto.

⁹⁴ Entrevista que realicé a Valeria Noé Facchini, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Facchini son extraídas de dicha entrevista.

Cecilia comenta que pasó por diferentes etapas en la relación con ese objeto, tanto placenteras como enojosas:

En un momento se había convertido en un peso, en algo molesto para la actuación. ¿Cómo lo integro con el cuerpo? ¿Cómo hago? Pero después comencé a sentir que la valija era parte de mí, como una extensión que se acoplaba y se desacoplaba, que se unía y a la vez estaba independiente..., lejos. Empecé a sentir esa relación en el modo de acercarme, de mirarla... Algunos días me iba caminando desde mi casa hasta La Cochera, llevando la valija de distintas formas –eso nunca lo conté [risas]– llevando la valija..., simplemente..., en el acto de llevarla, abrazada, arrastrándola, atravesando la plaza cargándola como un bebé. Sentía que me servía como un contacto previo al ensayo. (...) Durante algunas funciones me ha pasado que al lanzar la valija, cae parada, vertical. Eso me llevó a sentir una propuesta nueva del objeto en la función misma, como desafiándome..., me ha desconcertado. ¿Por qué? Porque es imprevisible... Hay que estar muy abierto a una especie de azar y a saber tomar lo que sucede. Se siente como un vínculo, realmente es un vínculo. (Entrevista a Cecilia Antonozzi)⁹⁵

En un momento de la obra, casi al principio, Cecilia se deja devorar por la valija. Previamente la golpea contra el piso, contra la pared, grita, intenta morderla. Luego, todo se aquieta y desde el silencio, sobre la cabeza, con la abertura hacia abajo, abierta al cuerpo, la valija desciende hasta hacerla desaparecer. Literalmente, Cecilia desaparece devorada por una valija-casa-crisálida de la que luego saldrá una mariposa, un insecto, un ser alado antropomorfo. ¿Cómo se ha configurado esa imagen, esa metáfora abierta? Ha sucedido por la insistencia en la exploración de los pliegues entre cuerpo y objeto. Lo que los pliegues de ambos cuerpos pueden y lo que configuran como un único cuerpo que incorpora una composición diversa de sus articulaciones multiplicadas. El cuerpo de Cecilia se repliega, se vuelve pequeño, en un proceso silencioso y casi inmóvil, dejando avanzar la fuerza expansiva de una valija que abre su boca dentada de metal, su tajo, que quita y da vida, pero que en el entre-medio la deforma al punto de devorarla y devolverla otra. El insecto no es imitativo, sin embargo las alas de cuero, abiertas a los costados,

⁹⁵ Entrevista que realicé a Cecilia Antonozzi, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Antonozzi son extraídas de dicha entrevista.

apoyadas en los hombros, lo configuran sin dejar de mostrar a la mujer. Partículas bajo la relación de mujer se aproximan a partículas bajo la relación de insecto, generando otro cuerpo, una relación molecular de una ecuación extrañamente diferente, en alianza con la valija y sus alas de cuero. Toda la obra se ve arrastrada en esa alianza. Las partículas se reconfiguran en esa variación. Una mujer-insecto habita el espacio e inaugura un flujo imprevisto, por acción desestabilizadora de un ente-metáfora que emerge y desencadena.



*Imagen 26
El fin de las cosas*

Paralelamente, Valeria exploró la tabla de lavar, objeto duro y ajado. Niña y abuela fueron evocadas, mujeres conectadas en las ajaduras de la madera. En la insistencia de las improvisaciones, apareció recurrentemente la tabla como guillotina. La bailarina se guillotina, se cortaba la cabeza. Valeria investigó en torno a este sentido emergente y descubrió relaciones con Olympe de Gouges, mujer francesa del siglo XVIII, militante feminista, quien escribió una “Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana”, adaptando la “Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano” (documento fundamental de la revolución francesa). De su vida se dan informaciones diversas. De

padre carnicero, pero presunta hija ilegítima de un hombre encumbrado, y de madre lavandera –o hija de un comerciante de telas–, fue guillotinado por motivos políticos en 1793.



Imagen 27
El fin de las cosas

Olympe de Gouges conectó en el pensamiento de Valeria: la tabla de lavar (objeto de su madre) y la guillotina (objeto de su muerte). El vínculo de Olympe y su madre evocaron de algún modo al de Valeria y su abuela. Cuatro mujeres y el recorrido de lo femenino en una multiplicidad de tiempos. Diferentes tiempos de la mujer atravesados por una misma pregunta en torno a sí, pero su muerte en escena también evocaba a una muerte que la asoló en el pasado (el suicidio de un gran amigo), y el recuerdo de esa muerte en cada muerte.

Provocamos estas alianzas para producir devenires. Los devenires siempre son conectivos, y los productos de esos contactos son componentes de otros devenires. Los

devenires se nutren de fuerzas en danza, composiciones y descomposiciones que alteran los estados de las cosas, los cuerpos y los acontecimientos. Los solos de Valeria y Cecilia comenzaron a tejerse en un dúo cuando intercambiaron sus objetos y sus estados, produciendo devenires dramáticos por contagio, por hibridación. Es que para producir desde una poética de conexiones, no alcanzó con explorar el contacto con el objeto de la propia elección. Fue necesario trabajar también cierta disolución de lo propio, propiciando otros encuentros.

Costó bastante. En particular me costaba estar permeable, estar atenta a Valeria y accionando al mismo tiempo. Aprender a escucharnos nos llevó unos meses. Aprender a estar, estar expuestas y manejar focos de atención. Con Valeria, aunque no nos miremos, tenemos cierta percepción de cómo estamos. Tiene que ver con el permanecer, el estar ahí en ese momento, no en un *stop*, sino deviniendo. La valija es un objeto flexible, poroso, que contiene, abarca, es expansivo. Tomar una tabla de madera, que es un material sólido, me modificó mucho, me costó. (Entrevista a Cecilia Antonozzi)

Valeria vivenció el contacto con la valija (objeto aportado por Cecilia) como un lugar de resguardo. La tabla de lavar estaba asociada al enraizamiento donde quedarse y conectar con el dolor, en cambio la valija era como un pasaje.

Me daba más tranquilidad en un sentido de transición..., de transformación, ya sea en bicho o en ballena. Como estar en un lugar intermedio que me llevaba a un estado más relajado. Un pasaje, un hueco, una conexión entre mundos. Entonces lo vivía quizás más placenteramente. Como un pulmón, piel que está respirando, latiendo. (Entrevista a Valeria Facchini)

Un objeto-territorio (tabla de lavar - ataúd) y un objeto des-territorializante (valija - zona de pasaje) son los sentidos que Valeria articuló en su exposición a lo que la relación plegaba, replegaba y desplegaba.



Imagen 28
El fin de las cosas

A mitad del proceso apareció el monstruo como poder masculino que no des-feminizó a la mujer, pero la hizo devenir tono grave, sonido de cuerda espesa, gruesa, cavernosa. Como director, insistí en la necesidad de dejar emerger la voz. A menudo, el trabajo de silenciamiento y escucha, desde donde comenzábamos nuestras exploraciones corporales, nos llevaban a cierto mutismo, a focalizar la atención en el micromovimiento y la presencia sutil, y a acallar todo aquello que pudiera sentirse como un ruido o un exceso expresivo. Entonces nos propusimos trabajar específicamente la voz. Como director, percibía un potencial vocal que no estaba pudiendo manifestarse. Por otro lado, cobraba cada vez mayor valor la voz del músico en escena (Agustín Albrieu Llinás), una voz bella y clara que daba un carácter cada vez más musical a la sonoridad de la obra. Con Valeria logramos –en los últimos tiempos del laboratorio– desencadenar una voz surgida del dolor y la bronca que la injusta muerte de la persona querida provocaba como estado físico. Se dio de a poco, trabajando el sonido como impulso, desde la escucha de los estados del cuerpo. Pero, para que el sonido emergiera, necesitamos trabajar el “soltar” la voz, hacerla emerger por un movimiento de liberación, de desencadenamiento. Para ello, comenzamos a probar la emisión vocal junto a movimientos espasmódicos y latigueados del cuerpo en su totalidad. La voz encontró un lugar de descarga en la acción de sacudir, vibrar, expulsar. Desde allí, pudimos comenzar a componer un cuerpo-voz desprejuiciado, rico en texturas,

conectado con zonas oscuras y ominosas vinculadas al dolor y la rabia, que con el tiempo se convirtieron en sonidos monstruosos, deformaciones de una voz humana de mujer. Entonces, por contagios, Cecilia también encontró el grito rabioso y Agustín (el músico) incorporó lo monstruoso de una voz rasgada, hacía un final musicalmente atormentador. Esa riqueza sonora encontró el origen en el cuerpo delicado y suave de Valeria. Sus devenires pasaron por lo femenino, lo doloroso y lo monstruoso, llevados por el sonido de una voz rota y por insistencia de un extrañamiento que la iba diversificando a modo de una multiplicidad, agregando dimensiones a sus composiciones sonoras.

Por otro lado, para Cecilia la tabla de lavar (objeto aportado por Valeria) fue finalmente la herramienta con la cual quitarse una carga, limpiarse, lavarse, frotarse, estar limpia para meterse en la valija-ataúd. “Todo lo que se mostró..., lo que se expuso..., lo que sucedió... se vuelve a un pozo, como a la muerte..., desaparece” (Entrevista a Cecilia Antonozzi).



Imagen 29
El fin de las cosas

Ambas sintieron el objeto de la otra como zona de transición, lugar donde producir un pasaje, una mutación, como intuyendo un poder des-territorializante y des-rostrificante en cierto abandono de lo propio. Un dejarse o alejarse para tocarse desde afuera.

En ese toque enrarecido, algo de lo íntimo despertó un tanto extraño a lo íntimo conocido. Algo especialmente singular afloró en los cuerpos, corridos de sus modos habituales de estar y de exponerse, en la entrega a lo que el objeto desencadenaba.

Valeria recuerda:

En uno de los ensayos tuvimos una charla, en La Cochera, y me dijiste... estás llevando un cajón, la tabla es un ataúd. Yo cargaba siempre la tabla sobre mis espaldas. El duelo. Y vos no conocías mi historia, pero yo había vivido, en años previos, una cuestión personal...una muerte. Cuando recibí la noticia, me vi alrededor de la mesa de mi casa bailando -me han dicho que es un desdoblamiento que hace la mente para no verse en esa situación terrible-. Hoy siento que la obra es una danza de ese momento de mi vida. Una mujer vestida de negro. (Entrevista a Valeria Facchini)

Valeria vivió especialmente intenso el pasaje de hablar de Olympe de Gouges a hablar de sí misma y de su propia relación con la muerte, sin hablar, danzando, acompañada por Olympe y por su abuela.

Eso que estaba atravesando en la *performance* tenía que ver con mi vida. Finalmente en la obra estaba hablando desde mí y Olympe me acompañaba. Me hizo sacar la fuerza que no tenía. ¿Qué relación tendría esa mujer con mi abuela, que siempre se dedicó a sus tareas de ama de casa, una mujer de campo, que se le frenó la vida cuando se murió mi abuelo? Siempre cargó con eso. (Entrevista a Valeria Facchini)

El objeto extrajo una partícula expresiva que arrastró al cuerpo a una percepción ampliada de sí, como viéndose con otros ojos, sin dejar de ser los propios. En este trabajo no se representaron personajes, sino que las actrices-bailarinas devinieron terceridades con los objetos de sus alianzas. En esos devenires algo personal e íntimo afloró como extraído desde un sí mismo puesto afuera. El vínculo las arrojó a la participación en un mundo particular, en un movimiento de apertura donde el cuerpo se expuso con sus marcas, sus historias, sus modos de sentir y de vivir, pero hacia una novedad del sentido desencadenado en esa exposición. El devenir las expuso, no solamente en el “qué” de lo

mostrado, sino en el “cómo” de esa mostración. Lo íntimo apareció en un gesto, la cadencia de un movimiento, un sonido, un acercamiento.



*Imagen 30
El fin de las cosas*

Efectivamente, la acción no es simplemente aquello “que” se hace y que cualquiera podría repetir. Una acción está determinada por “cómo” es hecha. En el modo o la cualidad modal de una acción se presenta la singularidad de quien la realiza. En esta obra, donde la dramaturgia se generó a partir de las exploraciones corporales, lo modal engendró la acción y determinó la cadencia del gesto. En el caso de pretender el reemplazo de una de las actrices-bailarinas, la acción debería ser re-presentada no sólo en su aspecto formal, sino en el cómo es hecha. Al ser otra la artista de esa re-producción, en realidad encontraríamos una nueva producción, a partir de una evocación, pero desde lo singular del cuerpo nuevo que la habita. Al estar los sentidos de la obra articulados a partir de presencias específicas desde su origen, y al ser las actrices-bailarinas co-creadoras de los sentidos que se articulan, el cambio de un cuerpo por otro, de una presencia por otra, modifica el tenor expresivo por el modo de ser de cada presencia.

El modo de ser expone una singularidad irrepetible, y su emanación es percibida como algo inseparable de la acción. El modo de Cecilia, de entrar en la valija, de ser

devorada, de perder las piernas y moverse desde el torso, con la fuerza de sus brazos, el largo de su cuerpo, la flexión angulosa de sus codos, asegura una imposibilidad reproductiva de sus acciones. Sólo ella puede articular ese conjunto de variables que hacen a lo modal de su presencia. Al ser producciones corporales, las acciones conllevan una pertenencia expresa a la vida de esos cuerpos, sus experiencias, sus historias como sujetos a una cultura, a una historia, a sus sensibilidades y modos de sentir. Resulta difícil entender que cada huella digital, cada voz, cada rostro y cuerpo sea sólo igual a sí mismo. Sólo hay parecidos, nunca iguales. Podríamos asegurar que esa mismidad extrema expone lo singular que cada uno es.⁹⁶

También la poeta Marosa di Giorgio estuvo presente en la composición de *El fin de las cosas* como estímulo literario. Fue una presencia cubierta, no mostrada, velada para el público, pero habitante de la obra en tanto línea de fuerza femenina que arrastró en su extrañeza la femineidad de las actrices-bailarinas. La densidad de una presencia también se potencia desde un plano mental o intelectual. Tal vez no por cuánto se sabe –o sólo por eso– sino por cómo y cuánto lo que se despliega en acción ha sido apuntalado por el pensamiento. Marosa aportó un modo singular de pensar lo femenino, extraño, oscuro y vital, en sus personajes híbridos de mujer-animal-vegetal, inmersas en la muerte, lo cotidiano y el amor.

Luego de la impronta masculina de la espina, el cactus-pene, el hombre-animal-vegetal encarnado por Rodolfo Ossés en *Valle del Silencio*; la mujer y lo femenino aparecieron como tema ante mis ojos como director, en las presencias de Cecilia y Valeria. La vagina apareció como una flor, traducida en un leve bordado del vestuario, casi imperceptible. La crisálida y su devenir mariposa, el vientre, el tajo o la abertura, fueron claramente trasposiciones de lo femenino en los objetos sin género. Marosa vitalizó nuestro pensamiento sobre la mujer. “Marosa hizo nutritivo el pensamiento”, señala Valeria Facchini. Pensamiento que se corporizó e hizo co-presente a Marosa como fuerza poética. La poetisa potenció la percepción de lo femenino que en el proceso de creación se

⁹⁶ Según Heidegger (2014), existe el “uno” mismo como modo de ser medio del hombre que arrastra a la medianidad al “sí” mismo como modo de ser singular más propio o auténtico). Podemos pensar, en las producciones expresivas del cuerpo, una tensión entre las expresiones del “uno mismo” y las expresiones del “sí mismo”; una tensión que abre en el conflicto de la expresión la pregunta por la singularidad en el arte del movimiento.

exponía. Una porción de ese pensamiento se tradujo en imágenes que constituyeron un aspecto no visible de la acción, pero que participaron en la producción de atmósfera, de presencia extendida en el espacio.

En sus actuaciones, tanto Valeria como Cecilia recurrieron a imágenes que ellas mismas creaban en el desamparo de estar-ahí, siendo expuestas.

En el momento en que camino sola por la periferia del espacio, se me vienen imágenes de arboles, de pinares y también del mar. En las funciones me imagino que está brotando una enredadera en la pared, a lo largo. Después aparece una mariposa, la sigo con la vista y veo a Ceci que sale de su capullo, ese encuentro es hermoso, va acompañado de todo un imaginario, que puede vivirse diferente cada vez pero con las mismas imágenes. (Entrevista a Valeria Facchini)

En ocasiones, el imaginario completaba una acción y, aunque el público no pudiera acceder a él, accedía a la construcción de presencia que desde ese imaginario también se construía como factor invisible, musculatura transparente, hacer no mostrado, o exteriorizado por una emanación del cuerpo que lo exponía como atmósfera, sin explicitarlo.

El imaginario potenciaba la acción desde su invisibilidad, como uno de los modos en que el pensamiento se corporizaba, se hacía uno con el cuerpo, se ubicaba en el aquí-ahora de la acción y co-transitaba la duración que el cuerpo visibilizaba en sus modificaciones. “Cuando meto las manos adentro de la valija, siento que estoy operando a Valeria, cambiándole los órganos de lugar y en realidad estoy sacándole los guantes. Son imágenes que me pongo” (Entrevista a Cecilia Antonozzi).

El imaginario constituye uno de los elementos ocultos de la acción que la potencia por su poder de corporización, por su expresa pertenencia a la dimensión psíquica y transparente del cuerpo, y que el cuerpo necesita integrar a su presencia física y volumétrica. La imagen cobra volumen en el cuerpo y espesa su presencia, sin decirse nunca, sino dejándose decir por un tono, una velocidad o un reposo, una textura, un sonido.

3.2.4. La lengua de los pozos: una dramaturgia conectiva



Imagen 31
La lengua de los pozos

En *La lengua de los pozos*,⁹⁷ continuamos explorando el vínculo con objetos, pero en un grupo mayor, poniendo en conexión la propuesta de ocho artistas escénicos/as, profundizando –y llevando a un lugar más radical– nuestras pesquisas en torno a hacer co-existir y desde allí producir corporeidades, estados y sentidos escénicos.

A continuación nombro a los/as artistas y los objetos de su elección: Carolina Amor y una palangana de metal, Cecilia Antonozzi y los cuernos, Renato Cherini y una silla,

⁹⁷ Obra del grupo La Comisura. Con la actuación de Carolina Amor, Cecilia Antonozzi, Renato Cherini, Valeria Noé Facchini, Angelina García, Nadia López, Rodolfo Ossés y Eugenia Puccio; música original en vivo de Agustín Albrieu Llinás; diseño lumínico y operación técnica a cargo de Daniel Maffei; intervención de vestuarios realizada por Alejandro Bovo Theiler; y dirección de Marcelo Comandú. La obra fue estrenada en el año 2014 en la Sala Quinto Deva.

Puede verse un registro de la obra en: <https://youtu.be/yNR5HsKzCe0>

Quiero destacara la última presentación, realizada en el Teatro San Martín en el marco del Festival de Danza en espacios urbanos Pulso Urbano, a fines del año 2015. El espacio de grandes dimensiones benefició a la puesta; además, a esa altura de las funciones, la escucha de los/as actores y actrices había sido refinada y se pudo apreciar el valor del silencio actoral y la economía de movimientos para aglutinar la fragmentación del espectáculo. Otra cosa interesante sucedió: debido a la magnitud del teatro, se colocaron micrófonos ambientales, pensando en las pocas palabras que se decían en el espectáculo, pero que debían oírse claramente. Esos micrófonos tomaron los sonidos de los objetos y los cuerpos y los amplificaron al igual que la música, dando el mismo tipo de amplificación a todos los sonidos y generando una unidad sonora que antes no había podido escucharse. Lamentablemente no existe registro de esa presentación.

Valeria Facchini y un teléfono, Angelina García y la calavera humana, Nadia López y bolsas de nylon, Rodolfo Ossés y una jaula, un cráneo de cabra y máscaras de cuero, y Eugenia Puccio con una tela blanca.

Cada artista pudo hacer su propia elección al comienzo del laboratorio, es decir, eligió su objeto a partir de un interés personal, aunque a lo largo del proceso, el deseo de exploración provocó un acercamiento, un intento de desentrañamiento de cierta interioridad del objeto ajeno, que invirtió la ecuación y expuso al artista a un toque desde afuera que le arrancó algo de sí. El vínculo con los objetos extrajo un contenido o, podríamos decir, los/las artistas se ofrecieron a la extracción de un contenido, donde los objetos oficiaron como agentes aperientes y extractivos. En esa alianza se produjeron sentidos en una simbiosis o hibridación entre objetos y cuerpos, aunque difusos, intentando cuidar siempre lo abierto de una presencia hacia las cosas. Los sentidos de la obra emergieron entre cuerpos y objetos, dándose un proceso siempre inacabado.

La esfera del sentido se presentó como zona de exploraciones en completa interpenetración con la esfera intensiva del laboratorio. En esa simbiosis, una dramaturgia emergió por necesidad de comprensión de lo que se experimentaba como efectos de co-presencia. Hacer el esfuerzo de extraer una dramaturgia desde el pensamiento sobre la experiencia permitió composiciones siempre abiertas, en expansión, donde no sobresalió el interés narrativo o discursivo, sino el reflexivo sobre el suceder intensivo entre cuerpos y objetos. Un interés por producir reflexiones que develen algo de lo oculto en la opacidad de ese estar-con.

En relación con la construcción de *La lengua de los pozos*, podemos apreciar al menos cuatro dimensiones del sentido que enriquecieron la exploración:

1. Una dimensión que podríamos llamar “personal”, aquella que motivó la elección de un objeto en particular y las atribuciones pre-escénicas que cada artista dio a ese objeto y a esa relación.
2. Otra dimensión que podríamos denominar “despersonalizada”, evidenciada en los avatares que la exposición a una exploración provocó como experiencia desorganizadora: arrastres y desterritorializaciones que corrieron de lugar – desplazaron– atribuciones personales de sentido. En este aspecto, cobró valor la

producción de silencios y suspensiones de hábitos interpretativos para una reflexión menos determinada y más abierta.

3. Por otro lado, podríamos identificar la tercera como una dimensión “interpenetrante”, en la que los sentidos se dieron por co-existencia, abriendo el juego a la hibridación y el contagio.
4. Por último, podríamos pensar en una cuarta dimensión, un “sustrato oscuro” donde el sentido permaneció siempre oculto, como una atmósfera opaca, circundante y circulante, sobre la que nada pudo decirse.

De todos modos, hoy podríamos identificar otra dimensión, una dimensión “postescénica”, aquella que se dio con posterioridad a la puesta, cuando los/as artistas tuvieron que hablar sobre la experiencia, por ejemplo en las entrevistas para esta investigación, atribuyendo sentidos posteriores a una experiencia que ya podía abordarse con cierto distanciamiento.

Veamos, entonces, algunos ejemplos de cómo se produjo la construcción de sentidos en *La lengua de los pozos*.

Angelina García eligió la calavera como objeto de exploración, motivada por el contacto diario con una que la acompañaba hacía mucho tiempo en su espacio de trabajo, el Museo de Antropología de la UNC. Dice Angelina: “como había retomado mi trabajo en el museo empecé a tener más contacto con antropólogos, arqueólogos, con la excavación, lo que estaba perdido, lo que estaba escondido, lo invisible, la tierra”.⁹⁸ Una amiga le regaló un cráneo y lo llevó al espacio laboratorio. Tenía una herida en la cabeza, pero nunca supo cómo había muerto. Lo llamó Simón.

⁹⁸ Entrevista que realicé a Angelina García, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a García son extraídas de dicha entrevista.



Imagen 32
La lengua de los pozos

La bailarina comenta: “En la exploración aparecieron los muertos conocidos, mis muertos, mis tíos..., un tío especialmente..., mi familia muerta”. Su trabajo particular se tiñó por la presencia de la muerte, que dio paso a un sentimiento especial: el respeto hacia los muertos. ¿Quién era esa calavera que trasladaba entre sus piernas, con el pubis? Primero entre sus manos, sobre el piso, con el cuerpo inclinado, avanzando hacia el espectador para luego caer y prestar su cabellera a ese cráneo pelado, mostrando sus huecos y sus huesos, intercambiando cabezas, haciendo desaparecer la propia para mostrar el esqueleto, lo abismal que la cabeza muestra cuando pierde el rostro. Finalmente, Angelina perdía su cabeza dentro de una palangana, donde Carolina había perdido la suya al comienzo de la obra.

Por su parte, Carolina Amor exploró una palangana de metal: “No sé muy bien por qué, era un objeto que tenía posibilidades hasta sonoras, me gustaba estéticamente”⁹⁹. Esa palangana también era un hueco, particularmente un hueco donde separar la cabeza del cuerpo, allí donde la cabeza podía ser perdida. Un día, en la exploración, Carolina descubrió que era un hueco para caer y cayó con fuerza, con ruido.

⁹⁹ Entrevista que realicé a Carolina Amor, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Amor en el apartado 3.2. son extraídas de dicha entrevista.



Imagen 33
La lengua de los pozos

Al comienzo de la obra, la actriz entraba al escenario desde el sector del público, caminaba, observaba el espacio, observaba a los/as espectadores/as, se tomaba su tiempo para caminar, y luego intempestivamente caía con la cabeza dentro de la palangana, para permanecer allí aproximadamente 30 minutos. Luego de unos 15 minutos comenzaba a producir risas y quejidos animales que emergían de ese pozo oscuro, que describe como un

útero, nicho femenino –porque es un recipiente–, hueco donde ir a morir, agujero negro; pero también lugar de generación, porque las risas empiezan también ahí, en ese lugar para reír y llorar, donde empieza algo y algo termina, muerte y nacimiento, caída. (Entrevista a Carolina Amor)

Carolina se expuso caminando, permitiéndose mirar, para luego derrumbarse y perder los ojos. Esa misma palangana-pozo-hueco fue luego el receptáculo de basura, de los escupitajos de nylon masticado al final de la obra. Alimento de plástico que surgía del estallido de una cabeza en el inicio, también perdida, la de Nadia.

Nadia López investigó el vínculo con bolsas de nylon. Bolsas de la carnicería de la cuadra de su casa. Dice Nadia: “Por ese tiempo todo el mundo de lo cotidiano me perturbaba profundamente. Me desagradaba hacer las compras. Una resistencia al mundo

doméstico. El nylon fue eso. La carnicería, la sangre, la carne”.¹⁰⁰ La actriz produjo conexiones con las pinturas de Francis Bacon, los animales ensangrentados, la carne expuesta, el olor a la sangre. “Me despertó una curiosidad relacionada con el nylon, la basura. También fue la bolsa de la placenta, relacionada con la maternidad. Un día –en la carnicería– mi hija me preguntó por qué nos comemos a los animales” (Entrevista a Nadia López). Y la obra que emergía estaba atravesada por cierta animalidad, cierta relación entre animal y humano, como dice Angelina: “una relación inter-específica que atrae”.

Nadia daba inicio a la obra y el objeto de su elección desencadenaba el final. Al comienzo dejaba caer un huevo de entre las piernas, huevo de nylon que se convertía en embarazo (vientre) y luego, cabeza de plástico. El huevo de nylon ocupaba el lugar de una cabeza que estallaba (otra cabeza que se perdía, como la de Carolina y la de Angelina). Romper la bolsa –desgarrada con las manos– era a su vez muerte y nacimiento, pero también aborto, la posibilidad de que otros no lleguen a la vida. “Ese aborto ocurría con mis manos, pero a la vez, las bolsas cayendo eran como plumas de un pájaro emplumando algo hermoso, algo que tenía que vivir” (Entrevista a Nadia López).



Imagen 34
La lengua de los pozos

¹⁰⁰ Entrevista que realicé a Nadia López, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a López son extraídas de dicha entrevista.

Luego de ese proceso, Nadia dormía y en ese dormir una transformación sucedía por intercambio de objetos, Cecilia Antonozzi quitaba unos cuernos de osamenta de su cabeza y se los colocaba.

Los cuernos representaban algo de los pensamientos de Cecilia, algo que le pesaba en la cabeza y me trasladaba. A ver qué podía hacer yo con esos cuernos. Era un momento de poder, me transmutaba en alguien intocable, no vulnerable, que puede proteger a otro pero sobre todo a sí mismo. Después entraba en juego el pene [Nadia construía un gran pene con sus brazo debajo del can-can]. Un lugar de contradicciones, porque ese pene me volvía vulnerable. Era duro y frío, aunque el fuego del cuerpo seguía estando. Contradicción entre la tensión externa del cuerpo y el fuego que se movía adentro. (Entrevista a Nadia López)

Hacia el final de la obra Nadia avanzaba con sus cuernos y su pene. Tomaba la calavera. Al mismo tiempo, Angelina avanzaba con un cráneo de cabra. Se miraban. Las calaveras se besaban dando lugar a una relación inter-específica (humano-animal). Un beso inter-específico.



Imagen 35
La lengua de los pozos

Hasta el momento podemos identificar contenidos recurrentes que fueron pilares de la construcción del sentido general de la obra: la pérdida de la cabeza, el hueco y la tensión entre vida y muerte, iban otorgando ciertas lecturas posibles a las escenas que se

articulaban profusas e intersubjetivas. Emergía con fuerza la experiencia de lo femenino en relación con esos tópicos. Pero también aparecía como un contenido relevante la deshumanización –que podría atribuirse al cráneo, aunque también y desde otro lugar totalmente opuesto al nylon– y la tensión entre animal y humano como hibridación. El cráneo mostraba lo des-humanizado en la pérdida del rostro o del ser social, y el nylon lo mostraba en un devenir-plástico del ser humano que nos enfrenta todo el tiempo a un futuro descarnado posible. En ambos casos era la pérdida de la carne lo que deshumanizaba, y el plástico se convertía en un alimento que no alimenta. Pero en el devenir-animal, aparecía otro grado de des-humanización, tal vez el de una potencia que prometía otro poder-ser.

Era Cecilia Antonozzi quien traía la potencia animal, no como fuerza física, sino como presencia que desarmaba lo humano en composición con unos cuernos que la coronaban. Cecilia profundizaba ese devenir en alianza con una espesa piel. La tela de Eugenia Puccio se transformaba en cuero, coraza que cerraba y abría, dando a conocer y/o esconder esa mujer-animal. Luego se producía una lucha entre bélica y sexuada. Cecilia clavaba sus cuernos en Rodolfo, forcejeaban y se abrazaban, mientras Carolina seguía perdiendo su cabeza en esa palangana, profunda, oscura y sonora.



Imagen 36
La lengua de los pozos



Imagen 37
La lengua de los pozos

Rodolfo Ossés ya había ingresado al espacio, enmascarado y cargando una jaula en sus espaldas, jaula sonora, a cada paso, con cada estertor. Nuevas hibridaciones entre lo humano y lo animal, en alianza con una máscara oscura que hacía perder el rostro y una jaula que animalizaba el concepto de casa, de espacio para morar. Inmediatamente se producía otro cruce de objetos y otro cruce de sentidos: Rodolfo apresaba a Renato con su jaula. Pero Renato no se animalizaba, él siempre era hombre: el hombre sentado que veía pasar al mundo.



Imagen 38
La lengua de los pozos



Imagen 39
La lengua de los pozos

Renato Cherini había traído al espacio laboratorio una silla.

La silla estaba muy personificada. En ese momento yo me había separado, el tema de la ruptura estaba a flor de piel. La silla cumplía el rol de apoyo. Ese otro que podía servir de apoyo pero que al mismo tiempo podía ser opresivo, porque después iba derivando en otras cosas: me agarraba la cabeza, me asfixiaba. (Entrevista a Renato Cherini)¹⁰¹

¹⁰¹ Entrevista que realicé a Renato Cherini, en el año 2016, para esta investigación. Todas las citas a Cherini son extraídas de dicha entrevista.

Renato era enjaulado, pero no animalizado. Estaba en la jaula pero no devenía pájaro o mono, se mostraba enjaulado como hombre. Aunque podríamos pensar que mostraba, también, aquel estado más cruel del animal humanizado, el del encierro en un dispositivo humano, sin emularlo. Ese hombre necesitaba respirar, abría la puerta de la jaula, a la altura de su boca y estiraba sus labios con los dedos para aspirar profundamente. “Un gesto de liberación. La jaula se presentaba –literalmente– como símbolo de encierro. El gesto era abrir la puerta y respirar a través de esa abertura, lo más posible”. (Entrevista a Renato Cherini)



Imagen 40
La lengua de los pozos



Imagen 41
La lengua de los pozos

Mas, en este derrotero de la jaula, finalmente la enjaulada fue Eugenia. Otra boca volvía a abrirse dentro de la jaula, no para respirar, ni hablar, sino para comer. La comida era el plástico, nylon de cabeza estallada que taponaba el hueco, la boca, el grito asordinado. Dice Renato: “uno de los tantos huecos que aparecen en la obra –el título de la obra habla de los pozos– como la boca, el fuentón, el culo, la vagina, los huecos de la calavera”.

Uno de los huecos que cobró fuerza hacia el final de la obra fue el culo, al que debemos dedicarle algunas líneas para completar esta exposición sobre los contenidos y los sentidos que se articularon en el proceso de composición.

Hacia la segunda parte de la obra, Carolina salía de su palangana-pozo para encontrar otro pozo, el culo de Rodolfo.

Lo del culo de Rodolfo fue particular. Yo hacía algo que parecía medio perverso, acercarme a tocarlo..., pero lo de poner la oreja..., eso estaba bueno porque generaba otro sentido..., más allá de lo sensual. No es lo que harías con un culo..., no es un lugar donde podría alguien hablar y vos escuchar. Rompe el sentido de los orificios del cuerpo. Uso su culo como teléfono. Un lugar donde se escucha algo. (Entrevista a Carolina Amor)

Carolina estaba en su casa y pensó que sería muy bueno que el culo se convirtiese en un teléfono. “Si hay un teléfono en la obra, si estamos hablando de hablar en lenguas..., y si me acerco a su culo..., y eso es un orificio más..., estaría bueno, pensé” (Entrevista a Carolina Amor). La actriz relacionó cuerpo y objeto, el objeto de Valeria (el teléfono). Para Rodolfo: “Carolina enviaba un mensaje a la humanidad –como un whatsapp– desde su culo”. “Debe haber muchos mensajes para transmitir desde ahí a la humanidad. Hay cosas del cuerpo que son tabú. Detrás de todo eso debe haber un gran contenido, mucho que decir en torno a la represión. Porque una sociedad funciona a través de sus tabúes”, dice Carolina.



Imagen 42
La lengua de los pozos



Imagen 43
La lengua de los pozos



Imagen 44
La lengua de los pozos



Imagen 45
La lengua de los pozos



Imagen 46
La lengua de los pozos

Como por un teléfono, Carolina escuchaba a través de ese culo y reía. Su voz se transformaba y una lengua extraña comenzaba a hablar. Carolina hablaba la lengua de los pozos, entre risas y quejidos. Luego se sentaba y abría sus piernas, mientras Rodolfo transitaba el espacio deviniendo monstruo. Toda la escena cobraba una atmósfera monstruosa. La voz del monstruo transitaba hacia lo más grave y roto, como un rugido, componiéndose con manos como garras y la desnudez del sexo. Su máscara poseía una nariz extraña, larga y articulada, tal vez como el pico de un colibrí, con el que libaba en el sexo de Carolina, que volvía a tener cabeza, pero para hablar la lengua oscura de los orificios donde la había perdido. Mientras tanto, a Renato le crecía una vagina-flor desde donde surgía el nylon-alimento. Eugenia enjaulada comía de ese nylon. Nadia y Angelina se daban su beso inter-específico humano-animal. Cecilia danzaba. Todo sucedía simultáneamente hasta la interrupción en un silencio prolongado.

Hacia el final, todos comían de esa cabeza estallada, producto industrial, devenir de una patética contemporaneidad del cuerpo: el plástico. Todos masticaban nylon y lo escupían en el pozo. La obra parecía terminar, pero ingresaba Valeria Facchini con su teléfono negro, conexión inexorable con la voz del muerto. Abría su boca, última boca expuesta de un cuerpo que hacia el final sólo era latido de un corazón conectado con la muerte de otro, más allá del cable, del aparato, escuchando quién sabe qué.



Imagen 47
La lengua de los pozos

3.2.5. Sobre la emergencia del sentido

Hemos expuesto que las exploraciones para la construcción de los espectáculos de La Comisura fueron a partir de la relación con objetos. También nos hemos preguntado: ¿objetos que elegimos o nos eligieron? A pesar de las propias y previas elecciones, cada

artista fue elegido por algún objeto de la elección de otros/as. En esa intersección se produjo una renovación del sentido con que los objetos habían sido llevados al laboratorio.

Los sentidos se fueron dando en la expresión de los cuerpos y sus vínculos, y en la reflexión que actores y actrices (junto al director) pusieron en movimiento al intentar comprender lo de allí emergido, pero sobre todo, gracias a un pedido de suspensión de la interpretación, desde un no adelantamiento en la adjudicación significativa a aquello que todavía merecía estar abierto e indeterminado, como espesando el tiempo en que todavía nada necesitaba ser atribuido.

En esta investigación sobre la relación con objetos, cuerpos y objetos imbricaron sus sentidos, produciendo otros en su interpenetración. Este devenir por interpenetraciones construyó terceridades, composiciones de cuerpos mayores que arrastraron tanto a cuerpos como objetos en sus relaciones.

En *Ser y tiempo* (2014), Martin Heidegger expone el modo particular en que el ser humano (*Dasein*) vive la espacialidad, diferente al estar ahí de un ente “intramundano” (cosa) que denomina “lo a la mano”. El hombre está “en-medio-del-mundo” con los entes y existentes de un modo desalejante y direccionado. Es decir, el hombre no está simplemente ahí ocupando un lugar, sino desde su capacidad de habitar, en el modo de la ocupación –del hacer– y relacionándose con los entes y existentes desde la producción de cercanías, trayendo a sí –“desalejando”– los entes distantes, observando y escuchando desde lo medianamente lejos, hasta la mayor extensión de sus sentidos. Esta relación con el espacio es de carácter “circunspectivo”. El hombre se ocupa de los entes y existentes que lo circundan, seleccionando “lo a la mano” para su hacer y en co-existencia con otros existentes que extienden a su vez su circunspectividad. Mas, el ser humano está en-medio-del-mundo en disposición afectiva, es decir, es afectado por los entes y existentes con los que co-habita. En la propuesta de Heidegger, sólo el estar vuelto hacia la muerte completa al *Dasein* en su más auténtico poder-ser y lo quita de ese “estar-caído-en-medio-de”.

En nuestras investigaciones nos hemos tomado la libertad de preguntar: ¿Qué sucede cuando los cuerpos, en sus ímpetus creativos, se colocan en una relación en que los objetos dejan de ser el “útil” o “lo a la mano” y cobran el poder de hacer?

En estos procesos creativos, nos interesó pensar la posibilidad de que el objeto afecte y sea afectado tanto como lo hace el cuerpo, otorgándole un poder volitivo y activo. Entonces nos preguntamos: ¿Qué nos hacen los objetos? Encontramos en ese lugar, en el que voluntariamente y artísticamente nos colocamos, una posibilidad para cierta desobjetivación que corra de lugar las exploraciones hacia otra apropiación subjetivante. Experimentamos, en la entrega a esta relación, la posibilidad de que el objeto eche luz sobre –o desoculte– determinados contenidos, estados y/o transformaciones no premeditados, o aún no descubiertos, de quien con ellos se con-funde.

Eugenia Puccio relata en torno a su experiencia creativa en *La lengua de los pozos*:

Yo era una pelusa en el medio de un gran salón, la basurita del escobillón, expuesta y a la vez invisible. Las dos cosas. Tan expuesta y a la vez tan invisible. Real y a la vez tan poco importante, pero con la importancia de lo mínimo. La dignidad de la pelusa. Eso mínimo que había logrado, gran cosa para mí, enorme, abrir mi cuerpo –un poquito– y estar y ser..., ese sentir..., y por momentos poder tener el rostro ahí expuesto, hablando, con un montón de otros en escena. Escenario súper habitado. Y yo era esa pelusa a veces anquilosada, a veces expuesta o trasladada... Cuando Renato me traslada con la silla, antes de enjaularme, yo soy la ropa sucia o la ropa limpia para planchar, apoyada en una silla. Me siento objeto, la objetualidad en toda su dignidad y en toda su subjetividad. La subjetividad del objeto. Sentirme objeto, pero desde adentro, pulsando, sintiendo, como siente una pelusa, como siente la ropa que se va a planchar. Hay una memoria ancestral infinita en nuestro cuerpo, en nuestras manos, que saben cosas que nosotros en este saber supuesto que tenemos, más intelectual, no registramos. Y si no dejamos que eso haga por sí mismo, nos lo perdemos.¹⁰²

Ya vimos que co-estar implica un trabajo de escucha de los vínculos, independientes de la acción, aunque determinantes de ella. Pensar ese co-estar como modo de construir la presencia es pensar las tensiones y conexiones que nos están constituyendo en el aquí-ahora como acontecimiento espeso. Ese modo de estar se encuentra sin dudas determinado por la subjetividad de quien lo vivencia, mas también se encuentra a merced

¹⁰² Entrevista que realicé a Eugenia Puccio, en el año 2016, para esta investigación.

de los vínculos y las fuerzas que lo hacen devenir mundo en la medida en que esa subjetividad logre un espacio de indeterminación, de apertura a un devenir con otros.

Vemos, en el testimonio de Eugenia Puccio antes citado, que en el trabajo de escucha de los vínculos opera un devenir imperceptible (como en las caminatas observadas en el primer capítulo), ese perderse en el mundo como cualquiera, proposición casi imposible por su dificultad fáctica. Saber ser pelusa, perder la cabeza, hacerse imperceptible, devenir minoritario, permitirse el sentimiento de ser “lo a la mano” del objeto, invertir los términos de una relación, devenir objeto en su subjetividad, escuchar lo que el cuerpo habla en su co-existencia con otros (cuerpos y objetos) y lo que esos “otros” extraen de él.

Pero, ¿no hay contradicciones en propiciar el devenir imperceptible para construir un arte del ser visto? Demasiado des-hacer-se hacia un devenir minoritario que no asegure la imposición de una visibilidad puede resultar un tanto temerario o paradójico. Mas, nos acerca a una disposición horizontal que intenta no dejar prevalecer una y otra vez los designios del yo y, en el mejor de los casos, deja que los vínculos se muestren o que muestren de él algo negado a su expresión, ahí donde la prevalencia del ser-con-otros y el devenir imperceptible expongan al cuerpo como un existente no totalmente identificado y, por eso mismo, abierto a interrogaciones sobre sí.

Nancy (2014) habla del ser humano como un “existente-singular-expuesto” (p.9), no como portador de atributos y sentidos, sino en su “movimiento que lo expone al mundo, es decir, a las posibilidades de sentido” (p.9). Un sentido que propone como no su-puesto, que no está por debajo y no es fundamento, sino que se da en el aquí-ahora de la exposición, como lo que se compromete a cada instante en la presencia afectiva y material de un cuerpo (*somebody* = alguien = algún cuerpo), donde:

el existente se deshace de toda pertenencia, asignación y propiedad para enviarse, dirigirse, dedicarse a... nada distinto al hecho mismo de existir, de estar expuesto a reencuentros, a sacudidas, a encadenamientos de sentido. Cada vez es un “advenir”, un “producirse” y un “jugarse” en el que seguramente puede reconocerse un “sí mismo”, pero solo reconociendo al mismo tiempo que ese “sí mismo” (ese sujeto)

se encuentra infinitamente alejado, arrojado detrás y adelante, por el choque mismo del advenir. (Nancy, 2014, p.9)

Un cuerpo expuesto a una “novación del sentido”, según Nancy (2104), como “alguien inventándose a sí mismo cada vez” (p. 82).

Resulta sumamente interesante la noción de “singular” desarrollada por Nancy para pensar el modo de existencia del cuerpo en las artes escénicas y su producción de sentidos en el acontecimiento artístico. Para Nancy (2014), aquello que tradicionalmente se piensa como sujeto es siempre un su-puesto (puesto por debajo del cuerpo), a modo de un fundamento y de lo que de él se supone, siempre ya venido o por venir. En cambio, el singular es presencia, cuerpo-existente-expuesto, singularizándose cada vez, a cada instante.

Es cada vez, a cada instante, que el singular se singulariza –eso viene con el hecho de que el singular es el acto mismo de su singularización: ese acto de singularizarse. (...) ¿Cuándo se es uno? a cada instante. Es decir, que el uno es constante en la constante puesta en juego de su novedad. (Nancy, 2014, p.79)

Al respecto, quisiera poner en valor algo sumamente importante para nuestras pesquisas en La Comisura: el intento de suspensión del hábito de atribuir significados inmediatos a nuestros vínculos con las cosas y los otros. Fue siempre valiosa la producción de silencio, quietud y escucha desde donde captar un sentido emergido de la intensidad del contacto; luego reflexionado, discutido y explorado, pero nunca acabado en la representación de un significado cerrado. Fue consigna, todo el tiempo, no sucumbir a la representación de gestos-signos con el fin de afianzar un discurso o una narración, sino dar a ver una experiencia corporal con el mundo de las cosas, y cómo las cosas extraen de nosotros una reflexividad sobre nuestro estar-en-el-mundo, siempre vuelto al cuerpo y su singularidad. Para ello, ha sido clave un entrenamiento corporal-vocal que priorice la escucha de los estados que habitan los cuerpos y sus relaciones, en lugar de imponerle representaciones. En nuestras prácticas de entrenamiento pensamos esos estados como composiciones de pliegues y tensiones.

Valoramos particularmente el pliegue como espacio entre las partes de un cuerpo, entre cuerpos y entre cuerpos y objetos. El pliegue permite el movimiento y puede sentirse tanto al mover/se como al estar sólo activando su espaciamento. Sentir el pliegue al interior del cuerpo conecta con una dimensión “micro” del movimiento que permite la atención a una fluctuación, aún cuando no se desplace, ni tampoco sus partes. Lo cierto es que el cuerpo está todo el tiempo sufriendo micro-desplazamientos, pequeños movimientos que pueden sentirse cuando se abandona una idea formal del mover/se y se permite sólo estar, percibir lo que sucede cuando se acallan los automatismos. Esa fluctuación aparece como fuerza que mueve más allá de la voluntad de mover. En *La Comisura* trabajamos en pos de potenciar esa fuerza para dejarnos mover por lo que ella desencadena a nivel “micro” de nuestro acontecer sensible.¹⁰³ Atender a esa dimensión del cuerpo es captar –a un nivel sutil– el estar-ahí, sus relaciones, las intensidades que ellas despliegan, los desplazamientos producidos por afecciones del instante. Desde esa disposición sensible trabajamos la escucha de los estados del cuerpo, con la pretensión de no imponer una significación a sus manifestaciones, sino captando sentidos que puedan ayudarnos a profundizar nuestras exploraciones, cuidando siempre su composición abierta y no acabada.

Por ejemplo, hubo un modo particular de estar de Carolina Amor en *La lengua de los pozos*, tirada en el piso, con su cabeza dentro de la palangana, sintiendo el frío y la dureza del metal, dejando pasar el tiempo mientras otras escenas sucedían, un estado que se potenciaba tras cada minuto de letargo, ante espectadores/as que comenzaban a adjudicar un sentido posible a ese estar-ahí tirada, sin decir ni hacer, sólo estando en una composición particular de sus pliegues. El cuerpo de Carolina se exponía habitando un estado particular surgido de las relaciones con esos elementos con los que se componía, mostrándose a su vez componiendo su propio cuerpo como juego de pliegues y tensiones. Pasados aproximadamente 15 minutos, comenzaban a escucharse sonidos animales emergiendo de ese pozo-palangana, y el cuerpo de Carolina se levantaba lentamente hasta llegar a estar de pie, aún con la cabeza escondida, intensificando sus sonidos, sin mostrar el rostro ni la boca que los pronunciaba, que sólo aparecían un instante antes de volver a caer.

¹⁰³ Clara influencia –al igual que Oscar Rojo– de la práctica del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury. Ver el apartado 2.1.4.

Había en esta secuencia un recorrido formal, es decir, una concatenación de movimientos que se reiteraba en cada función, pero desde una cadencia del cada-vez, donde Carolina debía volver a mostrarse componiendo su cuerpo como la primera y única. Ella necesitaba volver a captar las intensidades de ese pasaje del cuerpo “tirado” a estar “de pie” como un recorrido donde sus pliegues iban mutando, al igual que las tensiones, tratando de reflejar en el cuerpo un tono que dé cuenta de esa variación. Las intensidades se materializan en tonos particulares del cuerpo. Un tono expresa el grado intensivo específico de las tensiones entre cuerpos o entre las partes de un cuerpo. Entonces, a medida que Carolina se elevaba y sus sonidos se intensificaban, el tono del cuerpo se hacía más fuerte, no sólo por variación del modo físico de estar, sino por una función poética que le es propia y Carolina hacía bailar en ese simple movimiento. La danza es una variación de tonos, tanto físicos como vocales, un pasaje de estados, una transición hacia otra composición transitoria. El trabajo de Carolina era escuchar los pliegues y tensiones que hacían bailar al cuerpo de un modo siempre actualizado. El tono puede variar en función de sus coordenadas cuantitativas y cualitativas, es decir, tanto en la cantidad de fuerza comprometida como en el modo de esa fuerza, o sea, la cadencia del gesto que la expresa. Carolina administraba esa cantidad gracias a los numerosos ensayos en los que había podido medir el grado en que se componía adecuadamente con la cualidad de su gesto. Como director, colaboré en el reconocimiento de esa graduación, observando y calibrando el gesto que quería dar a ver en el cuerpo de Carolina, atento a las afecciones que esa visibilidad causaba en mí como sensación, sentimiento o producción de un movimiento en mis estados.

Cuando Carolina se descubría el rostro, luego de haber sonado como animal dentro la palangana, pedí que muestre su mirada al público y trabajé particularmente, junto a ella, la intensidad de ese gesto. En las primeras exploraciones, la mirada de la actriz estaba cargada de un exceso de tensión, un rictus que quedaba como residuo de la alta tensión generada en el acto de sonar. Entonces, fue necesario trabajar una administración de esa fuerza, entender cómo atenuar el tono de la mirada y cuánto mover el pliegue de los párpados, para lograr un mirar desafectado o afectado por otro tono. Fueron decisiones, elecciones compositivas que construyeron sentido por relaciones de tensión y pliegue.

Luego, Carolina escuchaba dentro del culo de Rodolfo –expuesto como otro pozo– y hablaba su lengua. El desencadenamiento de la voz de Carolina también sucedía en esa

imbricación de pliegues y tensiones. Carolina escuchaba dentro del hueco en el cuerpo y decía “Aló”, como esperando la respuesta de un interlocutor para desencadenar la lengua de los pozos. Después de sentarse en una silla, sus piernas se abrían y dejaba caer la cabeza hacia atrás, con la boca abierta, articulando consonantes y vocales que nada significaban, en una lengua rota, enrarecida. Su voz se efectuaba como intensidad sonora del cuerpo y requería de una disposición particular del mismo. La voz de Carolina se exponía como materialidad surgida de un cuerpo que operaba a nivel de sus tensiones y pliegues. Voces que expresaban sonoramente los estados que esos pliegues y esas tensiones componían. Las tensiones se articulaban variables por la posibilidad de los pliegues que habilitaban sus transformaciones, sus pasajes de un estado a otro. Entonces, el cuerpo daba origen al sonido desde esa composición intrínseca. Las piernas abiertas exponían el sexo como un pliegue y todo el cuerpo sonaba por la boca, el cuello hacia atrás modificaba la coloratura del sonido, las tensiones del abdomen daban variación a las intensidades de su voz.

A lo largo de este escrito, hemos reflexionado en torno a la pregunta sobre cómo disponer un cuerpo para sonar. Lo hemos visto desde una concepción de voz como intensidad emergida del cuerpo y que necesita trabajarse desde una percepción total de él y no sólo de los órganos específicos de fonación. Vemos, claramente, que es una composición que necesita entenderse como relación de tensiones y pliegues para la producción de estados habilitantes, condiciones corporales para que los sonidos surjan de los estados de los cuerpos.

Hemos visto, también, la necesidad de trabajar a nivel de las zonas inferiores del cuerpo para el desencadenamiento de la voz. Disponer los pliegues de las caderas como “zona de pasaje” produce una descarga que posibilita distender las zonas superiores, propiciando una fonación abierta, sin obstáculos, que pueda llevar la información sonora del cuerpo y sus estados. En especial, en este desarrollo vocal de Carolina, abrir las piernas como disposición para sonar desencadenó una diversidad vocal desprejuiciada, pensando el desencadenamiento del sonido desde otro desencadenamiento, el del cuerpo que se permite habitar erótico; pensando el erotismo como placer de estar, de expresar el puro grano del sonido en un acto conectado con las sensaciones y pulsiones corporales, en este caso, afianzado en el sexo como otra boca.

En La Comisura hemos trabajado recurrentemente la voz como lugar corporal anterior e independiente del lenguaje; reivindicando la voz en su materialidad para desde allí dar sonido a los estados de los cuerpos; de-sujetar la voz de la palabra, para volver a ella (si la hubiere) desde un sonido corporizado que pueda aportarle su grano. Experimentar el grano es permitir el murmullo, el gruñido y la carcajada, dar lugar a la emocionalidad y pulsión física en las variaciones de un tono o una intensidad, permitir devenir la voz en adjetivaciones de lo más diversas como rota, sucia, suave, embarrada, áspera, temblorosa, etc.

Tanto en las exploraciones sonoras de Carolina Amor como en las de Valeria Noé Facchini (para la producción de una voz monstruosa en *El fin de las cosas*),¹⁰⁴ trabajamos particularmente las tensiones y pliegues del cuerpo para el desencadenamiento de su voz, su emancipación, su liberación de la sujeción al lenguaje como único fundamento de su aparición en la escena. Ese desencadenamiento de la voz repercutió a su vez en el cuerpo a modo de un bucle de retroalimentación que los potenció a ambos en una espiral, pues el sonido posee la facultad de reingresar al cuerpo en un movimiento de retorno y modificarlo. Es interesante experimentar cómo las expresiones físicas y vocales se arremolinan en una misma producción, intensificándose mutuamente.

Por último, quisiera expresar que en las ejercitaciones de La comisura planteamos “vaciar” y “despojar” como procedimientos para la producción de una presencia sensible, atenta al aquí-ahora (claramente influenciados por mis prácticas de Butoh y del sistema creado por Fedora Aberastury); comprendiendo que vacío y despojo son convocados por la necesidad de acallar los automatismos y deshacer los enquistamientos expresivos. Vaciar como un abandono procesual, una quita, para que el cuerpo pueda sentirse lleno de otro modo, aún después del despojo acaecido por esas renunciadas necesarias. Renunciar al gesto enquistado, a la constante representación de sí en la insistencia de una misma tensión y una misma organización de sus pliegues, dispone al cuerpo-voz a la percepción y producción de una presencia llena y plena desde el punto de vista intensivo, sostenida en esa interpenetración pluri-dimensional que lo compone. La concepción de cuerpo-voz como multiplicidad –desarrollada por Baiocchi y Pannek en sus planteos sobre cuerpo extendido– es imprescindible para la ocurrencia de un gesto corporal-vocal despojado de

¹⁰⁴ Ver el apartado 3.2.3.

representaciones y, al mismo tiempo, lleno. Pero, ¿lleno de qué? Podemos decir que lleno del sentido acontecido en la propia exposición del cuerpo, no sujeto a bloques de significado, sino a emergencias de una zona de experiencias. Entonces, el sentido de una presencia se compone pluri-dimensionalmente, en construcciones transitorias que dan a ver y a escuchar estados intensivos de los cuerpos y voces que lo singularizan y, sobre todo, el entramado humano que subyace a esas composiciones; pues, el tono de un cuerpo y la intensidad de una voz otorgan la afinación a un gesto visual y sonoro que delata otras esferas de la existencia que, desde la invisibilidad, lo constituyen.

Conclusiones

Es notable el valor que ha tomado el “devenir” en las reflexiones vertidas en esta investigación. Pensar la presencia en el acontecimiento artístico nos llevó directamente a observar los modos de habitabilidad que el cuerpo despliega como procedimientos específicos de escenificación. Como vimos anteriormente, crear desde el cuerpo-voz requiere operaciones específicas en las que él se compone témporo-espacialmente en total interpenetración con la multiplicidad que co-habita la escena. Escenificar es dar a ver esos modos de composición. Si habíamos caracterizado al/la artista escénico/a como cuerpo-que-se-expone, fue para dimensionar la mostración escénica como un darse-a-ver-habitando; como la exposición de un devenir que sucede en el cuerpo que se sabe co-presente con otros cuerpos en el modo de la habitabilidad y puesto en una relación absoluta con su entorno.

En el transcurso de la investigación, también hemos dado cuenta de la importancia del concepto “composición”, a partir de las lecturas deleuziano-guattarianas que piensan a todo cuerpo como composición de partículas en un determinado grado de potencia que puede ser modificado en tanto cambie sus relaciones compositivas. Pensar en infinitas partículas infinitamente pequeñas en la conformación de todo cuerpo tiene la potencia de ubicar al/la artista en un lugar de percepción molecular de sí, desde donde intentar un desplazamiento de sus fijaciones sobre-estructurantes de la expresión. Pensar desde una concepción de cuerpo-voz como composición sutil de partículas en relación intensiva, coloca al/la practicante en una disposición abierta a exploraciones intra y extra corpóreas que puedan modificarlo/a en los avatares de una exposición al acontecimiento.

Diversas prácticas escénicas ofrecen procedimientos y técnicas que propician modos de acceso a dicho estadio intensivo y sutil del cuerpo. Lo hemos visto en esta tesis, tomando algunas propuestas del Butoh, el Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de Fedora Aberastury, la Antropología Teatral, el Taanteatro, las prácticas cordobesas de los artistas Paco Giménez y Oscar Rojo y algunas exploraciones en el marco de mi trabajo como director del grupo La Comisura. Todas ellas persiguen una modificación perceptual que intensifique la propiocepción del/la artista escénico/a y la

percepción refinada de su inmersión en el entorno escénico, que dé lugar a un acceso más sensible a los estados del cuerpo-voz y sus modos de descomposición y composición para la construcción de su presencia.

Para ello, cobra importancia inusitada la descomposición como procedimiento habilitante de composiciones. Lo que Deleuze ha llamado “descomposición circulatoria” en sus pensamientos sobre Spinoza. Hacer circular las partículas descomponiendo sus relaciones estables para favorecer un movimiento compositivo, una modificación de relaciones –o podríamos también decir tensiones– que desencadenen posibles devenires. En este sentido, hemos jerarquizado acciones como deshacer, quebrar, soltar, despojar, dejar caer, todos movimientos descompositivos para una desterritorialización de la expresión. A través de estos movimientos desestructurantes, un/a artista escénico/a puede acceder a cierta capacidad de “desplazamiento” (en la propuesta de Oscar Rojo) y/o “giro” (en la propuesta de Paco Giménez), entre otros tantos posibles movimientos o corrimientos de un eje organizador que mantiene a los cuerpos y voces sujetos a modelos expresivos. Hemos hablado entonces de devenires por “desplazamiento/corrimiento” y por “giro”, mas también hemos arriesgado otros modos del devenir: por “fricción” en el caso de la creación colectiva paqueana que pone en tensión propuestas diversas y heterogéneas para la producción de un destilado común, que en el caso de las obras del Teatro La Cochera no esconden la sutura de los fragmentos y mucho menos los mismos fragmentos de donde la obra obtiene su carnadura; por “interpenetración” en las relaciones entre cuerpos y objetos en las obras de La Comisura, donde la relaciones intensivas componen terceridades; por “exposición”, como movimiento de apertura a un entorno profuso con el que el/la artista necesita componerse y construir pluralmente el cuerpo de la obra; por “simbiosis o contagio”, poniéndose a la escucha de lo que sucede en ese entorno intensivo para dejarse afectar, dejar que el afuera mueva al cuerpo como una musculatura extranjera que lo constituye desde otra materia; por “efecto residual”, cuando se atiende a lo que un estado o movimiento desencadena hasta su manifestación más pequeña, ahí donde está todavía perdiéndose para dar lugar a otro; por “alianzas”, como elemento fundamental para la producción de cualquier devenir, ya que hacerse presente en el escenario es estar-con, producir en relaciones constantes de co-presencias que se potencian unas a otras; etc. Este etcétera no se reviste aquí de un sentido diletante, sino que pone de manifiesto que estamos abordando una materia abierta que puede seguir siendo explorada sin limitaciones,

presumo que como un campo fértil para la proliferación entusiasta de interrogantes desde donde vehicular nuevas investigaciones.

Entonces, dejamos en claro, en estas reflexiones, el valor de pensar el devenir como procedimiento específico para la producción de presencias escénicas. En este sentido, podríamos ver en el devenir una alternativa al pensamiento binario que ha enfrentado dos términos: la “presentación” escénica y la “representación” teatral y que al mismo tiempo, las ha ubicado como polos de un eje por el que ha gravitado gran parte de las reflexiones teatrológicas.

Jorge Dubatti (2010) toma de Mauricio Kartun un concepto que nos permite de algún modo sortear ese pensamiento binario casi hegemónico en torno al arte de escenificar. Este concepto es el de “sentación”, un fenómeno por el cual la instancia escénica “sienta” un acontecimiento y en ese “sentar”, da origen.

En su planteo original, el artista Mauricio Kartun propone el término “sentar” como acción que da lugar al espacio de la ficción. Dice el dramaturgo:

Presentar y representar. Tenemos hasta acá dos naciones y el mundo parece haberse acabado. Pero basta seguir en esta psicótica pesquisa de pre-fijos y ese área misma del “*pre-sentar*” se divide también a su vez implicando antes a ese “*pre*”, y ahora a ese *sentar* que aparece de esta forma entonces al fin como origen, como caos inicial, como primitiva tierra sin dueño. La tercera nación. La del “*Sentar*”: el acto virtual e imaginario –según el Diccionario de la Real Academia–, de “dar por supuesta o cierta alguna cosa”. Y es eso, claro, lo que hacemos ante todo: dar algo por cierto, que por cierto no lo es. Y convencer a todo el resto de que sí. Y es en esa construcción original: la ficción, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Recuperado de: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/23/>

Si bien Kartun produce esta reflexión en relación con la construcción de ficción en el teatro, Dubatti toma el verbo y lo expone desde otra perspectiva posible, según la cual:

Sentar no sería sólo “dar por supuesta o cierta alguna cosa”, sino además y principalmente “establecerse o asentarse en algún lugar” (Real Academia Española, tomo 9, 2001:1390). Sentar es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, sienta un hito en nuestro devenir en la historia, sienta –como señala Alan Badiou (1999)– un tiempo propio. (...) este sentar del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y el arte. (Dubatti, 2010, p.33)

Vemos entonces que más allá de la creación de cualquier representación o presentación escénica, escenificar es dar origen, abrir un espacio de habitabilidad, sentar un acontecimiento a partir de la existencia-ahí de un cuerpo expuesto, que a su vez se abre como lugar de habitabilidad.

Ahora bien, como hemos visto en los anteriores desarrollos, el cuerpo del/la artista sienta un acontecimiento entre lo ya sido y lo por venir, en una dinámica que no permite un asentamiento perdurable. Es decir, el cuerpo sienta un acontecimiento que siempre pasa. Es lógico que ese “pasar” provoque la necesidad de “re-presentar” la acción cada vez. Se entiende, en el hecho fugaz de toda presentación, la necesidad de volver-a-mostrarse. Mas, aquí podemos vincular con un postulado específico de cualquiera de las artes escénicas: la insistencia en entender la singularidad del cada-vez de una presentación, aunque vuelva a mostrar una organización establecida, sabiendo que el acontecimiento siempre está componiéndose como una relación intensiva de sus partículas puestas en movimiento en el acto mismo de su desencadenamiento. Un nivel de la actuación que siempre excede a la secuencia re-presentada y escapa a la partitura escénica organizadora. Hemos visto que este nivel se asocia a lo que Deleuze y Guattari llaman plano de composición, inmanencia o consistencia. Una composición-ahí del acontecimiento que sucede mientras dura su despliegue, no representable ni representativa, sino inmanente a su única existencia siempre última.

Poner el foco en esa dimensión del acontecimiento artístico –que hemos llamado intensiva– es atender al devenir como fenómeno existente más allá de nuestro

conocimiento o percepción de su acontecer. El devenir sucede como dinámica inmanente a los cuerpos. Pero también sucede su enquistamiento, su detención en re-presentaciones que no permiten una “actualidad” de sus composiciones. Los cuerpos y voces pueden quedar fijos en estructuras expresivas que no les permiten comprender el devenir como proceso específico de escenificación. Atender al devenir es atender a la presencia y a sus cambios intensivos, los modos de “estar” y “ser” en escena que no reducen la actuación a una idea de repetición, aunque sus elementos formales efectivamente se repitan.

Entonces, tanto representación como devenir suceden “en” y “por” una presencia, aunque poner el foco en la representación pareciera dar mayor valor a su fijación, en tanto pensar el devenir implica proporcionar un lugar siempre atento a las intensidades del cada-vez y, entonces, valorizar los tonos de una afinación situada en el aquí-ahora, actualizada. Dado que la presencia está siempre construyéndose, poner atención a las intensidades que convoca es estar constantemente actualizando el “estar escénico” como modo de habitabilidad, más allá de que una partitura deba ser revisitada y reproducida en sus elementos formales; pero también en la ausencia de ella, produciendo material para una partiturización futura si fuere metodológicamente necesario.

Acabamos de decir que el devenir es un elemento inmanente al acontecimiento de los cuerpos y por eso necesita ser comprendido por el/la artista escénico/a al momento de producir desde la exposición de sí. Por eso mismo, el devenir se constituye entonces como un elemento central del trabajo escénico desde donde diseñar procedimientos, operaciones y metodologías de escenificación; diseños que pueden variar según miradas específicas de los/as artistas compositores/as, quienes desarrollan sus puntos de vista particulares desde donde explorarlo como proceso escenificante.

Hemos hablado aquí, de un/a artista escénico/a que está constantemente pensándose al nivel de sus modos de presentación escénica, sabiéndose en acto de “sentación” de un acontecimiento en el que se entretujan re-presentaciones y devenires, sabiendo que, atento al devenir, podrá actualizarse en expresiones vinculadas al nivel intensivo de su exposición.

Hemos visto que en este nivel toma protagonismo el “entre” como no-lugar que conecta los cuerpos y todos los entes co-habitantes, y que se manifiesta específicamente en

grados, es decir, fuerzas que varían su intensidad según las relaciones. Entonces, si bien la presencia sucede en los cuerpos, se da siempre como co-presencia y, sobre todo, por relaciones entre cuerpos (animados o inanimados). El modo de esa presencia se construye siempre en un “entre” intensivo que afecta los cuerpos, siendo este “entre” el factor protagónico que coloca el acento en las relaciones por sobre los cuerpos mismos. No alcanza la mera existencia-ahí de un cuerpo, sin un grado de intensidad que extraiga un movimiento molecular o una diferencia de sí en una relación. En este sentido, es clara la proposición de la alianza como modo específico del devenir. Así, podemos concluir que la alianza es un modo específicamente escenificante y que basa su impronta en la atención a las relaciones, tanto intra como extra-corpóreas, las cuales dan existencia a determinado grado de intensidad que las materializa en un tono. En esa variación intensiva se hace visible –o audible– el devenir del/la artista y el devenir de la escena como campo de relaciones en constante composición.

Hemos enfatizado la importancia de trabajar en el nivel de las tensiones y pliegues corporales para la producción de devenires escénicos. Quiero resaltar en estas conclusiones cómo el problema de las fijaciones expresivas atraviesa la voz de un modo particular, en el sentido de que muchas veces las voces no encuentran contacto con los estados de los cuerpos que las producen, sujetas a ciertas estructuras expresivas que las mantienen alejadas de sus afecciones. Podemos concluir que es necesario, entonces, pensar integralmente esas fijaciones, es decir, abordar la problemática vocal desde una apuesta total del cuerpo. En nuestras exploraciones pudimos constatar que des-hacer enquistamientos corporales es una operación necesaria para el desencadenamiento de la voz. Entendemos que es claramente eficaz la propuesta de intentar la composición de un cuerpo abierto a la exploración del sonido a través de la escucha sensible de las tensiones y pliegues que lo descomponen y componen, descubrir en la exploración qué tensiones producir y qué pliegues disponer para que el sonido emerja corporizado. Hemos planteado, en una de las ejercitaciones, la eficacia de trabajar la relajación de los pliegues de las manos como inicio de un movimiento resonante hacia todos los pliegues del cuerpo. Desde allí, no sólo se hace posible un cuerpo atento a la expresión de sus estados, sino también un cuerpo dispuesto al sonido, sabiendo que no es solamente el significado de una palabra el que dará fundamento a su ejecución, sino su integración con el sentido sonoro, el sentido de estar-ahí sonorizando el estado de cosas de las que un cuerpo es parte, o el sentido de

dejar sonar los estados de un cuerpo. Entonces, percibir y producir el cuerpo-voz como materia mutable es una tarea específica que mantiene al/la artista atento/a a su composición intensiva. Estar presente en la escena desde la escucha de tal composición tiende a una construcción siempre actualizada del gesto (tanto físico como vocal).

Hemos identificado un aspecto central que vincula las diversas propuestas artísticas aquí planteadas: la visión de artista escénico/a como creador de su acontecer en la escena, es decir, el/la artista escénico como un/a compositor/a. Concepción muy arraigada en la creación colectiva cordobesa, pionera de los desarrollos actuales en el marco de una dramaturgia de actor/actriz, pero también íntimamente ligada a ciertas concepciones de *performer* que se caracterizan por la exposición de una *performance* siempre emergida del cuerpo de quien la produce, un “cuerpo vibrátil” (Rolnik, 1989), resonante con el entorno natural, social, político y/o cultural –piénsese en todas las posibles esferas que constituyen la multiplicidad de un entorno–, y por eso mismo, atento a sus relaciones constitutivas como “e-corporalidad” (Baiocchi, 2011). También, en el campo de la danza, nos referimos a un/a bailarín/a que extrae su danza de la exposición del cuerpo a un acontecimiento que no reitera una coreografía, no repite una concatenación de movimientos aprendidos y que podrá componer en alianza con un/a coreógrafo/a –en el caso de que lo hubiere– sin abandonar su impronta como autor/a o co-autor/a de sus recorridos corporales. En estos casos, concebimos al/la artista escénico/a como compositor/a de la obra, constructor/a de ellas –idea fuertemente vinculada a la de *performer*– y no instrumento de un/a director/a, coreógrafo/a o dramaturgo/a que ostente el lugar hegemónico de la autoría.

Considero que, en Córdoba, Paco Giménez y La Cochera produjeron un gran aporte a la existencia de un teatro centrado en el trabajo del/la actor/actriz, luego continuado por Oscar Rojo en su tarea con actores/actrices y bailarines/as, desde una perspectiva singular pero con claras evidencias cocheriles, al igual que otros/as artistas locales entre quienes me encuentro. La insistencia en Córdoba de una dramaturgia de actor/actriz y de la creación colectiva como metodología de construcción escénica tiene sin dudas influencias incuestionablemente paqueanas, aunque no solamente, dado que otros/as directores/as y maestros/as cordobeses también desarrollaron propuestas singulares en torno a la creación colectiva durante los años ochenta y noventa, como herencia del teatro vinculado a María Escudero y los grupos teatrales LTL y La Chispa de los años setenta. Esa consideración del cuerpo del/la artista como creador/a desde su exposición alcanzó diversos desarrollos en

las artes de Córdoba, superando al teatro como disciplina. Mas, resultó interesante en esta investigación ver cómo –entrando a la temática desde las expresiones singulares observadas– puede arribarse a ciertas reflexiones que las exceden y desbordan, alcanzando otras manifestaciones. Desde esta perspectiva decidí hablar de artista escénico/a, por un lado por la des-limitación disciplinar que viven hoy las artes en general y que hace que resulte difícil o infructuoso encasillar a ciertos/as artistas o prácticas artísticas en un conjunto definido, pero por otro lado, porque es posible realizar reflexiones o descripciones metodológicas que a partir de una práctica específica influyeran –o de algún modo enriquezcan y en cierta medida identifiquen– a desarrollos de otras prácticas. Hoy, hablar de artista escénico/a es abrir el juego a una poética del cuerpo que pueda transitar un no-lugar disciplinar, una indisciplina que deje expuesto al arte a su propio devenir, en la impronta metodológica de componer obra a partir de la presencia.

Nos hemos acercado, con las propuestas de Paco Giménez y Oscar Rojo, a dos poéticas realmente singulares desde donde plantear esta perspectiva. También lo hemos hecho a partir de reflexiones en torno a procesos creativos en los que he participado como artista en el grupo que dirijo, entendiendo que el espacio de laboratorio artístico puede arrojar resultados de investigación de interés y poner en valor el rol del/la artista como investigador/a.

En estas propuestas en torno a la concepción de artista escénico/a como autor/a de obra (o como co-autor/a junto al director/a y otros/as trabajadores/as de la escena), hemos visto planteos directamente vinculados a procedimientos del cuerpo-voz y a operaciones para la producción de presencias singulares a partir del abordaje de los cuerpos, pero observando también una impronta que expone al cuerpo-voz como materia donde experimentar producciones de presencia que escapen a la solidificación de esos procedimientos. Son propuestas que buscan que el/la artista construya desde sus modos de hacerse presente, desarmando hábitos interpretativos para mostrar lo singular de sí mismos/as. Este es un aspecto central en la construcción de presencia desde las poéticas observadas: la valoración de lo singular de cada quien, entendiendo que desde ahí puede hacerse un aporte también singular a la escena. Para ello, el/la artista debe comprender cómo salvaguardar lo que entiende como singularidad de sí mismo/a y, ante todo, entender el valor expresivo de esa singularidad. Ese se presenta como un trabajo incansable de docentes y directores/as: ayudar al/la estudiante/artista a preservar lo singular que pueda

dar en una composición escénica. Es claro el objetivo de no invadirlo/la con propuestas técnicas que lo/a obliguen a adoptar modalidades técnicas estereotípicas, dando siempre a oír alguna palabra –en la consigna– que pueda alejarlo/a de tal propósito estéril, mas, también es tarea de docentes y directores/as, otorgar herramientas técnicas enmarcadas en una concepción de actuación que pueda guiar al/la estudiante/artista a la comprensión de cómo construir la obra y cómo construirse como autor/a de sí mismo/a. Lo que se advierte en estas prácticas es la necesidad de transmitir una mirada del arte que vaya más allá de la técnica, pero no por un descuido en la formación profesional, sino por un intento de no viciar técnicamente la singularidad de una persona, no dejar que se pierda en el proceso de formación por emulación de formas de resolver el oficio de actuar y/o danzar.

Oscar Rojo ha trabajado largamente este punto. Podríamos pensar que su insistencia en dejar bailar a la persona en lugar del/la bailarín/a, en no actuar desde una idea de actor/actriz, en hacer desde un lugar de “no-saber cómo se hacen las cosas” (Entrevista a Fabricio Cipolla), en dejar pensar al cuerpo, se vincula con esta idea de abandono de las recurrencias expresivas para dejar que la presencia sea habitada por la multiplicidad que la compone, esa pluri-dimensionalidad en constante interpenetración. El gesto poético-corporal-vocal como composición sumergida en –o emergente de– los modos de pensar, hacer y sentir de un cuerpo, siempre cuestionados, como quien nunca se reconoce acabado/a, dando a ver a la persona, aún cuando exista un personaje y donde se arriesga la mostración de aquello que no se da a ver en una simple y vaga exposición detenida en los modos habituales de mostrar/se.

Desde otro lugar, hemos visto que el giro actoral observado en las propuestas de Paco Giménez no persigue la actuación como representación de un personaje, sino la producción de una terceridad entre personaje y persona (actor/actriz), poniendo en primer plano el deseo del/la artista y los impulsos de ese deseo para la composición de su presencia. Cabe destacar que en la metodología de Paco, se plantea la ruptura del pensamiento binario como modo de desorganización de molaridades que mantienen a los/as artistas siempre sujetos/as a uno de sus extremos, a partir de la búsqueda de una tercera vía. Para ello, Paco no sólo acude al despertar físico de los cuerpos y sus pulsiones, sus “excrecencias” emocionales y sensaciones, sino que apela también al pensamiento como motor de la acción, un pensamiento en acto, y a la mirada como acción escudriñadora que regurgita las relaciones.

También hemos visto, en el trabajo que desarrollamos en La Comisura en torno al vínculo con las cosas, la producción de una terceridad que se compone en una simbiosis entre cuerpos y objetos, dejando actuar al objeto como agente extractivo. En esta propuesta es claro el procedimiento de ponerse a la escucha de un afuera que constituye al cuerpo y extraer de él un contenido que tome un lugar núcleo de la obra, construida en interpenetraciones, en una zona fronteriza entre la vida del/la artista y el mundo de las cosas que lo circundan.

En lo personal, en mi trabajo como director, es cada vez más evidente la necesidad de plantear preguntas en torno a cómo deshacer los hábitos expresivos, creo que con más insistencia hoy, en torno a aquellos devenidos de los modos escenificantes en que se ha formado mi mirada, tratando de sopesar qué preservar y qué abandonar en pos de una molecularización de mis prácticas. El desarrollo de esta tesis ha generado nuevos problemas e interrogantes para una próxima etapa de indagaciones, vinculadas de un modo más estrecho al propio laboratorio artístico para futuras producciones escénicas, dejando actuar pensamientos y reflexiones obtenidos en este proceso de investigación.

Desde el proyecto quimérico artaudiano de la producción de un Cuerpo sin Órganos para la creación, a la impronta de salvaguardar y potenciar lo singular de la persona que se aventura a la creación desde el cuerpo y su presencia –observada en las prácticas aquí abordadas–, podemos pensar que existe una línea de conexión que compromete la idea de un/a artista emancipado/a, no subsumido/a a prácticas hegemónicas de creación. Estoy seguro de que esa idea puede ser vista como un gran aporte del teatro La Cochera en Córdoba, como colectivo de artistas –bajo la inteligente mirada de Paco Giménez– que puso en marcha una práctica claramente micropolítica de valoración de lo singular de jóvenes deseantes de expresión, en la experimentación compartida en una pequeña cochera alquilada en barrio Alberdi –en sus inicios ochentistas– y luego en una más grande, pero en un sector un tanto marginal de otro barrio colindante al centro, el mítico barrio Güemes, desde donde se produjeron lineamientos artísticos que perduraron por más de tres décadas, dando inspiración también a nuevas propuestas. En todas ellas, podemos ver como lineamiento común a un/a artista que construye obra desde los modos en que se compone escénicamente, más allá de un texto pre-escénico o una partitura pre-existente –o incluso en la representación de uno/a–. Un/a artista que sabe que sólo a través de una escucha de sus composiciones intensivas podrá otorgar su grado de singularidad a la puesta; pero

también, atento a las construcciones siempre recurrentes de su presencia, sostenidas en sujeciones del cuerpo-voz a fijaciones o enquistamientos expresivos que requieren de una desestructuración para la producción de otras composiciones en la singularidad que el acontecimiento presenta, desestructuración que puede ser aprovechada por el/la artista en un devenir de su presencia a través de un gesto corporal-sonoro también singular, dentro de esa singularidad plural que siempre compromete la creación con otros.

Bibliografía y otras fuentes

Libros

ARGÜELLO PITT, Cipriano. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas.

ARTAUD, Antonin. (1975) *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires, Argentina: Caldén.

_____ (1998). *El ombligo de los limbos. El Pesa-Nervios*. Buenos Aires, Argentina: Need.

BADIOU, Alan. (2002). *Deleuze. "El clamor del Ser"*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

BAIOCCHI, Maura. (1995). *Butoh, danza veredas d'alma*. São Paulo, Brasil: Palas Atenea.

_____ (1997). *Taanteatro. Caderno I*. São Paulo, Brasil: Transcultura.

BAIOCCHI, Maura y PANNEK, Wolfgang. (2011). *TAANTEATRO. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba, Argentina: UNC.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Pórtico de la Ciudad de México DF.

BARDET, Marie. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

BERGSON, Henri. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

BOURRIAUD, Nicolas. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

BUTLER, Judith. (2017). *Deshacer El género*. España: Espasa.

COLOMBRES, Adolfo. (2004). *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del sol.

DAVINI, Silvia Adriana. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

DELEUZE, Gilles. (1993). *¿Qué es la Filosofía?* España: Anagrama.

_____ (1996). *Conversaciones 1972 - 1990*. Valencia, España: Pre-textos.

_____ (2004). *Deseo y placer*. Córdoba, Argentina: Alción.

_____ (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena Libros.

_____ (2015). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (2009). *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

_____ (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.

DUBATTI, Jorge. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

_____ (2009). *Historia del actor*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

_____ (Ed.). (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

_____ (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

_____ (2016). *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética comparada*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

FÉRAL, Joset. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva generación.

FISCHER-LICHTE, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. DF, México: Universidad Iberoamericana.

HEIDEGGER, Martin. (2014). *Ser y tiempo*. Madrid, España: Trotta.

LEHMANN, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.

MIGUEL, Mabel. (2001). *Sistema consciente para la técnica del movimiento (de Fedora Aberastury)*. Buenos Aires, Argentina: Mandala.

NANCY, Jean-Luc. (2006). *Ser singular plural*. Madrid, España: Arena.

_____ (2007). *El peso de un pensamiento*. Pontevedra, España: Ellago.

_____ (2010). *Corpus*. Madrid, España: Arena.

_____ (2013). *La partición de las artes*. Valencia, España: Pre-Textos.

_____ (2014). *¿Un sujeto?* Adrogué, Argentina: La cebra.

REICH, Wilhelm. (1997). *La función del orgasmo*. México: Paidós.

RICHARDS, Thomas. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, España: Alba.

ROLNIK, Suely. (1989). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Brasil: Estação Liberdade.

ROUBINE, Jean-Jacques. (2002). *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Galicia, España: Galaxia.

RUIZ LUGO, Marcela y FIDEL MONROY, Bautista. (1993). *Desarrollo Profesional de la Voz*. México: Gaceta.

SCHECHNER, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. DF, México: Fondo de Cultura Económica.

VALENZUELA, José Luis. (2004). *Las piedras jugosas. Aproximaciones al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires, Argentina: INT.

_____ (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el Teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires, Argentina: INT.

_____ (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén, Argentina: Educo.

Artículos en revistas

ARGÜELLO PITT, Cipriano. (2003). En busca de un teatro que no se parece al teatro. *Cuadernos de Picadero. Dirección Teatral. Seis creadores y un lenguaje común*, (2), 35-42.

LEHMANN, Hans-Thies. (1999). Of post-dramatic Body Images. *Body.con.text. The yearbook of ballet international/ tanzaktuell*. (Traducción de Susana Tambutti).

ORTEGA, Ana Gloria. (2005). Una visión desde la voz. Método de entrenamiento de Tadashi Suzuki. *Cuadernos del Picadero. La voz*, (6), 15-18.

Sitios web

Apuntes de la cátedra de poesía española.

<http://apuntescatedrapoesiaespanola.blogspot.com/2010/07/la-poesia-de-rafael-alberti-una-mirada.html>

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Recuperado de: www.rae.es

Espacio Logopédico.

Recuperado de: <https://www.espaciologopedico.com/recursos/glosariodet.php?Id=230>

Gacetilla de prensa del espectáculo *Tesoro Público* de la comedia Cordobesa.

Recuperado de: <http://www.invitarte.com.ar/tesoropublico.htm>

KARTUN, Mauricio. (Septiembre/diciembre de 2007). Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo. *La revista del CCC [en línea]*, (1).

Recuperado de: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/23/>

La Comisura. Recuperado de: www.lacomisuraartesescenicas.blogspot.com.ar

Macheret Gabriela (Ed.). Archivo Paco Giménez.

Recuperado de: <http://nesta.sociales.unc.edu.ar/archivopacogimenez/>

PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello. Publicado en castellano en *Cartas luteranas*, Trotta, Madrid, 1997. Editado por LA OTRA: Pasolini y la enseñanza de las cosas. Recuperado de: <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2008/07/pasolini-y-la-enseanza-de-las-cosas.html>

PSICOLOGIACREARE.

Recuperado de: <https://psicologiacreare.wordpress.com/2016/11/17/del-latin-emo-tio-que-significa-aquello-que-te-mueve-hacia/>

Roy Hart theatre.

Recuperado de: <https://roy-hart-theatre.com/>

Teatro La Cochera.

Recuperado de: <http://teatrolacochera.blogspot.com.ar/>

Recuperado de: <http://cronologialachochera.blogspot.com/>

Notas y críticas periodísticas

BADILLO CORONADO, Claudia. (29 de octubre de 2014). Danza Butoh o el arte de moverse entre la oscuridad y el silencio. *El Telégrafo*. [en línea]

Recuperado de: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/danza-butoh-o-el-arte-de-moverse-entre-la-oscuridad-y-el-silencio-galeria>

BORGNA, Gabriela. (octubre de 1991). Luces y sombras de un festival que merece más. *Página 12*.

Cada cual atiende su juego. (8 de agosto de 1987). *La voz del interior*.

CUESTAS, Amalia. (31 de diciembre de 1987). Imaginative staging of *Los Ratones de Alicia*. *Buenos Aires Herald*.

Desfile y fiesta a medianoche. (16 de octubre de 1992). *La voz del interior*.

GIURELLO, Eduardo. (26 de octubre de 1991). Los ángeles habitan en el “living room”. *La Prensa*.

GRACINO, Paulo. (30 de junio de 1988) Os sonhos de Alice. *Folha de Londrina*.

_____ (03 de julio de 1988). Sonhos edipianos. *Folha de Londrina*.

GRANADO, Rafael. (27 de octubre de 1987). Variedad en la muestra de Córdoba. *Clarín*.

Juegos en el living room. (23 de abril de 1991). *La voz del interior*.

Lo que vimos. (1987). *La voz del interior*.

Los independientes en el festival de teatro. (Octubre de 1987). *La voz del interior*.

Los ratones invaden “La cochera”. (25 de junio de 1987). *La voz del interior*.

MOLINARI, Beatriz. (27 de noviembre de 2005). Fantasía de proporciones alucinantes. *La voz del interior*.

_____ (29 de septiembre de 2011). Un acto de desahogo colectivo. *La voz del interior*.

Os sonhos de Alice. (20 de junio de 1988). *Folha de Londrina*.

PACHECO, Carlos. (10 de octubre de 2011). Entre la diversidad y el desparpajo. *La Nación*.

Talento y creatividad. (octubre de 1991). *La Nación*.

Entrevistas exclusivas para esta investigación realizadas por el autor (sin publicación)

Oscar Rojo (2012)

Andrea Asis (2015)

Ana Ruiz (2016)

Angelina García (2016)

Carolina Amor (2016) (2018)

Cecilia Antonozzi (2016)

Emilia Zlauvinen (2016)

Eugenia Puccio (2016)

Fabrizio Cipolla (2016)

Nadia López (2016)

Renato Cherini (2016)

Rodolfo Ossés (2016)

Tomás Gianola (2016)

Valeria Facchini (2016)

María José Díaz Cerutti (2016)

Esteban Vallejos (2017)

Isaías Charra (2017)

Natalia Buyatti (2017)

Paco Giménez (2014) (2017)

Rodrigo Cabrera (2017)

Alejandra Garabano (2018)

Chacha Alvarado (2018)

Marcela Wendel (2018)

Silvina Bustos Fierro (2018)

Videos

Besos Divinos (1990) [función completa]. Publicado por Hernán Rossi el 22 de diciembre de 2014. Disponible en: https://youtu.be/v7hfYu9_ruk

“El fin de las cosas” (Compañía La Comisura). Publicado por La Comisura el 26 de diciembre de 2012. Disponible en: <https://youtu.be/Fga2rSnWOPQ>

estono es los ratones de Alicia. Publicado por lacoherateatro el 31 de Agosto de 2007. Disponible en: https://youtu.be/9_x1K7AumCk

Formación Sonora I, ejercicio de clase: caminata. Publicado por Emilia Zlauvinen el 4 de julio de 2013. Disponible en: https://youtu.be/m8SIULFW_u0

La lengua de los pozos – La Comisura. Publicado por Marcelo Comandú el 22 de Julio de 2018. Disponible en: <https://youtu.be/yNR5HsKzCe0>

Oliveira, Natalia. Escenificar el devenir (seminario 2018). Publicado por Marcelo Comandú el 2 de Agosto de 2018. Disponible en: <https://youtu.be/w1gKHY2-ObY>

Overmeer Lemos, Paola. El decir de 12 cuerpos (subtitulado). Publicado por sonaristas el 6 de julio de 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vSHr--cQZ1w>

Tesoro público. Publicado por Hernán Rossi el 8 de marzo de 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yvU3dWZgOsU>

Una incierta master class (Fragmento 8 min). Publicado por Juan Bianchini el 19 de Agosto de 2011. Disponible en: <https://vimeo.com/27910597>

Valle del silencio - La Comisura. Publicado por Marcelo Comandú el 21 de julio de 2018. Disponible en: https://youtu.be/j5oDO6lHs_8

Valle del Silencio (proyección). Publicado por Marcelo Comandú el 26 de Septiembre de 2018. Filmación de Rodrigo Guerrero y Leandro Pineda; edición de Hernán Rossi. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mCVfBpsVDtQ>

Listado de imágenes

Imagen de carátula: Marcelo Comandú en *Espeso* del grupo La comisura, con vestuario de Alejandro Bovo Theiler. Foto de Ana Grúdine (Córdoba, 2013).

1. Oscar Rojo en ensayo de *Una incierta master class* del Teatro Quinto Deva. Foto de Paola Overmeer Lemos (Córdoba, 2011).

2. Graciela Mengarelli y Oscar Rojo en *Lomodrama* del Teatro La Cochera. Foto del diario *Clarín*, publicada en el artículo “Teatro. La pasión y el deseo”. (Buenos Aires, 12 de junio de 2012). Recuperada de:
https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/pasion-deseo_0_SJtNxzXnD7x.html (21 de julio de 2018).

3 - 4. Graciela Mengarelli y Oscar Rojo en *Lomodrama* del Teatro La Cochera. Publicada por Ludovico, el 21 de junio de 2012.
Recuperada de:
<http://fotoludovico.blogspot.com/2012/06/teatro-lomodrama-dir-paco-gimenez.html> (21 de julio de 2018).

5- 6 - 7 - 8. Registro de ensayos de *Una incierta master class* del Teatro Quinto Deva. Fotos de Paola Overmeer Lemos (Córdoba, 2011).

9. Paco Giménez en *Paco Peca* del Teatro La Cochera (Córdoba, 2007). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5320> (21 de Julio de 2018).

- 10 - 11 - 12. Registro de clases de Formación Actoral III de la Lic. en Teatro, UNC. Fotos de Marcelo Comandú (Córdoba, 2016).
13. *Uno* del grupo Los delincuentes del Teatro La Cochera (Córdoba, 1987). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5734> (21 de julio de 2018).
14. *Enfermos del culo* del grupo Los delincuentes del Teatro La Cochera (Córdoba, 1994). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5751> (21 de julio de 2018).
15. Alejandra Garabano y Oscar Rojo en *Los ratones de Alicia* del Teatro La Cochera (1998). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5293> (21 de julio de 2018).
16. Oscar Rojo y Miriam Ochat (en sombras) en *Los ratones de Alicia* del Teatro La Cochera (1998). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5293> (21 de julio de 2018).
- 17 - 18. Marcelo Castillo y Oscar Rojo en *Los ratones de Alicia* del Teatro La Cochera (1998). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5293> (21 de julio de 2018).
19. Marcelo Castillo, Marcelino Monasterolo y Oscar Rojo en *Esto no es los ratones de Alicia* del Teatro La Cochera (2005). Archivo Paco Giménez. Recuperada de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5293> (21 de julio de 2018).
- 20 - 21 - 22 - 23 - 24. Rodolfo Ossés en *Valle del Silencio* de La Comisura. Fotos de La Comisura (Córdoba, 2008).
- 25- 26. Cecilia Antonozzi en *El fin de las cosas* de La comisura. Fotos de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2012).
27. Valeria Noé Facchini en *El fin de las cosas* de La comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2012).

28. Cecilia Antonozzi y Valeria Noé Facchini en *El fin de las cosas* de La comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2012).
29. Cecilia Antonozzi en *El fin de las cosas* de La comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2012).
30. Cecilia Antonozzi y Valeria Facchini en *El fin de las cosas* de La comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2012).
31. *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
32. Angelina García en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
33. *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
34. Nadia López en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
35. *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
36. Cecilia Antonozzi en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
37. Cecilia Antonozzi y Eugenia Puccio en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
38. Rodolfo Ossés en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
39. Renato Cherini y Rodolfo Ossés en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).
40. Cecilia Antonozzi, Rodolfo Ossés y Renato Cherini en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

41. Renato Cherini en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

42 – 43. Carolina Amor, Rodolfo Ossés y Eugenia Puccio en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Fotos de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

44. Rodolfo Ossés en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

45. Carolina Amor, Rodolfo Ossés, y Eugenia Puccio en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

46. Nadia López y Angelina García en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).

47. Valeria Facchini en *La lengua de los pozos* de La Comisura. Foto de Rodrigo Brunelli (Córdoba, 2014).