

Universidad Nacional De Córdoba

Facultad De Artes

Doctorado En Artes

Tesis Doctoral

de Gabriela Aguirre Visconti

Temporalidades diversas
en la creación escénica de la ciudad de Córdoba

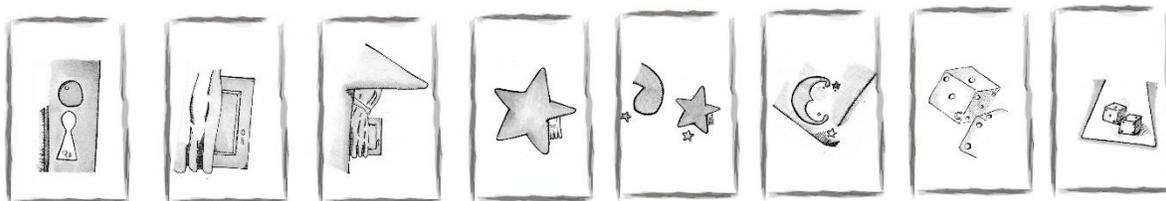


Director: Dr. Mauro Alegret

Córdoba, Argentina, setiembre de 2021

Resumen:

En esta investigación proponemos pensar vinculaciones entre lógicas temporales diversas y procesos de escenificación. Analizamos puntalmente dos procesos escénicos de la ciudad de Córdoba: *La fatalidad de los detalles* (esto es no-ficción) (Convención Teatro 2014), y *Mediasnoches Payasas* (Payasxs Autoconvocadxs 2019), donde proponemos observar la búsqueda de *acontecimientos escénicos* como producto de una ampliación temporal, y el surgimiento de sentidos escénicos no representacionales, como una respuesta escénica propia de la crisis de la representación.



Agradecimientos

A mi director Mauro Alegret por la paciencia, la empatía y la alegría.

A Ana Yukelson y Graciela Frega, por abrir espacios y por la generosidad.

A Beatriz Trastoy y Soledad Croce por apostar y acompañar el primer tramo.

A Daniela Martin por abrir subjetividades con afecto y generosidad.

Al equipo de La fatalidad de los detalles: Soledad, Oscar, Gustavo, Julio, Pipi, Julieta y Sergio, por permitirme estar y desplegar lo sensible.

A lxs Payasxs Autoconvocadxs India, Nella, Julieta, Laura, Malala, Lucía, David, Rodrigo, Pico, Nené, Guille y Pablo, por la confianza y el arrojo.

A Abril Fernández Férrez, Santiago Sarmiento y Gastón Malgieri por las imágenes.

A Valentina Marello por la recopilación dedicada.

A mis vecinxs y amigxs Nella y Pico, por acompañar y crearme.

A Flora y nuestro círculo de amistad y tesis

A Fwala-Lo, Jazmín, Caro, Vale y Migue por la escucha y complicidad.

A la India, Mariel y Dardo, que se fueron en el proceso de esta tesis.

A Marita por el sostén de la vida.

A Carlos por la corrección y la mirada atenta.

Al doctorado en Artes, personal, equipo de gestión y docentes, especialmente a Marcela Sgammini.

A las políticas de apoyo a la investigación de la UNC, y a la beca SeCyT por financiar esta investigación.

A la comunidad teatral, colegas y docentes de la Fac. de Artes (UNC), y en especial a Una Escena Propia, por ayudarme a pensar, por hacerme parte de una construcción conjunta del conocimiento, de donde salieron las ideas de esta investigación.

Especialmente a Alex por cada día de esta tesis, y más todavía por cada día juntxs.

*Dedicado a las mujeres investigadoras,
y a las construcciones conjuntas.*

Alexi, Unairi, eta daukagun maitasunari.

Índice

Introducción / 8

PARTE 1 Desarrollo teórico y metodológico / 12

1. Temporalidades / 13
 - 1.1 Acontecimiento y representación: la fisura de lo inasible / 17
 - 1.2 Procesos escénicos ampliados / 21
2. Aproximaciones a la crisis de la representación / 24
 - 2.1 Crisis del drama / crisis de la representación: un estado de la cuestión / 25
 - 2.1.1 Crisis del drama: Devenir rapsódico / Teatro posdramático / 27
 - 2.1.2 Crisis de la representación: Teatralidades expandidas / Escenarios liminales / Teatros de la experiencia / 32
 - 2.2 Teatro del presentar / 40
 - 2.2.1 Particularidades del teatro del presentar: actuación, texto, espectadorxs / 41
 - 2.3 Algunas consideraciones sobre *nuestro* estado de situación / 47
3. Consideraciones contextuales / 49
 - 3.1 La escena de la ciudad de Córdoba / 49
 - 3.2 El escenario de la investigación / 54
 - 3.3 Escenas de la crisis de la representación *situadas* en la ciudad de Córdoba / 62
4. Consideraciones teórico - metodológicas / 67
 - 4.1 Sobre el abordaje / 67
 - 4.2 La pauta, lo situado y regional, el paisaje / 69
5. Metodología / 75
 - 5.1 Dos casos / 75
 - 5.2 Herramientas y estrategias metodológicas / 77

PARTE 2 Análisis de casos / 83

Capítulo 1: La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción) / 84

1. Sobre su directora / 85
2. Biografía del proyecto. Los orígenes / 91

- 3. Proceso de la obra / 95
 - 3.1 Etapa cero: la latencia / 96
 - 3.2 Etapa uno: lo flexible / 100
 - 3.3 Etapa dos: el viraje / 106
 - 3.4 Etapa tres: la aceleración / 111
 - 3.5 Etapa cuatro: lo tonificado / 115
 - 3.5.1 Lo tonificado a lo largo de las funciones y reposición / 132
- 4. Análisis / 133
 - 4.1 Resonancia / 133
 - 4.2 Resonancia textual / 140
 - 4.3 Resonancia de los afectos y deseos / 144
 - 4.4 Resonancia de la memoria / 147
 - 4.5 Resonancias del acontecimiento / 150

Capítulo 2: Medianoches Payasas / 154

- 1. Biografía y características del proyecto / 155
 - 1.1 Algunas características de *Mediasnoches Payasas* / 159
 - 1.1.1 Formato / 159
 - 1.1.2 Formación constante / 162
 - 1.1.3 Payasos músicos / 166
 - 1.1.4 La dirección / 167
- 2. Función / 172
 - 2.1 Bloque uno: lo dispuesto / 175
 - 2.2 Bloque dos: la posibilidad / 179
 - 2.3 Bloque tres: lo intenso / 183
 - 2.4 Bloque cuatro: lo tonificado / 196
- 3. Análisis / 198
 - 3.1 Irradiación de las temporalidades / 198
 - 3.2 Irradiación entre la escena y el público: un vínculo de continuidad / 204
 - 3.3 Irradiación de la grupalidad: herederxs de lo colectivo / 210
 - 3.4 A modo de conclusión: Irradiación payasa o el tiempo en espera / 216

PARTE 3 Temporalidades diversas / 224

1. Singularidades / 225
 - 1.1 Lógicas / 226
 - 1.2 Sentidos / 230
 - 1.3 Heterogeneidad / 237
 - 1.4 Potencia / 239
2. Procesos escénicos ampliados / 242
 - 2.1 Ampliar / 242
 - 2.2 Mover / 246
 - 2.3 Mirar / 247
3. Una ampliación que permita la singularidad / 249

Conclusiones / 252

- Un paisaje / 253
- Devenir / 257

Bibliografía / 260

Material anexo / 272

Introducción

*¿De qué manera ataco con palabras
cosas tan delicadas?
La mirada de un niño de tres meses
¿puede acaso tocarse
con las palabras «meses», «tres», «mirada»?
Circe Maia.*

Me interesa el tiempo desde que tengo memoria. Me interesa su transcurrir, sus límites, sus formas, me interesa hasta lo imposible de su definición. El tiempo parece ser *eso* que discurre igual entre un segundo y otro, pero que parece eterno en la madrugada de la quietud de mi casa, que parece tan apresurado en los rasgos siempre cambiantes de mi hijo, que parece tan definitivo en los nuevos surcos de mis muñecas. El tiempo, que se expandía cuando era una niña queriendo que pasara rápido la siesta, no puede ser el mismo que ahora hace que llegue tarde al colectivo, si recién eran las y veinte. La velocidad, la aceleración, el transcurrir ¿pueden ser algo definido, acordado? ¿Es lo mismo *tiempo* dicho por la boca de mi abuela, que el de la física cuántica cuando se re pregunta qué es, qué el espacio, qué la materia? ¿Puede ser lo mismo el tiempo de la historia y el de mi vida cotidiana?

El teatro me demostró siempre que el tiempo es otro en sus dominios. El tiempo en la escena parece dilatarse y ampliarse desde que piso el escenario, pero parece breve, condensado e intenso cuando escenificamos en apenas hora y pico el trabajo de meses. El tiempo en un ensayo es otro que el tiempo en un estreno, y a su vez son otros del tiempo biológico, del que está entre el nacimiento y muerte de las mariposas de un día, o del que transcurre en el volar acelerado de un colibrí. Todos esos, ¿son iguales al tiempo de los relojes atómicos? ¿Es igual un segundo en un estreno que en la quietud del camarín minutos antes? Una obra ¿es simplemente una sumatoria del tiempo de ensayo? ¿Comparten el mismo tiempo una escena y su público, o son tan distintos como esa mariposa y yo?

Con estas y otras preguntas comencé mi tesis de grado en la Licenciatura en Teatro (UNC), en la que trabajé sobre la idea de *palimpsesto* como ordenador de la escena, imagen que resume en un único objeto varias capas históricas, transparentándolas y

dejando establecer a la vista de lx espectadorx¹ un recorrido de creación temporal. En ese trabajo propuse pensar un proceso escénico a partir de mostrar las capas de creación al público, entendiendo que eso desnudaba los distintos tiempos de creación.

Con el ingreso al doctorado ese interés encontró muchos referentes. Uno, sin duda, fue Henri Bergson, filósofo francés que se dedicó a re pensar el tiempo (y la creación, extensible a toda forma de vida) a partir de pensar que el tiempo real, vivido, no puede ser el tiempo medible del que habla la ciencia hegemónica. Pero, para agregar capas, confieso que llegué a Bergson a través de la lectura que hace de él Gilles Deleuze, pensando ese tiempo como *duración*, que permite multiplicidad, intensidad, que es devenir. A partir de estas lecturas comencé a pensar en tiempos diversos como *temporalidades plurales* que abordan modos contemporáneos de habitar el tiempo.

Estas lecturas me apasionaban porque entendía que, de manera análoga, así transcurrían algunos procesos creativos escénicos que tampoco son medibles en su concatenación, sino que son devenires que se discontinúan, se fragmentan, aceleran, detienen o viran fuertemente, que son intempestivos, fuera del tiempo, que funcionan más por saltos que por una lógica de sucesión lineal.

En un momento entendí mi interés como una literalidad, y comencé a prestar atención a obras teatrales que trabajaban nociones temporales, como tomar un clásico teatral para re-versionarlo o utilizar como temática algún hecho histórico puntual. Pero luego entendí que no estaba allí el objeto de mi interés. No era el trabajo *temático* sobre el tiempo lo que me interesaba sino la relación -intensa y estrecha- que yo entendía fundamental entre *proceso escénico* y *temporalidades*.

¹ Referencia a los espectadores, las espectadoras y los espectadores. Entendiendo que las nuevas contemporaneidades proclaman nuevas formas de nombrar, elegimos utilizar un lenguaje que entendemos como *inclusivo*, que quita del centro de hegemonía la voz masculina como plural, abarcadora y representante de un *todo*. En vez de eso, proponemos el uso de la x para entender que hay actrices, directoras, investigadoras, hacedoras, críticas y critiques que son invisibilizadas, invisibilizadas, en esa generalización. En esta investigación proponemos el valor que tienen los conocimientos *situados* y *de borde*, proclamando que en lo distinto y lo minorizado existe una *potencia* que hay que atender, tanto para la creación teatral como para la investigación y escritura académica. Por ese motivo y en adelante, utilizaremos la x como un modo de visibilizar distintas identidades en esta construcción conjunta de conocimiento.

Me preguntaba por esa analogía, en principio intuitiva, entre *tiempos* y *creación*. ¿Puede haber una vinculación entre temporalidades diversas y procesos escénicos? Más específicamente, ¿pueden *temporalidades diversas* (sus juegos, circulaciones, saltos, discurrir, intensidades) marcar fuertemente el proceso de construcción de una obra? ¿cómo, con qué materialidades, con qué modos específicos?

Además, me preguntaba con más énfasis todavía, si esta forma de vincular temporalidades crea *sentidos*. Es decir, si, lejos de ser apenas una característica entre muchas, esta vinculación de tiempos cimienta *sentidos* de cierta escena contemporánea, particularmente las del ámbito del que provengo: el teatro independiente de la ciudad de Córdoba.

Así me propuse observar procesos escénicos que me permitieran establecer *lógicas*² *temporales que se imprimieran como lógicas del sentido escénico*.

Fue infructuosa la búsqueda de quiénes habían asumido problemáticas idénticas, por lo que decidí modificarla. Así encontré, en territorios de estudios teatrales contemporáneos en los que podía anclar mi problemática, investigadorxs que piensan la escena contemporánea como respuesta a una *crisis de la representación*. Una crisis que, si bien excede la construcción escénica y el teatro, le afecta fuertemente. La búsqueda de investigaciones sobre escenas no representacionales me permitió alojar las *temporalidades diversas* como réplicas de la misma preocupación.

Entre lxs investigadorxs vistxs encontré un enlace directo con el director e investigador Jean-Frédéric Chevallier, quien observa el comportamiento, características y potencias de la escena contemporánea, denominando como *teatro del presentar* (2004, 2005, 2011) a una serie de características formales y vinculares que buscan lo no representacional.

Analizando este *teatro del presentar* me preguntaba, si la escena contemporánea no busca la representación ¿qué busca? A partir de Chevallier y Deleuze, quienes proponen el *acontecer* como respuesta, me propuse pensar que era la *búsqueda de acontecimiento escénico* la que permitía alejarse de la representación. Esta noción se volvió nodal en mi

² Las nociones de *sentido* y de *lógicas* también son abordadas en el apartado teórico, pensadas a partir de Deleuze y específicamente en la escena junto a Chevallier.

investigación, ya que la considero como un *gesto constitutivo* de la escena no representacional.

Entendí este *acontecimiento escénico* como una búsqueda que puede suceder en cualquiera momento del proceso de creación, es decir que no distingue entre ensayos y funciones a público. Este acontecimiento escénico no se ensaya y luego se escenifica, sino que es un *suceso de la experiencia* que puede ocurrir en cualquiera de estas instancias.

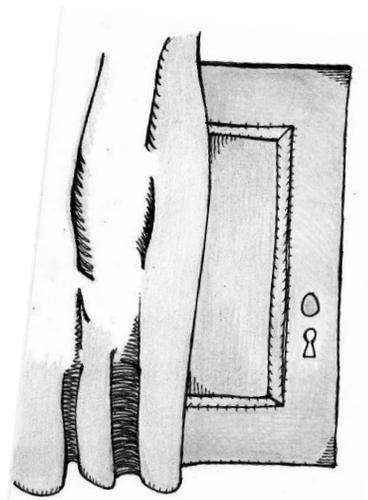
Así comencé a observar diversos *procesos escénicos*, un espacio de investigación que de por sí me apasiona, que me permitió presenciar ensayos, reuniones y toda la diversidad de situaciones que configuran una obra teatral. Finalmente, después de sopesar diversas opciones y de asistir a varias que quedaron descartadas, analicé dos casos, estableciendo como propuesta intensidades temporales diferentes en cada uno. Ellos son: *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)* de Convención Teatro, tomando desde el origen del proyecto, ensayos, estreno, funciones y reposición; y *Mediasnoches Payasas* de Payasxs Autoconvocadxs, tomando un proceso de escenificación desde su preparación previa, entrenamiento, improvisación frente a público y cierre.

Para contar su travesía, esta investigación está dividida en tres partes: 1) un primer desarrollo teórico y metodológico de las nociones fundacionales de este trabajo; 2) el análisis de los procesos escénicos elegidos y 3) a modo de ampliación, un último desarrollo teórico sobre *temporalidades diversas* para pensar estas escenas contemporáneas.

Pero a su vez es una travesía fundada en un deseo doble. Por un lado, busco pensar y nombrar prácticas del teatro donde crecí, que transformaron y transforman mi experiencia de vida; y por otro, busco repensar el tiempo para encontrar otras formas - formas intensas, formas siesta, formas colibrí- de entender nuestra creación y, por qué no, nuestro transcurrir.

PARTE 1

Desarrollo teórico y metodológico



1. Temporalidades

El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Juan Mayorga.

Parece injusto llamar simplemente *tiempo* a la enorme variedad de experiencias que se profieren en su nombre. A lo largo de la historia¹ numerosos enfoques han cuestionado la definición del tiempo, es decir su unicidad como concepto². De manera aparentemente contradictoria, estos cuestionamientos conviven con una definición -de pretendida objetividad universal- que presenta al tiempo como “una magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro”³. *Un solo pasado, un único presente, un futuro que se desprenda de los dos anteriores; recorrido lineal fruto de un concepto del tiempo como único, como una línea que va en una sola dirección.*

Según Henri Bergson⁴ la Tradición⁵ ha entendido el tiempo como espacio, como una serie de instantes que se ubican consecutivamente uno junto a otro, confundiendo el tiempo

¹ Entre lxs numerosxs autores que abordan esta problemática, sugerimos detenernos en Peter Pál Pelbart, quien en su libro “Filosofía de la deserción” hace un recorrido por los movimientos de la concepción del tiempo en el siglo XX sintetizando diversos autores que han cuestionado la unicidad y unidad del tiempo. Rescatamos de allí una frase:

Bergson critica el tiempo espacializado y mensurable, Heidegger cuestiona el tiempo reducido a la presencia –esto es, a la disponibilización manipuladora del ente–, Benjamin pone en jaque el tiempo como continuidad ininterrumpida, Freud rechaza el tiempo como encadenamiento causal. (...) Mientras que para unos importa la duración, a otros les interesa sobre todo la relación con el origen o con la muerte, es decir, con la finitud. En otros casos, lo esencial son las bruscas interrupciones en la continuidad del tiempo histórico, o incluso el tránsito por lo que quedó soterrado en el pasado, etc. (Pál Pelbart, 2009, p. 223).

² Decimos *concepto* como una definición que pretende ser acabada y completa. Gadamer, al preguntarse por el tiempo, especifica que “el ser del tiempo no se hace por medio del concepto” y aclara que “nuestra historia de occidente se ha decidido a tomar la vía del concepto.” (Gadamer, 1979, p. 40). Para esta investigación nos alejaremos del término *concepto* eligiendo pensar en *concepciones* o *nociones*, siempre plurales, posibles de ser diversas.

³ Diccionario de la RAE, segunda acepción de su definición, extraída de <https://dle.rae.es/?id=Zir6Ipf>.

⁴ De lxs cuantiosxs autorxs que trabajan la problematización del estatuto del tiempo, desde diversas disciplinas, tomamos éste filósofo ya que nos resulta muy significativo, no solo por lo inaugural de su pensamiento, sino porque su concepción *amplia* del tiempo, retomada por G. Deleuze, nos ayuda a entender las bases de los procesos creativos teatrales analizados en esta investigación, particularmente en el *movimiento de temporalidades* que alojan.

⁵ Utilizamos la mayúscula como un modo de entender su carácter hegemónico, en consonancia con Bergson.

como magnitud -como lo nombra incluso en la actualidad la RAE- con el tiempo *real experimentable*⁶.

Para Bergson la Tradición define al tiempo espacialmente, es decir como una serie de receptáculos vacíos y homogéneos que forman una única línea, cuyas unidades son equivalentes y por lo tanto plausibles de ser reemplazadas o repetidas en esa secuencia.

Para algunos autorxs esta forma de pensarlo responde a la tradición cristiana⁷ occidental sostenida actualmente, que dicta que el tiempo es *un suceso tras otro*. Es decir que, según esta Tradición, un hecho nuevo se pone *delante* del que lo precedió y todo hecho es la consecuencia de *una* causa. La ubicación espacial de esta definición no es menor. Pensar que el tiempo se construye como un delante tras otro no permite pensar la posibilidad de la simultaneidad, de hechos coetáneos, de tiempos plurales, de duraciones diversas. Por ese motivo para Bergson ese no es el tiempo, sino que el tiempo *real* es una *pura duración* que sólo se capta en la *experiencia interna*.

Una *pura duración* que no es espacial, y que ni siquiera tiene forma. La definición de tiempo según Bergson no existe ni podría existir, sino que es un *siempre móvil* ya que no es posible un *igual*, una definición. Escribe Deleuze (2006), retomando y dialogando con Bergson, que “el tiempo es lo abierto, es lo que cambia sin cesar de naturaleza en cada instante”, y donde el *todo*, como dimensión temporal, es una *perpetua travesía de un conjunto a otro*, la transformación de un conjunto en otro.

Le llama una perpetua travesía, en la que un momento penetra en otro y queda ligado, con *novedad* y *especificidad* permanente. Es que todo es nuevo y es específico porque no hay dos iguales, no hay receptáculos, solo hay *sí mismo*. Solo *sí mismos* diversos, siempre cambiantes, que no pueden unirse en *una* concatenación.

Por eso, por su *unicidad*, para Bergson el tiempo no es cuantitativo sino cualitativo. Es su cualidad y no su cantidad quien lo define. Surge de su intensidad, no de su extensión.

⁶ Sobre este punto recomendamos ver los aportes de Padilla sobre Bergson (“¿Puede darse por zanjada la controversia Bergson-Einstein acerca del tiempo?”, 2002).

⁷ Gadamer (entre otros) advierte que fue el cristianismo quien impuso el concepto de tiempo lineal y continuo: "Recuérdese la conocida tesis según la cual el cristianismo y el pensamiento que va en pos de él introdujeron por primera vez la concepción del tiempo lineal de la historia y han eliminado la concepción griega del tiempo cíclico" (Gadamer, 1979, p. 42) También G. Agamben lo expresa así: “La idea del fin de la historia es uno de los fundamentos de la tradición cristiana” (Agamben, 2019).

Para Deleuze el movimiento que hace Bergson sobre el tiempo como definición logra una *reversión* en sí misma, ya que no trata el tiempo como espacio ni como magnitud, sino como lo *vital*. Revierte, retorna el tiempo hacia lo no cuantificable, solo medible en su intensidad y por lo tanto en lo vital. Por operaciones como esta reversión es tal vez que a Bergson le apodaron el *filósofo de la vida*, ya que define activamente, sin homogeneizar, pensando en términos vitales y no en conceptos.

La gran diversificación de lo que se entiende por tiempo, ofrecida por Bergson, nos invita a pluralizar su condición (tiempos-devenires) como una manera más ajustada a su diversidad.

Además de pensarlo pluralmente, podemos pensar el tiempo como un *no continuo*: tiempos que saltan, que se comunican entre sí por su intensidad, comunicando tiempos heterogéneos y diversos.

Proponemos pensar en *temporalidades* como *ampliaciones* del concepto tiempo. Temporalidades que están en esa *perpetua travesía*, siempre en movimiento, plurales, pero también intempestivas.

Decimos temporalidades intempestivas porque ocurren fuera de un tiempo esperado y de lo adecuado, a destiempo de lo conveniente, rompiendo secuencias de causa y efecto, siendo *extemporáneas*, que ocurren fuera del tiempo hegemónico. Así lo sugiere el filósofo Peter Pál Pelbart, quien lo propone como lo más acertado para entender las propias temporalidades que nos atraviesan. Para este autor, la representación de la historia como línea recta, o incluso como espiral o círculo, sigue siendo subsidiaria de la sombra de Platón. En contra, propone entender el tiempo como intempestivo, nombrando a Deleuze, quien “reivindica los derechos de lo intempestivo, donde lo intempestivo significa: ni tiempo ni eternidad”. Desprende que “actuar de manera intempestiva [es] por tanto ir contra el tiempo y por eso mismo sobre el tiempo” (Pál Pelbart, 2009, p. 224).

Proponemos este modo de entender dichas temporalidades porque consideramos, a partir de Pál Pelbart, que lo intempestivo puede superar la dicotomía particular/universal, temporal/intemporal o incluso lo histórico/lo eterno. Más bien es imprevisible, como

atribuye al pasado Mayorga en la cita que abre esta sección, elegida también por ser otra reinversión bergsoniana⁸.

Resulta evidente que esta concepción plural y diversa de los tiempos ha operado en diferentes territorios del conocimiento⁹. Pensando en la injerencia de estas temporalidades en la producción artística, la investigadora argentina Claudia Kozak propone que el arte del siglo XX en su ejercicio de pensar el tiempo realizó una *conquista del presente*, ya que lo que permiten estos tiempos diversos es anclarse en un presente continuo, es decir darle lugar a lo que sucede y acontece ahora por sobre lo que fue o será. Un protagonismo del presente, una "experiencia del presente (contra el pasado y en suspensión del futuro) que, de las vanguardias de los años veinte al arte digital de los noventa, pone a prueba nuestras posibilidades de ser sujetos de experiencia en y del tiempo" (Kozak, 2014, p. 187).

Según esta investigadora así surgen objetos artísticos que *reclaman* por la *simultaneidad temporal*, por *temporalidades diversas* diremos. Simultaneidad que nos permite pensar en la construcción artística como un palimpsesto¹⁰ de tiempos superpuestos o en *paralaje*¹¹, yuxtapuestos y transparentados en sus capas, difusas pero visibles.

⁸ Decimos *bergsoniano* ya que subvierte el orden, proponiendo que el pasado es imprevisible, en vez de serlo el futuro, siendo continua a la subversión que propone Bergson, la del tiempo en sí.

⁹ Destacamos entre esos territorios el de la historiografía, la que también invita de forma similar a pensar en términos de *historias* (en minúscula y plural), a través de numerosos autorxs que observan, cuestionan o modifican la práctica de la historiografía a lo largo del siglo XX. Entre ellxs destacamos a Walter Benjamin ("Tesis sobre el concepto de la historia"), para quien la idea de un tiempo lineal, progresivo y acumulativo es una concepción de la historia que sirve a los sucesivos vencedores. Eric Selbin (2014) en "El poder del Relato" asegura que "Tradicionalmente, la Historia ha sido construida desde arriba, escrita por los victoriosos, orquestada por los poderosos e interpretada para la población". En este mismo libro Selbin retoma a Marcus citando:

El lugar común de que la Historia existe únicamente en el pasado no es más que una mitificación que se resiste fuertemente a cualquier investigación crítica que pueda revelar que se trata de una suposición fraudulenta o de una prisión. Se supone que estamos viviendo fuera de la Historia, haciéndola y deshaciéndola (olvidándola y negándola) todo el tiempo, de más maneras de las que creemos" (Selbin, 2014, p. 21).

Por su parte, Lagarce lo enuncia así: "La noción de pasado y de historia solo corresponde a lo que se ha seleccionado, más o menos voluntariamente" (Lagarce, 2007, p. 35)

¹⁰ Recordamos que un palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior. En tiempos que el papel era un material escaso, era frecuente escribir sobre papiros o pergaminos (de acuerdo a la época) colocándole una fina capa encima de la última. Con los años esas capas se transparentan, dejando ver los distintos escritos y épocas yuxtapuestos en una sola composición visual.

¹¹ Resulta interesante como piensa Hal Foster la construcción de sentido histórico, concibiendo los períodos históricos no como consecutivos sino en paralelo, superpuestos:

Cada período es un palimpsesto de formas residuales y emergentes, nunca hay una completa ruptura de un período al siguiente. Toda época sueña la siguiente, como una vez observó Walter Benjamin, pero por la misma razón también (re) construye la anterior a ella. No hay ningún

Pensar en ser sujetos de experiencias *en y del* tiempo, como propone Kozak, nos permite pensar la interacción elástica y vital que tenemos con las temporalidades. Vital como la duración, según lo piensa Bergson, y que lo liga íntimamente a la creación. Al decir de Kozak, para Bergson “es el universo quien dura y al hacerlo cambia, es en el cambio, lo que implica que al durar se renueva, se re-crea, constantemente. De allí que Bergson asocie duración y creación” (Kozak, 2014, p. 189).

Así, para Bergson la vinculación entre duración y creación son indiscernibles: “duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1963, p. 491).

En esta creación, el devenir no es alcanzar *una* forma sino encontrar lo diferente, la singularidad, lo que no es idéntico a nada, encontrar la "zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación" (Deleuze, 1996, p. 12) que permite la multiplicidad, donde lo múltiple es *lo diferente pero junto*, reunido, donde las ligazones que unen son también diversas.

A continuación, y pensando en términos de la creación escénica, veremos cómo diversas escenas contemporáneas pueden enmarcarse en esa búsqueda de un devenir. Diremos que este *devenir escénico* se concentra en crear condiciones que permitan el *acontecimiento*, como un rayo que al caer quiebra el tiempo. Como contracara, veremos cómo Deleuze ubica a la representación como lo que niega este *devenir*, y propondremos una escena de la representación como el reverso de una escena del acontecer.

1.1 Acontecimiento y representación: la fisura de lo inasible

*Alicia: ¿Cuánto tiempo es para siempre?
Conejo blanco: A veces, tan solo un segundo.
Lewis Carroll.*

simple ahora, todo presente es no-sincrónico. (...) Nuestra conciencia de un período no sólo viene post Factum; también está siempre en paralaje” (1993, p. 5).

Cuando decimos que entendemos el acontecimiento escénico como una respuesta al teatro de la representación, lo hacemos a partir de entender que Deleuze contrapone la *representación* al *acontecimiento*.

Deleuze propone ver en la representación un *concepto* en términos platónicos, una domesticación y fijación que asume que hay un original al que se puede re-presentar, que hay una “noción ‘neutra’ e indiferente tanto a lo particular como a lo general, a lo singular como a lo universal, a lo personal como a lo impersonal” (Deleuze, 2005, p. 47), es decir un concepto que resiste toda particularización, que se proclama hegemónico, entero, sin fisuras, y que identifica un saber estable, quieto, seguro, reconocible y común, y que termina finalmente por “domesticar lo salvaje de toda experiencia humana” (Gómez Pardo, 2010).

Para Deleuze un acontecimiento es aquello que no puede ser imaginado o nombrado con docilidad, y por contracara la representación es lo que liga al mundo de lo posible, que soluciona el hiato, que lo iguala. La representación *fija* cosas que están en movimiento, o intenta fijarlas. Esta representación implica la primacía de lo idéntico sobre lo diferente, y por contraposición el acontecimiento es *multiplicidad*, es *en sí mismo sin igual*, es pura *diferencia*.

Deleuze afirma que es preferible preguntarse *dónde* reside en vez de preguntarse qué es, ya que el acontecimiento "no es lo que sucede, pero está en lo que sucede" (Deleuze, 2005, p. 183), en *la fisura de lo inasible*, dice, en el hiato que crea. El acontecimiento está en la grieta o mejor aún, en el suceso que abre una grieta.

Esa grieta suspende el flujo del tiempo, lo interrumpe y altera, proponiendo una nueva temporalidad. Por eso el acontecimiento, para Deleuze, es una *ampliación* del tiempo, y no simplemente *otro* tiempo. En esa ampliación el acontecimiento *es* en el *entre*:

(...) la noción de acontecimiento muestra un vínculo esencial entre el sentido y el tiempo también; (...) lo que los vincula es el entre-tiempo; o, dicho de otro modo, el instante: punto de escisión e inflexión entre un antes y un después que

remite a la constitución del tiempo del acontecimiento (...). Este es el tiempo infinito e indefinido de todo acontecimiento. (Esperón, 2014, p. 292)

Un *entre* que vincula sentido y tiempo dice Deleuze, entendiendo *sentido* como una creación que surge del acontecimiento, es decir que no existe desde antes ni se lo puede planificar.

Como consecuencia, proponemos que los sentidos escénicos, en este marco, son la *aparición de líneas organizadoras que surgen del acontecimiento escénico*. Líneas no previstas que son tomadas por lxs hacedorxs para que *devengan escena*. Para pensar que esto es posible hay que entender una escena que *busca el acontecimiento*, y no que esté preocupada por reproducir fielmente lecturas de la representación.

Elegimos los procesos escénicos a analizar en el corpus de esta investigación identificando una preocupación común por dar espacio a acontecimientos que crean sentidos no representacionales. Esto nos permitirá hablar de un *acontecimiento escénico*¹² como un suceso inesperado, que se presenta como una *experiencia actualizante*¹³, y que no está garantizada.

Decimos que no está garantizada ya que su carácter inasible hace imposible su preparación o planificación. Sin embargo, a veces sucede. No diremos que en algunas obras teatrales sucede, sino que en algunos ensayos y/o en algunas funciones de algunas obras. Sucede *eso*¹⁴, un fenómeno que abre la temporalidad, que es puro devenir, un *entre*¹⁵ que

¹² Entendemos que hay otras líneas de investigación que toman el acontecimiento, siendo una fundamental la desarrollada por el investigador Jorge Dubatti, (2019) para quien el hecho teatral constituye acontecimiento en la unión convivial de las partes -espectadorxs y hacedorxs-. Aun distinguiendo el aporte que realiza, no podemos tomar esta línea ya que, a diferencia de lo que proponemos, el acontecimiento para este investigador sería una condición ontológica de *todo* teatro, de toda experiencia escénica. Como contraparte, desde esta investigación consideramos el acontecimiento escénico como una búsqueda de *algunos procesos escénicos* que se alejan de lógicas representacionales.

¹³ Decimos esto en consonancia con la lectura que hace Kozak, de *experiencias del presente, con y del tiempo*, en actualidad constante, como vimos anteriormente.

¹⁴ Sugerimos ver el artículo “Eso” (2013) en el que Mauro Alegret propone, a partir de Badiou y de Valenzuela, pensar en lo innumerable, inclasificable de algunas experiencias escénicas en las que *eso* aparece, que irrumpe como lo *real* en la escena cuando el actor ejecuta el *acto* en escena, diferenciándolo de *acción* teatral.

¹⁵ Erika Fischer Lichte también habla de un *entre*:

En este sentido se describe la experiencia estética como una experiencia umbral. El receptor se experimenta como en un estado del ‘entre’: entre diferentes estados de su sistema de significación, entre variados modos de percepción, entre diversas posibilidades de su praxis. Al

interrumpe pero comunica, intempestivamente, a lxs hacedorxs -actrices, actores, directorx, técnicxs, público si hay- entre sí, todxs o algunxs, y a la vez con un presente espeso, de sensorialidad expandida.

Entonces diremos que, más allá del azar que lo caracteriza, hay ciertas escenas -y más particularmente ciertos *procesos* escénicos- que *procuran convocar al acontecimiento*, independientemente de su grado de éxito. Lo invocan mediante estructuras que llamaremos dispositivos escénicos de *escucha de cuerpos presentes*, como propone Marie Bardet¹⁶.

A partir de Bardet pensamos esta escena de (búsqueda del) acontecer como una escena que no consiste en una acumulación de marcaciones ensayadas mil veces y enlazadas con *disimulo*, sino que, sobre un esqueleto o mapa de pautas (sea cual sea el grado de su acuerdo previo), requiere de una escucha de cuerpos presentes, sin disimular nada, actualizados y atentos a los sucesos que se dan en lo inmediato.

Esta escena de *escucha de cuerpos presentes* buscará el hiato donde suceda un *acontecimiento escénico*, estableciendo una búsqueda singular que permita lógicas¹⁷ del sentido escénico oblicuas¹⁸, devenidas.

A lo largo de esta investigación veremos cómo estos sentidos escénicos, inesperados y singulares como el suceso mismo, pueden aparecer tanto durante una obra ya estrenada como al interior de un ensayo, como veremos a continuación.

concluir el proceso de recepción se estabiliza un nuevo sistema de significación, que posibilita una nueva percepción, una nueva praxis. En y a través de la experiencia estética se lleva a cabo una transformación” (Fischer-Lichte, *Experiencia estética como experiencia umbral*, 2016, p.84)

¹⁶ La investigadora/hacedora Marie Bardet ha realizado numerosos estudios sobre Bergson y Deleuze, entrelazados intensamente con sus prácticas artísticas. Bardet dice que el cuerpo es un lugar donde el lenguaje vacila, y que lejos de ser algo domesticable y foráneo, el cuerpo es indómito:

Mi cuerpo, dice Bergson, es un centro de indeterminación, como cualquier imagen viviente, implica un delay, un retardo, una conciencia en curso. La imagen no es pura representación mental ni pura realidad material, sino esta *tensión entre*, que exige el desafío de pensar una composición en la inmediatez, y que constituye sin duda uno de los rasgos más fuertes del bergsonismo (Bardet, 2012, p. 176).

Una tensión *entre* pensado por esta investigadora fuertemente a través del movimiento.

¹⁷ Pensamos en *lógicas* como *modos* complejos establecidos en un sistema *abierto* que muestra una constitución móvil del *sentido*, alejándose de un comportamiento prescriptivo y representativo.

¹⁸ Ver más adelante pensamiento *oblicuo* según Serres, en el apartado sobre consideraciones metodológicas.

1.2 Procesos escénicos ampliados

Si el acontecimiento escénico es imprevisible, puede suceder tanto en un ensayo como en una función a público, o puede incluso no suceder nunca. Si pensamos en analizar escenas que invoquen acontecimientos escénicos (asumiendo que es sin garantías), no serán la obra acabada, estrenada, el único momento escénico a analizar.

Así proponemos el estudio de lo que llamaremos *procesos escénicos ampliados*, en los que podamos analizar tanto los ensayos como funciones a público. Decimos *ampliados* porque consideramos que es una ampliación del objeto *teatro*, sobre el que la Tradición afirma que *sucede* en el hecho convivial con espectadores, es decir, en función a público¹⁹.

Movilizados por los cambios epistemológicos que invitaban a re-preguntarse acerca de la naturaleza del teatro y de las diversas prácticas escénicas, los estudios teatrales contemporáneos han ido cambiando el foco de su preocupación. Así lo plantea la investigadora Josette Féral, para quien “la noción de teatro ha cedido poco a poco el lugar de la representación teatral, de actuación, a medida que el texto cedió su lugar al cuerpo del actor, a medida que la escena puso el acento en el espacio y el juego teatral” (Féral, 2004, p. 18). Si bien el texto *cedió*, para esta autora el espacio ganado sigue siendo el del producto acabado, es decir la obra presentada a público.

Frente a esto, actualmente cada vez más investigaciones²⁰ se abren al interrogante por los procesos de creación, cada vez más investigadorxs y hacedorxs consideran que el *ensayo* no

¹⁹ Jorge Dubatti en numerosas oportunidades afirma que un ensayo no constituye teatro, ya que afirma que el teatro es “en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial” y ejemplifica por qué la sustracción de cualquiera de estos elementos da como resultado una experiencia que *no es teatro*:

Puede haber convivio (en muchos tipos de reunión) sin *poíesis* ni expectación, por ejemplo, en la mesa familiar o en una reunión de trabajo: hay teatralidad no-poiética, en consecuencia, no es teatro. Puede haber convivio y *poíesis* sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye el ‘mirador’, no es teatro. (2011, p. 43)

²⁰ Dice Cipriano Argüello Pitt (2012, p. 16)

Pensar el espacio del ensayo como parte constitutiva de una dramaturgia y como eje de un proceso implica redimensionar el aspecto político del teatro, ya que lo expresivo y comunicativo de la escena será una discusión permanente entre un teatro que se piensa a sí mismo y que piensa en el espectador.

Argüello Pitt junto a otrxs investigadorxs se preguntan por los procesos de creación, y sin duda la tesis doctoral de Carolina Cismondi, todavía en proceso de escritura (“Procesos de creación escénica: un abordaje

es un estado previo, un plan sin completar o un medio de resolución, sino un espacio *otro* que también busca un acontecimiento, que permite *sentido* y no significado²¹.

Siguiendo un pensamiento deleuziano, tanto un ensayo como una presentación a público son instancias singulares, únicas. Entonces, podemos decir que no son igual a nada, es decir que son pura *diferencia*, una diferencia que se establece no por comparar ambos estados, sino porque ambos sostienen intensidades particulares, y se impulsan por *potencias*²² propias.

Nunca serán iguales las intensidades de un ensayo a las de una función a público. A veces un ensayo tendrá más potencia que un estreno, y a veces una función a público será el espacio que inaugura una intensidad nunca vista durante el proceso. A veces una potencia que imprime el sentido de la obra se desata en una reunión pos-ensayo, o una intensidad singular surge en la preparación en el camarín, previo a la función.

La propuesta que hacemos, de la mano de Deleuze, es pensar que la *singularidad* que propone cada uno de estos momentos es más potente que pensar las jerarquías que sostendrían a uno por encima del otro. Entonces en nuestra propuesta no se tratará de pensar *cuál es más potente, si el ensayo o la presentación a público*, sino de reconocer las

posible del teatro actual en Córdoba” Doctorado en Artes, UNC) será un aporte fundamental al estudio de procesos creativos, pensados a partir de extrapolar hacia el teatro metodologías de la crítica genética. También es importante señalar que asumimos que tomar los procesos creativos como objeto de estudio es una problemática que se aborda desde hace muchos años en el campo teatral de manera muy fuerte a través de los laboratorios teatrales. Al respecto sugerimos ver el trabajo de María Cecilia Perea (2013, p. 19) que resume sobre el teatro antropológico:

Se podría plantear entonces que el mayor aporte realizado desde la antropología teatral al campo de los estudios teatrales fue de tipo metodológico. Significó salir al campo, observar de manera directa el largo y complejo proceso de creación teatral, analizar ensayos, dinámicas grupales, la relación con el espectador. Significó también, la creación de espacios de tipo laboratorio, los cuales facilitaron la realización de análisis comparativos entre diferentes tradiciones teatrales (...)

Pero tal vez el aporte más fundamental lo da como corriente aglutinante la crítica genética, la que en su versión más actual piensa los espacios de ensayo:

En el siglo XXI, la Crítica Genética continúa su ampliación al investigar en vivo los procesos creativos, de manera simultánea a los propios artistas, y estudiando el fenómeno en su propio espacio, adquiriendo también su metodología experimental. Al investigar el presente, este tipo de estudios permite un intercambio entre investigador y artista, donde ambos indagan en el fenómeno de la creación, observando cómo se transforman las primeras imágenes intuitivas o deseos de obra hasta que forman un dispositivo sensible de vinculaciones singulares (Cismondi, 2014, p. 2)

²¹“Deleuze con su pensar paradójico rompe las cadenas que ataban el sentido al significado y lo libera singularizándolo, concibiéndolo como un suceso extraordinario y único, como un acontecimiento repetible en su singularidad pero no generalizable” (Serrato, 2012, p. 88)

²² Pensamos la *potencia* como un *cierto poder de afectar y ser afectado* (Pál Pelbart 2020, y Cornago 2008).

potencias diversas, siempre singulares, siempre inigualables, que se suceden en cada instancia de un proceso escénico, en toda su amplitud.

El gesto que permitirá esa ampliación será el de reconocer que lo singular es *el proceso escénico en sí mismo*, y no necesariamente unos momentos por sobre otros.

Entendemos que para esto debemos establecer que no todos los procesos escénicos ampliados contemporáneos buscan acontecimientos, ni procuran una *escena del devenir* ni una *escucha de cuerpos presentes*. Son algunos procesos, algunos hacedorxs, quienes sostienen estas preocupaciones.

Los procesos escénicos ampliados que nos interpelan para esta investigación tienen como principal característica la de buscar alejarse de una escena representacional. Así como Deleuze propone la representación como contracara del acontecimiento, entendemos que la búsqueda de *acontecimiento escénico* se aleja en la misma medida de una escena de la representación.

Para ahondar, a continuación, nos ocuparemos de encontrar un eco directo a nuestra propuesta en la *crisis de la representación* como un territorio²³ que nos permita indagar sobre una escena de búsqueda del acontecimiento.

²³ Son varixs lxs investigadorxs y hacedorxs que hablan sobre territorio, y más como un territorio enlazado a las posibilidades y particularidades de conocimiento. Destacamos a Dubatti, quien propone pensar en territorios y territorialidades, vinculando la territorialidad al proyecto de Cartografía Teatral que establece el Teatro Comparado. Describe:

La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce tensiones entre territorialidades y complejidades intra-territoriales. Incluye fenómenos de des-territorialización y re-territorialización, en permanente movimiento. Hay también una supraterritorialidad a la que corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden. (Dubatti, 2018)

2. Aproximaciones a la crisis de la representación

En este apartado nos proponemos acercarnos a las problemáticas en torno a la redefinición de la noción de representación. Entendemos esta redefinición como parte de una *crisis de la representación*, y como un territorio donde podemos desplegar nuestra preocupación sobre las temporalidades. Pero nos preguntábamos cómo entenderla al interior de los estudios teatrales contemporáneos, donde observamos una modificación tanto en el modo de producir como de observar e investigar las escenas contemporáneas²⁴. Como sostienen las investigadoras Féral (2004), Fischer-Lichte (2005), Martín (2018), aunque se puedan establecer búsquedas anteriores, es desde los años 60²⁵ que ciertos estudios escénicos conforman fuertemente búsquedas que desplacen *lo teatral*, discutiendo sus límites y preguntándose lisa y llanamente por su *ser*.

En ese camino indagamos el vínculo entre la *crisis de la representación* en la escena contemporánea y la *crisis del drama*: ¿una es consecuencia de la otra? ¿Son dos formas de nombrar la misma problemática?

Pensando en estos cuestionamientos nos dedicamos a leer numerosos textos de distintas procedencias que buscaran abordar formas escénicas actuales, en las que pudiéramos anclar una búsqueda del acontecimiento escénico, y que a la vez nos permitieran conformar un estado de -nuestra- cuestión.

²⁴ Sugerimos ver Féral (“Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras”, 2004) en el que señala el cambio en los modos de investigar y producir, a partir de separarse de estudios de base literaria. Concepto desarrollado principalmente en el capítulo “una teoría carente de práctica”.

²⁵ Decimos *los años 60* en consonancia con investigadorxs -ver Fischer-Lichte (2005), Féral (2004), Daniela Martín (2018)- entendiendo que fue un momento de quiebre en los abordajes del estudio teatral, aunque, al igual que estas tres investigadoras, lo entendemos en profundo enlace con las vanguardias que precedieron y con otras manifestaciones a lo largo de la historia, y no como una manifestación exclusiva de ese corte epocal. Esto afianza la propuesta de tiempos *intempestivos* que no pueden ser representados como una línea unívoca del acontecer escénico.

2.1 Crisis del drama / crisis de la representación: un estado de la cuestión

Observamos que son diversos los ejes que organizan las investigaciones escénicas actuales. Algunos autorxs refieren que la escena contemporánea se caracteriza por haber tenido un impulso, giro o espíritu performativo²⁶. Otrxs no lo asocian a la performance, sino que se internan principalmente en las operaciones de ruptura con el texto literario como elemento hegemónico organizador, dando lugar a nociones como el *devenir rapsódico* o el *teatro posdramático*. Hay quienes se centran en la preeminencia del cuerpo escénico, o en una ética diversa con lxs espectadorxs, como también en la hibridación o resonancia de distintas materialidades, entre otros ejes de estudio.

En la travesía de conformar el territorio de nuestro *estado de situación*, consideramos nociones como el *Devenir rapsódico* (de Jean-Pierre Sarrazac²⁷), el *teatro posdramático* (de Hans-Thies Lehmann²⁸), el *teatro desidentificado* que propone Denis Guénoun²⁹, el *teatro de la experiencia* de Oscar Cornago³⁰, *teatro pos-espectacular* de André Eiermann³¹, *teatro anaurático* (Federico Irazábal³²), *teatralidades expandidas* (José Sánchez, Raúl Ortiz y otrxs³³), *teatro del gesto* (Sol Garré³⁴), *escenarios liminales* (Ileana Diéguez Caballero³⁵),

²⁶ Entre numerosxs investigadorxs que lo trabajan, mencionamos a Argüello Pitt (2020):

Lo contemporáneo, señala Arthur Danto (1999) se cuestiona los procedimientos por lo cuáles construye, el cambio entre lo moderno y lo contemporáneo manifiesta un desplazamiento entre la representación y la performance. En la modernidad la representación es central, mientras que en la contemporaneidad el cuestionamiento a la representación, vuelven a los procedimientos auto-reflexivos de la práctica. La noción de performatividad, en tanto actos del cuerpo y de la acción pone en cuestión la representación, sin embargo desde nuestra perspectiva no la niega totalmente, sino que la reformula.

Por otra parte, *Espíritu performativo* en el teatro contemporáneo es un subtítulo dentro de la Tesis doctoral de Daniela Martín (2018), en la que declara “Desde la década del 60, las artes escénicas atraviesan una etapa de experimentación profunda sobre la concepción del teatro como representación, dando cuenta de la crisis de la misma” (2018, p.14). Por último, *impulsos performativos* los nombra Erika Fischer-Lichte (“Experiencia estética como experiencia umbral, 2005”, p. 1) donde asegura que “Desde los años sesenta se observan en las distintas artes evoluciones que se pueden describir como impulsos performativos”.

²⁷ Desarrollado en “El drama en devenir. Apostilla de A L’Avenir Du Drame”. (2009) Cuadernos de ensayo teatral n°12. Paso de Gato, México.

²⁸ Desarrollado principalmente en “Teatro posdramático” (2013) Murcia: CENDEAC.

²⁹ Desarrollado en “¿El teatro es necesario?” (2015) Madrid: Antígona.

³⁰ Desarrollado entre otros en “Teatro de la experiencia” (2006) Cuadernos escénicos, Casa de América (6).

³¹ Desarrollado en “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes” (2009) disponible en revista on line *telondefondo* (16).

³² Desarrollado en “Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte” (2015) Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

³³ Ver “El teatro en el campo expandido” (2007) de José Sánchez en Quaderns portàtils de MACBA, Madrid y “Escena expandida. Teatralidades del Siglo XXI” (2016) de Raúl Ortiz, México: CITRU. Ambos

escritores de escenario (Bruno Tackels³⁶), *nuevas tendencias escénicas* (Argüello Pitt³⁷), *el teatro de estados* (Bartis)³⁸, entre otras que discuten la conformación de la escena actual.

Finalmente, para esta investigación conformamos nuestro estado de situación a partir de algunas de estas nociones. Asumiendo que cada una aporta sustancialmente al entendimiento de la escena contemporánea, seleccionamos aquellas que nos permitían delinear un cambio de *preocupación*, un corrimiento o desplazamiento desde la *crisis del drama* hacia la *crisis de la representación*, entendiendo este desplazamiento como fundamental para alojar nuestra preocupación sobre temporalidades diversas.

Así proponemos el análisis de algunos de estos autores divididos en dos grupos. Por un lado, tomamos a Sarrazac y Lehmann, proponiendo su desarrollo dentro del eje de la *crisis del drama moderno*; y por otro a Sánchez, Ortiz, Diéguez Caballero, Cornago y Chevallier para discutir el eje de la *crisis de la representación*.

Este ordenamiento se debe a que, si bien nuestro objeto de estudio está en el segundo grupo, proponemos los dos teóricos del primero como una base sobre la que el resto de los investigadores aloja un diálogo, pero que finalmente se despega variando el objeto de discusión.

Es decir que observamos que se *vira* desde la preocupación sobre el texto (en el primer grupo, de la crisis del drama) hacia una preocupación sobre el cuerpo (en el segundo grupo, sobre la crisis de la representación). Nos detendremos a analizar cada uno, para entender este tránsito propuesto.

investigadores, junto a otros, comparten un grupo de investigación sobre Teatralidades Expandidas (ver más adelante en esta investigación).

³⁴ Desarrollado en “Cuerpos en escena” (2009) Madrid: Fundamentos. En diálogo con este artículo también ver “La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento” de Lucas Aprea en el mismo libro.

³⁵ Ver, entre otros “Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política” (2007) Buenos Aires: Atuel.

³⁶ Desarrollada entre otros, en “Escritores de escenario. Observaciones para una definición” editada en la Revista Conjunto de Casa de las Américas, (189) pp. 69-76.

³⁷ Desarrolladas en el libro del mismo nombre “Nuevas Tendencias Escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Pago Giménez” (2012) Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

³⁸ Desarrollado entre otros en “Cancha con niebla. Teatro perdido. Fragmentos” (2003) Buenos Aires: Atuel.

2.1.1 Crisis del drama: Devenir rapsódico / Teatro posdramático

Todxs lxs investigadorxs elegidxs abordan la problemática de la construcción escénica de formas anti-textocéntricas³⁹. No obstante, vemos que hay una diferencia fundamental. Consideramos que las propuestas de Sarrazac y Lehmann, si bien son profundamente anti-textocéntricas, ponen ese *anti* en el centro de sus preocupaciones, por lo que *el texto* sigue teniendo un peso de importancia, aunque sea para relativizarlo, cuestionarlo o negarlo. Veremos los dos casos en detalle.

En “El drama en devenir”⁴⁰ Sarrazac re contextualiza⁴¹ lo que él llama *devenir rapsódico del drama moderno y contemporáneo* en relación a la actual *crisis del drama*. El autor asume que hay una crisis, a su juicio innegable, pero afirma que esta crisis no es sinónimo de un final de la forma dramática. Negándose a pronosticar el porvenir de un drama en crisis, propone mostrar su *devenir*, como formas nuevas que alcanza en la escena actual.

Antes de conceptualizar este *devenir* analiza dos respuestas posibles -hechas por otrxs autorxs- como transformaciones reconocibles de la forma dramática actual. Por un lado registra la *novelización* del teatro, en quien reconoce como referente a Bajtín; y por otro la *epización*⁴² del teatro, en quien reconoce a Brecht, a Benjamin y a Szondi; y explica por qué no acuerda con ninguna de las dos formas. Con la primera por considerar que la *novelización* podría aplicarse solo a un tiempo acotado; y con la *epización* por considerar que generalmente es presentado (incluso en Szondi, remarca) como el producto de una (*r*)*evolución*, es decir que presenta un resultado fruto de un supuesto *progreso*, y por lo

³⁹ Según M. De Marinis (2005, p. 148) el textocentrismo fue un concepto acuñado por Jean Jacques Roubnsne (Théâtre el misse en scena, 1980) donde sugiere que es “la supremacía del texto y su vocación de ser a la vez fuente y el fin de la representación” (Roubnsne, 1980, p. 49) concepto que se utilizó para designar una tradición de estudios que reivindicaban la supremacía del texto dramático como elemento hegemónico y organizador de la puesta en escena, y que se contrapuso a otra corriente denominada *escenocéntrica*. Ver más en Marco de Marinis (“En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II”, 2005).

⁴⁰ “El drama en devenir” es un ensayo/apostilla que escribió Jean-Pierre Sarrazac para la segunda edición de su libro “El devenir del drama” en 1999. Fue traducido al castellano por la editorial Paso de Gato en 2009, como parte de sus *Cuadernos de ensayo teatral*.

⁴¹ Decimos *re* contextualiza en referencia a que esta apostilla se escribió para finalizar su segunda edición, y porque el autor declara en esa oportunidad pensar su escrito en torno al escenario del momento.

⁴² En la traducción del libro *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann este concepto aparece como *epización*, haciendo referencia a los mismos autores. Mantenemos las elecciones de traducción que de cada obra se desprenden.

tanto cómo se vuelve una apología de lo *Nuevo* “la gran forma épica del teatro” en detrimento de lo *Antiguo*, lo que para Sarrazac equivale a decir “el moribundo texto dramático” (2009, p. 6).

Sarrazac imagina que ese concepto de epización podría ser hoy en día la expresión de la escritura dramática “si conservara la amplitud y la plasticidad” (2009, p. 6) que imprime Walter Benjamin con su primera versión de *¿Qué es el teatro épico?* donde, al proponer lo épico como lo *no trágico*, abre la vía a un teatro que Benjamin denomina *gestual*⁴³. Sin embargo, para Sarrazac esta vía se *bloqueó* con el endurecimiento del concepto de *lo épico* que hace Szondi, según Sarrazac, “más a la escucha de Adorno” (2009, p.7) ya que atacaba *violentamente* la subjetividad que proponían autorxs, como por ejemplo Strindberg.

El autor vincula la epización de Benjamin con su propuesta de *rapsodización* de la obra teatral como tercera alternativa. Una *rapsodización* a partir de detectar una *pulsión rapsódica*, dice el autor, que no constituye ni una abolición ni una neutralización de lo dramático, sino *aposiciones y oposiciones dramáticas, líricas, épicas, argumentativas, de tonos y de géneros*.

Su propuesta se detiene en un problema que considera crucial del siglo XX: la liquidación de la unidad de acción. Dice: “el modelo dramático, fundado en un conflicto interpersonal más o menos unitario, ya no da cuenta globalmente de la existencia moderna” (2009, p. 11). Por eso propone un *devenir rapsódico* como respuesta al estallido del mundo, que se materializa en un montaje de formas, tonos, de/re/construcción de formas teatrales y para/extras/teatrales.

Para Sarrazac el devenir rapsódico opera por *desbordamientos*. Desborda lo dramático por lo épico y lírico. Es decir que, lejos de extinguirse, el drama se vuelve susceptible de desbordamiento y relativización, también nombrado como *fuga*. En este punto el autor lo propone desde la filosofía de Deleuze, pensándolo como *fugar[se]* ya que “es también provocar una fuga, no necesariamente de los otros, sino hacer que algo entre en fuga, hacer que un sistema entre en fuga, como cuando reventamos una tubería”⁴⁴ es decir, hacer que

⁴³ “un teatro gestual, gracias a la vehemencia de su pensamiento crítico y su ironía sin concesión” dice la cita completa de Benjamin (Benjamin, “Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III”, 1999).

⁴⁴ Guilles Deleuze y Claire Parnet (Conversaciones, 1999).

algo entre en fuga es que escape por desborde. Sarrazac, a través de Deleuze, propone que desde ahí se pueden crear nuevas lógicas para el drama, no levemente modificadas sino lógicas *potentemente fugadas*. Para Sarrazac hacer que el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote) es, en sí mismo, el *devenir rapsódico del teatro* (2009, p. 13).

Propone que la pulsión rapsódica en la escritura o en el espectáculo recupera lo discontinuo, lo separado; por lo que pide "reabrir la escena originaria del drama, (...) dejar que una voz diferente a la de los personajes se abra caminos" (2009, p. 15), donde la voz del rapsoda moderno, que va comentando y problematizado, sea la oralidad que aparece cuando desborda la escritura dramática, en favor de la visualización de la voz del autor (*antes sentenciado al silencio*, dice) y en contra del *collage indiferente posmoderno*.

Es decir que propone la *rapsodia* como la forma más libre, y no como la ausencia de forma, sino como lo que permite que el drama entre en *fuga* delante nuestro.

La noción del devenir rapsódico es claramente una alternativa a una escena representativa, siempre estableciendo que es el *drama* el que permite el movimiento. Como dijimos, es una postura claramente anti-textocéntrica en la que se apoyarán varixs autorxs del segundo grupo, pero no para profundizar esa línea, sino para pensar una escena que descentre el texto -más allá de si se presenta como rapsódico o no-.

Por su parte, "Teatro posdramático" denominó **Hans-Thies Lehmann** a una serie de obras teatrales europeas que respondían a un "modo profundamente distinto en el uso de los signos teatrales [que] nos permite describir legítimamente como *posdramático* un sector significativo del nuevo teatro" (2013, p. 29)

Para Lehmann el teatro posdramático, como otras artes posmodernas, es propenso a la auto-reflexión y auto-tematización⁴⁵, "problematiza su estatus de realidad aparente [por lo que]

⁴⁵ Sugerimos ver "El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto" de Micaela van Muylem (2018) Entendiendo que desde su publicación la categoría de posdramático se volvió ineludible en los estudios teatrales contemporáneos, van Muylem propone hacer un recorrido histórico del término y de su uso, tanto por el autor que la acuñó como por otrxs, y discutir su utilización hoy en día en diálogo con investigadorxs recientes. Para van Muylem el teatro posdramático se aleja de la representación, y por lo tanto se distancia de la acción, y deviene un teatro *autorreflexivo* que se pregunta acerca de la representación y la presentación. En una línea similar, la investigadora Beatriz Trastoy en el libro "La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad" (2018) propone que, en la escena porteña, el rasgo más

el texto ha dejado de ser dramático” (2013, p. 29), señalándolo como un elemento más, no reinante, de la configuración escénica.

En su libro “Teatro posdramático” Lehmann historiza el teatro europeo como una acumulación de *drama mimético*, por lo que entiende la historia del teatro como la historia del drama: es decir *imitación y acción*. Para Lehmann no hubo una verdadera ruptura con el drama sino hasta los 70’, designando esta ruptura como *teatro posdramático*.

Propone que esta designación implica un nuevo paradigma teatral, como una *frontera negativa* que lo separa del dramático. Asegura que el teatro posdramático no es una negación general del teatro de texto, sino un cambio de foco que propone, como alternativa a las categorías básicas de la *poética* (fábula, unidad, personaje, etc.), un repertorio de conceptos y herramientas analíticas para operar el tiempo, espacio y organización de los materiales en cada *realización escénica*⁴⁶ a partir del *juego* (refiriendo a su voz inglesa de *game*) como la matriz generativa, y no la historia (*story*) en el sentido aristotélico de la línea argumentativa. Luego arriesga características específicas de este teatro posdramático, advirtiendo que no es su intención ser prescriptivo -es decir que no quiere proponer formas fijas que prometan resultados específicos- y detallando el comportamiento de los *signos de la performance, del texto, el espacio, tiempo, cuerpos y los medios* en este teatro posdramático.

Entiende que el prefijo *-pos* tiene muchxs detractorxs. Para Lehmann el teatro posdramático no designa todo el teatro contemporáneo -incluso propone ejemplos históricos como el *Rey Lear* para ejemplificarlo-, por lo que se apoya en la definición de *época* como unidad totalizadora. Es decir que, según Lehmann, este prefijo permitió quebrar el concepto monolítico de *modernidad* y permitir distintas temporalidades históricas, incluso paradójicas o distantes, pero advierte que no hay que asumir ese *pos* como superación o anti modernismo. Asegura que, según él propone, *pos* no remite a una superación o destrucción, sino que implica un movimiento *tras el* drama sin olvidarlo, sino que, por el contrario, incluye su presencia.

pregnante del teatro posdramático es esta *auto reflexividad* a la que refiere Van Muylem, en el caso de Trastoy convirtiendo ese gesto en una reflexión sobre la crítica teatral y sobre el vínculo del teatro con su comunidad.

⁴⁶ *Aufführung* en el original, remite a lo que ocurre en cada presentación.

Así lo resume el investigador español José Sánchez en el prólogo de la edición castellana del libro de Lehmann, donde afirma que el autor alemán utiliza el teatro posdramático como *marco analítico* del teatro contemporáneo para proponer dos tensiones. Por un lado, la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama (como dijimos, sin que esto niegue el texto o el drama, sino permitiendo el diálogo con la literatura -dramática o no- y la re-definición de *drama*). Por otro lado, propone la reivindicación del teatro como medio, pese a que la crisis de lo dramático parecía desplazarlo hacia otras categorías o espacios (como la *narración* o la *performatividad*, menciona). Más bien, para Lehmann el drama se sitúa “en la perturbación recíproca entre texto y escena” (2013, p. 20).

En este punto podemos ligar la propuesta de Lehmann a la de Sarrazac, ya que busca una redefinición y no un aniquilamiento del drama, aunque hay que destacar los esfuerzos que hace Lehmann por desmarcarse del devenir rapsódico⁴⁷. Sin embargo y pese a esto, observamos que en ambos prevalece una preocupación mayor en torno al *drama* y sus diversas o novedosas formas de abordarlo. Si bien son sobrados los esfuerzos por separarse del teatro dramático e incluso del drama como condición *sine qua non* del teatro (de hecho, el autor llega a afirmar que es posible un teatro sin drama)⁴⁸, su teoría lleva todavía como un *sino*, en su nombre, el núcleo del drama.

El *salto* que observamos en lxs investigadorxs pertenecientes al segundo grupo es que desplazan al texto de cualquier centro -positivo o negativo-, discutiendo la hegemonía del texto incluso en su negación. Estxs otrxs autorxs pensarán la dimensión del *cuero* como

⁴⁷ Dice Lehmann en “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación” (2010):

La propuesta de Jean-Pierre Sarrazac fue quizás la idea de un ‘teatro rapsódico’ sería útil para comprender un movimiento general de la práctica teatral contemporánea. Esta idea se refiere a Brecht, al actor brechtiano y a Bernard Dort. Tan útil como es este término para muchos de los acercamientos al teatro donde la dimensión textual sigue siendo central, la idea de lo rapsódico parece estar arraigada mucho más en la tradición dramática y brechtiana y -tal como yo lo veo- no tanto a todas aquellas dimensiones del teatro que se acercan a elementos no literarios o menos literarios como son la ‘performance’, la instalación, la danza, etc. Por tanto no veo la necesidad de sustituir lo ‘posdramático’ por lo ‘rapsódico’. (2010, p. 322)

⁴⁸ Ver en Lehmann (2013, p. 55) y ver video conferencia que ofreció en la UNAM, México (Metamorfosis del teatro posdramático, 2014).

centro de sus preocupaciones, proponiendo su *emancipación* hacia una igualdad respecto del resto de los elementos escénicos⁴⁹.

2.1.2 Crisis de la representación: Teatralidades expandidas / Escenarios liminales / Teatros de la experiencia

En su escrito “El teatro en el campo expandido” el investigador español **José Sánchez** declara que, pese a la gran historia que carga el teatro como práctica, es recién en el siglo XX donde inaugura su independencia como *arte*, ganando un terreno específico (disputado por la literatura, las artes plásticas o incluso la música) que, de todas maneras, ha estado “plagado de problemas y contradicciones” (2007, p. 4). Esa pelea sobre lo *específico* (pelea que, remarca, es tan institucional como del interior de la práctica) es la que arroja rápidamente a hacedorxs a nombrar de maneras alternativas que se desmarcan del llamado simplemente *teatro*, afirmando que “la multiplicación de nombres y la dificultad para aceptar que se está haciendo teatro es síntoma, paradójicamente, de una necesidad de enmascaramiento.” (2007, p. 5)

Para Sánchez *el teatro en el campo expandido* toma como modelos artistas que intentan *desacartonar* un teatro burgués hacia uno concebido como “un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido.” (2007, p. 8). Esa pretensión rebalsa la búsqueda escénica, pero se imprime en un teatro que rompe la convención teatral, que renuncia a lo que considera los dos procedimientos que la hacen posible: la representación -incluso a la representación de uno mismo- y el control del tiempo (2007, p. 8).

⁴⁹ También se observa este giro en que numerosxs autorxs contemporáneos no proponen tomar lo posdramático como eje de análisis de la escena actual. Entre otros ejemplos, el investigador y director Rubén Ortiz (2016, p. 52) dice:

(...) recordemos que la edición del libro es del año 2001 y Lehmann advierte que sus ejemplos parten de los ‘últimos treinta años’. Nada nos dice Lehmann todavía de la transversalidad, contaminación o hibridación (...). Lo mismo en términos de piezas que ocurren fuera de los recintos teatrales, y no digamos ya de prácticas de abierta convivialidad, pues para todo esto no está diseñado su concepto de análisis.

El autor se cuestiona el estatuto de lo *real* de lo que extrae numerosas manifestaciones que reproducen esa confrontación como tensión, y remarca la diferencia que hay entre *la representación de la realidad y la irrupción de lo real*, aun cuando haya casos en que ambos coincidan⁵⁰.

Por eso propone que el teatro en el campo expandido es *eminente corporal* ya que “el cuerpo del actor se convierte en único soporte material de la representación” (2007, p. 29), lo que para Sánchez vuelve al actor más vulnerable en escena, pero lo único capaz de ofrecer un punto de irrupción de lo real en la escena contemporánea.

Sánchez también dirige el grupo de investigación “Teatralidades expandidas”⁵¹ donde trabajan, entre otros, el director e investigador mexicano **Rubén Ortiz**.

En su libro “Escena Expandida. Teatralidades del siglo XXI”⁵² Ortiz comienza por especificar qué es la teatralidad, la que describe como *una mirada entrenada*⁵³, y relata cómo la *puesta en escena* estableció una forma de hacer y de mirar que se propaga de los recintos teatrales generando un *campo expandido* que trasciende el teatro, que es “síntoma del agotamiento del régimen estético de las artes o del encuadre que la modernidad dio a las artes” (2016, p. 50), destacando el carácter colectivo del teatro que para el autor está por encima de sus modos de representación.

Enumera que durante el siglo XXI hay numerosos ejemplos de *prácticas contaminantes* que se multiplican dentro y fuera de los teatros, advirtiéndolos como desplazamientos que implican la *irrupción de lo real en el teatro* (2016, p. 53), implicación de las teatralidades

⁵⁰ En otro texto Sánchez afirma que “la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura” (Prácticas de lo real en la escena contemporánea, 2008, p. 1).

⁵¹ Proyecto interdisciplinar radicado en la Universidad de Castilla-La Mancha, que, según su página web: presenta dos vertientes de trabajo: la primera de ellas está dedicada a un trabajo histórico-crítico y analítico, centrado en el estudio de prácticas artísticas y sociales en las que se manifiestan modos de teatralidad que exceden lo que culturalmente es aceptado como ‘teatro’ o ‘danza’. (...) Se plantea la aplicación de parámetros conceptuales de la teoría teatral y performativa en el estudio de lo social (...) por otro, se propone un análisis de las prácticas escénicas y performativas contemporáneas que operan tanto en un ámbito teatral como en uno de intervención directa sobre lo social por medio del instrumental conceptual de la teoría política reciente.

Ver más: <http://blog.uclm.es/joseasanchez/2017/01/16/teatralidades-expandidas/>

⁵² 2016 Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)

⁵³ Veremos unas páginas más adelante que Ileana Diéguez Caballero y Oscar Cornago también piensan la teatralidad como acto de la mirada.

en el flujo de lo real sin que sea por eso formador de obras *cerradas o abiertas* como las define Eco, “sino que él mismo funciona sólo como instigador de acciones que pueden ser retomadas por otros actores sociales, en una seriación sin fin” (2016, p. 54) Por eso se pregunta por el carácter político de este arte expandido, cuestionando su definición.

Ortiz vincula la teoría descrita en el libro con la práctica que otrxs colegas y él mismo están llevando a cabo en México, tanto en obras como en ensayos y encuentros o foros. Y destaca que estas características de la *escena expandida* denuncian nuevas formas vitales, urgentes de emergencia por “un nuevo orden en las relaciones humanas. Un nuevo orden mundial y local, una nueva tensión provocada por la brecha de desigualdades del capitalismo todopoderoso (...) y una respuesta a la guerra civil de bajo impacto del país.” (2016, p. 96).

Ortiz se pregunta si la escena actual requiere un cambio radical en lo que entendemos por teatro, y asegura no saberlo, aunque reconoce que “el vanguardismo ha terminado. A los artistas (...) sólo les queda desmarcarse de la voracidad del mercado y de los hábitos autistas del periodo autónomo del arte.” Y luego admite que en México cada vez hay más grupos “desmarcándose de los cánones de la *puesta en escena* y varios de ellos saliendo de plano al espacio público”. (Ortiz, 2016, p. 96).

A otro grupo de investigación llamado ARTEA y fundado por el mismo José Sánchez pertenecen numerosxs investigadorxs que han desarrollado líneas similares pero propias -e incluso anteriores- de investigación, como es el caso recién visto de Rubén Ortiz, y de Ileana Diéguez Caballero y Oscar Cornago, que veremos a continuación.

Dentro de lxs numerosxs investigadorxs que se preguntan por la *teatralidad* (entre lxs que podemos nombrar a Féral⁵⁴, a Helga Finter y al mismo Cornago), que cuestionan su complejidad y se preguntan si es una capacidad de la mirada que transforma numerosos

⁵⁴ La definición de teatralidad para Féral:

“no es una cualidad que pertenece al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Y conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, espectacularidad y encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto (el espectador) como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente. (Féral, 2004, p. 44).

hechos hacia una teatralidad, hayan sido concebidos o no para eso, **Ileana Diéguez Caballero** inaugura un espacio de pensamiento sobre esta teatralidad.

Abre su libro “Escenarios liminales” declarando que sus estudios son sobre teatralidad y no sobre *teatro*. A partir de lo que Víctor Turner plantea en la antropología como *liminal*, Diéguez Caballero propone pensarlo en ciertas manifestaciones escénicas, concebidas o no como teatro, y nombradas por la autora como *Teatralidades o performatividades políticas*, o simplemente *acciones*. Así mira un corpus amplio de experiencias liminales que van desde experiencias escénicas como las del teatro de Yuyachkani⁵⁵, a los escraches a represores llevados a cabo por H.I.J.O.S⁵⁶ en Argentina. Un corpus amplio que acobija distintas experiencias latinoamericanas con las que propone ampliar lo que entendemos por *prácticas escénicas*.

Esta reflexión sobre la teatralidad se vuelve también una reflexión sobre los *modos* de investigación⁵⁷ en las artes escénicas, preocupación que traía desde antes de su tesis sobre *escenarios liminales* y sigue sosteniendo hoy en día.

En una conferencia brindada en 2014⁵⁸ se puede ver cómo Ileana Diéguez Caballero profundiza su propuesta hablando de teatralidad como un *campo expandido*, en consonancia con lo desarrollado por Sánchez. Allí afirma que la teatralidad es una

⁵⁵ Yuyachkani es “un Grupo Cultural reconocido como uno de los máximos exponentes del Teatro peruano y latinoamericano. A decir de la crítica e investigadora Ileana Diéguez: ‘no es solo un productor de espectáculos, sino, y esencialmente, un centro de investigación de las tradiciones culturales latinoamericanas, un laboratorio permanente de formación y desarrollo del arte del actor y los lenguajes escénicos.’” Fuente y más datos: <https://www.yuyachkani.org/>

⁵⁶ H.I.J.O.S acrónimo para Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, es una organización de derechos humanos de Argentina, con filiales en distintos puntos de ese país conformada principalmente por hijos e hijas de desaparecidos durante la última dictadura militar. Ref. <http://www.hijos.org.ar/>

⁵⁷ Ya desde su tarea como des-montajista Diéguez Caballero corría los límites de lo que supone una investigación teatral, en “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación” reflexiona sobre el desmontaje y la deconstrucción, pensada desde Derrida:

(...) desmontar esos recorridos implicó develar algunas relaciones entre investigación y creación, (...) Los desmontajes tampoco implican estrictamente una deconstrucción, en el sentido derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el centro de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento” (2009, pp. 10-13).

Diéguez despega el desmontaje de la crítica y del análisis, abriendo el juego del desmontar como una construcción proveniente del diálogo, que construye y no demuele.

⁵⁸ Conferencia de Ileana Diéguez llamada “Teatralidad de la violencia: Necroteatro”, XIII sesión, 8 de mayo (2014).

construcción cronotópica, donde espacios cotidianos se transforman, *extrañándolos*, pensándola como un acto de la *mirada* y de *presencia*, siendo una presencia que, al separarse del flujo cotidiano de la vida, produce teatralidad.

Actualmente, junto a Ana Longoni⁵⁹, desarrolla una cátedra itinerante sobre *Pensamiento situado y práctica decolonial*⁶⁰ donde buscan confluir prácticas situadas que provienen de distintos espacios, *alter* institucionales -no *anti*, aclaran-, de *afección* y necesidad de conectar como *impulso guía*, entendiendo las conversaciones como espacio de construcción, y nuevamente apostando a desarmar y cuestionar qué implica investigar y qué generar conocimiento.

Así en esta conversación Diéguez Caballero pone en tela de juicio la palabra *pensamiento* y propone entender las prácticas desde *lo que nos afectan e interpelan*, más que desde los pensamientos⁶¹. Pondera la *conversación* lejos de la conferencia magistral, entendiéndola como el diálogo entre personas de diferentes prácticas, diferentes ocupaciones, diferentes generaciones, y como una práctica *generadora de conocimiento y de pensamiento crítico*.

Junto a Longoni advierten que el *pensar situado* tiene en cuenta la densidad experiencial, lo que marca y acota la propia experiencia de vida. Hablan de un pensamiento en *estado de intemperie* que implica moverlo, por su estado de precariedad y de vulnerabilidad absoluta del pensamiento, y de cuerpos igualmente vulnerables que los acompañan. Así, el *pensar situado o emplazado* atiende a que hay que *mover el pensamiento*, y eso implica necesariamente mover lo que entendemos por investigación.

⁵⁹ Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA), se especializa en los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Fuente y más datos: <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/miembrosDetalle.php?id=149>

⁶⁰ *Pensamiento situado, I encuentro*, Ciudad de México, 4 de febrero 2019, Casa Refugio Citlaltépetl Conversaciones con Ana Longoni. La *Cátedra Pensamiento Situado. Arte y Política desde América Latina* es un proyecto organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Unidad Cuajimalpa, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pensado como un encuentro que versa sobre la manera de encarar y producir pensamiento crítico, con énfasis en las singularidades de la producción intelectual y artística que, debido a circunstancias sociales y políticas particulares, ha cambiado sus objetivos y modos de realizarse. Subido a YouTube por UAM Cuajimalpa (Diéguez Caballero y Longoni, 2019).

⁶¹ En interesante como en este punto refiere a la socióloga feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui cuando defiende que *la gente de a pie también produce pensamiento crítico*. De igual manera, se pregunta qué es producir pensamiento crítico y qué referencias toma la academia sobre otros tipos de pensamiento crítico diversos, colectivos, horizontales. Ref. <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw>

Propone pensar de qué maneras los espacios de vida y de trabajos se pueden entender situadamente a partir de la *mirada encarnada* (como la propone Donna Haraway⁶²), haciendo foco en *qué miramos* y *con qué cuerpo miramos*. Asegura que *mirar* es el primer acto de investigación, por lo que se pregunta, como investigadora, cómo nos relacionamos con esa mirada para levantar capas, y qué es investigar -de una manera situada- en un país como México que tiene tantas colectividades buscando vidas que no encuentran. Se pregunta, entonces, qué es *encarnar* una investigación.

Diéguez Caballero presenta a lo largo de numerosos textos, tratados y libros, no sólo un corpus de *teatralidades liminales*, sino un diálogo intenso entre *modos diversos* de construir escena y *modos* igualmente diversos de investigar y de producir conocimiento.

Por último, **Oscar Cornago** comparte algunas preocupaciones con Diéguez Caballero y con Sánchez. Por una parte, también se cuestiona el rol mismo de la investigación, intentando re definir lo que entendemos por esa práctica, y proponiendo pensar que una investigación sobre un proceso de creación es semejante a una *obra artística*: “Si bien toda obra de arte puede ser considerada resultado de un proceso de investigación, aunque sea acerca de la propia subjetividad del artista, (...) depende del nivel de reflexión de ese lenguaje acerca de lo que con él se está haciendo y su modo de producción” (Cornago, 2011). Por otra parte, comparte un interés por los contornos de la teatralidad.

En artículos como “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad” (2005) advierte el carácter difuso y peyorativo que se imprime en el uso común, por fuera del ámbito específico, de la *teatralidad*. Dedicó gran parte de su artículo a historizar cómo surge la noción y cómo se transformó. Desarrolla tres características posibles: primero y como desencadenante, la mirada del otro como condición de existencia, es decir no como un mero receptor que mira lo que se escenifica, sino como lo absolutamente necesario para que *sea*. Como segundo, lo *procesual* “que solo tiene realidad mientras está funcionando” (2005, p. 5) y por último el fenómeno de la *representación*: “es decir, la dinámica de

⁶² Bióloga feminista norteamericana, autora de “Ciencia, cyborgs y mujeres” entre otros, donde expone sobre el pensamiento situado al que hacen referencia Diéguez Caballero y Longoni, y el que tomamos como sustento para el desarrollo de una metodología situada en esta investigación (ver apartado sobre metodología).

engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje” (2005, p. 5).

Su trabajo sobre la teatralidad y sobre la investigación escénica, pero también la noción de *teatro de la experiencia* desarrollada por el autor, nos permiten entablar un diálogo muy cercano con los otros investigadores de su grupo.

En torno a esta última noción nos resulta más significativo el resumen, problematización y variaciones realizadas por la directora e investigadora Daniela Martín en su tesis doctoral⁶³. Allí la autora propone pensar en *plural*, en término de *teatros de la experiencia*, para subrayar las características múltiples que tienen las diversas maneras de entender la escena contemporánea de la experiencia, y haciendo valer esa diversidad como constitutiva, para luego proponer variaciones. Martín (2018, p. 27) resume:

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

Así presenta una sistematización de lo que propone Cornago en dos de sus artículos⁶⁴, en los que se aborda un tipo de escena que se caracteriza por tener “un mayor despojamiento formal y con menor grado de estilización” (2005, p. 201), frente a la proliferación escénica

⁶³ “Teatros de la experiencia. Variaciones escénicas cordobesas” (2018) Tesis doctoral de Daniela Martín, Doctorado en Artes, FA, UNC, Argentina.

⁶⁴ “Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión” (2005b) y “Teatro de la experiencia” (2006).

europea de teatro de gran formato espectacular⁶⁵. A partir de esta lectura, Martin propone ampliar la teoría de Cornago pensando en cuatro variaciones posibles: variaciones *desde el personaje a su ruptura; de la mimesis a la presencia material del cuerpo; de la extensión escénica a los dispositivos de teatralidad y sobre los paisajes de la narración* (Martin, 2018).

Una escena que busca la *construcción de sentido* desde el *despojo* más que desde la acumulación y el efecto visual, que busca poner en el centro de sus preocupaciones el *cuerpo* por delante de grandes escenografías, que piensa y problematiza los *procesos de construcción escénica* a la par que escena final; y que, en línea también con sus contemporáneos de este grupo, desenfoca la fábula y corre el drama de cualquier espacio hegemónico. Y por encima, busca una escena no representacional. Dice Martin (2018, p.267):

Los Teatros de la experiencia no constituyen una categoría taxonómica, sino un modo de nombrar y pensar las variaciones del teatro contemporáneo. Experimentación, teatralidad, potencia, cuerpo, dispositivos, paisaje, son puntos centrales que atraviesan la idea de teatro que allí se juega, como el resultado de búsquedas poéticas para generar lenguaje, no para reproducirlo.

Estos teatros de la experiencia se sostienen y experimentan en nociones móviles y abiertas que se entrelazan a las que veremos en los análisis, donde serán fundamentales la potencia, el cuerpo, el paisaje aquí nombrados, pero especialmente el alejamiento de la representación. Aquí diremos que las nociones trabajadas por Martin, Cornago, Diéguez, Sánchez y Ortiz vistas encuentran un enlace directo con la propuesta de pensar la escena actual como una *escena del presentar*.

⁶⁵ El autor aclara que, al decir *teatro de gran formato espectacular* está pensando en las grandes puestas de Castellucci, Oliver Py, Bob Wilson, entre otros.

2.2 Teatro del presentar

Desde principios de los 2000⁶⁶ el director teatral y filósofo francés Jean-Frédéric Chevallier intenta responder cuáles son las características de la escena actual, entendiendo que su interés en torno a lo teatral ha cambiado: “Todo lo que definía al teatro (su drama y su representación) ya no nos permite hablar de él. Ya no hay coincidencia entre lo dramático y lo teatral” (2004, p. 7). Chevallier se pregunta entonces por las características y la naturaleza del *gesto*⁶⁷ teatral contemporáneo, proponiendo resumirlo en lo que él denomina *teatro del presentar*.

Se enfoca en la presentación por sobre la representación, es decir “en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que aquí está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo” (2004, pp. 7,8). Pone en relieve el desprecio que a veces se hace del presentar en torno al representar, como si el primero fuera una disminución del segundo, y aporta:

si quitamos el ‘re’ de *re*-presentar es porque, primero, dejamos de ver el escenario como un lugar de re-copia, y segundo (consecuencia del primer punto), dejamos de ver *sólo* el escenario. El acto teatral es más que el estricto acontecimiento escénico, incluye a los que lo ven (2004, p. 9).

Es una resta que implica un plus. Para Chevallier quitar el *re* es quitar la prepotencia del teatro de *comunicación totalitaria* inherente a quien se piensa *representante* de algo. Y pese a que reconoce voces que piensan que quitar el *re* conlleva una pérdida, él considera que lejos de eso, modifica la condición del vínculo escena-espectadores hacia una más horizontal, de continuidad. Así, “el acto teatral deja de existir del escenario *hacia* la sala y se vuelve del escenario y de la sala” (2004, p. 10).

⁶⁶ Véase: “Introducción: Hacia un teatro del presentar” Introducción del registro del Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo (noche de teatro) celebrado del 5 al 15 de noviembre de 2004. Co editado por Proyecto 3 / UNAM/ Escenología: México. También “Teatro del presentar” (2005) Revista Citru.doc - Cuadernos de investigación teatral (1), México DF., CITRU, 2005, pp. 176-185.

⁶⁷ Chevallier (entre otros) habla de *gesto* “para subrayar la intención que habita la *acción* que consiste en practicar teatro” (2004, p.10). Véanse las distintas celebraciones del *Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* ya referido.

Afirma que esto no implica que en el teatro contemporáneo ya no se hagan más *historias representadas*, sino que la mirada *enfoca* un *presentar*. Según Chevallier, con el fin de los metarrelatos (ref. Vátimo, 1991) y el fin de las ideologías “es el fin de los discursos prescriptivos y de las representaciones (dramáticas) por medio de las cuales estos discursos pretendían ser comunicados al público” (2005, p. 177).

Esto también configura una postura política para Chevallier, ya que refiere a la singularidad de cada sentido creado, y lo idiosincrático propio de cada interpretación que harán lxs espectadorxs: “el enjuogo político que puede constituir el teatro hoy en día [es] no imponer discursos ni tampoco fundamentos comunes sino invitar a la invención particular y al establecimiento de una (nueva) continuidad entre seres.” (2005, p. 184) Es una invitación a desarrollar *vinculaciones* (o *continuidades* como le llama Chevallier) entre individuos.

2.2.1 Particularidades del teatro del presentar: actuación, texto, espectadorxs

En “Teatro hoy, una tipología posible”⁶⁸ Chevallier retoma la reflexión de la *escena del presentar* para re-pensar el actor, el texto y el espectador⁶⁹. Pensando estos tres elementos como indiscutibles de la conformación de *teatro*, propone ejemplos que contradicen esta triada como *núcleo definitorio*. Para esto menciona obras que no tienen actores, puestas que no tienen texto alguno o cuyo texto aparece no dicho (proyectado, impreso, reproducido por un dispositivo, etc.), y pone en relieve la dificultad de remover de la fórmula al *espectador*. Si bien a primera vista remarca que un teatro sin espectadores pareciera que no es teatro, ejemplifica algunas propuestas escénicas contemporáneas que no incluyen un espectador de

⁶⁸ Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato n° 21, México (2011) es un ensayo premiado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y la Revista Mexicana Paso de Gato (con participación de Artez: Revista de las Artes Escénica de España).

⁶⁹ Dejamos la elección de palabras como las realiza y analiza Chevallier, aunque al referirnos a la problemática, nosotrxs elegimos denominarlas *actuación, texto, espectadorxs* por considerarlas más inclusivas a otros géneros que no sean el masculino.

forma permanente, o cuyos espectadores son itinerantes, donde el espectáculo continúa incluso sin espectadores⁷⁰.

Chevallier busca dónde establecer, incluso de manera *liminal* (2011, p. 6) las fronteras actuales de estas nociones, preguntándose por su *función contemporánea*.

Pensando la dimensión del **espectador** menciona la variedad de prácticas actuales como formas de entender una conformación diferente de la noción (que incluyen tener espectadores en ensayos, espectadores itinerantes, espectadores que ven partes de una obra -pero nunca completa-, entre otras formas).

Propone que el *teatro del presentar* considera al espectador como un *invitado*, como un punto de partida que permite transformar su clásica función de *receptor* de un mensaje. Para esto hace un recorrido histórico que avala su propuesta, desde las puestas griegas que se veían mientras ocurría un banquete, hasta los teatros a la italiana realizados para que los espectadores pudieran mirarse entre sí, y las puestas tribales actuales en la India donde los concursos dramáticos de más de veinticuatro horas conviven con puestos de comidas y bebidas que funcionan en simultáneo.

Remarca la apuesta al *convivio* (ref. a Dubatti) como un vértice fundamental de la experiencia. Pero, entendiendo que este convivio es “ante todo de orden artístico” (2011, p. 10) retoma lo que Nicolás Bourriaud llama “estética relacional”⁷¹, donde las relaciones que establecen lxs espectadorxs, a la par de lo que sucede en el escenario, se convierte en el *núcleo* de la obra⁷².

⁷⁰ Si bien no está nombrado por Chevallier, aportamos un ejemplo local: la puesta de “57 camas” que realizó la directora danesa Signa Sorensen durante el Festival Internacional de Teatro Mercosur 2005. La obra duraba una semana entera, con sus días y noches, y su elenco nunca abandonó la puesta, incluso en las horas que no asistía público. Ver http://archivo.lavoz.com.ar/2005/1002/Espectaculos/nota361180_1.htm

⁷¹ Chevallier hace referencia a lo desarrollado por Nicolás Bourriaud en “Estética relacional” donde el autor parte de la definición de la “forma material de la obra” para luego desarrollar otra “forma relacional”, que considere la obra como *intersticio social*, el arte como *un estado de encuentro* y la forma de la obra contemporánea que se extiende *más allá de su forma material*, como *una amalgama*. (Bourriaud, 2006).

⁷² Chevallier se inclina más por la noción de Bourriaud que por la de Dubatti, ya que advierte que “existe una disimetría en la relación escenario/sala que el concepto de *convivio* no permite abarcar: La primera función del espectador es la de *ofrecerse para que lo atiendan*. ¿Para qué sirve un espectador? ¿sirve para que le sirvan!” (Chevallier J.-F. , 2011, p. 11)

Para Chevallier esa singularidad explica la actualidad del dispositivo, propone que la actitud *trasciende el intercambio mercantil* (es decir, el espectador que paga por una entrada y por lo tanto se le ofrece un producto) incluyendo una dimensión diferente, la del *huésped* o invitado, como una condición superadora del mero comprador o consumidor. Al huésped se lo sirve y atiende con lo mejor que se tiene en el hogar, no con sobras de comida ni la cama más incómoda. No es un mendigo al que se le da lo roto, lo que no funciona, lo que queremos descartar o nos sobra, sino que es un invitado al que queremos darle con todos los gustos, para que se sienta como en su casa o mejor.

Será por eso que Chevallier remarca la actitud anti mercantilista de esta noción: “Atender al otro sin esperar nada a cambio... la peculiaridad podrá parecer sencilla y de muy poca consistencia, pero constituye gran parte de la razón de ser del espectador en el teatro de hoy.” (2011, p. 12). Define así una característica que, propone, es profundamente anti-neoliberal.⁷³

Según Chevallier, esta noción de espectador se acerca a lo que Lehmann llama “política de la percepción” y “estética de la responsabilidad”⁷⁴, entendiendo que el espectador como *invitado* también está incitado a *hacer*, a participar estando *presente* y *mirando*. Es decir que *traslada* al público la condición de la actuación que es la de *estar presente*. Entendiendo que es un esfuerzo y una condición que se le pide al público contemporáneo, Chevallier se pregunta: “¿qué hacer para que el espectador esté presente?”, y concluye que

de lo que se trata es de que el espectador *sienta*. No hay nada antes de este sentir. (...) El artefacto teatral procura producir sensaciones en el espectador.

⁷³ Al respecto, véase “Teatro del presentar y resistencia al liberalismo” (2006). En ese artículo Chevallier analiza y propone una definición de lo neoliberal y en qué medida un teatro de la presentación constituye una resistencia al mismo. También el apartado “Teatro posmoderno y neoliberalismo” dentro de su “Introducción: Hacia un teatro del presentar” (2004) pone en evidencia lo diametralmente opuesto que es este *gesto teatral contemporáneo* propuesto, con el sistema en el que vivimos. Menciona cómo estamos sumidos en una sociedad del espectáculo (Guy Debord, 1992) cuya escena deja quieto al espectador, sin poder accionar, confinándolo a una mirada pasiva. Por lo que el teatro del presentar se vuelve una alternativa: “Si el gesto teatral contemporáneo puede aparecer como alternativa, no es como discurso, sino como práctica, practica humana, como praxis -empezando por la primera: la práctica de la alteridad.” Esa invitación a practicar la alteridad es vital para Chevallier, en una escena donde no se *representa* la empatía, sino que se *practica* ser un humano anti-neo-liberal.

⁷⁴ Desarrolladas en “Teatro posdramático” (2013).

Como si, *in fine*, el espectador estuviera mirando las sensaciones que emergen dentro de él. (2011, p. 15)

Entonces, este *sentir* es posible gracias a que el espectador se siente *invitado*, acogido, en confianza, “como si experimentar esta posibilidad real de sentir libremente le hubiera incitado a ‘reconectar’ consigo mismo.” (2011, p. 15), invitado a contemplar-se, a crear *sentido*.

En un contexto posmoderno, observamos por un lado el fin de la Historia (y del sentido de la Historia) y por otro la desmultiplicación y la inestabilidad de los microrelatos locales. En el marco teatral, esta observación conduce a pensar en el trabajo hermenéutico del espectador: sobre la base de lo que percibe durante el acto teatral -y no de lo que recibe porque se le comunica- el espectador construye un relato propio, relato del cual forja luego una interpretación, una suerte de lectura idiosincrásica sobre su lugar en el mundo (2011, p. 9).

Esta escena *presente* se caracteriza entonces por entender a lxs espectadorxs como invitadxs, emancipándolxs de ser merxs *receptorxs* de *un único mensaje* para ser sus propixs productoxs de *sentido*⁷⁵, siempre pensado como una *posibilidad*, nunca como una garantía. Y también pensando siempre en *plural*, en *sentidos* que sean no pre-impuestos, no establecidos y a veces que ni siquiera estén pre figurados por lxs hacedorxs.

⁷⁵ En un artículo de 2016, Chevallier retoma esta característica, apostando por una creación de sentido a partir de la producción de sensaciones, de un *despertar sensible*: “Lo que producen las relaciones teatrales, su efecto estético, es que sintamos. El gesto teatral en tanto que gesto combinatorio tiende a producir sensaciones. La combinación de presencias sobre el escenario procura despertar los sentidos.” Y resume:

No hay sentido posible -es decir singular, personal, único- sin primero este despertar sensible. Si el espectador se dedica a experimentar por sobre “intentar entender”, se abre la sensibilidad a un “juego relacional” (o relación teatral como le llama más adelante) de potencias, intensidades y afectos, que tiene lugar en “el espíritu del espectador. (Chevallier J.-F., “Prácticas escénicas y trabajo en comunidad: una indagación”, 2018, p. 77)

En cuanto a la segunda noción, la de **actor**, nombra como *operador*⁷⁶ a quien realiza una labor en el escenario, término que según Chevallier tiene varias ventajas por sobre *actor*, ya que *operador* incluye a quienes, estando en el escenario, no actúan, como sucede con cierta frecuencia en el teatro contemporáneo. Esto funciona para entender una cuestión doble: por un lado, el carácter *no representativo* de estos operadores en escena; y por otro cómo son mirados por lxs espectadorxs, en tanto lo consideran como una *presencia* en el escenario, así “lo mira [al operador] en tanto que presente y no tanto como representante” (2011, p. 18)

A partir de esta noción Chevallier habla de diversos *modos de operar actoralmente*: “a través de los cuales un actor-operador se deja observar por los espectadores -y ejerce así su función de anfitrión hacia los invitados-” (2011, p. 18). Dentro de estos *modos de operar*, reconoce siete modalidades hacia las que puede *tender* o *apuntar* un montaje contemporáneo, como cuerpos (o presencias) sugeridas.

Estos son: *cuerpo coreográfico o coreografiado, cuerpo cotidiano, cuerpo lúdico, cuerpo disonante, cuerpo aminorado, cuerpo singular y cuerpo sobrecodificado*. En términos generales, propone que sin una *composición* de personaje que medie el texto, se abre paso *la descomposición de la persona*, y propone cuerpos que buscan ya no “una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos.” (2004, p. 4), donde los actores no reproducen, sino que reactivan: “Hacen el movimiento. Así *manifiestan* que ellos mismos son la *manifestación* de una potencia” (2005, p. 179).

Concluye: “El límite al cual tiende el *artista-espectador* es volverse puro espectador (porque ya no hay nada que modificar en la escena). El límite al cual se acerca el *espectador-artista* consiste en abandonar la función corriendo para volverse ya el creador de su vida.” (2011, pp. 47,48). Enlaza así *contemplación y acción*, tanto en el *espectador* como en el *operador*, que *surcan* la escena de lo *real*. Que son “reales por cierto” (2011, p. 48), remarca Chevallier.

⁷⁶ En esta investigación optamos por hablar de *hacedorxs*, para poder referimos de manera inclusiva a quienes habitan la escena y quienes también la construyen, aunque estén a sus orillas. Tomamos esto a partir de la invitación a pensar en el *operador* de Chevallier, pero también incluyendo directorxs, técnicxs, fotógrafxs, productorxs, etc.; y afirmando el carácter de acción que conlleva la noción *hacedorxs escénicxs*.

Sobre el tercer componente de la triada, Chevallier advierte lo riesgoso de hablar de **texto** en el teatro actual⁷⁷, refiriendo que la etimología de *teatro* es *theatron*, para Chevallier un “lugar donde se ve y, por otro lado, a un *acontecer*” (2011, p. 34). Describe el tratamiento contemporáneo que se le da al texto como *carente de un telos*, un fin, por lo que se modifica el tratamiento al diálogo entre los personajes, el nudo del conflicto, su desenlace, su supuesta lección de vida. Incluso su existencia es prescindible. Se pregunta y responde entonces

¿qué produce el texto en un escenario? ¿cuáles son sus funciones ahora? (...) recurrir a un texto ensancha (...) la cantidad de ‘misterio’ en el escenario o bien acrecienta la ‘opacidad’ del evento escénico, y por ende puede llegar a volver el acontecer teatral más profundo y más relevante. (2011, p. 36)

Por eso Chevallier lo refiere como un *texto-pregunta* y *texto-propuesta*, presentándolo como un elemento más, no central, de la producción de *sentido*. Expone un *texto pregunta* que cuestiona más a fondo el sentir del espectador, es decir “lo que de él se descompone y recompone al sentir así” (2011, p. 38).

Propone pensar el texto no como punto de partida de la creación de los artistas sino un punto de llegada de *producción textual del espectador*:

Si otrora el texto antecedía al acontecer escénico (incluso era el punto de partida de ese acontecer), no sería absurdo convenir ahora que la cronología ha probablemente sufrido un cambio radical: hoy en día a lo que se apunta, *in fine*, es a la producción textual del espectador. Este *texto-propuesta* no viene antes sino después; y no es el punto de partida sino el punto de llegada. (2011, p. 39).

Punto de llegada que será *un lugar sin lugar*, propone, donde se *curva* la mirada del espectador, se posibilita esa curva, pero no se impone hacia dónde.

⁷⁷ Específicamente defenestra la oposición teatro de texto/teatro de imagen, dueto de oposición a la que alude, según el autor, el director del Festival de Avignon Oliver Py.

2.3 Algunas consideraciones sobre *nuestro* estado de situación

A modo de resumen, diremos que, a lo largo de este *estado de situación de la escena de la crisis de la representación*, nos propusimos pensar un *paisaje* de la escena contemporánea que nos interesa nombrar, que nos interesa asir. Si bien entendemos el *teatro del presentar* que propone Chevallier como un espacio posible para anclar nuestra problemática, es igualmente cierto que nos interesan las otras nociones expuestas, y sus vinculaciones posibles.

Por ejemplo, cuando Sánchez dice que el *teatro en el campo expandido* renuncia a la convención teatral a través de dos procedimientos -la representación y el control del tiempo- entendemos, en la misma línea, que una *escena del presentar* renuncia al control del tiempo porque el acontecimiento es en sí mismo una ruptura del tiempo, e inevitablemente una *suspensión* de su *control*, del que nadie (ni hacedorxs ni espectadorxs) puedan tener sobre él.

Nos resulta significativo cómo Sánchez extrae de esa *ruptura* un cuestionamiento al *estatuto de lo real*, lo que luego Ortiz propone como fundamental para entender la escena contemporánea. Para Ortiz es *la irrupción de lo real* (que conlleva su cuestionamiento) lo que cimienta cierta búsqueda escénica de la ciudad de México, observación que hará en otros territorios Cornago, entendiendo que esa *irrupción* o *ruptura* en escena es un cuestionamiento a la *teatralidad*.

Esta *expansión* que refieren Sánchez y Ortiz la entendemos como parte del vasto territorio que propone Diéguez Caballero al pensar en *experiencias escénicas liminales*, ampliando no solo la noción sino el territorio observado (pensando en *experiencias* -no en obras- que pueden o no auto percibirse como escenas), y ampliando también la territorialidad para pensar en *formas latinoamericanas* de abordar experiencias escénicas.

Aunando los intereses de Diéguez Caballero, entendemos que el campo expandido de lo liminal se amplía desde la consideración de *experiencias escénicas* hacia la consideración de *modos de investigar*, modos que sean diversos, ampliados. Entendemos este movimiento

como partes de la misma preocupación, es decir por re-pensar qué es el teatro, qué la *teatralidad*, qué investigar, y qué generar conocimiento.

Sobre esto último proponemos entender las *prácticas de expansión* como modos *liminales* de generar conocimientos. Modos conjuntos, cruzando y dialogando estxs diversxs autorxs al servicio de lo que entendemos por *procesos escénicos que buscan lo acontecimental*.

Es decir que nos interesa pensar *escenas del presentar* que también se enmarquen en la búsqueda de *teatralidades expandidas* o *liminales*, que busquen en la *experiencia* el acontecimiento escénico.

Nos interesan los procesos escénicos *situados*, que permitan y dialoguen con formas diversas de investigación, de creación y circulación de pensamiento crítico. Nos interesa analizar procesos escénicos que sean *teatros de la experiencia* que asumen lo *procesual* como un cuestionamiento intrínseco a su noción, que discuten *lo acabado* de una obra para asumirla como un proceso en movimiento. Escenas de la experiencia que piensen en dar respuestas escénicas *diversas* a la representación, que piensen en lxs espectadorxs mediante una *ética relacional*, emancipándolxs de ser merxs receptorxs de *un* mensaje para invitarlxs a ser sus propixs productorxs de sentido escénico. Escenas llenas de potencias, intensidades y afectos.

Volveremos sobre ellas en nuestro corpus, buscando nombrar, tensionar y dialogar estas nociones móviles con los procesos escénicos ampliados elegidos.

3. Consideraciones contextuales

3.1 La escena de la ciudad de Córdoba

A partir de asumir *la potencia de lo singular*, nos proponemos pensar los procesos escénicos ampliados elegidos para esta investigación de forma *situada*, pensando críticamente sus singularidades.

Consideramos que la ciudad de Córdoba tiene un vasto y variado panorama teatral. Aclaremos que nuestro trabajo se centra en la producción actual de la *ciudad* de Córdoba, fórmula que repetimos sin cansarnos para evitar que se confunda con la producción teatral de la *Provincia* de Córdoba, producción enorme, diversa y muchas veces olvidada para el análisis del campo teatral.

Machacamos esta distinción porque consideramos que a veces las ansias de generalización fagocitan identidades, invisibilizándolas. Si esta investigación denominara al teatro de la capital cordobesa como “teatro de Córdoba” estaría ignorando la rica producción del resto de la provincia, replicando la fórmula que olvida el teatro del resto del país cuando nomina en libros, tratados, artículos y notas como “teatro argentino” al suceder teatral de la ciudad de Buenos Aires.

Consideramos que esta particularización no es un mero formalismo para ajustar la investigación a nuestro objeto, sino que apostamos a un *conocimiento situado*⁷⁸ a partir de una *epistemología regional*, por lo que se vuelve tan preciso nombrar aquello que es como lo que no es, sin pretender universalismos.

Retomando, decíamos que la ciudad de Córdoba presenta un vasto y variado panorama teatral, pudiendo clasificarse en diversas categorías según su público, sus modos de

⁷⁸ Nuevamente nos encontramos con la noción de Donna Haraway, mencionada anteriormente por Ileana Diéguez Caballero. Esta noción es nodal en esta investigación, como se explicita en el apartado metodológico, al igual que la noción de *epistemología regional* desarrollada por Michael Serres.

abordaje escénico, sus expectativas de producción, sus dinámicas, su circulación y legitimación, entre otras variantes posibles.

Nos resulta importante preguntarnos por las categorías que suelen utilizarse intentando no cristalizar materias en movimiento. *Teatro independiente, experimental, alternativo, teatro comercial, teatro amateur, de revista*, por citar algunos ejemplos, se constituyen en un abanico amplio de categorías que varían según especificidades propias, produciendo nuevas, alterando o eliminando otras. Incluso algunas de esas categorías son clasificaciones auto-percibidas por lxs hacedorxs cuando otras son propuestas foráneamente desde diversas investigaciones. Esto hace imprescindible atender a la relatividad del término y de su utilización para nuestra investigación.

Numerosxs investigadorxs⁷⁹ han historizado, analizado y/o cuestionado estas categorías, por lo que advertimos que las conceptualizaciones hechas desde Buenos Aires u otras ciudades no son siempre pertinentes de aplicar a la ciudad de Córdoba, con sus coyunturas sociales, artísticas y teatrales tan particulares.

Atendiendo a esta diversidad, a fines de nuestro trabajo dividiremos la actividad teatral de la ciudad de Córdoba en *teatro oficial, teatro comercial, teatro independiente y teatro amateur*, entendiendo estas categorías como territorios móviles que solo coyunturalmente pueden delinear el campo observado. Comenzamos por detenernos en la última.

⁷⁹ Ver La tarea llevada a cabo por el grupo GETCOR (grupo de estudio de Teatro de Córdoba, integrado por Mabel Brizuela, Graciela Frega, Ana Yukelson, entre otrxs) con su publicación de “El Teatro De Córdoba (1900-1930). Documentación y crítica” (2004) pero principalmente en la enorme tarea de documentación y crítica recientemente subida on line y disponible en <https://archivoteatrodecordoba.artes.unc.edu.ar/>; además de las investigaciones independientes de cada una [Ver: de Mabel Brizuela “Las salas teatrales en el teatro de Córdoba (1900-1930)” (2004) Córdoba: Imprenta FFyH, UNC; de Graciela Frega “Circulación y recepción del teatro porteño en el teatro de Córdoba (1900-1930)” (2004) Córdoba: Imprenta FFyH, UNC; y el capítulo “Córdoba (1900-1945)” (2005) En Pellettieri (director) “Historia del Teatro Argentino en las Provincias”, Vol. I (pp. 121-175). Buenos Aires: Galerna-INT; de Ana Yukelson “Conformación, motivación y gusto del público cordobés en el teatro de Córdoba (1900-1930)” (2004) Córdoba: Imprenta FFyH, UNC. O “Memoria y teatro: una experiencia” (2006). En Revista el Picadero n° 16, INT.] Son importantes los aportes del grupo de investigación dirigido por Adriana Musitano y Nora Zaga “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975”, (2008), SeCyT, UNC, o “Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)” (2012) en el Centro de Investigaciones, FFyH, UNC; y es particularmente interesante el trabajo de análisis del campo teatral de Córdoba que realiza Mauro Alegret en su tesis doctoral: “Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés” (CEA, UNC, 2017).

Posiblemente el *teatro amateur* sea la categoría más prolífera, ya que se da en un sinfín de espacios de la ciudad y en circuitos muy diversos como centros culturales, colegios, organizaciones vecinales y parroquias, entre otros. Es una producción tan heterogénea como difícil de rastrear, registrar o sistematizar, aunque consideramos que es un campo plausible de diversas investigaciones, dentro y fuera de la academia.

Por *teatro comercial*⁸⁰ de la ciudad de Córdoba, podemos reconocer a humoristas como Cacho Buenaventura, Negro Álvarez, Flaco Pailos, entre otros de igual o menor taquilla, que generan un circuito breve pero muy convocante. Proponemos exceptuar las obras que se realizan desde Córdoba, coyunturalmente, para la cartelera veraniega de Villa Carlos Paz, ya que estas obras casi no se presentan en Córdoba ciudad durante el año, ni generan un circuito teatral destacado. El teatro comercial que proviene de otras ciudades y se presenta en la ciudad de Córdoba también queda descartado de nuestra investigación. Esto se debe a que nuestro objeto de estudio reside en procesos de creación en esta ciudad, por lo que no tomamos en cuenta las obras que, siendo oriundas de otros países, ciudades o pueblos visitan la ciudad de Córdoba, sin dejar por ello de reconocer su identidad teatral y sus aportes a la escena local.

El *teatro oficial* en la ciudad de Córdoba está representado básicamente por la *Comedia Cordobesa*⁸¹, elenco provincial de teatro que funciona en el Teatro Real, segundo teatro en tamaño y trascendencia de la ciudad. La Comedia Cordobesa, con más de cincuenta años ininterrumpidos de existencia, prepara frecuentemente una cartelera de piezas que establecen concienzudamente un contrato representacional, y si bien hay -pocas- excepciones que salen de esta norma, el canon establecido característico busca una escena de la *representación*.

Es decir que, tanto el teatro *comercial* como el *oficial*, no son productivos como territorio de estudio de esta investigación, ya que ambos sostienen fuertemente esa identidad escénica representacional, y por lo tanto contraria a nuestros intereses. Sin embargo, observamos

⁸⁰ Cuando la investigadora Graciela Frega describe “los valores que caracterizan al teatro comercial” enumera “el predominio del factor económico sobre el estético, la destreza para captar consumidores, el divismo y el exitismo de los actores” (Frega, Brizuela, Yukelson, y Villa, 2004, p. 44).

⁸¹ Sugerimos ver de Mabel Brizuela “Una comedia en cinco actos” (2009) Córdoba: Teatro Real., escrito de la investigadora cordobesa que aborda cinco décadas del elenco oficial, a través de su historia y análisis.

que, al igual que el teatro *amateur*, funcionan como un *mar de fondo* que dialoga con el teatro independiente, y que creemos importante reconocer.

En el *teatro independiente*⁸² encontramos subdivisiones identificables en dos grupos: teatro para niños y jóvenes, y teatro para adultos. El primero tiene un importante desarrollo en la ciudad, tanto en funciones en teatros independientes, oficiales, espacios alternativos, festivales específicos organizados por la municipalidad, provincia o auto gestionados, y un amplio circuito escolar. Es una actividad de renombre a nivel local e internacional, con grupos que comportan un profesionalismo sostenido. Es cierto que varios de estos creadores no se identifican únicamente con la etiqueta de *teatro para niños*, o *para jóvenes*, (como el caso de Cirulaxia Contraataca, que realiza obras para un amplio público joven pero también adulto); o que incluso se piensan como *teatro para todo público* (como es el caso de Tres Tigres Teatro) Entre otros grupos y realizadores encontramos, además de los recién nombrados, a Ulularia Teatro⁸³, Egos⁸⁴, Chingaras Teatro⁸⁵, El Chonchón⁸⁶, Los Solitarios⁸⁷, Muttis teatro⁸⁸, MAP⁸⁹, Pié Plano⁹⁰, entre muchos otros.

⁸² La investigadora cordobesa Fwala-Lo Marín refiere sobre el *teatro independiente*:

Este concepto suele ser huido, sin embargo, tomaremos los criterios de investigaciones anteriores sobre el teatro de Córdoba, donde se abordan rasgos particulares que permiten describir la categoría de «teatro independiente» (Halac 2006; Brizuela 2002; Tahan 2000 y Villegas 2000). Además, nos apoyaremos en las definiciones de teatro independiente que están contenidas en la Ley Nacional de Teatro (Ley 24.800 1997). A partir de estos trabajos y en virtud de indagaciones propias, se puede afirmar que bajo la etiqueta de independiente podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se auto-reconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción.” (Marín, 2018).

A su vez destacamos que como categoría es necesariamente *móvil*. Mauro Alegret (2017, p. 186) señala:

El teatro independiente continúa actualizándose en sus condiciones de producción, circulación y participación, pero con la pervivencia de sus formas de concebir el teatro –ya no solo en la actividad teatral, sino también en las leyes del estado. Queremos destacar que hacia mediados del siglo XX, el mundo del teatro independiente nacional comienza a gestar sus múltiples identidades, que si bien presentan diferentes modos de producción, circulación y convenciones convivenciales, provocan un provechoso diálogo creativo e intercambio de concepciones y modalidades, que en su conjunto producen un fenómeno teatral nacional sin antecedentes.

⁸³ Reseñado en el apartado sobre *Mediasnoches Payasas*.

⁸⁴ El Grupo EGOS nace en Córdoba en el año 2000, extendiendo su actividad por diversas salas independientes y oficiales de Córdoba y el país, así como también en escuelas y jardines de infantes. Entre sus integrantes figuran Alejandro de la O, Cecilia Di Marco y Nelson Balmaceda. Entre sus obras figuran: “Amor de Chocolate”, “De poco a poquito y de poquito a poco”, “Veo Veo”, “Pum para Arriba”, “El Fantasma de Clownterville”, “De pronto Crash!!!”, “Malas Palabras”.

Ref. <http://grupoegos.blogspot.com/2008/08/quienes-somos.html>

⁸⁵ Chingaras Teatro es una agrupación que funciona desde 2012, integrada por Ivana Altamirano, Cintia Morales, Valeria Beltramo y Héctor Julián “Giovanni” Quiroga. En el 2017 se incorpora al grupo Agustina

El *teatro independiente para adultos* también conforma un circuito amplio, en el cual están comprendidas las producciones de talleres teatrales, centros culturales y espacios artísticos y/o sociales; sean para un público específico (familiar, barrial) o general.

Márquez y en el 2018 se integra Cintia Brunetti. La formación de sus integrantes es diversa: Seminario Jolie Libois, la Lic. en Teatro de la FA-UNC y La Cochera Teatro. La búsqueda estética de Chingaras Teatro atravesó distintas facetas, desde la exploración netamente actoral hasta el trabajo con títeres, objetos y narración oral escénica partiendo de la creación colectiva como método de trabajo. Las producciones grupales están dirigidas a la infancia y a público familiar. Chingaras Teatro se caracteriza por llevar sus espectáculos principalmente a escuelas, barrios y centros comunitarios, sobre todo en lugares donde el teatro no llega, con el interés de acercarse a públicos que por distintas causas no tienen acceso a las salas de teatro. Entre sus obras figuran: "Las hermanas Flores (una espera de Primavera)" co-producida con el grupo Circo Davinci "La Santita de Alberdi", "Pancho y sus Cachivaches", "¡Splash! Vacaciones al sol" y "Abuela Elcira". Ref. <http://chingaras-teatro.blogspot.com/>

⁸⁶ Compañía de Teatro de Títeres de amplio repertorio que suele presentarse en Teatros, Festivales, Escuelas y "dónde las historias pueden ser contadas para los niños y adultos". Chonchón remite a una voz araucana que refiere a una especie de candil rudimentario con el cual los campesinos iluminaban sus viviendas, caminos o entendimientos. En 1967 Manuel, Roberto y Miguel Oyarzún incursionan en el milenar arte de los títeres, en la ciudad de Concepción de Chile. En un primer momento de una manera espontánea y guiados por el instinto, comienzan a establecer los primeros códigos titiritescos que luego constataron en la teoría y con el maestro Héctor Di Mauro. Su trabajo profesional se inicia en 1979 fundando el grupo Pirulín Pirulero, hoy conocido como El Chonchón. Radicados en Córdoba, Argentina, se incorporan al grupo Laura Rodríguez Figueredo y Carlos Piñero, y luego lo haría Rocío Oyarzún. El grupo no sólo se limita a realizar funciones para niños, sino que posee propuestas para el público adulto. En su repertorio figuran obras de autores como Federico García Lorca, William Shakespeare, Antón Chejov, Javier Villafañe, Roberto Espina, Otto Freytas, Alberto Cebreiro, Fernando de Rojas y algunas piezas de su propia autoría. El Chonchón también ha incursionado en la televisión y el video. Ha dictado talleres de animación de títeres en Chile, Argentina, Perú, Colombia, Ecuador, Uruguay, Brasil, México, Estados Unidos, Portugal, Italia y España, para profesionales y docentes. Hoy Miguel y Rocío siguen investigando en el universo del títere de guante, en donde ellos consideran que sólo los movimientos pueden ser limitados, pero infinito lo que queda por revelar en una de las técnicas más antiguas.

Ref. https://www.facebook.com/pg/ElchonchonMiguelOyarzun/about/?ref=page_internal

⁸⁷ Reseñado en el apartado sobre *Mediasnoches Payasas*.

⁸⁸ Muttis Teatro nace en el año 2004 como un grupo de autogestión que surge de alumnos de la Lic. en Teatro de la UNC. Se caracteriza por el diseño y realización de sus propias escenografías y de la dramaturgia de espectáculos para niños y adultos. Los integrantes son Gabriel Coba, Eric Venzon, junto a otros actores y técnicos buscando siempre enriquecer la dinámica del grupo. Entre sus obras figuran: "Rebelión, una obra de mentira", "Las Aventuras de Pedro Pan Casero", "Realidad Natural", "La Receta del Doctor Frankenstein", "Paquetito", "El Principito y el Abuelo Tito", "La Bella Durmiente Rock", "Qué cuco ni qué cuco", "Osayap, un planeta con poderes", entre otras.

⁸⁹ MAP, Marina Abulafia Producciones es un Grupo de Teatro de autogestión con especial interés en los niños y jóvenes, dirigido por Marina Abulafia (docente, directora, actriz productora), especializada en el teatro para niños desde hace 30 años, quien ha realizado más de 30 obras para público infante juvenil como actriz, productora y directora.

Ref. https://www.facebook.com/pg/marinagabriela.abulafia/about/?ref=page_internal

⁹⁰ El grupo Pié Plano es integrado por cuatro bailarines nacidos en el norte, centro y sur de Argentina. En el año 2009, Ana Lucía Molina (desde La Rioja), Roberto Santiago Delgado (desde Chubut) y Rocío Gozalvez (desde Villa María, Córdoba) llegan a la ciudad de Córdoba, donde reside Soffa Piñero Gallo, a estudiar en la Escuela Integral de Teatro Roberto Arlt. Allí comienza un camino que va enlazando a estos artistas por diversas experiencias escénicas-performativas, eventos interdisciplinarios y espectáculos. Utilizan el lenguaje corporal, el lenguaje de la danza como herramienta sociopolítica, comunicacional y estética. El grupo tiene la impronta de trabajar en colectivo con colegas de otras disciplinas: músicos, diseñadores, artistas plásticos, iluminadores, dramaturgos, coreógrafos, titiriteros. Ref. Gacetilla de prensa de "Nazario, el gurí del monte".

De este circuito nos interesa realizar un recorte sobre los grupos, realizadorxs y obras profesionales que mantienen una permanencia en cartel y una trayectoria destacada superior a los diez años de permanencia en el medio, y en el que se observa una rotación centrípeta de lxs integrantes de ciertos espacios y grupos hacia otros grupos o producciones⁹¹. Al agrupamiento de estas características las llamaremos *corte profesional*. Agregamos que, si bien no es excluyente para nuestra selección, en este segmento lxs integrantes tienen en su mayoría estudios superiores específicos, tanto en la U.N.C.⁹², como en la Escuela Superior Roberto Arlt⁹³ y el Seminario de Teatro Jolie Libois⁹⁴, dependientes estos últimos del Gobierno de la Provincia de Córdoba, lo que en algunos casos permite entender el desarrollo y estudio escénico a la par o dialogando con teorías de la escena, generando conocimientos específicos de profundidad.

3.2 El escenario de la investigación

Del panorama general (no exhaustivo) del teatro de la ciudad de Córdoba, seleccionamos el segmento dedicado al *teatro independiente* que llamamos *de corte profesional*, como un espacio en el que operan algunos de los componentes de lo que Chevallier llama *teatro del presentar*, y cuyos procedimientos y dispositivos son factibles de ser analizados bajo ésta y otras de las nociones subsidiarias ya vistas. Es decir, un espacio de prácticas teatrales en el que podamos identificar una preocupación común por dar espacio a acontecimientos que creen sentidos no representacionales, cuyos procesos escénicos se piensen *situados*, que

⁹¹ Entendemos que dejamos afuera numerosas expresiones como el teatro callejero, el que sucede en escuelas o escenarios improvisados, las *performances* que suceden en museos y espacios alternativos, o los numerosos varietés artísticos que suceden en la ciudad de Córdoba, todos movimientos muy significativos que merecen un trabajo aparte.

⁹² Actualmente la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) dicta cuatro licenciaturas con orientaciones en Actuación, Teatrología y Artes Escenotécnicas (con posibilidad de título intermedio de técnico); y un Profesorado en Teatro.

⁹³ La Escuela Superior Roberto Arlt perteneciente a la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) ofrece un Profesorado en Teatro, una Licenciatura en Composición Coreográfica, y Tecnicaturas Universitarias en Escenografía y en Iluminación de Espectáculos.

⁹⁴ El Seminario de Teatro Jolie Libois que funciona en el Teatro Real de la ciudad de Córdoba ofrece un título de Especialización en Técnicas de Actuación.

permitan y dialoguen con formas diversas de investigación, de creación y circulación de pensamiento crítico.

Sin embargo, a lo largo de la investigación nos dimos cuenta que lxs hacedorxs en actividad que respondían a todas estas características eran igualmente numerosxs, disímiles y heterogénexs en sus producciones escénicas. Durante la selección de *procesos creativos ampliados* que fueran pertinentes a esta investigación, hemos considerado trabajar sobre hacedorxs muy diversxs (de distintas generaciones, de diversas poéticas, de diferentes reconocimientos o incluso sin ninguno, de diversos procedimientos escénicos, diversos roles -dirección, dramaturgia, actuación y escenotecnia-, entre otras consideraciones).

Entre los considerados como posibles destacamos a Paco Giménez⁹⁵, Cipriano Argüello Pitt⁹⁶, Jorge Villegas⁹⁷, José Luis Arce⁹⁸, Cheté Cavagliatto⁹⁹, Soledad González¹⁰⁰, Gonzalo

⁹⁵ Francisco Daniel Giménez (Paco) (1952 Cruz del Eje, Córdoba) es Lic. en Interpretación Teatral (1973), docente universitario, director de amplia trayectoria, actor y maestro de teatro. Se dio a conocer en 1974 como un joven teatrista recién egresado de la Universidad, participando en las puestas del grupo La Chispa. Vinculado a la creciente teatralidad cordobesa de los años '70 y a una época de agitación política, Paco Giménez dejó la Argentina en 1976, tras dirigir varias puestas de La Chispa y de la Comedia Infanto Juvenil. Se estableció en México, donde continuó la actividad de La Chispa y se vinculó al grupo Circo, Maroma y Teatro. Trabajó también como actor de variedades en el bar El Fracaso de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe. Luego de la nutrida actividad que desarrollara en México durante siete años, regresó a Córdoba en 1983 dando inicio a los talleres de formación e indagación que sentaron base para el Teatro La Cochera. Desde 1984 Paco Giménez ha sido motor de La Cochera, centro de una actividad teatral con presencia internacional. Su labor como formador y como director se extendió a distintas provincias de Argentina, especialmente Buenos Aires, donde dirigió desde 1990 al Grupo La Noche en Vela y varios elencos más, que lograron reconocimiento nacional por sus producciones. Actualmente, además de continuar con su labor de dirección artística del Teatro La Cochera, es profesor titular por concurso de las cátedras Actuación III y Taller de composición y producción II del dto. Teatro, FA, UNC. Algunos trabajos realizados son: "Choque de cráneos", La cochera (Córdoba) (1990), "Stand By" UNAM (México) (1990), "La noche en vela"- inexpressable amor-" Teatro IFT Bs. As. (1992), "Enfermos del culo", Grupo Los Delincuentes, La Cochera (Córdoba) (1994), "Luminarias", La Cochera (Córdoba) (1994), "Pecado Original", Proyecto Museos, C.C. Ricardo rojas (Bs.As.) (1995), "Manjar de los Dioses-teatro imposible sobre el sentimiento trágico-", Grupo La Noche en Vela (Bs. As.) (1997), "Por piernas y boca", La Cochera (Córdoba) (1999), "Ganado en Pie-transfiguraciones del sentimiento patriótico-" La Noche en Vela (Bs. As.) (2000-2001). "Sacra Fauna", La Cochera (Córdoba) (2000), "La fonda cordoobesa", La Cochera, (2007), "Tesoro público" (Comedia cordobesa, 2011), "Nuestro vademécum" La Cochera, (2012), "La fonda patriotera", La Cochera (2013), "Pintó Sodoma", La Cochera (2017).

Ref. http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blogpage_25.html

⁹⁶ Cipriano Argüello Pitt (Córdoba, 1969). Director, docente e investigador teatral. Magister en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo. Profesor titular, por concurso público, de Texto teatral y Semiótica Aplicada del Dto. Teatro, FA, UNC. En 2003 funda con Gabriela Halac el espacio teatral independiente DocumentA/Escénicas, en Córdoba, espacio que también alberga la editorial del mismo nombre. Desde 1995 se desempeña como director centrándose en la problemática de la dramaturgia y la escena contemporánea. Entre sus puestas podemos mencionar "Esto debería llamarse elogio del amor", "La tiranía de los secretos", "Dos hermanos, un biodrama del futuro", "Kassandra", "Roberto Zucco", "No mover", "Tantalegría", "Salsipuedes", "Black Dreams", "Belleza (en partes)", "Sol negro", "Cadáver exquisito", "La ratonera", "Silencio", de dramaturgia propia, entre otras. Es autor de los libros "Dramaturgia de la dirección

de escena" (México: Paso de Gato, 2016) "Nuevas tendencias escénicas: teatralidad y cuerpo en el teatro de paco Giménez" (Córdoba: Ediciones Documenta, 2006), "Dramaturgia escénica" (ediciones Documenta, 2005). De manera permanente, escribe artículos de teoría teatral, dictando seminarios en diferentes Universidades nacionales e internacionales.

⁹⁷ Jorge Villegas (Córdoba, 1966) es director, dramaturgo, docente. Ha creado numerosos proyectos artísticos, entre ellos, funda el grupo Zeppelin Teatro en 1995, grupo con el que ha producido una gran cantidad de espectáculos. También ha llevado a escena obras tales como "El contrabajo" (1990/2005), "Sin testigos" (2004), "Slaughter" (2010), "Operativo Pindapoy" (2012), "Argentina Hurra! (Pensé que se trataba de cieguitos)" (2015), "Esdrújula, palabras para Bonino" (2015), "KyS" (2014), "Tetete, el Che para principiantes" (2018), "El burro de los 7 chicos" (2019). Llevó adelante el ciclo Obra en (de)construcción, desmontaje informal de obras teatrales, y el Festival "100 horas de Teatro independiente", conjuntamente con la Municipalidad de Córdoba. Con el equipo del Archivo Provincial de la Memoria lleva adelante, desde el año 2008, "Escena y memoria, teatro, poesía y derechos humanos". Sus obras han circulado por diferentes festivales nacionales como internacionales, recibiendo premios y distinciones en diferentes rubros. Ref. <http://www.alternivateatral.com/persona20759-jorge-villegas>

⁹⁸ José Luis Arce, (Córdoba, 1954) Actor, dramaturgo, director, docente. Fundador del TIC, Teatro Independiente de Córdoba, al que dirigió durante veinte años. Ha realizado perfeccionamientos con Carlos Giménez, Jorge Lavelli; en el Eugene O' Neill Theater Center de EEUU, ARTA, dirigido por Ariane Mnouchkine. Ha ganado numerosos premios, nacionales e internacionales. Ha estrenado también unas treinta obras de su autoría, algunas editadas por Editorial Colihue, Primer Acto de España, Editorial Arola (Barcelona-España), Leviatán y otros. Fue miembro de la mesa de redacción de la revista teatral "El apuntador", que se publicó en Córdoba. Coordinó los Foros de Dirección de los Festivales Internacionales del MERCOSUR de Córdoba, y el Proyecto "6X6, Migraciones (In)Migraciones" entre dramaturgos argentinos e ibéricos. Es miembro del IUNA Instituto Universitario Nacional del Arte. Algunos de sus últimos premios son: Premio Born (España) 2004, Premio Nacional Fondo Nacional de las Artes 2003, Premio Internacional de Ensayo de la Revista Artez 2008 por su obra *La máquina border*. Premio a la trayectoria otorgado por el INT (2019) Ref. Entrevista a José Luis Arce "Teatro, poesía y compromiso" publicada en telondefondo n°9, julio de 2009, y actualizaciones para la investigación.

⁹⁹ Es directora, regisseur, profesora de alemán, y una de las referentes del teatro cordobés. Estudió teatro y continuó su formación en la República Federal de Alemania. Se exilió en 1976 en los países de Alemania y España. En 1968 fundó el Teatro Goethe. Recibió en 1998, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, una mención en el Premio Teatro del Mundo, por su labor de difusión en nuestro país de autores alemanes contemporáneos. Desde 1968 hasta la fecha dirigió y puso en escena más de cuarenta obras de teatro en nuestro país, Venezuela y Alemania, entre las que se destaca la trilogía de La divina comedia de Dante Alighieri. Llevó a escena las óperas "El mundo de la Luna" de Haydn, "Los cuentos de Hoffmann" de Offenbach, "L' Orontea" de Cesti, "La flauta mágica" de Mozart, "Pimpinone" de Telemann, "Aurora" de Panizza, "Dido y Eneas" de Pourcell, "Bastian y Bastiana" de Mozart, el oratorio Via Crucis de Liszt y "Aida" de Verdi, entre otras. Es socia fundadora de la Escuela de Formación Artística MedidaxMedida y del Centro Cultural del mismo nombre. Es asesora del Festival Internacional de teatro MERCOSUR desde su creación. Dictó conferencias y seminarios sobre teatro en Argentina, Venezuela, Alemania y Egipto. Recibió becas de perfeccionamiento del Instituto Internacional de Teatro en Alemania y participó como directora invitada en diversos festivales nacionales e internacionales. A lo largo de su trayectoria recibió numerosos premios y distinciones. En 1999 fue declarada Ciudadana Ilustre por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba. Ref. <https://mxm.com.ar/chetecavagliatto/>

¹⁰⁰ Soledad González (Córdoba, 1970) es Doctora en Letras (UNC). Entre la escena y la escritura, trabaja como dramaturga, directora, performer y traductora. Anima talleres y capacitaciones en actuación, escritura y proyectos editoriales; dirigió la colección *Teatro europeo contemporáneo - Eduvim*. Es docente en Artes e investigadora en Filosofía, en la Universidad Nacional de Córdoba, donde coordinó el Programa de Posgrado en Dramaturgia (2009-2010). Ha recibido distinciones por sus puestas y dramaturgias: *Humus*, *Festival Latinidades*, San Pablo 2003; *Sarco*, Teatro La Cochera, 2005; *El Ciervo Rojo*, Premio provincial 2004; *Aire Líquido*, Premio provincial 2008; *Noche Blanca*, *Melodrama*, Premio municipal 2014. *Arde Troia*, 2015. *Los hijos de... (un drama social)*, Premio Municipal Teatros y Provincial, 2016. *Elsa y Anita*, presentada en la *Mostra Teatre Barcelona v2.0.*, 2011. Entre sus libros editados cuentan: *Gilde*, *Ana María*, *estuve pensando a pesar mío*, *La luna*, *Aire Líquido*, *Proyecto Baron Biza*, *Carnea Argentina*, *Cuerpos de hielo*, *Epidramas*. Su trabajo teatral ha sido apoyado y reconocido a través de becas de la Sociedad de Autores de México,

Marull¹⁰¹, Rodrigo Cuesta¹⁰², Marcelo Comandú¹⁰³, Lilian Mendizábal¹⁰⁴, Jazmín Sequeira¹⁰⁵, David Piccotto¹⁰⁶, Luciano Delprato¹⁰⁷, Eugenia Hadandoniou¹⁰⁸, Maximiliano

Ministerio de Cultura de Francia, Secretaría de Cultura Argentina, Instituto Nacional del Teatro, Fundación Antorchas y Fondo Nacional de las Artes. Ref. <http://soledadgonzalez.blogspot.com/>

¹⁰¹ Gonzalo Marull (Córdoba, 1975) dramaturgo y director de teatro, Lic. en Teatro por la Facultad de Artes, UNC. Autor y director de "Yo maté a Mozart?", "Quintos al Rhum", "Pelotero", "Tantalegría", "W invasión extraterrestre", "Medieval", "Comedia Cordobesa", "Le triple", "La gran Fleita" entre otras. Dramaturgista de Fahrenheit 05, versión libre de la novela "Fahrenheit 451" de Ray Bradbury y co-autor de la sitcom teatral Maldita Afrodita. Estudió con Mauricio Kartún, Marco Antonio De La Parra, José Sanchis Sinisterra, Sergio Blanco, Vivi Tellas, Lautaro Vilo, Sergi Belbel, Suzanne Lebeau. Es profesor de las cátedras de Guion y Dirección de actores en la Licenciatura en Comunicación audiovisual de la Universidad Blas Pascal (Córdoba). Además dirigió "Proyecto Landia" (2014), "Ex, que revienten los actores" (2015) "Clase" (2017), "La trágica agonía de un pájaro azul" (2019), esta última junto a Natalia Degenaro.

¹⁰² Rodrigo Cuesta (Salta, 1975) es Lic. en Teatro de la UNC y socio fundador de la sala independiente El Cuenco Teatro. Lleva en su trayectoria alrededor de 100 puestas en escena, como actor, director, coordinador, asistente y técnico. Ha dictado talleres para adolescentes, alumnos universitarios y desde 1998 hasta la actualidad dirige talleres de formación actoral en El Cuenco Teatro. Desde 1994 desempeña cargos universitarios en la UNC en Formación Actoral II y Taller de composición y producción IV. Sus trabajos se caracterizan por la exploración de las posibilidades del lenguaje cinematográfico dentro del teatro. Ha participado en Festivales y Encuentros de Teatro Provinciales, Nacionales e Internacionales. En el año 2006 y 2007, consecutivamente, recibe el premio como Mejor Director otorgado por la Municipalidad de Córdoba. En 2011 recibe la mención de Mejor Director en la Fiesta provincial de Teatro. En 2008 y 2009 tiene a su cargo la dirección y dramaturgia del Elenco Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Entre sus trabajos como dramaturgo/director figuran: "Narcisos (Gentiles asesinos del amor)", "Los tres dijeron lo mismo", "Con los pies fríos", "Rictus de dolor", "Perfidia", "Malos no, justos!" (teatro-novela 13 capítulos) "Mariluz, la hija del jardinero, Trilogía la Desconfianza ("La Desconfianza 1", "La Desconfianza 2 -El Tamaño del Miedo", "La Desconfianza 3-Matar al Otro"), "Por Accidente-Los cerdos tendrán su parte", "Por Capricho", "La Virgencita del Mal Paso", "N/NARCO" "FUNERAL (o época de cáncer)", "Volver a Madryn", "V.O.S.". Ref. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/61/picadero29.pdf> y actualizaciones propias.

¹⁰³ Marcelo Comandú es Doctor en Artes y Licenciado en teatro, artista escénico, docente investigador. Titular por concurso de la cátedra Voz y Lenguaje Sonoro I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Dirige la Compañía La comisura. Fue Jefe del Departamento de Teatro y Director del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes). Actualmente es Secretario de Posgrado de la misma Facultad. Formó parte del teatro La Cochera y la Compañía Trampalojo, y fundó la Compañía La Comisura que dirige actualmente. Participó, en "Rtte: un pájaro", "Metal", "La lengua de los pozos", "Espeso", "El fin de las cosas", "Valle del Silencio", "Arena Blanca", "Sacra fauna" "Amor, un manifiesto equívoco", entre otras. Ref. <http://lacomisuraartesescenicas.blogspot.com>

¹⁰⁴ Lilian Mendizábal es Artista plástica, Escenógrafa, Iluminadora y Docente en la UNC, Lic. en Teatro. Participó como diseño y realización de escenografía y vestuario en numerosas producciones de la ciudad de Córdoba, entre otras "Bilis negra", "Esto No Es Una Comedia Americana", "Noche blanca", "Alicia nada más", "Yo estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia", "Los hijos de... (un drama social)", "Error - un juego con tra(d)idición", "Movimiento falso", "El Errante O El Sueño Del Centauro", "Aeropuerto 18-04-08", "Mundo Pepona's", "Anoche Mariposa", "Elsa y Anita", "Decime que escuchás", "In-presiones", "7 maneras de estar en el mar", "Cuerpo de princesa yace en aeropuerto", "Alcestes", "La sexualidad de Sandra", "Sarco", "Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry". Ref. <http://www.alternativateatral.com/persona38267-lilian-mendizabal>

¹⁰⁵ Jazmín Sequeira es directora, dramaturga, investigadora y docente. Se desempeña en el ámbito independiente y es docente de la Lic. y Prof. en teatro, FA, UNC. Su producción emerge de un diálogo continuo entre teoría y experimentación escénica, investigando en las metodologías grupales de creación y la vinculación entre poética y política. Ha publicado artículos teóricos sobre pedagogía, teatro y política en libros y revistas especializadas, como también publicó dramaturgia y poesía. Dentro de sus últimas obras se encuentran "La verdad de los pies" (dirección y dramaturgia). Dirigió y escribió la obra "Hacia el borde"

Gallo¹⁰⁹, Mery Palacios¹¹⁰, Guillermo Baldo¹¹¹, Pablo Martella¹¹². También sobre colectivos teatrales como La Cochera¹¹³, el ya nombrado Cirulaxia Contra Ataca¹¹⁴,

(2017) con el Elenco Oficial de Danza Teatro de la Municipalidad de Córdoba. Escribió junto a Luciano Delprato la obra “#workingtitleantigona” (2016) y “Cuj, Hamlete, Cuj”, con el Teatro ITD, Zagreb. Es profesora titular por concurso de la cátedra “Metodología de la enseñanza teatral II”, del Profesorado de Teatro de la Facultad de Artes; titular de “Poéticas teatrales modernas y contemporáneas” y profesora asistente de “Taller de composición y producción escénica”, ambas cátedras de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. También dicta el seminario “Pedagogía Teatral” en la Licenciatura en Teatro de Universidad del Litoral (Santa Fe). Dictó talleres de formación actoral y creación grupal en DocumentA/Escénicas desde 2005. Participa de la organización colectiva de *Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas* Creó y organizó numerosos eventos de reflexión en el CePIA (Centro de producción e Investigación en Artes, UNC) y en espacios independientes. Ref. material provisto por Jazmín Sequeira (2020).

¹⁰⁶ Bibliografía referida en el apartado sobre *Mediasnoches Payasas*.

¹⁰⁷ Luciano Delprato es director teatral, escenógrafo, titiritero. Desarrolla desde 1997 una intensa actividad teatral signada por la convivencia de intereses estéticos de diversa índole. Junto al grupo que fundó y actualmente dirige, Organización Q. (ver cita al pie con su recorrido), se especializa en la poética del teatro de objetos y muñecos para adultos. Paralelamente desarrolla un recorrido como director que va desde el abordaje de las nuevas dramaturgias, hasta el montaje de trabajos de corte netamente experimental. Entre sus obras dirigidas, además de las de Organización Q. podemos citar a “Bufón”, “La muerte de Danton”, “El público”, “El jardín de los cerezos” y “Fahrenheit”, “Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta” Es también integrante fundador del Teatro minúsculo de cámara, dentro del cual indaga en la problemática de la improvisación, desde el año 2001, y junto al que dirigió las sitcoms “Maldita Afrodita” y “Corazón de Vinilo”. Ref. <http://www.alternativateatral.com/persona5781-luciano-delprato>

¹⁰⁸ Eugenia Hadandoniou (1980) es actriz, productora, dramaturga y directora de teatro, desde hace más de quince años, que también ha incursionado en varios trabajos audiovisuales y cinematográficos. Desde el año 2005, desarrolla su tarea como actriz en el elenco de Comedia Infante Juvenil. Desde el año 2008 al año 2012 forma parte de la productora artística independiente Sr. Barbijo Presenta, con la que pone en escena cinco espectáculos musicales alternativos, con roles rotativos, dirigiendo, actuando, produciendo y escribiendo. Además de su trabajo como actriz en la Comedia Infante Juvenil, participa actuando, entre otras, en “Alarido”, “King Kong Palace” y “El preciso instante para no ser amado”. Participó del grupo “Liberata Antonia” junto a otras directoras escénicas de Córdoba, y forma parte de Escena Propia, Encuentro de directoras provincianas. Entre sus trabajos dirigidos figuran: “Así, al final del día”, “Ocho espasmos, musical siniestro para despertar”, “Ser o no Ser Hamlet”, “Inside Me”, “Rumor”, “Año Seco, bio/logía 1 o las mujeres derramadas”, “Alfa y Omega, bio/liogía 2 o los hijos del hombre”. “El limonero, bio/logía 3 o de las ausencias”. Ref. <https://salvadoraeditora.wordpress.com/eugenia-hadandoniou-1980/>

¹⁰⁹ Actor, director teatral y dramaturgo. Comienza su trabajo como actor en el año 2000, en el grupo de teatro independiente “El Cuenco Teatro” de la ciudad de Córdoba. A partir del 2005 comienza su trabajo como dramaturgo y director teatral, escribe y dirige “La sexualidad de Sandra”, “Prima Fílmica”, “Limbo”, “Simulacro y fin”, “Hoy no voy a nombrarte”, “Las hermanas o cómo piensan el tiempo las tortugas”. En sus trabajos como actor en lo audiovisual participó en películas como “Por sus propios ojos” (2006) de Liliana Paolinelli, “Uomo” (2013) y “Adagio”, de Rafael Escolar, “La purga” serie de tv, dir. Pablo Brusa /Claudio Rosa (2014), “Miramar” (2015) de Fernando Sarquís, “El Colchón”, (2015) de María Eugenia Verón, entre otros. Como director audiovisual produjo y dirigió “Mi tristeza no es mía” (17’) y “La compañía” (17’) ambos cortometrajes participando de diversos festivales y obteniendo premios. Es docente fuera del ámbito académico entrenando actores y estudiantes de actuación. Ref. Material provisto por Maximiliano Gallo (2020).

¹¹⁰ Es directora teatral, docente y fotógrafa, directora de la compañía Banquete Escénico, con quien estudia y compone metodologías de creación, en tanto a la dirección teatral, la actuación y la creación grupal, con una identidad fuerte en la investigación sobre el teatro documental biográfico, la poetización del archivo, centralizándose en indagar sobre los mecanismos de ficcionalización que se operan al testimonio para convertirla en una obra dramática. Se destacan las obras “Carnes Tolendas”, “Llórame un río. Evocaciones dramáticas de Tita Merello y Billie Holiday”, “Vidala para una sombra”. Junto a colegas directoras escénicas

Organización Q.¹¹⁵, BiNeural-MonoKultur¹¹⁶, Compañía Blick¹¹⁷, La Comisura¹¹⁸, Teatro Minúsculo de Cámara¹¹⁹, Grupo Pié plano¹²⁰, El Cuenco¹²¹, por nombrar algunos.¹²²

conforma Liberata Antonia y forma parte de la comisión organizadora de Córdoba de Una Escena Propia, encuentro de directoras provincianas. En el año 2017 junto al grupo independiente Ficciones Rosas de la ciudad de Córdoba, se embarcan en la coordinación y producción de una experiencia escénica, en una compañía de más de 30 integrantes, “Entrepianzas: noches de club”, desarrollando una investigación estética de archivo y fotografía que busca expandir los límites del arte escénico. En el año 2018 funda y dirige la compañía transprovincial Cabotaje, estrenando “La parte que perdí”. Ref. Material provisto por María Palacios, 2020.

¹¹¹ Director, actor y dramaturgo, director del grupo La Mucca Teatro desde el 2011. Licenciado en Teatro (UNC). Como director de escena ha estrenado: “La niña que fue Cyrano”, “Nunca nadie murió de amor excepto alguien alguna vez”, “Sensación cuarteto”, “CERDAS. La cuarta casita”, “Mi propio jardín de flores rojas” y “Santo Ortega”. Como actor ha participado entre otras en “NEVA”, “Impune”, “Debajo del silencio”, “Que ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman” y “Habla”. Ref. Material provisto por Guillermo Baldo, 2020.

¹¹² Actor, director, dramaturgo. Egresado del Seminario de Teatro Jolie Libois y parte del grupo independiente “Centralia Teatro” donde además de trabajar como director y dramaturgo, coordina talleres y seminarios. Desde 2017 gestiona y coordina el Centro de producción, promoción, difusión artística y cultural independiente “Espacio Centralia”. Como actor trabajó, entre otras, en: “Clase”, “Ex-que revienten los actores”, “El preciso instante para no ser amado”, “King Kong Palace”. En el rol de director y/o dramaturgo, “Stop motion”, “Cardumen”, “el gran museo Velazco”, “bosquejos” “Bajorrelieve”, “Thánatos”, “Le magnífic”, “Fuera del sendero”, “Tu sonrisa en la nieve”. Ref. <http://www.centraliateatro.com/pablomartella.html>

¹¹³ Creado en la ciudad de Córdoba, Argentina en 1984 por su actual director Paco Giménez, La Cochera es un centro de producción e investigación teatral independiente. Está integrado por treinta actores que se subdividen en diferentes equipos de trabajo, que a través de una dinámica basada en procesos de formación y de investigación, propician la creación y producción autogestiva de obras teatrales cuya coordinación y dirección general están a cargo de Giménez. Durante 35 años y con la producción de más de 50 obras de manera integral se ha constituido en un verdadero caldo de cultivo teatral en Córdoba. La dirección de Paco Giménez se ha centrado fundamentalmente en la investigación de nuevas formas y lenguajes escénicos, tanto en la propuesta dramática como en la producción de los espectáculos. El trabajo de laboratorio y la formación de los actores de La Cochera, han llevado al equipo de trabajo a concretar una intensa producción la que ha sido permanentemente reconocida por el público. De igual manera la proyección del grupo alcanza al resto de Latinoamérica y Europa ya que ha representado a Argentina en más de veinte festivales y en giras internacionales. Ref. <http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page.html>

¹¹⁴ Cirulaxia Contra-Ataca es un colectivo teatral que nace en 1989 como equipo de trabajo permanente, dedicado a las tareas de producción, experimentación y creación escénica que indaga la escenificación de clásicos para un público amplio. Sus integrantes son José Luis de la Fuente, Elena Cerrada, Carlos Possentini, Adriana García, Víctor Acosta y Gastón Mori, en su mayoría egresados del Seminario de Teatro Jolie Libois, dependiente de la Provincia de Córdoba. Han participado en montajes teatrales, espectáculos de títeres y como narradores orales en distintos elencos hasta 1989, año en que deciden fundar el grupo, constituyéndose en equipo de trabajo permanente, dedicado exclusivamente a las tareas de producción, investigación y creación teatral. Ladrán Sancho (inspirada en “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes Saavedra, 1990), Fuera de temporada (inspirada en “Crónicas Marcianas” de Ray Bradbury, 1992), Jettatore (Versión libre de la obra homónima de Gregorio de Laferrere, 1993), Campeando el Cid – Historia de una retaguardia- (inspirada en el Cantar de Mío Cid, de autor anónimo. 1994), Ubu (versión libre de “Ubu rey” de Alfred Jarry, 1998), Purolope (inspirada en “Fuenteovejuna” de Lope de Vega, 2000) Desastres (inspirada en la vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne, 2001), A pesar de todo los árboles siguen dando ropa (creación propia, 2002), Modestamente con bombos y platillos (inspirada en “Juan Moreira”, 2006), Lomenaje (inspirada en textos de Lorca, 2007), Lopatológico (creación propia, 2010), Hasta las manos. Encrucijada taoísta (creación propia, 2016). Ref. <http://cirulaxiateatro.com.ar/>

¹¹⁵ La Organización Q es un grupo de teatro formado en el año 1998 en la ciudad de Córdoba por estudiantes de la Escuela de Artes de la UNC. En sus inicios, el grupo se inclina especialmente por el teatro de imagen, la

performance y el teatro de objetos, generando una estética basada en el impacto visual y el cruce de disciplinas. En los últimos años el grupo ha incorporado a su trabajo sobre muñecos de mesa un interés por el texto dramático y las tensiones que lo performático y lo narrativo despliegan sobre los cuerpos de los actores/manipuladores. Entre sus producciones se destacan: Edipo R, Número 9, Número 8, Número 7, Aleeegría, El Barroco Caos, E.I.H.D.Q.D.L.M. de Miguel de Cervantes, Carnaval Q, Velázquez y Farándula de Charlatanes. Entre sus integrantes han figurado Luciano Delprato, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, Aníbal Arce, María Paula del Prato, Rafael Rodríguez, Pablo Cécere, Daniel Delprato, entre otros. Ref. <https://www.facebook.com/organizacionqteatro/>

¹¹⁶ BiNeural-MonoKultur es una compañía fundada en el 2004 compuesta de los directores y dramaturgos Ariel Dávila (Argentina) + Christina Ruf (Alemania). Trabajan en colaboración con artistas y expertos en otras disciplinas creando proyectos en artes escénicas. Los procesos investigativos forman una parte importante de sus proyectos, se interesan fundamentalmente por formatos y procedimientos donde el hecho escénico sea una experiencia, tanto en espacios teatrales como en espacios no convencionales. En sus proyectos tratan de incidir en la difusa frontera que hay entre la realidad y la ficción. Se interesan por la tecnología, lo performático y la ciencia como herramientas artísticas. Entre sus trabajos figuran “De eso te tenía que hablar” (2020), “Planeta Bruuummmfff” (2020), “PaLePo” (2019), “Utopía” (2018), “Monstruos” (2015), “Reconstrucción” (2013-2018), “Audiotour ficcional. Operación 7.02” (2005-2013), “La Nube” (2013), “Conectados” (2011), “eRRor – un juego con tra(d)ición” (2011), “Homo-migrator.www virtual performance” (2011), “Otra frecuencia” (2010), “Proyecto Confesionarios, un mapa emocional de la ciudad” (2008), “Mano única” (2006). Ref. <http://www.bineuralmonokultur.com/>

¹¹⁷ Blick es una compañía de artes escénicas, nacida en Córdoba en el año 2005. A través de cada una de sus producciones, el grupo investiga en torno al lenguaje del movimiento y su fusión con otros lenguajes. Integrado de manera permanente por Adrián Andrada, Facundo Domínguez y Luis Ramírez, el elenco ha realizado obras para sala, performances e intervenciones urbanas, mixturando recursos de danza contemporánea y teatro. Entre sus espectáculos asoman “Bosqo” (2015), “Noviembre, la delicadeza de lo torpe y la belleza de lo que se pudre” (2013); “Cae la noche en Okinawa” (2012); “Impúdico (puzzle escénico)” (2010-2011); “I’m looking” (2010); “Geográfico (pedacitos bailados)” (2009); “Instantes” (2008); “Palíndromo” (2008); “BUA” (2008); “maneras de estar en el mar” (2007); y “Unocomaseisientosdieciocho” (2005-2006). Desde el año 2010 llevan adelante el proyecto *Mo/Ver*, un ámbito de cruce y experimentación surgido desde la necesidad creativa. Aquí, el montaje escénico es un argumento para producir, innovar y ahondar en investigaciones teóricas y prácticas. De este modo, la danza contemporánea y las artes del movimiento, como trabajos en proceso y en deconstrucción, son terrenos de reflexión y crítica, tanto estética como dramaturgía. *Mo/Ver* también propicia el vínculo entre coreógrafos, bailarines, músicos, actores, artistas visuales y escenógrafos, en tanto agentes del hecho escénico. En 2017 inauguran *Espacio Blick*, un espacio de investigación, producción y formación en artes escénicas contemporáneas, que alberga a todo tipo de propuestas que indaguen y reflexionen sobre el lenguaje escénico, sin pretender categorizar queremos dar lugar a poéticas fronterizas y todo un campo de propuestas artísticas liminares que dialoguen y pongan en tensión el campo de las artes escénicas en Córdoba. Ref. <http://blickdanzateatro.blogspot.com/>

¹¹⁸ La Comisura es un grupo de artistas provenientes de la danza, el teatro, la música y las artes visuales y audiovisuales que trabaja en investigación-producción de performances y espectáculos escénicos trans-artísticos, mostrando obras en el ámbito independiente, universitario y en reuniones artísticas y académicas. Integra el proyecto de investigación “Estudios de cuerpo y voz en performance. Poética de conexiones y la constitución de la presencia” radicado en SeCyT y con lugar de trabajo en el Cepia (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Facultad de Artes de la UNC. Dirigido por Marcelo Comandú, entre sus integrantes figuran Rodolfo Ossés, Cecilia Antonozzi, Valeria Noé Facchini, Gabriela Etchegoin, Carolina Amor, Angelina García, Eugenia Puccio, Nadia López, Renato Cherini, Daniel Maffei, Leticia Andrada. Realizaron “Rtte: un pájaro”, “Metal”, “La lengua de los pozos”, “Espeso”, “El fin de las cosas”, “Ancestros”, “Valle del silencio”, “Antropomorfo”, “Arena Blanca”. Ref. <http://lacomisuraartesescenicas.blogspot.com/>

¹¹⁹ El Teatro Minúsculo (2001, Córdoba) es un colectivo de producción teatral que centra su trabajo en la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales y aspectos creativos ligados a la improvisación. Sus diversas producciones se caracterizan por su particular sello personal determinado por el cruce de estéticas y lenguajes escénicos. Desde sus inicios presentan el ciclo Minúsculo Night Club que consiste en breves piezas teatrales donde abundan personajes extravagantes insertos en situaciones absurdas y disparatadas. Las historias son variadas y habitualmente tratan sobre temas políticamente incorrectos con una mirada satírica y humorística. En estos “minúsculos” el actor despliega al máximo su expresividad poética mediante el uso de mínimos

Entendemos ese conjunto de hacedorxs como parte del *paisaje*¹²³ teatral independiente de la ciudad de Córdoba, del cual seleccionamos dos procesos escénicos que permitieron la construcción de *pautas cognoscibles*¹²⁴ factibles de analizar como escenas del *presentar*

recursos escenográficos y técnicos. Un pianista dialoga musicalmente con el desarrollo escénico y es un elemento fundamental en el devenir escénico. Han presentado más de 500 obras de pequeño formato en diversos espacios de la ciudad: DocumentA/Escénicas, Medida x Medida, Cineclub Municipal Hugo del Carril, entre otros; así como en eventos especiales públicos y privados. Desde 2004 se vincula al Cineclub Municipal Hugo del Carril y presenta el ciclo *Teatro Minúsculo Cinematográfico*: breves remakes teatrales de clásicos de la cinematografía universal. El Teatro Minúsculo es el creador del formato sitcom teatral que experimenta con los lenguajes televisivos y teatrales: *Maldita Afrodita* (2006 y 2007) y *Corazón de Vinilo* (2008 y 2009). Ambas series fueron seguidas por más de 15.000 espectadores. En 2010 desarrollan el proyecto televisivo *Corazón de Vinilo* y obtienen el primer lugar en los Concursos Series de Ficciones Federales 2010, impulsados por el Ministerio de Planificación Federal, el Consejo Asesor para la implementación de la TV Digital Terrestre y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Se ha emitido por los canales públicos de diversas localidades: Tucumán, Río Gallegos, Río Negro, Trenque Lauquen y Córdoba. Durante el 2020 llevan a cabo “MinusculOnLine, Piezas teatrales de combustión virtual”, improvisando en Live de Instagram desde los distintos hogares de lxs integrantes, y preparan el estreno de “Elíptico-máquinas de superviviencia”. Desde el 2001 han formado parte del minúsculo numerosxs hacedorxs como Luciano Del Prato, Marcelo Arbach, Florencia Bergallo, Victoria Roland, Rafael Rodríguez, Gonzalo Dreizik, Natalia DiCienzo, Carlos Lima, entre otrxs. Actualmente forman parte del Minúsculo: Carolina Aguerri, Liliana Angelini, Enrico Barbizi, Xavier del Barco, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, Valentina Calvimonte, Lorena Cavicchia, Jorge Monteagudo / Diseño Gráfico: Florencia De Lorenzi. Audiovisuales: Damian Frossasco. Ref. <https://teatrominuscuro.wixsite.com/teatrominuscuro/nosotros>

¹²⁰ Ya citado.

¹²¹ El cuenco Teatro nace en 1996, en un principio como sala de ensayo, pero en breve ya era una sala independiente de referencia en la ciudad de Córdoba. Desde su inicio hasta 2003 estuvo dirigida por Roberto Videla. Según su página web “Nuestra producción escénica se caracteriza por una singular poética de fusión entre los lenguajes del cine y el teatro, con fuerte hincapié en la actoralidad y el trabajo sobre la palabra, buscando desarrollar productos originales y de calidad artística que encuentren su espectador/a en un público amplio, de segmento adulto y juvenil.” Desde sus inicios la sala estuvo ligada a las producciones realizadas en el Departamento de Teatro de la UNC, perfil que aún mantiene. Sus fundadores son docentes del Departamento, y en el espacio se han llevado a escena muchos trabajos de licenciatura, producciones finales de cátedras y producciones de diversos grupos de teatro independiente de Córdoba, además de la producción del grupo. Actualmente, el grupo y sala están conformados por Rodrigo Cuesta, Ana Ruiz, María Belén Pistone, Samuel Silva, Coko Albarracín, Rodrigo Brunelli, Rodo Ramos, Ignacio Tamagno, Eva Bianco, Maximiliano Gallo. Entre las obras producidas por el grupo, podemos mencionar “La voz humana”, “Ivanov”, “La yegua de la noche”, “La más fuerte”, “Qué tu quieres?”, “Animal triste”, “Perfidia”, “Juventud”, “Los tres dijeron lo mismo”, “Borde”, Trilogía la Desconfianza (“La Desconfianza 1”, “La Desconfianza 2 -El Tamaño del Miedo”, “La Desconfianza 3-Matar al Otro”), “Por Accidente, Los cerdos tendrán su parte”, “El vientre vestido”, “Por Capricho”, “La Virgencita del Mal Paso”, “Sensación Cuarteto”, “Todo verde”, “N/NARCO”, “FUNERAL (o época de cáncer)”, “Volver a Madryn”, “V.O.S”, entre otras. Como sala han recibido el Premio a la Trayectoria de la Agencia Córdoba Cultura y el Premio a la Trayectoria del Instituto Nacional del Teatro. Ref. <https://www.elcuencoteatro.com/el-cuenco> y Martin, Daniela (2018).

¹²² No consideramos trabajar con grupos históricos del mismo corte, como el *Libre Teatro Libre, la Chispa* o *El TEUC*; no porque no presentaran espacios fértiles de aplicación, sino porque decidimos asistir a ensayos de procesos en curso, en vez de reconstruir sus procesos de creación.

¹²³ Nuevamente proponemos tomar la noción de *paisaje*, pensando un *paisaje como organizador* que propone Warburg, ya que nos sirve para pensar la escena cordobesa contemporánea que se presenta como un paisaje no lineal ni acabado, sino fragmentado y que se puede observar en simultáneo, sin centro. Ver desarrollo en el apartado de consideraciones metodológicas.

¹²⁴ según denomina G. Bateson, desarrollado en el apartado metodológico.

locales y contemporáneas, cuyos *procesos escénicos ampliados* dieran cabida a la búsqueda de acontecimientos como vínculos temporales específicos.

Aunque ya lo hemos mencionado, reiteramos que encontramos en la escena *contemporánea* un espacio posible para pensar estas escenas del presentar. Pero entendemos que por *contemporáneo* se pueden establecer diversos criterios de corte temporal. Hemos seleccionado procesos teatrales a los que podíamos asistir en presencia y cuerpo vivo como investigadora, y eso implica un grado de contemporaneidad extrema, ya que debían ser procesos plausibles de seguir en el marco de la investigación en el doctorado en artes, UNC, donde reside esta tesis doctoral.

Pero también consideramos importante destacar que entendemos el quehacer teatral contemporáneo actual como el mejor espacio para pensar estas prácticas escénicas que buscan lo acontecimental. De lo contrario, se hubiera podido establecer el estudio de procesos escénicos ya estrenados y aplicar otras metodologías de análisis como plantea, por ejemplo, la crítica genética.

3.3 Escenas de la crisis de la representación *situadas* en la ciudad de Córdoba

Al seleccionar estos procesos nos preguntábamos si la escena de la ciudad de Córdoba del teatro independiente responde o dialoga con la crisis de la representación, o qué experiencias escénicas lo hacen, desde cuándo, cómo.

En el mismo tren de preguntas, nos cuestionábamos históricamente si la *creación colectiva* -movimiento profundamente arraigado en la ciudad de Córdoba-, podía ser una respuesta posible a esta crisis de la representación. Si así fuera, también nos preguntábamos cuánto de la creación colectiva se hereda o rastrea en la escena actual de la ciudad de Córdoba.

Observamos¹²⁵ que las formas del teatro independiente de la ciudad de Córdoba son constitutivamente de carácter experimental, contra-hegemónicas y logran asumir problemáticas diversas, así como diversas formas de entender *el teatro*. Esa variedad se imprime también en las diversas maneras de abordar las prácticas escénicas, y de entender un *proceso escénico*. Veremos como todas estas características pueden ser pensadas como herencias *porosas* y apropiadas de la *creación colectiva*.

Si bien los grupos de data más antigua que ponían en práctica la *creación colectiva* estaban radicados en Colombia¹²⁶, la ciudad de Córdoba tuvo grandes referentes del movimiento, concentrados especialmente en los grupos Libre Teatro Libre¹²⁷ y La Chispa¹²⁸. La creación colectiva se presentó desde sus comienzos como un movimiento profundamente anti

¹²⁵ Ver principalmente la tesis doctoral ya nombrada de Mauro Alegret (2017), donde realiza un análisis del campo teatral de Córdoba, sus basamentos y características.

¹²⁶ Nombramos dos experiencias fundamentales: El TEC -teatro experimental de Cali- a cargo de Enrique Buenaventura) que funcionó en la década del '50, y La Candelaria, formado en Bogotá en 1966.

¹²⁷ El Libre Teatro Libre (LTL) comenzó en 1969 y se conformó como grupo en 1970, a partir de haberse conocido como alumxns y profesora en el primer año de la licenciatura en teatro que se dictaba en la UNC. Estrenaron obras producidas bajo la modalidad de creación colectiva para un público amplio. Estrenaron "Wanted" (1970), "Asesinato de X" (1970), "Glup, Zas, Pum, crash! o La verdadera historia de Tarzán" (1971), "Contratanto" (1972), "Sonata Mokhun" (1973), "El fin del camino" (1974), "La mayonesa se bate en retirada" (1972), "Algo por el estilo" (1974) y "El rostro" (1977) estrenada por tres integrantes durante su exilio en Venezuela. Entre sus integrantes figuraron (en distintos momentos): Lindor Bressan, Roberto Videla, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Susana Rueda, Susana Pautasso, Luisa Nuñez, Oscar Rodríguez y María Escudero, quien se autodenominaba coordinadora. Sus producciones recibieron importantes reconocimientos nacionales e internacionales, y muchxs de sus integrantes fueron perseguidxs y/o exiliadxs durante la dictadura cívico-militar de 1976-1981. Información extraída del Fondo Documental Virtual del equipo de investigación "Teatro, política y universidad, en Córdoba, 1965-1975", CIFYH, UNC, disponible en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

¹²⁸ Según el blog <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/la-chispa/> "La Chispa surgió en 1971, y tomó el nombre de la frase: Una chispa puede incendiar la pradera, del Libro Rojo de Mao Tsé Tung. El grupo formado por jóvenes estudiantes y militantes en distintas agrupaciones de izquierda pretendía politizar el teatro, y así concientizar a los espectadores (trabajadores en su mayoría) sobre la lógica del sistema capitalista para transformar las condiciones de producción hacia el socialismo". El grupo funcionó entre 1971 y 1976 cuando se disolvió por exilio de algunxs integrantes. Participaron (en diferentes momentos): Horacio Acosta, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Héctor Beacon, Mery Blunno, Shuto Díaz, Jorge Diez, Francisco Paco Giménez, Hugo Gato González, Galia Kohan, Rosa López Jorge Luján, Graciela Mengarelli, Antonio Muñoz, Susana Rivero, Hugo Rodríguez, Estrella Rohrstock, Juan José Toto López. Como coordinadores, y asesores del grupo figuraron en diferentes momentos María Escudero, Luisa Nuñez, Susana Pautasso, Abel Poletti, y Paco Giménez, con apoyo transitorio de Héctor Grillo. Realizaron: "Huelga en el Salar" (1971), "La Chacha" (1972), "¡Feliz Brasil para todos!" (1974), "El perchero" (1975), "El Petirilío" (1975), "Vecinos y amigos" (1976), "El inquilinato o se vive como se puede" (no estrenada), y una serie de obras durante el exilio en México: "Los juegos" (1977), "La cuarta llamada" (1978), "El Petirilío y La calle del piolín" (1980), "El Cuadro" (1981). Información extraída de <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/la-chispa/ficha-tecnica-de-las-obras/>

hegemónico, que discutía la supremacía de un único autor como principal sujeto poseedor del *sentido* de la obra, que proponía una autonomía del cuerpo en la construcción escénica y un trabajo colectivo como eje fundador, tanto de un modo de construir escena como de un modo de producir teatro en grupo.

Según Mauro Alegret (2017), los grupos de creación colectiva produjeron un quiebre de las formas dramáticas imperantes en el momento en Latinoamérica que, por entonces, estaba completamente *europizada* (2017, p. 200). Pero señala que ese cambio superó la instancia de modificación sobre el *drama*, porque además “significó crear concepciones y formas del hacer teatral inéditos, con una toma de posición política explícita, que se complementaron con inquietudes estéticas, sumándose al rumbo político del arte teatral en el continente” (2017, p. 201).

La vinculación que nombra Alegret entre la actividad teatral y su actividad *social*, es llamada por el investigador Federico Irazábal como *cívica*: “cuando se entiende al grupo de trabajo como comunidad es cuando se vincula lo escénico con lo cívico surgiendo ahí, muy fuertemente, un espíritu democrático en la creación teatral” (2009). En tanto gesto cívico y producto artístico a la vez, para Irazábal la creación colectiva discute la idea de un autor unívoco y *dueño* del sentido que propone el teatro texto-centrista, pero señala que no por esto deja de reconocer las tareas específicas de cada rol o la existencia de un directorx.

Son numerosxs lxs investigadorxs y hacedorxs que consideran vigentes elementos de la creación colectiva en la escena independiente actual de ciudad de Córdoba¹²⁹, y son muchxs lxs hacedorxs contemporáneos que se consideran herederxs, aunque no meros reproductores, como afirma Cipriano Argüello Pitt (2009) cuando aporta cómo la *creación colectiva* ha hecho mella en las prácticas actuales, pero para modificarse de su propuesta original. Argüello Pitt menciona que “la creación colectiva de los setenta muta en los ochenta de lo social a lo individual, o mejor al sujeto, abandona algunos aspectos críticos discursivos de intervención social, pero en los cuerpos sigue inscripta” (2009, p. 5).

¹²⁹ Según Alegret podemos encontrar rasgos identitarios específicos en la creación colectiva que perduran en el teatro independiente actual, como:

una preferencia por la práctica experimental y la búsqueda de nuevos lenguajes y temáticas; nuevas formas de comprender el espacio y los dispositivos escénicos, la imaginación, el uso del cuerpo en escena y la creatividad; la apuesta por otros modos de participación teatral -convenciones conviviales-; la creación de puentes de intercambio con otros países latinoamericanos (2017, p. 203).

Es interesante que lxs hacedorxs de las obras que conforman nuestro trabajo de campo reconocen la creación colectiva como parte de su bagaje, de sus estrategias y metodologías. Todxs estxs hacedorxs producen material escénico permitiendo que los vínculos generen algo más que supere las voluntades propias, lo que Argüello Pitt indica como un pensamiento *desde lo colectivo*: “Lo colectivo implica un cuerpo, una materialidad de otro, una biografía que aglutina el trabajo. (...) el valor del procedimiento es a veces en sí mismo el discurso, [donde] lo colectivo, sin embargo, sigue siendo un espacio no solo de resistencia sino un modo de operar” (Argüello Pitt, 2009, p. 5).

Es decir que reconocen la creación colectiva en el ámbito teatral independiente como una *pervivencia* que sostiene efectivamente la actividad, y no como una reproducción espejada de la creación colectiva de los 60'. Una *pervivencia* que funciona por *porosidad* en la configuración actual del teatro independiente de esta ciudad, ya que su consolidación se hizo a partir de las premisas de la *creación colectiva*, resumida en una inaugural de *sabotaje* (Alegret)¹³⁰: sabotaje a la autoría, a las normas, a lxs referentes, a lo establecido en el teatro hegemónico occidental y al circuito comercial.

Tal vez por eso el teatro de la ciudad de Córdoba no se caracteriza por su homogeneidad. Más bien, arriesgamos, se caracteriza por la heterogeneidad de materiales tomados como *principio organizador* (del proceso de obra y de la escena conformada), entendiendo que esos materiales provienen de diversos espacios, colegas, escuelas y poéticas.

Consideramos que esa disposición *porosa* ante los materiales es una de las características fundacionales del teatro independiente actual, que le permite hoy en día asumir problemáticas distintas, provenientes de distintos espacios, que configuran formas diversas de entender el teatro, y que logran *funcionar* con toda esa heterogeneidad. Esto nos permite hablar del teatro independiente de la ciudad de Córdoba como un teatro *que hace funcionar la heterogeneidad*.

Es precisamente esa heterogeneidad como principio organizador lo que permite pensarlas como respuestas escénicas a la representación. Son escenas que se alejan, en sus *formas*, de cierto estándar hegemónico y representacional, lo que admite considerarlas como *escenas*

¹³⁰ Según Alegret estos modos inéditos se caracterizaban, básicamente, por "sabotear los modos imperantes" (2017, p. 289).

de búsqueda acontecimental, y en posibles vinculaciones de temporalidades diversas con sus procesos de creación.

A partir de asumir estas características particulares del teatro independiente de la ciudad de Córdoba, propondremos construir *pautas cognoscibles* pertinentes sobre los procesos creativos ampliados que hemos seleccionado, permitiéndonos producir saberes *regionales* y *situados*, como veremos a continuación.

4. Consideraciones teórico - metodológicas

*Se escribe con el cuerpo.
No se trata de una actividad mental.
Se escribe con la espalda, las manos, los ojos, la nuca, las piernas.
No hay que olvidar eso: cada vez que hay escritura,
es un cuerpo el que escribe.*

Eugenia Almeida.

4.1 Sobre el abordaje

Para el abordaje de procesos escénicos ampliados y temporalidades diversas elegimos como territorio primordial los estudios teatrales contemporáneos, entendiendo que, como campo específico, da respuestas *situadas* al estudio de creación escénica contemporánea. De los numerosos focos y autorxs elegimos nociones que permitieran, por un lado, alojar nuestras preocupaciones sobre escenas no representacionales e investigación sobre *procesos escénicos ampliados*, todas ellas descritas en los primeros apartados de esta investigación; y por otro, elegimos nociones que, proviniendo del teatro, trabajaran estrechamente con la filosofía.

Esto se debe a que, coincidiendo con otrxs autorxs¹³¹, consideramos que se hace necesario proponer otros abordajes metodológicos para el estudio del hecho teatral, diferentes al abordaje semiológico. Específicamente, consideramos que enlazar filosofía y procesos escénicos permite pensar en lógicas *temporales diversas* como eje de análisis.

¹³¹ Sugerimos ver el trabajo de Julia Lavatelli donde indica que “el excesivo peso de los métodos semiológicos en los estudios teatrales del país no es sino la contracara de la carencia de referencias alternativas.” (2009, p. 11) Según esta autora:

Para nuestra definición de teoría teatral contemporánea, hemos optado por diferenciarnos de la *dóxa*, al menos de aquella que reina en los estudios teatrales nacionales, que otorga a la semiología una posición jerárquica con respecto al resto de los saberes y que ha permanecido, al margen de su suerte en otros centros del saber, sosteniendo los postulados estructuralistas del estudio de la obra de arte” (2009, pp. 18,19).

También sugerimos ver el abordaje de teatrología que hace Josette Féral, quien se pregunta por la utilidad y la naturaleza de cierto análisis teatral, afirmando que

(...) la semiología marcó sus límites. En efecto, deja completamente en la sombra zonas borrosas y, sin embargo, fundamentales de la producción teatral, tales como el deseo, la energía, la emoción... en una palabra, el juego, la producción, la creación. ¿Es posible delimitarlos? La respuesta no es segura. Pero, sobre todo, es importante plantear la cuestión y reconocer esta insuficiencia como límite de ciertas aproximaciones metodológicas. (2004, p.21)

Para esto fue necesario no solo buscar casos de procesos escénicos afines, sino también buscar una delimitación acorde en el campo de la filosofía. Observamos que, así como hay *teatro de la representación*, también hay *filosofías de la representación*, y para alejarnos de ellas recurrimos a Deleuze, ya que su recorrido filosófico problematiza la representación y con ella a cierta filosofía moderna.

Propusimos abordar estas nociones junto a Jean-Frédéric Chevallier, ya que en el desarrollo de su noción del *teatro del presentar* y a lo largo de otras de sus investigaciones este autor entiende algunas nociones de la filosofía, particularmente nociones deleuzianas como *diferencia, repetición, minoración*¹³² como invitaciones a mirar de una forma desplazada el teatro contemporáneo. Forma que para este autor permite pensar otras escenas, así como otros modos de pensar el teatro, su práctica, alcance y límites.

Entendemos, junto a Chevallier, que Deleuze propone pensar la relación de *semejanza* que presupone la correlación entre una teoría y una práctica, advirtiendo que es interesante pensar que estas dos no se relacionan por semejanza sino por *problemas*. Si la teoría se encuentra *representando* una práctica, el problema metodológico entonces sigue siendo un problema de *representación*. Deleuze propone dejar de pensar *la aplicación por semejanza* para pensar una *red por problemas*.

Por eso planteamos lxs investigadorxs analizadx en el apartado sobre la crisis de la representación como un *paisaje* que se teje en *red* de problemas, funcionando sin centro, o como propondría el mismo Deleuze, *rizomático*¹³³.

Entonces proponemos pensar el teatro en *red* con la filosofía, como un *modo de hacer*¹³⁴. Es decir que queremos alejarnos de la producción artística pensada como una *ilustración*

¹³² Si bien estas nociones están trabajadas transversalmente en varios artículos, sugerimos ver (2007) “Deleuze y el teatro 1”, (2010) “Por un teatro menor. Deleuze y el teatro 2”, (2015) “Por qué Deleuze hablo tan poquito de teatro”.

¹³³ Un rizoma es una raíz, un tipo de tallo que crece de manera horizontal bajo tierra, brotando a través de nudos, creciendo de manera indefinida o sorpresiva. Deleuze, junto a Félix Guattari proponía pensar un modelo de pensamiento similar, en el que la organización de los elementos no se rigiera jerárquicamente por subordinación, y por lo tanto asumiendo que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro, sin centro, construyendo en red.

¹³⁴ Decimos esto pensando en Bergson. Ya que esta investigación propone un estudio de *modos de producir* escenas, Bergson presenta una doble preocupación, a la vez ontológica y metodológica, sobre cómo se va articulando el *modo de hacer* y la *cosa* que se hace.

representativa de la filosofía, buscando reflexiones escénicas que puedan pensarse, también, como *modos descentrados de hacer* filosofía.

4.2 La pauta, lo situado y regional, el paisaje

Al preguntarnos cuántos *procesos escénicos ampliados* utilizar para el estudio de campo, entendíamos que una cifra podría *representar* nuestra problemática. Con el correr de la investigación entendimos que este razonamiento infería un problema *representacional*, en este caso uno que asume como posible completar una referencia de campo mediante un número. Entonces, por el contrario, propusimos que la *cantidad* era independiente de la pauta¹³⁵. Es decir que no era la *cantidad* de procesos escénicos ampliados tomados en cuenta lo que iba a determinar el *éxito* de nuestra propuesta, sino la *creación* de *pautas cognoscibles* factibles de analizar (Beateson, 2015) y la elección de procesos afines para su análisis.

Nos referimos, a partir del antropólogo Beateson, a establecer *creativamente* nuestra rejilla de análisis, es decir crear nuestras propias pautas. Como sugiere este autor, la creación de pautas cognoscibles solo determina que esas pautas existen, sin inferir por ello que son las únicas o las más relevantes, priorizando así un enfoque cualitativo por sobre el cuantitativo.

Mediante esta elección dejamos de someter la pauta a la regla, por lo que el problema de la representatividad dejó de tener relevancia. Abandonamos la idea de que los procesos escénicos seleccionadas eran los *más representativos*, o incluso los *más novedosos*¹³⁶, sino que los asumimos como procesos escénicos ampliados que aportan a comprender *distintos*

¹³⁵ Desarrolla el antropólogo Gregory Bateson que la oposición dicotómica entre lo particular y lo universal a la que estamos habituados a considerar como inseparables de los procesos cognoscitivos no es aplicable a toda investigación. Por lo que invita a pensar los procesos metodológicos como híbridos, cruzando numerosas metodologías al servicio del objeto específico, intentando pensar abordajes creados desde el centro mismo de los materiales.

¹³⁶ Consideramos importante discutir la idea de lo *nuevo* como valor fundamental de las experiencias teatrales analizadas. El objetivo de *lo nuevo* por la novedad misma puede solo tener sentido en el marco de una posición positivista que promueve la idea de un supuesto progreso en el arte, donde todo lo nuevo sería mejor que lo anterior, creando la ilusión de la historia como una línea recta y ascendente, de la que nos alejamos. No buscaremos entonces en lo novedoso una clave de la escena contemporánea como principio creativo sino como consecuencia de un proceso de construcción innovador.

pero *similares modos* de abordar la construcción escénica, conjugada principalmente por el juego de temporalidades diversas al servicio de la construcción de sentido escénico.

También asumimos que, al alejarnos de esta representatividad nuestra pauta cognoscible invitaba a un estudio *específico, particular y situado* por sobre una pretensión de *universalidad*. Por eso nos detuvimos en la noción de *epistemología regional* de Michel Serres¹³⁷ y de *conocimientos situados* de Donna Haraway¹³⁸, como mojones que nos permitieron delimitar el alcance de nuestro análisis y asentar nuestra perspectiva, ya que postulan generar contenidos *situados*, anclados en su contexto de producción, que piensan procedimientos sin pretensiones de encajar en teorías generalistas. Veremos a continuación en detalle cada noción.

Donna Haraway (1991) hace un aporte muy sustancial a la crítica epistemológica del objetivismo, planteando que *no existe conocimiento sino es desde una posición*, incluso aquel que dice ser universal.

La autora invierte la fórmula entre lo parcial y lo objetivo, haciendo de lo parcial -aquello que según el positivismo acabaría con la objetividad-, se transformara en la fortaleza: “La objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (1991, p. 326). Así propone la perspectiva parcial y *situada*, entendiendo que es necesario “desenmascarar las doctrinas de la objetividad porque amenazan nuestro embrionario sentido de la subjetividad” (1991, p. 319).

Es importante entender que, según la propuesta de Haraway, saberse *situado* no es sinónimo de incompleto ni parcializado, sino que constituye un lugar de búsqueda desde el

¹³⁷ Michael Serres (1930-2019) fue un filósofo e historiador francés, también conocido por su labor en epistemología, en educación, comunicación y en tecnología, que según el diario El País al momento de su muerte, había abordado “todas las formas del saber”, siempre cuestionando la demarcación epistémica tanto de las disciplinas como del propio trabajo científico.

Ref. https://elpais.com/cultura/2019/06/01/actualidad/1559419626_730107.html

¹³⁸ Donna Haraway (1944) es bióloga, zoóloga, filósofa de reconocida trayectoria en estudios feministas y de género que, a lo largo de su obra e incluso actualmente, se pregunta, siempre de manera irreverente, por las vinculaciones que trazamos entre humanxs y también con otras entidades no humanas, explorando la *otredad significativa*, para, como dice en su último libro (2019) *volvemos unx junto a otrxs*.

que partir, asumiendo las particularidades y convirtiéndolas en el inicio y centro. Al decir de la autora: “no buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas¹³⁹ que los conocimientos situados hacen posibles” (1991, p. 339).

Junto a otrxs investigadorxs¹⁴⁰, hacia el interior de las prácticas de investigación escénicas tomamos del *conocimiento situado* la invitación a pensar la producción en clave local y no hegemónica, potenciando el espacio de los *bordes* -como lo es el teatro independiente de la ciudad de Córdoba-, para pensar una epistemología del menor, del minorizado¹⁴¹.

Esto lo pensamos a partir del trabajo que investigadoras como Ileana Diéguez Caballero y Ana Longoni sostienen con la ya mencionada cátedra itinerante de *Pensamiento situado. Arte y política desde América Latina*¹⁴², en la que afirman querer confluír prácticas situadas que provienen de distintos espacios, *alter* institucionales, que sean *permeables* a *construcciones de conocimientos* y *sentidos colectivos* y *diversos*, las que entendemos como vinculaciones estrechas a nuestra propuesta.

Así el *pensamiento situado* en esta investigación entiende la creación escénica situada como una parcialidad, desde una *lógica minorizada*, que permita vinculaciones -conexiones diría Haraway- y acontecimientos como *aperturas inesperadas*.

Consideramos hacer dialogar esta línea con lo que propone el filósofo **Michel Serres** al buscar autorizar un conocimiento *oblicuo*, para modificar la pretendida objetividad y comunicabilidad de la ciencia y de las reglas académicas prescindiendo de *guías* y *cuerdas*, “citas-seguridades, notas-refugios, referencias-clavijas”. (Serres, 2011, p. 37).

¹³⁹ Estas *aperturas inesperadas* se pueden pensar, proponemos, como Deleuze piensa los *acontecimientos* cual fisuras.

¹⁴⁰ Además de las ya mencionadas Diéguez Caballero y Longoni, en el apartado sobre crisis de la representación; circula con fuerza en los actuales encuentros en Argentina de directoras provincianas “Una Escena Propia” que reúne directoras mujeres y minorías para pensar la práctica desde una perspectiva de género, territorial y situada.

¹⁴¹ Lo pensamos como Deleuze y Guattari (1978) piensan lo mayor y lo menor, subvirtiendo la hegemonía del mayor y reforzando la identidad propia y fuerzas que opera el menor y lo minorizado.

¹⁴² Como ya mencionamos, la *Cátedra Pensamiento Situado. Arte y Política desde América Latina* es un proyecto organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Unidad Cuajimalpa, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pensado como un encuentro que versa sobre la manera de encarar y producir pensamiento crítico, con énfasis en las singularidades de la producción intelectual y artística que, debido a circunstancias sociales y políticas particulares, ha cambiado sus objetivos y modos de realizarse. Ver más: <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw>

Serres confronta un *falso oficio*, que llama *académico y pretendidamente objetivo*, con un escritor *real* que exige *el cuerpo total y un compromiso solitario* (2011). Para Serres lo *real* implica la noción de *presente* y de *escucha del cuerpo*, estableciendo que lo *real* surge a partir de un cuerpo contextualizado, que asume su materialidad *limitada y primigenia*.

Lo tomamos como altamente pertinente a nuestro enfoque ya que establecer un *presente* y *escucha del cuerpo* lo vincula estrechamente con el teatro, específicamente con la escena que analizamos. Lo interesante es que Serres *constituye conocimiento* desde ese *presente* y desde esa *escucha*, que es exactamente lo que pretendemos al analizar una escena de búsqueda del acontecimiento.

Advierte que, pese a que todo conocimiento ha pasado antes por los sentidos, es decir a partir del contacto del cuerpo con el mundo, el *modelo epistémico hegemónico* olvida este cuerpo por completo¹⁴³.

Michael Serres cuestiona el estado general de la episteme contemporánea, afirmando que “el intercambio es el modo primero del saber contemporáneo”¹⁴⁴. Esto explica por qué es tan importante que el saber sea situado, por la sencilla razón de ser la condición del intercambio. Es decir, para este autor, anunciar *yo soy estx* (sé esto, pienso esto, considero esto, propongo esto) es la primera regla de un intercambio para que ocurra la reciprocidad. La exposición de quién soy y cuál es mi experiencia, para que le otrx comparta la suya, puede, para Serres, generar conocimiento. Así propone el saber contemporáneo como intercambio, sin pensar por eso que constituye un diálogo limpio, sin malentendidos ni alteraciones.

En nuestra investigación la propuesta de Serres se volvió una herramienta de observación, ya que mediante este otro modelo consideramos la *potencia* que tiene observar ensayos *in situ*, en el espacio-tiempo que suceden. Pero principalmente sin mediación: fueron nuestras anotaciones, filmaciones, grabaciones y registro en memoria de lo sucedido, nuestro *corpus*

¹⁴³ Dice Serres:

Específico, particular, original, todo el cuerpo inventa; a la cabeza le gusta repetir. Ella, tonta; él, genial. ¿Por qué no habré aprendido antes su fuerza creadora, por qué no he comprendido más joven que sólo el cuerpo glorioso podía ser considerado como real? (...) la inteligencia humana se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo. (Serres, 2011, p. 12)

¹⁴⁴ Sugerimos ver el desarrollo de la propuesta de Serres que hace la investigadora Julia Lavatelli en su libro “Teoría teatral contemporánea” (Tandil: UNICEN, 2009), enlazándola para pensar posibles abordajes actuales sobre la conformación de las escenas contemporáneas.

de trabajo. De igual manera, a lo largo del registro de escenas entendimos que no podíamos presentarnos como un agente externo que documentaba los ensayos y el proceso escénico, sino que fue la exposición propia (“yo soy *estx*” diría Serres) la que permitió establecer nuestras líneas de análisis.

Este *cuerpo y pensamiento situado como epistemología* resuena sin dudas como un terrero donde desandar los procesos escénicos locales y contemporáneos que nos interpelan.

La puesta en práctica de esta investigación bajo la mirada *situada y regional* puso en tensión categorías tradicionales de lo que entendíamos, previo al inicio de esta investigación, por *producción de conocimiento*.

Por último, queremos detenernos en la noción de *paisaje* que ya hemos mencionado, la que pensamos a partir de la propuesta de *paisaje como organizador* desarrollada por el historiador Aby Warburg¹⁴⁵. A principios del siglo XX este autor propuso un método de investigación *heurístico* sobre la *memoria* y las *imágenes*, indagando relaciones *no evidentes* entre representaciones pictóricas dispuestas en simultáneo mediante técnicas de collage y montaje.

Cuando proponemos pensar en *paisajes* como modos ordenadores, lo pensamos junto a Warburg porque, según este autor, la imagen permite una idea *no histórica del tiempo*, presentándose como un paisaje fragmentado que se puede observar en *simultáneo*, sin centro.

Pensar en términos de *paisaje* nos permite alejarnos de la conformación lingüística del sentido, dice Warburg, ya que los lazos que unen son imágenes, no palabras. Imágenes que conforman una cartografía y donde los blancos inter-imagen son tan significativos como las imágenes en sí mismas. Es decir que es un paisaje que tiene *ritmo*, *simultaneidad*, que se constituye por las *temporalidades* que se conjugan en su interior.

Proponemos que pensar *procesos escénicos ampliados* como un paisaje, *descentra*, mueve el centro, tornándose una propuesta contraria a la *representación* de un hilo histórico, en

¹⁴⁵ Lo llamó el “Bilderatlas Mnemosyne” (Warburg, 2010).

este caso de uno que narre una creación escénica. Esa falta de centro nos permite relatar los procesos escénicos por los sucesos intensos que sucedieron en ellos, en vez de relatarlos por su concatenación de momentos. Esto autoriza pensamientos *oblicuos*, como sugiere Serres, de *borde*, donde podemos establecer *otros* relatos sobre los procesos de creación, dando importancia a elementos en apariencia periféricos de ese proceso.

A partir de este *paisaje*, veremos cómo realizar la tarea final de selección de procesos ampliados específicos para su análisis, cómo procurar establecer *pautas* pertinentes, con qué métodos específicos podemos dialogar con estas pautas, con las características que se entretejen como red para permitirnos pensar en categorías de análisis, acordes a las nociones vistas de búsqueda acontecimental y de temporalidades diversas.

5. Metodología

5.1 Dos casos

Como corpus de análisis seleccionamos dos procesos escénicos que pertenecieran al *teatro independiente* de *corte profesional*, cuyas producciones previas pudieran anclarse entre las características del *teatro del presentar*, que elaboraran sus próximas producciones durante el proceso de investigación de esta tesis, y cuyos proyectos permitieran establecer -sin que estuviera garantizado-, una vinculación *intensa* entre temporalidades diversas y procesos de creación.

Aunque presenciamos muchos casos¹⁴⁶, finalmente los elegidos fueron *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)* (Convención Teatro 2014) y *Mediasnoches Payasas* (Payasxs Autoconvocadxs 2019).

¹⁴⁶ En total participamos en seis procesos, es decir que hubo otros cuatro procesos que documentamos y no formaron parte del corpus finalmente, algunos porque no pudieron continuarse, o porque, a partir de participar en su proceso, observamos que no era pertinente para nuestra investigación. El primer caso fue el de “Villa Dolorosa”, obra de la dramaturga alemana Rebekka Kricheldorf sobre “Las tres hermanas” de A. Chejov, que comenzó a ensayar el director Miguel Israilevich con un elenco cuantioso (Marcelo Arbach, Ana Ruiz, Chacha Alvarado, Melina Passadore, Ignacio Tamagno y Florencia Oviedo; y como asistentes de dirección Jimena Mércol y Jorge Almuzara). Los ensayos tuvieron lugar entre marzo y setiembre de 2015, llegando a las 15 reuniones (entre lecturas del texto, reunión de producción y ensayos). La producción tuvo que suspenderse por falta de presupuesto y cambio en los planes del director, que vivía por entonces en Buenos Aires. El segundo proceso frustrado fue la reposición de “Payasos en familia” dirigida por David Piccotto. Originalmente fue estrenada en 2011, previamente al inicio de esta investigación, pero la compañía se propuso en 2016 hacer un reemplazo de “Tatata”, payasa de Mariana Roldán. Cuando comenzaron los ensayos con la actriz reemplazante Mariel Bof, comenzamos el seguimiento para esta investigación, pero se suspendió abruptamente con el fallecimiento de la actriz en setiembre de 2016. El tercer proceso fue “Los desentrañadores de enigmas”, dirigida por David Piccotto, como parte del programa *TNA- TC produce en el país* que llevó adelante el Teatro Nacional Cervantes. Entre su equipo de trabajo figuran, en escena: Nelson Balmaceda, Marcos Cáceres, Maximiliano Gallo, Rodrigo Gagliardino; música original y diseño sonoro: Jorge Pico Fernández; iluminación: Rafael Rodríguez; escenografía y vestuario: Ariel Merlo; asistencia de dirección y producción: María Paula del Prato; texto de Piccotto y Guillermo De Santis, y producción del Teatro Cervantes. Luego de hacer el seguimiento de ensayos intensivos entre julio y octubre de 2018 hasta su estreno, optamos por no tomar la obra por encontrar que no dialogaba de cerca con nuestra propuesta, ya que, pese a que todo el equipo pertenece al teatro independiente, esta producción particular estaba marcada en sus tiempos, búsquedas y resoluciones de manera más similar al teatro comercial u oficial, con la pérdida de búsqueda *acontecimental* que eso conlleva. Como cuarto y último proceso presenciamos parte de *¿Qué hacemos con Ubú?* la última producción de Tres Tigres Teatro, agrupación de larga trayectoria en nuestra ciudad. En esta ocasión Tres Tigres se preparaba para escenificar en espacios callejeros, con títeres de gran

Pensando en lo divergente como *potencia*, estas producciones fueron realizadas por hacedorxs que, si bien pertenecen al mismo campo, utilizan diversos espacios¹⁴⁷, piensan en públicos similares pero distintos¹⁴⁸, y tienen modos disímiles de funcionar y de producir escena, proponiendo así un abanico interesante al interior de un mismo campo. A su vez, pensando en sus producciones anteriores, consideramos que sus búsquedas ponían la búsqueda de acontecimientos en el centro de sus preocupaciones escénicas.

La fatalidad de los detalles (esto es no ficción) fue una obra dirigida por Daniela Martín y co-producida por La Convención Teatro¹⁴⁹ y Quinto Deva¹⁵⁰. El grupo La Convención teatro, que trabaja principalmente a partir de clásicos, “interviniendo dramaturgicamente y escénicamente textos que forman parte de la tradición teatral”¹⁵¹, en esta oportunidad lo hizo a partir de “A sangre fría” de Truman Capote, creando un trabajo escénico y conjunto con actores, actriz y equipo técnico.

Mediasnoches Payasas es un movimiento que comenzó en el 2006 y continúa en la actualidad llevado a cabo por *Payasxs Autoconvocadxs*¹⁵², una agrupación que reúne

porte, músicxs y actores y actrices, una dramaturgia escénica a partir del clásico de Alfred Jarry. El seguimiento de este proceso se vio afectado por el aislamiento social preventivo y obligatorio al que se sometió todo el país y gran cantidad de otros países, durante la pandemia de COVID-19, aislamiento decretado inmediatamente después de confirmarse que Tres Tigres ganaran un concurso de la UNC para escenificar su propuesta, a estrenarse supuestamente en octubre del 2020, y postergado sin fecha probable de estreno. La situación hizo que el seguimiento de ensayos no se pudiera continuar.

¹⁴⁷ *Convención Teatro* suele trabajar en salas independientes de la ciudad de Córdoba, y *Mediasnoches Payasas* presenta un híbrido entre salas y bares.

¹⁴⁸ *Convención Teatro* suele tener un público más asiduo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba, a la vez que un público estudiantil (provenientes principalmente de espacios de formación teatral, pero no exclusivamente) y artistas en general de la ciudad de Córdoba. *Mediasnoches Payasas* ha tenido un público diverso desde su origen, que incluye el público de teatro independiente habitual pero también uno no habitual de las salas, que se acercaban a la propuesta (y luego la seguían con fidelidad) desde el formato bar de traspase que -a veces- proponía el proyecto.

¹⁴⁹ La Convención Teatro es una agrupación teatral de la ciudad de Córdoba dirigida por Daniela Martín y cuya conformación de equipo es móvil, lo que se constituyó como una particularidad importante en sus comienzos (2007), donde todavía la lógica de trabajo y producción al interior del teatro independiente en Córdoba estaba asentada en la base de la estabilidad de los grupos conformados. Ver información sobre Convención Teatro en el apartado de análisis del caso.

¹⁵⁰ Quinto Deva es una Sala de Teatro, espacio de producción y capacitación en artes escénicas gestionada por la productora del mismo nombre, inaugurado en 1998 por Oscar Rojo, profesor, actor y director fallecido en 2012, que sostiene a la fecha y desde su inauguración una programación variada y de reconocimiento en el circuito local. Ref. <http://quintodeva.blogspot.com>). Ver más información en el apartado de análisis del caso.

¹⁵¹ <https://www.convencionteatro.com/sobreconvencion>

¹⁵² Cabe destacar que en la última convocatoria (año 2019) se auto denominan *Payasxs Autoconvocadxs* utilizando la versión en lenguaje inclusivo de su antiguo nombre: Payasos autoconvocados.

diferentes hacedorxs¹⁵³ del movimiento clown de la ciudad de Córdoba. Este formato de improvisación rompe con varios moldes: un proyecto que reúne varios grupos teatrales, que escenifican payasxs pero para adultos, y haciendo teatro a la medianoche (de las pocas propuestas escénicas a esa hora en la ciudad de Córdoba). Se presentan desde hace quince años en teatros, salas y bares, creando un circuito de público propio. En esta oportunidad seleccionamos una presentación del año 2019, cuando estuvieron bajo la conducción de Marcelo Katz¹⁵⁴.

5.2 Herramientas y estrategias metodológicas

Una vez que los procesos fueron elegidos, nos enfrentamos con otro problema: ¿cómo analizar esos procesos ampliados? Consideramos que existe un amplio espectro de categorías para analizar *obras* teatrales, incluso dentro del campo específico de los estudios teatrales contemporáneos de una escena no representacional (basta mirar las enumeradas en el apartado sobre *crisis de la representación*), pero no sucede lo mismo al buscar categorías para analizar *procesos* escénicos.

Entonces, tomando como base nuestra elección de generar *pensamiento oblicuo*, de lógica *minorizada*, generando *pautas cognoscibles situadas*, y pensando los procesos escénicos

¹⁵³ Entre sus integrantes han figurado a lo largo de los años (manteniéndose la mayoría de ellxs en la actualidad) a integrantes de los grupos “Tres tigres teatro”, “Ulularia”, “Las Pérez Correa”, “Impresentables teatro”, “Los solitarios” y otrxs grupos y artistas independientes: Está integrado principalmente por lxs clowns y músicos Mariana Roldán, Lucia Miani, Julieta Daga, Laura Ortiz, David Piccotto, Héctor Lujan, María Nella Férrez, Rodrigo Fonseca, María Laura Primo, Héctor Luján, Pablo Farías, Guillermo Villanueva, Miguel González y Jorge Fernández, entre otrxs que han participado. (Material provisto por María Nella Férrez, 2020). Ver información detallada en el apartado de análisis del caso.

¹⁵⁴ Si bien el colectivo se ha formado con diversos docentes en la técnica del clown, durante los últimos tres años sostuvieron la invitación a este director. Marcelo Katz es un actor, director, profesor de Buenos Aires de gran trayectoria en la técnica del clown. Según la página web www.espacioaguirre.com.ar (espacio que dirige) “Marcelo Katz tiene una amplia formación en teatro, danza, clown, máscaras, música y circo. Fue creador y director de ‘La Trup’, primera compañía de Nuevo Circo de Argentina y dirigió espectáculos en los teatros más reconocidos de Buenos Aires, como el Teatro San Martín, Teatro Nacional Cervantes, Centro Cultural de la Cooperación, Teatro Regina, La Trastienda y Teatro Broadway, entre otros. Fue merecedor de diversos premios del medio teatral: Premio ‘ACE’ (Asociación de Críticos de Espectáculos), ‘Premio Teatro XXI’ (del grupo de investigación teatral GETEA), Premio ‘Teatros del Mundo’ (de la Universidad de Buenos Aires), Premio ‘Pregonero’ (de la Fundación el Libro), entre otros.”

como *paisajes* -cuyos puntos se unen rizomáticamente-, decidimos abordar de modos específicos a cada uno de los procesos. Abandonamos la pretensión de establecer *un* modo único de análisis que funcionara en los dos casos tomados para proponer análisis específicos para cada uno, que surgieran del material mismo¹⁵⁵.

Asistimos a diversos momentos del proceso escénico: a ensayos en los casos de *La fatalidad...*; a presentaciones a público en *Mediasnoches payasas* y *La fatalidad...*, y reposición en el caso de *La fatalidad...*

En los dos procesos realizamos toma de notas, grabaciones sonoras y de video. También recopilamos registros de imágenes y audiovisuales hechos por otrxs, realizamos entrevistas a lxs agentes involucradxs, recopilamos datos sobre lxs integrantes que conforman cada proceso y fuentes críticas en torno a las producciones previas¹⁵⁶ (además de las notas y críticas por el estreno y reposición en el caso de *La fatalidad...*).

De estos materiales tomamos aquello que, al vincularlo con las anotaciones y registros propios, nos permitieron entender dimensiones de los modos singulares de creación escénica que se enlazaran a temporalidades diversas.

Para la observación nos propusimos establecer algunas *variables* sobre las que después realizaríamos el análisis. En un principio, para observar el proceso de *La fatalidad...*, establecimos como *variables de seguimiento*¹⁵⁷ el desarrollo de:

- Las formas de abordar el ensayo y los entrenamientos (elaboración de pautas, intervenciones durante los ensayos, anotaciones y charlas posteriores a los ensayos),
- la distribución del tiempo y tareas,
- la diferenciación de roles específicos, su enunciación y nivel de cumplimiento posterior,
- la distribución y rotación de los materiales de referencia (tanto de imágenes, sonidos y videos de materiales foráneos -pero que referían o interpelaban algo de la escena

¹⁵⁵ Así vimos que lo propone Beateson.

¹⁵⁶ Creemos importante destacar que estos últimos materiales nombrados -entrevistas, críticas y datos biográficos- fueron utilizados en tanto produjeran vinculaciones pertinentes a nuestro objeto de análisis. Es decir que no realizamos *análisis del discurso* aplicado a las entrevistas, ni revisamos la crítica periodística como análisis de crítica, entre otros enfoques posibles.

¹⁵⁷ Estas variables las pensamos a partir de las desarrolladas por Carolina Cismondi (2014).

en formación-, como de grabaciones de ensayos y devoluciones de agentes externos).

- La elaboración de planificaciones y su grado de cumplimiento.

Luego, para el caso de las *Mediasnoches Payasas*, y dado que son improvisaciones a público, las *variables* tenidas en cuenta fueron:

- La distribución del tiempo, tareas y acciones previas a la función,
- las pautas establecidas a público al comienzo de la función,
- las pautas que proponía el coordinador de la noche,
- las intervenciones y formas de abordar el espacio de improvisación (propuesta de líneas de sentidos, elaboración de contra-propuestas, acoplamiento y/o abandono de esas líneas),
- la distribución del tiempo y tareas en escena,
- metas trazadas (sus variaciones, cumplimientos y abandonos).

Elegimos estas variables porque entendimos que confrontaban diversos modos de temporalidades, pero luego comprobamos que no funcionaban para el análisis sino parcialmente. Una gran cantidad de información requería de otros abordajes¹⁵⁸ y generaban otro cuerpo analítico que, si bien podía ser interesante, no era pertinente a nuestra investigación.

Por ese motivo decidimos extraer de esas variables aquellos *sucesos* que entendíamos como *intensos*, y que podrían entonces establecer un vínculo con otro momento, sea cual fuera la variable a la que pertenecía.

A partir de esto creamos un *segundo cuerpo de variables* con el que revisamos el material de *La fatalidad... y Mediasnoches Payasas*:

¹⁵⁸ Analizar esas pautas requerían de abordajes sobre análisis de discurso, análisis de la dirección, de la puesta en escena, de dinámicas de grupo, pudiendo ser abordadas desde diferentes perspectivas -semiótica, sociológica, antropológica, estética, filosóficas, entre otras-, alejándonos de nuestro objeto sobre las temporalidades. Por lo que reconocemos estas pautas como dimensiones intrínsecas a la construcción teatral, pero no específicas de nuestro objeto de estudio.

- La reflexión escénica sobre la *presentación* y la tensión con resoluciones representacionales (sus materialidades y el grado de constitución de sentido escénico).
- La búsqueda del *acontecimiento escénico* como experiencia actualizante.
- La pervivencia de esos acontecimientos y las líneas de sentido que permitían.
- La impresión de temporalidades diversas (en la constitución de improvisaciones y en la fijación de escenas -para *La fatalidad...*-, tanto a lo largo del proceso ampliado general, como al interior de ensayos o funciones específicas.)
- El establecimiento de lógicas temporales *singulares* a partir de los distintos grados de *potencia* que circulaban.

Esas fueron, finalmente, las pautas cognoscibles específicas que manejamos para el análisis de cada uno de los procesos, entendiendo que existían solo en relación y vínculo constante en su entramado.

Para el caso del proceso escénico ampliado de *La fatalidad...* el análisis se desprendió principalmente del proceso de conformación escénica, el que incluye -como otras instancias, y no principalmente- la conformación final de la escena a público. Dejando que el momento de presentación a público sea *uno entre varios*, elegimos separar el proceso escénico en etapas según presentaba unidades en su construcción de sentidos.

Así establecimos cinco momentos, separados en etapas. El paso de una etapa a otra fue propuesto acorde a cambios observados en las *lógicas temporales*, oportunamente marcados en el análisis. En un apartado posterior establecimos las continuidades, rupturas y líneas construidas transversalmente a lo largo de todo el proceso.

La última etapa presenta la resolución escénica mostrada a público, para la que elegimos utilizar una narración fenomenológica del estreno. Esta consideración la hacemos porque del guion que propuso el dramaturgo Gustavo Kreiman en el mes de febrero de 2015 hasta su estreno, hubo modificaciones que no se transcribieron, dejando un documento desactualizado (con marcaciones escénicas distintas o quitadas, modificación de didascalias, supresión o reemplazo de algunos textos). Por lo tanto, si bien contamos con el

guion de la obra, priorizamos relatar la escena tal como fue estrenada, pudiendo así presentarla desde su análisis y no solo desde su descripción.

Organizamos esta exposición en *escenas*, *interrupciones* e *intervalos*, para diferenciar distintos momentos de los cambios fundamentales. Propusimos estas tres formas considerando que, si bien los intervalos y las interrupciones son también escenas, es más significativo para el análisis nombrarlas de esa manera, destacando su función en el conjunto de la obra.

Aclaremos que tanto la separación de las escenas, interrupciones e intervalos como sus designaciones y nombres son nuestros, no figuran así en el guion que propuso Kreiman ni en lo registrado legalmente en Argentores. También aclaramos que no hemos transcritto la totalidad del texto en todas las escenas, sino lo suficiente para dar a entender nuestro análisis, y dejando esto siempre explicitado.

En el caso de *Mediasnoches Payasas* la narración fenomenológica es protagonista del análisis, ya que es una experiencia de improvisación. Tomamos la función del 18 de agosto de 2019, del que fuimos espectadorxs en vivo, y del que tenemos el material grabado y anotaciones personales.

El análisis lo realizamos de modo cruzado, optando por transcribir el diario de anotaciones para luego vincular (sopesar, constatar, ampliar) con el material filmado (tanto de la previa como en la función misma). Así logramos un texto de narración fenomenológica que entrecruza el diario elaborado con la experiencia en vivo y con el material grabado. Sobre ese texto que fuimos analizando transversalmente las nociones elegidas.

A diferencia del caso anterior, en *Mediasnoches* optamos por dividir la experiencia en cuatro *bloques* (no en etapas), que consideran la experiencia desde la preparación previa a la función, la bienvenida, la experiencia frente a público, y la despedida. Al igual que en *La fatalidad...* ese material presentado permite establecer un primer nivel de análisis, el que se profundiza en el apartado siguiente, donde se retoma lo expuesto para proponer un análisis global y transversal al suceso.

Es importante destacar que, además de esa función particular, contamos con material producido por el mismo colectivo en años anteriores, algunos por haberlos presenciado en

vivo (funciones en Quinto Deva, Alta Gracia Bar y en Casa Grote) y otros por tener grabaciones de funciones previas (año 2006 en Casa Grote -primer año de la experiencia-, 2014 Match de competencia en el Teatro Real, y 2017 y 2018 en la sala Quinto Deva). Todas estas funciones de *Mediasnoches* diversas nos permitieron establecer patrones, continuidades, rupturas y novedades a lo largo de los años, características que ponemos en relación con el análisis de las funciones elegidas.

Al momento de narrar las funciones separamos el transcurrir escénico en *situaciones e intervalos*. Esta división no estuvo establecida por lxs hacedorxs, sino que la proponemos como una forma de entender las líneas de sentido escénico que se iban estableciendo. Lo mismo sucede con las designaciones de nombre atribuidas a cada situación e intervalo, todas propuestas desde esta investigación.

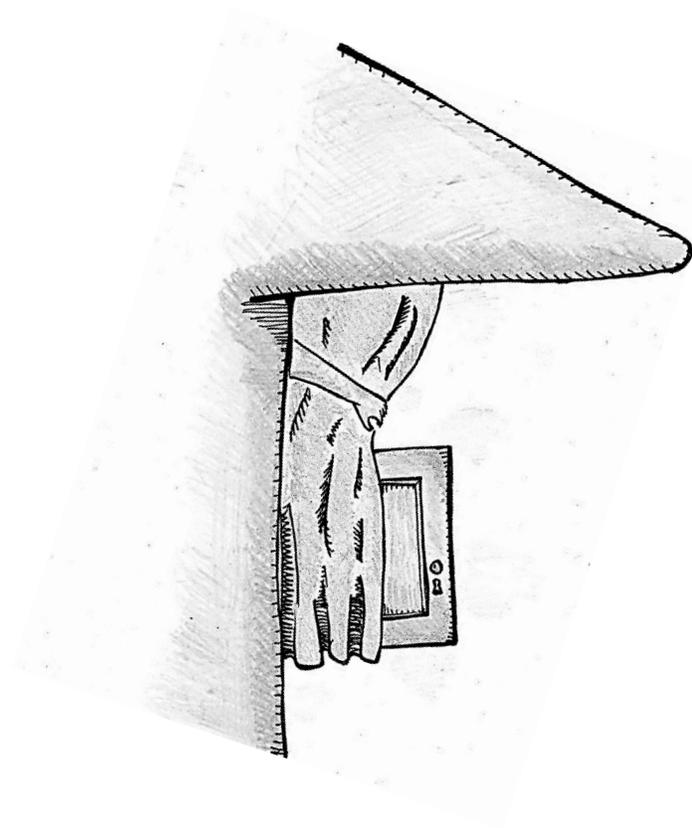
Por último, creemos importante destacar que tanto en *La fatalidad...* como en *Mediasnoches Payasas* contamos con un registro de la experiencia corporal, sensorial y sensible en primera persona, lo que nos permitió generar pensamiento *oblicuo*, que no se desprenda necesariamente de lo que lxs hacedorxs dicen construir como escena; y a su vez de *conocimiento situado*, porque parte de un material propio entrecruzado a ese *saber corporal* que otorga el haber sido testigo en primera persona.

Esos modos particulares que señalamos (la reflexión escénica sobre la presentación y la tensión con resoluciones representacionales; la búsqueda del acontecimiento escénico como experiencia actualizante, su pervivencia y las líneas de sentido que permitían; y finalmente la impresión de temporalidades diversas a lo largo del proceso ampliado) constituyeron las *lógicas* de creación que marcaron temporalidades específicas a partir de los distintos grados de potencia que circulaban.

En los capítulos siguientes podremos establecer el recorrido de análisis singulares que permitieron configurar estas lógicas nombradas, junto a las líneas de sentido que se establecían.

PARTE 2

Análisis de casos



Capítulo 1: La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)

Ficha técnica al estreno de *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)*

Equipo de trabajo¹:

En escena: Soledad Pérez, Oscar Godoy Leyes, Gustavo Kreiman, Julio Ibarra, Ernesto Alías.

Diseño lumínico y escenográfico: Rafael Rodríguez.

Vestuario: Julio Ibarra.

Edición, composición y arreglo musical: Federico Gaumet.

Realización escenográfica: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Alías, Martín.

Fotografía: Gastón Malgieri / Foto Bruta.

Diseño gráfico: Sergio Cuenca.

Producción: Julieta Lazzarino.

Dramaturgia: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Alías, Aguirre, Martín.

Dramaturgista: Gustavo Kreiman.

Asistencia de dirección: Gabriela Aguirre.

Dirección: Daniela Martín.

Co-producción: Quinto Deva / Convención Teatro - Con el apoyo de Proyecto Rasante.

Estrenada en sala Quinto Deva de la ciudad de Córdoba en mayo de 2015, reposición en la misma sala durante 2016.

¹ Más adelante se encuentran referencias de cada integrante.

En este primer capítulo nos detendremos en relatar y analizar el proceso ampliado de *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)*, desde su origen, ensayos, estreno y reposición. Primero nos detendremos a revisar algunos aspectos de la biografía de sus integrantes, comenzando por su directora, incluyendo además la consideración del proyecto en sí. Luego realizaremos un análisis en dos capas: una primera capa analítica en la que propondremos lecturas específicas del recorrido de creación, separándolas en *etapas* acorde a ciertos comportamientos temporales observados; y una segunda capa que llamaremos propiamente de *análisis* para detenernos en la conformación de las lógicas singulares de creación escénica, que llamaremos de *resonancia*.

Proponemos comenzar por algunos aspectos a destacar en la biografía de su directora y del grupo *La Convención Teatro*, lo que nos permitirá establecer un contexto referido a las búsquedas que plantea *La fatalidad*...

1. Sobre su directora

Daniela Martín (1976, Córdoba) es directora, docente e investigadora de prolífica actividad en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba. Es fundadora y directora del grupo *Convención Teatro*, espacio que concentra la mayor parte de su producción artística, aunque ha ocupado diversos roles en producciones que no pertenecen a este grupo².

Desde principios de los 2000 Daniela Martín abre un lazo franco entre investigación y práctica escénica, expuesto en un currículum que enlaza proyectos, estudios y prácticas

² Además de sus trabajos en La Convención Teatro trabajó en *Lengua Madre* -obra en proceso- (adaptación, directora), *Mi propio jardín de flores rojas* (asesora escenográfica), *Rumor* (concepción, directora), *Relación de* (autora), *Tanta Trampa* (colaboradora creativa), *Amor, un manifiesto equívoco* (actriz, colaboradora en dramaturgia), *Roberto Zucco* (adaptación, asistente de dirección), *Antes/Después* (actriz), *CasiOtelo* (actriz, directora).

constantes, institucionales y no, afianzado en un perfil novedoso de hacedorx/investigadorx³.

Dentro de su actividad académica es docente en la Facultad de Artes de la UNC⁴ y la UPC (Universidad Provincial de Córdoba). Fue becaria numerosas veces (del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional de Teatro) en proyectos vinculados a la documentación y análisis del campo teatral independiente de Córdoba, y obtuvo la beca doctoral del Conicet para el cursado del Doctorado en Artes, UNC⁵.

A la par se destaca por producir una constante práctica escénica, ya que estrena a razón de una o dos obras por año (más reposiciones), además de frecuentes participaciones en festivales y encuentros escénicos. Constantemente promueve espacios y eventos como encuentros de lecturas⁶, foros de dirección⁷ o de dramaturgia. Fue precursora de “Una Escena Propia⁸”, encuentro de directoras provincianas que luego se continuó y continúa en

³ Es importante destacar que desde la reapertura de la (por entonces) Escuela de Artes de la UNC posterior a la dictadura, con la consolidación de los años 90’ pero principalmente después del año 2010, se observa una creciente (y novedosa) formación doctoral de Licenciados en Teatro de la UNC que accedieron a becas Conicet o SeCyT para la realización de su doctorado, y que a la par sostienen una importante producción artística. Entre ellxs podemos nombrar, además de Daniela Martín, a Mauro Alegret, Jazmín Sequeira, Carolina Cismondi, Fwala-lo Marín, Verónica Aguada Berteá, Penélope Arolfo, algunxs de ellxs ya mencionadxs en esta investigación. Ellxs, junto a otrxs colegas también doctorados como Marcelo Comandú y Soledad González, o el Mgter. Cipriano Argüello Pitt, sostienen como sello distintivo una producción artística a la par de la producción *teórica*, entendiendo por *investigación* una práctica que contiene un diálogo entre teoría y práctica, y que les define como hacedorxs/investigadorxs. Esta particularidad se replica en otros puntos del país, al punto que, recordemos, así lo expone Dubatti (2014, pp. 82,83) sobre el artista-investigador, como un “artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia”.

⁴ Actualmente es docente en las cátedras Taller de composición y producción IV e Introducción a la Teatrolología. Trabajó en la UNLaR (Universidad Nacional de La Rioja) y como docencia terciaria trabaja actualmente en la UPC (Universidad Provincial de Córdoba), siempre en cátedras relacionadas a la teatrolología, el abordaje del texto teatral, la actuación y la composición.

⁵ Dejamos al margen muchas otras actividades, como cursos y seminarios de formación impartidos y cursados, grupos de investigación radicados en espacios académicos formales, miembro de jurado en diversas actividades teatrales, publicaciones, entre un largo etcétera. Esto se debe a que, para presentar su currículum, elegimos algunas manifestaciones por encima de otras, por considerar que caracterizan más intensamente la búsqueda y particular modo de puesta en escena, tanto de Daniela como de La Convención Teatro.

⁶ Daniela Martín impulsó junto a la actriz y hacedora Cokó Albarracín las diferentes ediciones de “Cuentos a la luz de la luna”, un espacio de lectura/narración y música a cargo de artistas locales en la antesala del teatro La Luna. Distinguimos este evento entre su currículum por ser otro espacio, diverso a La Convención, que replica diferentes modos de abordaje escénico de material textual diverso, en este caso de la literatura, y resuelto en cada presentación por artistas distintos.

⁷ Fue organizadora de “La mirada abierta” encuentro sobre Dirección Jorge Díaz, realizado en el CePIA, UNC, 2013. Junto a “Liberta Antonia” y “Una escena propia” (ver más adelante) constituyen espacios abiertos por Daniela para pensar las prácticas de dirección.

⁸ “Una escena propia” es un espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias de todo el país, con el objetivo de repensar nuestra práctica desde una perspectiva de género y político territorial.

la actualidad a nivel nacional, de “Bordando por la paz”⁹ y de “Liberata Antonia”¹⁰, espacios de indagación colectivas sobre nuevos sentidos de elaboración del arte y el conocimiento.

Esta proliferación de actividades conforma en mosaico *una forma activa de pensar, un cuerpo que piensa y un pensamiento en acción*, todas características del trabajo de Daniela. Es justamente ese cruce, ese límite y combinación entre lo que es canónicamente académico y lo que es estrictamente del campo artístico, lo que constituye una marca en su producción (tanto de obras teatrales como de su producción intelectual en revistas, foros, encuentros y charlas). Es esa misma búsqueda la que marca como una rúbrica su principal grupo de pertenencia.

Daniela Martín funda *La Convención Teatro* en 2007, espacio que cuenta en la actualidad con trece piezas estrenadas¹¹ y numerosos premios, reconocimientos, menciones otorgadas

Desde su inicio en febrero de 2018 se realizaron 2 encuentros nacionales en Córdoba, uno en Tucumán y el próximo planteado para ser realizado en Neuquén; además de múltiples encuentros regionales y provinciales, encuentros que movilizaron hasta ahora a más de 400 mujeres y disidencias de distintos rincones del país. Ampliando, decimos que distinguimos este evento entre el currículum de Daniela Martín por ser un espacio que refleja sus preocupaciones de dirección, y porque funciona como un espacio de reflexión y de experimentación escénica que se ve reflejado en sus trabajos, también en las búsquedas que realizó como directora en *La fatalidad...*

⁹ “Bordamos por la paz” Es una colectiva integrada por Daniela Martín, Carola Margara, Sandra Mutal, Claudia Abichain y Jazmín Centeno entre otras, que nace en consonancia con el movimiento de “Fuentes Rojas”, proyecto creado por artistas que trabajan colectivamente en México. Dicen en su página “No se trata de un espacio artístico para representar. Hay una acción. (...) Para nosotras, artistas de Córdoba, Argentina, los pañuelos son significado y significante. Un símbolo de lucha y resistencia. Aquí un primer lazo. Una reconstrucción de un nuevo sentido para hacer arte. No olvidar que para pensar una obra hace falta una realidad histórica, que opere en un registro emocional con el otro. La poética del bordado. Los familiares de las víctimas bordan pañuelos en México. Las madres y las abuelas llevan en sus cabezas un pañuelo que las distingue. Ambos usan el pañuelo blanco para visibilizar su dolor no resignado. (...) fue construir colectivamente un campo de fuerzas donde pusimos en tensión goce artístico/reflexión estética.” Distinguimos esta actividad entre su currículum por ser una acción poética-performativa cuya práctica constante brinda pistas sobre la ética sobre la que Daniela construye sus sentidos artísticos, escénicos y extra escénicos. Ref. https://www.facebook.com/pg/BordamosPorLaPazCordoba/about/?ref=page_internal

¹⁰ Grupo conformado por Daniela Martín junto a Jazmín Sequeira, María Palacios, María Paula Del Prato, y en su primera parte también por Eugenia Hadandoniou. Según su página “Liberata Antonia es una colectiva de directoras de escena que nace en la ciudad de Córdoba en el año 2011, con el objetivo de indagar en diferentes formatos, tanto escriturales como escénicos, abordando la dirección desde una perspectiva colaborativa.” Ref. https://www.facebook.com/pg/Liberata-Antonia-112236113458621/about/?ref=page_internal. Mencionábamos en un apartado anterior que distinguimos este evento entre el currículum de Daniela Martín por ser un espacio de reflexión y de experimentación escénica que modifica sus propias prácticas directoriales.

¹¹En orden cronológico: *Griegos* (2007). Equipo de trabajo: En escena: Analía Juan, Maura Sajeva, Mauro Alegret. En piano: Noelia López. Dramaturgia: versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y lxs actores. Vestuarios: Valeria Urigu / el elenco. Diseño de

luzes: Rafael Rodríguez. Fotografía y registros: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Dirección: Daniela Martin.

Al final de todas las cosas (2008) Equipo de trabajo: En escena: Ignacio Tamagno, Maximiliano Gallo, Estefanía Moyano, Maura Sajeve. Entrenamiento físico: Melina Passadore. Luces: Rafael Rodríguez. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez, liminaresdiseño. Vestuario y fotos: Melina Passadore. Colaboración dramaturgía: Maximiliano Gallo, Gastón Sironi, Maura Sajeve. Dramaturgia: Versión libre de "Las Coéforas" de Esquilo - Daniela Martin. Asistencia de dirección: Bárbara Brailovsky. Dirección: Daniela Martin

Con la sangre de todos nosotros (2009) Equipo de trabajo: En escena: Maura Sajeve, Mauro Alegret, Estefanía Moyano, Maximiliano Gallo, Marcelo Arbach, Lorena Cavicchia, David Piccotto, Gonzalo Dreizik, Ana Balliano, Facundo Domínguez, Adrián Andrada, Lucía Márquez, Mariel Bof, Bárbara Brailovsky, Alicia Vissani, Carolina Cismondi, Carolina Esteves, Vania Rojas, Melina Passadore, Héctor Luján, Rubén Gutiérrez, Xavier del Barco, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, Analía Juan (en video). En off: Cirulaxia Contra Ataca (José Luis de la Fuente, Elena Cerrada, Adriana García, Gastón Mori, Víctor Acosta, Carlos Possentini). Diseño de iluminación y puesta en escena: Rafael Rodríguez. Operación técnica: Pablo Huespe, Eugenia Hadandoniou. Vestuario: Melina Passadore - El elenco. Diseño gráfico: liminaresdiseño. Asesoría en lo penal: Rodrigo del Barco. Video: Carolina Cismondi. Sonido: Guillermo Ceballos. Asistencia de dirección: Celeste Costello, Eugenia Hadandoniou. Dramaturgia: Versión libre de "Las Euménides" de Esquilo - Daniela Martin y el elenco. Dirección: Daniela Martin.

Quienquiera que seas (2010) En escena: Eva Bianco, Analía Juan, Estefanía Moyano, Melina Passadore, Maura Sajeve, Alicia Vissani. Diseño de luces y puesta en escena: Rafael Rodríguez. Diseño gráfico: liminaresdiseño. Diseño de vestuario: María Paula Delprato. Realización de vestuario: María Paula Delprato y Liliana Caldo. Peinados y fotografía: Paula Yalú. Diseño de maquillaje: Adriana de la Vega Viale. Música: Pablo Cécere. Músicos: Valeria Martin (violín), Mariano Vélez (piano), José Halac (grabación). Producción: Natalia Díaz. Dramaturgia y dirección: Daniela Martin. Coproducción: La Convención Teatro - DocumentA/Escénicas

Debajo del silencio (2011) Equipo de trabajo: En escena: Alicia Vissani, Julieta Daga, Laura Ortiz, David Piccotto, Guillermo Baldo. Diseño de luces y puesta en escena: Rafael Rodríguez. Vestuario: María Paula del Prato. Música: Pablo Cécere. Diseño gráfico: liminaresdiseño. Operación técnica: María Belén Carranza Bertarelli. Asistencia de dirección: María Belén Carranza, María Paula del Prato. Dramaturgia: versión libre de Antígona de Sófocles, y de Los siete contra Tebas, de Esquilo - Daniela Martin. Dirección: Daniela Martin

Aquel bosque comienza a moverse (Resonancias Macbeth) (2012) Equipo de trabajo: En escena: Alicia Vissani, Mauro Alegret. Iluminación: Rafael Rodríguez, Daniela Martin. Fotografía: Melina Passadore. Diseño gráfico: María Pía Reynoso. Diseño y construcción camilla: Rodolfo Roldán. Dramaturgia: Daniela Martin, sobre textos de Alicia Vissani, Mauro Alegret y propios. Dirección: Daniela Martin.

Idiota - Una obra enferma (2013) Equipo de trabajo: En escena: David Piccotto, Rodrigo Fonseca, Maximiliano Bini. En videos: Melina Passadore. Diseño sonoro y arreglos musicales: César de Medeiros. Preparación vocal y piano: Agustín Domínguez. Vestuario y caracterización: Mercedes Coutsiere. Diseño gráfico: María Pía Reynoso. Difusión: Julia Barrandeguy. Realización de Videos: Dirección: Rodrigo Guerrero. Dirección de fotografía y cámara: Gustavo Tejeda. Iluminación: Gustavo Tejeda, Nadir Medina. Asistencia técnica: Mariano Burgos. Edición: Rodrigo Guerrero. Diseño escenográfico y lumínico: Rafael Rodríguez. Asistencia de dirección: César de Medeiros. Dramaturgia: Daniela Martin, a partir de la novela *El Idiota*, de F. Dostoievski. Dirección: Daniela Martin, Julio Bazán.

Bilis negra – Teatro de autopsia (2015) Equipo de trabajo: En escena: Maura Sajeve. Música original y diseño sonoro: Agustín Domínguez. Diseño lumínico y escenográfico: Lilian Mendizábal. Realización escenográfica: Matías Usáin. Diseño gráfico y fotografía: Gastón Malgieri (Foto Bruta). Dramaturgia: Maura Sajeve - Daniela Martin. Dirección: Daniela Martin.

y subsidios ganados¹². La propuesta de *La Convención* establece una tensión original en sus procesos de escenificación, en sus procedimientos, estrategias y técnicas en las prácticas dramáticas, como maneras de reflexionar sobre la escenificación de clásicos en la creación escénica. En su página web declara:

La fatalidad de los detalles (esto no es ficción) (2015) [ver ficha aparte]

Un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje – Obra en estaciones (2015). Equipo de trabajo: En escena: Nicolás Torres, Rodrigo Fonseca, Leonela García, Rodrigo Gagliardino, Lourdes Auyeros, Guillermo Vanadía, Estefanía Moyano, Diana Lerma, Luciana Sgro Ruata, Lucas Barbagallo, Fabricio Carnero, Fanny Cittadini. Asesoramiento en magia: Pablo Zavalla. Diseño gráfico: Nicolás Lepka. Ilustraciones: Nicolás Lepka, Fernando Falcone. Registro fotográfico: Gastón Malgieri (Foto Bruta). Diseño y realización de vestuario: Yanina Pastor. Diseño de iluminación: Facundo Domínguez. Diseño sonoro: Cruz Zorrilla. Trabajo de herrería: Daniel Aimetta. Dirección de arte y puesta en escena: Natacha Chaurdelot, Federico Tapia. Realización escenográfica: Natacha Chaurdelot, Federico Tapia, Daniel Aimetta. Asistencia de dirección y producción general: María Paula del Prato. Dramaturgia y dirección: Daniela Martin

Mapa del tiempo (2016). Equipo de trabajo: En escena: Cristian Palacios. Escenografía e iluminación: Facundo Domínguez. Vestuario: Yanina Pastor. Diseño sonoro: Cesar De Medeiros. Diseño gráfico e imágenes: Gastón Malgieri (Foto Bruta). Entrenamiento actoral: Pablo López. Dirección general: Daniela Martin

Mundo abuelo (2018) Equipo de trabajo: Actuación y dramaturgia: Rodrigo Gagliardino. Idea, diseño y realización de objetos: Gabriel Mosconi. Diseño sonoro: César de Medeiros, Leandro Doliri. Diseño y realización de vestuario: Yanina Pastor. Diseño y realización de máscara: Laura Demarco. Fotografías: María Palacios. Diseño gráfico: Gastón Malgieri. Dirección y dramaturgia: Daniela Martin

Recetaria – Estados en ebullición (2019). Equipo de trabajo: Actuación y dramaturgia: Maura Sajeve, Mauro Alegret y Fabricio Cipolla. Diseño y realización lumínica: Sara Sbiroli. Diseño escenográfico: Ariel Merlo. Realización escenográfica: Mauro Alegret, Fabricio Cipolla y Ariel Merlo. Dirección y dramaturgia: Daniela Martin.

Ref. Recopilación de Valentina Marelo. Fuentes: pág. Web y Facebook del grupo La Convención Teatro.

¹² Entre otros, se destacan, por obra: *Griegos* recibe los premios por Mejor obra y actuación destacada (Maura Sajeve) dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2008. En el marco de la Fiesta Provincial de Teatro (INT, 2008), Maura Sajeve y Analía Juan reciben una mención por su actuación. Premio a la Trayectoria. Otorgado por la Subdirección de artes escénicas, Premios Teatro de Córdoba, 2016.

Al final de todas las cosas recibe menciones: en el marco de la Fiesta provincial de teatro (INT, 2009), Maura Sajeve y Maximiliano Gallo reciben una mención por su actuación, y Rafael Rodríguez, en iluminación. Dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Municipalidad de Córdoba, reciben los premios Mejor actuación masculina (Maximiliano Gallo, junto a Toto López), mejor dirección y mejor dramaturgia (Daniela Martin), 2009.

Quienquiera que seas recibe premios por: mejor actuación femenina (Alicia Vissani), mejor dirección y mejor dramaturgia (Daniela Martin), mejor obra (premio compartido con “Proyecto mundo”, del grupo Los solitarios) dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2010.

Aquel bosque comienza a moverse recibe premios por: mejor actuación femenina (Alicia Vissani), y mejor dramaturgia dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2012.

Bilis negra. Teatro de autopsia recibe menciones por Mejor Actriz, Premios Teatro de Córdoba, 2016.

Recetaria. Estados en ebullición recibe el Premio TEATRES, otorgado por la Municipalidad de Córdoba, 2018. Ref. Recopilación de Valentina Marelo. Fuentes: pág. Web y Facebook del grupo La Convención Teatro.

Apuntamos a descentrar la palabra de un único autor (con la consecuente problematización de ese rol), para ponerla en una suerte de contagio productivo con diferentes textualidades: las que surgen en la escena, las que se proponen desde la dirección, las que se rescatan de las múltiples versiones con las que se trabaja. En este sentido, tomamos como criterio de composición dramaturgica la apropiación de los textos - fuente. ¿Qué significa para cada uno de los integrantes las obras elegidas para su posterior versión? ¿De qué nos hablan los clásicos y los textos que forman parte de la tradición teatral? ¿Cómo nos interpelan en lo personal, individual y singular? ¿En qué lugar de nuestra ciudad y sus modos de funcionamiento repercuten? Entre el consenso y el disenso, la palabra circula y se hace cuerpo, obra, discurso. Así, el grupo se conforma en un intento por desnaturalizar las convenciones establecidas, generar otros vínculos, propios y no reproductivos, e indagar en teatralidades de diverso signo¹³.

Este interés en *los clásicos* como *texto-fuentes* configura un modo de indagar sobre diversas *temporalidades* en *La Convención*. Estas temporalidades al interior del proyecto radican en las formas de entender las distintas textualidades que nombran, de hacer ingresar desde la palabra al cuerpo, y de pensar esta conjunción como *discurso* que intenta generar vínculos *no reproductivos*. Así como lo menciona en el texto citado, es una voluntad que aleja su búsqueda de la representación.

Pero ¿cómo alejarse de la representación cuando el interés está tan cifrado en *los clásicos*, ese bagaje tan *representativo* de la historia (del teatro, de la literatura, de la humanidad)? Creemos que la clave está en el vínculo. El trabajo de *La Convención Teatro* define como punto de partida un clásico, para luego establecer modos específicos, *singulares* y *propios*,

¹³ <https://www.convencionteatro.com/sobreconvencion> (2019)

no representacionales, de dialogar con ese clásico. Un diálogo que será fundamentalmente a partir del cuerpo de lxs hacedorxs, de *haber pasado por el cuerpo* ese clásico y trabajar su *remanente*.

Desde su origen la metodología general del grupo ha sido la experimentación corporal y la improvisación, a partir de un clásico o un grupo de clásicos. Antes de abordar *La fatalidad...* el grupo había trabajado sobre Sófocles, Esquilo, Shakespeare, Tennessee Williams y Dostoievski. Cada trabajo presentaba un diálogo irreverente pero intenso con el texto fuente, donde actores y actrices realizaron un proceso de improvisaciones y trabajos con los referentes textuales, sobre los que después Daniela Martín proponía un recorte y ajuste, estableciendo la dramaturgia final siempre a partir de los materiales que actores y actrices habían otorgado, y sus potencias posibles. Por eso es un caso muy particular que para *La fatalidad...* esa dramaturgia final estuviera propuesta por otro integrante del proyecto, lo que le imprimió a la experiencia desde su inicio un protagonismo a la dimensión horizontal y grupal que proponía *La fatalidad...* como un sello distintivo.

2. Biografía del proyecto. Los orígenes

Quinto Deva es una reconocida sala de teatro independiente de la ciudad de Córdoba, además de un espacio de producción y de capacitación en artes escénicas. Está gestionada por la productora del mismo nombre, inaugurada en 1998 por Oscar Rojo¹⁴, profesor, actor y director fallecido en 2012. Desde su fallecimiento algunxs integrantes (principalmente Julieta Lazzarino¹⁵, actual productora del espacio) llevan a cabo hasta la actualidad diversas

¹⁴ Actor, director, dramaturgo, docente, gestor cultural, fundador del Grupo Quinto Deva y la fundación Azabat. Reconocido por su trabajo en: “Los ratones de Alicia” (actor) “A medio camino” (director), “Una incierta Master Class” (coreógrafo), “Lomodrama” (actor), “Aeropuerto 18-04-08” (director), “Que ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman” (actor, puesta en escena, director), “Mujeres ladrando a la luna” (puesta en escena, director), “Aposematismo” (fenómeno destinado a alejar) (idea, director), “Amor, un manifiesto equívoco” (actor), “Ni siquiera somos peligrosos” (autor, director), “Esto no son los ratones de Alicia” (actor). Ref. Alternativa teatral y página de Quinto Deva. Recopilación de Valentina Marelló.

¹⁵ Productora, directora, actriz, integrante del Grupo Quinto Deva. Reconocida por su trabajo en: “La joroba” (productora), “La familia Finisterre” (productora), “Pechofrío” (asistente de dirección, productora general),

acciones para convocar la persona de Oscar, seguir creando bajo sus ideales artísticos y continuar o completar algunas de sus propuestas.

Así fue como en 2013 desde Quinto Deva le propusieron a Daniela Martín dictar un curso breve¹⁶ que se continuara con una puesta en escena. Al finalizar el seminario se consideró¹⁷ la propuesta de realizar una versión de “A sangre fría” de Truman Capote¹⁸ ya que era un

“Suerte es estar” (productora), “Rojo sangre” (directora), “Septiembre deviene rojo” (coordinación, actriz), “CASA (Que cae)” (productora), “La fatalidad de los detalles (esto no es ficción)” (productora), “Acassuso” (directora), “Nadie, ni siquiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas” (productora), “Luna nueva” (productora), “ZOOM, con B de beso” (productora ejecutiva), “Martín en mente” (asistente, productora, coordinadora general), “A Medio Camino” (productora), “Mujeres ladrando a la luna” (actriz, productora), “Que ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman” (productora), “H08” (escenotécnica), “Aposematismo (fenómeno destinado a alejar)” (proyecciones), “Ni siquiera somos peligrosos” (autora), “LuzAzul” (actriz). Recopilación de Valentina Marelló.

¹⁶ Seminario de actuación “El cuerpo actoral y sus estados poéticos” dictado entre agosto y octubre de 2013. Según la gacetilla de prensa el seminario proponía: “¿Qué entendemos por estados poéticos? ¿Podemos reducirlo a formas poéticas discursivas? El cuerpo, en escena, construye no sólo su propia poética sino su propio poema. El actor, trabajando su presencia, su estado escénico, construye poesía. El objetivo de ese seminario es indagar en esos estados, en la experiencia singular de la actoralidad como germen para la construcción del ‘propio poema’.” Aclaraba que era un seminario destinado a actores con experiencia y/o estudiantes de teatro de años avanzados. Ref. página web de Quinto Deva.

¹⁷ Según relato de lxs partícipes, en una reunión entre Daniela Martín, Julieta Lazzarino y Oscar Godoy Leyes, en casa de este último, vieron en el tomo de “A sangre fría” de la biblioteca, un texto escrito por Oscar Godoy al finalizar la lectura, que decía: “Terminado de leer el 21-07-04 a las 17:45hs en Av. Castro Barros 1.321. Después de muchas semanas, desde las 2 de la mañana, no deja de lloviznar y hace mucho frío. Con este clima y esta lectura, no es alegría justamente lo que siento. Espero poder hacer la obra de teatro de Oscar Rojo, basada en este libro. Ahora resta ver la película.” Según lxs protagonistas de esta historia esa casualidad fue un acto “mágico” que organizó el deseo por reunir a Oscar Rojo, un proyecto inconcluso y a la vez un clásico, y por reunir a Daniela Martín con el Quinto Deva, todo en una elección. Dice al respecto Daniela Martín en un posteo de Facebook previo al estreno: “La decisión. Primer detalle. Un deseo escrito en un libro. Del deseo a la reunión del grupo”.

¹⁸ “A sangre fría” es el título de la novela del escritor estadounidense Truman Capote, publicada en 1966 tras seis años de investigación sobre el caso del asesinato de la familia Clutter en Kansas, Estados Unidos (y en 1967 se filmó una película homónima, dirigida y producida por Richard Brooks). Las enormes repercusiones que tuvo la novela no se debieron solo a lo famoso del caso, sino al abordaje particular que hizo Capote para narrar un caso real desde la literatura, a lo que llamó “novela no ficcional”, un delicado enlace entre narrativa tradicional y trabajo periodístico que dieron por asentado el “nuevo periodismo”, corriente de la que se considera “A sangre fría” como principal exponente, aunque cabe mencionar que en 1957 Rodolfo Walsh desde Argentina la inauguraba con la publicación de “Operación masacre”. Para la elaboración de *La Fatalidad...* tuvo peso en su declaración de subtítulo como “no ficción”. *La Fatalidad de los detalles* contó con el subsidio a proyecto de grupo que otorga el Instituto Nacional del Teatro (INT), subsidio que exige la presentación de un proyecto explicativo que contenga los lineamientos de la obra, fundamentación, avances, detalles escenotécnicos entre otros. El fragmento expuesto a continuación es un extracto de ese proyecto, y fue elaborado colaborativamente por varixs integrantes del equipo, principalmente por Daniela Martín, Gustavo Kreiman y Julieta Lazzarino. Allí lxs integrantes de *La fatalidad...* escribieron:

El Nuevo Periodismo implicó, en su momento, correrse de los modos tradicionales de la tarea periodística, en sus ideales de transparencia y objetividad, bajo el principio de “neutralidad” en lo relatado. De este modo, esta nueva tendencia “no sólo pretendía recuperar los viejos preceptos del periodismo: investigación, denuncia, pluralidad de voces y compromiso ético, sino que vio en su contexto social nuevas temáticas para abordar, donde los mismos acontecimientos parecían extraídos de una obra “literaria”. El periodismo tradicional debía ser

proyecto de Oscar Rojo¹⁹, plasmado años atrás en la obra “La infancia de los asesinos”²⁰. La puesta de Rojo tuvo muy pocas funciones, y por ese motivo²¹ se quiso retomar como proyecto para realizarlo junto a Daniela Martín²².

El elenco surgió del seminario que impartió Daniela Martín de setiembre a noviembre de 2013 -a excepción de la actriz Soledad Pérez²³-. Finalmente, el elenco quedó conformado por Oscar Godoy Leyes²⁴, Gustavo Kreiman²⁵, Ernesto Alías (de sobrenombre “Pipi”)²⁶,

un registro riguroso de la “realidad objetiva”, en cambio, en el Nuevo Periodismo “realidad” y “ficción” se transforman, y los límites se hacen difusos. De este modo, nace la novela de no ficción, de la mano de Truman Capote, en Estados Unidos, y de Rodolfo Walsh en Argentina. Sus obras tienen propósitos disímiles, sin embargo, ambos autores se sirven de los recursos literarios para narrar sucesos reales, basándose en investigaciones periodísticas serias y elaboradas. Sobre esta base se plantea el trabajo de *La Fatalidad...*

¹⁹ En el pedido de subsidio al Instituto Nacional del Teatro ya mencionado dicen, al respecto de la elección de la obra: “En este sentido, encontramos en el deseo de los integrantes del espacio [Quinto Deva], la necesidad de sostener, afianzar, y desarrollar la producción y la formación en el espacio, luego de fallecido su director, Oscar Rojo”

²⁰ En http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0808/Espectaculos/nota112144_1.htm detalla que la obra “A partir de las lecturas de dos obras de Truman Capote -A sangre fría y Ataúdes tallados a mano-, y de documentación sobre el proceso de escritura que involucró a Capote, el grupo se interesó en el problema de la delincuencia infantil, de la violencia y de las consecuencias sociales de un tema que ha ido cobrando cada vez más actualidad.” Equipo de trabajo: Alejandra Cepeda, Claudia Ortega, Claudio Oliva y Ariel Aybar. Dirección: Oscar Rojo. Creación Colectiva de Ruta 9. Estrenada en agosto de 2002 en Quinto Deva.

²¹ Según refiere Julieta Lazzarino en entrevista, (2020)

²² Material provisto por Julieta Lazzarino, (2020)

²³ Según Daniela Martín en entrevista posterior, era su deseo trabajar con Soledad Pérez desde hacía un tiempo, por ese motivo la convocó pese a no haber sido parte del taller dictado. Soledad Pérez es actriz, performer, productora, coordinadora escénica. Reconocida por su trabajo en: “Extraño Juguete” (actriz), “Roída. El Suicidio De La Casona Paraíso” (productora), “El limonero. Bio/logía 3, o de las ausencias” (productora), “Nací en el Mediterráneo” (producción y coordinación escénica), “Liberadas, Road Scene: Corín II, La Precuela” (productora), “Medea” (actriz), “Saldos. Brotes de Corín Tellado” (sobre textos de, actriz), “Tempo di Donna” (coordinadora general), “Inconformes” (coordinadora general), “Estampas aflamencadas: historias, camarín y escenas” (coordinadora escénica), “Reinas Sobran” (coordinadora general), “Mujeres en Estado Puro” (asistente técnico, productora), “Manifiesta” (performer), “Más calladita, más bonita” (performer), “El Grito de la Culebra” (actriz), “Marilyn Fonseca” (actriz), “Carnicería – keep your head” (actriz), “Las lágrimas amargas de Petra von Kant” (actriz), “Las de Barranco” (actriz, asistente de dirección), “La casa de Bernarda Alba” (actriz), “Muñeca Abandonada arriba del Techo” (actriz), “Con el ojo largo o Los perros” (actriz). Recopilación de Valentina Marelló.

²⁴ Actor, escenógrafo, integrante del Grupo Quinto Deva. Reconocido por su trabajo en: “La joroba” (actor), “Embriagados de Amor” (actor), “Martín en mente” (actor), “Frágiles espaldas” (escenógrafo, asistente de dirección), “Rojo sangre” (asistencia), “H08” (actor), “Ni siquiera somos peligrosos” (actor). Ref. página web Alternativa Teatral y Quinto Deva. Recopilación de Valentina Marelló.

²⁵ Actor, director, dramaturgo, docente. Reconocido por su trabajo en: “Cleopatra y los perros” (asistente de dirección), “Si no me come la noche” (dramaturgo, director), “Variaciones sobre lo escrito” (asistencia en dramaturgia y dirección y entrenamiento de actores), “El rinoceronte negro” (dramaturgo, director), “Tintas frescas” (autor), “La casa de las luces que estallan” (dramaturgo, director), “Número 7” (asistente de dirección), “El espacio entre los dos” (actor), “Sparring” (asistente de dirección), “Si no fueras tan común” (dramaturgo, director), “La llave mágica, el musical de los niños” (actor), “Abel, beautiful boy” (actor), “Black Dreams” (asistente de dirección), “Ana” (actor), “Fahrenheit” (intérprete), “El trastorno de los pulpos” (actor). Recopilación de Valentina Marelló.

Soledad Pérez y Julio Ibarra²⁷. Completa el equipo Daniela Martín en dirección, Julieta Lazzarino en producción general, Sergio Cuenca²⁸ en el diseño gráfico, Rafael Rodríguez²⁹ en el diseño de iluminación, Fede Gaumet³⁰ en música original, Gastón Malgieri³¹ como fotógrafo y quien escribe como asistente de dirección³².

²⁶ Actor, realizador escenográfico, integrante del Grupo Quinto Deva. Reconocido por su trabajo en: “Septiembre deviene rojo” (actor), “Martín en mente” (actor), “H08” (actor), “Ni siquiera somos peligrosos” (actor). Recopilación de Valentina Marelló.

²⁷ Actor, director, docente, gestor cultural. Reconocido por su trabajo en: “A metros de la realidad” (director), “Pillowtalk” (director), “Farzurras” (actor, director general), “Que ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman” (actor), “Septiembre deviene rojo” (entrenamiento y asistencia técnica), “Navidad – Navidad” (actor), “Diosa de barrio” (actor), “El colectivo de la banda” (actor), “La Congregación” (actor). Recopilación de Valentina Marelló.

²⁸ Diseñador gráfico que ha participado de numerosos espectáculos en diversos roles: “La joroba” (Diseñador gráfico), “ZOOM, con B de beso” (Diseñador gráfico), “Martín en mente” (Diseñador gráfico, Asistente de dirección), “NARANJAS, Psicodelias del amor” (Diseñador gráfico), “Naranjas” (Diseñador gráfico), “Ni siquiera somos peligrosos” (Operador de luces, Operador de sonido). Su participación en “La fatalidad” incluye no solo el diseño gráfico sino la elaboración de la casa miniatura, objeto escénico con el que Soledad Pérez cierra la obra, y que antes de la función estaba en exposición en la antesala de Quinto Deva. Ref. Alternativa teatral.

²⁹ Actor, escenógrafo, diseñador lumínico e iluminador. En estos dos últimos rubros encontramos entre sus trabajos: “El Público”, “El jardín de los cerezos”, “Antígona Vélez”, “Trilogía Filloy”, “El último viaje de Consuelo de Sain Exupéry”, “La niña, el corazón y la casa”, “Taca Taca Tun Tun”, “El Avaro”, “Mujerelectro”, “VALS (sabemos a qué atenernos)”, “Jet Laq”, “Número 7”, “Una primavera”, “La maldecida de Fedra”, “Variaciones sobre la constante”, “Despierta corazón dormido / Frida”, “Monstruos”, “CASA (que cae)”, “Como la boca de un muerto”, “Los ríos del olvido”, “Número 8”, “Esta noche hay corso”, “Sangrado corazón”, “Rencontres”, “ZOOM, con B de beso”, “Idiota... una obra enferma”, “Martín en mente”, “Dos hermanos”, “Kahlo payaso”, “Aquel bosque comienza a moverse”, “Debajo del silencio”, “Slaughter”, “Fahrenheit”, “Quienquiera que seas”, “El Mal de Holanda”, “Con la sangre de todos nosotros”, “Tanta Trampa”, “Al final de todas las cosas”, “Agatha”, “Griegos”, “Boonino”, “La Historia del Soldado” Recopilación de Valentina Marelló.

³⁰ Artista sonoro, profesor de formación en artes y cultura, productor de eventos artísticos relacionados a las nuevas tecnologías y multimedia. Integra agrupaciones musicales y audiovisuales donde fusiona nuevos medios de expresión digital y electrónica. Es presidente de la Fundación cultural Circuito Abierto dedicada a presentar producciones artísticas y realizaciones creativas con nuevas tecnologías. Se dedica a la composición musical para obras escénicas y espectáculos de arte audiovisual, mediante el desarrollo e investigación de nuevos métodos experimentales de expresión artística. Ref. <https://fedegaumet.com/bio/>

³¹ Fotógrafo, escritor, poeta, narrador, diseñador gráfico y gestor cultural. Como fotógrafo se encuentran entre sus trabajos registros de: “Níspero”, “Las Fuerzas”, “SUCIO. Esas cosas que solo se piensan en la oscuridad”, “Tu cuerpo en mi voz”, “La pecera”, “Todo Verde”, “Extraño Juguete”, “Uró / inevitable retorno”, “Oavatoc Thánatos”, “Nada del amor me produce envidia”, “CASA (que cae)”, “Bilis negra”, “Medea”, “La ruta de los elefantes”, “Tempo di Donna”, “Saldos. Brotes de Corín Tellado”, “Patchwork”, “Créve”. Recopilación de Valentina Marelló.

³² Si bien la incorporación al equipo tuvo como único motivo el seguimiento del proceso para la realización de esta investigación, el estrecho vínculo logrado terminó por ampliar el rol de observadora/investigadora hacia el de asistente de dirección, ampliación que no impidió su cumplimiento. Por el contrario, más adelante en el análisis detallaremos cómo los vínculos escénicos se apoyaban en *La Fatalidad...* en los vínculos afectivos de lxs integrantes. En ese sentido, pertenecer a su nómina de equipo permitió establecer vínculos más estrechos, afectividades sobre las que también se sostuvieron las líneas de análisis de este proceso.

3. Proceso de la obra

Los ensayos comenzaron en febrero de 2014 y el estreno se realizó en mayo de 2015. Durante esos 15 meses se realizaron 58 encuentros (entre reuniones, ensayos escénicos, encuentros de escritura, prueba de vestuarios y escenografía, ensayo general y preestreno), la mayoría en la sala Quinto Deva pero también en la Sala Proyecto Rasante³³, en La Cochera³⁴, y en casa de algunx integrante del equipo. Con excepción de las semanas previas al estreno, el ritmo de trabajo fue de una a dos reuniones por semana durante los meses laborables.

Estos encuentros se estructuraron de manera dinámica, transformándose y conformando su estructura y metodología durante el transcurso del proceso de creación. Fue un proceso no lineal que se caracterizó por ser fluctuante en la intensidad de los ensayos y por tener *saltos* en la conformación final del producto. Sin embargo, siempre hubo ciertas constantes que se mantuvieron, como la búsqueda de resoluciones de sentido ligadas al deseo, a las vinculaciones grupales logradas, y al trabajo de foco en el detalle.

A fin de poder entender esta conformación de las líneas de sentido de *La fatalidad...* separamos el proceso en cinco etapas, división que proponemos a partir de sucesos que consideramos como bisagras temporales en el proceso de creación, y que marcaron *modos temporales* específicos. La etapa cero, que llamamos de *latencia*, fue conformada en una sola reunión, pero tuvo vital importancia por ser el espacio fundacional de modos de creación, de establecimiento de vínculos, y de proyecciones escénicas que se retomaron después. La etapa uno -de lo *flexible*- funcionó para el establecimiento de la metodología en los vínculos grupales, tomando desde el ensayo 1 al 18. La etapa dos, de crisis, *viraje* y profundización toma del ensayo 19 al 33; la tres del ensayo 33 al estreno, siendo la más *acelerada* e intensa en cuanto a resoluciones. Finalmente, la etapa cuatro, de lo *tonificado*,

³³ *Proyecto Rasante multiespacio + arte* propone una escuela - taller para todas las edades, con especial dedicación en comedia musical para niños y adolescentes. El proyecto está dirigido por Verónica Martínez y Julio Ibarra (este último es integrante del equipo de *La Fatalidad de los detalles*).

³⁴ *La Cochera centro de producción e investigación teatral independiente*, es una de las salas de teatro independiente más antiguas y más emblemáticas de la ciudad de Córdoba, inaugurada en 1984 por su actual director Paco Giménez. (Ref. <http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page.html>). Reseñamos su recorrido específico en el apartado metodológico.

muestra la obra tal como fue presentada a público en el estreno, junto a algunas consideraciones sobre las siguientes funciones y reposición de la obra.

3.1 Etapa cero: la latencia

Como un periodo de promesa o *de incubación*, esta etapa concentra en el primer encuentro un cúmulo de propuestas, de lecturas y deseos, que rigieron a lo largo de todo el proceso como un contrato no dicho. Este primer encuentro, en casa de la directora, se realizó en febrero de 2014 y reunió a actores, actriz, directora y quien escribe. Anteriormente la directora había pedido que fueran “*con la novela de Truman Capote ya leída*”³⁵, sabiendo ya cada uno de los intérpretes el rol de la novela que le correspondía: Oscar Godoy y Gustavo Kreiman como los asesinos Dick y Perry; Ernesto Alias (Pipi), Soledad Pérez y Julio Ibarra como Herb Clutter, Nancy Clutter y Bonnie Fox Clutter, respectivamente, los integrantes de la familia asesinada³⁶. La reunión se concentró en explorar impresiones de la novela y deseos personales en torno a las posibles escenificaciones.

Como clave fundamental, en esta primera reunión, el actor (y luego dramaturgista) Gustavo Kreiman propuso hacer un recorte de la novela a partir de pensar posibles *punctum*. Así lo describen en el proyecto presentado al INT³⁷, más adelante:

En una de las reuniones de escritura, Gustavo Kreiman propuso redactar a partir del concepto de Roland Barthes, **punctum**. El mismo puede definirse como algo que no destaca a primera vista en un escenario o en una imagen

³⁵ Todas las anotaciones hechas en itálica o cursiva, o puestas entre comillas corresponden a anotaciones de nuestro diario de trabajo, en este caso a una frase textual de la directora.

³⁶ Desde este momento cero, los personajes asignados responden a un recorte de la novela de Capote -propuesto por Daniela Martín- que no fue puesto en cuestión. Nunca presentó un obstáculo o se cuestionó al interior del grupo que el papel de Bonnie fuera interpretado por un actor varón, ni se cuestionó la ausencia de otros personajes de la novela como Kenyon Clutter -el hermano también asesinado-, el investigador Dewey, o incluso del mismo Capote como investigador y narrador, ya que ese recorte en sí mismo fue un *punctum* que tomó la directora desde la invitación al proyecto.

³⁷ Fragmento del pedido a subsidio para el Instituto Nacional del Teatro (INT), ya citado.

fotográfica, pero resulta ser un elemento que “*sale de la escena y viene a punzarme... Punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de esa foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)*” (Barthes, *La cámara lúcida*, 1989). Entonces, el trabajo sobre los detalles fue vehiculizado a través de ese procedimiento, el punctum. ¿Qué imagen nos atravesaba, casi irracionalmente, de la novela y de los personajes? ¿Hacia dónde podíamos reenviar esa *herida* que la imagen nos provocaba, y construir otra cosa que dialogue con la novela? A través de estos procedimientos-guías, pudimos construir una obra que da cuenta de esos momentos azarosos de la novela que nos punzaron, que hicieron un “corte”.

El *punctum* de Barthes fue como una flecha que trazó el camino, y que se mantuvo como *procedimiento-guía* a lo largo de todo el proceso. Según nuestro diario de trabajo, en esta primera reunión lxs integrantes mencionaron como *punctum* que lxs atravesaron, lo siguiente:

*frutales pudriéndose*³⁸ / *Clutter saliendo con una manzana en la mano para ver cómo estaba la mañana*³⁹ / *el sueño de la mujer del Sheriff*⁴⁰ / *el dolor de*

³⁸ Lo redactado en itálica y con sangría corresponden a fragmentos de nuestro diario de anotaciones. En este caso, los *frutales* se propusieron como *punctum* en referencia a los árboles de la propiedad de los Clutter. Capote describe cómo se están pudriendo luego del asesinato, siendo el lugar que el Señor Clutter cuidaba con esmero: “El olor a sidra de las manzanas podridas. Manzanos y perales, duraznos y cerezos: el huerto de árboles frutales, aquel tesoro que había plantado el señor Clutter.” (Capote, 2013, p. 195).

³⁹ Referencia al fragmento de “A sangre fría” que cuenta lo sucedido en la casa de los Clutter el día del asesinato: “Después de beber la leche y ponerse una gorra forrada de piel, el señor Clutter salió afuera, con una manzana en la mano, para ver cómo estaba la mañana. El tiempo estaba ideal para comer manzanas” (Capote, 2013, p. 19)

⁴⁰ Referencia a un sueño que le cuenta la esposa del Sheriff Dewey a su marido:

“aquello le recordó el sueño de Marie. Una de aquellas mañanas su mujer le había servido un chapucero desayuno a base de huevos con azúcar y café con sal, diciendo que la culpa de todo la tenía «un estúpido sueño», pero un sueño que la luz del día no había logrado disipar. —Era tan real, Alvin —le dijo—, tan real como esta cocina. Yo estaba aquí. Aquí en la cocina. Estaba haciendo la cena y de pronto Bonnie entró por la puerta. Llevaba un jersey de angora azul y estaba deliciosa y encantadora y yo le decía: «Oh, Bonnie... querida Bonnie... ¡No te había visto

piernas de Perry, las aspirinas⁴¹ / las miniaturas que colecciona Bonnie⁴² / el olor a tabaco que huele Nancy antes de que entren los asesinos⁴³ / la compra de la ampliación del seguro de vida⁴⁴, entre otros.

Además, y alternadamente, en esta misma reunión lxs integrantes especificaron algunas propuestas y deseos escénicos que habían surgido durante la lectura previa del texto:

desde que ocurrió aquella cosa terrible!» Pero ella no contestaba, sólo me miraba de aquel modo suyo y yo no sabía qué más decir. Dadas las circunstancias. Al fin dije: «Querida, ven a ver la cena que le preparo a Alvin: sopa de quingombó. Con gambas y cangrejos. La tengo ya casi a punto. Anda, ven, querida, pruébala.» Pero no quiso. Se quedó en la puerta mirándome. Y luego... no sé cómo contártelo exactamente. Bueno... cerró los ojos, comenzó a mover la cabeza, muy lentamente, y a retorcerse las manos, muy lentamente, y a gemir o susurrar algo. No podía entender lo que decía. Pero se me partía el corazón. Nunca he tenido tanta lástima de nadie y la abracé, diciéndole: «Por favor, Bonnie, no hagas eso, querida. Por favor, no lo hagas. Si alguien estaba preparado para presentarse ante Dios eras tú, Bonnie.» Pero no la podía consolar. Movía la cabeza, se retorció las manos y entonces entendí lo que decía. Decía: «Morir asesinada. Morir asesinada. No. No. No hay nada peor. Nada peor que eso. Nada.» (Capote, 2013, pp. 148,149)

⁴¹ Referencia:

“Perry salió del coche, entró en el pequeño edificio y se encerró en el retrete. Le dolían las piernas como tantas veces, le dolían como si aquel antiguo accidente le hubiese sucedido cinco minutos antes. Tomó tres aspirinas del frasco que llevaba, las masticó lentamente (porque le gustaban) y bebió un poco de agua del grifo del lavabo. Se sentó en el retrete, estiró las piernas y se las frotó, dándose un masaje en las rodillas que casi no podía doblar” (Capote, 2013, p. 58)

⁴² Referencia a las figuras/suvenires que adornan la casa de los Clutter, colección armada por Bonnie:

“la señora Clutter le preguntó: —¿Te gustan las miniaturas? ¿los objetos pequeñitos? Y llevé a Jolene al comedor para que viera una consola en cuyos estantes había un montón de fruslerías liliputienses: tijeras, dedales, cestos de flores de cristal, minúsculos muñecos, tenedores y cuchillos. —Algunos los tengo desde niña. Mi papá y mi mamá, todos nosotros, vivíamos parte del año en California. Junto al océano. Y había una tienda donde vendían maravillas como éstas. Estas tacitas —un minúsculo juego de té dispuesto sobre una bandeja, tembló en la palma de su mano— me las regaló mi padre. De niña fui muy feliz.” (Capote, 2013, p. 33)

⁴³ Referencia al momento de la narración en que la hija menciona que siente olor a tabaco, pese a que nadie en la casa fuma. Capote juega allí con una idea premonitoria de Nancy, ya que los asesinos todavía estaban lejos de la casa, imposible que fuera su tabaco el que olía:

“Entonces dijo Nancy—: Oye —y se quedó dudando como buscando fuerzas para decir una enormidad—. ¿Por qué sigo notando olor a tabaco? Te lo aseguro, me parece que estoy volviéndome loca. Entro en un coche, entro en una habitación y es como si alguien acabara de fumarse un cigarrillo. Mamá no es, Kenyon no puede ser. Kenyon jamás se atrevería... Tampoco era probable que fuera ninguna de las visitas que iban a casa de Clutter donde, con toda intención, no había ni un solo cenicero. Poco a poco, Susan comprendió la alusión: era absurda y ridícula. Cualesquiera fueran sus preocupaciones personales, no podía creer que el señor Clutter buscara secreto alivio en el tabaco” (Capote, 2013, p. 29)

⁴⁴ Referencia al hecho de que Herb Clutter compró una ampliación de la póliza de vida, que lo incluía a él y a toda su familia, la tarde del día que muere asesinado. Así lo relata en la novela Bob Johnson, el vendedor de la póliza:

“¡Señor, pero si tenía el cheque de Clutter en el bolsillo! (...) No puede ser, es una equivocación, cómo va a ocurrir semejante cosa. Eso no sucede nunca. Nadie le vende una póliza de las grandes a un hombre que se muere un minuto después. Asesinado. Lo que quiere decir doble indemnización. No sabía qué hacer.” (Capote, 2013, p. 73)

Gus propone: un limbo donde todos⁴⁵ están muertos. Momentos independientes. Público-tribunal: contacto directo con ellos, no desde el lugar de ficción. Dimensión temporal en retrospectiva, mirando el acontecer. Cambiar desde el omnisciente, con voz de los protagonistas, pero con mirada. / Papi: Menciona la escena en el pabellón de la muerte, en la que conocen gente. Lo relaciona con el limbo, como un lugar desde el que recrear todo. Propone contar desde el asesinato. / Oscar: Piensa que la novela tiene mucho potencial teatral. Como punto inicial posible, propone: un paralelismo de cada uno, Dick y Perry, contando lo mismo, cada uno desde su lado. Opina que la historia es muy buena para incluir al público, teatralmente y escenográficamente. / Sole: Los Clutter son perfectos, no hay fisuras, salvo la madre. / Dani: Escena de descripción del asesinato: 'no quieren dinero'. / Impacto con el 4 de diciembre del año pasado: uno es capaz de hacer cualquier cosa por dinero, como un motor horroroso. Tratar de atenuar la idea de la obra, para no condicionar y permitir otras cosas. Capacidad de hacer belleza a partir de los horrores. Capote saca poesía del horror. Un punto nodal sobre la inseguridad en la vida contemporánea. 'Bowling for Columbia'. El primero del que sospecho es el vecino."

Aparece ese enlace con los saqueos del 4 y 5 de diciembre de 2013⁴⁶, y de la película de Roger Moore sobre la portación y uso de armas en Estados Unidos, reunidos por una

⁴⁵ Aunque son anotaciones propias, hemos cuidado que las transcripciones sean exactas a las hechas en el cuaderno de registro llevado. En ese momento no considerábamos la posibilidad de usar una voz inclusiva (todxs, o todes) y así lo transcribimos cuando lo citamos. En nuestros escritos actuales sí figura la voz inclusiva, lo que hace convivir distintas formas de nombrar.

⁴⁶ Referencia a los sucesos acaecidos en la ciudad de Córdoba, Argentina, en diciembre de 2013 durante el acuartelamiento de la policía de la provincia en protesta salarial, y luego replicados en otros puntos del país,

preocupación en torno a la inseguridad, similar a la que tiene la novela de Capote, donde los habitantes comienzan a cerrar con llave las puertas de sus casas a partir del asesinato de los Clutter, hecho que modificó la confianza entre vecinxs e inauguró una *sensación de inseguridad*, tan presente en la actualidad.

Todos estos referentes, y otros musicales como un tema de Paul Carter sobre Perry, la serie estadounidense “Girls” junto a otros, se referencian en esta primera reunión, abriendo un abanico generoso de fuentes diversas, aportando una práctica de ingreso de referentes textuales y no textuales heterogéneos, que se sostienen luego a lo largo de todo el proceso.

En esta primera reunión también propusieron posibles modos de encarar el proyecto:

Julio: igual que la obra: el asesinato ya está hecho. Propone no pegarse a la historia. Es cómo la vamos a contar lo que importa. / Gus: desde ese lugar reivindica la ficción. / Dani: Uno elige la novela en tanto te interpela, en tanto me dice algo a mí. Y desde ahí opera un recorte. No me interesa el relato.

Abierto este abanico, sobre el final de esta primera reunión se estableció una forma de trabajo. Ante la pregunta de un integrante sobre el procedimiento específico que se iba a elegir, Daniela propuso experimentar hasta “encontrar algo”. Dice: “la primera etapa es la más temible, la de abrir hasta definir qué y cómo contar ese mundo”. Y como característica fundamental, propuso que el trabajo dramaturgico de escritura sea un trabajo grupal, desde el momento cero y por todo el proceso de creación.

3.2 Etapa uno: lo flexible

Luego de esa primera reunión, durante los ensayos se estableció un enlace directo con el *punctum* y el trabajo sobre los detalles. En el diario de dirección de Daniela se lee la pauta

cuyas consecuencias se conocieron como “los saqueos de diciembre”, que impactaron de pleno en el grupo recientemente formado.

que dio para la primera improvisación: “del detalle despliego situación y modos de comportamiento. Calentamiento: en blanco, solo estar en escena. En ese estar recuperar detalles que les hayan llamado la atención de los personajes. A partir de esos detalles ir explorando un comportamiento físico para ese personaje. (...) Sin texto”⁴⁷. “*Recuperar huellas físicas del personaje (...) recuperar un gesto, amplificarlo. Un gesto pequeño pero que potencie la presencia*” (anotación ensayo n°2) “*Pauta: elegir una sola cosa del personaje, esforzarse por abandonar todo menos una cosa.*” (anotación ensayo n° 5).

Este tipo de ejercicios de exploración sobre el detalle y su potencialidad operó en toda esta primera etapa como uno de los dos pilares sobre los que se asentó su metodología. El otro pilar consistió en buscar materiales de referencia para compartir con el grupo: aquellos que contribuyeran a crear un universo propio para la obra.

Los materiales que circularon fueron diversos: imágenes de cuadros, de collages, ilustraciones, música -de jazz, rock, folk- textos, noticias de asesinatos o de violencias inusitadas, material documental de la época (fotos de los asesinos, fotos de la granja de los Clutter, fotos diversas de Truman Capote a lo largo de su vida), cortos documentales sobre los saqueos ocurridos en Córdoba el año anterior, posibles gráficas o imágenes poéticas, películas, fotos de los ensayos o puesta de “La infancia de los asesinos” y fotos de los ensayos del propio proceso⁴⁸.

Ese material no conformaba explícitamente los ensayos (no constituía pautas y muy pocas veces estaba incluido en la escena) pero sí operaba por *resonancia*, a través de pensar qué sucede con el cuerpo al haber receptado esa información.

⁴⁷ Anotación de cuaderno de dirección de Daniela Martín, ensayo n°1. Material cedido por la directora.

⁴⁸ Gran parte de ese material se concentraba en un espacio privado en Facebook que llevaba como nombre *A sangre fría - vamos sangrando textos* y en el que participaba todo el elenco, la directora y quien escribe. A manera de ejemplo, citamos algunos materiales allí compartidos. Películas y documentales: Julio Ibarra menciona “Tabú”, documental (luego del ensayo n°19), Soledad Pérez propone “Falso orgasmo”, documental (luego del ensayo n°17), Oscar Godoy “Atardecer” película holandesa y el documental “Channel” como modo de escenificación que aglutina información y la brinda eficazmente. Gustavo Kreiman propone ver “Relatos salvajes”. Se menciona “Todo sobre las actrices”, documental francés, y diversas noticias actuales, como “dos chicos de 14 años robaron y mataron a dos ancianos”. Como textos se compartió: de Slavoj Žižek “Sobre el amor o sobre cómo pensar a la violencia desde su reverso” (posteo Gustavo Kreiman 18/6/15). Música: (casi toda propuesta por Ernesto Alfás: “Esquivel de Harlem Nocturne” (finalmente elegida como música de sala); “Why” (1959) Frankie Avalon, “Heartache” Guy Mitchell, “Mack the knife” Bobby Darin (1959), “Lonely Boy” Paul Anka, 1959, como algunos de los exponentes de mayor ranking el año del asesinato. Luego “Eso espero” de Catupecu Machu. Se comparten fragmentos del diario de Perry, pinturas de E. Hopper y de la serie “Sueños” de Nicoletta Ceccoli.

Luego se conversaba sobre las escenas de ese ensayo en particular, y se establecían parámetros de *potencia*. “Cerca del mes de julio propongo que revisemos el material producido y decidimos hacia dónde va, qué tiene potencia” (ensayo nº9) Sobre lo más *potente* ensayado se establecían lazos de sentido que ampliaran esa potencia. Estos lazos podían crearse con otras escenas ensayadas, con fragmentos de la novela, con alguno de los materiales compartidos y charlas previas del grupo, con situaciones actuales del mundo, o con varias de estas opciones.

Si bien la pregnancia del punto de vista particular siguió presente, se comenzó a observar una preocupación en torno a esta elección. Dice Daniela: (ensayo nº 3): “*cuidado con que la opinión se coma la escena. Hay una imagen previa del personaje que está operando, y que tiene que desaparecer.*” / (ensayo nº9) “*Pensemos el punctum como punto disparador, no para ilustrarlo*”.

Ante esta preocupación comienzan a aparecer pautas que apuntan a *objetivar* un relato: “*Pauta de dirección: Describí (podés inventar) una situación desde el personaje*” (ensayo nº4) / “*describí sin personaje una situación*” (ensayo nº5). El grupo asociaba estas pautas a los mecanismos de no-ficción utilizados por Capote durante la escritura de la novela, ya que el nuevo periodismo contaba, entre sus características, la de trabajar una construcción escena-por-escena, es decir reconstruir el escenario y describir las acciones y personajes, haciendo ejercicio de cierto distanciamiento *objetivante*. En ese sentido, el pedido de la directora de “*describir una situación*” como ejercicio de apertura, buscaba lo mismo.

En el texto elaborado por el grupo para presentar al INT, puntualizan esta preocupación al señalar que les interesaba “cómo y qué, de ese proceso de dramaturgia colectiva, se relaciona con el género en el cual se inscribe la novela de Capote, el llamado ‘Nuevo periodismo’, que aborda la relación entre la ficción y la realidad de una manera muy particular”⁴⁹, y señalando que esta preocupación era uno de los ejes de la propuesta escénica.

El otro eje, según los escritos del grupo, era el trabajo en creación grupal. Desde los primeros ensayos la directora pide “*que cada uno componga más allá del ejercicio guiado*”

⁴⁹ Fragmento del pedido de subsidio al INT.

(ensayo nº4) *“recuperen un poco de lo que improvisaron e imaginen, poniéndole onda, pensando dramáticamente. [que se generen] dos capas de la improvisación, y de paso tener un texto producido [en referencia a un texto escrito durante el ensayo]”* (ensayo nº3). *“Pauta: pensar la dramaturgia del espacio. Pensar dónde está el público. Construir con los materiales que hay”* (anotación ensayo nº 6)” A partir de esta preocupación particular sobre la producción dramática, el grupo practicaba una *emancipación* de la actuación hacia distintos roles.

De esta consideración surge *“¿Qué espectador queremos?”* (ensayo nº6), una preocupación que aparece en muchos ensayos de esta etapa: *“Gustavo dice: hay que pensar el vínculo con el espectador, y de ahí pensar el espacio”* (ensayo nº5). *“Daniela propone encontrar un dispositivo que involucre al espectador”* (ensayo nº6). Gran parte del sentido organizador que estaban buscando residía en la conformación del espacio, en la dramaturgia que esta conformación permitiera, y en el lazo vincular con el público que otorgaba (o no) esa elección. Pensando en las *potencias* del lugar elegido, la directora propone *“poner la lupa en esa casa, pero que sea espejo de todas las violencias del mundo”* (ensayo nº7).

Así, más avanzada esta primera etapa, Daniela explicita que el objetivo es *“buscar un dispositivo escénico donde todos estén en el mismo lugar, actores y público, y minimizar la diferencia”* (anotación ensayo nº12). *“Pipi propone pensar el armado y el desarmado del espacio frente a público”* (anotación ensayo nº12).

En esta etapa aparecen relatos personales de lxs hacedorxs, vinculados a lo que sucedió en los ensayos, pero que sobrepasan lo sucedido en escena. Estos relatos van imprimiendo una atmósfera de intimidad, primero en los ensayos, luego al ser trasladados a otras reuniones del grupo, y al pre y post improvisación. En el ensayo nº5: *“en el escrito del punctum de Julio, señala la Dani, mezcló algo de su experiencia personal, del libro y de lo social. Destaca que lo interesante es cruzar todos esos relatos sin dibujarlo”* / ensayo nº6: *“en la improvisación de Pipi con su mochila, su espalda, su torso, la oscuridad, su voz y un relato. Al terminar su improvisación sus compañeros le preguntan si está bien. Dani le pregunta si le afectó hacer la escena. Pipi contesta que era algo personal. ‘Te permitiste desbordarte y está buenísimo, es meterse en el barro de la actuación’, le contesta Dani”*.

Al respecto, dice Daniela Martín (2020) en una entrevista posterior:

[esa etapa se caracterizó por] experimentar, probar, no tanto pensando en la novela sino para ver, entender, leernos entre nosotros. Esa experimentación fue re caótica porque todo el tiempo se abrían puertas nuevas o modos de trabajar nuevos, pero al mismo tiempo aparecieron un montón de momentos re *power* y para mí, ahí se armó un vínculo grupal muy lindo, de mucha intimidad.

Esa intimidad y exposición fue creciendo a nivel grupal, consolidando un grado de vinculación personal que tuvo una correspondencia con la consolidación de la escena. Durante el ensayo nº10 Daniela afirma, post ensayo: “*hay algo que se afianza a nivel vínculo entre ustedes. Se ve en un cuidado físico en escena, de tensión e intensidad, tanto a la distancia como en la cercanía física*”. De a poco, ese grado vincular logrado se constituyó como una lógica de trabajo.

Paulatinamente iban dejando cada vez más en claro que el objetivo era no *ilustrar* la novela: “*las propuestas de improvisación ya tienen vuelo, están despegando de la novela*” (anotación de ensayo nº5), remarca la directora como devolución a lo trabajado.

El séptimo encuentro no fue un ensayo, sino una reunión de escritura estructurada por la directora y por Gustavo Kreiman, quien terminó siendo dramaturgista, aunque en ese momento todavía no lo fuera. Hicieron varios ejercicios de escritura automática, al principio sobre una temática (*la violencia, el miedo, el amor*), para luego revisar y encontrar algún *punctum* que los capture, desde el cual escribir un monólogo. Después redactaron una escena con un dueto de personajes, pero donde solo uno habla; y finalmente se pidió escribir algo *bien corto* con *vestigios* de todo lo anterior. Luego de compartir las lecturas se propuso una pauta de trabajo para el próximo ensayo, donde eligieran “desde cada personaje cuál es el *momento fatal* que puedan identificar concretamente. (...) Es decir, elegir un momento de la novela en el que crean que los personajes asumen la inminencia trágica de lo que viene, y desarrollar algo de imaginario alrededor de eso para

poder improvisar en escena”⁵⁰. Aparece así la idea de *fatalidad* que acompañará la idea del detalle como protagonista, una fatalidad como un destino inalterable, pero también como espejo de la violencia.

La preocupación por la violencia, su contracara, su definición, su explicitación, fueron grandes preocupaciones de esta etapa: en el ensayo nº5, como tarea, Daniela sugirió “*traer una escena armada, no de la novela, sino de violencia. Algo que los violente, política o emocionalmente. No desde el personaje, sino biográfico.*” / Ensayo nº6: “*Después de ver cada una de los monólogos propuestos, Dani dice sentir que en la violencia hay una clave para construir la obra. (...) algo así como la violencia ejercida sobre los dos asesinos, por lo que ellos son violentos después (...) pensemos un triángulo border-violencia-miedo*” / Durante una improvisación de ensayo nº 7, lxs intérpretes dicen: “*la violencia es el agua que se filtra en la grieta*”, luego, pos ensayo, Julio Ibarra, Soledad Pérez y Oscar Godoy cuestionan: “*la violencia como lo natural que se nos violenta. ¿es la violencia natural? ¿Es la naturaleza violenta? ¿Qué es lo otro? El amor en lo pequeño cotidiano*”, proponen. / Ensayo nº9: “*busquen la violencia como estado actoral, no como tema*” dice Daniela Martín después de un calentamiento/improvisación de cincuenta minutos, en el que se buscó “*ponerlos en nada*”, que estuvieran en la escena sin otra indicación, donde había que “*bancar todos lo que pasa*”, dijo Gustavo Kreiman después.

Así como funcionó el *punctum*, buscaron destacar y desarrollar momentos de sus improvisaciones que no constituyeron la escena sino tangencialmente, por *resonancia*: “*Del último ensayo me interesó la atmósfera tensa, un estado de los cuerpos, dice Dani*” (ensayo 9). Marcan: “*el momento del canto de Julio, las distintas direcciones de Gus, un gesto seguro de Pipi*” (ensayo nº4), como los elementos a rescatar de las escenas de ese día. Ninguna de las tres cosas -ni el canto, ni las direcciones ni el gesto- eran materiales protagónicos de las propuestas, sino que se los señalaba como *punctum* para después tomarlos y repetir la operación.

Decidieron no presentarse a una convocatoria escénica del área de cultura de la Municipalidad de Córdoba, porque implicaba acelerar los tiempos de creación para cumplir con la fecha del reglamento: “*Dani propone darse tiempo para profundizar el proceso.*”

⁵⁰ Publicación en el Facebook del grupo hecha por Gustavo Kreiman, 25 de junio de 2014.

Sole propone buscar un subsidio cuando se tenga algo más armado, que no marque los procesos de creación.” (ensayo nº7) “hay algo que cae a cuentagotas así, una vez a la semana. Propongo dejarlo así” remarca Daniela en el ensayo nº9. Esa *toma de tiempos* fue una característica fundamental que repercutió en la calidad y la profundidad de la búsqueda escénica, no marcada por tiempos de producción foráneos a los hallazgos escénicos.

Cerrando esta etapa diremos que numerosas líneas fueron abandonadas. Un ejemplo es la propuesta desechada de la disponibilidad de cosas en el espacio entre los espectadores: *el espectador no las va a tomar, pero que estén disponibles.* (anotaciones ensayo nº4). Tampoco se siguió por la vía biográfica: *“Pauta: traer una escena armada, no de la novela. Violencia. Algo que nos violente política, personalmente. No desde el personaje. Biográfico”* (ensayo nº3). Estas líneas propuestas, aunque abandonadas, contribuyeron de otra forma a la conformación escénica a través de afianzar y fortalecer la voz propia y los vínculos entre lxs hacedorxs, a la par de conocer diferentes modos de abordar lo teatral.

3.3 Etapa dos: el viraje

El punto de inflexión para la segunda etapa tiene que ver con un cambio en la modalidad de dirección. En realidad, con el cambio de concepción que se tenía grupalmente respecto del rol. Así lo sintetiza Daniela Martín (2020) en una entrevista, al comentar que durante la experimentación (etapa uno) la propuesta era que la dirección fuera abierta, en el sentido de ir rotando quién traía las pautas de improvisación, pero principalmente que pudieran decidir entre todo el equipo qué líneas profundizar. Esto ayudó principalmente al conocimiento del grupo, a que pudieran percibir sus diversos modos de entender la propuesta (lo cual era muy necesario siendo que nunca habían trabajado juntxs). Pero esta apertura y puesta en común de decisiones constante tuvo su contracara. Dice Daniela Martín (2020): “La idea era experimentar, probar, no tanto pensando en la novela sino para ver, entender, aprender entre nosotros. Iba de la mano que esa experimentación no fuera guiada por quien estaba en la dirección, sino que todes lleven propuestas”.

Si bien la directora menciona cómo contribuyó esta decisión a la conformación del vínculo grupal, también aclara que a la par se sintió presionada “para encarar la dirección de otro modo, más clásico” (Martin, 2020).

Este pedido se tradujo en un número acotado de cinco/seis ensayos de dirección más *clásica* -como la denominó la directora-, donde, a contrapelo de lo que venía ocurriendo, propuso trabajar sobre algo acotado: *lo que sucede en la novela estrictamente, en su primera parte* (anotación ensayo n°19).

Las pautas también cambiaron. De una búsqueda más abierta y experimental sobre el foco y el detalle, desde entonces pidió “*encontrar el tono actoral para ir cerrando escenas*” (ensayo n°20). Comenzaron las repeticiones de las escenas en el mismo ensayo, buscando especificar qué quedaba y qué se descartaba, pasando las mismas escenas tres o cuatro veces durante el mismo ensayo, en un laboratorio compositivo abierto.

Luego de este período breve, aunque definitivo en las materialidades que se consiguieron, rápidamente se volvió a una forma de dirección porosa, marcado especialmente en el cierre de cada ensayo donde todo el grupo, y de forma muy pareja, ponía sus considerandos de los trabajos de día, propios y ajenos, y ensayaba continuidades o rupturas con otros materiales (otros ensayos, otras obras, otros referentes textuales o visuales, etc.). Así lo confirmó la directora (Martin, 2020): “entiendo que también fue necesario en un momento, (...) y tampoco es que cuando yo dirigí algunos ensayos de la forma más clásica después siguió siendo así. Después volvimos a experimentar con una dirección más abierta”⁵¹. A partir del ensayo n° 22 la directora propone “*un ensayo como laboratorio de imágenes entre todos, para recuperar que todos propongan, como al inicio [del proceso]*”, le propone a Julio Ibarra que sea el responsable de algunos entrenamientos como comienzo de los ensayos,

⁵¹ Entendemos este devenir de la dirección como un espacio de experimentación que ya eran motivo de interés por parte de Daniela Martin, y que la ocupan actualmente como se puede ver en sus participaciones de los espacios de indagación y reflexión sobre la dirección escénica “Una escena propia” y “Liberata Antonia”, ambos reseñados al inicio de este capítulo. La modificación del vínculo directora-elenco, la pregunta por la autoría en una obra, la desnaturalización de prácticas directoriales hegemónicas, verticalistas y sus consecuencias éticas, su práctica situada y el diálogo que imprime con su entorno; son sin duda ejes de las preocupaciones actuales de Daniela Martin. Cuestionamientos que encontramos en *La fatalidad...*, algunos como germen de preocupaciones actuales, y otros ya como prácticas diversas de dirección puestas en funcionamiento.

pero principalmente vuelve a convocar que todxs participen en la creación de pautas, la generación de textos y las devoluciones escénicas de sus compañerxs.

En la segunda etapa la palabra sigue estando cuestionada, operando por sustracción: “conecto más con los estados que con la palabra” dice Julio Ibarra (ensayo nº20) “hay que decir a cuentagotas: que uno no pueda dejar de mirar a los actores” propone la directora en el mismo ensayo. En el ensayo nº21 la directora pide elegir 30 frases de toda la novela, resumiendo el pedido “como la búsqueda de un poeta, más que de un detective. [Que sean] frases que anuden el relato”. En el mismo ensayo el actor Oscar Godoy propone “tomar cosas no dichas de la novela” como potencias.

Esta quita de palabras estuvo presente toda la segunda etapa. Se concentraron en un momento en especial del relato de Capote y buscaron sustraer la palabra para trabajar más sobre *un estado*, y a través de *las materialidades presentes*: cuerpos, objetos y espacios. A partir de esta decisión trabajaron sobre la *síntesis*, definida como “reducir al mínimo los gestos en ideas principales. Síntesis. Con menos palabras tengo que decir lo mismo. Poblar un cuerpo de pequeños detalles.” (ensayo nº22)

Sigue vigente la pregunta sobre qué trata la obra propia. En el ensayo nº27 encontramos la anotación: “dice Dani: ¿cuál es la pregunta de la que la obra es una respuesta posible? Sería algo así como ¿cómo se construye la verdad? ¿el horror? Como una tangente, [está] el detalle.” Esta pregunta se formula de diversas formas, y siempre presenta como su contracara el trabajo sobre el detalle: “Dani dice que el trabajo en el detalle evita el juicio, lo que es súper importante” (ensayo nº 29). Evitar el juicio se volvió vital, y el foco en el detalle los liberaba de tener que tomar partido, de tener que emitir un juicio unívoco acerca de los hechos.

Luego de este cambio en los modos de dirección, el gran aglutinante en esta etapa viró del *punctum* hacia la *construcción específica* de los cinco personajes. Por ejemplo, en el ensayo nº23 la directora propone “Pauta: ¿cuál es el ecosistema de cada personaje?” y hacen varios ensayos tendientes a delinear los personajes atribuidos a cada unx. Luego proponen seguir trabajando esas particularidades, pero a través de los lazos que crean, por lo que generan una división: por un lado, improvisan los tres integrantes de la familia (Bonnie,

Herb, Nancy), y por otro lado los dos asesinos (Dick y Perry). También proponen improvisaciones de diversos duetos como Perry y Bonnie; o Nancy y Dick.

De todas maneras, esto no significó un abandono de la idea de *punctum* y del foco en el detalle. Por ejemplo, en el ensayo nº30 proponen “*imágenes potentes para ser habitadas actoralmente: el reloj en la punta del zapato, la noche exitosa de Nancy, el Show de Perry, la manzana del señor Clutter, la tarta de cereza, el cuchillo y la sangre.*” Focalizan aún más, hasta decidir cinco detalles, eligiendo uno por cada personaje: las uñas y el cepillo para Dick, la alianza en el dedo para Nancy, mapas para Perry, miniaturas suvenires para Bonnie, la manzana para Herb. El tratamiento de estos objetos en la construcción de la escena se aleja de lo que consideran “*un símbolo directo*” (ensayo nº26), proponiendo pensar por resonancia, variando. Por ejemplo, Gustavo durante el mismo ensayo propuso: “*pienso en la manzana de Herb (...) y termino pensando en recetas. Recetas. Receta médica, de tarta de cerezas, receta para matar y salir impune.*” (ensayo nº26)

Desde el ensayo nº25 se observa una preocupación creciente por conformar una escena definitiva: “*proponen juntarse a ver qué hay, y cerrar. Poner fecha de estreno y cerrar la experimentación*” (ensayo nº25). Pero cuando se da un giro definitivo es en el ensayo nº33, cuando definen que “*Gustavo asume el rol de dramaturgista*”.

A partir de esta decisión hubo una gran preocupación por la estructura. Circulan en ensayos y en el Facebook cerrado del grupo las estrategias para *conformar el esqueleto*, dicen. Elaboran dos archivos en los que convergen, por un lado, todas las producciones escritas por cada unx desde el comienzo de los ensayos y en los encuentros de escritura (escrituras sobre temas puntuales: violencia, miedo, amor; monólogos, punctums, escena de duetos). Y, por otro lado, como segundo archivo, acuerdan un listado de ambientes posibles, entre los que enumeran:

la entrada a la casa de los Clutter, el sótano de la casa de los Clutter, el comedor /la cocina/el living de la casa de los Clutter, la habitación de Nancy, la habitación de Bonnie, el estudio de Herb, el auto de Dick y Perry, el granero donde duermen Dick y Perry, la ruta donde Dick y Perry hacen dedo, el auto

del comisario donde Perry da testimonio del asesinato, una habitación de hotel de ruta donde duermen Dick y Perry, la playa donde Dick y Perry descansan por unos días; limbo: lugar de reunión de los muertos, una sala de teatro.

De este listado redactó su propuesta Gustavo Kreiman, recogiendo además el trabajo de escritura ya hecho. La decisión fue que el espacio, al que siguen concibiendo como un ordenador de sentido, sea un limbo donde todos los personajes ya están muertos. Antes de fin de año, en el ensayo del 23 de diciembre, hacen una pasada de los textos que trajo Gustavo, sin que sean los definitivos.

Durante esta etapa se hacen más frecuentes las reuniones por fuera de los ensayos y las jornadas de trabajo. Aparecen más fuertemente las preocupaciones personales por aspectos de sus propias vidas, y conceden más tiempo en los ensayos a conversarlas, a veces independientemente de lo ensayado y otras veces ligado a lo sucedido escénicamente. Esto se define, cada vez más, como una particularidad del grupo y de su escena.

Como ideas abandonadas en esta etapa, quedaron por fuera de la conformación final: *que todo suceda en un Porsche. Un árbol azul. La familia como pesebre. La pista fantasma, la cárcel que proponía Oscar.* Después de las charlas del 25 de junio y 9 de julio, Dani sugiere recuperar lo que propone la obra: *“un registro documental novelado, para que aparezca lo documental”*. Eligen tres momentos: *“escena de la familia, pero sin palabras. Una escena de Perry, y otra escena todo hablado.”* (anotación ensayo nº19). Cabe aclarar que estos momentos constituyen un primer recorte espacial y temporal, un recorte de focos en personajes y de distribución de la palabra elaborados con una orientación más exacta que en la primera etapa.



Ensayo en espacio Rasante, diciembre de 2014. Foto propia.

3.4 Etapa tres: la aceleración

La última etapa es la del cierre de la dramaturgia, de mayores definiciones, de puesta de nombre a la obra y de fijar la fecha de estreno. También es la más acelerada. El tiempo de exploración de la primera etapa que marcaba ensayos relajados, abiertos y porosos, ahora son reemplazados por ensayos intensos, plagados de repeticiones, de pedidos detallistas, de menos digresiones y mucha efectividad. Son ensayos y encuentros llenos de nuevas tareas que se van repartiendo entre lxs hacedorxs, y de nuevxs integrantes que se van sumando a ver los resultados, para aportar desde lo específico -luces, sonido, diseño, imagen-. Es sin duda una etapa de maduración del proyecto, de salida al exterior, y eso se hizo tangible desde que fijaron la fecha de estreno.

Durante diciembre de 2014 y enero de 2015 Gustavo Kreiman, en su nuevo rol de dramaturgista, les dio un cierre narrativo a los monólogos producidos, e imprimió nuevas definiciones: los personajes de la obra se encuentran en un espacio-limbo, ya muertos, con reglas de juego impuestas, que organizan su turno de habla mediante un dado que va ordenando el azar y la memoria.

En la primera reunión con el guion final, el 31 de enero de 2015, surgieron muchas preocupaciones en torno a la utilización del humor, o si había textos muy explicativos, denotando repeticiones o falta de síntesis. Les preocupó el contrato con el público: “[preguntan] *si la forma de dirigirse al público es talk show o stand up u otras. Dani dice ‘no es el problema las palabras, sino el sentido que circula’*” Es decir que persistía esta preocupación por el vínculo que se establecería con el público, y sobre la claridad y la eficacia del vínculo elegido. Fue el momento de grandes decisiones: en reunión grupal se propuso y definió el título de la obra como: *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)*, y se definió la fecha de estreno para mayo de 2015.

También se le pasó el guion a Rafael Rodríguez para que propusiera un diseño de luces, y se buscó propuestas de diseñador gráfico para la imagen de la obra, video, programa de mano y gráfica en general.

En febrero, al retomar los ensayos, se fueron trabajando los aspectos señalados en esa primera reunión. Se definió claramente el espacio escénico en lo específico: tres sillas del lado izquierdo, en hilera, y del lado derecho una silla y una banqueta. Adelante, al medio, una tarima y un pie de micrófono. Julio Ibarra fue progresivamente cerrando la propuesta de vestuario, trayendo opciones y bocetos.

Los ensayos se plagaron de marcaciones y/o comentarios de la directora durante la acción, sin que eso implicara un corte. Comenta: “*eso, no le den bola*” “*Acá no se los ve*”. Hay marcaciones de tiempo, de ritmo y de *clima*, con pedidos como “*que no se note*” “*más para vos*” o “*lo pausado lo hace explicativo. Es picadito porque es ambiguo*”. (ensayo n°36)

Comenzó una comprensión grupal más cabal de la propuesta escénica. Para el ensayo n°37 las anotaciones dicen: “*el calentamiento muestra una dinámica grupal atrevida,*

desfachata, que apoya la idea lúdica de la obra". En esta última etapa el gran desafío fue sostener rítmicamente la obra en su totalidad, pensando específicamente en el trabajo inter-escena. Daniela Martín insistió mucho en el trabajo de vínculo entre lxs hacedorxs en la escena a lo largo de toda la obra, y principalmente en los enlaces de un monólogo al otro.

Prácticamente no hay material descartado en esta etapa, al contrario. Todo se define con precisión: la puesta de luces, los vestuarios, la gráfica, la música. La iluminación propuesta por Rafael Rodríguez (en el ensayo nº37), propone pensar la iluminación en vínculo con el fragmento "no hay banda" de "Mulholland Drive", película de David Lynch. A partir de esta referencia propone: *tubos fluorescentes rojos y azules, dos cuarzos bajos en el piso. Propone un seguidor, pero lo descarta por necesitar un operador específico. En vez de eso propone una luz chica al micrófono. Cables en el piso.*

La gráfica fue de vital importancia. La propuesta de Sergio Cuenca sobrepasó el trabajo de encontrar una imagen que fuera acorde y efectiva, dado que se fue transformando en parte fundamental de la puesta. Cuenca elaboró la maqueta de una casa dividida al medio para poder abrirla en dos mitades. Utilizó esta maqueta en imágenes fotográficas que se tornaron la propuesta gráfica central.

Para Cuenca (2015), "en la estrategia de la comunicación gráfica [de la obra], el desafío era lograr una imagen que uniera el proyecto que tenía el grupo con la novela de Capote (...), la casa de muñecas era un elemento gráfico interesante; jugar y abrir esa casa, partirla por la mitad, mostrar una casa invadida y violentada".

Pero al observar la maqueta, el grupo consideró su incorporación como objeto escénico. Así, en la antesala de la obra, la casa partida se encontraba expuesta en un atrio, cuidadosamente iluminada. Y al terminar la obra, Nancy se acercaba a las gradas y la extraía de entre los pies del público, para manipularla mientras decía su texto final, convirtiendo el objeto en un protagonista.



Maqueta elaborada por Sergio Cuenca. Gráfica de la obra.

La propuesta de vestuario, a cargo de Julio Ibarra, acentuó el despegue de la *representación* de la novela. Cada uno de los que estaban en escena configuró, en su imagen, propuestas alejadas de la familia perfecta de los años cincuenta, o de las imágenes que se conservan de sus asesinos.

Nancy vestía un remera sin mangas, largo y desteñido que decía “punk, rock, heavy metal”, botas tipo borcegos negros y medias negras, pero también una chaquetita tipo torerita color rosada, que le cubría hasta los codos, más acorde a la Nancy Clutter de la novela. *Herb*, que usó pantalones color caqui, camisa y tiradores, acordes a la usanza de Clutter, en la escena seis se ponía unas vistosas zapatillas de correr color amarillo flúor, claramente actuales. La madre, *Bonnie*, interpretada por Julio Ibarra, se presentaba al inicio con toda la materialidad del actor: barba, uñas negras, mechón de pelo teñido, un jean y una camisa blanca con alforzas. Después se desvestía por completo, de espaldas al público sobre el fondo de la escena, para ponerse un camisón de raso rosado. Dick usaba un jean oscuro y campera de cuero, mientras Perry, también vestido de campera y colores oscuros, usaba unas botas de lluvia de caña alta. Todos los vestuarios en algún momento

presentaban un desfase temporal, pero siempre sin dejar de hacer alguna referencia a los personajes de la novela.



El actor Julio Ibarra interpreta a Bonnie. Atrás, en luz rosa tenue lo mira Nancy, y a su derecha Dick y Perry, con su guitarra. Foto propia.

3.5 Etapa cuatro: lo tonificado

Esta etapa encierra un único momento: el estreno a público de la obra. Como etapa es especialmente condensada (de manera similar a la etapa cero, la primera reunión) y se manifestó con la tonicidad que tuvo todo el accionar escénico en su estreno. En esa tonicidad había tensión y contracción, pero también explosión de energía, fuerza y vigor, lo que hizo de esa noche una experiencia de temporalidad intensa y potente.

La obra *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)* se estrenó el 9 de mayo de 2015, en la sala Quinto Deva. Se anunció en su gacetilla de prensa como una obra *detonada* de “A sangre fría”, de Truman Capote. La elección de la palabra fue significativa, ya que no fue

“inspirada” ni “a partir de” ni bajo una “versión libre”, sino que propusieron una escena *detonada*, explotada (o implotada) desde Capote hacia ellxs, en un alejamiento del tratamiento representacional de la novela. Dice su gacetilla de prensa:

De la realidad al detalle. Del detalle al juego. Al azar. El tiempo detenido. Una casa y ¡pum! Todo se volvió azul. Puro presente. Actores con la memoria puesta. Personajes con las reglas olvidadas. La condena de estar perpetuamente expuestos a la mirada de un otro. Un crimen, una novela, una obra de teatro. De la realidad al detalle, del juego al azar.⁵²

En *La fatalidad...* un dado marca a lo largo de la obra cinco números, cinco escenas preparadas por cada unx de lxs que está allí, en ese no-lugar. Lxs cinco integrantes son protagonistas del asesinato ocurrido en Kansas, EEUU, en 1959, y después recogido por Capote para escribir su novela “A sangre fría”. De los cinco, tres son parte de la familia asesinada: Bonnie, la madre; Herb, el padre y Nancy, la hija; y los otros dos son los dos asesinos: Dick y Perry. En este no-lugar los cinco creen recordar, tienen reflejos de memoria, pero también dudan. Por turnos actúan, por turnos olvidan y recuerdan cuáles son las reglas que los sostienen ahí. Están los cinco en un puro presente, constante y eterno, repitiendo y a la merced del azar. Como dice la gacetilla de prensa, los actores tienen la memoria puesta (aunque sus personajes tengan puro olvido); memoria del crimen, de la novela, de Capote, de una obra de teatro que la precedió, entre muchas otras.

La noche del estreno la sala estuvo llena. La casa-maqueta elaborada por Sergio Cuenca estaba iluminada en un atril ubicado en la antesala, entre el público. Al ingresar a la sala, al medio del escenario había un micrófono en su soporte. El espacio era amplio, sin bambalinas. Al costado izquierdo había tres sillas, al costado derecho una banqueta y otra silla. Mientras el público se sentaba sonó una música de jazz: *Esquivel* de Harlem Nocturne, intervenida⁵³. Se apagaron las luces.

⁵² Material de prensa obtenido de Facebook.

⁵³ Todos los temas musicales de la obra, a excepción de “Fun”, están intervenidos por Fede Gaumet, retocados en sus graves y agudos, a veces un poco loopeados o modificados en su distribución de salida

Escena 1. Al irse la música, suavemente ingresa una luz muy puntual sobre un hombre de jean oscuro y camisa blanca con alforzas, uñas pintadas de negro, de leve barba, pelo negro y un mechón decolorado. Se para junto a un pie de micrófono, sosteniendo un ejemplar del libro “A sangre fría” del que sobresalen marcadores. Hace un monólogo: [fragmento] *“Nací para ser un personaje trágico. (...) Ser madre fue parte del castigo. Parte de la bendición. Y parte del castigo. (...) una mujer debe hacer bien las cosas, debe aguantar la crianza (...) Ay, dios, una se vuelve madre cuando ve a su hijo entre la sangre. Y ella... Nancy. (...) ella quiere ir al cine con su novio, pero el papá no la deja, yo sí la dejaría, pero a mí no me preguntan, menos mal que no me preguntan, andá a saber cómo volvería.”* Cierra su monólogo repitiendo el texto con el que abre: *“nací para ser un personaje trágico”* dice, y deja caer el libro al suelo. Apagón.

Intermedio 1. Se ve tenuemente la conformación del espacio: en las tres sillas de la izquierda están sentados dos actores y una actriz. A la derecha, la banqueta está libre y la otra silla ocupada por un actor que toca una guitarra color verde de la que saca rasgueos, sonidos leves, disonantes. Otro actor está sentado en el piso de espaldas. Bajo las sillas hay tubos fluorescentes con luces rojas que iluminan como candilejas el espacio. Varios cables, enchufados y desenchufados, cruzan todo el espacio. Al medio hay una pequeña tarima chica con ruedas. Los vestuarios remiten a moda contemporánea: la actriz lleva borceguís negros, remerón suelto hasta las rodillas que dice “Punk Rock Heavy Metal” y una chaquetita rosa. A su lado, un hombre que lleva pantalones caqui, camisa marrón y tiradores. Como tercero en esa fila de sillas está sentado el actor que recién vimos en el micrófono. Quien está sentado en el piso lleva una campera de cuero negra cerrada hasta el cuello, pantalones ajustados, y gomina en el pelo; y quien lleva la guitarra usa botas de goma, pantalones de grafa, remera y campera de símil cuero marrón. Quien está sentado en el piso se gira mirando al público y le habla a sus compañerxs de escena, los apura porque *“ya llegó la gente”* y los nombra, llamándolos: *Herb, Bonnie, Nancy, Perry*. Los llama una y otra vez, sin que sus compañerxs acusen recibo. Al no tener respuesta, los amenaza: *“Levántense. (...) Miren que si no los mato de nuevo”*. Cuando dice esto, inmediatamente reaccionan todxs: *“Acá no podés matar”* dicen

sonora. El diseño sonoro de Gaumet propuso enrarecer las melodías elegidas, vinculadas con la música de los años 50 en Estados Unidos, lo que va en la misma línea que otras materialidades como el vestuario y la gráfica.

superpuestamente. “*Además no los mataste vos, Dick*” dice Perry, nombrando así el único personaje que faltaba por determinar. Dick se enoja:

DICK: Pero, pero, ¿qué es esto?, ¿un planteo?

HERB: No, disculpáme que te diga, pero mi señora tiene razón. No es cuestión de andar confundiendo a toda esta gente. Hay que decir las cosas como son.

DICK: ¿Y cómo son?

Pausa.

PERRY: Esto no es ficción, Dick.

NANCY: *mirando a público* Esto es no ficción.

Pausa.

PERRY: ¿Se acuerdan todos bien de las reglas?

DICK: ¿Qué reglas?

BONNIE: No se puede mentir. No se puede matar. No se puede tener sexo. Se tira el dado y al que le toca le toca porque la suerte es loca.

DICK: ¿Qué dado?

HERB: *saca un dado de su bolsillo* Este dado.

NANCY: *sentada, mirando a público* El seis es la música.

Herb va a tirar el dado, los demás hacen una pequeña ronda y lo observan.

HERB: ¡Va!, *lo tira.*

DICK: *le agarra el dado en el aire.* Pará, pará, ¿qué reglas son esas? Esas no son las reglas.

PERRY: Esas son las reglas.

DICK: ¿Quién puso esas reglas?

BONNIE: Nadie puso las reglas, están puestas.

DICK: ¡¡La poronga está puesta!! Las reglas no son así. Hay un orden, que es siempre igual, que dice que empiezo yo, seguís vos Bonnie, después---

BONNIE: ¿Quién te dijo ese orden?

PERRY: ¿Cómo te podés acordar el orden? No hay orden. Son las reglas.

DICK: ¿Y cómo no me voy a acordar? Si hacemos siempre igual. Primero yo, después---

BONNIE: ¿Siempre igual que cuando?

DICK: ¡Que antes!, ¡que la última vez!

BONNIE: No hay antes.

PERRY: No hay antes, Dick. Es presente puro esto.

DICK: Pero si estamos hablando todo el tiempo de lo que pasó en el pasado, escuchame.

NANCY: No hay pasado. Aparecemos con la memoria puesta. *Se da vuelta para mirarlo.* Puesta, junto con las reglas.

Pausa.

DICK: No te puedo creer. Te juro que yo me acordaba otra cosa... ¿Y cómo hacemos entonces?, ¿quién nos organiza?

Herb saca del bolsillo otro dado. El azar. Lo tira al suelo.

Todos miran.

Herb lo recoge y les muestra rápidamente lo que salió. Vuelve a tirar. Miran. Levanta el dado.

HERB: ¿Estamos?

PERRY: Estamos.

HERB: *a Dick* Prepárale el micrófono a mi señora, por favor...

DICK: No te lo puedo creer... *Pone el micrófono cerca de la tarima.*

Esta escena se repite casi textual más adelante en la obra, pero dicha por otrxs. En el intermedio 3 es *Bonnie* la que advierte que *así no son las reglas*, *Perry* es quien pregunta *qué son* y *Dick* el que le responde. En el intermedio 4 *Perry* vuelve a preguntar, pero es *Herb* el que las enumera. Esta operación de repetición aparece en otros fragmentos de la obra, como el texto de “*esto había que mostrarlo para que la gente sepa que está / Es verdad, hay que mostrarlo*”, dicho alternadamente por *Perry* y *Dick*; y *Perry* y *Nancy* en la interrupción 3 y 5. De manera análoga se repite cinco veces la tirada de dados, con textos similares. A lo largo de la obra esta operación de dejar el mismo texto, pero ir rotando quienes lo enuncian, contribuyó a formar la idea de lo circular de ese no-lugar y de la condena, donde se repite la memoria y el olvido, alternadamente, en espiral.

Luego de aclaradas las reglas y la lógica de la obra, comienza la segunda escena:

Escena 2: BONNIE. Suena una música símil presentación de café concert. *Bonnie* se acomoda de espaldas al público. Comienza un monólogo sobre *el amor*: “*Todas las luces sobre mí, por favor. (...) eso es, que iluminen a este pedazo de carne argentina. Sí, yo, la que está muerta... Sólo vengo a hablar del amor. Sólo vengo a ser amada. Amada como nunca pude ser amada en mi casa, amada con la piel y con la sangre (...) Una vez encontré una nota sobre la heladera, pegada con un imán. La nota era de mi marido*” lo señala y pide aplausos. Continúa: “*una nota en todos estos años, sólo una, una nota de amor, sólo una vez. Y la quiero compartir con el público presente (...) La nota empieza con un ‘Chau’. ¿Chau? (...) sigue, ‘a cada momento te empiezo a extrañar’ ... Mentiroso. Hipócrita. Si la noche anterior al único mensaje que me escribiste en todos estos años estuvimos discutiendo sobre cortar el teléfono. Que sí, que para qué, que si no nos llama nadie, ni familia tenemos, y yo te decía, pero si se descompone alguno de los chicos o no sé, si se aparecen unos asesinos, que cómo vamos a pedir auxilio... Además, quiere cortar el teléfono porque es mucho gasto (...)*”

Mientras está haciendo su monólogo sucede una interrupción, la primera de varias.

Interrupción 1:

NANCY: Mamá, perdón. ¿No viste mi reloj?

BONNIE: ¿Qué reloj?

NANCY: Mi reloj. El reloj de oro. ¿No lo viste?

BONNIE: Qué se yo, querida, estoy hablando, no me podés cortar el chorro así...

NANCY: Creo que lo dejé en la punta del zapato.

BONNIE: ¿Qué zapato, Nancy? ¡Por favor!

HERB: Después lo buscás, hija. Tu mamá está hablando con toda esta gente.

BONNIE: Gracias, querido. ¿Qué querido? ¡Qué va a ser querido! Mirá, mirá las cosas que me hacen decir... Lo que sigue en la carta que me dejó este energúmeno es realmente de no creer: “Estoy exhausto de despertarme y admirarte durmiendo” ¡Hello! ¡Miráme cuando estoy despierta! (...) Y sigue la

nota con un “Qué lindo lo que me está pasando”. ¿Y lo que te va a pasar? ¿Vos sabés lo que te va a pasar? ¿Vos sabés lo que tu dios nos tiene preparados? Preparáte mi amor que este es el gran final con fuegos artificiales resonando en tu cabeza... ¡¡¡Pido un fuerte aplauso para estos dos grandes asesinos!!!... ¡¡¡Diiiiiiiiick y Peeeeerry!!!”

Estas interrupciones se conforman como una metodología a lo largo de toda la obra, donde el argumento se interrumpe y la acción vira repentinamente, modificando ese suceder ordenado de los cinco monólogos, e imprimiendo una capa más a la organización escénica ya regida desde la ficción por el azar de los dados, que ahora suma el azar de las interrupciones. De a poco, mediante estas capas, se logra vislumbrar que el orden escénico en *La fatalidad...* es el desorden, el azar y la interrupción.

Cuando *Bonnie* termina su monólogo anunciando la entrada triunfal de los asesinos, inmediatamente se baja de la tarima, cae al piso y rompe en llanto. Cuando toca el piso también hay un cambio abrupto de luces. *Herb* la felicita por su actuación, pero *Bonnie* le pregunta si no se la nota débil. *Nancy* le aclara: “*No mamá, se te ve fortalecida*” y *Bonnie* le pide “vení, vení a buscarme”. *Nancy* la ayuda a caminar hasta su asiento mientras *Bonnie* solloza. *Dick*, mientras, sube la banqueta a la tarima sin darle mayor importancia a la situación. Suena otra música de jazz (también de Harlem) intervenida.

Escena 3: DICK. Toma el micrófono, saluda al público y se presenta: “*Mi nombre es Richard Eugene Hickock, pero me dicen Dick*”. Inmediatamente sucede la **Interrupción 2**, donde Perry, desde su lugar, interrumpe dos veces el intento de retomar el monólogo de Dick, diciendo, entre otras: “*Bonnie, estuviste tremenda. (...) La parte de ¡Hello! (...) increíble*”. Dick retoma su monólogo, molesto: “*Gracias a una novela que escribió Truman Capote soy mundialmente famoso... Hemos tenido largas e interesantísimas charlas con Truman... nada de lo que se pueda leer en la novela. Lo que él narra está basado en algunos hechos realizados por Perry Smith, otro gran amigo mío, y por mí, hace cinco años en una granja de Holcomb, un pueblito perdido de Kansas, Estados Unidos. Un pueblito que, si no fuera por mí, no lo conocería ni Capote, ni Perry, ni nadie. Sé que no queda mucho tiempo. La gente tiene una rara idea que relaciona la horca con la justicia... y nosotros nunca tuvimos buenos abogados.*”

Luego pasa a relatar con mucho detalle una noche de sexo casual en México, en la habitación que compartía con *Perry*, y un sueño intenso que tuvo esa noche. En medio de ese relato sucede la **interrupción n°3**, en la que *Nancy* le pide “*leer una cosa*”:

NANCY: Dick, disculpá. Ya sé que es tu turno, pero... Me gustaría leer una cosa.

DICK: *anonadado*, ¿Qué?

NANCY: Me gustaría leer una cosa. Para vos, para ustedes, para la gente, *mirando a público*.

DICK: ¿Ahora?

NANCY: Sí. Me dieron ganas.

DICK: Pero si vos fuiste una de las que empezó con lo del dadito, ¿no viste lo que salió en el dadito?, pendeja, por el amor de dios.

HERB: *desde el lugar*, Hija, vení y sentáte, tiene razón el señor.

Nancy mira hacia abajo, guarda el papel, vuelve a sentarse.

DICK: *vuelve a nosotros*, Bueno, estaba con lo del sueño... En el sueño---

PERRY: Bueno, pero dale, dale, dale con lo del sueño. Hace dos horas que estás con eso.

DICK: Pero si es mi turno, indio de mierda. Calláte y tocá la guitarra.

PERRY: Está bien, pero dale, hay movimiento en el presente, no es un estanque... Te estás quedando pegado.

Dick retoma su monólogo, lo continúa con detalles de la mujer, de él, de *Perry* y de esa noche en el hotel, pero nuevamente lo interrumpen. En la **interrupción n° 4** es *Perry* el que corta, exhibiendo a público objetos que hay en su estuche de guitarra: sogas, mapas. *Dick* lo cuestiona:

DICK: ¡*Perry!*, ¿qué hacés?

PERRY: *señalando las cosas*, Esto había que mostrarlo para que la gente sepa que está.

Silencio.

NANCY: Es verdad. Hay que mostrarlo.

Dick continúa su monólogo

DICK: Del sueño no puedo decir más nada. De Perry tampoco. Perry está sólo. Él y todas las mierdas que tiene guardadas en la caja son lo único que tiene. Eso y yo. Y yo. A mí me va a tener para siempre. Porque yo no soy como esas putas de concha jugosa que te cogen y te dejan. Yo no soy como esas putas de concha abierta que te usan la pija y se van y te dejan solo. Porque yo no tengo concha ni soy puta. Por eso nunca lo voy a abandonar.

Dick vuelve hasta donde está Perry, lo besa afectuosamente y se sienta a su lado.

Lo que sucede después no es ni una escena de monólogo ni una interrupción, por lo que llamamos *intermedio*. El primero fue el inaugural de la obra, donde vimos los personajes y donde Dick mencionaba que “*hay gente*”.

En este **segundo intermedio** Perry comienza a cantar una canción, y de a poco se suman todxs: “*Amor es limpiar lo que el otro ensucia. ¿Cómo está tu baño? Yo te lo limpio, bonita, yo te lo limpio*” Bonnie comienza a bailar, primero a público y luego a Herb. “(...) *Amor es querer que al otro le toque el pedazo más grande de la torta. No, cortame menos a mí, así, más finito. (...)*” Bonnie, que se pudo a bailar frente a todxs, se lleva a proscenio a Herb, casi obligándolo a bailar. Dick invita a bailar a Nancy. La canción sigue, a coro: “*Amor es ver la unidad en lo divergente, llegar al fondo de las cosas, ahí donde te ves hecho de lo mismo que todo, donde besarte es besarse. Amor, ¿me dejás que te termine en la boca?*” Bonnie, que se dejó llevar por la atmósfera, insiste en desvestir a Herb, él no la deja y Bonnie comienza a sollozar. El baile de Dick y Nancy se transforma de un baile romántico en una escena de sometimiento de Dick hacia Nancy. “(...) *Amor, ¿me traés cigarrillos cuando haces las compras? (...) Amor es destruir en la misma dirección*”. La

violencia escala rápidamente en las dos parejas, especialmente cuando *Herb*, cansado del acoso, empuja hacia atrás a *Bonnie*, que cae al piso con grandes llantos. La canción se interrumpe abruptamente: “*No, che. No está sonando bien.*”. La pareja se disuelve con empujones. *Herb* afirma “*No, no está sonando bien*” y *Perry* propone: “*¿Vamos de vuelta?*” “*Si, vamos de nuevo. Desde el principio*” aclara *Nancy*. Abruptamente sucede un apagón.

Escena 4: El caso / A sangre fría. Se encienden dos tubos fluorescentes azules, que iluminan como candilejas a *Perry*, *Dick* y *Herb*. Están sentados en la tarima, en proscenio, y sostienen abiertos tres ejemplares de “A sangre fría” de los que leen fragmentos. Dicen:

HERB: El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman “allá”.

DICK: Hasta una mañana de noviembre de 1959, pocos americanos -en realidad pocas personas en el mundo- habían oído hablar de Holcomb.

PERRY: Ese domingo por la mañana, algunos sonidos sorprendentes interfirieron con los ruidos nocturnos normales de Holcomb.

HERB: En ese momento, ni un alma los oyó en el pueblo dormido... Cuatro disparos que, en total, terminaron con seis vidas humanas.

DICK: Dos hombres arriba de un Chevrolet sedán 1949 negro hicieron cientos de kilómetros por ruta hasta la casa de la familia Clutter.

PERRY: Iban en busca de una suma importante de dinero. No encontraron nada.

HERB: “Algo absolutamente impropio ocurrió en la casa de los Clutter”.

DICK: “Increíble tragedia, indescriptible con palabras, se ha abatido sobre cuatro miembros de la familia de Herb Clutter a última hora del sábado o en la madrugada del domingo”.

PERRY: Estaban muertos. Una familia entera. Papá, mamá, hijo e hija. El señor Herb Clutter, su esposa, la señora Bonnie, y sus hijos: Nancy y Kenyon. Buenas

personas, gente amable. Asesinados. Primero los ataron. Después les reventaron la cabeza con una escopeta.

HERB: El que disparó las cuatro veces fue Perry Smith. Su compañero era Dick Hickock.

DICK: Por primera vez en la historia de Holcomb la gente empezó a cerrar la puerta con llave.

PERRY: Aquí todo el mundo se conoce, somos todos amigos.

HERB: Eso es lo peor de este crimen. Es horrible no poder mirar al vecino sin miedo.

DICK: Dick Hickock y Perry Smith se escapan sin problema. Por error, vuelven a merodear cerca de la escena del crimen y los encuentran.

PERRY: Después de un proceso judicial de años, son condenados a pena de muerte. A la horca.

HERB: El suelo cayó y Hickock quedó colgando a la vista de todos durante veinte minutos enteros.

DICK: Hasta que por fin el doctor dijo “Declaro que este hombre está muerto”.

PERRY: Perry murió más rápido.

HERB, DICK y PERRY: En 1965, Truman Capote publica *A sangre fría*, y da inicio a un nuevo género literario. *Non fiction*. El trabajo periodístico y documental sobre los asesinatos de la familia Clutter es ampliado desde una narración ficcional propuesta por el imaginario del autor... A la gente el libro le encantó.

Esta escena funciona como otro contrato con el público. Luego de dar a conocer las reglas y los datos, ahora explicitan la novela fuente de la dramaturgia escénica. Es una lectura a coro que funciona en la claridad argumentativa, una que de otra manera no están preocupadxs en brindar. Es decir que dan estos detalles sobre la obra, el autor, la suerte de los personajes, porque después no estará esa información en el correr de las escenas. Es una

suerte de nuevo comienzo, donde vuelven a un punto cero, esta vez empezando por la novela.

Después de esta escena sucede el **Intermedio 3**. Se encienden los tubos rojos del inicio de la obra, y los personajes están casi como al principio. *Perry* saca rasgueos a su guitarra, *Dick* sentado sobre la banqueta mira a *Perry*. *Bonnie* está desplomada sobre su silla, *Herb* a su lado mira a *Dick*, y *Nancy*, después de mirar a todos, va hasta la tarima, sube un micrófono con su pie, y abre un papel. Justo antes de que comience a hablar *Bonnie* le quita el micrófono y le dice: “*más despacio, mi chiquita, que acá no empieza cualquiera. Para eso están las reglas*”. *Perry* pregunta:

PERRY: Perdón, ¿qué reglas?

DICK: Las reglas, *Perry*. Las reglas.

HERB: Bien. ¿Y cómo hacemos?

DICK: *saca un dado del bolsillo*. Yo tengo un dado.

BONNIE: Muy bien.

NANCY: El seis es la música.

Dick tira el dado al suelo. Lo recoge y les muestra rápidamente lo que salió. Vuelve a tirar. Miran. Vuelve a tirar. Muestra. Se lo guarda de vuelta en el bolsillo.

BONNIE: ¿Eso salió?

HERB: *toma del brazo a Bonnie*. Sale lo que sale.

Escena 5: PERRY. Suena música de jazz, intervenida. *Perry* recorre el espacio, mira los objetos y mira al público. Comienza su monólogo [Fragmentos]: “*¿No tenés una aspirina? ¿Vos, no tenés? Puta madre. No sabés cómo me duelen las piernas. No, no sabés. Es que hoy no desayuné bien. No. No, no. Para mí un desayuno como dios manda es de 3 aspirinas, una Fanta y 2 Marlboro. Hoy tomé la Fanta. Fumé Marlboro. Pero no mordí las aspirinas. (...) A veces dicen cosas. Las piernas rotas. Como que va a cambiar el clima. O que se está por cortar la luz. Todavía no me dijeron nada hoy. No son las únicas*

premoniciones que tengo. Esa noche dormí como un muerto. Como un bebé, pero muerto. (...) Me dormí escuchando la radio. Sí, la del pibe. No sintonizaba bien. (...)” Saca la radio y la muestra al público: “La radio fue lo único que me pude robar. (...) Apenas llegamos a la casa y apagamos las luces del auto yo le dije a Dick: ‘Acá no hay plata’. Las piernas me lo gritaron. (...) Pero Dick quiso bajar igual. Y después, yo. Después yo con las piernas rotas, agachándome para buscar una moneda debajo de la cama. Ahí decidí que los iba a matar. A todos. Que lo iba a tener que hacer yo porque Dick no se iba a animar. (...) En el sótano, le apunté a la cabeza al viejo y el tiro salió solo. Salió solo, yo contenía la respiración, dispuse el dedo en el gatillo y el tiro salió solo. Como me enseñó mi papá. La habitación explotó. Lo del pibe fue un acto seguido. Un punto seguido. Con la vieja fue más fácil. Ya estaba como muerta. La pendeja no. No fue fácil con ella. No, no. Ella sí estaba viva. Más viva de lo normal. Que la gente normal. Más viva que todo lo animal y todo lo vegetal junto. Pero igual pum. Igual pum y punto. Punto y aparte. Después nos fuimos. Nos fuimos de ahí. Dick me llevó hasta el hotel y me dormí escuchando la radio. La del pibe, sí. Que al final fue lo único que me pude robar. Acá no hay plata. (...)” Mientras sucede este monólogo, en el fondo, la vemos de espaldas a Bonnie desvestirse lentamente, y luego ponerse un camión. “¿No tenés una aspirina? Te la cambio por un tabaco, si querés.”

Intermedio 4: *Perry termina su monólogo y se sienta en su silla. Se acerca Dick y le dice:*

DICK: Me encanta escucharte hablar.

PERRY: ¿Qué?

DICK: Cómo hablás. Cuando hablás bien, de algo concreto.

HERB: A mí tampoco me molesta escucharlo.

Silencio.

PERRY: ¿No se le podrá decir a alguien que no pongan el audio ese?

DICK: ¿Qué cosa?

PERRY: El audio ese que suena. Esos galopes de caballo.

HERB: ¿A quién le querés decir?

DICK: El sonido está puesto.

HERB: Como las reglas.

PERRY: ¿Qué reglas?

HERB: No se puede mentir. No se puede matar. No se puede tener sexo. Se tira el dado y al que le toca le toca porque la suerte es loca.

Interrupción 5: *Nancy* prepara la escena sin que los otros se percaten, y anuncia: “ahora, mamá”. *Bonnie* toma una rama seca del fondo de la escena y la sujeta por encima de su cabeza, la vuelve parte de su cuerpo. Se encorva, retuerce las ramas y quiebra algunas. Dice, acompañado del ruido de ramas cuando las quiebra y de rasgueos de la guitarra de *Perry*: [fragmentos] “*Ay, mi dios, mi dios, mi dios. (...) Me duele, dios. (...) ¿por qué hiciste de mí este manojito de naturaleza muerta? Mi dios, mi dios, de chiquita yo supe que iba a ser así, yo lo supe, yo siempre supe, (...) Ay, dios, dios, necesito mi vestido, necesito hacer brillar la casa, tengo que darle vida a la casa, en esta casa no se puede, dios, en esta casa no entra dios*” *Herb* interrumpe y la luz cambia abruptamente:

HERB: Eso no iba ahí.

BONNIE: ¿Cómo?

HERB: Eso no iba ahora. El dado decía otra cosa.

NANCY: Es un paréntesis, papá.

DICK: ¿Un qué?

NANCY: Un paréntesis entre lo que hay que hacer.

DICK: ¿Y por qué no avisan que se pueden hacer paréntesis?, che.

En medio de esta interrupción sucede otra: *Perry* saca de la funda de la guitarra muchas sogas, las hace girar en el aire, las tira al suelo. Saca varios mapas, los estira, los tira al suelo.

BONNIE: ¡*Perry*!, ¿qué hacés?

PERRY: *señalando las cosas*. Esto había que mostrarlo para que la gente sepa que está.

Silencio.

DICK: Es verdad. Hay que mostrarlo.

HERB: ¿Continuamos?

BONNIE: Por favor.

Escena 6: HERB. Suena otra música de jazz, también intervenida. *Herb* tiene puestas zapatillas de correr amarillo flúor. Le tiende la mano a *Nancy* y le sonrío. Ella la toma. La lleva hasta la tarima y la sienta frente al público. Le quita los zapatos y le besa los pies. *Dick* y *Perry* están a cada costado de la escena, mirando atentamente, y *Perry* hace ritmos con sus manos sobre la madera de su guitarra. Atrás, *Bonnie* acomoda la ropa de la familia en sus sillas, armando casi un maniquí completo de cada unx de ellxs tres. *Herb* pasea alrededor de la tarima, pateando los cables que se interponen en su camino. *Nancy* sube sus pies a la tarima y *Herb* comienza a correr en círculos alrededor de su hija mientras dice: [fragmento] “*Su espalda delante mi espalda detrás. Ahora trotando el cuerpo caliente. Perros con la boca llena y dientes apretados, ellos y nosotros todos. Qué asco. ¿Por qué estamos haciendo esto? Parte de la religión. La casa se volvió azul. La casa explotó en azul. Azul azul azul. Un tono por cada escopetazo. Siempre en la gama de los azules. ¿El azul tiene que ver con Dios? (...) Quieren violar a mi hija (...) Nunca van a tener lo que yo tengo (...) Yo tengo a Dios. Yo no soy azul. (...) Nunca voy a tener a mi hija. Mi hija no me pertenece, desde el día que su madre la parió.*” Se detiene, se sienta agitado en la tarima junto *Nancy*. *Bonnie* fue lentamente acercándose, con una soga en su cuello como si fuera un collar.

Perry toca una canción en la guitarra y tararea. *Herb* comienza a contar una historia de navidad: [fragmento] “*Me acuerdo... 17 años tenía, era navidad... Había un gran temporal y aconsejaban a colación no salir de las casas. Y mi madre preparaba el pavo, y yo dije... ‘mis hermanitos no van a tener un regalo esta noche’. Así que... dije, ‘mamá, me voy a buscar los regalos a la ciudad’. Pero, ellos... tuvieron miedo. Yo no. Yo no porque yo*

sabía que el Señor me acompañaba. (...) Volví. Se habían acostado, preocupados, rezaban porque me haya quedado a pasar la noche en el pueblo. Si no, no sé. Si no nadie sabe. Abrí la puerta y grité 'Oh, oh, oh, llegó Papá Noel'. Y todo el mundo se puso muy contento, la verdad, y a todos les pude dar regalos, y bueno... toda mi vida fue así. Las cosas no son fáciles. Nunca. Hay que pelear, hay que prepararse, hay que ser el mejor donde estas, o sino irte a donde lo seas. Hay que pelear. Día a día, hora a hora. Hay que ser un guerrero del Señor. Un gladiador de su voluntad. Como yo, que siempre lo fui... desde esa noche, por ejemplo, a los 17 años." Mientras sucede este monólogo, Bonnie fue colocando la soga alrededor de Nancy, sobre el cuello, espalda, piernas. Luego le maquilla ojos y boca. "Por eso esa noche, cuando cruzaron la puerta estos dos, y me pidieron plata, yo les dije, 'Yo no tengo plata. Yo tengo todo lo que necesito, pero plata no'. Porque la plata es una deuda. El billete es una deuda. Y yo no tengo deudas con los hombres. Solamente con Dios. Pero ellos querían la plata. Ellos no querían a Dios. Hice todo lo que me pidieron, pero... bueno, ustedes ya saben" Nancy y Bonnie se quedan de espaldas al público, sentadas todavía en la tarima. El tarareo de Perry se hace más fuerte. Sigue Herb: "Yo sé que el Señor nos va a proteger, pero tengo miedo. Tengo miedo de él, de su cuidado, tengo miedo de lo que el Señor prepara para protegernos. Pero igual yo confío. Yo cierro los ojos y confío. Cuando cierro los ojos de repente se pone todo azul... Debería agradecerles un poco, en un punto. En cierto punto nos salvaron. (...) 'Dios sabe lo que han hecho', sería lo que les diría. 'Dios sabe lo que han hecho', sí. Eso es lo que les diría, si los tuviera de frente..." Se acerca a Nancy, le quita la soga que la envuelve y le da la mano. Bailan Nancy y Herb a un costado de la tarima, al ritmo de la voz de Perry. La luz se vuelve tenue y azul. Bailan hasta que Bonnie irrumpe en la pareja, intentando bailar con Herb.

Intermedio 5: Bonnie pregunta:

BONNIE: ¿Quién sigue, che?

PERRY: No sé.

HERB: No sé.

DICK: Había salido el seis en el dado.

NANCY: El seis es la música.

PERRY: Ah, la música, cierto. Ahí va.

Escena 7: La música. Comienza a sonar “we are young”⁵⁴. La luz se vuelve más tenue todavía. *Perry* toca frenéticamente su guitarra, pero el volumen de la música no permite que se escuche lo que toca. *Herb* baila subido a la tarima. *Bonnie* se tapa su cara con las ramas secas y grita textos ininteligibles. *Nancy* y *Dick* bailan en el fondo, en trance. A medida que transcurre el tema todos bailan frenéticamente, saltan, se tiran al piso, *Bonnie* habla por el micrófono, pero está apagado, se escuchan frases sueltas “bienvenidos” “esta noche seremos jóvenes”. Corren por el espacio, aúllan, cantan al unísono, se pelean con mucha intensidad. Cuando la canción va llegando a su fin *Herb*, *Bonnie*, *Dick* y *Perry* se sientan en las sillas.

Escena 8: NANCY. Una luz puntual aparece en proscenio, donde está *Nancy* agachada en el piso, sosteniendo una maqueta de una casa, que unos segundos antes sacó de entre los pies del público que está sentado en la primera fila. *Nancy* coloca cuidadosamente la maqueta en el haz de luz. Comienza a decir: “*El reloj de oro en la punta del zapato. Fue instantáneo. Todavía lo puedo sentir sin tenerlo puesto. El metal frío en la muñeca. Suave.*” *Nancy* abre la casa, que se parte en dos, y separa una mitad dejando ver el interior de la maqueta. “*Esa noche vino mi chico. Papá no me dejó ir al cine, pero él se quedó viendo la televisión. Se fue. Después, los ruidos. El reloj de oro en la punta del zapato.*” *Nancy* tumba una de las partes de la casa al piso. “*Yo le vi los ojos a ese. Al que se sentó en el borde de la cama. No tenía simetría en la cara. Yo sé lo que me quería hacer. Nunca me habían hablado así, con tanta baba en la boca. Menos mal que vino el otro. El que me disparó. Ni se dio cuenta cuando salió de que en la punta del zapato había quedado el reloj de oro*”. Coloca una parte sobre la otra, queda la casa de costado. “*Ahí está, ¿lo ven? Si alguno viene para acá, ¿me lo trae?*” Vuelve a colocar la casa de frente al público. “*Se está bien acá. Es puro presente. Creo que por eso están ahí. Por el reloj de oro.*” La luz tenue se extingue, y solo queda un apagón final.

⁵⁴ Tema de la banda de pop rock estadounidense “Fun” lanzada en 2011 como primer corte de su segundo álbum “Some Nights”.

3.5.1 Lo tonificado a lo largo de las funciones y reposición

Durante las funciones del primer año (meses de mayo, junio y julio de 2015, a razón de una función por semana) la obra ganó en precisión de las acciones escénicas y en la creación y sostenimiento de atmósferas actorales. A lo largo de las funciones -con altibajos-, se fue acelerando la duración de la obra y ganando en intensidad y potencia en los monólogos. Al igual que en el último tramo antes del estreno, durante el tiempo de funciones Daniela Martín insistió en trabajar la escucha y el vínculo, tanto en los lazos específicos entre personajes como de actores y actriz entre sí, y con la obra como cuerpo.

Esta característica fue la más trabajada durante la reposición al año siguiente, cuando la directora les pidió, además de sostener lo logrado, realizar cada unx un trabajo pormenorizado y potente sobre *detalles* que iban desarrollando en los momentos que no tenían protagonismo (por ejemplo, cuando no les tocaba su monólogo). Esta búsqueda se tradujo en un sostenimiento que, si bien nació como propuesta individual, se volvió grupal, ganando específicamente en un ajustado ritmo escénico.

Fue durante esta reposición, y con los espacios individuales de potencia trabajados, más la escucha grupal, que la obra se volvió más porosa al *acontecimiento escénico*, tanto -y más- como lo era al principio del proceso ampliado durante las improvisaciones. Con una estructura de la obra ya afianzada en su recorrido y particularidades, lxs hacedorxs se internaron en una *escucha presente* de lo que sucedía, convocando constantemente al suceso específico, no planeado pero devenido de la escena.

4. Análisis

En este apartado profundizaremos el análisis del proceso escénico ampliado de *La fatalidad...* a partir de pensar la creación de *sentidos otros* por *lógicas de resonancia*. Las distinguiremos como *resonancia textual*, *resonancia de los afectos y deseos*, *resonancia de la memoria* y *resonancia del acontecimiento*, que permitieron establecer sentidos oblicuos sobre la construcción escénica a partir de las diversas temporalidades circulantes.

4.1 Resonancia

- ¿Orden? Acá no hay un orden. ¿Cómo te podés acordar el orden?"
(Bonnie y Perry, intermedio 1, *La fatalidad...*)

“Estar abierto a la resonancia de las cosas de la vida. La unión después es insólita. No hay que forzar, sí permitir que pase”⁵⁵ pidió la directora en la primera etapa de trabajo. A lo largo del proceso ampliado de creación, el término *resonancia* fue convocado numerosas veces por lxs hacedorxs, pero no como un anhelo sino como un *modo específico* de abordar la creación.

Si bien la *resonancia* refiere a fenómenos múltiples según el campo de aplicación⁵⁶, en términos musicales se dice que hay resonancia cuando se produce un sonido como prolongación, como repercusión natural de un sonido principal. Un sonido *otro*, pero que vibra en la misma frecuencia, es decir que es similar, pero es *distinto*.

En términos de creación escénica pensamos la *resonancia* en el proceso de *La fatalidad...* como una *lógica* que precisaba de la atención y escucha a *nuevos sentidos*, que se desprendieran de los ya establecidos, pero que, aunque similares, sean *otros*. Decimos

⁵⁵ Anotaciones del ensayo nº5.

⁵⁶ Los sistemas físicos, en general, tienen una o varias frecuencias de vibración propias; es decir solo pueden vibrar a esa frecuencia (o, en caso de ser varias, a alguna combinación de esas frecuencias propias). Se produce una resonancia cuando sobre ese sistema se aplica una fuerza periódica (es decir, se le aporta energía) con una frecuencia que coincide con alguna de sus frecuencias propias. Cuando eso ocurre, el sistema en cuestión es capaz de absorber esa energía y así aumentar considerablemente la amplitud de sus vibraciones.

lógica porque constituyó un *modo específico de creación*, que estableció una manera de convocatoria de materiales, de profundización de escenas y de elección final de los contenidos. Diremos que, como *lógica* creativa, precisó de una escucha atenta, una atención específica en identificar nuevos sentidos que surgían, diversos a los representacionales, siempre según su grado de *pertinencia* y de *potencia*.

Para desandar estas afirmaciones, proponemos pensar que esta *lógica* de resonancia funcionó en este proceso ampliado según dos sentidos: *como modo ordenador* y *como producto de una escucha*.

La *resonancia como modo ordenador* permitió establecer lógicas propias de elección de materiales. Desde el inicio del proceso se reunieron materiales que tenían una vinculación estrecha con la novela de Capote (fotos, textos y videos del autor, de los asesinos, del pueblo de Holcomb, de las noticias en los diarios posteriores al asesinato, así como un extenso archivo sobre los temas musicales que ocupaban los primeros puestos de los rankings más importantes de Estados Unidos al momento del asesinato, entre otros); pero también de otro tipo de materiales que, sin hacer referencia directa, despertaban uniones *insólitas pero intensas* con el proceso de creación, con la novela de Capote, con su temática, con la obra predecesora de Oscar Rojo, con el movimiento non-ficcional, entre otros.

Así desfilaron numerosos materiales de *resonancia*, algunos de los cuales tenían un vínculo más claro con la temática, como el texto teórico de Slavoj Zizek “Sobre el amor o sobre cómo pensar a la violencia desde su reverso” que reflexiona en torno a la violencia en nuestra contemporaneidad. Otros *resonaban* en su estructura o modos de narrar como el documental sobre Cocó Channel, el documental “Falso orgasmo” de Jo Sol, o las películas “Tabú” y “Relatos salvajes”, que presentaban como material pertinente narrativas no lineales o interrogantes en torno a qué constituye una línea narrativa⁵⁷.

⁵⁷ Cabe aclarar que solo algunos de estos materiales fueron extrapolado al guion final, como la canción “We are young”. Sin embargo, la totalidad de estos materiales, hayan quedado en la escena a público o no, permitieron delinear el universo propio de la obra y del vínculo de sus hacedorxs. En palabras de Gustavo Kreiman (ensayo n°5): “son referencias que completan. Está bueno compartir, después pueden aparecer tangencialmente”

A la hora de elegir las, el desafío fue que esas vinculaciones con materiales tan diversos, aunque fueran insólitas, fueran *pertinentes*. Pero esa pertinencia se conjugaba no por el grado de cercanía con la novela “A sangre fría”, sino según el grado de *escucha*, de *perceptividad* practicado por lxs hacedorxs. Esta *pertinencia* hace referencia a encontrar materiales escénicos “que nos punzaron, que nos hicieron un corte”⁵⁸, pero también que concentraran niveles de *potencia*. Lo potente, nombrado numerosas veces durante el proceso, estuvo pensado como un barómetro no de fuerza en términos musculares, sino, como lo propone Oscar Cornago, como *la capacidad de afectar y ser afectado* (2008, p. 103), pensando una afectación que solo puede darse a partir de una *escucha*.

Por eso, la *resonancia como producto de una escucha* es el otro eje sobre el que se sostiene esta lógica. Para este proceso creativo, estas uniones solo eran *pertinentes* si surgían de un trabajo perceptivo producto de una escucha. De igual manera las escenas que se presentaban no surgían de un grado de ilustración de la novela, sino que se improvisaban en torno a una *escucha de lx compañerx en la escena*⁵⁹; y luego, en las reuniones dramaturgicas, se proponía establecer lazos entre partes de esos materiales a partir de *escuchar lo que las escenas proponían y necesitaban*⁶⁰.

Por eso la directora insistía: “*como equipo de trabajo hay que estar perceptivos*”⁶¹. Si bien al interior del grupo sus hacedorxs no definieron qué o cómo funcionaba la *escucha*⁶², proponemos que en este caso funciona pensarla como lo hace Jean-Luc Nancy, y a través de él llegamos al mismo punto neurálgico: la *resonancia*. *La escucha es sentido resonante* dice Jean-Luc Nancy. Para este autor “estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad” (Nancy, 2007, p. 20).

⁵⁸ Escrito presentado a subsidio del INT ya citado.

⁵⁹ “Calentamiento: en blanco. Solo estar en escena. Escuchar al compañero, ver qué propone y qué cuerpo me deja” (ensayo n°4) Devolución pos-experimentación: “Dice Dani: las propuestas de improvisación ya tienen vuelo, están despegando de la novela” (ensayo n°4). Devolución pos-experimentación: “Dice Dani: veo en los registros (...) un ir capturando lo que pasa físicamente” (ensayo n°9). El *despegar* de la novela -avanzamos en este aspecto más adelante- y el ir *capturando lo que pasa físicamente* remiten a resultados producto de una escucha atenta de lxs hacedorxs a la propuesta que se va gestando. Solo se captura aquello sobre lo que se pone atención.

⁶⁰ En el ensayo n°9: “elijamos las escenas donde se ve que el vínculo entre nosotros se afianza, dice Gustavo”.

⁶¹ Anotaciones del ensayo n°5.

⁶² No definieron la *escucha* ni establecieron reglas sobre la resonancia, o sobre la potencia como veremos más adelante. Como nociones operaban sobre la acción, y si bien las mencionaban no precisaron teorizarlas ni definir las en sus límites o injerencias. Esto nos parece usual en un proceso creativo escénico de esta escena *de búsqueda acontecimental*, donde se teoriza con el cuerpo y la palabra es una corporalidad más.

Es decir que para J.-L. Nancy esa escucha no es solo un estado de atención a los sucesos, sino que implica la constitución de un *sentido otro*, uno que esté en los bordes, o como decía Daniela Martín “*la unión es insólita*”. La vinculación es insólita porque se traza de manera insospechada, o por lo menos impensada, no planeada, y vira el camino que el sentido estaba trazando.

Así, en el ensayo nº4 la directora marca: “*el momento del canto de Julio, las distintas direcciones de Gus, un gesto seguro de Pipi*” como hallazgos oblicuos, no planificados, y que al ponerlos en relieve permitieron otro recorrido de la escena, otros sentidos. Cuando Daniela Martín destacó “*del último ensayo me interesó la atmósfera tensa, un estado de los cuerpos*” (ensayo nº 9), descartó lo que sucedió en términos narrativos, y centró la atención escénica en reconstruir exclusivamente la atmósfera mencionada, lo que permitió la creación de *otro sentido escénico*, uno que tenía como pilar el estado de los cuerpos que decían, más que lo dicho por esos cuerpos.

Esa elección fue determinante en los ensayos siguientes, y de a poco la ejercitación *por resonancia* se fue haciendo método para todos los integrantes. Por ejemplo, le permitió a Gustavo Kreiman jugar estas asociaciones durante el ensayo nº26: “*pienso en la manzana de Herb y no pienso en una manzana, termino pensando en recetas. Recetas. Receta médica, de tarta de cerezas, receta para matar y salir impune.*”

El resultado de esta escucha atenta y de la creación de sentidos por resonancia les alejó de la ilustración de la novela como *centro* de sus preocupaciones, y permitió el ingreso de *sentidos otros*.

Uno de estos *sentidos otros* fue el de la ubicación del espacio-tiempo de la acción escénica. Ya en la primera reunión dos integrantes mencionaron el *limbo* como parte de la escena que imaginaban⁶³. Pero, lejos de construirse como una propuesta sopesada y medida a lo largo de los ensayos, no vuelven a mencionarlo sino hasta once meses más tarde, cuando se convirtió en el espacio-tiempo elegido para que suceda la acción escénica, eligiendo que los personajes estuvieran en un no-lugar o limbo, en un no-tiempo, suspendidos, repetidos,

⁶³ Según cuaderno de anotaciones, en reunión 1, proponen: “Gus: un limbo, donde estén todos muertos / Julio dice: un lugar donde el asesinato ya está hecho. / Pipi propone tomar la escena del pabellón de la muerte como un limbo, un lugar desde el que recrear todo.”

condenados. Este tipo de operaciones *intempestivas* fueron comunes a lo largo del proceso: si bien en la primera reunión se mencionó, no fue una propuesta explícita, es decir que no se improvisó en torno a la idea de limbo ni se buscó más información al respecto o se presentó en las producciones dramáticas; sino que en la etapa tres se constituyó como una línea que organizó el sentido escénico espacio-temporal de la escena, al que la directora nombra como “*un eterno cotidiano que funciona*” (ensayo nº47).

Otro de los *sentidos* que se imprimieron fuertemente fue el trabajo a partir del *detalle*, pensándolo no como el recorte de un macro o como un incompleto pedazo de algo mayor, sino como un *punctum*⁶⁴. Esta noción está desarrollada en “La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía” de Roland Barthes (1989), donde la propone como un *sobresalto* en una fotografía contemplada, producto de poner la atención en algo que ni siquiera el fotógrafo logró ver mientras hacía la toma. Para Barthes el *punctum* es siempre azaroso, pero responde a eso que “pincha”, que “punza”. En contraposición señala como *studium* a fotografías que carecen de perturbación para quien las observa, sino que por el contrario corresponden a lo que *su autor quiso exponer*. Las fotografías *studium* refieren, según el propio Barthes, a la mayoría de las fotos⁶⁵. Las fotografías *punctum* generan *advenimiento*. En cambio, las *studium significan*, es decir que *representan*.

En el proceso de *La fatalidad...* pensar en *punctum* propuso un recorte tan específico como personal, que puso a la par del material la mirada con la que se lo abordó, concluyendo en una apropiación de la novela y otros referentes textuales como camino constructor para la escena.

Gustavo Kreiman propuso, a través del *punctum*, mirar lo que quedaba fuera de foco. En ese sentido *mirada* y *escucha* funcionaron igual: miraban fuera de foco porque se escuchaba el material de otra manera. Este *punctum* impulsó la primera pauta de trabajo: “*pensar qué de la lectura atravesaba a cada uno, qué lo sacudió, cuál podía ser ese fuera*

⁶⁴ Si bien afirmamos que tomar una noción de la fotografía para aplicarla a una obra entera, una novela en este caso, es un método singular de *La fatalidad*, cabe aclarar, como el mismo Gustavo Kreiman lo hizo, que la idea de *punctum* aplicada a la dramaturgia la trabajó el dramaturgo, director y docente franco uruguayo Sergio Blanco, en diversos seminarios impartidos en Córdoba. Allí invitaba a conformar *punctums* donde se organizara la propuesta dramática en torno al centro, las orillas, los blancos, luces y sombras de ese *punctum*.

⁶⁵ Es importante señalar que, incluso con esta separación, el autor ensaya observar *studium* y *punctum* en las mismas fotos, arriesgando posibles convivencias de estas dos.

*de foco que se transforma en punctum*⁶⁶, lo que devino en una lectura situada, que puso en relieve la relación personal que cada integrante del equipo había establecido con la lectura de “A sangre fría” a partir de pensar qué les había *herido*⁶⁷ de esa lectura.

Esa herida se volvió metodología⁶⁸. Recordemos que en el diario de dirección de Daniela Martín se lee como pauta para la primera improvisación: “*del detalle despliego situación y modos de comportamiento. (...) Calentamiento: En blanco, solo estar en escena. En ese estar, recuperar detalles que les hayan llamado la atención de los personajes. A partir de esos detalles ir explorando un comportamiento físico para ese personaje*” (ensayo nº1). “*Un gesto pequeño pero que potencie la presencia*” pide en ensayo nº2. “*Pauta: elegir una sola cosa del personaje, esforzarse por abandonar todo menos una cosa*”, es una anotación del ensayo nº 5. En el ensayo nº20 Daniela pide *repetir lo mismo, pero con síntesis (...) reducir los gestos al mínimo (...), poblar al cuerpo con pequeños detalles*”. Casi sobre el estreno insiste en la misma línea: “*En estos primeros momentos de la obra busquen que esté plagado de detalles, decidan dónde está la mirada y qué hacen pormenorizadamente.*” (ensayo nº45).

Esta *lógica del detalle*, trabajada como *punctum* se imprimió como una línea de sentido que atravesó todas las capas de creación, hasta quedar incluso plasmado en el título de la obra: *La fatalidad de los detalles*. Pero no solo se plasmó en la escena, sino que se convirtió en procedimiento.

Decimos esto porque el *detalle como línea de sentido* no solo cambió el foco y propuso apuntar detalles del *borde*, sino que además propuso otro tipo de relación con el material: un vínculo de *advenimiento* en contra de un vínculo de *fidelidad*.

Chevallier nombra el *teatro del presentar* como una sustracción, pero no solo del prefijo *re*, sino de cierta prepotencia de un teatro hegemónico, canónico, que se asume como *representante* de algo, poniendo en jaque que la representación en sí misma sea posible. Dijo Daniela Martín: “*No hacemos Capote, para eso está Capote*”⁶⁹. El teatro de la

⁶⁶ Anotación del primer encuentro.

⁶⁷ En el pedido de subsidio al INT ya visto, lxs hacedorxs llaman al *punctum* “una herida”.

⁶⁸ Así lo indicó la directora en una entrevista (Martín, 2020): “La idea del detalle se fue haciendo metodología”.

⁶⁹ Anotación del ensayo nº5.

representación abona la idea de que hay que serle *fiel* a quien se representa, que hay que ser *un fiel representante*. En todo el proceso ampliado, desde la etapa cero hasta su producto final, en *La fatalidad...* se propuso un trabajo para desprenderse de la idea de *fidelidad*.

Así como para Barthes las fotos *studium* centran su *sino* en *representar* la voluntad de su hacedor, podemos pensar que hay escenificaciones teatrales que se preocupan por representar un material lo *más fielmente posible*. La fidelidad es un problema que el *punctum* no tiene. De la misma manera, *La fatalidad...* se desprendió de las dicotomías fidelidad/infidelidad y lealtad/traición. La estrategia del *punctum*, ya lo dijo Barthes, trabaja por *advenimiento*, y nosotrxs sugerimos por *acontecimiento*.

En este sentido, la propuesta de la directora desde el primer día, y reiteradas veces a lo largo del proceso, se alejó de la dicotomía fidelidad/traición al texto fuente: “*cuidado con la idea de traición*” le advirtió a Oscar Godoy en la primera reunión ante su preocupación por ser *fiel a la atmósfera de la novela*⁷⁰.

En el mismo ensayo la directora propuso “*que [la obra] no será una bajada explícita y didáctica*”, es decir que buscaron construir *otros sentidos* en los que apoyarse, unos que se alejaran de una carga moral explícita sobre el asesinato, sobre la violencia, sobre el sistema penitenciario, entre otros:

*Julio se pregunta sobre si dar o no una opinión como artista, como actor. Se siente cuestionado en los límites, de tener que ponerse en una opinión, sentirse fragmentado. “No tengo posición” dice, quiero blanquear eso. Oscar le responde que lo nuevo de Capote es que abre un lugar nuevo en un asesinato, abre a una complejidad. Ya en la elección de la novela hay una postura clara, de apertura frente al hecho. Dice Dani que el trabajo en el detalle evita el juicio, lo que es súper importante.*⁷¹

⁷⁰ La frase completa de los apuntes es: “Oscar: Me atrapó la atmósfera de la novela, no quisiera traicionar eso. / Dani: Guarda con la idea de traición. Por eso el humor negro, la risa y el cuchillo, sintetizar dos pulsiones bien opuestas para no restringirse en la atmósfera”.

⁷¹ Anotación de ensayo n°22.

El *punctum* y el *sentido del detalle* alejó la propuesta de lo representativo, con ello del juicio moral, y permitió el ingreso de *otra* escena, otra configuración, una que les interpelara.

En esa misma reunión la directora señaló que la elección de la novela, para ella, respondía a una *interpelación*: “Uno elige la novela en tanto te interpela, me dice algo a mí. Y desde ahí opero un recorte”. Esa *interpelación* que cita la directora fue crucial desde el momento cero. Si bien se observaron, en esa primera reunión, reflexiones del tipo éticas y también morales (en torno a los asesinatos, la violencia, la crítica al estilo de vida americana de los 50’ o la moral del protestantismo) que despertaba la lectura de “A sangre fría”, son líneas que no se profundizaron ni volvieron a aparecer sino en segundo plano.

A lo largo del proceso escénico ampliado vimos que en *La fatalidad...* no hubo tratamientos *verdaderos* o *falsos* sobre la novela de Truman Capote, porque no hay posibilidad de comparación. No es *más cierta, menos falsa* o *más fiel* al texto original: lo más operativo con el proceso de *La fatalidad...* es no pensar en comparaciones, sino en capas. Solo hay *capas de densidad*, como las piensa Deleuze (2005).

Pensar en capas nos permite entender la vinculación de elementos heterogéneos, como los utilizados para la conformación escénica de *La fatalidad...* vinculando estas capas por *lógicas de resonancia*. Implica que los elementos que configuraron la escena no guardan un lazo directo o evidente entre ellos, ni tampoco guardan una relación de causalidad. Se abandonó la idea de representar *A sangre fría* con el fin de internarse en la ficción que generó, en recortar por resonancia sin intentar reproducir el relato, ni garantizárselo al público.

4.2 Resonancia textual

El actor Julio Ibarra durante esa primera reunión, formuló que su interés era *no pegarse al relato*, a lo que la directora coincidió y rebatió: “*Directamente, a mí no me interesa el*

relato”⁷². El proceso de *La fatalidad...* nunca estuvo asentado sobre la pretensión de recreación de la novela ni en la *representación* del hecho verídico ni el novelado.

Con la novela en mano, pero descartada la *representación* del relato de “A sangre fría”, y desestimada la preocupación de querer ser *fiel representante* de Capote (a la corriente del *nuevo periodismo* o al caso que desató la novela, e incluso a la obra predecesora de Oscar Rojo), lxs integrantes se internaron en un *tratamiento textual* inusual.

Siguiendo a Chevallier, observamos que uno de los sentidos que transforman *La fatalidad...* en una escena del presentar es su *tratamiento textual*, profundamente atravesado por el deseo y la voz propia de lxs integrantes del grupo, y profundamente arraigado en el despliegue de los vínculos grupales. Es decir que observamos la dimensión del *texto* no para especificar como fundamental el vínculo con el texto de “A sangre fría”, sino para nombrar todo lo roto, lo atravesado, lo transgredido que estuvo la noción *texto* en este proceso.

Chevallier refiere que el tratamiento contemporáneo del texto está *carente de un telos*, un fin, y enumera que esa carencia tiene por resultado principalmente la modificación del diálogo entre los personajes, además de la modificación del nudo del conflicto y su desenlace. Así sucedió a lo largo del proceso ampliado de *La fatalidad...* donde las improvisaciones primero y las marcaciones de diálogos después, no buscaron *garantizar* un entendimiento de la fábula. Pero esto no implicó el abandono de la palabra, sino el abandono de la *pretensión de desentrañamiento del drama* a partir del diálogo, de alojar en ese diálogo los sentidos más *potentes* de la puesta.

Los textos que se repiten cambiando de locutorx y las múltiples interrupciones presentan un tratamiento de la dimensión del *texto* que cobra sentido en su rotura, en lo atravesado y quebrado que se presenta. Es decir que “el texto ya no está necesariamente en el centro del gesto escénico. Más bien el texto se vuelve uno de los elementos que entran -o no entran- en juego, en el ordenamiento del artefacto teatral.” (Chevallier, 2011, p. 35).

Durante las improvisaciones la palabra dicha siempre abundó. Pero fueron las interrupciones, las repeticiones, las digresiones las que constituyeron un espacio de *sentido*

⁷² La frase completa de los apuntes es: “Gus: no completar el relato, sino más una sensación. / Julio: No pegarse con la historia. Es cómo te lo vamos a contar”.

más *potente* que los diálogos. A lo largo del proceso, en las improvisaciones, y más fuertemente en el guion final, los personajes de la novela aparecían, incluso sostenían los vínculos que sugiere Capote, pero lo hacían de manera *corrida*, sin garantizar *claridad argumentativa*. Como dos ejemplos posibles, en el ensayo nº19 Oscar Godoy y Soledad Pérez improvisaron la misma escena tres veces: en la escena Nancy y Dick estaban sentados en un sillón de espaldas al público, y se iba instalando un sometimiento de Dick hacia Nancy. A lo largo de las tres pasadas la escena se llenó y luego vació por completo de texto, buscando configurar un estado energético de los cuerpos que fuera independiente del argumento⁷³. En el ensayo siguiente, Ernesto Alías improvisó *llenando* la escena de texto, trabajando la figura del sermón⁷⁴, para luego recortar, hasta casi vaciar de palabra. Durante varias charlas post ensayo se mencionó que la palabra que buscaban era una que se internaba en la lógica de la *poesía*, más que de la representación⁷⁵.

Chevallier propone en el teatro del presentar que el texto es prescindible, por lo que se pregunta ¿para qué tomarlo? Ensayo como respuesta que tomar un texto en este tipo de propuestas “eleva el grado de misterio y opacidad” (2011, p. 36) pre-existentes en la propuesta. Este punto es interesante de aplicar a *La fatalidad...*, ya que el tratamiento de la obra de Capote no se presenta por claridad, sino que se convoca, se *detona* del texto “A sangre fría”, dice el programa de mano.

Desde el inicio de su proceso, no solo en el tratamiento del texto fuente careció de un *telos*, sino que la puesta en sí y la fábula que construye remitieron constantemente a esa falta, tematizando su falta de *telos*. Dice Chevallier (2011, p. 39):

⁷³ En el diario de trabajo figura, de manera resumida: “Oscar va entretejiendo un texto improvisado en base al viaje a México hecho con Perry, pero en el medio de las palabras busca que aparezca la amenaza, la boca floja, le acaricia el pelo y se enoja con el rechazo leve de Nancy. Tratar de olerla, e improvisa un texto sobre el olor a jabón, a talco, a bebé. La playa vuelve, las minas que le miran el bulto... En la segunda pasada retoma directo en la playa, y la increpa ‘¿vos sabés lo que puede pasar si yo me enojo? A las de 12, en la playa... no hay nada mejor que cogerse una pendeja. México da para todo’. En la tercera pasada Dani pide que *sostengan*, pero *sin texto*, puro trabajo energético. El resultado es muy provocador. Tanto que no puedo sostener la mirada. Julio después dice que sintió súper incómodo. Una energía contenida, amenazante y enloquecida, capaz de cualquier cosa.”

⁷⁴ En ese ensayo Daniela interviene la improvisación constantemente haciendo operaciones de ritmo: “más despacio, mucho más. Ahora bien rápido, frenético”. Al terminar le propuso repensar la escena como “lo mismo, pero con síntesis, con el tiempo pausado y reducir al mínimo los gestos, en tres ideas principales. Con menos palabras decir lo mismo, y poblar al cuerpo de pequeños detalles”.

⁷⁵ En el ensayo nº21: “Proponen pensar la tarea como una búsqueda de un poeta, más que de un detective”.

Si otrora el texto antecedió al acontecer escénico (incluso era el punto de partida de ese acontecer), no sería absurdo convenir ahora que la cronología ha probablemente sufrido un cambio radical: hoy en día a lo que se apunta, *in fine*, es a la producción textual del espectador.

Por ese motivo propone pensarlo como un *texto-propuesta*, y no como punto de partida, sino de llegada, producto de la elaboración escénica en conjunto que hace la obra y lxs espectadorxs, un punto de llegada de *producción textual del espectador*, nombra Chevallier.

La fatalidad... funcionó como un *texto pregunta* y un *texto propuesta*, del cual “A sangre fría” es tan solo uno de los componentes. Es también porque los componentes textuales de su puesta son de distintas índoles, o como llama Alan Badiou de diferentes *referentes textuales*, haciendo referencia a la inclusión de *materiales no textuales* que igualmente operan en la dramaturgia de escena.

En su libro “Rapsodia para el teatro” (2015) Badiou enumera tres elementos necesarios para pensar cualquier teatro: público, actores (hasta aquí muy similar al planteo de Chevallier) y un/unos referente/s textual/es como incitación dramaturgía. Lo interesante es que estos referentes, además de ser plurales, incluyen materiales no textuales que operan en la dramaturgia de escena, alejando la problemática de una visión semiótica hacia una más enfocada en la filosofía del cuerpo, lo cual consideramos se entrelaza orgánicamente a la propuesta de Chevallier y a la nuestra.

Escenificar la novela nunca fue el objetivo de *La fatalidad...* No solo porque sus hacedorxs no buscaban poner en escena una novela, sino porque su elección en sí misma ya traía otra historia. “A Sangre fría” era la novela sobre la que Oscar Rojo había decidido trabajar al escenificar “La infancia de los asesinos”, aunque solo pudo hacer un par de funciones. Parte del trabajo inconcluso que dejó Rojo, y que Julieta Lazzarino y demás colegas que trabajaban en la sala Quinto Deva querían realizar, consistía en un diálogo artístico con su maestro y amigo. No se trataba entonces de completar una obra inconclusa de Oscar, sino de tomar como referencia ese material para construir uno nuevo.

Por eso, en la conformación de *La fatalidad...* operaron toda una serie de referentes textuales diversos, y no solo la novela “A sangre fría”. Operó fuertemente Oscar Rojo, su puesta de “La infancia de los asesinos” y sus herencias pedagógicas y artísticas. Operó el motín de diciembre de 2013 ya mencionado. Operó el *punctum* de Barthes. Operó el texto de Slavoj Žižek, operó la propuesta de luces de *Mulholland Drive*, la fuerza del tema *Fun* y el jazz de *Harlem Nocturne*. Todas estas fuentes disímiles funcionaron como *referentes textuales* que actuaron, no por continuidad o referencia directa, sino por *contagio* y *resonancia*.

4.3 Resonancia de los afectos y deseos

Todos esos *referentes textuales* nombrados se suman a un complejo entramado de otro tipo de referentes *no textuales* (trabajo sobre música, imágenes, etc.) y de *resoluciones vinculares*, que funcionaban a partir de potenciar los *afectos*.

En *La fatalidad...* lxs hacedorxs permitieron que los afectos *potenciaran* el proceso, es decir *la fuerza desbordante de las afecciones múltiples*⁷⁶. Esta no es simple unión de los afectos individuales (que existían de por sí), sino de lo que crece *entre* estos afectos, sin pertenecer a ningunx hacedorx, sino al proceso de creación.

Es decir que, así como en el proceso ampliado operaron muchos referentes textuales para la conformación de la escena, en la misma medida operaron las vinculaciones grupales logradas y los deseos escénicos de cada unx de lxs partícipes del proceso. Ese entramado,

⁷⁶ Pensamos *afectos* enlazados a *preceptos*, al decir de Deleuze y Guattari (1993), para quienes los *perceptos* no son percepciones, sino que, siendo del dominio del arte, son “un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta” (1988). Así como los *perceptos* no son percepciones, los *afectos* para Deleuze y Guattari no son afecciones ni un lábil sentimiento de cariño, sino que los *afectos* “desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 1993, p. 165). Las obras para Deleuze son *bloques* de *afectos* y *perceptos* que sobreviven sus hacedorxs, que desbordan esa voluntad individual. Pensando en esto no diremos cuáles son en *La fatalidad...* los *bloques* de *perceptos* y *afectos*, ni que esta noción encuentra su ilustración en el proceso escénico observado. Sino diremos que, a partir de enlazar los *afectos* como los piensan Deleuze y Guattari, entendemos que la circulación de *afectos* en *La fatalidad...* *desbordaba* los *afectos* individuales y fue fundante de su escena.

en el caso de *La fatalidad...*, termina resultando, proponemos, en una *resonancia de los afectos y deseos*.

El espacio de circulación de deseos y afectos estaba gestionado y apropiado de modo grupal, pero sin duda a partir de una habilitación de la dirección. Desde su origen el espacio de dirección propuso un entramado de vínculos que fue definitivo, incluso al decir de la misma Daniela Martín.

Para la directora el proceso de la obra estuvo signado por la búsqueda de esos afectos: “[en *La fatalidad...*] hay algo de lo grupal, de vincularse más con el grupo, con las personas, que la búsqueda de una obra” (Martín, 2020). Reflejo de eso eran las múltiples reuniones por fuera de los ensayos que se sostuvieron a lo largo del proceso, y especialmente después de estrenada la obra. En estas reuniones -o comidas, o salidas-, se configuraron vinculaciones que después sostenían la escena, no pensada desde las relaciones que la ficción establecía entre los personajes, sino como *hacedorxs parteneres*.



Reunión-comida de junio de 2015. De izquierda a derecha, en la fila superior: Sergio Cuenca, Soledad Pérez, Julio Ibarra, Gustavo Kreiman. En la fila del medio: Julieta Lazzarino, Gastón Malgieri, Oscar Godoy. En la fila de abajo: Ernesto Alias, Daniela Martín, Gabriela Aguirre. Foto de Gastón Malgieri (Foto Bruta).

Desde su origen, y creciendo a lo largo del proceso, el entramado de vínculos entre hacedorxs fue el espacio elegido para potenciar la experimentación escénica⁷⁷. Así se hicieron frecuentes, en la apertura o cierre de ensayos, los relatos propios sobre acontecimientos singulares y no totalmente relacionados a la obra, a la par de las reflexiones escénicas sobre lo ensayado o puesto a público. También las numerosas *jornadas de trabajo*, donde todo el equipo se reunía en casa de algunx integrante, durante muchas horas, a ensayar, leer, escribir, comer, descansar y conversar. Esa modalidad fue haciéndose método; incluso en los ensayos sin jornada se garantizaba (aunque nunca se obligaba) un espacio de conversación sobre aspectos individuales de cada unx. “La ética de trabajo que deviene en estética”, dijo Gustavo Kreiman, durante una comida, haciendo referencia a esta particularidad: su forma de trabajo vincular, sus afectos, devenían escena. No como temática sino como *modo de abordar la creación y modo de estar en escena*.

Esa red de vinculaciones afectivas fue creciendo a lo largo de todo el proceso ampliado, y se imprimió con toda su potencia en la reposición de la obra. Allí se evidenció un *asentamiento* de la escena, donde era la *escucha de cuerpos presentes*⁷⁸ -específicamente entre quienes estaban en escena- la que marcaba el ritmo general, el espacio entre escenas, y especialmente las escenas *paralelas* (los quehaceres del elenco mientras unx de ellxs hacía su monólogo). Según Daniela Martín, fue en la reposición donde la propuesta de simultaneidad mejor funcionó, conformando una lógica de actuación específica⁷⁹.

La otra parte de esta resonancia, y entrelazado a la resonancia de los afectos, fue la escucha y atención de los *deseos*, propios, grupales, y del proceso. En la primera reunión, y por invitación explícita de la directora, varixs de lxs integrantes se internaron en la interpelación que el texto hizo en cada unx, y en el *deseo escénico* que despertó. La

⁷⁷ Recordamos como referencia, durante el ensayo nº10 Daniela afirma, post ensayo: “hay algo que se afianza a nivel vínculo entre ustedes. Se ve en un cuidado físico en escena, de tensión e intensidad, tanto a la distancia como en la cercanía física”.

⁷⁸ Como vimos que refiere Marie Bardet.

⁷⁹ Para la directora el desafío fue “entender la lógica de actuación, cómo sostener... esto de la superposición para mí siempre fue un problema, cómo hacer, cuando uno pasaba al frente estaba con su momento, qué pasaba con el resto. De hecho creo que es algo que recién cuajó cuando hicimos la segunda temporada, en el 2016”. (Daniela Martín, 2020).

directora preguntó abiertamente: “¿*Qué le dan ganas de actuar a cada uno? ¿Qué zonas problemáticas le gustaría transitar?*”

Estas preguntas y otras similares⁸⁰ abundaron en el proceso. El *deseo* de cada unx -tanto en torno a la escenificación como al desafío actoral que suponía- era la materia que ordenaba los ensayos, los repasos, los recortes y descartes, y la puesta final. Un deseo que ubica a lx hacedorx (actor, actriz, directora, etc.) en el centro e inicio del recorte del material.

La interpelación por el deseo propio fue una línea de sentido que atravesó no solo la obra sino todo el proceso escénico ampliado, desde su inicio. En las entrevistas coinciden: “fue magia” dicen Julieta Lazzarino, Oscar Godoy y Daniela Martín respecto del origen de *La fatalidad*.... Aseguran que la elección del proyecto fue *mágica*, es decir que dictaminó un orden que, lejos de prefigurarse por una conveniencia comercial (figuras que convoquen, autorxs teatrales en boga, directorxs famosxs⁸¹), descansó en el orden de lo mágico y del deseo, o, en palabras de Daniela Martín “decidí el grupo por *algo* que me había capturado”.

4.4 Resonancia de la memoria

En esta obra circula la memoria y la desmemoria como forma de la historia: simultánea como un paisaje. Un paisaje antes que un relato. La obra es un paisaje. El paisaje es una forma de tiempo organizada por el azar. Un azar que nos rige. En esta noche sin tiempo somos jóvenes y vamos a prender fuego todo.
(anotaciones propias, ensayo n°45)

La resonancia practicada en *La fatalidad*... fue también un modo de *habitar la memoria*. Decimos esto porque, por un lado, en el proceso se abordaron hechos históricos específicos (el asesinato en Kansas) a la vez que un estilo de escritura (*non-fiction*), un hito de la literatura (Truman Capote), un proyecto de un maestro (Oscar Rojo), una lectura de un

⁸⁰ En el ensayo n°5, pregunta Daniela: “¿Qué tipo de obra uno quiere? ¿Un relato, una en la que prime lo atmosférico?” y le pide a cada unx que se lo pregunte “que cada uno se pregunte dónde hacer foco”.

⁸¹ Referimos nuevamente lo que Graciela Frega describe al respecto de “los valores que caracterizan al teatro comercial” enumerando “el predominio del factor económico sobre el estético, la destreza para captar consumidores, el divismo y el exitismo de los actores” (Frega, Brizuela, Yukelson, y Villa, 2004, p. 44).

hecho reciente (los saqueos de diciembre de 2013). Pero también porque la forma de convocar estos fragmentos de historia en la escena configuró, a la vez, una forma específica de habitar la memoria.

Decimos *habitar* porque no es sólo *tener* memoria, sino que configura gestos, acciones *para con* la memoria, con el recuerdo, con las particularidades personales, grupales o sociales en torno a la memoria, que exceden el simple *recordar*. En *La fatalidad...* se vivió la memoria de una manera específica, se la habitó, como si fuera una casa, o como si fuera un territorio. Como dicen durante la obra:

DICK: ¿Y cómo no me voy a acordar? Si hacemos siempre igual. Primero yo, después---

BONNIE: ¿Siempre igual que cuando?

DICK: ¡Que antes!, ¡que la última vez!

BONNIE: No hay antes.

PERRY: No hay antes, Dick. Es presente puro esto.

DICK: Pero si estamos hablando todo el tiempo de lo que pasó en el pasado, escucháme.

NANCY: No hay pasado. Aparecemos con la memoria puesta.

Los personajes no se cansan de repetir “*aparecemos con la memoria puesta*”. Una memoria sobre la que no pueden cuestionar, solo acatar, porque se han quedado sin tiempo. Viven en la memoria, pero no pueden recordar las reglas. Habitan la memoria y el olvido alternadamente. Dice Nancy, en el texto final del cierre: “*Si alguno viene para acá, ¿me lo trae? Se está bien acá. Es puro presente. Creo que por eso están ahí. Por el reloj de oro.*” Pide que le traigan el reloj de oro, el sentido del tiempo que le fue quitado y por el cual, sabe, siguen ahí, en ese puro presente. Sin tiempo no hay memoria, es decir que la memoria es para lxs vivxs, en el caso de esta obra lxs espectadorxs. Para Nancy queda la eterna repetición, el eterno presente sin poder configurar su propia memoria.

Habitar una forma de hacer memoria *esculpe* una temporalidad particular, *situada* e *intempestiva*. Decimos *situada* porque está pensada desde la particularidad del territorio donde se creó la obra, arraigada en las voces y vínculos de lxs hacedorxs; e *intempestiva* porque saltea, fragmenta, interrumpe lo que enlaza la memoria. Recordemos que en la escenificación final de *La fatalidad...* la memoria es un azar, un tirar de dados. Se tira y *sale lo que sale*.

La fatalidad... se presenta en sí misma como un ejercicio de la memoria. Pero, en este caso, será una memoria fallida, salteada, a veces inconexa, a veces simultánea, que recupera y recicla recuerdos o ficciones o invenciones (no se sabe), y que se desmarca del sentido unívoco de la memoria como recuerdo, sino que es una memoria que va cambiando a medida que ocurre, una *memoria dándose*⁸². La memoria se presenta en escena como un *paisaje* hecho de recuerdos que presentan la totalidad de un pasado en el presente, en simultáneo, en constante actualización (por eso decimos *memoria dándose*), o como le dicen en la obra: “*la memoria puesta*”.

Decimos que es un *paisaje* pensando la memoria como una forma no lineal del tiempo, como vimos que lo piensa Warburg, quien propone que *la imagen permite una idea no histórica del tiempo*, constituyendo una idea *anacrónica*, es decir *sin tiempo cronológico*, donde todo recuerdo en sí mismo es un *montaje* en el que los instantes no se suceden, sino que son simultáneos. Tan simultáneos que *condensan la totalidad de un pasado en el presente*, o como se expresa en *La fatalidad...* “*un presente puro*”.

⁸² Así lo sugiere Bergson cuando propone pensar la memoria como una *forma temporal no lineal*.

4.5 Resonancias del acontecimiento

El *tiempo de creación* en el proceso ampliado de *La fatalidad...* se caracterizó por ser *sin un orden*, dicen ellos⁸³. Efectivamente, consideramos que no hubo *un orden* ni tampoco *un solo tiempo*, sino que el proceso divagó por diversas temporalidades y lógicas: unas más laxas y porosas, otras más entramadas y filosas, a veces saltando en la misma etapa, a veces conectando etapas diversas, rompiendo la lógica causa-consecuencia.

Así estas lógicas temporales imprimieron lógicas de sentido. En *La fatalidad...* los sentidos que surgieron fueron amplios en el tiempo de la latencia y lo flexible, fueron urgentes durante el tiempo del viraje, y fueron lacerantes durante la aceleración del final. Las lógicas se construyeron también a partir de lo producido por ese discurrir del tiempo y sus circulaciones múltiples. Por lo tanto se priorizaron sentidos diversos, no representacionales, porque las temporalidades que les rondaban eran asimismo diversas.

Ya vimos en el apartado teórico que para Deleuze un acontecimiento no puede ser imaginado o nombrado con docilidad, y por contracara la representación es lo que liga al mundo de lo posible, que soluciona el hiato, que lo iguala. Si el sentido que brota del acontecimiento es "lo que rompe con el significado estatuido por una idea, por una representación" (Pardo, 2010), nos preguntamos: si la representación *fija* cosas que están en movimiento, o al menos intenta fijarlas, ¿cómo se construye una escena no representacional cuando existen marcaciones, estructuras acordadas y texto fijado?

El sentido escénico de la obra *La fatalidad...* como se presentó a público se apoyó en líneas organizadoras que aparecieron a partir del acontecimiento en el proceso escénico. Vimos que estos acontecimientos surgieron desde tres especificidades: el trabajo en el detalle, el trabajo resonante con referentes textuales diversos, y la injerencia permitida a los afectos y deseos.

Fueron estos acontecimientos diversos los que *devinieron sentido*. Por ese motivo, es importante entender una distinción: esos sucesos singulares no se transformaron *en escena*,

⁸³ Además de repetirlo en numerosas ocasiones a lo largo de las improvisaciones y ensayos, recordamos la cita que quedó asentada en el texto final, repetido a lo largo de la obra por diferentes personajes: "¿orden? ¿Qué orden? Acá no hay un orden, ¿cómo te podés acordar de un orden?"

ya que eso implicaría fijarlos, ordenarlos y repetirlos, es decir hacer una serie de operaciones que convertirían esos acontecimientos en una representación. En cambio, se buscó en *La fatalidad...* que dichos acontecimientos *devinieran en sentidos*, para luego apoyar la acción escénica en ellos.

Así el *acontecimiento como sentido* se transformó en un *dispositivo*, no en un elemento inmóvil. Un dispositivo que llamamos una *lógica*, una que se establece móvil en contra de una escena completamente fijada. Ensayo tras ensayo, y luego función tras función, la tarea en *La fatalidad...* consistió en habitar ese dispositivo y estar atentxs a permitir un *nuevo* acontecimiento escénico. Siempre nuevo, no planeado, solo permitido, solo convocado⁸⁴.

Entonces, respondiendo la pregunta sobre cómo se construye la escena: no se *fijaron* los sucesos, lo que se fijó fue el *dispositivo*, es decir la *lógica* de la predisposición de los cuerpos y la escucha presente. Se acordó esto, con la insistencia de que se establecía una maqueta, un recorrido escénico que no fuera en *sí mismo*, sino que *fuera* en tanto permitiera una fisura, un hiato, un suceso que abriera una grieta.

A lo largo del proceso ampliado, esa grieta fue la que suspendió y alteró el flujo del tiempo, y a partir de esa experimentación sucedieron otras temporalidades. *El acontecimiento escénico como experiencia de ampliación temporal* permitió circular temporalidades: desde unas latentes (como en la etapa cero) hasta temporalidades intensas (como en la etapa tres); desde temporalidades porosas (la experimentación en la etapa uno), hasta otras punzantes (como la etapa de tonicidad del estreno).

Las diversas temporalidades que circularon en este proceso ampliado, se presentaron en el *presente puro* que funcionó como una puerta abierta al acontecimiento escénico, presentado a su vez en el proceso creativo como una *potencia*, y ligada intensamente al grado de *escucha corporal atenta* lograda.

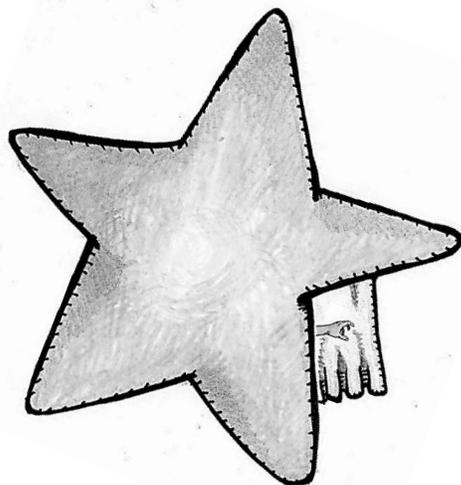
Desde el momento cero hasta su reposición y última función, esa escucha funcionando por resonancia fue la que aglutinó experiencias sensoriales y marcó vinculaciones grupales, transformándolas de experiencias sociales a experiencias escénicas, conformando sentidos escénicos potentes.

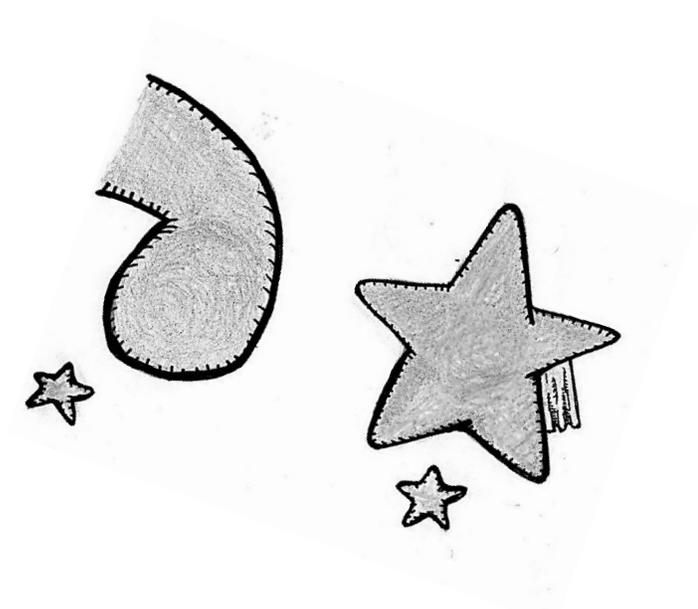
⁸⁴ Dijo Daniela Martín en el quinto ensayo, hablando de estar abiertxs a la resonancia y al acontecimiento: “no hay que forzarlo, sí permitir que pase”.

Por eso afirmamos que este proceso escénico ampliado fue sin duda *intempestivo*. La *lógica de resonancia* que vimos utilizada como modo de construcción escénica, también operó específicamente en las *temporalidades*. Se privilegió otra lógica que no fue la de concatenación de ideas prolijamente sopesadas en ensayos, evaluadas y puestas a consideración de la escena final. Sino que, como resonancia, operó por uniones insólitas, no necesariamente encadenadas, tocando específicamente las temporalidades, modificándolas sin encadenamiento, inesperadas, intempestivas. A través de la escucha de otras lógicas, la resonancia funcionó como un conjunto de *temporalidades otras*, que permitieron la creación de sentidos diversos a los representacionales.

La lectura de este proceso escénico como *temporalidades diversas* (de latencia, de flexibilización, de viraje y corte, de aceleración o de tonificación) nos permitió pensar cómo estas dinámicas marcaron fuertemente las producciones escénicas que sucedían y las vinculaciones grupales que se formaban, en una relación circular: lo grupal incidía en la escena y lo escénico conformaba lo grupal.

Consideramos que estas formas temporales nos otorgan un espacio -que creemos indispensable- para pensar formas elásticas, distintas, tanto del tiempo como de la creación escénica. *La fatalidad...* como proceso escénico nos habla de la necesidad de entender *otras* temporalidades para nuestro transcurrir, y denuncia otras formas de creación escénica, unas que estén en diálogo con formas contemporáneas, *oblicuas*, de entender la escena, de entender el hecho teatral y el tiempo como unicidad.





Capítulo 2: Medianoches Payasas

Para la India y sus múltiples formas del amor.

Ficha técnica de la función del domingo 18 de agosto de 2019, en sala La Brújula¹.

En escena:

*Payasxs*²: María Nella Férrez, Julieta Daga, Laura Ortiz, María Laura Primo, Mariana Roldán, Lucía Miani, David Piccotto, Rodrigo Fonseca.

Payasos músicos: Jorge Fernández Gonçalvez, Guillermo Villanueva, Pablo Farías y Miguel González.

Director invitado: Marcelo Katz.

Vestuario, escenografía, prensa y producción general: colectivo *Payasxs Autoconvocadxs*.

¹ Más adelante se encuentran especificados los datos tanto la sala, como cada unx de lxs integrantes.

² A lo largo de este capítulo nos referiremos a lxs sujetxs de esta actividad como *payasxs*, en su voz inclusiva como el mismo colectivo que lleva adelante el espectáculo lo hace, y entendiendo que en la misma caben también lxs llamadxs *clowns*. Aunque entendemos que para algunxs artistas no son sinónimos, tomamos la invitación a aunar las dos denominaciones. La tomamos, por una parte, de Andrea Christiansen (2011, p. 14) cuando propone escribir *claun*, haciendo un ejercicio de *sincretismo y de anti-capitalismo a la vez entre los payasos y su voz anglosajona*. Por otra parte, atendemos la unión que propone Cristina Moreira (2015, p. 14) cuando dice:

Hablar de payaso y hablar de clown es hablar del mismo lenguaje artístico que nace y se desarrolla con los criterios del circo. Tanto el payaso de una familia tradicional puede desarrollarse en el escenario teatral y en obras de texto como también un clown; dependerá de la capacidad creadora del intérprete.

Por último, destacamos el aporte de Gabriel Chamé Buendía (Buendía y Chacovachi, 2020) cuando la refiere en una discusión por video conferencia con Daniel Fernando Cavarozzi llamada “¿Clown o payaso?”, donde Chamé defiende la unión de ambas denominaciones por encima de diferencias coyunturales.

En este segundo capítulo nos detendremos a analizar una función de *impro-clown*³ del espectáculo *Mediasnoches Payasas*. Comenzaremos por la conformación del colectivo *Payasxs Autoconvocadxs* que diera lugar a este espectáculo, sus rasgos más específicos y sostenidos en el tiempo, así como los diferentes formatos atravesados. En segundo lugar, veremos en detalle la función trazando un primer nivel de análisis, para luego profundizarlo como tercer punto en un apartado específico, donde veremos las lógicas temporales singulares que se desprenden.

1. Biografía y características del proyecto

Desde el año 2001 un colectivo de grupos independientes teatrales de la Ciudad de Córdoba organizaron numerosas ediciones del Festival “Señores niños al Teatro”⁴, festival que se sostiene ininterrumpidamente hasta la actualidad. A lo largo de las diferentes ediciones la organización ha estado conformado por integrantes de los grupos “Ulularia Teatro”⁵, “Tres

³ Así llamada por sus hacedorxs a la técnica que pone en igualdad de relevancia la técnica de improvisación y la técnica del clown.

⁴ El *Festival Señores Niños al Teatro* es un festival que lleva ya su 19º edición, organizado por el colectivo de artista detallado a continuación, que buscan conformar “un espacio de unión y coordinación con la convicción de que la niñez y la juventud tienen derecho a recibir arte pensando cuidadosamente para ellos” (Ref. <http://xn--seoresnios-u9ag.com.ar/historia/>), buscando ofrecer una programación de calidad a precios populares. Han participado de las diversas ediciones puestas escénicas para las infancias y juventudes locales e internacionales, apoyados por numerosas instituciones y espacios populares de la ciudad. Es un festival de gran prestigio en la ciudad de Córdoba y el país, y que llega a una numerosa audiencia, tanto escolar como para público en general, en las salas oficiales e independientes de la ciudad y el interior de la provincia de Córdoba. A lo largo de las ediciones los grupos organizadores han ido modificándose, siendo al inicio todos los nombrados en el cuerpo del texto, y en la última edición de 2019 Tres Tigres Teatro y Ulularia Teatro. Más información en <http://xn--seoresnios-u9ag.com.ar/el-festival/>

⁵ *Ulularia Teatro* es un grupo que define su impronta de producciones colectivas de dramaturgia fabular, en las que conviven diferentes lenguajes como el clown, la animación de muñecos y objetos, la narración y la improvisación. Entre sus integrantes han figurado Marcela Albrieu, Héctor "Lucho" Luján, María Laura Gallo, Rodrigo Gagliardino y Lucía Miani. Entre sus obras figuran: “Floripéndula” (1999), “Suerte grela” (2001), “Pica Pica al 700” (2004), “Hilo soltando...” (2006), “L.P.” (2007), “En burrito a la escuela” (2007), “Vaquitas en la cabeza” (2010), “Oh! Celo” (2012), “PLIS PLIS PLIS Todavía quedan tres deseos por pedir hoy” (2013), “Una vuelta más” (2015), “Mariposa sobre Luna” (2015), “En una canasta” (2016), “Viento Cuento” (2018). Ref. <http://grupoulularia.blogspot.com/>, de la página web Alternativa Teatral y en diálogo con Héctor Luján y Lucía Miani. Recopilación de Valentina Marelló.

Tigres Teatro”⁶, “La Jauja Teatro”⁷, “Piedra papel tijera”⁸, “Tañe Tein”⁹, “La Chacarita”¹⁰, “Los Solitarios banda de Teatro”¹¹ e “Impresentables Teatro”¹². Desde su inicio, en el

⁶ El grupo independiente *Tres Tigres Teatro* comienza sus producciones en 1995, luego de trabajar en conjunto en El Teatro del Juan. El grupo, que desde 2005 cuenta con una cuarta integrante, ha presentado una veintena de piezas de teatro, música y títeres, en más de quince países y más de cien localidades argentinas. Definen su escena como construida *para todo público*, haciendo bandera de esta afirmación en diferentes escenarios, casi nunca convencionales, y ante públicos diversos, heterogéneos, familiares, transeúntes, escolares, entre un largo etcétera. Sus integrantes son María Nella Férrez, Carolina Vaca Narvaja, Jorge “Pico” Fernández y Delia Perotti. Se han formado en el Seminario Provincial de Arte Dramático “Jolie Libois”, en la Escuela Provincial de Teatro “Roberto Arlt” y en el Taller Uruguayo de Música Popular. Se desempeñan como docentes de teatro, música y murga desde el año 1991 en escuelas comunes y especiales, en talleres independientes y de ONG trabajando con niños, jóvenes y adultos. Entre sus obras se encuentran: “Los tres tigres no están tan tristes (Tres tigres nada tristes)” (1995), “Dónde estarán los cuentos” (1998), “Serenatas con sanatas” (2001), “La gente del humo” (2002), “El club de los recordadores anónimos” (2003), “Los sueños de Trucas” (2003), “Listo pa’sembrar” (2004), “Parece una postal” (2005), “Vecinas a poner la mesa” (2005), “De oficio... ¡Serenateros!” (2006), “Che chinchero” (2006), “Murga en carie menor” (2006), “Tributo a los caídos de Iquique” (2007), “Pájaros prohibidos” (2008), “La Caperucita” (2009), “Trazos cruzados” (2011), “Serenatas embichadas” (2013), “Esta noche hay corso” (2016), “Libros en la mira” (2018), y “Viaje a un país de...” (2019) Ref. <http://trestigres.com.ar/curriculum/> y recopilación de Valentina Marelo.

⁷ El grupo de teatro *La Jauja* surge en el año 1995 con el objetivo de crear un espacio teatral basado en la creación colectiva y en la adaptación literaria como forma de trabajo. Investigando en el trabajo con sombras, títeres planos, muñecos, teatro de objetos, teatro dentro del teatro, clown y relatos. Destinado al público infantil y a la familia; con la participación de actores invitados en cada obra realizada. Algunas de sus obras son: “El baile de la buena pipa.” (1995), “Las profesionistas de la perla” (1999), “Clap clap Clown” (2003), “Las tres chanchitas” (2004), “Tengo un monstruo en el bolsillo” (2006). Ref. <http://teatrolajauja.blogspot.com/>

⁸ *Piedra Papel Tijera* fue un grupo dirigido por Fanny Pérez. Entre sus integrantes figuran María Noel Loeschbor, Eleonora Aquilante y Romina Soria. Presentaron la obra “Tres bandidos”. Ref. http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0612/Espectaculos/nota102034_1.htm

⁹ *Tañe Tein* fue un grupo de teatro dirigido por Bati Diébel que llevó a escena “La cenicienta” y “Lita y Lata van a pata”. Entre sus integrantes han figurado Valeria Bigi, Julieta Daga, Analía Juan, Claudia Antuña, Magid Neuman, Gustavo Almada y David Piccotto. Ref. Material cedido por Julieta Daga (2020).

¹⁰ *La chacarita Teatro* es un grupo que funciona en la sala teatral que lleva el mismo nombre. Según su página web: “La Chacarita Teatro Independiente nace el 14 de octubre de 1999 en una casona reciclada de barrio Pueyrredón. Desde esa fecha ha mantenido una intensa e ininterrumpida actividad en el campo de las artes escénicas, concentrándose principalmente en la producción teatral.” Fernando Airaldo junto a Mónica Nazar llevan adelante la dirección y gestión de la sala La Chacarita y el grupo del mismo nombre. Entre sus producciones se encuentran, entre otras: “Chacarilandia”, “Por Neptuno, Chacarilandia continúa”, “Muertes Mínimas” “Animal de vuelo”, “Tierra de pirata”, “En ámbar. Fantomática de objetos” junto a la compañía ocho ojos. Ref. <https://lachacaritateatro.wordpress.com/>

¹¹ *Los solitarios banda de teatro* es un grupo independiente conformado por María Laura Primo y Rodrigo Fonseca. Su labor como grupo se desarrolla desde el año 1998 con propuestas variadas que surgen del trabajo creativo del mismo, mezclando la dramaturgia de autor con la de actor. Entre sus obras figuran: “Migajas” (1998), “Desaparición” (2000), “Lodobrigida Crush...nace una estrella” (2002), “Los 3 científicos” (2005), “La Fragata del Capitán Escarlata” (2005), “La oscilación de todos ellos” (2006), “Parabellum, el lugar equivocado” (2007), “La Línea completa” (2009), “Proyecto Mundo” (2011), “Kahlo Payaso” (2012), “Estado Hamlet” (2013), “La Pepa Viva” (2013) Ref. <http://lossolitarioteatro.blogspot.com/2009/08/biografia-del-grupo.html>, página web Alternativa Teatral y en diálogo con María Laura Primo y Rodrigo Fonseca. Recopilación de Valentina Marelo.

¹² *Impresentables Teatro* está conformado desde el año 2002 por actores-docentes formados en espacios oficiales y extra oficiales de la provincia, que trabaja en la creación de hechos teatrales orientados al disfrute de todo tipo de público, buscando una identidad y sello propio. Sus obras fueron: “Caperucita Nariz Roja”

marco de ese festival, además de presentar obras se han dictado cursos, algunos planteados como abiertos a la comunidad y otros organizados como capacitación para lxs organizadorxs del festival, en una modalidad inaugural que proponía una conjunción entre formación y producción. Es decir que lxs integrantes de este colectivo, además de ser gestorxs de un festival, tomaban su propio espacio como una oportunidad de formación.

Desde los primeros talleres aparece en el colectivo la inquietud por transformar el espacio de práctica en espacio de muestra, es decir de producción a público. Por esto los primeros talleres intensivos finalizaron con una muestra a público, pero para el 2002 se propuso profundizar creando un espectáculo (“Clap Clown”¹³, dirigido por Mariel Lewitan¹⁴) a partir de lo trabajado.

Fue a partir de esta experiencia que se propusieron continuar con la producción a público, pero indagando como colectivo en la improvisación clown en vivo. La idea tomó forma a partir de otro espectáculo visto por algunxs de lxs integrantes¹⁵, y en el año 2006 realizaron

(2002), “Amores gauchos en el campo y en la ciudad” (2003), “Se nos voló” (2007), “Calixto y Rita, una historia que no está escrita” (2009) y “Payasos en Familia” (2011). Ref. <http://impresentableteatro.blogspot.com/>, página web Alternativa Teatral, del blog del grupo, y en diálogo con David Piccotto. Recopilación de Valentina Marelo.

¹³ Obra estrenada en Casa Grote en 2002, dirigida por Mariel Lewitán. Coproducción y creación colectiva con los grupos Tres Tigres Teatro, Ulularia y La Jauja. En escena: Fanny Pérez, Delia Perotti, Héctor “Lucho” Lujan, Marzu Albrieu, Carolina Vaca Narvaja, María Nella Férrez, Jorge “Pico” Fernández, Mariana Roldan, Laura Gallo, Liliana Villena / Producción General: Tres Tigres – Ulularia – La Jauja. Recopilación de Valentina Marelo.

¹⁴ Mariel Lewitan es docente, directora, actriz, titiritera y dramaturga de la ciudad de Buenos Aires. Es egresada de la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires y de la Escuela de Arte Dramático (EMAD), de la misma ciudad como Actriz y Docente. Ha realizado seminarios y talleres principalmente de Clown, Comedia del Arte y Títeres y participado en numerosos espectáculos, realizando giras nacionales e internacionales. Recibió premios y distinciones por su labor, siendo seleccionada en varias oportunidades en la Fiesta Nacional de Teatro donde obtuvo el primer premio en dos ocasiones: “El verso de la mandrágora” (actriz) y “Al agua Morsa” (Dirección/dramaturgia). En televisión se destaca su participación en sus tres temporadas en el programa de títeres “Chikuchis”, emitido por el Canal Paka-Paka. Es integrante fundadora de la Compañía de Títeres El Yeite, con el que tiene seis espectáculos en cartel. Es docente en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, en la Carrera de Puesta en Escena y Docente de Teatro, Clown y Títeres en el Instituto Vocacional de Arte Labardén, de la Ciudad de Buenos Aires. Ref. página de Alternativa Teatral.

¹⁵ María Laura Primo, Rodrigo Fonseca y Julieta Daga vieron en Buenos Aires “Noches payasas” un espectáculo de rutinas clown que les inspiró. Según una entrevista a María Laura Primo (2020): “Hicimos un viaje a Buenos Aires con *Los Solitarios*. En ese viaje fuimos a ver *Noches payasas*, hecha por el grupo *Los Papotes*, en la Sala Portón Rojo. Eran rutinas clown, con algo de impro pero sobretodo rutinas. Y nos pareció algo muy novedoso, distinto, muy copado. Después de la función nos presentaron a Darío Levin y surgió una gran amistad. Después en Córdoba hicimos una reunión con todos los payasos y les propusimos hacer algo similar, pero pensando en posibilidades ahí salió la idea de que sea de improvisación. Le pusimos *Mediasnoches Payasas* en honor y complicidad con las Noches payasas, y porque teníamos función a las doce de la noche, en casa Grote”. (Primo, 2020)

la primera “Medianoche payasa” en Casa Grote¹⁶, espacio donde ya trabajaban algunos de estos colectivos en el marco del Festival Clandestino de Teatro¹⁷. Desde entonces a la fecha las *Mediasnoches Payasas* se han realizado a lo largo de catorce años ininterrumpidos¹⁸, contando con más de setenta funciones. Según sus palabras:

En la suma de esas iniciativas y de la necesidad de crear un espacio para la improvisación en “clave clown”, surge Mediasnoches Payasas, espacio donde “Payasos Autoconvocados” busca generar el encuentro entre los grupos y con la gente, proponiendo una modalidad de espectáculo diferente para el público de Córdoba. Hoy “Mediasnoches Payasas”, sigue siendo un colectivo de actores y músicos payasos, que desde sus recorridos individuales, aportan sus particularidades y saberes encontrándose en la escena para investigar, crear y recrear. Siguen buscando desde el clown nuevas formas, para abrir caminos a otros que se sumerjan en el abismo del ser payaso¹⁹.

Consolidaban así un deseo grupal de crear un espacio que les reuniera desde sus individualidades (tanto las personales, como las grupales que conformaban el colectivo) en

¹⁶ La sala *Casa Grote* de Córdoba Capital funciona desde el año 2002 bajo la dirección de Toto López. Daniela Martín (2006) menciona como esta -y otras salas- nace de la necesidad de tener un lugar propio para ensayar y producir en grupo, en este caso con el grupo “Los de la Vuelta”. Detalla que el espacio alberga producciones teatrales, recitales, encuentros de ONGs, y que organizó diversas ediciones del Festival Clandestino de Teatro.

¹⁷ El *Festival Clandestino de Teatro* se organizó durante once ediciones entre los años 2003 y 2013, siendo todas las ediciones (salvo la primera) en la sala Casa Grote. Según sus organizadores “este festival se organiza, se sustenta, se mantiene y se construye con el esfuerzo, la dedicación, el compromiso, las dudas, las equivocaciones, los aciertos, las contradicciones y las alegrías de grupos independientes de teatro de la ciudad de Córdoba. Estamos eludiendo la ley de ‘tener que depender’, de ‘algo’, de lo que sea. Lo que nos ubica en una situación de ‘clandestinidad’. ‘Clandestinidad’ que se ha repetido sistemáticamente a lo largo de la historia del Teatro. ‘Clandestinidad’, en el sentido de una búsqueda de lo no dependiente”. Ref. <http://www.alternativateatral.com/evento1435-xi-festival-clandestino-de-teatro>

¹⁸ Debemos exceptuar el año 2020 en el que toda la actividad teatral y artística se vio afectada por la pandemia de COVID.19.

¹⁹ Parte del texto presentado por el colectivo a la Municipalidad de Córdoba en el año 2019, con el fin de realizar un ciclo de clases de clown en La Casona Municipal de Córdoba capital. Dejamos la manera de denominación grupal del documento (Payasos Autoconvocados), aunque en material de prensa de la misma época se observa también la utilización del modo inclusivo (Payasxs Autoconvocadxs). Material cedido por el grupo.

un mismo escenario, uniendo gestión, producción escénica y entrenamiento en un mismo suceso.

Dice al respecto María Laura Primo (2020): “yo creo que las *Mediasnoches* tuvo esta particularidad: veníamos entrenando juntos, se hicieron unos espectáculos (...) Pero en las *Mediasnoches* unimos todos estos grupos en un espectáculo. Así se concretó ese deseo de, además de estar en otros espacios que tenían que ver con la organización, estar todos actuando juntos”.

1.1 Algunas características de *Mediasnoches Payasas*

A fin de entender el suceso de la función que analizaremos, primero nos detendremos en enumerar algunos rasgos específicos que el colectivo *Payasxs Autoconvocadx*s ha ido delineando y consolidando con los años. El objetivo es puntualizar en aquellas características que, luego veremos, forman parte intrínseca de su propuesta escénica actual. Nos detendremos a observar sus formatos escénicos (diferentes modalidades de escenificación, horarios y espacios elegidos, su modo de producción *a la gorra*, y las diversas propuestas de vinculación con el público que estas decisiones desprendían), la presencia y características singulares de los payasos músicos y el espacio de dirección.

1.1.1 Formato

Aunque siempre estuvo basado en la improvisación, el formato de las *Mediasnoches payasas* fue variando²⁰. A lo largo de los años han alternado entre no pautar absolutamente

²⁰ Dice Laura Ortiz (2020) al respecto: “El riesgo de la impro era que a veces teníamos noches desastrosas y uno se quedaba con una sensación muy amarga, de decir che, yo no pude hacer nada que estuviera copado,

nada previamente a la función, a establecer algunas coordenadas. A veces han optado por improvisar sobre un *tema* -predeterminado por algunxs hacedorxs antes de la función-, a veces han optado por tener unx coordinadorx o directorx de escena -de dentro o de fuera del grupo-. A veces han acordado hacer un *número escénico* por cada payasx, y otras han elegido pautar el trabajo en dúo, tríos o todxs juntxs. Han tenido payasxs invitadxs, actores y actrices invitadxs, y también grupos invitadxs. Incluso durante dos años propusieron el *Campeonato payaso de Impro-cach*, un formato de competencia *match* de improvisaciones a lo largo de dos meses.

Todos estos formatos conforman un abanico amplio pero que no se escapa del territorio del impro-clown, que iba variando también en la medida que el grupo modificaba los espacios donde se presentaba, la duración del espectáculo y los horarios elegidos.

Al inicio las *Mediasnoches* sucedían en funciones de dos o tres horas, desde la medianoche hasta las tres de la madrugada, teniendo diversos bloques (solos, canción todxs juntxs, dúos, etc.). Sin embargo, para el 2019, la función que analizamos apenas pasa la hora de improvisación, comenzando a las 22hs, notándose al respecto un cambio fundamental²¹.

También a lo largo de los años han ido alternando los espacios de presentación entre diversas salas de teatro independiente de la ciudad de Córdoba (como Casa Grote, La Cochera²², DocumentA²³, Quinto Deva²⁴, La Brújula²⁵), teatros oficiales como el Teatro

entonces salieron algunas propuestas como ‘tengamos cinco minutos de inicio...’ y eso sí estaba como pautado. Había gente que lo pautaba más, gente que lo pautaba menos, gente como yo que llegaba y veía ahí que salía, porque la impro tiene ese riesgo. Fuimos elaborando diferentes mecanismos para que todos tengan la misma cantidad de oportunidades, afinando el caos, buscando que sea un caos pero que eso se luciera más. Pero nunca dejando la impro de lado”.

²¹ Dice Laura Ortiz al respecto “ya estamos grandes... no queremos ir más a la medianoche, pero el espíritu es el mismo” (Ortiz, 2020)

²² Referido en el apartado sobre *La fatalidad de los detalles*.

²³ DocumentA/Escénicas es un espacio de producción, formación e investigación artística auto gestionado. Fundado en octubre de 2002 por Gabriela Halac y Cipriano Argüello Pitt, bajo el concepto de espacios abiertos y flexibles para producir el intercambio entre investigadores, artistas, docentes, alumnos y público en general, el proyecto cuenta con una sala de teatro, Librería, editorial, sala de ensayos y bar. Su intensa programación alberga funciones teatrales, performance, exhibiciones de artes visuales, talleres de formación artística en diversas especialidades, publicaciones y festivales. DocumentA/Escénicas es un punto de encuentro con artistas de Iberoamérica con los que propicia proyectos colaborativos que reflejan los nuevos lenguajes y problemáticas que se manifiestan en el campo de las artes. Ref. <http://documentaeskenicas.org.ar/documenta/>

²⁴ Ya referido en el apartado sobre *La fatalidad de los detalles*.

²⁵ *La Brújula* es una sala teatral abierta en el 2019, que programa obras y produce producciones propias, tanto para un público adulto como infantil. Coordinada por Carlos Moreyra y Alejandro Issidoros.

Real²⁶ e incluso bares como Alta Gracia Bar²⁷. En este último el público estaba sentado en mesas y podía consumir bebidas y comidas mientras veía el espectáculo, como ocurría en Grote. Pero, a diferencia de cualquier otro espacio, en Alta Gracia Bar concurrían tanto un público específico de las *Mediasnoches* como espectadorxs desprevenidxs, lo que imprimió calidades distintas en las funciones, y modalidades diversas en la propuesta. Es decir que, pasando por formatos diversos y distintas duraciones del espectáculo, también variaron el vínculo con el público.

Dentro del circuito de teatro independiente de la ciudad de Córdoba que es contemporáneo a las *Mediasnoches* no existen muchas propuestas a esa hora, como sí sucede en otros centros teatrales como Buenos Aires. Actuar a la medianoche les brindó un lugar más de experiencia al borde: al borde del horario, en lugares no céntricos, haciendo una propuesta de payasxs para adultos, y además de improvisación: todas elecciones que están en los márgenes. Si bien es cierto que el horario se modificó con los años, lo mantuvieron en su nombre (*Mediasnoches*) reforzando que esa particularidad era parte de su identidad.

Otra característica sostenida en el tiempo, aunque con variaciones o interrupciones, fue el trabajo *a la gorra*. La entrada a la gorra es una modalidad practicada en varios espacios artísticos, muchas veces independientes, consistente en reemplazar los tickets de entrada por una contribución voluntaria, acorde a las posibilidades económicas propias de lx espectadorx, y la valoración hecha del espectáculo con posterioridad a verlo. Pero para algunxs artistas no es simplemente una modalidad distinta, sino que lo eligen por constituir un posicionamiento político o ideológico²⁸. Esta modalidad la sostenían (y sostienen en

²⁶ El Teatro Real de la ciudad de Córdoba es el segundo teatro en tamaño de la ciudad. Según su sitio web “Ubicado en la ciudad de Córdoba, y con más de 80 años de historia, el Teatro Real es en la actualidad un espacio abierto a la diversidad de manifestaciones artísticas, que promueve la inclusión y el desarrollo de las artes escénicas y apunta al fortalecimiento del vínculo entre artistas y espectadores. Con esa visión da cobijo a cuerpos estables que apuestan a la formación de artistas: la Comedia Cordobesa, el Teatro Estable de Títeres, la Comedia Infante Juvenil y el Seminario de Teatro Jolie Libois.” Ref. <https://www.cba.gov.ar/teatro-real/>

²⁷ *Alta Gracia Bar y Comedia* fue un bar de barrio Güemes, en ciudad de Córdoba, gestionado por los directores Jorge Monteagudo y Luciano Del Prato, entre otrxs, que funcionó entre 2014 y 2018, cuyo sello se enfocaba “en la presentación y producción de espectáculos de humor de diversos géneros, ofrece una cartelera variada con los representantes más destacados del medio: stand up, improvisación, clown y propuestas humorísticas únicas e innovadoras, además de una interesante propuesta de coctelería y gastronomía que harán un maridaje ideal, tanto con el espectáculo, como con una juntada de amigos.” Ref. <https://www.facebook.com/altagracia.barcomedia>

²⁸ Los Tres Tigres Teatro dicen al respecto en su sitio web: “Como espacio creativo y de trabajo, Mediasnoches Payasas nos reúne (...) en lo ideológico: la técnica de la improvisación presenta cada noche un espectáculo único en forma y contenido. Pero sobretodo, la elección y sostenimiento de la entrada a la gorra

algunos casos) los grupos que conformaban *Payasxs Autoconvocadxs* desde su origen e incluso antes. El Festival Clandestino de teatro tenía la modalidad de entrada (o salida) a la gorra como formato único, y como estandarte de su posicionamiento artístico, por asumir que propiciaba una mayor afluencia de públicos diversos y con ello una mayor democratización del arte.

La misma modalidad adoptan numerosas veces los grupos “Tres Tigres Teatro” o “Las Pérez Correa”²⁹. Y en las *Mediasnoches* se convirtió en un sello identitario vinculado a *la potencia de ser del borde*, como dijo Mariana Roldán: "Pasábamos la gorra cuando la gente no estaba acostumbrada a poner plata. Nos dejaban monedas, empanadas, cartelitos. Mediasnoches payasas siempre asume el riesgo, viendo para dónde va este colectivo que se junta cuando se junta" (Molinari, 2017). Ese *riesgo* lo asumían en muchas de sus características: en lo numeroso del colectivo (y por lo tanto, lo poco rentable), en el horario y el formato elegido, y también en el riesgo de cobrar como entrada un aporte voluntario.

1.1.2 Formación constante

Como ya mencionamos al inicio, entre las características fundamentales de *Payasxs Autoconvocadxs* está la formación constante, donde lo buscado y producido es un espacio de formación a la vez que de producción escénica. Prácticamente todos los años desde su origen -e incluso antes- han tenido por lo menos un taller auto gestionado específicamente para ellxs³⁰. Así, desde el año 2000, tomaron clases de perfeccionamiento en diversas

intenta brindar una propuesta de calidad artística a la mano de cualquier persona sin restricciones económicas”. Ref. <http://trestigres.com.ar/mediasnoches-payasas/>

²⁹ Dúo clown conformado por Julieta Daga y Laura Ortiz, que han elaborado, entre otras: “Las Pérez Correa humor a dúo y vuelo sincronizado” (2012) - “Correa argentino” (2014) - “Rockan Roll Presidencial” (2015) - “Cabaret Cabecita” (2016) - “Carnaval Nacional” (2017) - “Picante de Tuna” (2018) - “Vicepresidentas” (2019) Otras participaciones en ciclos e invitaciones de otros artistas: “Todas Chotas” - “Cabaret Patriótico” - “Las Pérez Correa VIP” - “El Loco de las Pérez” Correa. Ref. -información obtenida recopilando antecedentes de las integrantes del grupo, de la página web Alternativa Teatral, Facebook del grupo, y en diálogo con Laura y Julieta. Recopilación de Valentina Marelló.

³⁰ En detalle: el 2006 realizaron una capacitación con Leticia Gonzales llamado “Taller de Impro”, organizado por Señores Niños al Teatro. En 2007 una capacitación con Lila Monti “Dúos payasos”, también organizado

técnicas de *clown* con la ya nombrada Mariel Lewitan, Leticia González³¹, Lila Monti³², Darío Levin³³, Marina Barbera³⁴, Ricardo Behrens³⁵, Gabriel Chamé Buendía³⁶, Marcelo

por Señores Niños al Teatro. A partir de 2008 todas las capacitaciones serán organizadas por el colectivo Payasxs Autoconvocadxs, siendo en el 2008: capacitación con Marina Barbera. En 2009 capacitación con Leticia Gonzales “Taller de Impro” y capacitación con Lila Monti orientado a la música y el payaso. En 2010 capacitación con Ricardo Behrens, “Taller de Impro” y capacitación con Gabriel Chamme Buendía en “Taller de técnica de clown”. En 2011 capacitación con Enrique Federman. En 2013 Entrenamiento con Marcelo Arbach. En 2014 capacitación en Técnica de clown con Marcelo Katz. En 2017 capacitación por Marcelo Katz Nivel Inicial y Nivel Avanzado. A partir de 2018 las capacitaciones se realizan en dos direcciones: las tomadas por el colectivo y las que impartía el colectivo. En ese año realizaron un *Retiro Payaso* llamado “Payasos al Natural” en la Colonia de Los Cocos, Córdoba. Allí el nivel principiante fue dictado por integrantes del Colectivo junto a Katz; y el nivel avanzado fue dictado por Marcelo Katz exclusivamente. En 2019 el colectivo brindó un seminario de *formación Payasa* dentro de los cursos de Capacitación de la Municipalidad de Córdoba.

³¹ Leticia González de Lellis se inició en improvisación teatral desde 1998. Estudió con Guillermo Angelelli, Augusto Fernández, Gabriel Chame y Cristina Moreira, entre otros. Formó parte de Proyecto Impro, y participó como actriz o directora de "Improvisadores de Historias" y "Jugadores", "Sorpresa" e "Impro. Teatro creado en el momento", "Somos Nosotros", "Clown TV Zapping", "Variedades Antinavideñas", "Mezcolanza", "Los dorados últimos años", "Mono" "Soy el que quieras" "Verde esperanza no se pierde", "Fugaz", "Enobarbo" (entre otras). Desde el 2006 formó parte de los "Clowns No Perecederos". Como docente dicta clases de improvisación junto a Osqui Guzmán desde el año 2000, e impartió talleres en distintos lugares de Argentina, Perú y España. Ref. página de Alternativa Teatral.

³² Lila Monti es una artista de la ciudad de Buenos Aires, formada en la técnica de clown, en bufón, teatro físico, impro y canto con distintos referentes como Guillermo Angelelli, Cristina Martí, Gabriel Chamé Buendía, Raquel Sokolowicz, Jesús Jara/Lluna Albert, Mauricio Fabbri, Hilary Chaplain, Javier Daulte, Alejandro Maci, Felisa Yeni, Ciro Zorzoli, Jos Houben y Thomas Pratkki, Marcelo Savignone, Tessa Neuman y Sandra Bailac. Formó parte del grupo Los "Papota Payasos Grup" que realizó su espectáculo *Noches Payasas* desde 2003 a 2007 en distintas salas de Buenos Aires y en Festivales nacionales e internacionales. También formó parte del grupo "Clowns No Perecederos" dirigido por Cristina Martí, que realizó espectáculos a beneficio de comedores infantiles desde el año 2001. Además de en numerosos varietés, participó como payasa de los siguientes espectáculos de Clown: "Povnia", "Cancionero Rojo", "Soñata". Dirigió "Hoja en Blanco quiero ser" (2008), "Cancionero Negro" "¡Amame!" "Hilvanada (o el día en que Cócó perdió el pespunte)" "¡Ahora!", "Snowflakes Deliveries". Ejerce la docencia, impartiendo Seminarios Intensivos y Talleres anuales de Clown, ininterrumpidamente, desde el año 2000 en Argentina y en diversos países de Sudamérica y Europa. Ref. página de Alternativa Teatral.

³³ Darío Levin es un artista de la ciudad de Buenos Aires. Estudió con Gabriel Chamé, Alain Gautré, Norman Taylor y Paul André, Jos Houben, Thomas Pratkki, Ricardo Bartís, Naira González, César Brié, Alberto Cattán, Roberto Saiz y Julián Howard, entre otros. Integró las compañías de clown "Los Papota Payasos Grup", que entre los años 2003 y 2006 realizó el espectáculo "Noches Payasas" en el Espacio Callejón y de "Clowns No Perecederos" dirigido por Cristina Martí. Participó como actor o director de "Cancionero Rojo", "Salir lastimado", "Cancionero Negro", "Juego Play" "La pornografía", "Proyecto Inmigrantes: Fundación" "Blanco y Negro", "Caminando sobre hielo delgado" "Troya", "Figli senza padre", "Amor de payasos (espectáculo de clown)", "Colmo de bomberos", "Morir de amor", "Beatrix Cenci", "Ay, cuando te vea!!" "Desde el alma" "Tingeltangel", "Vaivenes", entre otras. Ref. página de Alternativa Teatral.

³⁴ Marina Barbera se dedica al arte y pedagogía del clown. Comenzó sus estudios como actriz formándose en el estudio de Agustín Alezzo en Buenos Aires, y desde hace 18 años ofrece talleres y espectáculos en Argentina y viajando por diversos países. Algunos de sus maestros en el lenguaje han sido Cristina Martí, Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé Buendía (en Argentina), Ricardo Pucceti (Brasil) y Sue Morrison (Canadá). Ha integrado Los Papota (Espacio Puerta Roja/Actual Teatro del Pueblo) y Los Clowns no Perecederos (Centro Cultural Ricardo Rojas) siendo parte de un movimiento activo, y social donde la producción del propio material inspiraba a la profundización de la técnica profesionalmente. Ambas experiencias tenían la particularidad de apoyarse en la composición musical fusionada con el teatro. Es creadora del encuentro de improvisación para payasos llamado Punto Fijo, ofreciendo un entrenamiento

Arbach³⁷ y Marcelo Katz³⁸. Desde el año 2018 también imparten talleres como colectivo, más allá de que cada uno ha dictado muchos cursos a lo largo de los últimos veinte años. Pero además, en más de una ocasión, el taller estuvo cercanamente ligado a las funciones a

enfocado en el trabajo en colectivo. Forma parte de un grupo de 25 clowns pertenecientes a 12 países, junto a los cuales durante tres años y con la supervisión de Sue Morrison continuaron con la investigación sobre el trabajo a través del lenguaje arquetípico de las máscaras. Ha ofrecido su formación en Uruguay, Perú, Chile, Bariloche, San Luis, Valencia e Ibiza. Ref. <https://marinabarbera.blogspot.com/>

³⁵ Ricardo Behrens es director, docente, actor y dramaturgo de la ciudad de Buenos Aires. Es un investigador de técnicas teatrales contemporáneas aplicadas a procesos creativos tanto en la empresa como en el ámbito artístico. Es uno de los pioneros (1988) y referentes en la investigación y desarrollo de técnicas de la escuela de Lecoq y de la improvisación teatral contemporánea. Es el director del Festival Internacional de Improvisación teatral de Argentina. Participó en Festivales de Teatro y mundiales de improvisación de Italia, Alemania, España, Brasil, México, Perú, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay.

³⁶ Gabriel Chamé Buendía es un artista de la ciudad de Buenos Aires. Fue actor y asistente de Dirección de La Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo y discípulo de Etienne Decroux en París. Participó de siete espectáculos; siendo algunos de ellos censurados por la dictadura militar en Argentina. Sus creaciones fueron consideradas por la crítica como expresión de vanguardia teatral. Fue miembro fundador y actor de “El Clu del Claun”, compañía de clown teatral que deleitó al público Iberoamericano con una nueva visión estética. El grupo realizó siete espectáculos y numerosas giras por Latino América y España con un relevante y masivo éxito. En 1990 extendió su trabajo por Europa desarrollando la investigación teatral como actor, director y pedagogo. Desde entonces, ha dirigido numerosos cursos en Francia y en España. Es profesor del Instituto de Teatro de Sevilla, del Estudio de J. C. Corazza, en Madrid y de la Ecole National de Cirque en París. Dirigió en París “Una Temporada en el Infierno” de Arthur Rimbaud en el Centro George Pompidou y Coup de Chance de J. H. Blumen, en el Jardín del Hotel de Sully. En Alemania, actuó en “Ubú Rey” de Alfred Jarry, para el grupo Comecon Theatre y en Inglaterra bajo la dirección de John Wright. En Sevilla, ha dirigido al grupo Teatro Crónico con “Todo va Vian” inspirado en textos de Boris Vian. Se encargó también de la dirección y traducción de Trabajos de amor perdidos de William Shakespeare y se desempeñó como actor en la Trilogía del Veraneo de Carlo Goldoni, dirigida por Daniel Suárez D. S. Marzal en Buenos Aires. Otras obras incluyen a “La Folie de Isabel” (Comedia del Arte) en París, “El Pájaro Verde” de Carlo Gozzi en Sevilla, “Los dos Hidalgos de Verona”, de William Shakespeare en París y Madrid, “Las Criadas” de Jean Genet y “Marathon” de Claude Confortes en co-dirección junto a Tony Canto en Madrid. Entre 1999 y 2004 fue integrante del Circo del Soleil, como clown del espectáculo “Quidam”, y con quienes recorrió Europa, Estados Unidos y Japón. Ref. página de Alternativa Teatral.

³⁷ Marcelo Arbach es Licenciado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (1999) donde actualmente se desempeña como docente en cátedras de Actuación y de Composición escénica. Formado en diversos talleres con directores y referentes del teatro. Coordinador de Talleres de Actuación desde 2005. Como actor, director y dramaturgo participó en numerosas producciones teatrales: “Maratón de Teatro” (Edición 1996 a 2000); “Teatro Minúsculo de Cámara” (2000 a 2015); “Sol Negro” (La Gorda Teatro - 2001); “Quinotos al Rhum” (de Gonzalo Marull 2003); “Le Triple” (de Gonzalo Marull 2004); “El ósculo del crepúsculo II” (de Ariel Dávila 2006); “Las ladillas sí sueñan” (Jorge Díaz, 2001), “Emprendimiento Honduras” (ECS Teatro, 2005), “W Invasión Extraterrestre” (Gonzalo Marull y Emmanuel Rodríguez, 2008), “Con la sangre de todos nosotros” (Daniela Martín, 2009), “Copa Amateur” (Leopoldo Cáceres, 2010), “Relación de...” (de Daniela Martín con dirección de Rodrigo Cuesta, 2010); “Los románticos del porno” (2017); “Hasta las manos. Encrucijada Taoísta” (Cirulaxia Teatro 2018); “La trágica agonía de un pájaro azul” (2019). Como director de teatro ha presentado: “Los hermanos Poulet” (ECS Teatro, 2007), “Ricardo Reyes” (ECS Teatro, 2009), “Impune” (ECS Teatro, 2013), “LOPATOLOGICO” (Cirulaxia Contraataca, 2010), “Sangrado Corazón” (2013), “Hasta las Manos” (Cirulaxia Contraataca, 2016). Participó también como actor en diversas producciones audiovisuales premiadas a nivel nacional e internacional: “Prodigio” (de Gabriela Trettel y Marcos Rostagno, 2008), “Salsipuedes” (de Mariano Luque, 2011), “EDEN” (serie para tv de Maximiliano Baldi, 2011), “Córdoba Casting” (serie para tv de Javier Correa, 2011), “Las otras Ponce” (serie para tv de Juan Falco, 2011), “La chica que limpia” (serie para tv de Lucas Combina, 2015); “Los hipócritas” (2018). Ref. Material cedido por Marcelo Arbach, (2020).

³⁸ Ya referenciado en el apartado metodológico.

público, a tal punto que han entrenado con lx profesorx el mismo día de la presentación, apenas unas horas antes de que ingrese el público, haciendo un continuo: la presentación como entrenamiento y el ensayo como función.

Es interesante poner en tensión las categorías de *ensayo* y de *entrenamiento* en el caso de las *Mediasnoches*. Decimos esto ya que los dos ejes sobre los que se asentó el espectáculo desde su inicio fue la conjunción de dos modalidades: la improvisación y la técnica del clown, como la convivencia de dos modos de habitar la escena que no necesariamente van juntos. Si bien la improvisación es parte usual de cualquier entrenamiento payaso, no por eso forma parte de los espectáculos o rutinas clowns mostradas a público. Así lo proponían sus hacedorxs:

Medianoches Payasas es una pugna artística entre dos técnicas: la improvisación y el clown. ¿Quién gana? Generalmente gana el payaso. (...) “La impro (sic) es básicamente una técnica de competencia; hay equipos. El payaso, en cambio, es solidario. Nunca va a dejar a un compañero mal parado. La impro, si hay un error, trata de pasarlo y seguir para adelante. En cambio, si se enoja el payaso, hay que detenerse. Cuando surge un error como improvisador, el payaso hace su mejor número. Del error, saca el jugo la técnica del clown”, explican los actores. (Molinari, 2008)

De ahí nuestro interés en *Mediasnoches* para poner en tensión la noción de *entrenamiento* como una parte inherente tanto del ensayo como de la función a público. La escena híbrida de impro-clown nos permite en un mismo espacio-tiempo conjugar *un proceso ampliado* en vivo, que contiene a la par y en simultáneo preocupaciones y prácticas escénicas propias del entrenamiento y de la puesta a público.

1.1.3 Payasos músicos

Aunque la variación de formatos ha sido una constante, ciertos modos escénicos se mantuvieron en sus características y se profundizaron con los años. Es el caso de la presencia constante de los músicos, que también son payasos. Los payasos músicos han estado alternadamente a un costado o en un rincón, o a veces más al centro de la escena, y su propuesta ha ido variando con el tiempo, pero nunca su presencia.

No son músicos que acompañan a lxs payasxs actores/actrices, sino que son también indiscutiblemente payasos. Esto lo decimos porque llevan nariz roja, vestuario acorde, tienen nombre payaso, pero principalmente porque participan de los entrenamientos previos, y porque a lo largo de los años han tenido una gran experimentación en los grados de injerencia musical -y actoral- que sostienen la escena.

En la función analizada vemos que los músicos constituyen un espacio *tercero*, ya que no es el centro de la escena ni es el espacio del coordinador. Vemos que la calidad de su participación imprime *intensidad*, ya que sus propuestas musicales no se conforman con acompañar o ilustrar, sino que generan contenidos específicos. Al respecto Jorge “Pico” Fernández Gonçalvez (2020), uno de los payasos músicos, dice:

Igual que en la improvisación actoral hay cosas [en lo musical] que se dan. Porque sé que al payaso actor le viene muy bien, soy de ir acompañando mucho musicalmente. Trato de generar algo para ir acompañando la escena o incluso para sugerir... y luego hay momentos donde la cosa que se vuelve colectiva, igual que en lo actoral, logramos que se vaya construyendo en el camino. Los chicos [por el resto de los payasos músicos] son muy buenos músicos, es decir, son muy dúctiles a la hora de generar cosas muy diversas a nivel sonoro, y eso es una gran ventaja a la hora de construir.

Es decir que el vínculo entre payasos músicos y payasxs actores/actrices fue modificándose en el tiempo en la *calidad* de las intervenciones, pero sin embargo la presencia y las propuestas fueron constantes, logrando una relevancia fundamental en la creación de líneas de sentido escénico.

Sus intervenciones desde el inicio de *Mediasnoches* estuvieron planteadas a la par del resto: no como una música de fondo ni como una ilustración sonora de lo que proponían como escena lxs otrxs payasxs, sino que tenían una independencia y libertad en sus propuestas, atadas a la técnica del clown que les exige ser observador y saber adelantarse a la propuesta de unx compañerx de escena, practicando a la vez una conexión con lxs payasxs actuantes y con sus compañeros músicos, para poder establecer melodías, ritmos, temáticas musicales o sonoras, acorde a la *potencia escénica* de lo que va sucediendo. Y por lo tanto han ido ganando en entrenamiento con el correr de los años, ya que han estado siempre presentes en las funciones. Con el bagaje del entrenamiento constante, los payasos músicos de *Mediasnoches* logran establecer, en conjunto a lo actoral, líneas de sentido que organizan la escena e imprimen lógicas escénicas específicas.

Destacamos que, además, en la función analizada, recibían un tercer estímulo constante: la dirección en vivo de un director escénico muy presente, que además de dar directivas a lxs payasxs actuantes, también tomaba en cuenta la dimensión musical, para acompañarla o incluso para discutirla³⁹.

1.1.4 La dirección

A lo largo de las diferentes ediciones de *Mediasnoches Payasas* el espacio de dirección ha ido modificándose de manera sustancial, alternando entre no tener ninguna figura de coordinación o dirección, tener una o dos asumida por algunx de lxs integrantes estables, o

³⁹ Ver más adelante cómo Katz acompaña el ingreso del público como un músico más, y como luego, durante la función (referencia la *situación siete* “*machirulo*”), interrumpe la escena para increpar a los músicos por musicalizar una escena: “*Y ustedes los músicos, ¿por qué se prestan a esto?*”.

invitar a payasxs o actores/actrices a cumplir ese rol como directorx invitadx, a veces como coordinadorx de escena, o presentadorx, maestrx de ceremonias que va anunciando los números y estableciendo las pautas de la escena, o incluso réferi en las ediciones de *match*.

La función analizada fue dirigida por Marcelo Katz, en una modalidad particular que *Payasxs Autoconvocadxs* llevó adelante solo los años 2017, 2018 y 2019, donde el director estaba presente entre el público toda la función, en un lugar fijo e iluminado constantemente, a mitad de la platea, es decir a la vista del público (o por lo menos de gran parte). Desde allí, a lo largo de las funciones Katz tuvo una presencia de peso, constantemente hablando con lxs payasxs, diciendo qué hacer o qué abandonar, a veces desafiando e incluso interpelando las acciones a modo de la figura de autoridad del clown, más presente en los entrenamientos payasos que en las funciones; y claramente sobrepasando la tarea de mero *presentador*.

Pero además, y como sello particular, Katz desplegó una serie de señas con las que se comunicaba con lxs hacedorxs en escena, señas que establecían criterios de diseño escénico, que indicaban definiciones de foco, para profundizar ciertos aspectos, definir una escena como la final, entre otras posibilidades. Estas señas no dirigían el sentido de la escena sino la composición general del espectáculo, apostando a entender grupalmente las diversas potencias compositivas. Por ese motivo era posible ver a Katz reprendiendo a unx payasx diciéndole “no me desafie... ¡calladito!” mientras con la mano hacía una seña de *seguir adelante*, para que la escena creciera en ese desafío⁴⁰. Dice al respecto el mismo Katz (2019):

Yo dirijo en vivo, hablo con los actores pero además acuñé una serie de gestos y señas que ayudan a dirigir, como si fuera un director de orquesta. Nos dimos cuenta de que la dirección en vivo no es habitual como recurso humorístico en la improvisación. Guío el barco hacia la mejor dirección teniendo en cuenta el interés, la emoción. Al público se le hace muy interesante ver los gestos, cómo

⁴⁰ Hernán Gené también cuenta que usa esa técnica (2016, p. 29) cuando habla con sus alumnxs, explicando que el código incluye que lx alumnx entienda la contrariedad de la indicación. Si él dice “¡no se le ocurra volver a hablarme de esa manera!” él deberá volver a hacerlo a la primera oportunidad que se le presente”.

el director les pone freno, discute, los echa o felicita a los payasos. Es parte del espectáculo. Refuerza el interés de ver un equipo navegando en medio de la nada, buscando una isla en ese mar extenso de incertidumbre. El director es el timonel que abre una escena, ve cuánto tiempo hace falta para desarrollarla, ve la potencia expresiva de cada cosa. Es una cuestión de *timing* e intuición muy fuerte.

Marcelo Katz propone este método a partir de uno similar que desarrolló en su espectáculo “Vértigo”⁴¹, que traspoló a la experiencia de *Mediasnoches*. Como señala él mismo, sus direcciones en gestos son visibles para el público, aunque no todas entendibles por el nivel de codificación. Por ejemplo, la seña de cerrar el puño para proponer el final de una escena es bastante claro, pero otras como su dedo índice dando vueltas en círculo puede indicar diversas cosas si unx no conoce el código. Además, si bien algunas señas se mantienen con los años, otras han ido surgiendo con el creciente entendimiento mutuo. El mismo Katz relata que para las funciones de 2019 acordaron un gesto que significaba “con este material que es poético no quiero que hagan ningún gag, no quiero nada gracioso porque va a quebrar el clima” (Katz, 2020).

⁴¹ La gacetilla de prensa de Vértigo dice “8 clowns, 1 músico y 1 director se lanzan a atravesar las aguas inciertas y peligrosas de un viaje sin mapas. No hay marcaciones ni ideas previas. No hay consignas. No hay estructuras. Nada de nada! Cada función, siempre distinta, es un enigma y una sorpresa para el grupo y para el público. El director, en escena, impulsa a los clowns y a los músicos, a dejar las fronteras conocidas, y a enfrentar los peligros del vacío y del fracaso. Los vientos que los alientan son la risa, el juego, el delirio, la emoción, la música, la escucha, el equipo” En la edición 2020 (on line), cursando su sexta temporada, participaron: Luis Cagnacci, Cecile Caillon, Gastón Jeger, Damián Luna, Mariano Russo, Agustín Saiegh, Xoana Solferino, Eleonora Valdez. Músicos: Tano López. Diseño de vestuario: Liliana Piekar. Fotografía: Hernan Wornovitzky. Diseño gráfico: Damián Luna, Romina Salerno. Asesoramiento de iluminación: Javier Doncel Palacios. Dirección: Marcelo Katz. Ref. <http://www.alternivateatral.com/obra39004-vertigo>



Imagen de la función analizada. Se recorta la silueta de Marcelo Katz que, desde su lugar en la platea, sostiene los brazos en alto dando indicaciones. Fotos: Producciones Anónimas.

Es decir que a lo largo de los tres años de experiencia con Marcelo Katz, el grupo pudo establecer un modo de trabajo específico, acorde a la identidad escénica de *Payasxs Autoconvocadxs*, pero específicos en la modalidad y arrojo necesario para escenificarla. Si bien las señas fueron puliendo su forma con las tres ediciones, siempre estuvieron presentes para diagramar la composición escénica con lxs hacedorxs.

Decimos que los gestos *trabajaban sobre la composición escénica* porque, lo que Katz decía con su boca, con lenguaje articulado, estaba destinado a lxs payasxs y el público. Pero lo que decía con su manos y mirada, con lenguaje de señas, tenía como destinatario a lxs hacedorxs escénicxs, -músicos, actores y actrices- en su dimensión *clown*, pero en íntima complicidad con ellxs como compositorxs escénicxs. Les pedía que sostuvieran una propuesta, o que la abandonaran, que permitieran tal o cual foco, que rompieran, que se plegaran, que propusieran una escena grupal. Eran gestos que no estaban destinados a la acción de lx payasx, sino que apelaba a una composición escénica general.



Marcelo Katz sentado en el pasillo de la platea, dirigiendo durante la función analizada.

Fotos: Producciones Anónimas

Lo interesante es que, además, desnuda esta composición a los ojos del público, que acompaña esos devenires de los que nadie sabe cómo acabarán. Dice sobre este trabajo Beatriz Molinari (2018): “Nada mejor que un alter ego para la liberación de adrenalina y creatividad. El método Katz incluye al director que desde la platea provoca, azuza, reprende y habilita a los payasos. Claro que puede fallar. Ni Katz sabe hacia dónde va el estímulo que tira a escena”.

Lo más importante de este método ese *ese no saber* que destaca Molinari. Con todos los acuerdos previos que se puedan establecer, la propuesta de Katz priorizó la experiencia de improvisación, buscando establecer -en vivo y frente a público- las líneas escénicas que sostuvieron la experiencia payasa de *Mediasnoches*.

2. Función

Mediasnoches Payasas

Domingo 18 de agosto de 2019. Sala La Brújula.

En la función analizada lxs integrantes de las *Mediasnoches payasas* son: Mariana Roldán⁴² (de sobrenombre “India”), con su payasa Tatata; Lucía Miani⁴³ con su payasa Filomena, Julieta Daga⁴⁴ con Lita, Laura Ortiz⁴⁵ con Bocha, María Nella Férrez⁴⁶ con su payasa

⁴² Actriz, Directora, Productora ejecutiva, Docente. Reconocida por su trabajo en: *Les payases también parlan* (directora), *Payasos Malvivientes*, *Ladrones*, *Delincuentes* (directora), *Inside me* (actriz), *El Limonero Bio/logía 3 o de las ausencias* (actriz), *Remitente Papafríta* (directora), *Payasos en familia* (actriz), *L.P.* (actuación, dramaturgia grupal), *Mediasnoches payasas* (actriz y productora), *Clap Clap Clown* (actuación, dramaturgia grupal), *Suerte grela* (actriz). Ref. información obtenida de la página web Alternativa teatral, y en diálogo con Mariana Roldán, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelló.

⁴³ Teatrística; Actriz, Operadora Técnica, Docente. Reconocida por su trabajo en: *La luz de los pájaros* (directora, actriz), *Viento Cuento* (actriz, co-directora), *En una canasta* (asistencia de dirección, diseño de luces), *Mariposa sobre luna* (actriz), *El Limonero Bio/logía 3 o de las ausencias* (actriz), *Una vuelta más* (actriz), *PLIS PLIS PLIS Todavía quedan tres deseos por pedir hoy* (actuación, dramaturgia grupal), *Oh! Celo* (actuación en video, operadora de luces, operadora de sonido), *Vaquitas en la cabeza* (actriz), *En burrito a la escuela* (iluminadora, sonidista), *Suerte grela* (iluminadora, sonidista), *Mediasnoches payasas* (actriz, producción), *Turandot* (figurante en escena), *Karaoke Amorr, ni musical ni teatral* (actuación, dramaturgia grupal), *Parabellum, el lugar equivocado* (iluminadora, sonidista, actriz), *La oscilación de todos ellos* (actriz), *Los 3 científicos* (actriz), *La Fragata del Capitán Escarlata* (actriz). Ref. información obtenida de la página web Alternativa teatral, y en diálogo con Lucía Miani, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelló.

⁴⁴ Teatrística; Actriz, Docente. Reconocida por su trabajo en: *Ai Ai Ai* (directora), *Libros en la mira* (directora), *Monstruos* (voz en off), *No muy Vian* (voz en off), *Carnaval Nacional* (actuación, dramaturgia grupal), *La Puta mejor embalsamada* (directora), *Bufón* (actriz), *Lady Ladilla 2: EL musical. Oh! Que sola estoy* (actriz, directora), *La vestido verde* (directora, dramaturga), *Maten a rosas* (actriz), *Lo Siento Mucho* (dirección, dramaturgia grupal), *Así cualquiera* (directora), *Cabaret Cabecita* (actuación, dramaturgia grupal), *Correa argentino* (actriz), *Picante de Tuna* (actuación, dramaturgia grupal), *Vicepresidentas* (actuación, dramaturgia grupal), *Las Pérez Correa* (actuación, dramaturgia grupal), *Kahlo payaso* (actuación, dramaturgia grupal), *Payasos en familia* (actriz), *Goujom guaguita* (coordinadora general), *Paloma Sin vacilo* (dirección, dramaturgia grupal), *Debajo del silencio* (actriz), *Proyecto Mundo* (actuación, dramaturgia grupal), *Gate 13 B* (directora), *El amor es más frío que el capital* (actriz), *Suena Tremendo*, *Obra payasa en un triste acto* (actuación, dramaturgia grupal), *La línea completa* (actriz), *Parabellum, el lugar equivocado* (actuación, dramaturgia grupal), *Medias noches payasas* (actriz, producción), *Se nos voló* (directora), *La oscilación de todos ellos* (actriz), *La Fragata del Capitán Escarlata* (actuación, dramaturgia grupal), *Lita y Lata andan a pata* (actuación, dramaturgia grupal), *Caperucita Nariz Roja* (actriz), *Locas por los militares* (actriz), *La Posadera* (actriz), *Las Preciosa Ridículas* (actuación, adaptación, dramaturgia), *Perros que ladran por costumbre* (actriz). Ref. información obtenida de la página web Alternativa teatral, y en diálogo con Julieta Daga, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelló.

⁴⁵ Teatrística; Actriz, Directora, Docente. Reconocida por su trabajo en: *Y no cerrar los ojos* (directora), *Tetete el che para principiantes* (actriz), *Carnaval Nacional* (actuación, dramaturgia grupal), *Maten a Rosas* (actriz), *Hoy no voy a nombrarte* (actriz), *Año seco* (actriz), *Las Pérez Correa* (actuación, dramaturgia grupal), *Payasos en familia* (actriz), *Rumor* (actriz), *Paloma Sin vacilo* (actuación, dramaturgia grupal), *Debajo del silencio* (actriz), *Suena Tremendo*, *Obra payasa en un triste acto* (directora), *Autoconjuradas* (coordinadora

Pepita, María Laura Primo⁴⁷ (de sobrenombre “Malala”) con su payasa Marieta, David Piccotto⁴⁸ con su payaso Cocoto, Rodrigo Fonseca⁴⁹ con su payaso Zinc. Como payasos músicos Jorge Fernández Gonçalvez⁵⁰ (de sobrenombre “Pico”) y su payaso Pícolo, Pablo

general), *Calixto y Rita una historia que no está escrita* (actuación, dramaturgia grupal), *En Burrito a la Escuela (Cuento de la montaña con mates)* (asesora en danza), *Medias noches payasas* (actriz, producción), *Se nos voló* (actuación, dramaturgia grupal), *Correa argentino* (actriz), *Picante de Tuna* (actuación, dramaturgia grupal), *Vicepresidentas* (actuación, dramaturgia grupal), *Cabaret Cabecita* (actuación, dramaturgia grupal), *El Limonero, Bio/logía 3 o de las ausencias* (actriz), *Amores gauchos* (actuación, dramaturgia grupal), *Caperucita nariz roja* (actriz), *Locas por los militares* (actriz). Ref. página web Alternativa teatral, y en diálogo con Laura, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁴⁶ Teatrística; Actriz, Directora, Titiritera, Docente, integrante fundadora del grupo *Tres Tigres Teatro*. Además de sus producciones junto a Tres Tigres, es reconocida por su trabajo en: *María* (actriz), *La caperucita roja* (actriz), *La conquista madre que los reconquistó* (actriz), *Jugando a ser juglares* (actriz), *Ríver/Boca - Boca/Ríver* (actriz), *La isla de los colores* (actriz), *La perla del dragón* (actriz), *Calixto y Rita una historia que no está escrita* (directora), *Con los nervios de toro* (actriz), *Medias noches payasas* (actriz, producción), *Escantapájaros* (dirección escénica y dramaturgia), *Apachachitos... un arrullo de juegos* (directora), *Baila Feria* (dirección escénica), *Cocineritas* (asesoramiento escénico), *Lo siento mucho – unipersonal payaso* (actuación, dramaturgia grupal), *El instante encendido* (manipulación, dramaturgia grupal), *Caminito entre cartas* (dirección, dramaturgia grupal). Ref. página web Alternativa teatral, y en diálogo con María Nella Ferrer, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁴⁷ Teatrística; Actriz, Docente. Reconocida por su trabajo en: *¡Socorro! Ulises* (entrenadora en clown), *RapunSINcel* (entrenadora en clown), *Sangrado Corazón* (actuación, dramaturgia grupal), *La Pepa viva* (actriz, directora), *Kahlo payaso* (actuación, dramaturgia grupal), *Proyecto Mundo* (actuación, dramaturgia grupal), *La línea completa* (actriz), *Parabellum, el lugar equivocado* (actuación, dramaturgia grupal), *Medias noches payasas* (actriz, producción), *La oscilación de todos ellos* (actriz), *La Fragata del Capitán Escarlata* (actuación, dramaturgia grupal). Ref. página web Alternativa teatral, y en diálogo con María Laura Primo. 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁴⁸ Teatrística; Director, Actor, Docente. Reconocido por su trabajo en: *Las de Naidés, estampa gaucha* (director general), *Los desentrañadores de enigmas* (autor, director), *Eran 5 Hermanos y ella no era muy santa* (versión, director), *Payasos en familia* (puesta en escena, versión, director), *Esta noche hay corso* (actor), *Las tres hermanas* (versión, director), *Idiota... una obra enferma* (actor), *Payasos en familia* (dramaturgo, director), *Debajo del silencio* (actor), *Gate 13 B* (actor), *El amor es más frío que el capital* (actor), *Calixto y Rita una historia que no está escrita* (actuación, dramaturgia grupal), *Litósfera* (entrenador de actores), *Con la sangre de todos nosotros* (actor), *Medias noches payasas* (actor, producción), *Se nos voló* (actuación, dramaturgia grupal), *Amores gauchos* (actuación, dramaturgia grupal), *Caperucita nariz roja* (actor). Ref. página web Alternativa teatral y en diálogo con David Piccotto, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁴⁹ Teatrística; Actor, Docente. Reconocido por su trabajo en: *Muñeca Macho* (coordinador general, director), *La nube* (voz en off), *Un largo accidentado, insólito y maravilloso viaje – Obra en estaciones* (actor), *Las tres hermanas* (voz en off), *Idiota... una obra enferma* (actor), *Estado Hamlet* (actor, director), *P una tragedia payasa* (director), *PalePo paseo de lecturas posibles* (voz en off), *Kahlo payaso* (actuación, dramaturgia grupal), *La Persistencia* (actor), *Proyecto Mundo* (actuación, dramaturgia grupal), *Los Vientos de Gitana* (director), *La línea completa* (autor, actor, director), *Parabellum, el lugar equivocado* (actuación, dramaturgia grupal), *Medias noches payasas* (actor, producción), *La oscilación de todos ellos* (autor, actor, director), *La Fragata del Capitán Escarlata* (actuación, dramaturgia grupal). Ref. página web Alternativa teatral, y en diálogo con Rodrigo Fonseca, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁵⁰ Teatrística; Músico y Director Musical, Actor, Docente, integrante fundador del grupo *Tres Tigres Teatro* [ver aparte]. Además de sus producciones junto a Tres Tigres es reconocido por su trabajo en: *La música nos amontona* (compositor, intérprete), *Trapitos al sol* (composición, grabación y edición musical para el espectáculo), *Caminito entre cartas* (edición de banda sonora y composiciones), *Un barco murguero* (composición de canciones y acompañamiento Teatral), *Música y Versos del Carnaval Cordobés* (productor y asistente musical), *Los desentrañadores de enigmas* (autor musical y diseño sonoro), *Pasito a paso* (autor del

Farías⁵¹ con su payaso Oveja, Guillermo Villanueva⁵² con su payaso Nemo y Miguel González⁵³ con su payaso El Gran Nené⁵⁴.

Al analizar esta función, y para poder establecer algunas líneas de sentido que organizaban el suceso, optamos por dividir su temporalidad en cuatro grandes bloques. Establecimos estos momentos acordes a la calidad temporal que se imprimían como lo *dispuesto*, de la *posibilidad*, de lo *intenso* y de lo *tonificado* respectivamente para cada bloque, aquí explicitados en las acciones que contienen y después analizados en el apartado siguiente.

Veremos el entramado de situaciones diversas previas al ingreso del público que se despliegan en *Mediasnoches* donde sus hacedorxs practican la *disponibilidad* en el primer bloque, luego la *posibilidad* como el momento de expectativa, de creación de una chance de vinculación específica con el público, como una promesa que cimentará la construcción de escenas y de sentidos escénicos de la noche.

En el tercer bloque pensaremos el despliegue de escenas como una temporalidad *intensa*, de ímpetu y de potencia. A su vez decidimos dividir este tercer bloque en *situaciones* y *transiciones*, entendiendo que la única diferencia entre estas, además de la duración de tiempo que las distingue, es la función que cumplen en la línea progresiva de la noche. Los

diseño sonoro del espectáculo), *Teteutzin, Leyenda de dioses pequeños* (editor y co-autor musical), *Baila Feria* (autor musical), *Payasos en familia* (asesor musical), *Serenata Murguera* (compositor, intérprete, arreglador musical), *Boca Ríver/Ríver Boca* (músico, actor), *Preguntale Akel* (músico, actor). Ref. - información obtenida en diálogo con Jorge Fernández Gonçalvez, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁵¹ Músico, Docente, Compositor e Intérprete musical. En relación a las artes escénicas es reconocido por su trabajo en: *Cosí fan tutte* (músico), *El club de los recordadores anónimos* (intérprete), *La oscilación de todos ellos* (música original), *Parabellum, el lugar equivocado* (música original), *La línea completa* (música original), *Mediasnoches Payasos* (músico), *Mariposa sobre luna* (música original), *Viento Cuento* (diseño sonoro), *Los desentrañadores de enigmas* (intérprete). Ref. información obtenida de la página web Alternativa teatral, y en diálogo con Pablo Farías, 2020 Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁵² Músico, Docente, Compositor e Intérprete. En relación a las artes escénicas es reconocido por su trabajo en: *Mediasnoches Payasos* (músico), *Bochas* (música original), *El destino de las perdices* (música original). Participó en diversos cursos y talleres de técnica clown como docente en colaboración musical. Ref. información obtenida y en diálogo con Guillermo. Villanueva, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁵³ Músico, docente, compositor e intérprete. En relación a las artes escénicas es reconocido por su trabajo en: *Mediasnoches Payasos* (músico), *Un gato a rayas* (músico, actor, diseño sonoro de la obra), *Torres Gemelas* (dirección musical, músico), *Nunca dije si* (diseño sonoro, músico), *Cía. mujeres en danza teatro espontáneo* (músico). Ref. información obtenida en diálogo con Miguel González, 2020. Recopilación hecha por Valentina Marelo.

⁵⁴ Si bien no están presentes en estas ediciones mencionamos que formaron parte del colectivo Héctor Luján, Alicia Bazán, María Laura Gallo, Delia Perotti, Carolina Vaca Narvaja. A lo largo de las distintas ediciones *Mediasnoches* contó con payasxs invitadxs como Guillermo Vanadía, Chino Castillo, Luciano Desimone entre otrxs.

intermedios distendían a la vez que permitían un cambio en la propuesta (en quién o quiénes la efectuaban, en el ritmo impreso, en la conjugación grupal propuesta, entre otras variables posibles), pero, aunque fueran improvisados, cumplían la pauta de estar conectados entre sí a partir de mecanismos de repetición (de tema, de textos o de procedimientos). Esas dos características -la duración breve y la repetición-, nos permitieron establecer estas escenas de manera diferenciada, según su función en la construcción de sentido escénico.

Por último, pensamos el cuarto bloque como el momento que comienza con los aplausos, como de una temporalidad de lo *tonificado*, que precisa no aflojar el músculo y concentrar la energía que tiende a dispersarse.

Los textos que aparecen en itálica y con sangría reducida son transcripciones literales del diario de anotaciones propias⁵⁵. Tomándolo como un mapa, interrumpimos su relato con señalamientos que tienden a ordenar los hechos y proponer líneas de análisis que después se profundizan en el siguiente apartado. Nos pareció fundamental narrar los momentos previos a la entrada del público a la par (y con el mismo grado de minuciosidad) que la función, para poder establecer cómo se entrelazan ensayo y presentación a público en la propuesta de *Mediasnoches*, a partir de ver cómo circulan modos vinculares, preocupaciones y resoluciones similares en uno y otro espacio.

2.1. Bloque uno: lo dispuesto

Este bloque está compuesto por los momentos previos a la escenificación, dos horas antes de la función. Antes de la primera función del fin de semana, todo el elenco se había reunido varias horas con Marcelo Katz para un entrenamiento y puesta a punto de los cuerpos. Además de este entrenamiento previo, luego de la primera y de la segunda función

⁵⁵ Preferimos utilizar las anotaciones tal y como fueron hechas, por lo que figuran sobrenombres en vez de nombres, o apreciaciones de distintas índoles. Elegimos esto para no modificar el material de análisis. Por ese motivo incluimos los apodos que cada actor/actriz tiene, ya que figuran con esas designaciones en los momentos previos, en la preparación de lxs payasxs.

todxs lxs hacedorxs se reunieron varias horas más a repasar minuciosamente lo que había sucedido⁵⁶, estableciendo hallazgos, aciertos y desaciertos de cada situación creada.

Es decir que este tercer día (la función que analizamos) todo el equipo estaba atravesado por una convivencia *intensa*, de mucha práctica escénica y mucha reflexión al respecto. Esto se observa en que, si bien se reunieron solo dos horas antes de la función, rápidamente encontraron un tono común y una dinámica energética propia de la intensidad alcanzada el fin de semana, y propia de lo conseguido grupalmente por *Payasxs Autoconvocadxs* a través de los años.

Así comienzan las anotaciones:

En el espacio hay un único camarín grande, dos mesas y dos espejos grandes, muy iluminados. Hay trastos por todas partes: de fondo una escalera grande, atrás un escritorio viejo, muchos libros y un bastidor -parte de una escenografía de otra obra-. Se ven columnas de hierro y cañerías a la vista. En las mesas hay cartucheras, neceseres, spray para el pelo, maquillajes, una cerveza, un termo. Hay bolsos y mochilas en el suelo, en las sillas y entre la escenografía de otra obra.

Cuarenta minutos antes de la función todxs tienen puesto sus vestuarios y pelucas. Las narices rojas cuelgan de los cuellos o están ya puestas. Se están maquillando, peinando, y terminando detalles mientras charlan. Salvo algunas particularidades como una peluca característica o un vestido recurrente, usan vestuarios distintos para cada función. La India se maquilla en un espejo grande, se pinta los ojos. Malala habla de una fiesta que hay a la noche. India dice “Mañana igual Marcelo se tiene que levantar temprano”, ella lo sabe porque es la productora, fue a buscarlo al aeropuerto y lo lleva a cada lugar que le toca ir (taller, notas y funciones). Nella pasa por atrás, se acomoda la nariz, Laura se pinta los labios. David pregunta algo, nadie responde. Por el

⁵⁶ Esto constituye una práctica repetida en *Mediasnoches Payasas*, independientemente de quién ejerza la dirección o coordinación, como refieren sus hacedorxs.

espejo se lo ve a Pablo tocando en la flauta la melodía de “Djinji Bubamara”⁵⁷ con la que después abren la noche, se la ve pasar a Juli y se la ve a Abril⁵⁸ que filma.



Previa a la función, de izquierda a derecha: Jorge Pico Fernández, María Laura Primo, Nella Férrez, Mariana Roldán y David Piccotto. Al fondo se ve la espalda de Laura Ortiz y por detrás Marcelo Katz.

Foto: Producciones Anónimas.

Juli y Nella tararean con cadencia de cancha “a volver, a volver, vamos a volver” pero sin decir la letra. Laura las corrige y se suma “no, así: tára rá, tára rá”. Atrás Malala toma algo de un vaso y le dice algo a Rodrigo. Nené toma un trago de una cerveza. David entra en el círculo de las que cantan y pregunta “¿y Cristóbal Colón, qué onda?” Pero no le responden. Después Laura le dice “por culpa de él nos pasó esto”.

⁵⁷ Tema parte del Album “Black Cat White Cat” de Emir Kusturica and the No Smoking Orchestra. Fecha de lanzamiento: 1998. Compositores: Nenad Jankovic / Dejan Sparavalo.

⁵⁸ Abril Fernández Férrez participó en el registro de varias ediciones de *Mediasnoches Payasas*, algunas por su cuenta y otras junto a su productora “Producciones Anónimas”. La grabación disponible de la función analizada y todas las fotos de este capítulo son de su autoría.

Lucía se suma tarareando otra canción, agitando los brazos en alto, el volumen sube. Sigue tarareando pero se da vuelta a corregirse el peinado en el espejo. Rodrigo se asoma con un mate, y se lo ceba. Lucía le pregunta a India qué le parece su cinto, si es mejor el cinto que le prestó Malala. India le dice que ese está lindo.

De fondo se escucha a David diciendo “ahora estamos hablando de próceres” Malala dice “Si no profundizamos las cosas, por más que esté la Cristina no vamos a llegar⁵⁹...”. Nené, Pablo y Pico se preparan para tocar. Hablan de la flauta que va a tocar Pablo, que “tiene mucho más volumen y es bien tranqui, bien abajo”.

Pablo toca en la flauta la misma melodía que antes. Pico acompaña con percusión de manos y boca, al lado Rodrigo acompaña con palmas. De fondo las chicas tararean más fuerte y acompañan con patadas al piso, los músicos no escuchan lo que están ensayando y Pico dice, sin que lo escuchen “¡estamos haciendo música!”. De fondo se lo escucha a David decir ¿y Eva Perón? Pablo, dejando de tocar, dice “hay que acordarse de ese corte”.

La previa a la función en las *Mediasnoches* funciona por acumulación, superposición y diversificación. Decimos *acumulación* por la cantidad de objetos y personas que agrupan en un mismo espacio. No buscan la soledad de la concentración, ni un camarín individual o un calentamiento silencioso. El bullicio y la *superposición* de charlas, de tareas diversas (unxs se maquillan, otrx arma el mate, otrxs acomodan objetos o utilerías, etc.) no son como un *mar de fondo* de la previa. Son la previa en sí misma. A eso se le suma la enorme *diversificación* de temas tratados (desde Cristóbal Colón a Cristina Fernández de Kirchner, o la ropa elegida para la actuación, la fiesta que habrá después de la función, la ocupación del otro día, etcétera).

Lo que nos resulta interesante es entender que lxs hacedorxs se concentran *por* esa bulliciosa superposición, y no *pese* a ella. Ese aparente descalabro de objetos y personas

⁵⁹ Tanto lo dicho por Malala Primo como lo tarareado por Julieta Daga, Nella Férrez y Laura Ortiz hacen referencia al desempeño del partido *Frente de Todos* que tenía por candidatxs a Alberto Fernández como presidente y como vicepresidenta a Cristina Fernández de Kirchner durante las PASO (elecciones primarias, abiertas, simultáneas y obligatorias) realizadas en Argentina una semana antes de esta función.

generan un modo vinculante específico que insufla energía y deviene en potencia escénica. Es decir que esta preparación *ya es escena*.

2.2 Bloque dos: la posibilidad

Katz aparece, les pregunta si ya están listos, y les pide ir a escena. Todxs se apuran en ultimar detalles y dejan el camarín.

Sobre el escenario, al costado izquierdo está el rincón de los músicos, con tres banquitos y muchos instrumentos: guitarra, xilofón pequeño, tambores de distintos tamaños, un rayador de queso, diversas flautas, un cajón peruano, pandereta, toc tocs. En el medio de la escena, arriba, hay un cartel luminoso dice “Mediasnoches payasas” con una medialuna reemplazando la C, y varias estrellitas. Abajo, cerca de los músicos hay un banco verde de dos cuerpos y del otro lado, en simetría, otro banco marrón de tres cuerpos. Esos son los únicos elementos visibles, además de los telones negros.

Como un sello que sostienen a lo largo de las temporadas, las *Mediasnoches* no cuentan con grandes escenografías y suelen comenzar con el espacio casi vacío. Los elementos con los que improvisan a lo largo de la noche están siempre escondidos de la vista del público, tras bambalinas. A veces son objetos traídos esa noche específicamente para la improvisación y muchas otras son parte de los elementos que pertenecen al elenco o que están casualmente ese día en la sala. Al momento de improvisar, todo lo que encuentran puede ser material escénico.

De fondo se escucha la gente que se atiborra en la antesala de La brújula. Esa noche tienen localidades agotadas, así que hay una larga cola esperando si alguna reserva se cae y poder entrar.

En numerosas ocasiones *Mediasnoches Payasas* ha trabajado a sala completa, por lo que se empezó a utilizar la modalidad de la reserva (incluso en las funciones que eran a la gorra, aunque este no era el caso). En varias entrevistas lxs hacedorxs refieren tener un público amplio que se sostiene y acrecienta con los años, lo que se demuestra en la sala completa de esa noche, siendo que el aforo del teatro La Brújula duplicaba el de la sala del año anterior.

Ya sobre el escenario, el grupo hace un círculo y Nené propone un ejercicio de movimiento y sonido sincrónico, moviendo piernas y dando palmadas a distintas partes del cuerpo. Todxs lo intentan. Primero para un lado, y después la misma coreografía para el otro. Al principio logran un ruido difuso, pero después de a poco la concentración se acrecienta, y se escuchan solo los golpes al unísono. Pasan unos minutos y el juego se complejiza, el silencio de lxs payasxs delata su concentración. A la mayoría la coreo no les sale, pero ya se les ve intentando, y también fracasando contentos, como Zinc que no le sale pero baila, haciendo una versión libre del ejercicio. Cuando termina levanta las manos en actitud rockera y de triunfo. Cocoto comenta cosas en medio del ejercicio y dice “ay, a él le sale!!” con sorna, en referencia a Katz que está terminando con éxito la coreo. Actitudes muy de Zinc y muy de Cocoto.

En estos ejercicios, pero al igual que en la primera parte de la previa, cada payasx se delinea en las acciones más sencillas. Por lo general Cocoto es altanero y sentencioso, y Zinc es despreocupado de la norma, desenfadado y tranquilo. En su propio mundo, a Zinc le importa más el estilo y lo que deriva de ese movimiento, que la regla del juego. Y Cocoto, siendo muy observador, se ocupa de buscar la falla ajena o de ridiculizar la victoria conseguida. Esto nos demuestra hasta qué punto para lxs payasxs de *Mediasnoches* la *previa* es ya una escenificación. Es decir que ya es entrenamiento, pero como también lo es también la escena a público. *Entrenamiento* y *escenificación* se entrelazan al punto de no reconocer límites, de tener bordes difusos y festejar esa frontera borrosa, de entenderla como una potencia, una oportunidad⁶⁰.

Después hacen otro juego: el tucán. También en ronda, todxs mirándose, unx dice Tucán y señala a quién sigue, y si dicen Tú se saltea unx compañerx en la dirección que iba la ronda. Pico se equivoca, Lita se ríe a los gritos, Pepita arma lío señalando quién se queda y quién no. Cambian del Tucán a Zip, zap, boing, un juego similar, con reglas que se van complejizando. El ambiente va subiendo en tensión, están concentradxs pero no calladxs, la competencia se

⁶⁰ Varixs integrantes de *Mediasnoches* nombran el espectáculo como “una oportunidad de entrenamiento” (Nella Férrez, 2020) o de ser “una instancia de entrenamiento en vivo” (Laura Ortiz, 2020), de tener como sello enlazar entrenamiento y presentación a público.

acelera. Discuten por quién lo hizo mal y por quién se queda. El círculo se hace cada vez más chico a medida que salen lxs eliminadxs. Bocha se queda un poco por fuera del círculo que se va cerrando. Cuando le toca dice “ahí voy”, y queda eliminada por esa demora.

Termina el juego y todxs se saludan. Cuidan de abrazarse mucho y largo cada unx con cada unx. Se dicen “mierda”, golpean palmas o choque los cinco, algunxs se tocan la cola. Cocoto dice “chau” o “suerte”. Se escucha “bon voyage” que dice Marcelo. Todo es con mucho cariño y alegría. Se ve como nunca la unión indistinta entre músicos, otrxs payasxs y director.

Se acomodan los músicos en su espacio, y toman los instrumentos. En el banco verde se sienta Cocoto y después Tatata. Marieta se pone al frente de ellxs y practica pasos similares a la danza española. Filo le hace masajes en la espalda a Zinc. Llega Marcelo y dice “damos sala”. De fondo el barullo del público en la antesala aumenta. “Vamos la música, damos sala” repite, y se pone a tocar un pirulín al compás de los primeros acordes de los músicos.

Ingresa al público.

El escenario se puebla de payasxs que bailan, primero tranquilxs y con ritmo fluido, al compás de la música que todavía está en un volumen medio. Pepita baila con los brazos bien abiertos y una sonrisa amplia. Filo hace una danza de manos como si fuera danza clásica pero después cambia a lo griego. Marieta sigue sus pasos de tacón a lo español. Zinc da pasos fluidos y torpes, mirando fijo al público. Lita y Bocha se suman. Mientras el público entra despacio, la música sube de volumen y de intensidad, y lxs payasxs se suman a esa intensidad a medida que la sala se va llenando, lo que lleva más de diez minutos. Lita azuza con palmas y le pide a la gente lo mismo, y Cocoto avanza a los gritos haciendo un baile con su pollerita. Pepita y Filo están a los saltos. Tatata se detiene completamente, se toca el pecho emocionada, se corre el pelo de la cara, mira a unx espectadorx desde proscenio y se golpea despacito el pecho mientras dice “hermoso”. Inmediatamente después chasquea las manos y sale bailando hacia un costado con mucha energía.

La música sube, se suma un acordeón. Lita acomoda a la gente “vení pasá por acá, hay lugar” le dice a un espectador y señala los asientos libres. Sigue aplaudiendo mientras ese espectador va para el otro lado, y le retruca “hacé lo que quieras, ¿sabés?, lo que quieras”. Cocoto la lleva alzada a Filo de un banco a otro, como volando. Pepita tararea a lo gritos y con una sonrisa, acercándose a proscenio. Llegando al clímax de la música, en la versión más acelerada del tema, el auditorio entero acompaña con palmas. Lxs payasxs bailan en dúos, mueven caderas, hacen manos como acelerando una motoneta, inventan coreografías.

Katz, que seguía atrás de los músicos tocando el pirulín, se acerca a proscenio. La música baja de volumen, y se mantiene de fondo mientras Marcelo habla. Da la bienvenida y explica que “esto es improvisación. No sabemos qué va a pasar. No tenemos idea de lo que vamos a hacer” dice, y se queda un poco congelado en el gesto con las manos abiertas. “Ojalá puedan reírse, emocionarse, irse de viaje de nosotros. Bienvenidos”. Así el público queda avisado. Ahora les tocará evaluar, sopesar, esgrimir, comentar, generar escena junto a lxs payasxs.

Este bloque funciona como presentación del espectáculo y de su modalidad, establece un contrato con el público que es fundamental de la técnica de impro-clown y de las *Mediasnoches*. No solo Marcelo Katz lo hace (sin falta, tanto en las *Mediasnoches Payasas* como en su espectáculo *Vértigo*) u otros integrantes de *Mediasnoches* lo han hecho otros años, sino que es tomado por numerosos clowns⁶¹ de la misma manera: debe ser alguien sin nariz quien lo enuncia, para que no haya lugar a dudas, y debe ser al comienzo del espectáculo, ante la mirada atenta de todo el equipo y público.

⁶¹ Como ejemplo de la misma modalidad, el clown español Jesús Jara (2000) hablando de las “Veladas desclowntroladas” que organizó durante muchos años en Madrid, describe cómo, después del ingreso del público -de mano de los clowns que les dan la bienvenida y los acomodan en las butacas- “uno de los actores, sin la nariz roja, saluda al público, le da la bienvenida y explica brevemente en qué consiste la Velada, incidiendo en el hecho de que todo lo que va a ver el público será improvisado. A continuación, lee algo breve sobre el payaso o algo relacionado con él, como la risa, la ternura o la ingenuidad, y hace un corto comentario sobre ello” (p. 110). La estructura que planteó Katz en esta función fue similar, aunque sin lectura, luego de dar a conocer que es improvisación, se detuvo en algunas de las características de *lo clown* que se verán en la noche.

2.3. Bloque tres: lo intenso

Situación uno: la columna y el empuje

Cuando termina de hablar, sube la música y el baile mientras Marcelo se acomoda en su lugar: un sitio específico e iluminado en las escaleras que dividen la platea. Lxs payasxs siguen el baile y el festejo, hasta que Cocoto se prende a una columna del costado del proscenio en actitud de baile sexy, y pronto se suman atrás Lita y Marieta. Rápidamente el resto de lxs payasxs se pone detrás en fila, y a partir del juego del baile empiezan a empujar hacia la columna.

Entonces Marcelo interviene cortando la acción y la música: “Paren todo, esto no está bien, cuidado con el compañero”. “¿Quién? Yo estoy bien” “yo también estoy bien” “yo estoy bárbara” responden varixs payasxs. Pero Marcelo retruca: “¿y su compañero? Hay un compañero que está siendo aplastado, que es Cocoto”. Lxs payasxs buscan hasta que se percatan de la situación, pero no modifican nada, siguen presionando. Lita interrumpe: “quiero decir una cosa que quiero decir” “¿Qué, Lita?” pregunta Marcelo. “Que yo sigo. Está Cocoto, estoy yo... y a mí me están pasando cosas” dice mientras Marieta y el resto de la fila empujan desde la pelvis. “A mí me están pasando cosas... yo no quiero decir pero...” Marcelo sigue: “escúchalo al pobre. Escúchalo cómo suena Cocoto” y Cocoto lanza un “ahhhhh” ahogado, quejoso. “En cambio Lita, mire cómo suena usted” dice Marcelo, y Lita hace un “ah” armónico, corto y con sonrisa. Repiten lo mismo a pedido de Marcelo: a ver cómo suena uno y otro.

Como un sello clown, con cada directiva todxs lxs payasxs miran a Katz, indefectiblemente, incluso Cocoto que no puede, intenta mirarlo desviando sus ojos aplastados contra la columna. Y cuando Katz dice “escuchalo”, todxs indefectiblemente miran al payasx señaladx, sea Cocoto o Lita. Esa coreografía conjunta de la mirada se

sostiene a lo largo de toda la noche. Una mirada que está pegada al oído. No hay dobles direcciones. Se mira a lo que se le presta atención, se atiende a lo que se mira y escucha⁶².

Después de desarmar la tensión de la fila que aplastaba, Marcelo le pide a Cocoto que cuente qué sucedió. Cocoto, sin dejar de estar aferrado y aplastado contra la columna, pese a que sus compañerxs ya descomprimieron, explica con voz finita y afectada “yo decía ‘¡pará!’ Lita decía ‘no puedo porque la música me lleva, me lleva’” Marcelo pregunta: “¿Cómo hacían los músicos?” Y Cocoto responde con unos sonidos disonantes, imitando los instrumentos.

Este mecanismo se vio varias veces a lo largo de la noche: *repetir* y *relatar* lo que pasó. Se pedía repetir algo dicho, un sonido o una acción, hecha por lx mismx payasx o por otrxs; o relatarlo, en una especie de disección de lo sucedido, de una reflexión todavía fresca. Katz le preguntaba al protagonista *qué sucedió* cuando todavía está afectado por lo que pasó, apelando a un registro del cuerpo que todavía está interpelado, que todavía *está siendo*.

Al pedirle que repita, lx payasx se convierte en un testigo, narra los hechos en vez de vivirlos, los revive. Es una leve transformación: de la primera vez a la segunda de Lita hay un leve cambio. El cambio que produce repetir, encadenar, buscar el camino de lo hecho y encontrarlo o perderse. El público es cómplice: sabe qué tiene que repetir y puede evaluar cómo lo repite, puede ver el intento de encontrar el hilo de acciones, de tirarlo, de fracasar, de tener éxito o de transformarlo.

Transición uno.

Se desarma la situación de la columna y lxs payasxs se mezclan en el espacio, con velocidad. En un momento, a un costado del proscenio Tatata grita. Primero un poco, después cada vez más, y no para. Sigue gritando, todxs dejan lo que hacen y se quedan mirando. Katz hace una seña y se le acercan Pepita y Zinc. La agarran de brazos y piernas y se la llevan alzando mientras sigue

⁶² Por eso en otras funciones Katz sugiere hacer escenas en paralelo, a la vez, sabiendo que es en sí misma una dificultad para unx payasx: “practiquemos el *multi-focusing*” propone Katz en una función de 2018, y el chiste cala no solo por pasar a voz inglesa el *multi foco*, sino porque evidencia que lx payasx trabaja con toda su corporalidad y atención en un único foco.

gritando. La esconden detrás del telón de fondo, tratan de ser prolijos, pero no lo logran. Quedan las piernas de Tatata fuera, hasta que las acomodan. El resto mira la situación y mira al público. Se ríen un poco avergonzados o mueven la cabeza desaprobando.

Cuando terminan de acomodar a Tatata fuera, se sientan en los dos bancos. Toma la palabra Bocha y le dice a Marcelo “Pobre... Somos diez, antes éramos... y ahora... pobre, todo por ¡árrg! [imita el grito de Tatata], lo mejor es volver al eje pronto” dice, y se sienta cruzando las piernas. La gente aplaude.

Después de la primera situación de la columna, Marcelo hace una seña y todxs lxs payasxs se mezclan al instante en el espacio, imprimiendo ritmo a su caminata. Esta transición de Tatata gritando se arma y cierra rápidamente, buscando que su potencia esté en la duración breve e intensa. Más adelante se buscará establecer un puente entre esta y otras transiciones, a través de repetir características distinguibles, como la eliminación de una compañera o incluso el texto que dijo Bocha: “pobre”.

Situación dos: algo sorprendente en treinta segundos.

Zinc es el único que quedó de pie, y al igual que el resto, lo mira fijo a Marcelo. Pero cuando Marcelo pregunta ¿están bien? Zinc es el único que contesta con más ímpetu y despreocupación. “Yo estoy muy bien” dice. “¿Ah sí? Bueno. Muéstreños algo, entonces” “dale, ¿qué querés?” le tutea Zinc. “Algo sorprendente”. “¿Algo sorprendente? Ahí va” dice Zinc con soltura, y se tira lentamente al piso. Mientras hace movimientos al azar le dice “Cuando te haya parecido algo, lárgalo. Y de paso me apoyás” dice, y se pone de espaldas, abriendo los brazos, como preparando una acrobacia. Al ver la parsimonia con la que se mueve, Marcelo le dice: “tiene 30 segundos para hacer algo sorprendente”. “¿Treinta? Ahí va” dice Zinc, inamovible en su tranquilidad. Suena una música de suspenso. Lxs payasxs empiezan a hacer la cuenta regresiva: 29, 28, 27... Zinc va probando posturas hasta que se para de

cabeza, lentamente, y todxs aplauden. Se levanta para saludar airoso y después dice, con la misma parsimonia: “me sobraron veinte”. “Uhhhhh” exclama al unísono el público. “¿Ah sí?” dice Katz. “Lo vemos, úselos”. Zinc nuevamente hace movimientos raros, y cuando Marcelo pregunta qué hace, él responde “es la primera parte”. “¿Pero cuántas partes tiene?” dice Marcelo. Zinc, con mucha seguridad responde: “siete”. Prueba diferentes posturas y va enumerando del uno al cinco, se baja del escenario y dice “seis” mientras está en las escaleras, y se mete entre la gente, avisa: “me voy a lanzar arriba de sus cuerpos, protéjanme” les dice a unxs espectadorxs, y se tira en sus faldas, como nadando. “Tóquenme, ¡en serio!” les dice. Suena una música divertida, como de circo. “Ahora sí soy parte de todos, de todas, de todes” dice mientras sale de la fila en la que estaba, sube al escenario y concluye, levantando los dedos: “siete”. El público y sus compañerxs aplauden.

A lo largo de la noche fue Zinc el payaso que más desafió la autoridad del director, incluso cuando, más adelante, en la situación siete, lo tutea e increpa “*vos tendrías que estar acá arriba también, Marcelo*”. La tensión de acate/rechazo de las propuestas de la dirección fueron un gran centro de sentidos, y Zinc refería esa tensión constantemente.

Transición dos.

Tatata miró los siete desafíos de Zinc sentada en proscenio. Cuando termina empieza a hacer un monólogo tranquilo, de pocas palabras “yo, tranquila. Muza”. Sus compañerxs traen una gran tela blanca traslucida que comienzan a ponerle encima de a poco mientras la mueven como si fueran olas de mar. La música acompaña. Se ven las manos de Marcelo que hace como la ola, dando indicaciones. Crece el movimiento de ola mientras Tatata sigue en la misma postura, diciendo palabras sueltas “yo, despacio... tranca”, hasta que la envuelven con la tela por completo, y se la llevan atrás otra vez, arrastrada, igual a cuando gritó, solo que esta vez no ofrece resistencia. Cierran el telón del fondo y vuelven a sentarse en los bancos. Lita mira al público y señalando el fondo dice “pobre”.

Con esta segunda vez que se la llevan arrastrada a Tatata al fondo y la dejan tras telones, queda claro el planteo compositivo de repetición de esta mini escena o escena de transición, tanto por parte del director, que se ocupa de que se repita lo mismo, como por lxs payasxs que repiten las acciones o textos: Pepita mira de la misma forma al público, con incomodidad, el ceño fruncido y la boca entreabierta. Tatata se deja arrastrar mirando al frente igual que antes, Lita repite el “pobre” que antes había dicho Bocha. La estrategia compositiva de repetir cambiando algunos de los elementos es utilizada varias veces. A veces es la misma acción pero hecha por otrxs, o el mismo texto pero distinta acción. Un ejemplo que veremos más adelante es la repetición (en dos momentos muy distintos y para dos payasxs diferentes) de la cuenta regresiva coreada por todxs. Otro ejemplo será enumerar cosas, como hizo Zinc en esta segunda situación y que después repetirá Bocha y luego Filo, o la inclusión de las frases “tensión dramática” y “menos es más”.

Situación tres: Las escenas breves: El beso de agua / Bocha actriz reconocida / Poesía pedorra

Estas escenas no tienen el desarrollo que las otras, ni en tiempo ni en profundización de acciones, temáticas o devenires escénicos que propone. Están ubicadas al medio del espectáculo y funcionaron como un *popurrí* breve, intenso y variado de intervenciones de diversos payasxs que imprimieron una escena dinámica.

El beso de agua

Cocoto la llama a Marieta, va a besarla. La prepara, le pide a Lita que le alcance un banquito para que Marieta esté más alta. Sube la intensidad la música. Marieta se sube, sonriendo con picardía hacia el público y acatando todo lo que le pide Cocoto, hasta que, al querer besarla, Marieta le escupe un largo chorro de agua que tenía en su boca, tomando por sorpresa tanto a Cocoto como al público.

Este es uno de los pocos momentos de la noche que tuvo un gag payaso en su sentido más clásico. *Mediasnoches Payasas* no suele utilizar gags como golpes, caídas, escupidas,

tortazos o rutinas físicas, como sí hacen otrxs payasxs o estxs mismxs hacedorxs en otros espacios de creación grupal o individual. El guiño al público inmediatamente posterior consiste en poner en tela de juicio la eficacia y calidad de este gag, por lo que Bocha pedirá escenas de *mayor calidad* a continuación.

Bocha actriz reconocida

Bocha pide proponer escenas de otra calidad, de “tener un poco más de sentido de la estructura dramática, porque si no...” Lita le dice “yo quería aportar a eso...” y Bocha le responde primero con un porrazo de flota flota y después le dice “pero lo único que hiciste fue molestar” “No, yo...” dice Lita, pero Bocha repite el porrazo y sigue diciendo “para, pará. Yo estudié mucho tiempo teatro. En serio. Todos los castings que hago quedo, firmo fotos, autógrafos firmo. Te hago teatro...” Marcelo le apunta “Películas”. Sigue Bocha, sin cortar: “películas, cortos, largos...” “Yo la vi” dice Lita, y Bocha le pega de nuevo, diciendo: “Todo Córdoba me vio, me reconoce... Levante la mano quién me vio” le dice al público, con el flota-flota en la mano, en tono duro, y va asintiendo al ver que hay manos levantadas entre el público. Bocha cambia el discurso, ahora parece un remate: “él la vio, vos también, ¿quién la vio dos veces?” “Yo” dice Lita “muy bien, levantando la mano Lita” responde Bocha, “levantando una mano, levantando la otra mano... La bajamos... circular, circular” dice Bocha, virando a un discurso tipo clase de gimnasia. “bien, muy bien, el público me sigue porque tenemos códigos”.

El guiño se completa con lo contradictorio: Bocha pide “escenas de mayor calidad” o “estructura dramática” como contraparte del gag del agua escupida en la cara, pero lo hace mientras da golpes con un *flota-flota*, un palo largo de espuma de polietileno usado para flotar en las piletas, que claramente no lastima, pero hace mucho ruido. El sentido que se imprime es el de gag por gag, siendo la “estructura dramática” la ausente.

Por otra parte, muestra una gran destreza del discurso utilizando en breves momentos tres formas discursivas distintas: el monólogo que enumera, la oferta en un remate y una clase

de gimnasia. La velocidad que imprime es acelerada y tajante, por lo que contrarresta la escena Cocoto quien recibe una indicación gestual del director:

Poesía pedorra

Interrumpe Cocoto: “Ohhh pero cuánta metáfora. Pero cuánta metáfora en tus discursos, pero por, pero por favorrrr... ¡cuánto egoísmo!” “sí, eso es egoísmo!” dice Lita, y se empiezan a pelear, a superponer las voces de lxs payasxs, a favor y en contra. Se escucha a Cocoto decir son sorna: “¿cuántas veces me vieron? ¡Dos! ¿Qué onda?!” Interviene Marcelo: “¿cómo dice Bocha?” y Bocha repite lo que antes no se podía entender: “¡pero si estuve genial en la peli!” Lita se alinea con Cocoto y después con Bocha, alternadamente. Cocoto sigue “¡me tienen harto!” y Lita se suma y toma la voz principal: “¡a mí también me tienen harta con ese discurso de la poesía pedorra!” dice a los gritos, subiendo la apuesta del volumen, y el resto de lxs payasxs se repliega aún más, Pepita se abraza con Marieta, Filo y Tatata se miran sin saber qué hacer. Lita se pone un pañuelo de papel en la boca mientras dice “se llenan la boca... qué es esto, ¿flores? ¡No!” Cocoto acompaña con un “¡No!” o un “¡Sí!” alternadamente, siempre entre risas. “¡No! ¡Es papel tissu!” completa Lita a los gritos, poniéndose roja de la intensidad.

Katz interrumpe y le pregunta a Lita si pueden hacer una Poesía con los pañuelos de papel, y todo el grupo se prepara. Los músicos tocan, las luces bajan. Aparecen más pañuelos, Pepita trae un rollo de papel de cocina, intenta hacer que vuelen, pero no lo consigue. Abre el rollo de cocina y lo desenvuelve en su cara lentamente. Bocha trae dos bolsas de plástico y las agita al viento sobre una silla, Tatata y Zinc agitan cintas de colores, Marieta cruza el espacio sosteniendo un paraguas blanco. Cocoto y Filo agitan hojas de papel de cocina. Sobre este clima Lita improvisa un poema “flores... que vuelan” dice mientras agita los pañuelos de papel.

Situación cuatro: Haiku de Filo.

Cuando termina la poesía Marcelo les felicita a todos. Les dice que estuvo hermoso. Filo levanta la mano y le pregunta si puede decir qué le interesa a ella. Marcelo le pregunta “¿es corto?” “Sí. Me interesa la vida”. “¿Y qué más?” le dice, y ella, tomando aire profundo, dice: “La muerte, la vida, los nacimientos, el mar, las olas, las estrellas marinas, Neptuno, Plutón, Saturno, Júpiter, Acuario, Aries, Sagitario ascendente en Libra, con luna en Cáncer. Luna en Cáncer pero Escorpio en Plutón ponen a Escorpio en cuadratura con Neptuno y Urano ascendente en la luna llena, en Aries que es el primero después de piscis que está tercero y quinto... abril.” Dice, mientras Lita pone una tela azul y flores alrededor. “Pero es corto” dice Lita, señalando la contradicción.

Cuando Filo empieza su monólogo Katz le hace una seña de *seguir*, y sostiene su seña todo el texto, hasta que sobre el final va deteniéndose, dando la indicación de cierre. Filo presenta en su discurso una característica usual en la noche, la de la enumeración que deriva entre temas similares, pero pertenecientes a universos distintos. La eficacia reside en que haya una vinculación posible (aunque sea extraña) entre los elementos nombrados.

Katz le pide que hagan una ambientación japonesa para la poesía haiku de Filo. Suena una música aguda. Filo recita en medio de sonidos orientales. “Caen como hojas del otoño acuarianos, ascendente en primavera las aves...”. Al final de la escena la envuelven a Filo con una tela, se la llevan entre varixs hacia atrás, hasta taparla con el telón del fondo.

Katz da por finalizada la poesía y le pide explicación a cada uno: “cuenten qué hicieron como aporte a la ambientación japonesa”. Bocha y Lita dicen que imitaron juntas un “gatito de esos que hacen así”⁶³ dicen moviendo el antebrazo con el puño cerrado y el brazo en 90 grados. Atrás de ellas, Tatata, juntando sus brazos en punta sobre su cabeza, dice imitar un “techito japonés”. Pepita, Cocoto, Marieta, agitaron telas suavemente mientras hacían

⁶³ Referencia a un Maneki-neko, gato dorado de cerámica que mueve el brazo automáticamente, usado como símbolo de bienvenida en Japón.

“ruiditos orientales”, dicen. Zinc había pasado por el espacio llevando lentamente una tela blanca, grande. Dice Marcelo “Qué hermoso todo. Quien me llamó la atención poderosamente es Zinc. Qué ambientación japonesa, allá en el fondo... cuéntenos cómo lo hizo”. “¿Repito?” pregunta Zinc, “sí, sí” y dice “primero empecé con un aire bajo, porque el ambiente era húmedo. Luego, después empezó a calentar el día...”

Nuevamente el director propone que lxs hacedorxs narren las acciones hechas, las decisiones tomadas, los problemas que enfrentaron, los hallazgos inesperados. Todo lo sucedido se vuelve material nuevo, se actualiza. Pero en esa actualización se propone una distancia que atestigua, que da una nueva perspectiva sobre lo hecho. Eso se convierte en una nueva oportunidad para lx payasx, quien podrá ofrecer su humanidad nuevamente, o de mejor manera, al narrar su derrotero.

Transición tres

Interrumpe Cocoto la explicación de Zinc diciendo “todo muy lindo, pero acá mataron a una compañera, hicieron como si nada”. Se para, se va al frente de la escena ante la sorpresa de sus compañeros y repite: “Sí, mataron a una compañera. Gracias por el aplauso” le dice a unx espectadorx que dieron un par de palmadas “se dieron cuenta todos”. Marcelo responde a los gritos: “ya habrá tiempo. Estamos viendo el arte de Zinc, cómo hizo...” y lo interrumpen varios payasxs “¿cómo que ‘ya habrá tiempo!’” dice Cocoto “¡Estoy de acuerdo con vos!” dice Marieta al director “tenés razón, cuando se mata a alguien no hay que decir nada” “si pasó, pasó” apoya Lita. “como los griegos” agrega Tatata.

El planteo de Cocoto remite a cómo se llevaron a Filo, pero se une a las otras dos salidas de Tatata, arrastrada y tapada por el telón del fondo, por lo que claramente traza una vinculación con las otras dos transiciones. Lo interesante es que, además, Cocoto nombra eso que ya sucedió tres veces, y lo designa como un asesinato, denunciándolo con indignación. El guiño de humor funciona por contraste, al ser la tercera vez que sucede, sin

que en ninguna de las otras dos se molestará Cocoto ni ningunx otrx payasx. Esto le da un protagonismo que el director usará, y ordena que todxs *sientan* a Cocoto.

Situación cinco: ¿Podemos tocar?

Marieta y Lita comienzan a tocar a Cocoto, primero en la panza, los brazos, pero se van sumando payasxs hasta que están todxs (excepto Filo) y lo tocan por todxs lados, van comentando “¿te sentís tocado Cocoto?” “por acá no hay mucho, pero menos es más” dice Zinc con burla, en referencia a los genitales de Cocoto. Todxs lxs payasxs lo tocan por todo el cuerpo, “palmaditas no” pide Cocoto, y sus compañerxs le palmean y tocan la ingle, los pechos, la cola, las piernas. Lo recorren entero. Todxs hablan en un solo barullo.

Marcelo interrumpe para hacer notar algo que está diciendo Marieta. “¿cómo dice?” “que si nos podemos tocar todos”. Todxs se quedan quietos, lo sueltan a Cocoto. “¿A quién quiere tocar, Marieta?” pregunta Katz, y todxs se ríen cuando, en respuesta, Marieta le clava lo ojos a la platea. Lxs otrxs payasxs se apuran a mirar a Marieta y ven al público, para adivinar dónde está mirando. “¿Puedo elegir?” pregunta, y se va acercando lentamente a proscenio. Marcelo le indica que sí. Sube una música de tensión y suspenso.

Marieta baja del escenario. Recorre varias gradas hasta que se detiene en un espectador. Le habla algo al oído, y después de algunos movimientos, el espectador se pone de pie en la escalera que divide las gradas, muy cerca de Katz. Marieta no se decide a tocarlo, se muestra nerviosa. Marcelo le advierte: “Marieta, si usted toca y el público dice: ajj [sonido de asco], la hecho. Si el público dice: jaja, la dejo.” Le dice, y mirando al público de reojo, lo repite, usando las mismas palabras y la misma gestualidad, con precisión.

En esta oportunidad -aunque no únicamente- Marcelo Katz deja en claro que, aunque está en el rol de dirección, es capaz de la misma precisión corporal (gestual y sonora) que lxs payasxs, utilizando en las repeticiones, pausas e intervenciones su lenguaje gestual a la par

que su lenguaje hablado. No solo por la cantidad de señas que despliega como códigos, sino por la composición prolija y ajustada que cuida en el resto de sus gestos y palabras.

Marieta balbucea algo, Marcelo sigue: “usted quiso venir” “¡pero yo no sabía que me iba a pasar esto!” dice, y se tira casi arriba de Katz, riéndose. El espectador agrega “¡yo tampoco!” Marcelo se ríe, pero no se deja tocar, pone resistencia, y cuando Marieta se recompone la consuela: “Marieta, puede tocar con un dedo” a lo que Marieta responde poniendo un dedo bien en alto. Por tanta demora, lxs payasxs desde el escenario comienzan a hacer la cuenta regresiva desde treinta, como hicieron con Zinc. Finalmente llega el cero. Marieta toca al espectador en la bragueta con un dedo y sale corriendo hacia el escenario. Cuando se calman las voces Marcelo le dice “Marieta, ¿se quiere ir? Mírele a los ojos a quien estuvo toqueteando...” Marieta lo mira fijo, inmóvil. Marcelo sentencia: “Marieta: salió airosa”, “ay, bueno, ¡gracias!” dice Marieta aliviada y hace reverencias ante el público que aplaude.

El abordaje al público en esta función fue en este tono. Tanto cuando pasó Zinc entre las butacas o le avisó a un grupo de espectadorxs que iba a *arrojarse sobre sus cuerpos*, mientras autorizaba “*toquen si quieren*”, o como ahora Marieta, o Tatata dedicando textos a espectadores puntuales. Es notable como varixs de lxs integrantes del grupo destacan esto como una característica que fueron adquiriendo con el correr de los años de forma despereja⁶⁴. Al inicio de las *Mediasnoches Payasas* en el 2006 se puede escuchar al mismo Zinc increpando al público, retando niñxs sentados en primera fila, y después se ven otrxs integrantes arrojándoles pelotas y otras utilerías. A este cambio se suma la especial consideración que tiene Marcelo Katz por las intervenciones directas con el público, como refieren varixs integrantes⁶⁵.

⁶⁴ Rodrigo Fonseca menciona que “la evolución y crecimiento del grupo seguramente nos pone más seguros en la escena, más ordenados y con más experiencia para escuchar al público e interactuar con él” (Fonseca 2020) Nella Férrez (2020) también asegura que “con los años hay cosas que ya no hacemos más, por ejemplo, tirarle cosas al público. Entendimos que no era por ahí.”

⁶⁵ En una entrevista María Laura Primo refiere que “Fuimos aprendiendo a trabajar con el público. Hay un aprendizaje y también un crecimiento en poder mirar otras cosas, en saber qué cuidar, cómo cuidar... y se suma que Marcelo tiene un cuidado muy cuidado con el público” (Primo 2020).

Situación seis: Filomena la canción.

Filo aparece por el fondo, tapándose con peluca, sombrero, tapado, bastón. Lita advierte en voz bien alta: “hay gente extraña en el escenario. No quiero decir nada, pero lo voy a decir. Hay gente extraña dando vuelta en el escenario, no quiero decir nada pero lo voy a decir. No sé, es de otro mundo, no sé. Diferente, rara, extraterrestre.” De a poco Filo se va descubriendo, sacándose la peluca, sombrero, tapado. Lita sigue, y empieza a sonar una música. Lita empieza a cantar, de a poco lxs payasxs se le suman haciendo coro y bailando. La canción dice “Filomena es extraterrestre... tiene una imaginación... viva Perón... como ella no hay dos... viva Perón. Extraterrestre, la filomena es extraterrestre, se le ocurre cada cosa, ella es fenomenal.”

Lita trabaja el monólogo breve por repetición y adición: “no quiero decir nada pero lo voy a decir” repite varias veces a lo largo de la noche, igual que “voy a decir una cosa que quiero decir” que usó en la escena del aplastamiento de Cocoto. El juego sonoro y de sentido funciona en la contradicción (decir y no decir) y repetición (decir lo que voy a decir). A esto le suma lo desopilante: “viva Perón” dice en medio de la canción, que si bien rima, cambia el sentido, imprimiendo un *sentido otro* efectivo que ella apoya con un gesto de levantar un poco los hombros⁶⁶.

Situación siete: machirulo.

Todxs lxs payasxs están haciendo coreografía y coro de la canción de Filo cuando de repente Marcelo interrumpe preguntando a Pícolo, El Gran Nené y Oveja: “Y ustedes los músicos, ¿por qué se prestan a esto?” “¿Y por qué no?” Responde Pícolo desafiante, tanto que el público exclama sorprendido. Katz le pide a Zinc: “¿Puede ir a explicarle a los músicos cómo es el código de trabajo?” “Sí, como no” dice Zinc, y acercándose les dice: “Primero: menos es

⁶⁶ Como ya mencionamos, esta función de *Mediasnoches* se realizó apenas una semana después de las elecciones PASO en las que quedó claramente marcada la ventaja que llevaba la oposición (representado con énfasis en el Frente de Todos) por sobre el oficialismo. Así, el “viva Perón” de Lita es descolocado de la temática de la escena de Filomena, pero no del momento específico de la improvisación.

más” Interrumpe Cocoto quejándose a los gritos: “La tiene conmigo, la tiene conmigo”. Sigue Zinc: “Segundo: cuando ella comete un error... de equivocarse... de género teatral, ustedes pueden virar hacia otro lugar”. Katz le pide a Zinc que les explique que “acá se hace lo que él dice”, y los músicos dicen “¿pero por qué?” “ay, qué rebelde” les dice Zinc ante la negativa de los músicos a cambiar de postura.

A la discusión se suma de repente Tatata diciendo “¡Machirulo!⁶⁷” mientras camina por el escenario en círculo, y después el resto de las payasas la acompañan, coreando “Machirulos” “heteronormados”, se lo dicen a Katz y a sus compañeros payasos, y en parte al público. Zinc y Cocoto responden desde el banquito en el que se sentaron: “es difícil deconstruirse en un escenario” responde Zinc. “¿Podemos entrar a la ronda?” pregunta con ironía Cocoto. ¡No! Responden a coro las payasas. Zinc agrega, mirándolo a Katz “vos tendrías que estar acá arriba también, Marcelo”, tuteándolo nuevamente. Después de varias vueltas Katz las interrumpe: “está bien. Lo acepto.” “Dale, votemos” retruca Zinc. La gente aplaude.

La autoridad, el seguimiento o desafío a las pautas que establece la autoridad (directorx, maestrx, coordinadorx, etc.) es clave en el universo payaso. En esta función de *Mediasnoches* tematizan esta tensión, sin dejar de lado los procedimientos de repetición y narración. El viraje lo ofrece Tatata al poner en cuestión el rol de la autoridad payasa no ya al interior de la obra, sino al interior del movimiento clown, y del feminismo en general⁶⁸.

Todos se ponen en línea en medio del escenario. Bocha dice: “este es un momento de tensión dramática...” “atención parece que se viene” dice Marcelo

⁶⁷ *Machirulo* se denomina en jerga argentina despectivamente al machista que ostenta su actitud. En numerosos espacios (feministas y otros) se pone en cuestión cuáles son los machismos y micro machismos que se perpetran, sostienen, divulgan, generando un acto de *deconstrucción* que es también nombrado en *Mediasnoches*, haciendo eco de un tema y un movimiento que no solo se refleja en la sociedad en su conjunto sino también en el ámbito escénico, y específicamente en el ámbito del *clown*.

⁶⁸ Julieta Daga dice al respecto: “Ahora se está revisando un poco más la cuestión de género dentro de los docentes que dictan clown. Pero fue muy fuerte la marcada energía masculina, en el peor sentido de la palabra, cuando se tomaba clases de clown. Eran bastante machirulos y ahora se están queriendo revisar un poquito más.” (Daga 2020) A ese movimiento se refiere Zinc cuando le invita a Katz a estar sobre el escenario recibiendo la devolución de las payasas. Al igual que con el “viva Perón” y otros momentos, las preocupaciones actuales y transversales se hacen presentes en la escena.

“atención” repite Bocha, crece la música de suspenso. Filomena se sube arriba de los hombros de Cocoto y de repente dice: “un dos tres va: Filomenaaa” vuelven a cantar todxs la canción, moviendo telas en el fondo, haciendo coreografías bailando, como cierre, con mucha energía.

Pasada la situación de *Machirulo*, Marcelo hace una seña con la mano cerrando el puño y todxs lxs payasxs se reúnen en línea, mirando al público y buscando un cierre a la noche. Con el aviso del director Filomena opta por volver a cantar su canción. Estos acuerdos son inmediatos en la escena de *Mediasnoches*. No hay conversación previa, simplemente, la acción contundente de Filomena diciendo “un, dos, tres, va:” alcanza para que el resto se sume, músicos y payasxs. Esta reacción rápida, sin tiempo, es característica de las *Mediasnoches*, producto de un entendimiento corporal, sensorial e inmediato.

2.4. Bloque cuatro: lo tonificado

Aplausos. Saludan. Comienza la música de cierre⁶⁹, lxs payasxs bailan y tararean. Katz se sube a proscenio, se pone de perfil y apoya una rodilla en el suelo. Le va dando la mano a cada payasx para que vayan saliendo del escenario.

Sin dejar de bailar y tararear nunca, van bajando de a unx, se quedan entre las gradas y de a poco van saliendo a la puerta del teatro, hasta que llegan los músicos. Lita les va gritando al público: “vamos afuera!”

Se quedan un ratito en la antesala, saludando de a uno al público que va saliendo. Después salen también y forman una rueda en la vereda al compás de la música. La gente acompaña con palmas, saluda, se ríe, les saca fotos, les dicen cosas, bailan.

⁶⁹ Creación propia de los payasos músicos.

Finalmente hacen un cierre musical, Cocoto dice “chau, hasta el año que viene” mientras Pícolo hace un cierre de acordeón.

Lita saluda con la mano y dice “chau... ¡váyanse!” y entra a la sala de nuevo agitando las manos a sus compañerxs en señal de ¡entren!

Los finales en *Mediasnoches Payasas* son una parte tan fundamental como lo es la bienvenida. La función sale del escenario y se pasea por los pasillos, se planta en la vereda, se baila y tararea la música entre hacedorxs y público. Al igual que la bienvenida, es un ritual que *Payasxs Autoconvocadx*s no omite nunca desde sus comienzos, y que termina de sellar el vínculo que propone con el público. Es la marca de la fiesta, del festejo del encuentro, pero también de acompañar lxs huéspedes hasta la puerta de casa, de saludar con afecto y generosidad a cada unx que quiera ser saludadx.



El público sale de la sala acompañado de lxs payasxs, que les despiden mientras hacen música. Zinc abraza una espectadora, Bocha canta, Tatata conversa, Pepita hace palmas, Lita canta y toca la pandereta, el Gran Nené toca una corneta, Cocoto ríe parado al lado de la puerta. Foto de Producciones Anónimas.

3. Análisis

*Nada ocurre dos veces
y nunca ocurrirá.
Nacimos sin experiencia,
moriremos sin rutina.
Aunque fuéramos los alumnos
más torpes en la escuela del mundo,
nunca más repasaremos
ningún verano o invierno.
Ningún día se repite,
no hay dos noches iguales,
dos besos que dieran lo mismo,
dos miradas en los mismos ojos.*

Wisława Szymborska

En este apartado propondremos pensar el análisis de esta función de *Mediasnoches Payasas* a partir de una lógica de *irradiación*. Lo que *irradia* tiene dos acepciones, como lo que emite o propaga un cuerpo (sean radiaciones luminosas, térmicas, magnéticas, etc.), o la acción de impactar un cuerpo por determinados rayos. Impacta y es impactado, en simultáneo. Esta doble acepción, a la vez pasiva y activa, nos permite reconocer una capacidad de afectar y ser afectado en la lógica del *irradiar*, una condición doble que observamos como constitutiva de la propuesta de *Payasxs Autoconvocadxs*.

Diremos que en el proceso escénico ampliado de *Mediasnoches Payasas* circularon tres modos de *irradiaciones*: irradiación de las *temporalidades* circulantes, irradiación entre *la escena y el público*, e irradiación de la *grupalidad*. En cada una estableceremos qué modos específicos presentaron, cómo permitieron una búsqueda de acontecimientos, y de qué maneras construyeron los sentidos escénicos que circularon.

3.1 Irradiación de las temporalidades

El proceso escénico ampliado de la función analizada -que abarca en nuestro análisis desde la preparación previa, la bienvenida, propuestas escénicas a público y cierre-, presentó un

entramado de temporalidades diferentes, propuestas aquí como de *lo dispuesto*, de *la posibilidad*, de *lo intenso* y *lo tonificado*, que fueron esculpiendo diversos modos de habitar la escena.

Lo dispuesto presentó un modo poroso, laxo, que permitió de a poco insuflar potencia a la acción, buscando gradualmente subir el nivel energético de cada cuerpo, para ir encontrando tonos similares. Como vimos, fueron propias de esta temporalidad la *acumulación* de objetos y personas, la *superposición* de tareas y la *diversificación* de temas. El caos aparente, la proliferación de objetos, y el tiempo diverso que cada unx se tomaba, generaron un *modo vinculante* de mucha intensidad, al que apelaron constantemente en las otras temporalidades. Por eso mencionamos que estos momentos previos ya *eran* escena, y no una mera preparación de ella.

Unxs se maquillaban mientras otrxs conversaban, otrxs cantaban y los músicos probaban la melodía. Estas tareas pueden aparentar ser azarosas, intercambiables por otras y que no *generan sentido* hacia el espectáculo. Pero no funcionaron de esa manera, por el contrario, en su transcurrir se generaron sentidos fundantes de la experiencia. Al preguntar por una ropa u otra, por una peluca o un cinto⁷⁰, no lo hacían por una preocupación en torno a la moda, sino por proponer qué sería lo más *pertinente* y más *potente* para esx payasx. Esto implica un conocimiento de la propuesta individual, pero también de la grupal, y de un grado de confianza y construcción conjunta. Así construye el colectivo de *Payasxs Autoconvocadx*s, grupalmente, permitiendo una noción *conjunta* y *específica a la vez* sobre la identidad payasa, la identidad grupal y la técnica del clown⁷¹. Sucedió lo mismo al cantar o tocar juntxs, lo que no era solamente un mero *calentamiento*, sino una búsqueda corporal para poner en común y canalizar la potencia necesaria.

⁷⁰ Recordemos a Lucía Miani y Mariana Roldán conversando sobre si ponerse éste u otro cinto, a la vez que Laura Ortiz, Nella Férrez y Julieta Daga tarareaban cada vez más alto un ritmo de cancha, y en la otra punta Zinc tomaba mate, mientras los músicos se disponían a probar la melodía elegida para el ingreso al público. Parecen acciones comunes que no revisten mayor transcendencia, pero la puesta en común del canto o la música es muy importante para aunar energías y registros de cuerpos e intensidades.

⁷¹ Al respecto, María Laura Primo dice “a medida que fuimos conociendo y experimentando pudimos romper con algunos estereotipos de la técnica, como por ejemplo que *mi payasa siempre se viste de determinada manera* o *no haría tal cosa* o *sí haría tal otra*, todas cuestiones muy frecuentes entre payases. Creo que pudimos romper esos estereotipos y ser libres a partir de escuchar a los compañeros del grupo y lo que te iban tirando.” (Primo, 2020)

De manera caótica pero insuflada de energía buscaban *prepararse*, es decir, lo que a veces entendemos por *ensayar*. Pero, considerando que *Mediasnoches* es un espectáculo de improvisación, y que por lo tanto no hay *textos* o acciones premeditadas que *repasar*, entonces, ¿qué ensayaban?

Proponemos que *ensayaban* su propia *lógica*, detallada en cinco aspectos: a) *el trabajo en medio del caos*, b) *la predisposición*, c) *la escucha con el cuerpo*, d) *la atención puntual y general en simultáneo*, e) *y la alegría*. Si bien estos aspectos estuvieron presentes como fundamentales durante la temporalidad de lo *dispuesto*, fueron componentes imprescindibles a lo largo de todo el proceso ampliado.

Por *trabajo en medio del caos* nombramos la acumulación, superposición y diversificación, pero siempre conjugadas como una *irradiación* de doble vía, donde todxs hacían, afectaban, y se dejaban afectar. Ningunx payasx se retiró a concentrar en soledad ni pidió que el resto modifique su tarea, tono, tema o incluso su tiempo. Hacían a destiempo, o cada unx en el suyo propio, priorizando tejer una *red* en conjunto desde esa diversidad.

Eso implica que debían practicar constantemente una *atención puntual y general* a la vez. La practicaban Lucia Miani y Mariana Roldán mientras se maquillaban conversando en voz baja, pero tarareando en simultáneo la canción con sus compañeras. También la practicaban los músicos, cuando buscaban concentrarse a la par de los gritos, o cuando Laura Ortiz contestó primero sobre la fiesta de la noche e inmediatamente después sobre San Martín, entre estrofa y estrofa del canto con Nella Férrez y Julieta Daga.

Esta escucha simultánea es *corporal*, realizada con la inmediatez y el entendimiento del cuerpo. Por eso precisó de una *predisposición corporal*, que estaba presente en la constante invitación y aceptación al juego, sea del canto, de los próceres, de la música, o incluso de la opinión.

Y como rasgo fundamental, aparece la *alegría* como modo vinculante, que se imprime en las formas en las que resuelven las opiniones, en las que eligen cantar o tocar, en el humor desopilante e irreverente al hablar de próceres o de la situación política. Así esta *alegría*, que pareciera una característica de poca relevancia, toma un protagonismo definitivo, ya que organiza la *lógica*. Es con *alegría* (no necesariamente risa, pero sí alegría) que

practican la *predisposición*, la *concentración puntual* y la *atención general* a la vez. Es una alegría *irradiada*, de doble vía, que se imprimía en sus cuerpos y en el diálogo que entablaban, y que lograban hacer circular entre ellxs.

Luego, el momento *de la posibilidad* fue una temporalidad más *ajustada* que la primera, porque buscó afinar la concentración del grupo en un mismo foco. Abandonando la proliferación y el caos, los ejercicios planteados de ritmo y coordinación pusieron en común un ritmo y un tenor muscular, donde fue apareciendo *un mismo cuerpo*, un cuerpo conjunto de todxs lxs hacedorxs, pero formado por las singularidades inconfundibles de cada payasx. Recordemos que es precisamente durante estos ejercicios de ritmo que pudimos observar los modos específicos de muchxs, como Zinc cuando no sigue la coreografía y no le preocupa, o Cocoto observando y denunciando con picardía lo visto, Pepita aprovechando cuando algunx perdía para generar más confusión, o Bocha descolgada en su aparente concentración, entre otros. Es interesante observar que ese *cuerpo sonoro y energético unificado* que conseguían por momentos, lo hacían sin uniformar sus singularidades sino, al contrario, desplegándolas.

Terminado ese entrenamiento, a partir de que el director marcó “dar sala”, desataron otra energía, *enfocada* también, pero exponencial sobre las diversas posibilidades escénicas, a lo largo de todo el ingreso del público. En esta temporalidad lxs payasxs tuvieron una única directiva: dar la bienvenida. Pero debía ser poniendo a punto todo lo visto: con alegría, con tino en la elaboración de propuestas individuales y colectivas, con caos, pero con mucha escucha y atención. Esto se coronó con la presentación a público de las reglas del espectáculo, cuando el director explicitó cuál era el grado de acuerdos previos y qué implicaba la improvisación clown. Allí todxs lxs payasxs se detuvieron para escuchar con atención, y el público hizo lo mismo, estableciendo una *mirada atenta* que modificó el modo escénico.

Esta lógica contempló al público desde ese momento cero. Se lo miró de frente, a los ojos, se le dio la bienvenida, se le invitó a *jugar*, a *viajar*, avisando que siempre sería tomado en cuenta. Por lo que esta primera intervención del director no fue una mera aclaración ni un formalismo. En *Mediasnoches* fue un momento crucial e irrenunciable, ya que estableció con el público un vínculo de complicidad y de cuidado a la par, que convirtió al público en

un *invitado o huésped* -diría Chevallier-. Ese contrato fue la plataforma donde se elaboraron los *sentidos escénicos* de esa noche, generados en el *entre*, en ese vínculo *emancipado*⁷² de la escena y la platea, que propuso al público estar *presente* y participar activamente de la producción de *sentidos* y *sentires*, como las refiere Chevallier.

La temporalidad *de lo intenso* se presentó cuando el director se sentó entre las gradas, las luces de la platea se apagaron y el foco, que antes era simultáneo en varios espacios de la sala, se fijó en la escena. Esta temporalidad permitió un tejido más cerrado entre las acciones de lxs payasxs, las propuestas del director, de los músicos, las respuestas del público, y la reacción de lxs hacedorxs, circularmente.

En esta temporalidad las líneas de sentido establecieron dos formatos escénicos: *situaciones* y *transiciones*. Las *situaciones* fueron el espacio de mayor desarrollo de acciones, presentadas en momentos escénicos de todxs lxs payasxs juntxs⁷³, de focos específicos⁷⁴, escenas breves⁷⁵, con canto⁷⁶, monólogos⁷⁷, duetos y tríos⁷⁸, e incluso escenas de contrapunto⁷⁹ que establecían vinculaciones específicas de afinidad o tensión. Las

⁷² Ref. a Rancière (2010). Lo emancipado es tratado por Rancière, entre otros, en "El espectador emancipado" (2010), en el que cuestiona la supuesta pasividad que conlleva el mirar por parte de lx espectadorx, invitando a repensarlo no como sujeto pasivo, sino como un sujeto que puede emanciparse del rol asignado, incluso de los sentidos pre establecidos por lxs hacedorxs, para construir los suyos propios: "el espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante" (2010, p. 19).

⁷³ Un ejemplo claro son el comienzo y el cierre, donde bailan y cantan o tararean, todos los cuerpos en fila o casi, de frente al público. Pero también otros momentos como la situación uno (*la columna y el empuje*).

⁷⁴ Como ejemplo ponemos la escena de la situación dos (*Algo sorprendente en treinta segundos*), donde todxs lxs payasxs dejaron lugar a Zinc para su actuación, pero también imprimían su presencia haciendo el conteo regresivo de los treinta segundos que tenía para su demostración.

⁷⁵ Las escenas breves en la función de *Mediasnoches* analizada estuvieron en un mismo bloque en la situación tres (*El beso de agua / Bocha actriz reconocida y Poesía pectorra*). Las tres situaciones sucedieron en apenas un par de minutos, y si bien no se desarrollaron en profundidad como otras, imprimieron un ritmo creciente a la experiencia.

⁷⁶ La situación seis (*Filomena la canción*) es el canto más destacado de la noche, no solo por la cohesión que logran en el momento de improvisación sino porque después también usan la misma canción de cierre.

⁷⁷ Si bien hubo varios, el más destacado de la noche fue el monólogo de la situación cuatro (*Haiku de Filo*), donde la payasa logró un enumerado extenso, variado pero similar, reconocible en el universo en común que referían las enumeraciones sobre sus intereses. La escena lograda permitió que el director profundizara y le pidiera a todo el grupo escenificar una "poesía japonesa".

⁷⁸ Para la escena breve de "*Bocha actriz reconocida*" se arman duetos entre Bocha y Lita, y luego Lita y Cocoto, estableciendo en esa alternancia la línea de sentido que sostiene la escena: cuando Bocha habla, Lita se pone a su lado y le da la razón; y cuando contra ataca Cocoto, Lita se sienta a su lado y le dice que tiene razón. Así establecen dos duetos y un trío.

⁷⁹ Mientras Zinc, en la situación dos, se pasea entre el público buscando siete desafíos, el resto del elenco se pasea por el escenario, sin quedarse quieto, y Tatata se sienta sobre el borde del escenario, con las piernas

transiciones tuvieron la función de enlazar los distintos bloques de situaciones, y establecer líneas de diseño que se reconocían por repetición⁸⁰.

Finalmente, la temporalidad de *lo tonificado* implicó un cambio producido por el cierre inminente del espectáculo, denotando el tono muscular que dejó la tarea hecha, pero no acabada. Pasada la parte de improvisación más ardua, y ya saludado el público, lxs hacedorxs de *Mediasnoches* se dedicaron a despedir a sus huéspedes afectuosamente, pero sin dejar de imprimir la energía potente que construyeron a lo largo de la noche, es decir, sin perder el *tono* logrado.

Claramente estas temporalidades son diferentes entre sí, pero lo interesante es que no lo son por ser partes unas de la función a público y otras de los momentos de preparaciones previas, sino porque establecen diferentes modos, que permitieron distintos recorridos energéticos y de creación de sentido, lejos de la dicotomía con / sin público.

Mediasnoches Payasas es un espacio para repensar las categorías de *ensayo*, *función*, *preparación* y *entrenamiento* lejos de un orden o de una jerarquía, pensando la presentación a público como un entrenamiento y transitando el ensayo y la preparación con la intensidad de quien está frente a público. Logran así entrelazar y repensar estas nociones como móviles y subsidiarias unas de otras, conjugando ensayo, función, preparación y entrenamiento por las *intensidades* diversas que las circulan.

Lo que une todas esas formas recorridas es que estas temporalidades están siempre *irradiando*. Lxs hacedorxs buscaron tanto *estar dispuestxs* como *disponer a lx otrx*, *generar posibilidad en lx otrx* a la par de *saber tomar la que se ofrece*, *ser intensx* a la par de *buscar intensificar a lx otrx*, *encontrar un tono* y *lograr tonificar a lx otrx*. El canto en camarines, los juegos rítmicos previos al ingreso del público, cada situación, intervalo, y la despedida final, se dieron en un ida y vuelta constante de *afectar* y *afectación*, que estuvo al

colgando, en situación relajada, mira al público y mira a Zinc, alternadamente. Este contrapunto se convierte en la escena siguiente, la *transición*.

⁸⁰ En este caso inauguró una transición Tatata con su escena del grito y luego desaparición por detrás del telón. Esa estructura se repitió dos veces, en la segunda también estaba Tatata, pero más tranquila, al borde del escenario. Aunque esté tranquila, sus compañerxs se la llevan arrastrada igual que en la primera transición. Y en la tercera, luego de que Filo es arrastrada hacia atrás, Cocoto propone que “acá mataron a una compañera y nadie hizo nada”, dando una nueva línea de sentido que revisa las otras dos transiciones.

servicio de explorar la grieta del suceso que permite un *acontecer payaso*, que se presente como una experiencia actualizante.

3.2 Irradiación entre la escena y el público: un vínculo de continuidad

Vimos en otro apartado de esta investigación que Chevallier piensa el espectador del *teatro del presentar* como un *invitado*, y con esto sugiere no solo la calidad con la que será recibido en el recinto, sino principalmente como una condición que permite transformar su clásica función de *receptor* de un mensaje, para pensarlo como un *productor* de sentido.

La función analizada de *Mediasnoches* hace gala de esto. Sus espectadorxs fueron invitadxs y *huéspedes*, a quienes se les brindó un trato diferencial: les saludaron cuando entraron, les miraron a los ojos, les escucharon⁸¹. Y cuando comprometieron su cuerpo en la escena, se lo hizo con un cuidado particular⁸². Esto es una marca actual de las *Mediasnoches*, más aún bajo la dirección de Katz⁸³. A diferencia de otros tipos de escenas payasas -y teatrales en general- donde se aborda al cuerpo del público sin pedir permiso previamente, a veces incluso bordeando la desmesura, en esta función analizada se buscó constantemente que el público se sintiera como un huésped, nunca violentado.

Tomarlo como *invitado* no es un facilismo del sentido. Este *público-invitado* está incitado a *hacer*, a participar estando *presente* y *mirando*. Cuando Chevallier se pregunta cómo lograr

⁸¹ Entre muchos ejemplos, recordemos cuando Cocoto agradeció el aplauso de unx espectador, o cuando Tatata mira hacia la platea y se toca el corazón con la mano.

⁸² Recordemos el momento donde Zinc anuncia cuidadosamente que se va a tirar sobre las faldas de unxs espectadorxs “*me voy a lanzar arriba de sus cuerpos, protéjanme*” cuidando de no sorprender ni tocar a nadie sin previo aviso o permiso, al igual que Marieta en su escena de “*¿Podemos tocar?*”. Al respecto recordamos lo que dice María Laura Primo: “Fuimos aprendiendo a trabajar con el público. Hay un aprendizaje y también un crecimiento en poder mirar otras cosas, en saber qué cuidar, cómo cuidar... y se suma que Marcelo tiene un cuidado muy cuidado con el público. El tiempo fue dando... lo que no aprendiste por diablo lo aprendés por viejo... (...) esa evolución y crecimiento seguramente nos pone más seguros en la escena, más ordenados y con más experiencia para escuchar al público e interactuar con él.” (Primo, 2020).

⁸³ Además de lo dicho en el apartado anterior, agregamos una anécdota: en una función del 2018 Marcelo Katz puso a raya a Lita por llamar “estas dos viejas” a dos mujeres espectadoras. Rápidamente, ante esta acción que puso en jaque su condición de invitadas, reprendió a la payasa por lo hecho, la obligó a disculparse y la echó de la escena.

que el espectador esté presente, responde “de lo que se trata es de que el espectador *sienta*.” (2011, p. 15) Si el teatro del presentar entiende que el artefacto teatral intenta *producir sensaciones*, en *Mediasnoches Payasas* lxs hacedorxs invocan e intentan con tesón que surjan emociones genuinas, o como diría Chevallier, procuran que el público esté “mirando las sensaciones que emergen dentro de él.” (2011, p. 15), que le permita *contemplar la escena a la vez que contemplarse a sí mismo*, y generar *sentidos* que, partiendo de la experiencia colectiva, fueran también propios, singulares e intransferibles.

Por ese motivo existió en *Mediasnoches* una vinculación tan estrecha e intensa con el público asistente. Una *continuidad* dice Chevallier al referir esa vinculación, y esta palabra no es menor. Era algo que se *continuaba* entre lo creado en escena y lo creado como respuesta en el público, en una lógica irradiada, que rebozaba en el centro de la escena, se derramaba intensa y fuerte hacia el costado donde estaban los músicos, se desbordaba en el director que estaba sentado entre las gradas, y se elevaba, leudaba entre el público, para volver circularmente a donde empezó.

Esta circulación trazó una “estética relacional” como denomina Bourriaud (2006), donde los sentidos logrados fueron relacionales: se dieron en la relación que establecía el público, a la par de las que proponían desde el escenario. Esas relaciones se convirtieron en el *núcleo* de la obra. La vinculación de continuidad, de paridad que establecieron las *Mediasnoches* con su público, emancipada de trazar solo *receptores* y *emisores*, es sin duda su lugar escénico fundacional.

Pero no solamente por el estatuto que lxs hacedorxs le brindaban a lx espectadorx, sino porque en esa relación se establecieron, conjuntamente, las líneas de sentido escénico que rigieron la función. Esas líneas de sentido fueron, al igual que en *La fatalidad de los detalles*, no pre-impuestas, más bien descubiertas. Pero, a diferencia de *La fatalidad...* y de otras obras no improvisadas, en esta función de *Mediasnoches* la propuesta nació, se sopesó, midió, se potenció, desarrolló y acabó frente a público. Todas las decisiones escénicas, tales como si un material quedaba, si se desarrollaba o abandonaba, cómo y quién o quiénes lo podían hacer, se tomaron en conjunto con el público. No mediante la pregunta directa, sino en la fina lectura y escucha de las micros y macros respuestas que el público, en su totalidad o en individualidades, iba trazando.

Incluir al público en el establecimiento de las líneas de sentido que organizan la escena no es un gesto de generosidad, sino de considerar un *par* al público, un co-creador, un igual, con otra función, pero con el mismo peso en esa creación.

Por momentos el lazo entre escena y público fue evidente, como el que hizo protagonista al espectador de la escena del beso con Marieta⁸⁴, o cuando dos espectadoras hicieron un par de aplausos que enseguida recogió Cocoto⁸⁵. Pero en otros fue menos evidente, pero igualmente legible. Por ejemplo, en la situación dos, cuando Zinc logra su improbable cometido de “hacer algo sorprendente en treinta segundos”, el director parece estar dispuesto a felicitarlo y pasar a otra cosa. Pero, fruto del comentario altanero de Zinc (“me sobraron veinte”) el público responde con un audible “uh”, dando cuenta del desafío que el payaso le hacía al director. Es entonces cuando Katz, después de registrar el comentario unificado de la platea, le responde “¿Ah sí? Lo vemos, úselos”, redoblando el desafío. Por esa construcción conjunta es que Zinc, al realizar sus *siete* nuevos *desafíos*, los hace esta vez en contacto directo con el público, cuerpo a cuerpo.

En la situación siete, cuando las payasas hacen un círculo y comienzan a decir “*machirulo*” acusando al director, compañeros y dirigiéndolo al público en general, se aborda una línea de sentido que atraviesa transversalmente no solo a la escena payasa sino a la comunidad toda. La tensión en el público se hizo evidente, y la expectativa recayó sobre cómo iba a reaccionar el director ante semejante acusación, si con enojo y desaprobación, o aceptando, doblegando un espacio que aparenta ser indoblegable. Finalmente, Katz cerró la escena diciendo “está bien, lo acepto”. De inmediato Zinc redobló la apuesta, sugiriendo “votemos” como modo de abordar la diferencia, y la gente aplaudió de inmediato.

Christiansen (2011, p. 27) habla de un *lazo invisible* que une al payaso al espectador, y del que surge la risa:

El payaso trabaja con su cuerpo, utiliza instrumentos musicales y un sinnúmero de elementos de los que se vale para provocar la risa, pero el elemento principal con el que trabaja es el pensamiento del espectador. (...) el rol que ejerce el

⁸⁴ Referencia a Situación cinco (*¿Podemos tocar?*)

⁸⁵ Referencia a la transición tres.

espectador rebasa la observación y lo hace intervenir activamente con su pensamiento para completar el sentido de lo que propone el payaso. Esta relación entre el espectador y el payaso es la que da existencia al humor y la risa, que son el fruto de esa relación. Por eso la presencia del espectador no puede ser pasiva.

No es *pasiva* ya que co-crear junto a lxs hacedorxs *vuelve* a lxs espectadorxs, de la escena hacia sí mismxs, y de nuevo a la escena, y eso constituye el material con el que crea su respuesta. Afecta (opina, esgrime, silencia) a partir de su propia afectación (las *emociones surgidas de sí*). Por eso no emite una *risa por acto reflejo*, ni una aprobación o desaprobación mecánica o técnica, sino que elabora una respuesta que está embebida de sí mismx, de las *sensaciones emergidas*.

Es unx *espectadorx emancipadx*, propone Cristina Moreira citando a Rancière: “*la enseñanza universal* que proponía Jacotot (...) me permite realizar una lectura diferente (...) desde el educador a sus educandos, desde el creador hacia sus receptores, desde sus receptores hacia sus realidades”⁸⁶ (2011, p. 37). La propuesta hacia el público de las *Mediasnoches Payasas* fue sin duda la de considerarlo *emancipado*, o como dice Chevallier, un público que va y vuelve, donde lo que *vuelve* a escena es el público mismo, en distintas formas: silencio contenido, risa estallada, inquietud, mirada penetrante, etc.

Devolver con *una mirada*, algo tan usual en cualquier teatro, en esta escena toma otra dimensión. Para lx payasx mirar es hacer, es decir que no concibe una acción como pasiva y la otra como activa. Dice Christiansen (2011, p. 19), así como “para los pintores ver y pintar son parte de un mismo gesto creativo, (...) se podría afirmar que para el payaso observar y mostrar forman parte de la misma acción”.

Desde esa concepción *activa y accionada* que tiene el mirar, el vínculo con el público que establecieron lxs payasxs de *Mediasnoches* fue *a través de la mirada*, irradiada, donde lx

⁸⁶ Si bien Moreira señala lo *emancipatorio* como una característica de la enseñanza de la técnica del clown, lo hace también conjugándola con la emancipación que de por sí plantea la técnica del clown en el público.

payasx practicaba una *mirada encarnada* (como la propone Haraway), es decir, igualando en relevancia *qué miraba y con qué cuerpo miraba*.

Por eso lxs payasxs miraban siempre donde estaba puesta su atención, atendiendo lo que miraban o, para graficarlo, *miraban con la nariz*. Es decir que direccionaban su mirada allá a donde apuntaba su nariz⁸⁷. Cuando el director les pidió que registraran un compañero al que estaban aplastando⁸⁸, la reacción fue inmediata: todxs miraron a Katz y después se miraron entre sí, buscando quién estaba mal. Cuando el director puntualizó, todas las narices apuntaron a Cocoto, recién entonces desarmaron la fila que presionaba contra la columna.



Lxs payasxs buscan con la mirada cuál de lxs compañerxs está lastimado, sin dejar de aplastar a Cocoto contra la columna. Foto de Producciones Anónimas.

⁸⁷ Así lo dice Gené (2016, p. 82): “Las máscaras miran con la nariz: es decir que el público ve que el personaje mira allí hacia donde dirige la nariz, no los ojos. Esto vale tanto para máscaras de medio rostro como a máscaras de rostro entero”.

⁸⁸ Referencia a la situación uno (*la columna y el empuje*).

Pero *mirar con el cuerpo* no es solo mirar donde apunta la cabeza, sino tener un grado de atención profunda sobre eso que se mira. Desde el ingreso en *Mediasnoches* lxs payasxs miraron a los ojos al público, pero no como un requisito, sino más bien requisando. Miraron con detenimiento, en esa vorágine de personas y payasxs, canto, baile, acomodo en butacas, etcétera, y lograron establecer vínculos particulares. Recordemos a Tatata, cuando se detuvo por completo en el escenario para observar un gesto de cariño entre dos espectadorxs, se puso una mano en el pecho emocionada y esperó que la miraran para decirles “hermoso”, en referencia al gesto de amor. O Lita cuando, mientras el público se acomodaba, le dijo a un espectador dónde sentarse. Entre baile y canto siguió todo el recorrido de ese espectador, y cuando corroboró que se había sentado en otra butaca le dijo “¡hacé lo que quieras, ¿sabés?, lo que quieras!”.

Es una mirada que busca extraer algo del caudal de sucesos del momento. El requisito es que debe estar *sucediendo*, que no esté impuesto o fabricado por lxs hacedorxs, y que lxs payasx dé *cuenta* de *eso* que sucede, que lo muestre o denuncie. Por eso para Jesús Jara “el clown mira de frente, ojos bien abiertos (...) mirada clara, receptiva (...) transparencia total hasta cuando intenta ocultar” (2000, p. 45).

La mirada de Lita, Tatata, y de cada unx de lxs payasxs, denotaba un *deseo de vinculación* particular, diremos aquí de lógica irradiada, que permitió, como un contrato desde el ingreso, un vínculo de *continuidad* con el público, para proponerle ser huésped y productor de sentido. El público que asume su condición de creador pone su propia humanidad a disposición, igual que hace lxs payasx. Por eso Chevallier concluye que el sentir es posible gracias a que el espectador se siente invitado, acogido, en confianza, “como si experimentar esta posibilidad real de sentir libremente le hubiera incitado a ‘reconectar’ consigo mismo.” (2011, p. 15), invitado a contemplar-se, y con esa mirada desnuda, vuelta, es invitado a crear sentidos, plurales, diversos y propios a la vez.

3.3 Irradiación de la grupalidad: herederxs de lo colectivo

Dice Rodrigo Fonseca (2020):

Hablando de *Mediasnoches* y les payases que formamos ese colectivo es importante recalcar que tenemos mucha trayectoria colectiva y en conjunto, y eso hace que nuestros payases hayan ido creciendo, se hayan ido desarrollando *dentro* de lo colectivo, con una mirada *en* lo colectivo, entre todes.

Lo *colectivo* como rasgo fundamental nos hace pensar, de modo situado, cómo se vincula *Payasxs Autoconvocadxs* con algunos modos de abordaje escénico de la ciudad de Córdoba. En este sentido, la *creación colectiva* se imprime como una herencia que marca las *Mediasnoches payasas* nodalmente, reflejado en un trabajo constante e intenso sobre la grupalidad de la experiencia, vista en por lo menos dos dimensiones.

Primero, se imprime en la gestión conjunta que sostienen desde el inicio del proyecto e incluso antes. Esta permitió, a lo largo de los años, definir la trayectoria artística en conjunto, tanto para la formación continua (decidiendo qué formadorxs convocar), como para la gestión, producción y presentación del espectáculo *Mediasnoches Payasas* en todas sus dimensiones, desde su gráfica, imagen, sala de presentación, estrategias de prensa, escenografía, entre otras.

Segundo, así como esta horizontalidad colectiva se observa en la preocupación por la gestión grupal del espectáculo, se imprime de igual manera en la *construcción de la escena* y los sentidos sobre su práctica que les sostienen. Dice al respecto Jorge Fernández Gonçalvez:

En distintas etapas surgieron discusiones en torno a la técnica, en torno al significado de la *impro*, el clown y el público, y si se caía en la inmediatez de la respuesta del público. Por momentos quedaba la sensación de que era medio tirano quedarse en el humor y nada más, que se perdían otros aspectos, otros

paisajes del payaso posibles a trabajar. Si vos pretendías generar otro ritmo en escena, ir hacia otra poética, no necesariamente hacia el humor, sino hacia otra sensibilidad, no había espacio para eso. (...) o también esto de trabajar las consignas solo desde la palabra (...) A veces notábamos que había, en general en ese momento, estímulos para la impro que se acotaban a la palabra y no hacia la gestualidad. (...) Eso se trataba de ir viendo y charlando en relación a cómo armar la noche, que hubiera ejercicios que no solamente quedara siempre en la palabra. Que tuviera otra calidad la pauta de trabajo. (Férrez y Fernández, 2020)

La grupalidad como *espacio de construcción conjunta de conocimiento* permitió el ingreso de la discusión en torno a qué era improvisar, qué ser payaso, qué hacía al payaso, qué características tenían sus payasxs específicamente y cómo potenciarlas de la mejor manera en la escena a través de qué pautas, qué mecanismos y qué formatos.

Entre sus acuerdos previos, lxs payasxs de *Mediasnoches* sabían que, por principio, tenían que *aceptar la propuesta de su compañerx de escena o su director*⁸⁹, sabían que debían *estar atentxs a la potencia de la dinámica grupal a la par que la propuesta individual*⁹⁰ y sabían que debían proponer acciones *dentro del acuerdo sobre los límites en la vinculación con el público*⁹¹. Hasta aquí principios más bien *universales* de lógica clown.

Pero lo que es más notable es que -aunque no lo lograran todo el tiempo-, establecieron como variable de valor una *equidad escénica* como eje de preocupación, procurando crear

⁸⁹ Entre muchos ejemplos, Katz a lo largo de la noche preguntó "¿Pueden hacer una poesía con papel tisú?" "¿Puede mostrarnos algo sorprendente?", "¿Puede decirnos cómo hacían los músicos?" "¿Puede explicar a sus compañeros la mecánica de trabajo?" A todas estas propuestas lxs payasxs responden que sí, por *principio payaso*, sin importar si saben cumplirlo o si podrán hacerlo con éxito.

⁹⁰ Dice Nella Férrez (2020) al respecto "Hay una cosa que se plantea, que tenés que estar acá y abierto, presente, en presencia (en presente escénico) y el estar dispuesto. No tenes que estar juzgando, no tiene que entrar tu juicio de valor como persona y tenés que estar abierto a cualquier cosa". Aporta Mariana Roldán (2020): "El tiempo en la escena improvisada con público es inmanejable, gran parte del entrenamiento está orientado a poder manejar la percepción distorsionada de la escena y la *tensión* del público, que tiene la ventaja de poder ver la escena completa"

⁹¹ Vimos en el apartado anterior que el nivel y modo de vinculación ha ido cambiando a lo largo de los años en *Mediasnoches Payasas*, pero, aunque tomara diferentes tenores, nunca dejaron de preguntarse al respecto.

mecanismos para “que todos tengan la misma cantidad de oportunidades en escena” (Ortiz, 2020).

Dice Nella Férrez (2020): “[Al principio de Mediasnoches] a veces le dábamos a elegir al público quién quería que actuara. Y eso fue todo un tema, a la larga porque había barra de fans que querían que actuara tal payaso o tal otro”. Este tipo de reflexiones permitieron alojar una preocupación sobre la *equidad escénica*, lo que ha ido modificando fuertemente el formato de las *Mediasnoches* a lo largo de los años. Entendemos esta preocupación como *emplazada*, vinculada al lugar donde *Payasxs Autoconvocadxs* funciona, es decir *situada* en la ciudad de Córdoba⁹², la creación colectiva y su herencia *porosa*⁹³.

Consideramos que esta característica no es menor, es producto de un trabajo grupal, de una concepción colectiva y horizontal del grupo que desborda la escena, ya que les une como productores (del *Festival Señores Niños*, de las *Mediasnoches Payasas*, de cada grupo en sí mismo, de ellxs como profesorxs de clown, etc.). Y principalmente que les otorga un registro profundo de las oportunidades escénicas de todxs lxs hacedorxs, que les permite construir conocimiento escénico de una manera grupal.

David Piccotto lo resume así:

Lo que nos diferencia con los otros payasos es un lugar de inconformidad y búsqueda constante que te hace ir modificándote, cambiando de roles y demás. Un lugar de auto crítica, de insatisfacción creativa. En este espacio, al poder decir lo que no se quería y ser escuchado, se iba transformando, iba madurando, no se queda en el tiempo. Para mí algunos payasos que teníamos como referentes han seguido trabajando como individualidades, pero no como grupo. En nosotros hay algo de escucha del otro, de búsquedas personales que, al tener

⁹² Es interesante observar que el director Marcelo Katz nombra en su entrevista como esto no es una preocupación para él ni para la escena de “Vértigo”, la obra que dirige en Buenos Aires, donde “se trabaja en torno a lo que precisa el espectáculo esa noche” (Katz, 2020) pero nunca intentando garantizar una pareja aparición de lxs integrantes.

⁹³ Así propuesta en el apartado sobre Escenas de la crisis de la representación en la ciudad de Córdoba, visto en la parte uno de esta investigación.

experiencias grupales, se iba logrando una escucha y se iban probando esos formatos nuevos. Esto nos llevó a crecer. Crecimos individualmente, pero en ese espacio nos dimos la posibilidad de crecer grupalmente. (Piccotto, 2020)

Esta *grupalidad* como eje también es nombrada por otrxs. Julieta Daga explicita cómo las condiciones de trabajo en la ciudad de Córdoba marcan el modo de trabajo de este colectivo. Dice:

La grupalidad, la construcción colectiva es identitaria (...) Tiene que ver con ser actores, productores, de todo un poco. También se debe a la orfandad que tenemos de productores o de rubros separados y especializados, que no sucede en Buenos Aires, donde hay gente dedicada a la gestión. Acá hacemos todos de todo. Ahora nos estamos dividiendo un poco más, pero es incipiente. Acá tenemos una formación más colectiva. [En Buenos Aires] hay como una idea de *carrera* diferente. Nosotros más que carrera es un *paseo* lo que hacemos. Lo tomamos, me parece, con un claro objetivo de construcción grupal y de crecimiento horizontal más que personal e individual. Por supuesto que cada uno tiene un camino, un desarrollo personal y demás, pero siempre nos juntamos para empezar los viajes. Así fue *Señores Niños* y así fue *Mediasnoches Payasas*. Así fue que nos seguimos juntando para hacer cosas, para seguir profundizando sobre los lenguajes y demás. (Daga, 2020)

Pero no solamente por esta horizontalidad (escénica y de producción) vinculamos las *Mediasnoches* a la creación colectiva, sino también como parte de ese teatro independiente de la ciudad de Córdoba que *hace funcionar la heterogeneidad*⁹⁴. Las diversas formaciones de lxs integrantes de *Payasxs Autoconvocadx*s, la diversidad de trayectorias, la distinción entre grupos o alianzas internas, e incluso las diferentes (o contrapuestas) formas de

⁹⁴ Ref. a la Parte 1 de esta investigación, apartado sobre *Escenas del devenir situadas*.

entender lo que es un clown, presenta un panorama difícil para el trabajo en conjunto y para su continuidad.

Esto hizo que a lo largo de los años el colectivo *Payasxs Autoconvocadx*s fuera variando el formato escénico, guiados no solo por un ansia de experimentación y renovación de la propuesta, sino por ir encontrando qué sistemas escénicos albergaban de mejor manera sus preocupaciones grupales. Varixs entrevistadx⁹⁵ referenciaban que algunos formatos experimentados eran interesantes, pero iban en detrimento de esa igualdad de condiciones buscada, y que a lo largo de los años les ha costado consensuar los modos escénicos elegidos por las diferentes concepciones tenidas en torno a la escena clown.

Lo interesante es que, sin desconocer estas tensiones hacia el interior del grupo, *Payasxs Autoconvocadx*s logra hacer funcionar esa heterogeneidad en favor del espectáculo, en favor de una escena diversa en cuanto a lo teatral, y como grupo en cuanto a la gestión y producción. Ellxs mismxs reconocen en diversas entrevistas estas limitaciones como características del grupo, a la par de reconocer que logran sobreponerlas durante el trabajo escénico⁹⁶.

“Nos miramos entre nosotros, luego de cada función nos juntamos a charlar sobre qué pasó. Esa es la manera más fuerte que yo tengo de aprender, en equipo” sigue Julieta Daga (2020). A la par de la formación continua que *Payasxs Autoconvocadx*s propuso cada año, trayendo unx especialista a impartir seminarios específicos para sus integrantes, el colectivo sostuvo y acrecentó con los años un espacio de *formación entre pares* constante, consistente en cotejar el propio trabajo en la mirada de lxs compañerxs.

Al interior del grupo se garantizaron espacios -más formalizados como los posteriores a la función, o más informales como los de camarines, después de improvisar, o incluso antes de la entrada del público- de intercambio de opiniones acerca de los hallazgos y desaciertos de una escena en particular, de gestos específicos, de un vestuario o utilería utilizada, o de nexos más complejos -como los vínculos escénicos logrados, nuevos o de larga data-.

⁹⁵ Ver referencia del fragmento de entrevista a Férrez ya expuesto.

⁹⁶ Lucía Miani (2020) refiere “Pienso que la identidad tiene que ver con esa heterogeneidad y cierta movilidad que tiene, como que vamos, volvemos” Hablando de los diferentes formatos y la movilidad de agentes que ha ido teniendo el grupo. David Piccotto dijo: “[lo más importante para mí es] la cuna de lo grupal, de la escucha, de la auto exigencia de la mayoría de los integrantes. Y las tensiones escénicas, pos y pre escénicas que no superan las ganas de pasar esas noches juntos en la escena” (Piccotto, 2020).

Todas estas dimensiones fueron material de intercambio, de conversación. Pero no de una conversación banal, sino de una que intenta construir en conjunto una identidad, una profundidad en la práctica, un sostenimiento y crecimiento en el oficio. Rodrigo Fonseca dice al respecto:

[Lo colectivo aparece] no solo en el momento del acontecimiento, de la presentación, sino también en el entrenamiento, que es muy importante. Cada entrenamiento es un espacio de encuentro, de reflexión, pero también de transitar la escena, de estar en la escena, de un modo de la escena, pero también de construcción de los matices de los payases. Entonces, me parece que siempre la mirada del otro ha estado muy presente en la construcción del payase de cada uno y eso es importante también, como un matiz característico del colectivo de *Mediasnoches*. Pensar en cosas muy simples: pensar en un vestuario, o algo que hacemos en la escena que se resalta o se refuta o se dice o se habla... ahí también hay una construcción, una mirada colectiva siempre sobre los payases de todos. Eso marca una característica, una impronta muy propia del colectivo. Ahí también está el deseo. *Mediasnoches* es como un deseo de encuentro, de estar, de juntarnos después de mucho tiempo y de vernos en la escena, que es un lugar muy propio de los payases. (Fonseca, 2020)

Es interesante como Rodrigo Fonseca aúna la constitución de una identidad grupal -a partir de un ejercicio horizontal de formación conjunta e inter vincular-, a un deseo. La propuesta es relacional y de formación grupal, pero es el *deseo de encuentro* y el *deseo de grupalidad* lo que sostiene el proyecto.

Este modo específico sitúa a *Payasxs Autoconvocadxs* como practicantes de lo colectivo con una *intensidad* particular, que les define, donde el deseo y la construcción escénica van

de la mano de la escucha de la necesidad de lx otrx, de lx compañerx de escena. Una herencia colectiva que han sabido transformar y apropiar con sello *situado*, reconociendo el anhelo como motor de búsqueda, y el *sentido escénico* como una construcción que sobrepasa la individualidad.

3.4 A modo de conclusión: Irradiación payasa o el tiempo en espera

El *lazo fino* nombrado para crear sentidos, esa actividad requerida del espectador, ese estatus del público como un partícipe activo y fundamental, se traducen en que lo logrado será siempre tan efímero como es ese vínculo, esa conjunción. “Se trata de un oficio efímero” dice Cristina Moreira (2015, p. 28), especificando que la relación con el público “es un vínculo que no permanece fijo sino que debe renovarse constantemente”, y que eso es lo que vuelve la experiencia payasa tan inasible.

En ese marco, las *Mediasnoches Payasas* son una apuesta a la creación de momentos efímeros, pero no de cualquier momento. Estxs payasxs desenvuelven todo su oficio para crear momentos *acontecimentales*, dejan espacios para que se creen *aperturas inesperadas*, que sean anti-representacionales, en un estado *del presentar* constante. Convocan, con oficio y escucha payasa, acontecimientos para cazarlos y dejarlos abrir el espacio-tiempo, para dejar que se cree una *temporalidad payasa*.

La búsqueda de acontecimiento en *Mediasnoches* está atada a la *constante posibilidad del fracaso*, al *vértigo* de no saber qué sucederá, y a la *atención y escucha*⁹⁷, esa doble irradiación constante que practican.

En este sentido, es lo mismo que se pretende para la técnica de la improvisación, siendo en este caso, *impro* y *clown* prácticas similares. Según Gené, para la improvisación clown hay que “tener un objetivo simple y claro. Tratar de cumplirlo haciéndolo bien, muy bien. Ir

⁹⁷ Dice María Nella Férrez (2020) “[En las *Mediasnoches*] hay un tempo personal de cada uno, que es tan diferente, que se soluciona con la escucha: la cuestión es ver cómo generas un tempo donde van yendo y viniendo los tiempos individuales”.

más allá de los propios límites. Vivir y habitar la contradicción.” (Gené, 2016, p. 62) Una contradicción que, según Jorge Fernández (2020) afirma una dificultad, porque reunir la técnica de la improvisación con la del clown es como potenciar una bomba: “La técnica por momento te pone en crisis. El cruce de clown con la impro no es como un número que lo probás, te mira alguien y más o menos sabés por dónde vas”, desnudando la situación límite de la *impro-clown*.

Sin embargo, esa desprotección es lo que para Gené sostiene al clown, que “como pionero en contra del pensamiento orientado a objetivos, como víctima de las circunstancias, como ser humano errante, vive para el fin en sí mismo”. (Gené, 2016, p. 126). *Vivir para el fin en sí mismo* es lo que le permite al clown de *Mediasnoches* instalarse en la nada, en ninguna estructura previa, y lograr acciones que conduzcan a una escena, a *ser* en escena. En estxs payasxs hay descarné, honestidad y una humanidad profundamente zozca⁹⁸, que es particular pero evoca una humanidad universal a la vez.

Lxs payasxs de *Mediasnoches* se internan en la *nada* de la escena, sabiendo que lo propuesto será escena sólo si logra crear una *coherencia propia*, interna, pero irrenunciable. Así lo dice Christiansen (2011, p. 31), “el trabajo del clown se basa en la honestidad a prueba de balas. (...) puede convencernos de lo que sea, le creéremos siempre y cuando haya una coherencia interna, una coherencia dentro del universo que él mismo ha creado” Parte de su trabajo consiste en configurar esa coherencia interna que no es una copia de la realidad, pero no por eso carece de sentido. La diferencia es que *inaugura* sentidos, similares pero alternos.

Así es como Lita en medio de una discusión, puede darle la razón a Bocha y dos segundos después a Cocoto⁹⁹, porque su lógica interna no mide razones sopesadas con detenimiento en la lógica discursiva, sino que mide la intensidad del enunciante, una fuerza que la arrastra y la convence de inmediato, y luego en el próximo segundo la fuerza del enunciado del contrincante la convence nuevamente. Así Lita se pone al lado de Bocha y repite lo que ella dice, e inmediatamente después se sienta al lado de Cocoto y afirma con énfasis todos sus argumentos. Claramente no es una lógica de la actriz la que sostiene su acción, sino la

⁹⁸ Según Cristina Moreira (2015, p. 27) “la historia del teatro tiene antecedentes en los bobos de las atelanas griegas, no debe sorprendernos por lo tanto que el *clown* sea tonto”.

⁹⁹ Referencia a la situación tres (*Bocha actriz reconocida*).

de su payasa. Este modo de *afirmar por potencia* -y no por argumentos- forma parte de la lógica interna de Lita. No es un *sinsentido*, sino que es un sentido propio.

Pero no alcanza con tener en claro esa coherencia interna. Entendiendo los límites y formas de ese universo creado, lxs payasxs de *Mediasnoches* utilizan esa coherencia como una plataforma para capitalizar cualquier acontecimiento. Recordemos que, ante la pregunta de qué es el acontecimiento es preferible preguntarse dónde o cuándo sucede. Como dice Deleuze (1994, p. 158) el acontecimiento no es lo que sucede, pero *está en lo que sucede, en la fisura de lo inasible. Está y es* en un intervalo, en un rompimiento del orden establecido, en un *suceso*. El clown de *Mediasnoches* se nutre del surgir del acontecimiento, vive en ese lapso y delata el intervalo.

Por eso, la escena de Zinc “*algo sorprendente*” adquiere potencia de acontecimiento cuando es claro que el payaso no sabe lo que está haciendo, es decir justo en el *lapso intermedio* entre que le propusieron la tarea y que la resolvió. Es en esos segundos donde el payaso gira sobre sí mismo, da vueltas lentamente, se arrodilla y se evidencia que no sabe lo que hace, pero está dispuesto a seguir intentándolo. Esos momentos intermedios son los que insuflan la escena de potencia, y donde surge el acontecimiento de *no saber cómo salir de la nada*. La resolución finalmente es festejada por el público, no por la hazaña, ni por la demostración de una destreza (para destreza no sería una que arranque aplausos) sino por haber podido cruzar el puente, haber permitido el acontecimiento, haber podido atravesar ese intervalo temporal eterno que es el *no saber qué hacer en escena*. El éxito residió en no intentar tapar el acontecimiento ni el vacío, sino en explorarlo, en habitarlo hasta agotarlo.

Lxs payasxs de *Mediasnoches* no buscan la representación, sino que están a la pesca de un acontecer. Una búsqueda que, como vimos en la primera parte de esta investigación, consiste en *una resta que implica un plus* y que modifica la condición de la escena y del lazo con la platea. Una escena que es un *presentar*, quitando la condición de la representación.

De hecho, cuando la *representación* aparece como mandato o pauta, el suceso siempre se interpone. Así el director les pidió que *representen una poesía japonesa*¹⁰⁰, para lo que lxs

¹⁰⁰ Referencia a la situación tre9s (*poesía pedorra*).

payasxs se prepararon intentando satisfacer el pedido. Pero lo que sucedió se interpuso como protagonista: Pepita quería hacer volar los papeles para que flotaran como lo hacían sus compañerxs con papel tisú, pero ella solo consiguió papel de cocina, que cae pesado como un bollito arrugado. Miró al público, a sus compañerxs, al director. Siguió intentando y lo sopló, a ver si volaba, pero tampoco.

Lxs payasxs de *Mediasnoches* intentaron siempre cumplir con las directivas, pero las materialidades se presentaban contradiciendo *la idea de representación*, como una doble fuerza. Lo interesante es que esta fuerza doble no anuló, sino que *tensionó*, brindando tono muscular a la escena. Como resolución de la escena recién comentada, finalmente, Pepita optó por hacer sobre su cuerpo un mini retablo con el rollo de papel de cocina sin cortarlo, y aparecer lentamente rompiendo la unión de dos hojas con su nariz, logrando una versión distinta y única de *escenificar una poesía*.

A lo largo de la función analizada lxs payasxs muchas veces intentaron algo, no lo lograron, y de camino pasaron mil otros sucesos. Su habilidad se midió no por cumplir las pautas que dio el director, sino por la capacidad que tuvieron de tomar lo imprevisto y transformarlo en material escénico a la vista de todxs, sin ocultar el plan, sin ocultar sus tropiezos, aciertos y fortunas diversas.

Por eso decimos que estxs payasxs en escena son principalmente *tiempo de espera*. Habitan la espera de un acontecimiento, que a veces se presenta abrupto y a veces demorado, laxo o contundente, finito y delicado, o grueso e indiscutible. Lx payasx de *Mediasnoches* en escena tuvo siempre la mirada abierta y firme del cazador, a la caza de momentos *decapitonados*¹⁰¹.

Habitar la escena para estxs payasxs fue habitar el tiempo. Miraban, reaccionaban y volvían a observar. Accionaban y miraban lo hecho, miraban al público, al director y reaccionan nuevamente. Así se formó un encadenamiento que iban ajustando constantemente, intentando descubrir lo más potente, dejando aparecer los acontecimientos, y auto-

¹⁰¹ Así les llama el director Luciano Delprato (2016) cuando dice: “hay que ir a la caza de momentos, que son detectables porque perforan. Momentos decapitonados” que aparecen como una flecha que agujerea la escena, que direcciona y permite el surgimiento de una línea de sentido. Este director apunta que también se le puede llamar *puntos de encaje* que ensamblan *intuición*, *acontecimiento* y *sentido*, y que son, según Delprato, la *potencia* del teatro.

regulando. Es decir que si percibían que su actuación era desmedida no estaba todo perdido, bastaba con entenderlo y denunciarlo a tiempo, para poder seguir construyendo a partir de esa confesión.

En *Mediasnoches* los payasos *habitaron* el tiempo, lo recorrieron de punta a punta como si fuera un espacio, uno en el que el *instante* fue su casa, su hogar. “El arte clownesco encarna el instante, ensalza el acceso a la suspensión momentánea de la monotonía habitual de la vida, creando una eternidad efímera” (von Barloewen, 2016, p. 131).

Por eso la técnica usada varias veces en la noche de *repetir* y *relatar*¹⁰² imprimió una nueva forma de *actualización*. Algo sucedía y después se actualizaba haciéndose de nuevo, pero un algo *nuevo* que es *siempre diferente*, que es repetición, pero es distinto, por más que se esfuerce su hacedor en hacerlo *igual*. Esto nos recuerda la imposibilidad de repetir algo en cualquier orden de la *realidad*, cualquier cosa no es más que una cosa nueva, como dice Wislawa Szymborska al inicio de esta sección: *nada ocurre dos veces ni nunca ocurrirá*.

El instante fue eternidad en la búsqueda de *Mediasnoches Payasos*, haciendo de ese instante el escenario del acontecimiento payaso, imprimiendo una temporalidad particular, que von Barlowen (2016, p. 133) lo describe como un presente colmado:

El modo temporal del arte del clown es el “presente realizado” y se contradice frontalmente con la temporalidad de la experiencia cotidiana, que se caracteriza por la tendenciosidad o la vacuidad. Lo presente en él parece pasajero en términos de huida hacia la ausencia. Se pierde por cuanto como huella de lo pasado apunta hacia lo futuro como un hilo de pensamiento finamente tejido. De este vaivén se sirve el despiste lúdico. El arte del clown no vive en el superficial aquí y ahora, sino en el recóndito ahora y en todo momento. (...) El “presente colmado” de la actuación clownesca contrasta con un presente vacío.

¹⁰² Referencia a las repeticiones y relatos pedidos en varias ocasiones: en la situación cuatro, después del Haiku de Filo, cuando el director le pide a Zinc que repita y cuente cómo hizo ese aire de poesía, o cuando le pide a Cocoto que cuente, todavía afectado por el aplastamiento, cómo hacían los músicos o qué le dijo Lita.

La insularidad que la acompaña modela la actuación hacia su creación característica, atañe a este tiempo vivencial de presente colmado.

Ese modo temporal del clown que marca von Barloewen se eleva exponencialmente: el vacío, que parece la condena de lx payasx, fue en realidad su potencia, su posibilidad de hacer de ese vacío un presente *colmado*. Solo logró ese presente colmado cuando efectuó algo de su potencia propia, de su universo interno, cuando irradió su propia potencia.

Efectuar algo de la propia potencia *es siempre potente*, así lo propone Deleuze. Había algo liberador en lxs *Payasxs Autoconvocadx*s cuando lograban ejercitar su potencia incluso en el error, incluso en la tristeza, entrenando la constatación de un poder sobre unx mismx. Por momentos se sostenían por una apariencia de liviandad que volvía inimputable a lx payasx, inalcanzable por las leyes comunes, ya que, con un poco de suerte y mucho oficio, no había pauta o situación que lo anular, no había desequilibrio que lo quitara de eje, no había sino *oportunidad de ser payaso*¹⁰³:

El suceso del payaso es la noción de fracaso del no-payaso. Es por eso que los payasos son cómicos, y no son trágicos. Ellos raramente son derrotados por la situación problemática en que se encuentran, siempre tienen una solución para un determinado problema -incluso si esa solución no encaja en lo que era esperado por el público-. Por ese motivo, sea lo que sea que un payaso haga durante su performance, el objetivo de la acción será cómo lo hace; siempre conducido por una lógica desajustada -una lógica que busca mostrar al mundo de las normas cotidianas, revelando sus incongruencias. (Beré, 2020, p. 25)

¹⁰³ Traemos a colación la obra “Payasos en Familia” producida por Impresentables Teatro, y cuyo elenco pertenece en gran parte al colectivo *Payasxs Autoconvocadx*s. La obra era una versión clown de “En familia” de Florencio Sánchez. Sobre el final de la obra, la amenaza de suicidio del padre estaba reconfigurada en la amenaza a quitarse la nariz. El padre, interpretado por Cocoto -David Piccotto- (aunque en su estreno era *el Payaso Lucho* -Luciano Desimone-), se lleva la mano a la nariz para removerla, y toda la familia le grita impidiéndolo, gritando que no lo haga como quien grita que alguien no se mate. Es que, si el payaso solo tiene *oportunidad de ser payaso*, quitándolo, la amenaza de volverse lisa y llanamente *hombre*, equivale a la muerte.

Esa lógica desajustada es la que le permite internarse en el ser *ahora y para siempre*, en constante presente.

Recordemos que la potencia es la capacidad de afectar y dejarse afectar. Esa irradiación de afectaciones es la que define la escena payasa de *Mediasnoches*. A veces mayor potencia, a veces menor. No se trata de medir su intensidad sino de reconocer que la composición de su potencia escénica es formada por esa circulación de diversas fuerzas y afectaciones: del grupo, de la acción escénica, de la mirada, y de la afectación mutua con el público.

Así como lo propone Deleuze, esa potencia no es una sumatoria de las individualidades, sino que puede ser exponencial, a veces circular, o incluso una sustracción. No se puede establecer como una suma porque no es la adición de valores idénticos. Las *Mediasnoches* se configuran en ese río de afectaciones y afecciones, de afectos que hacen, que se dejan hacer y que sostienen su proyecto, su escena.

Alejándose de la representación, las *Mediasnoches* no buscan ser representantes de nada, renuncian a la representatividad. No son representantes de cómo ser payasx, ni son representantes de cómo improvisar. No tienen las respuestas de cómo hacer que funcione con éxito. La continua posibilidad del fracaso marca la no-representatividad, y con ella se anula la representación.

En la escena de las *Mediasnoches* se evocan sucesos de la vida, configuraciones del mundo, de alguna gente que lo transita, pero de ninguna manera representa al mundo. Más bien lo evocan o convocan, despacio, con el cuidado de quien teje con hilo de araña, para que no se rompa la referencia.

Pero *referencia* no implica representación. Referencia es más un fantasma, una ilusión, algo que no está, pero nos recuerda algo. Que aparece y desaparece como el humo. Estar en el escenario de las *Mediasnoches* fue evocar el humo esperando que sea con tino, con acontecimiento, con apertura a algo real, presente, y del orden del suceso.

Ejercer de payasx para las *Mediasnoches* es hacer una práctica generadora de pensamiento crítico, una práctica teatral y política a la vez. La grupalidad, el vínculo con el público, la búsqueda de singularidad y de constante actualidad es también su apuesta política.

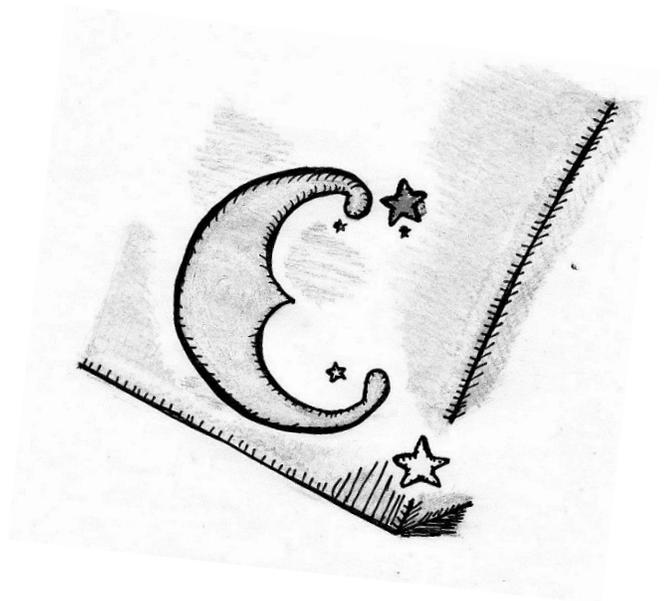
Recordemos que para Chevallier esta escena del *presentar* se sostiene en una singularidad y una continuidad con el público que son también un *gesto político*. Refiere: “el enjuego político que puede constituir el teatro hoy en día [es] no imponer discursos ni tampoco fundamentos comunes sino invitar a la invención particular y al establecimiento de una (nueva) continuidad entre seres.” (2005, p. 184)

Evocando la fuerza acontecimental, estxs payasxs proponen nuevas continuaciones, *otros modos* de construir escena, modos *mediasnoches* de construir grupalidad, modos payasos de producir y ser productores, modos únicos de sostener un oficio creciente en el constante intercambio y escucha de lxs compañerxs. Así convierten el accionar payasx en una *práctica generadora de conocimiento y de pensamiento crítico*, en el que crean sentidos en conjunto, en disidencia o concordancia, pero con potencia y con deseo.

Este *acontecer payaso* nos recuerda que la condición de vida es la imposibilidad de la repetición. Pero lo hace con *alegría*, logra hacer de esa *unicidad* una fiesta, un recordatorio de lo único e irremplazable de la experiencia. Es potente porque sucede una vez, y es más potente porque es colectivo. Crean con la *potencia* de saber que se sostienen por su propia red, creada y cuidada a través de años de grupalidad, de escenarios, de entender la fortaleza que da crear *sentidos* tan singulares como conjuntos.

PARTE 3

Temporalidades diversas



Temporalidades diversas

*Todo principio
no es más que una continuación,
y el libro de los acontecimientos
se encuentra siempre abierto a la mitad.*

Wisława Szymborska

En esta última parte de la investigación realizaremos un segundo desarrollo teórico, en el que retomaremos nociones ya tratadas, enlazándolas entre sí y con las experiencias analizadas, para poder pensar sobre temporalidades escénicas.

En el primer apartado nos detendremos en la singularidad de estas temporalidades, pensando sus lógicas vinculantes, los sentidos que permiten, la heterogeneidad que presentan y las potencias que desatan, extrapolando los comportamientos vistos dentro de cada temporalidad hacia su exterior.

Luego, en el segundo apartado veremos una dimensión escénica que las temporalidades nos permitieron pensar: los *procesos escénicos ampliados*. Retomaremos la noción para pensarlos según tres movimientos: ampliar, mover y mirar.

1. Singularidades

A lo largo de los análisis propusimos un despliegue de temporalidades diversas, que circularon de modo siempre singular en cada proceso ampliado. Destacamos siempre su aspecto *singular* porque nuestro interés en él vuelve vano querer aplicar estos análisis a otros casos, o establecer modos generales o generalizados de crear escena a partir de temporalidades. Pero no porque consideremos que no es posible hacerlo, sino porque propusimos alejarnos de lógicas representativas.

Solo nos ocuparon las experiencias singulares, de las que no se puede inferir que son *las más importantes*, ni la *representación de* una mayoría, ni buscamos *una* teoría que nombre

la experiencia escénica contemporánea. Lo singular nos aleja del promedio y de los *patrones*, porque, como dice Chevallier (2011, p. 10): “el ‘patrón’ es la representación de lo mayoritario. Sirve de referente para normalizar lo que acontece: se promedia, se hace consenso. La representación hace perder la singularidad”.

Apostamos a nombrar la existencia de diversas temporalidades que se imprimen como lógicas del sentido escénico. Solo eso, nombrarlas, entender su existencia, denunciar que existen diversos modos de abordajes escénicos, y que su carácter singular no los invalida, sino que los tomamos como una potencia.

Normalizar, igualar, es eliminar la singularidad y la multiplicidad, es corregir el hiato donde podría suceder un acontecimiento, antes de que suceda. Y con ello, lo que se elimina es lo *vital*: “nadie habita el patrón; ése está vacío; la representación no contiene vida” (Chevallier, 2011, p. 10). Por eso buscamos alejarnos de lo representacional, tanto en la escena que elegimos para analizar, como en los modos de ese análisis.

Buscamos una multiplicidad que surja de lo vital, que no consista en la eliminación de lo particular, sino en la potencia que habita en lo singular, donde esta multiplicidad sea las *diversas singularidades juntas*. Juntar las singularidades, reunir las, en esta lógica no representacional, implica no intentar igualarlas, ni establecer una jerarquía entre ellas o una sucesión concatenada.

A continuación, reuniremos las temporalidades analizadas creando lazos entre ellas que sigan su misma lógica, es decir, que permitan uniones intensas, insólitas, salteadas; donde la lógica de comportamiento sea a partir de las intensidades y potencias que despliegan, y no por su cercanía o lejanía en su ubicación temporal.

1.1 Lógicas

En los dos casos analizados vimos diferentes *lógicas temporales*, agrupadas en dos movimientos: por *irradiación*, es decir, creando sentidos en un movimiento tanto de ida

como de vuelta, entendiendo que la acción afecta y es afectada a la vez; o en *resonancia*, es decir como potencias que van creciendo en alianzas insólitas, potenciándose mutuamente, y/o creando intensidades conjuntas. Vimos que estas calidades imprimieron modos específicos de vincularse entre lxs hacedorxs, con el público, con los materiales, y con el dispositivo; pero también, agregamos, entre las temporalidades mismas.

En el proceso ampliado de *La fatalidad...* vimos que la temporalidad *latente*¹ imprimió su lógica en las conversaciones extendidas y tranquilas, que igualaban o superaban los momentos de práctica escénica. Su potencia estaba en ese hablar sostenido, sin grandes estridencias -como sí tuvieron otras temporalidades, por ejemplo, en lo *tonificado* o lo *intenso*- pero que a su vez incubaba algo, era una espera contenida, que se iba poblando de pequeñas descargas de otras potencias. Esas pequeñas descargas finalmente se acrecentaron cuando apareció la práctica escénica, y modificaron incluso las conversaciones, que ya no eran tan laxas sino agudas, penetrantes y llenas de las biografías propias y reflexiones de lxs hacedorxs. Fue ese acrecentar el que permitió el ingreso de la temporalidad de *lo flexible*², estableciendo una transición contigua y consecuente.

No sucedió así entre *lo flexible* y el *viraje*, donde más que un movimiento suave y continuado, fue un sacudón el que modificó el suceso. Fue el sorpresivo planteo de unx integrante sobre el modo de dirección establecido, el que modificó la lógica de trabajo, estableciendo un corte lacerante entre ambas temporalidades.

Rompiendo la lógica secuencial, encontramos en *La fatalidad...* más resonancias de *lo flexible* en la temporalidad de *lo tonificado*, que del *viraje*. Aunque el *viraje* haya sucedido después, lxs hacedorxs sostuvieron un puente entre las lógicas instauradas durante *lo flexible*, de experimentación, apertura y búsqueda de material sensible al foco y al detalle; que funcionaron como *resonancia* durante el estreno, en la temporalidad de *lo tonificado*.

Por *irradiación* funcionaron las temporalidades en *Mediasnoches Payasas*. Vimos en el análisis que, en la temporalidad de *lo dispuesto* durante la preparación en camarín, lxs

¹ La temporalidad de *la latencia* se resume en la primera reunión que sostuvo el grupo, que construyó las bases del proyecto.

² Recordamos que *lo flexible* es la segunda temporalidad del proceso, así llamado porque fue cuando comenzaron con prácticas escénicas todavía blandas, elásticas, que variaban mucho entre los temas y los modos de abordajes.

payasxs tuvieron que sostener su *trabajo en el caos, concentración puntual a la par que una general, una escucha corporal atenta y predispuesta, y la alegría* como modo vinculante. Esas características fueron desplegadas en esta temporalidad, pero irradiaron transversalmente a todas las otras temporalidades, durante los entrenamientos, las escenas, e incluso en la despedida final.

Profundizando lo intempestivo, podemos establecer a su vez comparaciones entre las temporalidades de un proceso y otro, que nos ayuden a entender lo singular dentro de lo similar. Lo *flexible* en *La fatalidad...* tiene puntos en común con la *posibilidad*³ en *Mediasnoches Payasas*. En ambas temporalidades lxs hacedorxs tenían como lógica ordenadora encontrar *lo más pertinente dentro de lo factible*. Buscaban así improvisar -en el caso de *La fatalidad*- o entrenar ejercicios conjuntos de ritmo y coordinación -en el caso de las *Mediasnoches*-, siempre con destreza y con tino a la vez. Como particularidad, en la lógica de la *posibilidad* en *Mediasnoches* no se ponderaba lo *blando* como sí se hacía en *La fatalidad...*, ya que la ejercitación payasa buscaba, en ese momento, crecer en la *precisión*.

Luego, las lógicas temporales *de lo tonificado* en ambas experiencias funcionaron como puntos de despegue. Sin embargo, en *La fatalidad...* lo *tonificado* sintetiza el momento de la presentación a público, pero en *Mediasnoches* remite al final, posterior al saludo y al fin de la experiencia en el escenario.

Es que para cada experiencia el mayor tono muscular se apodera de la escena en diversos momentos, y si bien existieron momentos de gran *tono* en otras temporalidades, fue en esos momentos que el tono configuró el sentido de lo que ocurría. Cuando el público aplaudió en *Mediasnoches Payasas* y se cerró la presentación en el escenario -luego continuó en pasillos, antesala y vereda-, lxs hacedorxs imprimieron otro tenor, ya no tomado por la absoluta intensidad que gobierna el momento de la improvisación, sino por una calma tonificada y alegre de *cierre* de la experiencia, donde lxs payasxs sí saben lo que tienen que hacer (despedir al público), teniendo como tarea descubrir modos específicos de hacerlo. A ese tenor le llamamos lo *tonificado*.

³ La temporalidad de *la posibilidad* en *Mediasnoches* ocupó el momento del entrenamiento sobre el escenario antes del ingreso del público, y luego la bienvenida, terminando cuando el director anunció las reglas de la noche.

En cambio, para *La fatalidad...* la lógica de *lo tonificado* se imprimió como sentido en el estreno, en la conjunción con el público y con la ebullición que supone. Durante las diversas etapas del proceso de *La fatalidad...* previos al estreno, lxs hacedorxs tuvieron momentos de gran tonicidad, pero una que actuaba por desborde -como sucedió en la temporalidad de la *aceleración*-. Por lo que fue en el encuentro con el público que *lo tonificado* se transformó en el sentido más pregnante. Ya no reinaba el vértigo del *viraje* o el desborde de la *aceleración*, sino que se permitieron establecer una escena muy potente, de mucho tono y claridad a la vez.

Entonces, *lo tonificado* en cada uno de los dos casos implica lógicas similares de constituir escena, pero sin perder su singularidad. Por eso insistimos que cada lógica temporal es *singular*, como lo es la temporalidad en sí misma, como lo son estas escenas en las que circula. Esa singularidad también se distingue en su duración desigual, y en sus modos específicos de unirse entre sí.

En el *paisaje*⁴ que elaboramos a lo largo de esta investigación, las temporalidades pueden unirse en *una* concatenación, pero adquieren otros sentidos si su recorrido se propone en otros movimientos. *Produce sentido* establecer en paralelo las dos temporalidades de *lo tonificado*, ya que nos permite apreciar cuándo un tono escénico se vuelve el ordenador del suceso. Produce sentido establecer un grado de simultaneidad entre la temporalidad de *lo dispuesto* y el resto de las temporalidades en *Mediasnoches*, ya que tuvieron una continuidad irradiada. Produce sentido observar temporalidades que son contiguas, pero están alejadas entre sí en sus modos, apenas unidas por un corte lacerante.

Es decir que, si bien estas temporalidades tuvieron por momentos un comportamiento errático, no por eso *carecen de sentido*, sino que lograron construirlo a lo largo de su travesía intempestiva. Estas temporalidades se constituyeron tanto en los sucesos que

⁴ Desde el inicio de esta investigación propusimos pensar los procesos escénicos ampliados como *paisajes*, cuyos puntos se unen rizomáticamente. Además de tomarlo como noción aglutinante, por presentar la posibilidad de no tener *centro*, elegimos el *paisaje* como noción por estar ligado a un juego de temporalidades en sí mismo. Un paisaje se observa recorriéndolo con la mirada, en un camino no lineal. Ese recorrido es siempre singular, implica necesariamente ritmos, saltos, y también simultaneidades, es decir *temporalidades* diversas que se conjugan en su interior. En los procesos ampliados analizados, propusimos que era más pertinente narrar las variaciones de sucesos, el abanico de intensidades distintas que se iban sucediendo y las diversas potencias que iban marcando la construcción escénica, *como quien mira un paisaje* antes que como quien cuenta una historia, ya que *ese paisaje* contenía en sí mismo ritmos (y sentidos) específicos y singulares de quien lo recorría.

ocurrieron, como en lo no dicho o hecho, es decir, en el espacio en blanco o la inexplicable separación, breve o extensa, contigua o lejana, suave o ardua de sus tiempos. Por eso consideramos más potente obtener *sentidos* al unirlos no cuantitativa sino cualitativamente, y establecer *lógicas de transcurrir* que las defina.

Las lógicas temporales que se desprenden de estas temporalidades configuraron modos corporales y vinculares de habitarlas. Proponemos pensar en *lógicas* porque se establecieron como un sistema abierto, y no como una práctica prescriptiva. Las lógicas no determinan cómo lograr una temporalidad, una escena o un acontecimiento; sino bajo qué condiciones pueden surgir. No son metodologías cerradas y acabadas, sino lógicas para habitar, vivenciar temporalidades y modos escénicos, y conseguir producir sentidos no representacionales.

1.2 Sentidos

En la travesía de observar procesos entendimos al *acontecimiento escénico* según una doble operación: por un lado, como una *respuesta a la crisis de la representación*, y por otra como *una fisura en el tiempo*, como una *ampliación* en la temporalidad escénica. Eso nos permitió establecer un vínculo estrecho entre temporalidades y acontecimiento.

De manera similar, José Sánchez entiende que la escena *expandida* renuncia a dos procedimientos: *la representación y el control del tiempo* (2007, p. 8)⁵. Es decir que, al renunciar a la representación como principio, esta escena se ve obligada a renunciar al control del tiempo. Entonces, las escenas *expandidas* son *acontecimentales* en la medida que logren desprenderse de estas dos condiciones, siendo tan importante la búsqueda no representativa como la búsqueda del des-control temporal, de ruptura temporal, permitiendo el ingreso de otras temporalidades, y con ellas el acontecimiento.

⁵ Desarrollado en la primera parte de esta investigación.

Una ruptura que puede ser un *delay* como menciona Bardet (2012, p. 176)⁶, un retardo. Es el segundo que se toma Filomena después de la pregunta del director⁷ y antes de reaccionar con su monólogo, o Zinc mientras busca con el cuerpo movimientos azarosos⁸ sin saber cómo sortear la escena, o Soledad Pérez cuando pausa su monólogo final con la casa abierta entre las manos, mientras mira fija al público⁹. Esos segundos son *conciencia en curso*, lo que abre a la tensión del *entre*, del que surge el acontecimiento escénico.

Cuando el director Marcelo Katz le dice a Marieta “¿a quién quiere tocar?”¹⁰, Marieta se suspende un segundo, se abre el acontecimiento y la payasa se interna en él. Mira hacia el público, busca establecer *continuidades*¹¹, ampliando la potencia que acaba de suceder. Es decir que no narra nada, no representa nada, simplemente mira al público, pero no finge que mira, observa realmente, sopesa, recorre las miradas que se posan sobre ella, los gestos del público, las risas, las caras que se esconden. Ese momento es un puro acontecimiento que inaugura una intensidad, una potencia, un afecto que emite y que la afecta, a ella y a todxs lxs presentes, hacedorxs y público, para volver luego a afectar a Marieta, en ese círculo de la potencia cuando es *irradiada*.

No estaba planeado, y eso es lo particular de estos sentidos inaugurados en ese *entre*. Al desafiar la representación, la escena del acontecimiento se vuelve una práctica presente que desafía al tiempo homogéneo. Y como tal no estaba prevista, sino que fue tomada por el director primero, luego por la payasa, sus compañerxs y el público, entre sí, todxs o algunxs, a partir de ese suceso, conectando a la vez con un presente *espeso*, de sensorialidad expandida.

⁶ Recordemos la cita completa: “Mi cuerpo, dice Bergson, es un centro de indeterminación, como cualquier imagen viviente, implica un *delay*, un retardo, una conciencia en curso (...) esta tensión entre, que exige el desafío de pensar una composición en la inmediatez”.

⁷ Referencia a la situación cuatro (*Haiku de Filo*) de *Mediasnoches Payasas* donde el director Marcelo Katz le pregunta sobre qué le gusta, y Filo responde con un monólogo improvisado.

⁸ Referencia al momento de la situación dos (*algo sorprendente en treinta segundos*) donde el director le pide a Zinc que realice algo sorprendente, y el payaso, aunque acepta presto, tiene notables problemas para resolver la pauta.

⁹ Referencia al momento de la “Escena 8: Nancy” donde la actriz recita su texto en mucha cercanía al público, y en complicidad directa con éste.

¹⁰ Referencia a la situación cinco (*¿Podemos tocar?*)

¹¹ Recordemos que Chevallier denomina como *continuidad* al vínculo que establece una escena no representacional con su público.

De manera similar, todo el proceso ampliado de *La fatalidad...* estuvo signado por la ausencia, deliberada y liberadora, de un *telos*. Proponiendo que fuera una lógica *poética*¹² la que organizara la escena, eliminaron las líneas narrativas de la novela, y con ellas un *telos* evidente al que llegar, un sentido final que ordenara, que *significara*. Al no estar regido por la búsqueda de un *telos* que resuelva, la escena se abrió al azar y al acontecimiento, marcado por la resonancia de numerosos referentes, y de un tiempo *sin fin*.

Decimos que fue un acontecimiento porque logró vincular *sentido y tiempo*, y porque fue la modificación del tiempo quien creó un sentido nuevo. Ni Marieta ni lxs hacedorxs de *La fatalidad...* tenían planeados los sentidos que surgieron. Simplemente se desprendieron, *devinieron*, producto del cambio *temporal* realizado. No lo planearon, pero sí lo permitieron y luego lo tomaron, internándose en lo que aconteció. Para Marieta fue *continuarse hacia el público*, e ir lentamente construyendo una escena en conjunto, siendo permeable y pertinente en sus acciones, en sus detenciones, silencios y dichos. En *La fatalidad...* el acontecimiento les permitió crear en escena un universo poético, antes que un policial.

En términos deleuzianos diremos que ninguno de estos sucesos (ni la escena de Marieta ni el hallazgo de la lógica poética en *La fatalidad...*) surgieron de una *idea*¹³. Si hubieran sido una idea no serían un acontecimiento, porque una idea es *una representación*. En cambio, el *sentido* es una creación que surge del acontecimiento, no pre existe ni se lo puede planificar.

En las escenas referidas lo único que se planificó fue el dispositivo de ensayo que permitió el ingreso de lo poético en el caso de *La fatalidad...*, o el dispositivo escénico de la improvisación para el caso de las *Mediasnoches*, y con ellos al acontecimiento, que permitió establecer sentidos. Pero planificar dispositivos no es igual que planificar ideas.

¹² Como vimos en el análisis del caso, en el ensayo n°21 “proponen pensar la tarea como una búsqueda de un poeta, más que de un detective” (anotaciones del diario de trabajo).

¹³ Aportamos que no es solo Deleuze quien piensa de esta manera la noción de *idea*. Recordemos lo que Serres propone: una idea sería para Serres *la cabeza*. En cambio, el cuerpo es *lo real*. Así, la escena se vuelve un lugar privilegiado para recordar lo “específico, particular, original, todo el cuerpo inventa; a la cabeza le gusta repetir. Ella, tonta; él, genial” (2011, p. 12) En esa misma línea, la directora Ariane Mnouchkine (2007) dice que en escena *no hay nada peor* que tener una *idea*, proponiéndola como la gran desactualizadora, que quita al actor/actriz del presente escénico. Por último, Rancière lo nombra con contundencia, pensando también en el teatro: “La escena no es la ilustración de una idea” (2013, p. 11).

Dice Gómez Pardo (2010) “El sentido no es dado por alguna idea, sino que viene dependiendo del acontecimiento mismo. El sentido, que brota del acontecimiento, es precisamente lo que rompe con el significado estatuido por una idea, por una representación” (Gómez Pardo 2010) Es decir que el sentido es una creación, no preexiste, sino que brota del acontecimiento, de esa fisura en el tiempo.

En los dos procesos escénicos analizados aquí, invocar el acontecimiento escénico se volvió una operación de sustracción más que de adhesión. Es decir que no se trató de qué sumaron para que suceda un acontecimiento, sino qué eliminaron. Entendemos que lo que se quitó es el *anhelo* de la representación.

Deleuze propone pensar el acontecimiento no como lo opuesto de la representación sino como su reverso. No es lo mismo decir opuesto que reverso. Lo opuesto es otra cosa, distinta. El reverso es la misma cosa, pero dada vuelta. Entonces, *La fatalidad...* y *Mediasnoches Payasas* pueden ser en apariencia iguales que otras escenas representacionales. Pueden tener iguales materialidades, iguales configuraciones. No es eso lo que las distingue, sino que estas escenas miran el *suceso* dando esa vuelta, en su reverso.

Hacer escena desde el reverso no es una cuestión de materiales (de cosas, de poéticas o sujetos intervinientes). Es una cuestión de permitir un suceso, o muchos. Permitir una rotura, un quiebre en algo que no se puede tocar. *Una fisura en lo inasible*.

Recordemos que, para Chevallier, pensar una escena del presentar no implica pensar en un teatro donde no se hagan *historias representadas*. Sino más bien, que la mirada de construcción escénica enfoca un presentar.

En *La fatalidad...* la invitación era internarse más en la lógica de la *poesía* que de la representación, a *habitar una forma de hacer memoria que esculpiera* una temporalidad particular, *situada e intempestiva*. Esos sentidos se erigían con mucha más fuerza que la representación del asesinato, que la novela de Capote, o incluso que sus personajes.

En *Mediasnoches Payasas* fue más fundamental la *variación*¹⁴ en la repetición, que la representación. Volvían a decir, repetían, volvían a pasar, atestiguaban, *variando* siempre

¹⁴ “que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados” (Deleuze “un manifeste de moins” en Chevallier, 2011, p.28).

en esa repetición, como cuando Marcelo Katz les pide a Cocoto¹⁵, Lita¹⁶ o Zinc¹⁷ que narren algo de lo sucedido inmediatamente después de suceder.

“Si el teatro de la representación era el teatro que representa ideas sobre la vida, el teatro de la repetición se vuelve el teatro que repite el movimiento mismo de la vida”. (Chevallier 2007, p. 17). Para Chevallier esta *repetición* es lo que quita la representación para volverla *presentación*. Pareciera paradójico, pero, por el contrario, Chevallier (2007) muestra cómo la repetición es un movimiento que *actualiza, presentando*. Esto es porque al relatar, todo lo sucedido se vuelve material nuevo, distinto, marcado por la *distancia* que implica narrarlo. Se *atestigua*, y con ello se ofrece no lo sucedido, sino una versión, siempre propia e intransferible y afectada. Es decir que se lo apropia, se lo convierte en suceso singular, repetido, pero variado.

Esa variación en el gesto de repetición permitirá el surgimiento de sentidos (y no de *representaciones*): “que el gesto ya no tenga un significado pre-establecido (sería un elemento estable), y pueda así (...) volverse generador de sentido.” (Chevallier 2011, p. 15). Los sentidos que emanan de la repetición son actualizaciones, o como las nombra Chevallier, lo que *presentemente pasa* (2007, pág15).

En *La fatalidad...* los sentidos escénicos más potentes fueron construidos específicamente a partir de esa *escucha de cuerpos presentes*, y era a partir de este acuerdo que elegían el material escénico a trabajar. De manera similar, dijimos que la *impro-clown* de *Mediasnoches* evocó constantemente la *predisposición, la escucha con el cuerpo, la atención puntual y general en simultáneo*. Los sentidos escénicos que sostuvieron contenían un registro intenso de las acciones y propuestas micro, a la par que el conjunto, así como los sentidos abandonados fueron aquellos que no registraban el suceso conjunto¹⁸.

¹⁵ Referencia a la situación uno (*la columna y el empuje*), donde le pide a Cocoto que explique cómo lo aplastaron contra la columna mientras sigue aplastado.

¹⁶ Referencia a la misma situación uno, donde el director le pide a Lita que repita “como suena” ella, varias veces.

¹⁷ Referencia a la situación cuatro (*Haiku de Filo*), donde el director le pide a cada payasx que cuente qué hizo en escena, y pone especial énfasis en pedirle a Zinc que vuelva a mostrar cómo desarrolló su intervención con una tela, mientras todavía la sostiene.

¹⁸ Recordamos como ejemplo la escena del *beso de agua*, donde Cocoto abandona su propuesta de besar cuando Marieta le escupe agua en la cara, virando el sentido desde el beso hacia el gag. Es Bocha la que de inmediato recoge este nuevo sentido y lo tematiza en su escena *Bocha actriz reconocida*. En *La fatalidad...*

Aquí propusimos pensarlos siempre como *sentidos*, siempre plurales, porque no aspiraban a ser unívocos ante en público. Ni un sentido solamente, ni un solo público homogéneo. Propusimos pensar que los procesos escénicos ampliados analizados, tuvieron una proliferación de sentidos que circulaban, que permitían pensar al público como un conjunto de singularidades.

El énfasis en su carácter plural es pensándolos en cuanto a su ser *diverso* y *múltiple*, no a su cantidad. No se trata de *cantidad* de sentidos. No se trata de qué temporalidad logró *más* sentidos. Ni si los ensayos o entrenamientos establecieron *menos* sentidos que los momentos frente a público, ni cuántos se desprendieron de uno y de otro. Lo que importa es la *intensidad* de cada sentido, su potencia.

Son *sentidos* en plural, porque son *singulares* de cada hacedorx y de cada espectadorx, siempre cambiantes, nunca pre establecidos, ni garantizados y mucho menos uniformes.

Por lo que el desafío fue *lograr sentidos*, en cada momento, en cada partícipe, un desafío de todas las partes involucradas. Un desafío del público, donde cada espectadorx debió tener una actitud propositiva y relacional, atendiendo corporal y sensorialmente el suceso para ver qué *potencias*, *intensidades* y *afectos* (no *ideas*) se despertaban en sí mismxs, y con eso construir los sentidos de su experiencia. Chevallier agrega que esos sentidos no pueden estar desprendidos de su *sentir*:

Lo que producen las relaciones teatrales, su efecto estético, es que sintamos. (...) si hay pues creación de sentido será a partir de este despertar de los sentidos: en función de la contundencia o no, de la pertinencia o no de este despertar sensible. No hay sentido posible -es decir singular, personal, único- sin primero este despertar sensible. (Chevallier, 2016, p. 77)

Para el autor, si el espectador se dedica a experimentar por sobre *intentar entender*, se abre la sensibilidad a un juego relacional de potencias, intensidades y afectos, que tiene lugar en *el espíritu del espectador* (Chevallier, 2016).

también tienen múltiples sentidos abordados y abandonados, como el abordaje explícito de material biográfico de lxs hacedorxs, o de la disposición del público entre objetos escenográficos, entre otras.

Pero también fue un desafío de lxs hacedorxs, quienes no debieron intentar la *representación* del suceso, sino vivenciar en tiempo presente, a través de una escucha corporal atenta¹⁹, los acontecimientos singulares que se desprendían de cada función, de cada ensayo, de cada espacio y momento posibilitado de construir escena. El desafío fue utilizar su oficio, entrenamientos y saberes al servicio de *proponer y efectuar a la vez experiencias siempre actualizantes*, fuera cual fuera el grado de acuerdos que contuviera el diseño de su escena (si era de improvisación o si estaba pautada y ensayada mil veces).

Como mencionamos en el análisis, producto de una escucha atenta de lxs hacedorxs a la propuesta que se va gestando logran capturar lo que pasa físicamente. Solo se captura aquello sobre lo que se pone atención.

Una escena *acontecimental* no intentan salvar a nadie de lo salvaje del azar, de lo imprevisible de la vida. Para generar *tranquilidad* está la representación, propone Deleuze. La representación iguala los hechos, ordena el tiempo y el relato, tranquiliza, es previsible, apacible.

Las escenas *expandidas* como las piensa Sánchez, se construyen “en la búsqueda de un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido.” (Sánchez, 2007, p. 8). Estos espacios de *vida* son un medio de generación de sentidos en ambos casos analizados.

En *La fatalidad...* el movimiento *vital* que observamos es el de igualar el espacio de acción al espacio de vida, donde lxs integrantes resuelven la potencia escénica a la vez que

¹⁹ Marcelo Comandú refiere con respecto a la escucha corporal (2018, p. 33):

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.

Asocia escucha a una *atención aguda* que *convoque un cuerpo-productor* de agenciamientos escénicos:

(...) 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.

profundizan sus lazos vitales grupales. Los sentidos escénicos logrados en *La fatalidad...*, se alojaron en ese espacio *entre*. Su versión propia y singular de *escucha de cuerpos*, fue la práctica ya adquirida a lo largo del proceso ampliado de sus *afectos*.

En *Mediasnoches* su sello de *impro*, de *clown* y de toda su experiencia escénica, está marcada por la importancia *vital* otorgada a su grupalidad. Construyen tanta escena como construyen vida conjunta, en espacios no escénicos y en acciones arriba del escenario, por igual.

En ambos casos vimos cómo dedican tiempo a establecer sus prioridades afectivas como prioridades escénicas²⁰. Por eso para Ortiz (2016, p. 96) la escena expandida denuncia nuevas formas vitales, urgidas de “un nuevo orden en las relaciones humanas”. Nuevo orden que permitió, en los procesos analizados, que *el sentido se volviera afecto*, y *el afecto se volviera sentido*, en un devenir al encuentro de la singularidad.

1.3 Heterogeneidad

Durante el análisis de los casos del corpus identificamos cuestiones en común para el abordaje de cada proceso escénico, donde fue primordial comprender que estas variables siempre estaban al servicio de la construcción escénica como procesos no lineales, irregulares, no tan ligados a *una* técnica o abordaje teatral distinguible, sino reforzando lo *ecléctico* y heterogéneo en los recorridos que establecían.

En este sentido la investigadora Carolina Cismondi (2016) propone reconocer patrones no tradicionales para analizar ensayos de procesos escénicos del ámbito independiente de la ciudad de Córdoba, proponiendo que, en estos procesos, todo lo que genera productividad

²⁰ Recordemos que para *Mediasnoches* una preocupación escénica es que todos tengan un desarrollo similar en cada actuación, priorizando la posibilidad de un desarrollo personal en detrimento de *lo que el espectáculo necesita*, como sugieren otros hacedores vistos. En *La fatalidad...* vimos que el entretrejo de sus afectos y deseos conduce la escena, funcionando sus preocupaciones afectivas en resonancia cuando están en escena.

en un ensayo son elementos que aparecen *sin linealidad*. Los observa como proyectos que nacen *sin certezas*, sino dando coordenadas y estableciendo referentes.

Así mismo consideramos el proceso escénico de *La fatalidad...*, que nació y sostuvo mucho tiempo su incerteza acerca de cómo construir la obra, qué se quería hacer y cómo se trabajaría²¹. En vez, lo que sostuvo el proceso fue el establecimiento de coordenadas móviles²², algunas profundizadas y otras descartadas, y de numerosos referentes, tantos que conformaron un universo propio del proceso²³.

De manera similar ocurre en *Mediasnoches payasas* donde, si bien tienen coordenadas claras sobre qué es el accionar *clown* o la *impro*, su principal sostén singular es la *grupalidad*, como eje sobre el que sostienen su actividad, su productividad como colectivo y su vinculación escénica.

Una grupalidad transversal, que atraviesa todas las materialidades. Atravesando desde la escena a su vestuario, desde sus decisiones en torno a qué directorx convocar para su formación hasta el modo de ingreso a la gorra. Una grupalidad que, como vimos, está cimentada en un *deseo*, de encuentro y formación conjunta, de entender al compañerx como unx par, unx igual, y autorizarlx a mirar, decir, construir. En esto también vimos en *La fatalidad...* que el *deseo* es motor y cimiento del proyecto, en el que los afectos y deseos marcaron las potencias escénicas que conformaron su proceso.

Entendemos ambos procesos como parte de la identidad de cierta escena independiente de la ciudad de Córdoba, que se sostiene en *hacer funcionar lo ecléctico*, lo distinto, elaborando métodos, formas y escenas a partir de los deseos circulantes en el grupo durante su proceso de creación ampliado, como una *pervivencia* de la creación colectiva²⁴, una donde la heterogeneidad de materiales es tomada como *principio organizador*, entendiendo que esos materiales provienen de diversos espacios, colegas, métodos y poéticas,

²¹ Recordemos que en numerosas ocasiones refieren la problemática de pensar y cuestionar qué proceso están haciendo, qué método usar e incluso qué obra querían hacer. Dice Daniela Martín (2020) en entrevista: “Se revisaba mucho. Todo el tiempo estar preguntándonos: qué nos gusta, qué nos gustó, para dónde va, qué tipo de obra es, qué quisiéramos hacer... eso es lo singular de este proceso”.

²² Como lo fueron el trabajo sobre el *punctum*, o el entrenamiento sobre el *detalle*.

²³ Los numerosos referentes textuales y no textuales presentes están especificados en el análisis del caso.

²⁴ Referido en la primera parte de esta investigación.

construyendo un tomar y construir *poroso* que *hace funcionar la heterogeneidad*, y estableciendo criterios de potencia para conformar escena.

1.4 Potencia

*Somos un grado de potencia (...)
eso es un individuo: un grado de potencia singular.
La potencia es un grado de afectar y ser afectado,
y no es igual la capacidad de un juez de ser afectado, que de un poeta.*

Peter Pál Pelbart

La investigadora Jazmín Sequeira menciona como una potencialidad la experimentación escénica mientras esté “comprometido con la maduración de reflexiones inéditas” (2012, p. 105). Propone que es esa reflexión intensa y extendida en el tiempo la que abre la potencialidad:

Consideramos que se requiere de una gran cantidad de tiempo invertido en el descubrimiento de cuál es la potencialidad del grupo en determinada problemática teatral. El tiempo es un factor imprescindible para que se constituya la dimensión procesual de la investigación, condición necesaria para otorgar complejidad al problema planteado y avanzar sobre implicancias inéditas de los trayectos. Como menciona Heiner Müller (1996:157) “hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar sobre eso”. (Sequeira, 2012, p. 105)

Es decir que es preciso una extensión temporal para que lo procesual tome relevancia, donde se pueda *hacer* para luego reflexionar y volver a hacer, estableciendo un *pensamiento en acción*, es decir, permitir una *potencia*.

A lo largo de la investigación la potencia ha sido nombrada como motor, nunca como *poder*. La distinción es importante. En nuestra propuesta la potencia siempre fue producto

de una escucha atenta, de un mirar desplazado, de una ampliación. La potencia fue siempre la demostración de los distintos sentidos que brotaban de los acontecimientos escénicos. Fue una potencia que era a veces pequeña, a veces estallada, siempre singular; pero que emergía de los bordes. La potencia del borde, de lo *minorizado* dice Deleuze, nos permitió ver otros recorridos en los procesos analizados. Una potencia que residió en quitar, en *aminorar* para Chevallier (2011, p.28):

Aminorar, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder -que uno ejerce sobre y contra otro- a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario -un *menos* pues- posibilite un *plus* en la sala. En ese sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce.

Se pasa así de pensar en *Poder* a pensar en *potencialidades*, en minúscula y en plural. En esta investigación se consideró en ambos análisis una potencia que surgió del centro de los materiales, del *cuerpo* del proceso creativo. Era lo que ese cuerpo, conjunto y grupal, establecía, a partir de los afectos que operaban. Dice Marcelo Comandú (2018, p.47):

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 *Mediasnoches* y en *La fatalidad...* fueron los afectos los que disminuyeron o aumentaron las potencias circulantes. En ambos casos *la manifestación del cuerpo* se volvió *la manifestación de una potencia*. Es esa misma potencia la que desbordó escena, hizo que entre en *fuga*, y resultara en una afectación recíproca de la escena y su fuera de escena, *ampliando* la experiencia teatral.

Una escena que se aleje de lo representacional es una escena que permite ser afectada a la par de afectar. Es también, entonces, un grado de potencia. Pero, ¿cómo saber la *potencia* de una escena? ¿Cómo descubrirlas, desatarlas, cómo dejarlas que aparezcan y que circulen? Consideramos que es experimentando los encuentros y las vinculaciones que se suceden, ya que en los encuentros se componen y descomponen mundos, y se logra un poder de *composición expandida* dice Pál Pelbart (2020), que no es solo la suma de los poderes individuales, sino la creación de *comunidad*.

Por eso insistimos que la grupalidad sostenida de *Payasxs Autoconvocadxs*, y la red de afectos practicada en *La fatalidad...* no son simplemente la sumatoria de las potencias individuales, sino la liberación exponencial que tienen sus potencias como práctica comunitaria.

En las escenas analizadas lo que brindó potencia fueron los deseos y afectos puestos al servicio de una práctica teatral intensa. Es decir que no bastó con *tener un deseo*, ni con *juntarse y/o quererse* para lograr potencias o sentidos.

A partir de un entrenamiento corporal, un conocimiento del oficio escénico, y un conjunto de técnicas adquiridas, lxs hacedorxs lograron extraer de esos *afectos* las potencias de la escena: potencias en las vinculaciones, potencias del dispositivo, potencias en las afecciones circulantes. ¿Cómo componer sin abolir las singularidades? asumiendo el poder de afectación. Eso permitirá estar a la altura de la propia potencia, y no dejarse *representar*.

Si se conforman *potencias múltiples* que posibilitan nuevos devenires, pueden aparecer nuevas configuraciones escénicas y nuevas formas de entender la escena. Por eso consideramos que también es una práctica ciudadana de excelencia, porque considera a lx distintx como la suma de riqueza singular a mi configuración de vida. No lx considera unx enemigx, ni busca confirmarse como unx igual, uniformando o igualando, sino que celebra cualquier disparidad, y así abre subjetividades, posibilita singularidades impensadas, y logra considerar la potencia exponencial de la que se conforma comunidad.

2. Procesos escénicos ampliados

Retomaremos la noción expuesta desde el inicio de esta investigación pensando que para analizar procesos escénicos ampliados fueron necesarios tres gestos: mirar al objeto a analizar a la par de mover esa mirada, para lograr ampliarla. Aquí expondremos el camino inverso, proponiendo como primer gesto la *ampliación*.

2.1 Ampliar

Al inicio de esta investigación vimos que ciertos territorios de los estudios teatrales contemporáneos proponen la *ampliación* como un *movimiento* necesario en numerosos aspectos, principalmente en lo que se entiende por prácticas escénicas, pensando, entre otras, en escenarios *liminales*²⁵ o escenas como *campos expandidos*²⁶. Entendiendo esa propuesta como propia, nosotrxs propusimos aquí la ampliación del concepto *tiempo*, pero específicamente para pensar la problematización del objeto *teatro* hacia *procesos escénicos ampliados*.

Así propusimos que la búsqueda de acontecimiento escénico, en ciertos procesos, sucede tanto en la presentación a público como en el complejo entramado de situaciones diversas que conforman esa escena, directa o tangencialmente.

Propusimos, entonces, el estudio de *procesos escénicos ampliados* como un enfoque que nos permitió establecer las reuniones, conversaciones, preparaciones, y principalmente los ensayos como espacios *otros* que también buscan *acontecimientos* que permitan *sentidos* y no significados.

Al proponer *procesos escénicos ampliados* no quisimos negar que exista diferencia alguna entre *ensayos* y *funciones a público*. Es cierto que encontramos distinciones,

²⁵ Desarrollado por Diéguez Caballero, referido en la primera parte de esta investigación.

²⁶ Desarrollado por José Sánchez, referido en la primera parte de esta investigación.

principalmente en los vínculos o desvinculaciones que se establecen en hacedorxs y materiales involucrados, que no son iguales durante los ensayos y la presentación a público. Entendemos que no son iguales las vinculaciones entre quienes actúan y quien/es dirige/n en los ensayos, que entre quienes actúan y el público durante una función, ni entre quienes actúan entre sí en ambas circunstancias. No son iguales, y consideremos que nunca lo serán.

Pero esa desigualdad no implica necesariamente que un momento está por *encima* de otro, como propone cierta teoría teatral, cuando establece una jerarquía que piensa a la escena a público como *un producto en sí mismo*, y a los ensayos apenas como su *germen inconcluso*.

Esa jerarquía que asume la presentación a público por encima del ensayo, adhiere a una lógica de *mayor y menor*, donde el primero *representa* al segundo. “El procedimiento de la representación es un procedimiento jerarquizado en sí: el representante está por debajo del representado (el primero vale menos que el segundo)” detalla Chevallier (2011, p. 10). Entonces, según la lógica del mayor y menor, la presentación a público sería *representante* del ensayo, por lo que el ensayo *valdría menos*.

Aquí proponemos que la desigualdad observada entre ensayos y presentaciones a público no replica necesariamente esa jerarquía, mientras sostengan ambos momentos *por igual una búsqueda de acontecimiento*. En ese caso se daría lo contrario: pensar que es preciso una *igualdad* entre esos momentos sería ir en detrimento de una escena acontecimental, que se genera en lo *siempre diferente*, en la *variación*.

Pensando en un proceso escénico ampliado que busca el acontecimiento, sería un equívoco decir que *el ensayo es diferente a la presentación a público*. Más acertado es decir que *cada* ensayo, cada presentación a público, cada preparación en camarines, cada entrenamiento, es una experiencia singular, igualada en su *capacidad de potencia escénica*, de las *intensidades* que circulan en su interior. A veces más en una función que en otra. A veces más en un ensayo que en otro. Pero nunca tiene más intensidad la presentación a público o el ensayo por una cualidad *intrínseca*. Es decir que no por *ser* ensayo la escena desprenderá menos sentidos, ni por ser función tiene garantizado el desprender alguno.

En una escena que busca alejarse de lo representacional, estos momentos no deben intentar ser iguales, aunque sí deben tejer una red de *condición de existencia*. Es decir que, necesariamente, sean cuales sean, necesitan de los otros momentos para *ser* y construir sentidos. No construirían *sentidos* las potencias escénicas de una preparación en camarín, si después no existiera una presentación a público; así como sería impensable que la función a público desprenda sentidos acontecimentales sin esa red de situaciones previas.

Al analizar los ensayos en *La fatalidad...*, y los momentos previos a la función en las *Mediasnoches*, vimos que esos espacios ya configuraban sentidos, ni más ni menos que frente a público. Los meses de ensayo en *La fatalidad...* no fueron un *esbozo* de la obra, fueron un suceso en sí mismo²⁷. La previa en las *Mediasnoches* generó *sentidos*, que fueron *otros* de los que se configuraron en la presentación a público, pero que estaban en diálogo, en íntima vinculación²⁸.

Son en *red*. La lógica temporal de *la aceleración* no podría haber existido sin la de *la latencia*, y algunos de sus sentidos escénicos propuestos, fueron configurados recién en otra temporalidad, durante la lógica de *lo tonificado*. Esa *condición de existencia* no es lineal, sino que se une rizomáticamente, en red. No es que solo las lógicas temporales finales son las que logran tener sentido, sino que cada temporalidad logra algunos sentidos durante su transcurrir, y otros se logran en *punte* con temporalidades próximas o pasadas.

En *Mediasnoches Payasas*, cuando Lita saluda al público en la vereda del teatro, luego del cierre del espectáculo, cierra con un “bueno chau, váyanse”. Lo atrevido del destrato podría funcionar en sí mismo, pero logra establecer un nivel más del sentido al unir ese saludo con la bienvenida y el “hacé lo que quieras” a unx espectadorx, evocando la misma cadencia, el mismo gesto corporal de agitar una mano, acentuar levemente con el torso y hablar contundente. Recién en este último momento el saludo desprende un *sentido*, en puente con

²⁷ Recordemos cómo la escena presentada a público constaba de un dispositivo que solo funcionaba si sus hacedorxs lograban los niveles vinculares que habían logrado durante el proceso de creación, en simultáneo con el trabajo *sobre el detalle*. La intensidad de los sucesos en los momentos de ensayos y reuniones previas fue el combustible del que se alimentó la escena final, a la vez que durante la presentación a público fue el trabajo sobre el detalle el que lograba evocar los sentidos más logrados de ciertos ensayos.

²⁸ Recordemos cómo los momentos previos a la función los sentidos desprendidos más pregnantos eran de *trabajo en la simultaneidad, del desarrollo singular de cada payasx con sus características a la vez que la atención grupal, del trabajo sobre la alegría*; todos sentidos que luego fueron nuevamente convocados en la escena frente al público.

algo sucedido muy a principio de la noche, en otra fracción de acción, en otra temporalidad. Una cadencia que adquiere sentido en el modo vincular irreverente que plantea Lita a lo largo de la noche.

Por eso este tipo de procesos escénicos ampliados de búsqueda acontecimental no contienen *unas* temporalidades propias de la experimentación y otras propias de la presentación. De hecho, podemos llegar a pensar momentos intensos durante los ensayos, aunque hayan sido propios de la presentación a público. O temporalidades latentes durante la función, o tonificados en el camarín. Pensar las lógicas temporales desprendidas de la jerarquía pre establecida de lo que es ensayo y lo que es función a público, posibilita pensar una escena *ampliada*.

Así ensayos, reuniones, preparaciones, estreno y funciones se amplían y entrelazan en *condición de existencia y de singularidad*, donde ninguno de estos momentos establece sentidos en sí mismo, sino en la red que los contiene, y donde cada momento es, dentro de esa red, potentemente *singular*.

Analizar los procesos escénicos como espacios que precisan de investigaciones específicas es apostar a generar un estudio *no representacional*. Son numerosos los estudios actuales que buscan tomar cierta teoría del análisis de espectáculos como una hegemonía teórica que buscan no reproducir, sino que, a partir de ella, proponen *fugar*²⁹ teorías oblicuas, unas que repiensen el vínculo teoría y práctica.

También porque pensar en *procesos escénicos* en vez de pensar en *obras estrenadas*, es en sí mismo un gesto no representacional, porque re-pensar el vínculo establecido entre ensayos y presentación a público, es también re-pensar la *finalidad* como resolución del sentido, es decir pensar una teoría del *telos* como destino inevitable, como si lo único que pudiera hacer un proceso escénico es ensayarse hasta encontrar *un* sentido que *nombre* su experiencia.

²⁹ Referimos a *fuga* como lo piensa Deleuze, como ya vimos, para quien hacer que algo entre en fuga es que escape por desborde.

2.2 Mover

Pensar en *procesos escénicos* es ampliar lo que entendemos por *teatro*. Pero es una ampliación que no se logra *estirando* los límites, sino *accionando* en otros territorios, moviendo el pensamiento.

Un estudio de ensayos, reuniones, camarines, situaciones previas y posteriores a las funciones, requiere *mover* lo que entendemos por procedimientos, por generación de material escénico, por creación. Para algunos autorxs el *mover*³⁰ ya es en sí mismo un gesto no representacional, según Chevallier esto es porque “el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona al concepto” (Chevallier 2007, pág15).

Si se opone al concepto y a la representación, es porque se opone a una *desactualización*. “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” dice Marcelo Comandú (2018, p.40). *Volver a entablar relaciones* en esa duración específica, para luego volver a entablar otras cuando esa duración se modifica. Mover es actualizar, lo que implica necesariamente un estado de presente. Así lo propone Chevallier:

Un movimiento nunca se reconstituye; siempre se está haciendo. Eso no quiere decir que no se pueda preparar un movimiento, incluso planear el recorrido que tendrá -pensemos en un trazo escénico-. Ensayar se puede volver una manera de facilitar lo imprevisto del movimiento presente. Pero, eso no quita nada al

³⁰ En torno a *movimiento*, sugerimos ver los textos de Chevallier “Deleuze y el teatro. Primera parte: el teatro de la repetición” (2007) y “Por un teatro menor. Deleuze y el teatro 2” (2010, p. 8) donde dice:

Esta noción de “movimiento” no deja de aparecer en los textos de Deleuze, desde *Empirismo y subjetividad* (1953), hasta *Dos regímenes de locos* (2004), o sea que, no faltan los análisis a los que referirse para entenderla mejor. Por ejemplo, en el primer capítulo de *Imagen-movimiento*, titulado “tesis sobre el movimiento” (Deleuze, 1983: 9-22), aparece que, primero, hay que reconocer que el movimiento es *presente*: consiste sencillamente en el acto de atravesar un espacio. El movimiento es el acto de estar cruzando tal espacio. Pero no es el espacio atravesado, y tampoco es el trazo del movimiento una vez atravesado el espacio.

En otras oportunidades Chevallier entenderá al movimiento como *presente*, especialmente cuando propone analizar distintas configuraciones corporales de actores y actrices en el teatro del presentar (2011).

hecho que, cuando el actor efectúa el recorrido previsto, lo que define su movimiento es lo que *presentemente* pasa. (Chevallier, 2007, p.15)

Lo que *presentemente* pasa, dice Chevallier, es lo que le devuelve su actualidad, y por lo tanto lo que le aleja de la representación, según el autor para ir hacia una *presentación*.

Enlazando con otras nociones ya vistas, decimos que no solo implica *mover*, sino que es *mover un pensamiento a la intemperie*³¹. La *intemperie* refiere, en este caso, a territorios desprovistos de categorías firmes, más bien habitados por nociones móviles y singulares como las que habitan los ensayos.

Su singularidad radica en entender que estos *cuerpos expuestos a esa intemperie* no están desamparados, sino que son *condición* para generar nociones *situadas* y emplazadas.

Para permitir formas singulares de pensamiento crítico es tan necesario este mover como alojarlo en la intemperie, enlazando como condición indispensable la *acción al territorio*.

2.3 Mirar

*Hay que dar un rodeo
dar vueltas y volver sobre sonidos
sobre voces, oídas, leídas,
tal vez muy usadas...
Es posible que un día se abran
y en la hendidura brote
la mirada.*

Circe Maia

Además de ser necesario el *mover*, decimos que precisa ser un movimiento que parte de una *mirada*, que en este caso requiere pensar con el cuerpo lo que sucede con los cuerpos en

³¹ Referido por Diéguez Caballero y Longoni, desarrollado en la primera parte de esta investigación. Un pensamiento en estado de intemperie implica *moverlo*, por *su estado de precariedad y de vulnerabilidad absoluta del pensamiento, y de cuerpos igualmente vulnerables que los acompañan*. (Diéguez Caballero y Longoni, 2019)

esos espacios, porque es un mirar *encarnado*³², que nos permita mirar algo al mismo tiempo que atender qué cuerpo mira. Es decir, *mirar con qué miramos*.

Mirar con el cuerpo para expandir la mirada es *ampliar* lo que entendemos por mirar, para que no sea un gesto que solo explora un afuera, sino que parte desde un adentro. Esto nos centra en lo que contiene la mirada de *procesual* y de *otredad*.

Decimos *procesual* porque se mira mientras está siendo. Parte de una mirada *encarnada*, que mira desde adentro, desde la carne *situada*, hacia afuera para que *sea*, y luego vuelva, en un círculo *procesual*, “que solo tiene realidad mientras está funcionando” dice Cornago (2005, p. 5).

En este caso, al mirar cada momento escénico ampliado como *teatro* le damos otra *existencia* al proceso, porque analizar *procesos escénicos* asume lo *procesual* como un cuestionamiento intrínseco. Es decir que esta mirada atenta³³, si es *encarnada*, si implica una escucha atenta con el cuerpo, *amplía* nociones, volviéndolas *proceso*.

Decimos de *otredad* porque este *mirar* considera *la mirada del otro como condición de existencia*, es decir, no como un mero receptor que mira lo que se escenifica, sino como lo absolutamente necesario para que *sea*³⁴. Al conjugar adentro y afuera en un mismo gesto, este mirar entiende *lo otro* como materia del *uno*.

Chevallier desarrolla la *mirada* como constitutiva de su noción, ya que para el autor este *mirar* define el teatro *del presentar*, porque “el acto teatral es más que el estricto acontecimiento escénico, incluye a los que lo ven” (2004, p. 9). Es decir que este *mirar encarnado como movimiento* genera un vínculo particular, uno que es del público y de la escena toda: de cada unx de lxs sujetos participantes (hacedorxs y espectadorxs) y del dispositivo escénico a la vez.

³² Así lo proponen Diéguez Caballero y Longoni a partir de Haraway, como vimos en la primera parte de esta investigación.

³³ Solo a través de una escucha atenta con el cuerpo se logra algo *real*, dice Serres. Recordemos que para este autor lo *real* implica lo presente y la escucha del cuerpo, es decir que lo real surge de un cuerpo contextualizado *en materialidad limitada y primigenia*. Si bien la discusión en torno a lo *real* merece otro corpus de autorxs, nos parece pertinente mencionar lo *real* para Serres ya que lo asocia a la *escucha atenta con el cuerpo*.

³⁴ Lo puesto en *itálica* hace referencia a lo desarrollado por Oscar Cornago (2008), referido en la primera parte de esta investigación.

Un lazo que se sostiene por una *estética relacional* de sujetos y escena donde, a partir de la *forma material de la obra* se determina una *forma relacional* (Bourriaud, 2006). El dispositivo será el espacio donde lo *relacional* suceda -o no-, donde se permita -o no- el acontecimiento. Podemos pensar esta *estética relacional* como otra forma de nombrar la afectación y afección propia de la potencia. Afectar y ser afectado por el dispositivo establece una *forma relacional* que se aleja de la representación, porque permite este suceso *doble*.

Una mirada afectada, encarnada, relacional, no solo crea sentidos, sino que constituye y construye *conocimiento*. Una mirada que es una escucha, y “estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido” dice J.L. Nancy (2007, p. 20). Estas escenas de *escucha de cuerpos* conformaron no solo una escena, sino un modo específico, singular de generar conocimiento crítico partiendo de un *pensamiento oblicuo*³⁵.

3. Una ampliación que permita la singularidad

Los momentos que componen los procesos analizados no son iguales entre sí, no son unidades temporales que podamos repetir ni reemplazar. Son *temporalidades*, en plural y en singularidad, que nos permitieron pensar el tiempo como una *pura duración* que *solo captábamos en nuestra propia experiencia interna*³⁶.

Pero esta experiencia propia e intransferible sobre el tiempo, no funciona solo en una individualidad, sino que adquiere sentidos en *red*, uniendo cada experiencia singular y dejando que broten de esa unión nuevos sentidos.

³⁵ Enlazamos así lo que propone Serres sobre generación de pensamiento *oblicuo* con lo ya expuesto por Diéguez Caballero y Longoni al respecto de *generación de pensamiento crítico*, así como lo expuesto por Bardet sobre *escucha de cuerpos*. Todas estas nociones ya fueron abordadas en la parte uno de esta investigación.

³⁶ Como refiere Bergson sobre el tiempo, desarrollado en la primera parte de esta investigación.

Por eso no se trata de igualar las experiencias, sino de no eliminar las singularidades. Si la representación, por definición, debe ser indiferente a las particularidades³⁷ y las contingencias, entonces encontraremos en lo situado, lo específico y lo *no igual* un refugio siempre nuevo, siempre distinto, y en su práctica escénica un trampolín.

Somos un grado de potencia. Las temporalidades ampliadas nos lo recuerdan y nos invitan a desplegarla, potenciándolas en grupalidad. Nos invita a re pensar y cuestionar la representación como condición de *ser* escena.

Y fuera de la escena, nos invita a re configurar la noción de representatividad, por una en donde que no rija la *unicidad*, (*el uno* que representa a todos) sino que dé lugar a lo múltiple. Multiplicidad que no es caos aleatorio, sino diversas configuraciones del mundo, distintas, pero juntas. *Una circulación libre de potencias diversas que, a su vez, potencie.*

Las temporalidades son un *no continuo*³⁸. son intempestivas³⁹, extemporáneas, contra el Tiempo, que permiten ser sujetos de experiencia *en y del tiempo*⁴⁰, que reclaman objetos artísticos de *travesía perpetua*, con especificidad permanente⁴¹.

Al desafiar la representación, estas temporalidades son *prácticas presentes* que desafían al tiempo homogéneo, que permiten al público entender la escena como presente y no como representante⁴². Que invitan a *revertirlo*, a retornar la escena hacia lo solo medible en su intensidad y por lo tanto en lo vital.

³⁷ Recordemos que para Deleuze no hay una “noción ‘neutra’ e indiferente tanto a lo particular como a lo general, a lo singular como a lo universal, a lo personal como a lo impersonal” (Deleuze, 2005, p. 47).

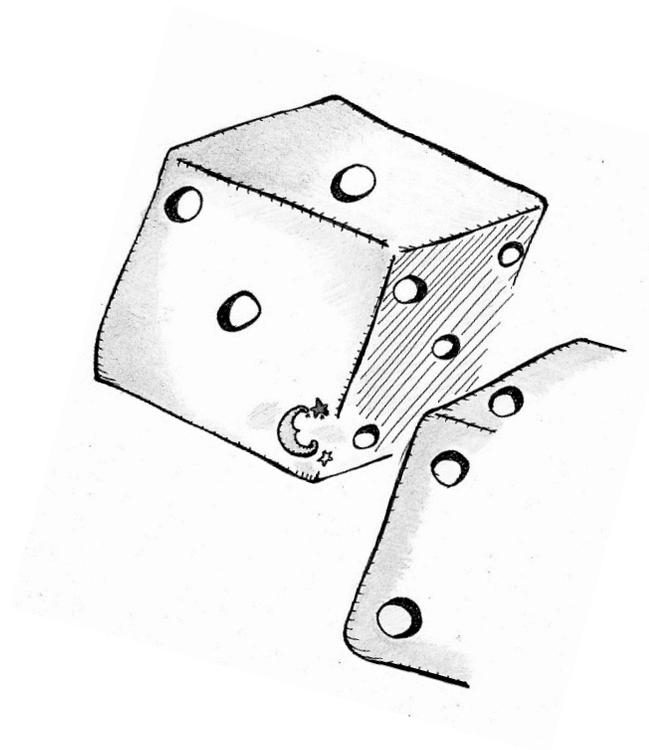
³⁸ (Deleuze, 2006), referido en la primera parte de esta investigación.

³⁹ (Pál Pelbart, 2009, p. 224), referido en la primera parte de esta investigación.

⁴⁰ (Kozak, 2014, p. 187), referido en la primera parte de esta investigación.

⁴¹ (Deleuze, 2006), referido en la primera parte de esta investigación.

⁴² (Chevallier, 2011, p. 18), referido en la primera parte de esta investigación.



Conclusiones

Celebrar la multiplicidad

*¿Qué es este libro?
Un deseo.
Es decir: una piedra que flota.*

Eugenia Almeida.

Escribí gran parte de esta investigación durante la pandemia de 2020. Los hechos a los que nos vimos sometidos durante ese año -y que continúan mientras escribo esto- son para mí un acontecimiento en sí mismo. Un suceso de la experiencia no planeado, que ingresó con fuerza y me modificó la percepción sobre un sinnúmero de aspectos, también sobre el tiempo. Lo urgente, lo constante, lo lejano y cercano, lo inacabable, lo extenso, lo inminente y con ello lo *vital* todo, devinieron *otros* en este suceso.

Surgieron nuevos sentidos, creados desde el centro de este acontecimiento, de esa grieta, de ese rayo. Y todavía me parece que la representación no logró decir nada, no encontró cómo *representar* esta pandemia, sino que, al día de hoy, es todavía puro acontecer *siendo*.

En esta situación las nociones de tiempo y de creación, como las piensa Bergson, de temporalidades diversas y de lo vital, me parecieron más imbricadas que nunca. Y con ellas las nociones específicas de construcción escénica y sus lógicas temporales.

No se me ocurre un escenario situado más potente para pensar la modificación del tiempo, y con ella la ampliación de una escena no representacional. Unir *sentido* y *tiempo* se volvió así un modo de pensar la escena, las construcciones escénicas y su investigación, como un paisaje en el que el recorrido en sí mismo adquirió sentidos singulares.

Un paisaje

En esta investigación cuestioné el tiempo como unicidad y concepto, proponiendo nombrarlo como una pura duración que solo se capta en la experiencia interna, un devenir múltiple y singular a la vez, una perpetua travesía que siempre está *siendo*, que es vital, y que por eso mismo asocia duración y creación.

Desde ahí propuse pensar en *temporalidades* que amplían el concepto tiempo como *devenires* plurales, intempestivos, fuera del tiempo.

Entendí temporalidad y acontecimiento como nociones profundamente entrelazadas, pensando al acontecimiento como un *entre*, un suceso de la experiencia que quiebra la temporalidad, la suspende y modifica, ampliándola, permitiendo que surjan sentidos no previstos. Y como punto nodal, pensé este acontecimiento como el reverso de la representación.

La representación como un concepto, una domesticación y fijación que es indiferente a lo singular, que se proclama hegemónico, sin fisuras y que identifica un saber constante, reconocible y transferible.

Como su reverso, el acontecimiento se presentó como multiplicidad, una pura diferencia que sucede en la fisura que crea, una grieta que suspende el flujo del tiempo, lo interrumpe y altera, proponiendo a su vez nuevas temporalidades.

En ese marco, una escena que no busca la representación como modelo es una escena que se entrega al devenir, que permite un acontecimiento, es decir una multiplicidad, que no intenta domesticar lo salvaje de toda experiencia escénica, que no intenta igualar, que no le interesa representar.

Así establecí enlaces con diferentes nociones de la *crisis de la representación*, proponiendo un estado de situación *situado* en las preocupaciones de esta investigación, diferenciándola de la *crisis del drama*, y estableciendo una primacía de lo corporal como organizador de los

procesos de construcción de sentidos escénicos, por sobre el resto de los elementos, incluido el texto.

Entre lxs investigadorxs que piensan una escena no representacional, encontré conceptualizaciones como *teatralidades expandidas*, *teatros de la experiencia* y *escenarios liminales*, entre otros, que potenciaron la reflexión sobre temporalidades escénicas.

Entre ellxs destacué el *teatro del presentar* que propone Chevallier, ya que pone al cuerpo en el centro de las preocupaciones escénicas, propone sostener una reciprocidad emancipatoria con su público y trabajar a partir de referentes textuales diversos.

Su noción me permitió profundizar y mirar en detalle las pautas propias, ligadas al teatro del presentar en tanto se constituyen por la búsqueda del acontecimiento escénico y de una escena no representacional¹.

Entendí al acontecimiento como un suceso imprevisible, que puede suceder tanto en ensayos como en funciones a público, o puede no suceder nunca. Precisamente por su azar constitutivo es que propuse pensar en *procesos escénicos ampliados* como el territorio propio del acontecimiento escénico.

A su vez, pensar en *procesos* escénicos requirió *mover* y *ampliar* lo que entendía por teatro, desmantelando su definición como sinónimo de producto acabado y del ensayo como un germen inconcluso. Discutí la idea de que el ensayo es en sí mismo algo de menor *potencia* que un estreno, o que una función, para afirmar que ambas instancias son potencias, siempre desiguales, que no se definen por una concatenación o jerarquía entre ellas.

Agrego que la dicotomía no es solo entre *presentación a público* y *ensayos*, sino que también existe un entramado de situaciones diversas que constituyen escena sin ser ninguna de esas dos, tales como reuniones, conversaciones, salidas, espacios virtuales compartidos, preparación en camarines, saludos o bienvenida al público, entre otros.

¹ Si bien consideramos un enorme aporte a esta investigación las nociones trabajadas por Chevallier, es importante señalar que el teatro del presentar como noción aborda la presentación a público como hecho teatral, pero no los *procesos escénicos ampliados* que son materia de nuestra investigación. Consideramos que como línea futura de investigación se puede pensar en *procesos escénicos ampliados del presentar*, extrapolando nociones ya expuestas por Chevallier, y aportando los giros necesarios para abarcar la amplitud de situaciones propias de un proceso escénico.

Tomando estos momentos como partes de un proceso escénico ampliado, establecí el surgimiento de potencias escénicas diversas en cualquier estadio de la creación.

Pero también afirmé que estos momentos precisan de ser tejidos en red como condición de existencia, entendiendo que los momentos y temporalidades que circulan se precisan entre sí para construir sentidos.

A partir de conceptualizar esta red como condición para *ser*, la creación escénica puede ser pensada como una *red de problemas* singulares de la que distingo a la búsqueda de acontecimiento como pauta cognoscible *situada* y *oblicua*.

Al alejarse de la representación, la pauta de esta investigación requirió de un análisis específico, particular, pero también lateral y transversal. Pensando a partir de un cuerpo contextualizado, que asume su materialidad *limitada* y *primigenia*, lo oblicuo y situado como perspectiva parcial me ofrecieron conexiones y aperturas inesperadas, desde las que se construyeron conocimientos tan singulares como significativos, desmantelando así una pretensión de universalidad y de encajar en teorías generalistas.

Así analicé los casos de *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)* y de *Mediasnoches Payasas* entendiendo que ofrecían particularidades que no se enmarcan en una metodología teatral reificada, sino que generaban formas singulares de conformar escena.

Una singularidad que entiende la potencia de lo *minorizado*, de ver en las experiencias de borde -alejadas de prácticas escénicas hegemónicas-, la fortaleza que acecha en los espacios *entre*. Esa potencia de lo supuestamente menor se tradujo en abordajes escénicos *otros*, en este caso distintos a los representacionales.

En el proceso escénico ampliado de *La fatalidad...* la creación de sentidos se constituyó por una lógica de *resonancia* que permitió crear lazos -a veces insólitos, pero siempre intensos y potentes-, entre los materiales textuales, los no-textuales, pero principalmente entre las vinculaciones, los afectos circulantes y los deseos de sus hacedorxs.

Desde las reuniones, ensayos, estreno y reposición circularon temporalidades donde la latencia, lo flexible, el viraje, la aceleración y lo tonificado generaron recorridos singulares,

que invitaban a internarse más en la lógica de la *poesía* que de la representación, y a habitar una forma de hacer memoria que esculpiera temporalidades tan situadas como intempestivas.

En *Mediasnoches Payasas* la preparación en camarines, entrenamiento previo, ingreso del público, desarrollo de situaciones e intervalos y cierre; abrió la circulación de diversas lógicas temporales.

Lo dispuesto, la posibilidad, lo intenso y lo tonificado, fueron proponiendo lógicas en las que la constante atención y escucha producía una doble *irradiación*: una que sostenía la escena, invitando al público a construir en conjunto los sentidos organizadores; y otra, en simultáneo, que permitía los recorridos singulares, logrando un circuito de afectaciones.

Ambos proyectos se configuraron sobre una red de afectos, donde sus diversas formas devinieron manifestaciones de potencias.

La red de afectos practicada en *La fatalidad...* y en la grupalidad sostenida de *Payasxs Autoconvocadx*s, liberaron exponencialmente sus potencias individuales, logrando devenir en una práctica comunitaria.

Ambos proyectos entendieron que había una potencia particular en crear sentidos tan singulares como conjuntos, es decir que la invitación era a crear sentidos individuales de cada hacedorx y de cada espectadorx, en cada ensayo y en cada función, pero que en simultáneo conformaran sentidos *otros* que fueran conjuntos, a partir de esa práctica comunitaria conseguida.

Los sentidos que emanaron de estas construcciones, vertiginosamente, no estuvieron nunca garantizados. Su *sino* fue estar siempre en movimiento, siempre *siendo*, imposibles de fijar, o de proclamar homogéneos, unívocos o eternos. Pero, precisamente por eso, fueron singulares, únicos, insospechados, intransferibles, una pura diferencia *siendo*.

Tanto en *La fatalidad...* como en *Mediasnoches* lxs hacedorxs procuraron sostener un dispositivo de *escucha de cuerpos presentes*, a partir de la cual circuló el azar propio del acontecimiento, y el vértigo propio de la creación de sentidos distintos a los pre establecidos.

Por eso estos procesos creativos ampliados no fueron medibles en su concatenación, sino que fueron *devenires* que se fragmentaron, aceleraron, detuvieron o viraron fuertemente, que fueron intempestivos, que funcionaron más por resonancia o irradiación, que por una lógica de sucesión o acumulación lineal.

Así se ligaron las temporalidades a estas escenas como respuestas a la crisis de la representación, respuesta materializada en la búsqueda de acontecimientos escénicos.

Curiosamente, su camino inverso fue idéntico: en los procesos escénicos analizados observé la búsqueda acontecimental como respuesta -escénica y procedimental- a la crisis de la representación, siendo esos acontecimientos escénicos en sí mismos una ampliación del tiempo, una fisura en las temporalidades que permitieron establecer otras lógicas temporales, y con ellas sentidos devenidos.

Devenir

Si bien desde el principio de esta investigación intuía -difusamente- una vinculación entre creación y tiempo, no sabía hasta qué punto iba a considerar lo temporal imbricado en tantas nociones.

En el recorrido de investigar encontré la potencia que tiene lo singular, y cómo los sentidos no están preestablecidos, esperando ser descubiertos, sino que se pueden crear, que pueden brotar, que no son uno solo, y que pueden mutar, que pueden devenir.

Las temporalidades me permitieron hablar de acontecimientos, poniendo nombre a una experiencia para mí antes innombrable. Me permitió también re pensar qué constituye escena, qué es un ensayo, qué un proceso creativo e incluso qué puede ser pensado como teatro.

Pero también me permitió nombrar lo vital, los deseos y afectos como sentidos constitutivos de un proceso escénico, pudiendo nombrar así un fragmento del teatro de Córdoba que construye escena de esta forma.

A lo largo de este recorrido consideré que la invitación -nunca la garantía- de una escena que busca el acontecimiento es a *devenir*. *Devenir otrx*, otra cosa, otro ser, *fugado* de quien se era.

Este *devenir* no es alcanzar una forma, sino *encontrar la singularidad*, para ponerla a trabajar con otras singularidades, en red.

Las temporalidades proponen *lógicas fugadas* de lo representacional, que desbordan la representación, la exigen hasta que entra en fuga. Por eso no se trata de desconocer o negar la representación, sino de algo sustancialmente distinto: *fugar la escena* representacional hacia un *devenir*.

Una escena de temporalidad ampliada se preocupa por generar dispositivos escénicos que agencien modos diversos de afectación, que no apaguen o aplanen ninguna singularidad, ni las de lxs hacedorxs ni las del público, sino que las potencien.

Entiendo esta escena como una potencia que es un devenir de una afectación, y que asumirla libera la potencia escénica, lejos de representarla.

Así como entiendo las temporalidades estrecha e intensamente vinculadas a la creación escénica, las considero también fundamentales en la construcción conjunta de conocimiento.

Esto es porque las temporalidades son situadas, singulares, y múltiples a la vez, por lo que tienen mucho de *borde*, de *potencia*, del reconocimiento a lo *minorizado*. Por lo tanto, se entrelazan a la creación de conocimientos que son igualmente de borde, situados y minorizados, como lo son los que piensan la escena independiente de la ciudad de Córdoba. Singulares, únicos, y conjuntos a la vez.

Las temporalidades como comportamientos específicos de un devenir son *modos corporales de habitar el transcurrir de la vida*. Modos intensos, vitales, y por lo tanto también salteados, rotos, discontinuos, que se *habitan* (no que se piensan) es decir que se hacen con el cuerpo.

Modos que son, a su vez, una respuesta a la crisis de la representación del tiempo, de la representación escénica, de la representación toda.

Como un gesto potente, las temporalidades invitan a afectar tanto como se es afectado, a dejar circular potencias, a no temer a las conexiones y aperturas inesperadas, ni a la singularidad, a celebrar la disparidad como multiplicidad, a desplegar el deseo de entre lo urgente y lo inabarcable, a dejarnos que un rayo abra ese tiempo, abra la creación, y por lo tanto la vida toda.

Bibliografía

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2019). Siempre se tienen pocos amigos. *Frankfurter Rundschau*. Obtenido de <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=1101>
- Alegret, M. (2013). Eso. En Argüello Pitt, C. (Comp), *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: DocumentA/Escénicas y Alción Editora.
- Alegret, M. (2017). "*Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés*". [Tesis doctoral] CEA, UNC, Córdoba: Inédito.
- Ansaldi, W., y Calderón, F. (Setiembre de 1987). América Latina: identidad y tiempos mixtos. *David y Goliath*(52), 4-9.
- Argüello Pitt, C. (2009). El Nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *El Picadero*(23), 3-5. INTeatro.
- Argüello Pitt, C. (2012). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Argüello Pitt, C. (Comp) (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento Teatral*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Alción Córdoba.
- Argüello Pitt, C. (2020). Texto presentación del Seminario intensivo de actuación. Córdoba. Obtenido de <http://documentaescenicas.org.ar/eventos/evento/seminario-intensivo-de-actuacion-2o-grupo/>
- Audivert, P. (2012). ¿Por qué es un clásico? (C. Encuentro, Entrevistador)
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. Buenos Aires: Cactus.
- Barthes, R. (1989). *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bartis, R. (2014). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Beateson, G. (2015). *Espíritu y Naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre el concepto de la historia*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

- Beré, M. (2020) Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços en *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre. v10(1).
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bergson, H. (1963). *Obras Escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2009). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Berlante, D. (2016). El devenir de la obra teatral en acontecimiento procesual: de espectáculo a experiencia. *territorioteatral*(14). Obtenido de <http://territorioteatral.org.ar/numero/14/dossiers/el-devenir-de-la-obra-teatral-en-acontecimiento-procesual-de-espectaculo-a-experiencia-daniela-berlante>
- Blanco, S. (2017). El teatro es un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/25364-el-teatro-es-un-espejo-oscuro-en-donde-venimos-a-mirarnos>
- Bourdieu, P. (2003). *El Oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Madrid: Adrina Hidalgo.
- Brizuela, M. (2009). *Una comedia en cinco actos*. Córdoba: Ed. Teatro Real.
- Buendía, G. C., y Chacovachi. (12 de Julio de 2020). Gabriel Chame Buendía y Payaso Chacovachi debaten. Clown o payaso. (N. Gentile, Entrevistador) Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=j399XoVh91M&ab_channel=gabrielchamebuendia
- Calvino, I. (2002). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- Capote, T. (2013). *A sangre fría*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Carlson, M. (2009). *El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Cherniavsky, A. (2006). La concepción del tiempo de Henri Bergson: El alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 45-68.

- Chevallier, J.-F. (2004). Introducción: Hacia un teatro del presentar. En *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* (pp. 7-15). México: UNAM - Escenología - Proyecto 3.
- Chevallier, J.-F. (2005). Teatro del presentar. *Cuadernos de Investigación Teatral*(1), 176-185
- Chevallier, J.-F. (2006). Teatro del presentar y resistencia al liberalismo. *Líneas de Fuga*(20).
- Chevallier, J.-F. (2007). Deleuze y el teatro 1. *K*(1), 12-18.
- Chevallier, J.-F. (2010). Por un teatro menor. Deleuze y el teatro 2. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 5, 7-19.
- Chevallier, J.-F. (2011). Teatro hoy, una tipología posible. *Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato*(21), 3-48.
- Chevallier, J.-F. (2016). Prácticas escénicas y trabajo en comunidad: una indagación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*(10), 71-90.
- Christiansen, A. (2011). *La poética del payaso. Su universo interior*. México: La llave de Papel.
- Cismondi, C. (2010) Investigar los procesos creativos. Crítica Genética y teatro en Revista *Deodoro, gaceta de Crítica y cultura*. Editorial Universitaria. Córdoba. Año 1, (3)
- Cismondi, C. (2014) Crítica en proceso: Una variante contemporánea de la crítica Genética. *Artículo digital*. Universidad Carlos III de Madrid/Crossing Stages. Disponible en: https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/en/TextoDosColumnas/1371271196168/Critica_en_proceso
- Cismondi, C. (2016). IV jornadas de Análisis de Procesos creativos en artes escénicas. Ponencia. 22, 23 y 24 de junio de 2016. Córdoba, CePIA, UNC.
- Comandú, Marcelo (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico* [Tesis doctoral] Doctorado en Artes, FA, UNC, Córdoba: Inédito.
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *telondefondo*, 1-13. Recuperado de <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- Cornago, O. (2005b). *Resistir en la era de los medios*. Madrid: Iberoamericana.

- Cornago, O. (2006). Teatro de la experiencia. *Cuadernos escénicos*(6).
- Cornago, O. (2008). *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- Cornago, O. (2011) El ensayo como forma de investigación escénica. En torno a The Atlas Group, de Walid Raad en *NÚA, revista de artes escénicas e performativas*(1).
<https://revistanua.wordpress.com/mais/nua-1-e-nua-2/oscar-cornago-el-ensayo-como-forma-de-investigacion-escenica/>
- Cuenca, S., Martín, D., Kreiman, G., Godoy Leyes, O., Pérez, S., Lazzarino, J., Alías, E., Aguirre, G., Ibarra, J. (15 de junio de 2015) .Cordoba.ar. (PuntoCordobaPuntoAr, Entrevistador). Córdoba. Obtenido de
https://www.youtube.com/watch?time_continue=368&v=b3r3pw8aZD0&feature=emb_logo
- Daga, J. (julio de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En C. Bene, y G. Deleuze, *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Sobre la imagen–movimiento*, entrevista con Pascal Bonitzer y Jean Narboni publicada originalmente en *Cahiers du Cinema* (352) en octubre de 1983, subida en 2016 a <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/sobre-la-imagenmovimiento.html>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1988). *El Abecedario de Gilles Deleuze*.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1999). *Conversaciones*. Santiago de Chile: Edición electrónica de philosophia.cl.
- Delprato, L. (2016). Seminario de Dirección Teatral "Fabricando el todavía", dictado en DocumentA/Escénicas. Apuntes de Gabriela Aguirre. Inédito.

- Diéguez Caballero, I., y Longoni, A. (2019). Conversación entre Ileana Diéguez y Ana Longoni. Pensamiento situado I encuentro . México: Casa Refugio Citlaltépetl. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw>
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez Caballero, I. (Comp) (2009). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: Citru.
- Diéguez Caballero, I. (2014). Teatralidad de la violencia: Necroteatro. En U. d. Tienda Cultural Ortega y Gasset (Ed.). Sao Pablo. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=l-MPUgOHvCc&list=PLAkUDhgHwAX1dEqLjkW51sNiCsKHqgV-k>
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros Godot.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2018). Territorios y territorialidades. *IECE Instituto de Estudios Culturales y Estéticos*(5), 3-6.
- Dubatti, J. (2019) Acontecimiento teatral, liminalidad y corpus de los estudios teatrales. Ponencia en *I Jornadas de Arte y Liminalidad*, organizadas el 1 y 2 de noviembre de 2019 por Instituto de Artes del Espectáculo, FILO UBA.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. (R. Berdagué, Trad.) Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Eiermann, A. (2009) Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. Disponible en *telondefondo*(16).
- Esperón, J. P. (2014). El acontecimiento y la diferencia en la filosofía de Gilles Deleuze. *Nuevo Pensamiento, Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador.*, IV. Obtenido de <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Férrez, M. N., y Fernández, J. (mayo de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora).

- Fischer-Lichte, E. (2005). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría Teatral*, 79-100.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte - Universidad de Chile*(18), 79-100. Obtenido de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>
- Fonseca, R. (junio de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora) Inédito.
- Foster, H. (1993). El postmodernismo en paralaje. *October*(63), 3-20.
- Frega, G., Brizuela, M., Yukelson, A. G., y Villa, M. J. (2004). *El teatro de Córdoba (1900-1930) Documentación y crítica*. Córdoba: GETCOR/Escuela de Artes, FFyH, UNC.
- Frega, G. (2004). Circulación y recepción del teatro porteño en el teatro de Córdoba (1900-1930)" Córdoba: Imprenta FFyH, UNC;
- Frega, G. (2005) Córdoba (1900-1945) en Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias, Vol. I* (121-175). Buenos Aires: Galerna-INT
- Fukelman, M. (2015). El concepto de "teatro independiente" y su relación con otro términos. *Revista Colombiana de las Artes*, 9, 160-171.
- Garré, S., Pascual I. (Comp) (2009) *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos.
- Gadamer, H.-G. (1979). El tiempo en el pensamiento occidental. De Esquilo a Heidegger. En *El tiempo y las filosofías*, 39-59. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gené, H. (2016). *El arte de ser payaso*. México: Paso de Gato.
- Gómez Pardo, R. (2010). Deleuze o "Devenir Deleuze". *Ideas y Valores*, 60(145), 131-149. Recuperado de <http://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36693/38650>
- Guénoun, D. (2015). *¿El teatro es necesario?* Madrid: Antígona.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Irazabal, F. (2009). De la reacción a la técnica. *Revista El Picadero, Inteatro*(6-8).
- Irazabal, F. (2015). *Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

- Jara, J. (2000). *Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Katz, M. (octubre de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Kozak, C. (2014). El tiempo y el arte. En G. I. comp., *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Lagarce, J.-L. (2007). *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires: Atuel.
- Lavatelli, J. (2009). *Teoría teatral contemporánea*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Lazzarino, J. (marzo de 2020). Entrevista por La fatalidad de los detalles (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Lehmann, H.-T. (2010). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En AA.VV., *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga CENDEAC .
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lehmann, H.-T. (2014). Metamorfosis del teatro posdramático. México. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=I-_i3RnVuS4
- Marin, F.-L. (2018). Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del teatro independiente de Córdoba. *telondefondo*(28), 94-106. Obtenido de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5480/4916>
- Marinis, M. D. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatología*. Buenos Aires: Galerna.
- Marinis, M. D. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Martin, D. (2006). *Casas que dicen. Las salas de teatro independiente de Córdoba*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Martin, D. (2008). Inmensos ojos de mosca. En AAVV, *Apuntes de escena*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Martin, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas*. [Tesis doctoral], Doctorado en Artes, FA, UNC, Córdoba: Inédito.

- Martin, D. (Febrero de 2020). Entrevista por La fatalidad de los detalles. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Mayorga, J. (1999). El dramaturgo como historiador. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*(280), 8-10.
- Miani, L. (agosto de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Miranda, A. (2007). La temporalidad en la escena. *Blog*. Obtenido de <https://mirandapravda.blogspot.com/2007/11/la-temporalidad-en-la-escena.html>
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.
- Molinari, B. (7 de agosto de 2008). Payasos de tiempo completo. *La Voz del Interior*.
- Molinari, B. (18 de julio de 2017). El regreso de los payasos a la madrugada. *La Voz del Interior*.
- Molinari, B. (2 de diciembre de 2018). Una genial convención de payasos. *La Voz del Interior*.
- Molinari, B. (16 de Agosto de 2019). Marcelo Katz: El clown es un paraíso del que cuando crecimos fuimos expulsados. *La Voz del Interior*.
- Moreira, C. (2015). *Técnicas del clown. Una propuesta emancipadora*. Buenos Aires: INTeatro.
- Moll, V., Pinus J. y Flores, M. (1996). Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés. 1950 - 1990, Córdoba: Ed. Del Boulevard.
- Musitano, A. (directora) (2017). Teatro, política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975. *Libro digital*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo.
- Musitano, A. (2012) *Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)* Centro de Investigaciones, FFyH, UNC
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ortiz, R. (2016). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: CITRU.
- Ortiz, L. (agosto de 2020) Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)

- Padilla, J. (2002). ¿Puede darse por zanjada la controversia Bergson-Einstein acerca del tiempo? *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 58(222), 461-494.
- Pál Pelbart, P. (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pál Pelbart, P. (12 de marzo de 2020). Conferencia: Elementos para una cartografía de la grupalidad. Montevideo, Uruguay: subido a YouTube por PsicoUdelar. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=WI9tmCyiqAI&fbclid=IwAR2dXPX26P_wJH7S9t5D9thNz3otOIeMkHVCyYXut4bNwG_ynuENJRv8gY0&ab_channel=PsicoUdelar
- Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al viento ediciones patagónicas.
- Pérez, Soledad (abril de 2020). Entrevista por La fatalidad de los detalles. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Piccotto, D. (agosto de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Primo, M. L. (julio de 2020). Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Chile: LOM ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Roldán, Mariana (agosto de 2020) Entrevista por Mediasnoches Payasas. (G. Aguirre, Entrevistadora)
- Roubsne, J. J. (1980). *Théâtre el misse en scena*. Paris: PUF.
- Ruiz Tartás, C., y Guridi Garcia, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235. Obtenido de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32332/1536-5220-1-PB.pdf?sequence=1>
- Sánchez, J. (2007). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils del MACBA*, 1-32.

- Sánchez, J. (2008). Prácticas de lo real en la escena contemporánea. *territorioteatral*(3).
Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf
- Sarrazac, J.-P. (2009). El drama en devenir. Apostilla a L'Avenir Du Drame. *Cuadernos de Ensayo Teatral*(12), 5-18.
- Selbin, E. (2014). *El poder del Relato. Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires : Interzona.
- Sequeira, J. (2012). Aventuras políticas en el seno de los procedimientos teatrales.
Traducciones entre teoría y práctica a partir de un caso propio. *Stichomythia*(13), 99-115. Obtenido de http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia13/pdf/07_procedimientos teatrales.pdf
- Serrato, J. C. (2012). Sentido, acontecimiento y crisis de la representación artística. *Revista Comunicação Midiática*, 7(2), 85-97.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tackels, B. (2007) Escritores de escenario. Observaciones para una definición en *Revista Conjunto de Casa de las Américas*(189), 69-76.
- Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- van Muylem, M. (2018). El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto. *telondefondo*(28), 27-52.
- von Barloewen, C. (2016). *Clowns. Una figura arquetípica*. Barcelona: Kairós.
- Warburg, A. (1928). Conferencia sobre los festejos de los Médici. Hamburgo.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Yukelson, A. G. (2004) “*Conformación, motivación y gusto del público cordobés en el teatro de Córdoba (1900-1930)* Córdoba: Imprenta FFyH, UNC

Bibliografía consultada

- Almeida Salles, C. (2008) *Crítica genética: Fundamentos de estudios genéticos sobre los procesos de creación artística*. San Pablo: EDUC.
- Catani, B. (2007) *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Ceballos, E. (1994) *Principios de dirección escénica*, México DF, México: Escenología.
- Diederichsen, D. (2005) *Personas en loop, ensayos sobre cultura pop*, Buenos Aires: Interzona.
- Dubatti, J. (2002) *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (Comp) (2008) *Historia del actor*, Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2012) *Introducción a los Estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Finter, H. (2006) *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Fischer-Lichte, Erika (1989) *El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural*, publicado en *Neohelicon*, Budapest - Ámsterdam, Akadémiai Kiadó – John Benjamin B. V., vol. XVI.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Grésillon, Almuth, (2008) Critique génétique et arts de la performance: le theatre et la musique. en *Processo de Criação e Interções: crítica genética em debate nas artes performáticas e visuais*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Halac, G (2006). Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria, Buenos Aires: Cuadernos de Picadero, Inteatro.
- Lavatelli, J. (2007). Actuar el teatro contemporáneo. *Revista El Peldaño*(6).
- León, F. (2005). Registros. Teatro reunido y otros ensayos, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Pavličić, Pavao (1993) La intertextualidad moderna y la postmoderna, en *Revista Criterios*, 165-186

Sarrazac, J-P. (director) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de gato.

Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Inteatro.

Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Inteatro.

Currículums vitae personales: de Paco Giménez, Cipriano Argüello Pitt, Jorge Villegas, José Luis Arce, Cheté Cavagliatto, Soledad González, Gonzalo Marull, Marcelo Comandú, Rodrigo Cuesta, Lilian Mendizábal, Jazmín Sequeira, David Piccotto, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, Maximiliano Gallo, Mery Palacios, Guillermo Baldo, Pablo Martella, Sergio Cuenca, Fede Gaumet, Marcelo Katz, Mariel Lewitan, Lila Monti, Leticia Gonzáles, Gabriel Chamé Buendía, Marcelo Arbach, Darío Levín, Marina Barbera, Ricardo Beherens. Grupos o colectivos teatrales: La Cochera, Cirulaxia Contra Ataca, La Comisura, Organización Q., BiNeural-MonoKultur, Compañía Blick, Teatro Minúsculo de Cámara, Grupo Pie plano, El Cuenco, Egos, Chíngaras Teatro, El Chonchón, Muttis teatro, MAP. La Jauja Teatro, Tañe Tein, Piedra Papel Tijera, La Chacarita. Salas Teatrales: Quinto Deva, Casa Grote, La Cochera, DocumentA, La Brújula. Recopilados por Valentina Marelló: Oscar Rojo, Daniela Martín, Oscar Godoy Leyes, Gustavo Kreiman, Soledad Pérez, Julio Ibarra, Ernesto Alías, Julieta Lazzarino, Rafael Rodríguez, Gastón Malgieri, Mariana Roldán, María Nella Férrez, María Laura Primo, Lucía Miani, Julieta Daga, Laura Ortiz, David Piccotto, Rodrigo Fonseca, Jorge Fernández Gonçalvez, Pablo Farías, Guillermo Villanueva, Miguel González. Grupos Convención Teatro, Tres Tigres Teatro, Las Pérez Correa, Ulularia Teatro, Los Solitarios Banda de Teatro, Impresentables Teatro.

Fotografías

De *La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)* Gabriela Aguirre y Gastón Malgieri.

De *Mediasnoches Payasas* Abril Fernández Férrez y Santiago Sarmiento (Producciones Anónimas productora audiovisual).

Material Anexo

-Video sobre los procesos ampliados analizados. Material audiovisual de Gabriela Aguirre, Gastón Malgieri, y de Abril Fernández Férrez y Santiago Sarmiento (Producciones Anónimas productora audiovisual). Edición propia. Link: <https://drive.google.com/drive/folders/1uPMzFj2sx8EgOrwla9gY3vkh1zbfjCCR?usp=sharing> (se recomienda ver con navegador Chrome).

