

SOBRE LA ÉTICA DE LO GRUPAL Y COMO CREAR JUNTXS CREACIÓN ESCÉNICA EN DIALOGO CON REGISTROS DE PROCESO



**GUILLERMINA CLAVERIÉ
PAULETTE YURQUINA**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO
TRABAJO FINAL DE GRADO DE LA LICENCIATURA EN TEATRO

Sobre la ética de lo grupal y cómo crear juntxs.
Creación escénica en diálogo con registros de proceso

Estudiantes:
Claverié Ruiz, Guillermina
Yurquina, Paulette Alicia

Asesoras:
Cismondi, Carolina
Sequeira, Jazmín

Córdoba, julio 2021

"... La palabra revolución se canta suave. Creo en la pequeña revolución a la que uno aspira desde lo cultural, lo amoroso. Desde los campos que son más humildes que el político. ¿Qué es una revolución? Que después de ocurrida, no podamos volver a ser iguales al momento previo al suceso. Todo tiene que ser absolutamente revolucionario, funcione bien o mal. Todos debemos asumir cada paso como verdaderamente revolucionario. Y debe cantarse suavemente, porque la revolución al principio es muy frágil. Es como un fueguito, hay que soplarla. No hay que cogerla grande. Empieza con el poema, con un mate rico, con un silencio, con una cuna que te echa, que no te retiene..."
Gabo Ferro

"Lo interesante nunca es la manera como alguien empieza o termina. Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio. (...) Lo importante es el devenir. (...) El medio no es una media, sino por el contrario un exceso. Es por el medio que las cosas crecen."
(Deleuze)

Agradecimientos

A nuestras asesoras Caro y Jaz por el acompañamiento amoroso, la mirada afilada y la confianza en nosotras.

A la Magui, la Aldo, la Aldi, la Bel y la Vicky por los encuentros, los banquetes, las pedaleadas; por ser tan rescacheras y permitirnos ser parte.

A nuestras mamás Marieca y Tuity por estar siempre.

A la Pity, por ser asesora en cuestiones de la vida.

A lxs amigxs y amores, que nos acompañaron de cerquita en todo el proceso: Fran, Guada, Lu Grossi, Julio, Vero, Ire, Lu Lipchak, Ceci, Yami, Pablo, Curi, Lauri, Fran y lxs batuqueando.

A la Pau Vera y al taller cuerpo presente que desborda la danza y nos enseñó tanto a partir del cuerpo.

A la Universidad pública y también a los espacios de formación independientes, que alimentan nuestro hacer-pensar-sentir.

A quienes, como nosotras, transitan el laberíntico y hermoso camino de lo colectivo.

Introducción	2
1. Preliminares	5
1.1 Situar la pregunta	5
1.2 Afectividad y politicidad: dos caras de la misma moneda	6
2. ¿Desde dónde pensamos lo político?	8
2.1 Paradigmas del habitar y del gobierno	9
2.2 ¿Cómo autoorganizarnos?	10
2.2.1 Asamblea/campamento	10
2.2.2 Toma de decisiones	11
3. Trazos del proceso creativo	13
3.1 Momentos del proceso	13
Primer momento: presentación de materiales y coordinaciones rotativas	18
Momento de transición: Plenario. Apertura de bitácoras	19
Segundo momento: profundización de coordinaciones rotativas y configuración de rescachos	19
Momento de transición: Visita de las asesoras	20
Tercer momento: Profundización de los rescachos y su funcionamiento en un dispositivo general.	20
3.2 Ensayo como encuentro de singularidades	21
3.3 Sobre nuestro rol: de investigadoras/directoras a actrices-grupo	22
3.4 Una escena estallada	25
El goce actoral	25
Vínculo dirección-actuación: de quién dirige a qué dirige	27
Obra de obras	29
Obra de proceso web	30
4. ¿Cómo crear juntxs? El lazo afectivo	32
4.1 Ética de trabajo que construye una trama grupal	32
4.2 Devenir Rescacho	35
Conclusiones	37
Bibliografía	39
ANEXOS	41
ANEXO I	41
ANEXO II	45
ANEXO III	52

Introducción

Esta investigación surge impulsada por la curiosidad y el deseo. Entendiendo que el teatro es una experiencia necesariamente colectiva, nos reúne la interpelación por el funcionamiento de la grupalidad en un proceso de creación escénica. Sentimos que “por debajo” de la escena existe una trama grupal que funciona como sostén y condición de existencia de la misma; la pensamos como una configuración singular de vínculos atravesada por dimensiones no sólo poéticas, sino también éticas, políticas y afectivas que se crea sólo a partir de la experiencia de habitar el proceso de creación escénica. De ahí nuestra curiosidad por lo procesual, por el caldero en donde se funden las fuerzas creativas en todas sus dimensiones.

Nos propusimos para nuestro trabajo final crear un grupo en el que participáramos creativamente, buscando experimentar el desarrollo de un proceso de creación colectivo con lógicas de trabajo horizontal. Nuestra intención manifiesta era la de abordar lo político del teatro no temáticamente sino metodológicamente; en la construcción de lo común, de la grupalidad. Para esto provocamos el encuentro de personas que nunca antes habían trabajado juntas: Magdalena Suárez, Aldana Berger, Belén Costamagna, Aldana Lescano y Victoria Vaccalluzzo, a quienes conocimos en nuestro tránsito por la facultad o en espacios de formación paralelos, y que intuitivamente sospechamos que podrían interesarse por la propuesta.

Lejos de buscar corroborar ideas previas, nuestra investigación inicia a partir de preguntas. Aunque no pretendamos responderlas acabadamente, entendemos que son esos cuestionamientos los que motorizan nuestra reflexión y la exploración escénica. Desde un principio pensamos que un proceso impulsado por interrogantes en torno a dinámicas grupales de creación, podía provocar la emergencia de problemáticas escénicas específicas no definidas *a priori*. Nos propusimos posicionarnos desde lógicas de experimentación y de aprendizaje en vez de lógicas constataivas, y en este sentido nos resuenan las palabras de Marina Garcés (2013): “...Liberar un problema de la necesidad de pensarlo desde su solución es poder situarse en él, partir de él, aprender a respirar desde sus desafíos (...) se aprende a respirar respirando (...)” (p. 118). En este marco, inicialmente nos preguntamos ¿Cómo se genera el cruce de dimensiones políticas, éticas y poéticas en un proceso de creación escénica grupal?.

En el estudio de las dinámicas grupales de creación nos propusimos trabajar las decisiones metodológicas de una manera abierta y flexible, para poder contener deseos individuales y grupales, proyectando líneas de acción que fueran permeables a los emergentes colectivos de los ensayos. En este sentido, pensamos a la metodología como una propuesta que establece algunas condiciones de inicio. Respecto a esto, retomamos como antecedente el taller “La creación es el otro”¹ con el deseo de generar una suerte de continuidad de la propuesta que invitaba a experimentar y reflexionar sobre procedimientos de creación colectiva en artes

¹ “La creación es el otro” fue un taller cuatrimestral de creación escénica grupal realizado en 2016, coordinado por Jazmín Sequeira y Martín Suárez en Documenta/Escénicas.

escénicas. A lo largo de todo nuestro proceso alimentamos nuestro hacer con las reflexiones producidas por este taller.

En la exploración de esa metodología en constante revisión acorde a las demandas del proceso, detectamos que nuestro funcionamiento grupal estaba estrechamente ligado a la circulación del afecto. Este hallazgo significó mucho para nosotras en tanto reveló uno de los aspectos que singulariza y combustiona nuestro proceso como grupo. Entonces encontramos necesario incorporar a la afectividad como una nueva dimensión de análisis y enfocarnos en develar cómo se genera el lazo creativo y afectivo en la grupalidad.

A lo largo de este escrito intentamos dar cuenta del devenir errático del proceso de Proyecto Rescacho, que es a la vez motivo y consecuencia- vehículo y destino- de las problemáticas mencionadas hasta aquí. Nuestro nombre surge del accidente, del tartamudeo de la palabra emocionada que quiere “rescatar mucho” de lo que acontece. La palabra *Rescacho* surgió durante la puesta en común de uno de los primeros ensayos cuando una integrante del grupo quiso decir “rescato mucho”. A partir de ese momento cada vez que alguien quería decir algo que rescataba del ensayo, usaba la expresión “algo que *rescacho* es...” o “lo que *rescacho*...”. Luego comenzamos a utilizar ese término para referirnos a las escenas - *rescachos* -. Esta palabra inventada puede ser usada en múltiples sentidos: para hablar de la acción de *rescachar*, para caracterizar a algo como *rescachero* - algo que consideramos que coincide con la estética grupal²-, para referirnos a las escenas, para referirnos al grupo - Proyecto Rescacho - y para referirnos a sus integrantes - “las *rescacho*”.

Nos interesa la acción de analizar el proceso como manera de señalar su valor intrínseco, tanto artística como políticamente: lo entendemos no solo como recorrido hacia la obra, sino también como momento de experimentación en el que se crean formas grupales de existir.

El apartado "Preliminares" revela el vínculo que establecemos con nuestro objeto de estudio y advierte que las dimensiones éticas, políticas, poéticas y afectivas que lo integran funcionan de manera entramada, pudiendo ser desglosadas sólo con fines analíticos.

En "¿Desde dónde pensamos lo político?" explicitamos el marco desde el cual nos posicionamos para entender la dimensión política de nuestro proceso. Para esto recurrimos a reflexiones en torno a experiencias de organización colectivas de diversos órdenes.

"Trazos del proceso creativo" aborda la singularidad del proceso a partir de la descripción de los momentos de trabajo por los que transitamos, del esclarecimiento de nuestro rol liminal de artistas-investigadoras, del reconocimiento de las problemáticas escénicas que surgieron y del ensayo como un espacio de experimentación donde nos mantenemos al acecho de maneras de crear juntxs.

² Ver ANEXO I

El apartado "¿Cómo crear juntxs? El lazo afectivo" analiza el vínculo entre nuestras éticas de trabajo grupal y la conformación de nuestra trama afectiva. Esto construye una manera de ser grupal que intentamos describir en "Devenir Rescacho".

Nuestro marco teórico está constituido por reflexiones filosóficas sobre lo político, lo afectivo y las artes escénicas. Para lo político tomamos nociones de Amador Fernandez Savater, Marina Garcés, Suely Rolnik, del no grupo Comité Invisible y Gilles Deleuze. Eduardo Mattio y María Victoria Dahbar alimentaron nuestro pensamiento sobre afectividad y giro afectivo. Para reflexionar sobre prácticas escénicas recuperamos perspectivas de Victoria Pérez Royo, de Silvio Lang, del taller La creación es el otro (Jazmín Sequeira y Martín Suárez) y del grupo Piel de Lava. También indagamos en la crítica genética y su variante de crítica en proceso tomando como referencia los aportes de Cecilia Almeida Salles y Carolina Cismondi. Podemos decir que, más que con conceptos, trabajamos con enfoques, lugares desde donde nos paramos a observar el proceso. Tomamos las reflexiones de estxs autores como lentes que nos proponen claves de entendimiento y modos de transitar la investigación.

Como decimos en el prólogo, una de nuestras escenas *rescacho*, "En medio de nuestros ensayos tuvimos que dejar de encontrarnos". La pandemia³ puso en crisis los dispositivos de ensayo y presentación de funciones que en la práctica teatral se sustentan en la copresencia. En este contexto, tuvimos que reinventar modos de estar juntxs sin encontrarnos. Entonces resultó clave volver a pensar y actuar desde la lógica del *paradigma del habitar* (Savater, 2016): encontrar las potencias que existen en el contexto real y sus condicionantes, partir de lo que efectivamente hay. La adaptación a la virtualidad nos permitió reafirmar el valor insustituible de la presencialidad en nuestra práctica y, a su vez, descubrir las diversas alternativas que habilitan cada una de las plataformas virtuales que, a nuestro criterio, pueden constituir valiosos aportes a las artes escénicas siempre y cuando no pretendan suplir el encuentro presencial. Al entender a las plataformas como dispositivos que proponen una forma particular de organizar los materiales y su relación con lxs espectadorxs, optamos por crear una página web en la cual compartimos nuestra "Obra de proceso"⁴ construida a partir de reflexiones y registros audiovisuales, fotográficos y escritos del proceso creativo. Consideramos que esta decisión grupal resuena con nuestra posición respecto al valor y la potencia del proceso creativo en sí mismo. En un mundo donde se sobrevaloran los resultados, ventilar el proceso, abrir la cocina, mostrar las zonas silenciadas es un gesto político para cuestionar qué es lo valioso en las experiencias artísticas.

³ Nos referimos a la pandemia de COVID19 originada en 2019.

⁴ Profundizaremos sobre este aspecto en el capítulo "Trazos del proceso creativo, apartado "Obra de proceso web".

1. Preliminares

1.1 Situar la pregunta

¿Cómo crear juntxs? es una pregunta motor, un disparador, un trampolín para experimentar un proceso de creación escénica grupal⁵. Sin pretender llegar a respuestas acabadas y generales, nos propusimos prestar atención al interrogante y su potencia para generar movimiento y pensamiento. En sintonía con Haraway (1995) -que nos advierte sobre la politicidad intrínseca a las formas de producir conocimiento y sobre el valor de los *conocimientos situados*-, nos preguntamos por modos de producción escénica *situados*, es decir que asuman el diálogo con nuestro contexto socio-político y cultural actual. Situar nuestros modos de producción no tiene que ver con cuestiones temáticas -abordar determinados contenidos-, sino más bien metodológicas: desde dónde y cómo nos paramos para construir nuestras propias maneras de crear en sintonía con las dimensiones económicas, políticas, de género, entre otras, que nos atraviesan.

Haraway (1995), desde una perspectiva feminista y crítica de la ciencia, indaga sobre los modos en que se relacionan lxs científicxs con su objeto de estudio:

“Los conocimientos situados requieren que el objeto de conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento ‘objetivo’ (p.341).

Frente al paradigma hegemónico de la ciencia que postula una relación con el objeto desde la lógica del “descubrimiento”, la autora reivindica una ciencia feminista que mantiene relación de diálogo, con aquello que estudia. El objeto de estudio no es pensado como algo estático y pasivo que lxs investigadores observan y analizan, sino que también interpela a quien investiga. Este posicionamiento resuena con la manera en que entendemos nuestra investigación, ya que buscamos mantener una relación de escucha con el proceso de creación escénica que nos va arrojando las pistas para trazar el mapa de nuestra exploración. Es decir, que nos interesa pensar nuestro objeto de análisis (proceso de creación escénica grupal) como un objeto de relativa autonomía, al cual escuchamos (intentando dilucidar las lógicas de funcionamiento que va configurando) y, a su vez, provocamos (interviniendo creativamente con propuestas que puedan aportar a ese funcionamiento).

⁵ Si bien reconocemos el gran aporte de la teoría de grupos de Enrique Pichón Riviere (1995) que entiende al grupo desde una perspectiva dialéctica y analiza su funcionamiento a partir de un enfoque operativo, no es desde esta perspectiva que nos posicionamos para realizar nuestro análisis, pues, como desarrollaremos en los apartados siguientes, nos preguntamos sobre lo grupal en el marco de nuestra contemporaneidad, en diálogo con los nuevos feminismos y pensamientos post estructuralistas sobre lo político.

Consideramos que existen muchas maneras de estar juntxs y éstas, a su vez, son construcciones dinámicas susceptibles a una actualización constante. Intentar postular a *una* manera como 'la correcta' o 'superadora', o como suerte de fórmula aplicable a cualquier proceso de creación escénica sería una pretensión absurda y correría el riesgo de fomentar nuevas totalizaciones anuladoras de la diferencia y heterogeneidad.

La pregunta *¿cómo estar juntxs?* -que podría aplicarse a múltiples experiencias de lo colectivo- en el ámbito de la creación escénica implica cuestionar la trama vincular que la hace posible, entender sus lógicas, desentrañar el funcionamiento de ese encuentro de singularidades para poder potenciarlo. Esto supone detectar su politicidad y desnaturalizar el funcionamiento grupal reconociéndolo como un aspecto fundamental de la creación. De ahí que, en un principio, pensáramos al ensayo como campo de trabajo en el cual dialogan aspectos políticos, éticos y poéticos.

En relación al trabajo grupal en teatro detectamos la influencia que tuvo la Creación Colectiva en la práctica escénica de Córdoba hasta la actualidad, y que atravesó toda nuestra formación en la Facultad de Artes (UNC), teniendo como docentes a muchxs de lxs referentes del movimiento a lo largo de la carrera: para nosotras siempre fueron preocupaciones y problemáticas vigentes la búsqueda de horizontalidad entre lxs integrantes del grupo y entre creadorxs y espectadorxs, por ejemplo. A su vez, reconocemos que existe una transformación y actualización en las maneras en que hoy nos vinculamos con dichas problemáticas, pues el contexto ha cambiado mucho.⁶ En este sentido, quizás resulte más apropiado entender a nuestro hacer en el marco de las "prácticas colaborativas" (Ary, R., & Alpízar, Y, 2015) que, según Ayri y Alpízar, tienen como antecedente a la Creación colectiva. Algunas de las características de este tipo de procesos que vemos reflejadas en nuestra práctica son el corrimiento de la centralidad del texto escrito, la flexibilidad metodológica, la búsqueda de modos singulares en nuestro hacer colectivo sin intentar amoldarnos a formas preestablecidas y el cuestionamiento a las estructuras jerárquicas.

1.2 Afectividad y politicidad: dos caras de la misma moneda

Si nos remontamos a las motivaciones iniciales que provocaron nuestra conformación como grupo, aparece la politicidad como un aspecto clave contenedor de los interrogantes que nos pulsaban, tal como decía la invitación virtual que mandamos en el inicio a cada integrante,: "...nos

⁶ La creación colectiva es un movimiento que podemos situar previo a las últimas dictaduras latinoamericanas, y sus cuestionamientos sobre la politicidad del teatro estaban fuertemente atravesados por ese contexto: muchxs de sus miembrxs militaban también en partidos políticos de izquierda y buscaban politizar el teatro tanto en relación al contenido de las obras, como en sus modos de producción -muchas veces tarea de "dirección escénica" era reemplazada por la de "coordinación", con la intención de problematizar la autoridad históricamente construida en torno a la figura de lx directorx, por ejemplo-. En la actualidad, a más de cuatro décadas de la última dictadura cívico militar en Argentina, reconocemos nuevas perspectivas para pensar la politicidad del teatro; si bien se sostiene la posición anticapitalista de la creación colectiva, podríamos decir también que la intención de "politizar el teatro" es sustituida por pensamientos que entienden que toda creación escénica grupal es política *per se*. En este marco se construyen maneras diferentes de pensar y habitar los roles de la escena.

estamos preguntando sobre la creación escénica grupal a partir de la pregunta-disparador *¿Cómo crear juntas?*. Queremos indagar en la dimensión política de la producción escénica y la potencia de los espacios horizontales de creación, donde cada unx pueda poner en juego sus intereses y necesidades, y se construya una trama grupal con eso.” Desde un principio pensamos a la creación escénica grupal como un espacio de encuentro donde necesariamente se configura un modo de entender y construir lo político que subyace a las éticas de trabajo que construimos, a los modos de vincularnos, los roles, la manera de relacionarnos con lo que creamos, y un muy extenso etcétera. Junto con Victoria Pérez Royo⁷ (2016) pensamos que tanto las prácticas artísticas, estéticas, escénicas, como aquellas explícitamente políticas y sociales, son ocasiones para reformar, conformar y reinventar modos de estar juntxs.

Sin embargo, en la tarea de investigar y experimentar sobre estos postulados apareció una nueva dimensión que se transformó más tarde en material de análisis. Luego de presenciar dos ensayos, una de nuestras asesoras de trabajo final nos escribió un mail que decía: “El vínculo sororo entre todas ustedes fue algo muy evidente en el ensayo para mí, y me parecía material a desarrollar en la obra no temáticamente sino físicamente -los besos, los abrazos-. Hay una condensación ahí de entrega y confianza, que es muy particular. Quizás para ustedes sea evidente y natural pero no lo fue para mí” (C. Cismondi, comunicación personal, 5 de marzo de 2020). Ese señalamiento resultó importante para nosotras porque ayudó a desnaturalizar la trama afectiva que estábamos construyendo y que, a partir de ese momento, comenzaríamos a entender como un aspecto central en nuestro funcionamiento grupal. La circulación de afecto de alguna manera combustiona nuestro hacer como grupo y le imprime ciertas particularidades.

Si bien la construcción de afecto no es algo que planificamos con antelación, podemos analizar cómo fueron las condiciones que la hicieron posible. Esto nos interesa porque, lejos de suponer un relato anecdótico, constituye una dimensión de análisis que complejiza y pone en tensión a aquellos cuestionamientos iniciales sobre politicidad. Si antes entendíamos al ensayo en sus dimensiones éticas, políticas y poéticas, ahora vemos la necesidad de entramar también la dimensión afectiva. Al explorar grupalmente la configuración de politicidad en la creación escénica, se cuele una trama de afectividad singular que sostiene e interpela a aquella configuración, al mismo tiempo que es sostenida e interpelada por la misma. Empezamos a entender que politicidad y afectividad funcionan como dos caras de una misma moneda en nuestro proceso de creación.

Para pensar esto resultaron clave algunos aportes teóricos sobre el “giro afectivo”, definido por Dahbar y Mattio (2020) de modo general como “un campo de experimentación teórico-reflexiva” donde conviven indagaciones y exploraciones de cuño feminista y queer en las que se expresa la relevancia política de los afectos y emociones en la vida pública” (p. 1). Encontramos en esta perspectiva un punto de apoyo para entender la importancia de analizar la dimensión afectiva de nuestro proceso y el vínculo estrecho entre la afectividad y la politicidad. De alguna manera, reconocer la relevancia política de lo afectivo es en sí mismo un gesto político, y

⁷ Compiladora de: “Componer el plural” (2016) libro que reúne reflexiones sobre diversas experiencias de trabajo colectivo desde la teoría política, la sociología y las artes escénicas.

esto es algo que los feminismos advierten tempranamente: “el giro afectivo atiende a aquellos aspectos somáticos, sensibles y materiales que configuran y desconfiguran la ontología social. Lo interesante de los afectos es que no solo construyen y naturalizan sentidos hegemónicos, sino que pueden ser fuente de subversión de la normatividad y sus violencias.” (Solana 2020, p1).

Si bien la exploración sobre la politicidad en nuestro grupo surge impulsada por cuestionamientos que teníamos *a priori* -el deseo de indagar en el interrogante ¿Cómo crear juntxs? en un proceso de creación escénica- ésta comienza a tener sentido, a desarrollarse y transformarse en relación con la trama afectiva que surge *a posteriori*. Podemos sostener que cierta politicidad configurada en la experimentación grupal de éticas de trabajo horizontales, abonó el terreno para la conformación de una trama afectiva que luego transforma, actualiza, llena de sentido a aquella configuración política que la habilitó. Si bien separamos los términos de politicidad y afectividad para analizarlos teóricamente, en la exploración práctica es difícil e infecundo determinar dónde termina una y empieza la otra, ya que es en su vinculación que ambas terminan de encontrar su razón de ser.

2. ¿Desde dónde pensamos lo político?

Siendo la politicidad un aspecto clave de nuestra investigación, aparece la necesidad de esclarecer desde dónde pensamos esta problemática. En un contexto actual de fuerte resurgimiento de los feminismos, resulta inevitable poner en crisis antiguos modos de entender qué es “lo político”: algunos paradigmas ocupados en circunscribir esta cualidad a ciertos ámbitos y/o espacios de la sociedad, se ven interpelados por posiciones que entienden que lo político está en todas partes. Surgen entonces con más fuerza experiencias que reivindican lo comunitario, la construcción horizontal, donde lo político cede el terreno de lo principalmente programático para desarrollarse en modos de hacer inacabados y mutables, que se van definiendo durante la acción. El encuentro y la construcción intersubjetiva se erigen como instancias potentes y valiosas en sí mismas, no supeditadas a la búsqueda de objetivos predeterminados como conformar una plataforma partidaria, por ejemplo. Por este motivo consideramos que la puesta en valor de los procesos de construcción colectiva es un signo que atraviesa a nuestro contexto y nos interesa, en este marco, reivindicar la práctica teatral como espacio donde por excelencia se valoriza el encuentro y lo colectivo.

Nos preguntamos por los modos de entender lo común para pensar nuestra configuración política grupal. Entendemos que el grupo, a la vez que ensaya la futura “obra”, ensaya modos de organización. En nuestro caso hablamos de autoorganización o autogobierno, ya que las formas de hacer no están dadas externamente, sino que surgen desde el grupo. En este sentido nos interesa ahondar en los modos particulares de toma de decisiones teniendo en cuenta que los fuimos descubriendo durante el proceso, sin basarnos en modelos previos. Para esto recuperamos

nociones del pensador español Amador Fernández Savater y del no grupo Comité Invisible, que desde un principio nos funcionaron como herramientas para entender la configuración de la politicidad de nuestro proceso.

2.1 Paradigmas del habitar y del gobierno

El no grupo Comité Invisible propone las nociones de *paradigma del gobierno* y *paradigma del habitar* (2016) para entender diferentes sensibilidades, miradas sobre la realidad y modos de hacer; refiriendo también a dos proyectos políticos diferentes. El primero intenta conducir la realidad en base a una idea o modelo previo, independientemente del contexto real; el modelo guía a la acción y cualquier interferencia de la realidad que perturbe el objetivo es peligrosa. El segundo, por su parte, sostiene que es en el contexto real donde se encuentran las potencias para cambiar el estado de las cosas; se parte de lo que hay, y no de lo que debiera haber. Otro aspecto clave que diferencia a un paradigma de otro es el posicionamiento respecto a la percepción. El *paradigma del gobierno* propone una modelización de la realidad, por lo que es necesario poner entre paréntesis los mundos sensibles anulando los sentidos ya que los considera engañosos. En este caso la percepción a través de los sentidos provocaría un desvío del plan de acción trazado previamente. En cambio, de acuerdo al *paradigma del habitar*, la percepción posibilita detectar las líneas de fuerza que actúan en el plano de lo real, es decir, descubrir las potencias de la materialidad de cada situación para actuar desde ahí. Estos dos paradigmas diferenciados resultaron clave para pensar el modo de organizar el trabajo colectivo durante el proceso.

El *paradigma del habitar* es el lugar desde donde elegimos posicionarnos para la construcción de lo común. Tomar este posicionamiento ideológico implica construir en un constante presente. En el *paradigma del habitar* el futuro aparece como algo indeterminado, prevalece la preocupación por la temporalidad del “aquí y ahora”. ¿Cómo proyectamos ese futuro? ¿Qué lugar le damos en el presente? son interrogantes que no podemos obviar al entendernos como un grupo creativo, que se propone producir un dispositivo escénico. Esto implica saber que va a haber un punto de llegada pero sin tener certezas sobre cuál o cómo va a ser. En este sentido Paz Rojo, en “¿Y si dejamos de ser (artistas)?” (Paz Rojo, 2016) analiza el proceso creativo de un conjunto de personas desconocidas que cada noche improvisaban frente al público⁸, y plantea que: “El futuro es un horizonte que parece determinarlo todo. En ese recorrido, ¿podríamos propiciar un proceso cuya práctica no incluya una concepción de futuro?. Tal vez vendría a materializar algo que tenemos en común: la ausencia de horizonte...” (p. 229) La idea de ausencia de horizonte se propone como la oportunidad de no tener que orientarnos hacia una dirección predeterminada, lo que no implica necesariamente una ausencia de perspectiva. En este sentido, nosotras propusimos un punto de partida y un diseño metodológico inicial desde la lógica de la

⁸ “Cada noche, una única secuencia continuada que publica en directo la escena en curso, construyendo una obra en obras donde lo que entre y (nos) pase sean maneras de percibir, de sentir, de pensar, de mirar, de escuchar y, también, maneras de representar sin representarnos, de asociar disociando.” (Paz Rojo, 2016, p. 203)

ausencia de un horizonte, además de un posicionamiento ético y político que supone la reflexión continua sobre las formas de hacer en común, como motor de búsqueda. Nos permitimos transitar una zona del no saber, donde la incertidumbre es la condición para que surjan nuevas definiciones. En sintonía con el paradigma del habitar, la no definición de un horizonte como punto de llegada y el tránsito por esa zona de incertezas, están vinculadas a una intención de escucha de lo que “ya está ocurriendo” en escena y en el funcionamiento grupal: detectar, señalar y analizar lo que sucede para entenderlo y potenciarlo.

2.2 ¿Cómo autoorganizarnos?

2.2.1 Asamblea/campamento

Savater (2016) analiza las prácticas efectivas de autonomía y la autoorganización de lo común, como ámbitos en donde se pretende “abolir la política en tanto esfera exclusiva de los especialistas, creando formas de democracia directa que devuelvan el poder a colectividades concretas” (p.103). Para esto establece una distinción entre las nociones de “lo público” y “lo común” -con sus consecuentes formas organizativas en “asamblea” y “campamento”- que nos sirvieron para analizar y enriquecer los modos en que construimos lo político en el grupo durante el proceso de creación.

El autor retoma ideas de Hannah Arendt para explicar el funcionamiento de “lo público” anclado en el imaginario político griego: la asamblea era el órgano democrático por excelencia donde todo ciudadano considerado “hombre libre” podía participar de la toma de decisiones. La cualidad de libre del ciudadano griego estaba supeditada al grado de independencia de las necesidades del cotidiano y de las condiciones materiales de existencia: “... hombres libres son los que están liberados de la necesidad, liberados de la vida material; poseen tierras, esclavos y mujeres y, por lo tanto, disponen de tiempo” (Fernandez Savater, 2016, p. 115). La asamblea entonces se organizaba geométricamente como un espacio circular estructurado en función de un centro (lugar donde se ubica la palabra y el poder) respecto del cual todos los ciudadanos estarían en una relación de equidistancia, simetría e igualdad. Dejando a un lado los cuestionamientos obvios y evidentes que podríamos hacer desde el Occidente del siglo XXI a esta forma de organización política y democrática de “hombres libres”, que desestima a más de la mitad de la población, nos interesa destacar algunas de las críticas que Savater retoma de Lyotard para cuestionar el órgano asambleario: a) existe en la asamblea una división jerárquica del cuerpo sensible que pone en valor sólo un recorte parcial de lo existente (pene y logos), b) la palabra valorizada es aquella racional y razonable -denegando cualquier otro tipo de discurso y/o posición de enunciación-, c) la política asume la organización de un teatro clásico o “a la italiana” estableciendo un dentro/fuera de la escena política. (p. 118)

Por su parte, los modos de organización estructurados en pos de la construcción de “lo común”, no conciben a la política separada de las formas de la vida material. La noción de

asamblea -como espacio exclusivo de lo político- deja de ser fértil y efectiva, para abrir lugar al ideario del campamento, donde no existe separación entre la instancia de gobierno y la vida cotidiana. Aquí la asamblea es valorada como "...espacio de puesta en común, de análisis y balance, pero no como órgano central ni motor en la toma de decisiones" (Fernandez Savater, 2016, p. 127). Las decisiones están sintonizadas con los tiempos y el devenir de lo cotidiano; responden más a una disciplina de atención y elaboración de lo que está sucediendo, que a un decreto de lo que debe ser. El imaginario geométrico de la asamblea, según el cual todos mantendrían relación de equidistancia respecto al centro de poder, es complejizado y enriquecido por el paradigma de lo común que propone la contraimagen del "inconsciente" como aquella entidad sin "dentro" ni "fuera", que no privilegia ningún centro: "se coordinan y articulan mil esfuerzos locales y situados, sin un lugar central de organización, ni siquiera democrático" (Fernandez Savater, 2016, p. 121).

Nos interesa tensionar algunos de estos elementos teóricos con el desarrollo de nuestra práctica. La noción de campamento nos permitió entender cómo la politicidad del grupo se configuraba y sostenía en las tareas que hacían a la gestión de nuestro cotidiano: la elección de espacios para ensayar, las planificaciones y coordinaciones de ensayo rotativas, las dinámicas de charlas posteriores a cada ensayo, las estrategias pensadas para la circulación de la palabra, la socialización de los conflictos para construir soluciones comunes. Si bien existían momentos de un corte más asambleario (como los plenarios) en los cuales nos proponíamos explícitamente la toma de algunas decisiones, estas se materializaban y actualizaban en la manera en que autoorganizábamos nuestro hacer en común. Los plenarios funcionaban más bien como una instancia de observación, análisis y revisión de aquellas configuraciones de politicidad que ya estaban sucediendo en nuestro hacer. En la manera que habitábamos nuestra cotidianeidad, los ritos que sosteníamos, los mates con chalitas y conversaciones antes de ensayar, los traslados en bici, la preocupación por escucharnos entre todos, la distribución de tareas; en la organización de las "pequeñas cosas" que hacen al desarrollo de la tarea común configurábamos una forma de existir grupalmente y de generar escena.

2.2.2 Toma de decisiones

Posicionarnos desde lógicas más cercanas al paradigma del habitar y a la idea de campamento hace necesario revisar de qué manera se toman decisiones en la autoorganización de lo grupal. Nos interesan las ideas de Jean Oury quien afirma que la toma de decisiones no ocurre en un espacio-tiempo identificable y único, sino que se trata de "un proceso de "preparación" en el cual la decisión va incorporándose (haciéndose cuerpo). Un proceso de "maduración" (en espacios y tiempos múltiples)" (Fernandez Savater, 2016). De esta manera, en lugar de tomar decisiones el foco está puesto en enriquecer ese proceso de "preparación" de modo tal que la multiplicidad sea un elemento fundamental. En el proceso de trabajo -más allá de los acuerdos a los que arribamos en las instancias de plenario y apertura de bitácoras- era durante los ensayos, y en el momento de sumergirnos en la escena, cuando efectivamente se

materializaban las decisiones que tomábamos o donde las decisiones nos tomaban a nosotras. Muchas veces sucedía que llegábamos a acuerdos mediante la palabra en los plenarios, y luego estos no se llevaban a cabo en la escena por algún motivo que intentábamos descubrir grupalmente. A modo de ejemplo: varias veces definíamos alguna “estructura provisoria” o “mojones” con *rescachos* por los que debíamos transitar en la escena y luego eso no sucedía efectivamente, sino que ocurrían otras cosas. Entonces comenzamos a entender que a nuestro modo de construcción escénica quizás no le era favorable esa decisión previa; o bien que, si resolvíamos tomar decisiones previas, teníamos que volvernos más firmes en cuanto a su cumplimiento.

El asunto de las decisiones fue una gran preocupación porque existía la necesidad de definir algunos aspectos del trabajo, de “cerrar” ciertas cuestiones, pero con una flexibilidad que nos permitiera seguir explorando en deshacer y reformular las escenas y el modo de organizar el trabajo grupal.

Si bien la reflexión sobre la toma de decisiones fue recurrente en distintos momentos del proceso -tanto en ensayos de mesa como escénicos-, identificamos la instancia de “Apertura de bitácoras” como uno de los momentos en los que se manifestó la necesidad de tomar algunas decisiones para acotar y enfocar. Sin embargo, nos interesaba pensar las decisiones como “provisorias”, como esbozos de nuevos rumbos; que no funcionaran de modo restrictivo ni definitivo implicando una clausura. Vinculamos esto con algunas de las palabras que aparecían a la hora de nombrar el proceso que veníamos transitando: “laboratorio” y “exploración”. En este sentido, las decisiones que tomáramos consistían en nuevos experimentos escénicos a probar.

Otro momento en el que la toma de decisiones cobró gran presencia fue durante el diseño y elaboración de la *obra de proceso*⁹, ya que implicó elegir criterios de selección, recorte y edición en función de definiciones estéticas y conceptuales.

⁹ De esa manera elegimos nombrar al dispositivo que construimos y presentamos en formato web: un híbrido entre obra y proceso. Sobre este punto ampliaremos en el apartado “Obra de proceso”.

3. Trazos del proceso creativo

3.1 Momentos del proceso

La propuesta de este apartado es compartir una idea global del proceso para construir un marco de referencia común con quienes nos leen; para esto presentamos un recorrido general por los diferentes momentos que atravesamos. Estos cortes temporales fueron marcados con fines analíticos ya que, en la práctica, entendemos al proceso en su totalidad como un devenir. La idea de “creación como red en construcción” propuesta por Cecilia Almeida Salles (2015) posibilita pensar nuestro proceso de una forma no lineal y desjerarquizada, como un campo de interconexiones “falible” y en constante movimiento. Entendemos que el proceso creativo es dinámico y desorganizado, más cercano a la idea de “trazo de búsqueda, no de recorrido hacia la obra perfecta” (Cismondi, 2011, p.12.).

Cada momento estuvo marcado por la investigación y profundización de diversos ejes de trabajo. El primer momento¹⁰ fue el más estructurado metodológicamente; además de conocernos personal y operativamente, su foco estuvo puesto en la exploración de las coordinaciones rotativas (que desarrollaremos más adelante) y en comenzar a construir nuestro “universo común” como grupo. Luego, transitamos un “plenario” o “apertura de bitácoras” en el cual analizamos cómo venía siendo nuestro proceso y definimos cómo seguir en base a nuestras inquietudes grupales. A este encuentro de dos días¹¹, lo tomamos como transición a un segundo momento. El primer período fue lo único planificado *a priori*. En el segundo momento¹² lo metodológico estaba menos estructurado ya que se trataba precisamente de uno de los ejes a investigar: ¿qué metodologías construimos para profundizar la exploración en las coordinaciones rotativas?, ¿Qué universos poéticos vamos generando a partir de nuestra exploración?.

Diferenciamos un tercer momento¹³ signado por la necesidad de profundizar en esos universos poéticos. Para esto fue fundamental develar qué tratamiento requería cada *rescacho* (escena) a nivel actoral y espacial, que tipo de dirección necesitaba, qué entrenamiento o calentamiento precisaba y qué otros materiales podían servirnos de referencia. Otra problemática que exploramos -en relación a la composición- fue la manera en que podía convivir la diversidad de los *rescachos* en un dispositivo que los contuviera. Este momento estuvo condicionado por la pandemia -aspectos que desarrollaremos más adelante-. La transición del segundo momento al tercero estuvo marcada por la visita de las asesoras a dos ensayos¹⁴.

La frecuencia de los ensayos tuvo variaciones a lo largo del proceso, entre una o dos veces a la semana; presenciales y virtuales. Pasamos por diversos espacios de ensayo: Invisible

¹⁰ Inicio: 29 de Mayo de 2019. Finalización: 25 de Julio de 2019.

¹¹ 25 y 26 de Julio de 2019.

¹² 27 de Julio de 2019 a Diciembre de 2019.

¹³ Febrero de 2020 a Diciembre de 2020.

¹⁴ 9 y 16 de diciembre de 2019.

Furia Mariposa, el auditorio del Centro Cultural de Alta Córdoba (CCAC), salón del Club Güemes, Rosa Guarú.

En los inicios del proceso el espacio de ensayo no constituía un asunto central para nosotras, por ese motivo, los dos primeros espacios que habitamos (Invisible Furia Mariposa y CCAC) fueron elegidos en función de su accesibilidad y gratuidad.



Hacia el final del primer momento experimentamos la necesidad de determinadas condiciones espaciales que permitieran un desplazamiento físico más grande, donde no hubiera riesgo de dañar el espacio con los objetos que usábamos, por ejemplo, pelotas o agua. Por tal motivo, la disposición espacial clásica del auditorio de escenario frente a patio de butacas ya no era funcional al proyecto. Durante el segundo momento decidimos profundizar en dos aspectos que habían aparecido durante el primer momento: lo deportivo y la idea de juego¹⁵. Entonces trasladamos los ensayos a otros espacios que pudieran propiciar una exploración en sintonía con lo que entendíamos por juego y por tomar elementos del universo de lo deportivo: tuvimos un ensayo en un baldío ubicado en barrio Alberdi y realizamos dos ensayos en la pista de patinaje del Parque Sarmiento.

¹⁵ Tomamos de lo deportivo y del juego la ineludible presencia de lo imprevisible y lo vertiginoso que impide ausentarse del presente.



Finalmente decidimos que el mejor lugar de ensayo sería una cancha u otro espacio con similares características, y así llegamos al Club Güemes. El salón elegido era de gran tamaño y estaba equipado con elementos para practicar gimnasia deportiva y acrobacias: colchonetas, colchones, barras paralelas, anillas, trapecios y telas. Todo eso, alimentado por nuestro imaginario de lo deportivo, constituía un ambiente propicio para nuestras exploraciones. Además, el espacio -ubicado en el Güemes profundo- nos interpelaba con su estética y dinámica de club de barrio. Nos parecía que nuestras indagaciones que incursionaban en lo que se descarta -en aquello que se supone menor o sin valor- resonaban con la ubicación periférica del espacio.





A causa de la pandemia el club cerró y tuvimos que mudarnos a otro espacio de trabajo, al galpón Rosa Güarú. Este espacio solía ser una sala de ensayo pero en ese momento funcionaba más bien como depósito de elementos de diversa índole: bancos, sillas, estanterías, colchones, mesas, sillones, barras de ballet. Todos esos elementos sumado a sus grandes dimensiones, la presencia de plantas, sillones y una mesita ratona formando un “living”, una barra de bar y su heladera, caños y otros materiales de construcción, las paredes sin pintar y el piso de cemento conformaba lo que para nosotras era un “paisaje rescachero”, un cúmulo de objetos en un espacio que no se sabe muy bien cuál es su finalidad o que podría tener múltiples usos.





Primer momento: presentación de materiales y coordinaciones rotativas

En este momento, el ojo estaba puesto en empezar a construir “lo común” entre las singularidades que nos encontrábamos. Fueron clave los aportes del taller “La creación es el otro” dictado por Jazmín Sequeira y Martín Suárez en DocumentA/Escénicas -a los que volvimos en varios momentos del proceso- ya que nos ayudaron a detectar puntos de partida. Tomamos del taller la propuesta de iniciar compartiendo cada quién un material¹⁶ que le interpelara, a modo de conformar un universo común desde el cual partir. Ese conjunto de materiales *random* era el “punto de salida” común de nuestro recorrido.

La propuesta fue que cada unx tomara alguno o algunos de esos materiales propuestos por otrxs para diseñar y coordinar un ensayo, dando paso a una etapa de exploración de coordinaciones rotativas. Invitábamos a explorar una dinámica de creación grupal en la cual todxs transitaran, al menos una vez, el rol de la coordinación. En esa propuesta inicial tomada de “la creación es el otro” se estaban jugando algunas cuestiones centrales del proyecto: cómo construir un universo común a partir de la vinculación creativa con materiales propuestos por otrxs, y cómo se construye un proceso impulsado por interrogantes en torno a dinámicas grupales de creación.

Durante este momento el trabajo se centraba fundamentalmente en la realización de ejercicios que posteriormente analizábamos en relación al funcionamiento grupal.

¹⁶ Aparecieron juguetes de la infancia, una canción, fotos familiares viejas, una dedicatoria escrita en un libro de filosofía, el fragmento de una novela contemporánea, un video de youtube y un libro gráfico. Estos materiales fueron disparadores para generar material escénico. Su importancia radica en que los usamos como puntapié para diseñar los ensayos que luego devinieron en escenas. Si bien no aparecen físicamente en los *rescachos*, consideramos que continúan presentes sus resonancias a modo de eco.

Momento de transición: Plenario. Apertura de bitácoras

Esta instancia fue planificada desde un principio como momento de análisis que tendríamos al terminar una ronda de coordinaciones rotativas en la que todxs hubieran transitado al menos una vez el rol de coordinación. Se trató de dos encuentros consecutivos (25 y 29 de julio del 2019) de trabajo de mesa en los cuales todxs revisamos nuestras bitácoras buscando detectar recurrencias, rescatar momentos de ensayos, nuevos o viejos intereses que permanecieran, etc. Le llamamos “plenario” o “apertura de bitácoras” porque fue una instancia de encuentro dedicada a revisar, desentrañar y analizar lo transcurrido hasta el momento para, en función de eso, diseñar un rumbo a seguir. Es así que identificamos al plenario como transición del primer al segundo momento del proceso.

Algunos interrogantes que pensamos para organizar la puesta en común de bitácoras fueron: ¿Cómo viene siendo el proceso?, ¿Qué creemos que nuestro proceso necesita? ¿Qué nos interesa de lo que venimos trabajando?, ¿Podemos definir roles fijos?, ¿Es necesaria una nueva ronda de coordinaciones rotativas?, ¿Qué necesitamos como grupo?. Frente a estos cuestionamientos aparecieron algunas respuestas provisionales y nuevas preguntas que seguían engrosando el análisis. Surgieron reflexiones sobre las coordinaciones rotativas que alimentaban nuestro deseo de seguir explorándolas: “(...) hay heterogeneidad en las propuestas. Cada coordinación propone un modo de estar juntxs” (Bel). Ante esto que todxs considerábamos una potencia aparecían nuevos interrogantes: ¿Cómo construimos continuidad entre las coordinaciones?, ¿cómo hacer que esas coordinaciones heterogéneas construyan una trama y no unidades escénicas aisladas?. Entonces detectamos la necesidad de definir “objetivos” o nortes en común para las coordinaciones, preguntándonos en qué nos gustaría profundizar escénicamente, y cuáles de las recurrencias detectadas en nuestras bitácoras seguían interpelándonos.

Segundo momento: profundización de coordinaciones rotativas y configuración de *rescachos*

_____ La planificación de este momento fue diseñada en términos generales por todo el grupo, a partir de las puestas en común y de la instancia de plenario. Al principio, las pautas específicas de cada ensayo eran propuestas por quien coordinaba el encuentro en base a las recurrencias detectadas en el plenario. Luego pasamos a una lógica de funcionamiento en la cual no existía planificación previa del ensayo. Pautábamos un calentamiento para generar una disposición individual y grupal de escucha y atención, que posteriormente derivaba en improvisaciones en las cuales cualquiera podía tomar el rol de la dirección momentáneamente y luego cederle ese rol a otra persona.

Comenzamos a interesarnos por los universos poéticos que se construían a partir del ejercicio, es decir por aquello que hacía trascender del ejercicio a la escena. Así aparecían materiales escénicos o *rescachos* sobre los cuales nos interesaba volver. Hacia el final de esta etapa la atención estuvo puesta en detectar las particularidades de cada *rescacho*: los códigos

actorales propuestos, las leyes que regían cada universo poético, la preparación previa o entrenamiento que necesitaban los cuerpos, la palabra en la escena (textos), momentos, imágenes. Probamos uniones azarosas y pautadas entre *rescachos* para ponerlos en diálogo y así aproximarnos a la construcción de un dispositivo escénico que los contuviera.

Momento de transición: Visita de las asesoras

Las asesoras de trabajo final - Jazmín Sequeira y Carolina Cismondi- asistieron cada una a un ensayo en los cuáles la intención fue mostrar cómo veníamos trabajando. En cada ensayo probamos un posible montaje de los *rescachos* y al final del encuentro, la charla de análisis fue realizada en conjunto con las asesoras. Consideramos que este momento fue una transición entre la segunda y tercera etapa por haber sido el primer encuentro con una mirada externa al grupo, que a su vez coincidió con el inicio de las vacaciones de verano. Las observaciones de cada visita nos permitieron sumar otros puntos de vista para complejizar la evaluación de lo que venía siendo el proceso y generar nuevas proyecciones para la siguiente etapa.

Tercer momento: Profundización de los *rescachos* y su funcionamiento en un dispositivo general.

Profundizamos de manera minuciosa en las particularidades de cada *rescacho* mediante la experimentación escénica y la circulación de diversos materiales para alimentar nuestro imaginario (textos, videos y otros).

En la tarea de detectar aquello que componía el universo de cada *rescacho*, e interrogándonos sobre el tipo de sensibilidad que desarrollábamos en cada uno de ellos, hicimos grupalmente un ‘inventario rescachero’¹⁷. Se trató de un inventario sensible donde recuperábamos las singularidades de cada *rescacho* atendiendo a imágenes poéticas, cuestiones ligadas a la actuación, asociaciones con referencias externas, tareas que nos proponíamos, conceptualizaciones, posibles relaciones de sentido entre un *rescacho* y otro.

La pandemia fue un período de tiempo que atravesó gran parte de este momento. Por tal motivo, tuvimos que explorar otros modos de encontrarnos y el uso de nuevos soportes (el virtual, el audiovisual); nos preguntamos cómo pensar y sostener la acción colectiva separadas espacialmente. El condicionamiento del distanciamiento social y nuestra reflexión sobre los límites y posibilidades de esos soportes nos permitió descubrir un dispositivo impensado.

Frente a la imposibilidad de estrenar presencialmente una obra decidimos compartir el proceso de creación mediante una página web. Elegimos este soporte porque, entre otras cosas, permite mostrar diferentes documentos de proceso: videos, fotos, audios, escritos y registros de las bitácoras.

Para nosotras este momento fue un gran giro de timón en el cual nos enfrentamos con nuevos e impensados desafíos: aprender sobre edición de video, sobre formatos de imagen, video y texto, definir criterios para la selección de materiales, reconfigurar algunos de esos materiales. El desafío central era encontrar una organización dramaturgica del contenido en función de este

¹⁷ Ver ANEXO II.

nuevo dispositivo, es decir, detectar los rasgos singulares de nuestros archivos para elegir qué mostrar, de qué manera y cómo articularlo. A partir de esta indagación, construimos lo que llamamos una “Obra de proceso”, un híbrido entre proceso y obra.

3.2 Ensayo como encuentro de singularidades

Consideramos que el ensayo es el lugar de encuentro de la práctica teatral donde comienza a producirse el cruce entre las subjetividades que componen al grupo. Entendemos que las necesidades de los procesos creativos y el devenir de los ensayos se condicionan mutuamente y que, por lo tanto, cada grupo desarrolla modos singulares de organizar y transitar sus ensayos. Una breve descripción de la estructura de los nuestros, contribuye a develar la articulación particular entre experimentación escénica y el tejido vincular del proceso creativo de *Proyecto Rescacho*.

Nuestros ensayos tenían una estructura global que se repetía: un primer momento de encuentro y ronda de mates, luego el momento de pasar a la escena y finalmente un momento de conversación y reflexión. El momento del trabajo escénico más específico tuvo transformaciones de acuerdo a las demandas de cada período del proceso. Esas transformaciones estuvieron ligadas a variaciones en los criterios de coordinación, en las elecciones de calentamientos y en lo que nos proponíamos indagar en cada ensayo. La parte final de cada encuentro estaba destinada a la escritura de un registro personal y su posterior puesta en común. Entre un ensayo y otro, realizábamos una síntesis de la charla final, que incluía reflexiones compartidas y disensos, interrogantes provocados por el encuentro, hallazgos e incertidumbres. Los espacios de conversación se tornaron vitales para ir encontrando y construyendo un modo de nombrar nuestra práctica, de dilucidar las necesidades del proceso, detectar los intereses individuales y los colectivos, los estados de ánimo, rescatar pautas de trabajo y momentos que considerábamos valiosos escénicamente.

En paralelo al proceso creativo transitamos otros procesos vitales personales que se socializaban en los mates al inicio de cada ensayo y que muchas veces fueron también material para la escena. El contexto social, nuestros estados de ánimo se colaban en el ensayo y nosotrxs le dábamos su lugar, escuchábamos eso que nos pasaba individual y colectivamente no solo a modo de catarsis, también como motor creativo. Preguntarnos “¿Cómo estoy hoy, qué necesito para ponerme en acción creativa? (Magui, 2 de septiembre 2019) asocia la sensibilidad de la autopercepción con el trabajo. Lo mismo sucedía en otro encuentro en el que Aldi coordinaba y decía: “Yo no sé ustedes, cada una sabe lo que necesita. (...) de verdad caliente (...) ¿Qué satisface a mi cuerpo? ¿Qué satisface a mi actriz?” (Aldi, 24 de Junio 2019). En ambos momentos recuperados detectamos la importancia de la mirada hacia lo individual para ponerla en relación con otrxs en el trabajo creativo. Al proponernos encontrar el propio deseo, autogestionarnos la actuación que nos gusta, ensayar maneras de estar ahí, indagar en la presencia, no solamente

estamos hablando del teatro. No podemos ni pretendemos olvidarnos de nuestras subjetividades¹⁸ en el ensayo y el ensayo transforma nuestras subjetividades profundamente. Consideramos que nos relacionamos por medio de lo que Suely Rolnik llama transverberación (Rolnik,2019); una manera de nombrar una actitud frente a la alteridad, un vínculo de vulnerabilidad al otro por frecuencia de afectos. Rolnik entiende al afecto como una emoción vital, como los efectos que tienen los cuerpos y todos los demás elementos del cosmos en cada cuerpo viviente. Cada cuerpo, tiene la capacidad de ser afectado, perturbado en las experiencias signadas por una presencia fuerte de la alteridad. Una actitud de percepción y permeabilidad frente a la alteridad nos invita a salirnos de nuestro propio perímetro hacia el terreno de lo desconocido. Las singularidades de cada integrante del grupo conforman un universo heterogéneo y nosotras asumimos las diferencias sin pretender la homogeneización. Desde nuestra perspectiva, entendemos al enlace entre lo diverso, sostenido por la transverberación, como condición para la acción creativa. A su vez, consideramos que es el ensayo el principal espacio donde se genera ese enlace del que hablamos, ese encuentro de diversas subjetividades.

Acostumbradas a compartir un mismo espacio-tiempo, el aislamiento social implementado durante la pandemia provocó la búsqueda de nuevas estrategias para habilitar la posibilidad de ensayar virtualmente. Durante el transcurso de la pandemia el proceso creativo se diluyó un poco, gran parte de las primeras reuniones virtuales las ocupamos en contarnos cómo estábamos atravesando ese otro proceso -el de la cuarentena-, como nos sentíamos, como nos extrañábamos, planes para juntarnos y comer apenas pudiéramos antes que ensayar. Sin embargo, a partir de ese intercambio inicial, era imposible no retomar aspectos del proceso creativo como exploraciones actorales, búsqueda de elementos teatrales en la cotideaneidad, reflexiones sobre los *rescachos*, entre otros. La condición de la virtualidad nos hizo preguntarnos si era posible sostener un encuentro en la distancia. Si consideramos que el encuentro con otros implica correr un riesgo -el de ser sacudidos por la alteridad-, si creemos que consiste en producir afecciones, si nos modifica, entonces, podemos decir que esas reuniones por Jitsi¹⁹ también eran encuentros.

3.3 Sobre nuestro rol: de investigadoras/directoras a actrices-grupo

Nos interesa analizar el rol que desarrollamos como tesistas en el proceso creativo, porque lo consideramos una singularidad de nuestra práctica grupal. Nos pensamos a partir de varias funciones; inicialmente funcionamos como coordinadoras, generando las condiciones materiales para que el equipo se encuentre. Estas condiciones tenían que ver no sólo con

¹⁸ Por subjetividades hacemos referencia tanto a las particularidades de cada integrante a nivel personal, los procesos vitales que atraviesan.

¹⁹ Jitsi es una de las aplicaciones para realizar videoconferencias que usamos durante el transcurso de la cuarentena.

cuestiones materiales o tempo-espaciales, sino también con la elaboración y presentación de un encuadre que diera un marco a nuestro hacer grupal: explicitar cuáles serían nuestros roles, proponer una metodología inicial de trabajo (que luego se iría transformando a partir de decisiones del grupo), proponer una manera de organizar el tiempo de ensayo (charlas al finalizar, con un momento previo que tomábamos para que todxs pudiéramos pensar y escribir en nuestras bitácoras personales aquello que “rescachábamos” de ese encuentro, para luego ponerlo en común). A su vez, nuestro encuadre también estaba atravesado y compuesto por enfoques teóricos²⁰- fundamentalmente de filosofía política- que intervenían en nuestras maneras de entender el trabajo y en nuestras tomas de decisiones al respecto, es decir que tenían implicancias directas en nuestro hacer.

Durante las primeras etapas del funcionamiento como “observadoras del proceso grupal”. Nuestro lugar fue, en principio, fuera de la escena; observar y analizar el devenir de los ensayos intentando devolver información al grupo que colabore para potenciar el proceso creativo.

Tomando aportes de la Crítica genética²¹, específicamente de la *crítica en proceso*, (Cismondi, 2013) advertimos el valor de entender a la obra artística como proceso creativo y la potencia específica que tiene la investigación de dichos procesos en vivo mientras acontecen. Nos interesa la posibilidad de reflexionar e interpelar grupalmente al proceso en acto con el fin de enriquecerlo y, en este punto, retomamos aspectos característicos del rol de crítico genético: “El rol del investigador pretende provocar la observación y reflexión en el grupo de trabajo, sumando complejidad al proceso creativo y aportando en la construcción compleja del laberinto artístico” (Cismondi, 2013, p. 9). Por su parte, la crítica *en proceso* pone en evidencia el carácter dinámico y flexible que presenta este tipo de análisis que “no conoce a priori cómo será el trabajo creativo y, por lo tanto, se encuentra desarmado ante él” (Cismondi, 2013, p.8). La crítica se va configurando simultáneamente con su objeto de estudio (proceso creativo).

Vinculado a la flexibilidad del rol que va mutando acorde a las demandas y necesidades del proceso, nos interesa mencionar la fragilidad de la frontera entre los roles de ‘observadorx/investigadorx’ y de ‘artistas/hacedorxs’. Del mismo modo que la observación busca provocar la reflexión y el pensamiento en todo el grupo, existe una especie de provocación de la escena y sus creadorxs a la participación creativa de lxs observadorxs, motivado por la co-presencia en todos los ensayos y por la cercanía entre el pensamiento y el hacer que mencionamos anteriormente. La producción grupal de pensamiento sobre lo que creamos

²⁰ Hablamos de “enfoques” y no de “conceptos”, porque nos interesaba pensar a lxs autorxs que leímos en clave de sistema de pensamiento. Un enfoque, para nosotras, se trata de un lugar desde donde mirar. Más que trabajar con conceptos específicos, nos interesaba ver cómo algunos sistemas de pensamiento intervenían en nuestro hacer y en las maneras de entender nuestro trabajo.

²¹ La crítica genética surge en Francia a fines de los años sesenta. Impulsada por los estudios lingüísticos, buscaba comprender las obras literarias desde su concepción de escritura. Esta perspectiva de análisis remarca la fragilidad de la idea de “obra acaba” y de “genio creador”. Posteriormente expande la investigación a otros objetos de estudio, como cine, plástica, música, teatro, lo que provoca una reconfiguración de su propuesta metodológica. En el siglo XXI se produce una nueva ampliación al investigar en vivo los procesos creativos. De esta manera, se genera un intercambio entre investigadorxs y artistas “... 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, 2013, p.2). El problema por el qué y cómo registrar se vuelve fundamental, es necesario entender las dinámicas de trabajo de cada proceso para decidir qué aspectos registrar.

enriquece y complejiza a la creación -volviéndose parte de la misma-; a veces el pensamiento sobre el hacer ingresa de modos más evidentes en la escena como en el caso del *rescacho* prólogo en donde reflexionamos sobre el procedimiento escénico dentro de la escena; otras veces el pensamiento aparece de modos menos evidentes como si habitara en una capa subterránea de la escena como un sostén invisible.

A lo largo del proceso comenzamos a intervenir creativamente en los ensayos “poniendo el cuerpo”. En primera instancia nos sumamos a los calentamientos porque considerábamos necesario ser parte de la construcción de la sintonía grupal que se produce en la transición de la cotideaneidad a lo escénico. Luego ampliamos nuestra participación a la actuación y la dirección. Esto surgió motivado, en gran parte, por el deseo: algo de lo lúdico del proceso nos contagiaba ganas de ser parte de ese juego escénico, como si a la diversión de observar lo que sucedía en los ensayos quisiéramos sumarle la diversión de ingresar a esos mundos ficcionales que se construían jugando. Además, pensamos que esta mutación de nuestro rol pudo darse porque siempre intentamos mantener flexibilidad en nuestras decisiones, no quedarnos atadas a la primera definición de roles que hiciéramos, por ejemplo. Esto para nosotrxs, significaba una manera de sostener la escucha de lo que el proceso necesitaba o podía alojar, y de poner la atención en la novedad, en las cosas que todavía no habían ocurrido y podían ocurrir. De ahí nuestro interrogante: “¿qué pasa si coordinamos un ensayo nosotras? ¿Qué pasa si actuamos?”.

Si bien experimentamos el rol en su flexibilidad y sus alcances artísticos, detectamos la permanencia en todo momento de la preocupación por analizar la dinámica grupal. Además de motivar en el grupo la reflexión sobre aquello que ya estaba sucediendo en nuestro hacer (formas de nombrar nuestra práctica, intereses comunes, metodologías, recurrencias en nuestras búsquedas poéticas, resistencias para con la tarea), buscábamos establecer vinculaciones con conceptos foráneos que contribuyeran a complejizar y enriquecer nuestra práctica. Estos conceptos, como dijimos anteriormente, ingresaban a nuestro trabajo a modo de enfoques o lugares desde donde posicionarnos para observar y analizar nuestro hacer. Podemos mencionar, por ejemplo, la noción de *paradigma de habitar* (Savater, 2016), que junto con las nociones de *campamento* (Savater, 2016), y de *compromiso y co-implicación* (Garcés, 2013)²², para nosotras forma una red de pensamiento a la que recurrimos para interpelar nuestro hacer: ¿cómo hacemos cuerpo el paradigma de habitar?, ¿cómo nos comprometemos con un proceso creativo grupal en el que no existen garantías de nada?, ¿a qué se debe que todxs lxs integrantes del grupo nos sintamos igualmente implicadas en la tarea que nos reúne?, ¿estará ligado a las maneras en que gestionamos como grupo nuestro cotidiano, nuestro campamento?. Estas preguntas que se desprendían de los enfoques teóricos nos ayudaban a entender más en profundidad lo que veníamos haciendo; las respuestas nunca eran cerradas o definitivas, sino más bien móviles y cambiantes, propio del carácter vivo de un proceso creativo. A modo de ejemplo, el grado de co-implicación del grupo variaba en el tiempo siendo más fuerte o más débil por momentos, y reconocer esa variabilidad resultó clave para que la tarea no se viera afectada negativamente por esto.

²² Las nociones mencionadas son desarrolladas en los capítulos “¿Desde dónde pensamos lo político?” y “¿Cómo crear juntxs? El lazo afectivo”.

En nuestro caso, el rol de observadoras transitó por diferentes etapas. En un principio organizábamos la reflexión en torno al funcionamiento grupal y su dinámica, entonces las preguntas que proponíamos al grupo para la observación de ensayos eran: ¿Cómo fue la coordinación?, ¿Detectaron algunos objetivos del ensayo?, ¿Cuáles?, ¿Cómo transitaron la pauta?, ¿Cómo fue tomado el “material inicial” en la pauta?, ¿Detectan momentos/imágenes con valor escénico?. Luego, en otra etapa del trabajo, surgió la necesidad de relacionar estas variables de observación del trabajo grupal con otras que atendieran específicamente a la escena y a su funcionamiento interno; entonces sugerimos nuevas preguntas para analizar: ¿Cuáles son las leyes de la escena? (lógicas de su funcionamiento interno), ¿Cómo son el cuerpo y la voz en la escena?, ¿Cómo se actúa esa escena?, ¿Qué tipo de continuidad vemos entre las escenas que surgen en ensayos coordinados por distintas personas?. Consideramos que las preguntas funcionaron como estrategias de participación y a su vez como modo de llevar la atención grupalmente a diversos aspectos sobre los que consideramos que era importante reflexionar. Los interrogantes eran disparadores para realizar un registro individual en las bitácoras al final de cada ensayo y para su posterior puesta en común y reflexión colectiva.

3.4 Una escena estallada

Motivadas por la indagación en metodologías de creación grupal aparecieron problemáticas escénicas específicas que fuimos detectando y nombrando durante el proceso. Estas problemáticas sumaban una nueva capa de sentido a nuestras exploraciones: lo metodológico existía ya no sólo en relación a las dinámicas grupales de trabajo, sino también a las problemáticas escénicas que comenzaban a interesarnos.

El goce actoral

Durante el primer encuentro cada una compartió una lista de miedos y deseos escénicos que habíamos invitado a elaborar a modo de presentación. En la lista de deseos escénicos aparecieron diversas maneras de nombrar la motivación por indagar en actuaciones que pusieran en valor el aquí y ahora, el tiempo presente, la presencia y el placer: “Hacer algo irreversible”, “Jugar un juego de verdad” y “una escena habitada”. A la idea de *jugar un juego de verdad* la vinculamos con la intención de entender la actuación como un juego y por lo tanto como algo que sucede cada vez y que implica poder divertirnos; al decir *de verdad* nos referimos a que no haya engaños, a que el juego no permita ausentarnos, a poder entrar en un terreno de lo que llamábamos ‘descontrol’ entendiéndolo no como lío, sino como la idea de soltar el control, de disponernos a lo inesperado. A lo largo del proceso las exploraciones en relación a lo actoral orbitaron en torno a cómo predisponer el cuerpo para la actuación -a buscar qué nos funciona para habilitarnos creativamente- y cómo actuar desprejuiciadamente -soltar el control-.

Luego de presenciar un ensayo, una de nuestras asesoras nos preguntó “¿Dónde está la potencia en lo que vienen trabajando para cada unx?, ¿Cuáles son los momentos en los que algo potente sucede?, ¿por qué?”. En las respuestas a estos interrogantes aparecían algunas cuestiones que podemos agrupar de modo general en la idea del goce de la actuación: los momentos de mayor potencia eran aquellos donde recuperábamos el disfrute y el placer por el juego teatral, donde nos permitíamos la desfachatez, el descontrol, el ridículo, el fracaso. En este sentido la idea del goce actoral es una manera de nombrar una dimensión de la construcción escénica que consideramos muy importante para nuestro proceso porque se constituyó en horizonte y premisa de la exploración actoral.

Así como todxs pasamos por el rol de la coordinación, todxs pasamos por el rol de la actuación, es decir que percibimos la escena desde diferentes perspectivas. Los ensayos plagados de risas son para nosotras una manifestación de la percepción común de actuaciones que se atreven a habitar el terreno de la desfachatez y lo imprevisto. La risa aparece ante la sorpresa de descubrir a unx compañerx haciendo algo inesperado y de las asociaciones insospechadas e ingeniosas, ante el contagio del disfrute actoral.

Entendemos que el goce actoral es posibilitado por un espacio de exploración en el cual cada integrante del grupo se siente comodx y habilidadx para arrojar a descubrir la actuación que le gusta, para transitar momentos de inconformidad, incomodidad, parálisis y vergüenza, y para ‘forzarnos amorosamente’ a profundizar, ajustar, a ser más puntillosx con la actuación. Creemos que lo actoral está atravesado por una tensión paradójica entre el goce y la incomodidad.

Nuestras reflexiones en torno a la actuación no se centran en un análisis sobre la técnica o alguna problemática específica del cuerpo, sino que nos interesa entender lo actoral en función de un sistema de interconexiones en el cual el vínculo con la grupalidad, con lo colectivo, es condición para la actuación.

Las exploraciones por diversos terrenos y matices actorales devinieron en la construcción de universos poéticos heterogéneos que a su vez demandan modos particulares de estar en escena, actoralidades específicas. Por esto nos preguntamos cómo se actúa cada *rescacho* y cómo son el cuerpo y la voz en relación a cuáles son las ‘reglas’ de funcionamiento de cada *rescacho*. En relación al *prólogo*, por ejemplo, podemos decir que indagamos en una actuación que tensiona los límites del realismo al trabajar lo exagerado y lo desfachatado. Nos propusimos bordear lo ridículo y que el motor de la actuación fuera lo lúdico y no un código actoral específico. Por otro lado, cada *rescacho* implica operaciones actorales particulares en el marco de la desfachatez. En el ANEXO II recuperamos esas especificidades actorales al presentar las indicaciones que hacen al funcionamiento de cada *rescacho*.

Vínculo dirección-actuación: de quién dirige a qué dirige²³

Durante el primer momento del proceso nos centramos en la dinámica de trabajo del ensayo y específicamente en el rol de la coordinación. Sin embargo, detectamos que habíamos estado analizando las coordinaciones de manera fragmentada, sin tener en cuenta el vínculo que se establece con la actuación. Aparecieron las preguntas ¿Qué lugar tiene la actuación en el devenir del ensayo? y ¿Cómo funciona la actuación en relación a la configuración de una ética grupal de trabajo?. Entendimos que el análisis de la dinámica grupal de trabajo perdía espesura al analizar la coordinación de modo unidireccional, como si fuese el rol que por excelencia delinea la ética de trabajo, pues esta se configura en el vínculo entre los diferentes roles. Esto implicaba evidenciar y asumir una condición más activa por parte de la actuación en cuanto a posicionamientos, toma de decisiones y propuestas. Al respecto surgían algunas observaciones de quienes ocupaban provisoriamente el rol de actuación, como “¿qué tipo de actuación me interesa construir? y ¿Cómo la gestiono?” (Aldi, plenario 29 de julio)

En el segundo momento de trabajo nos dedicamos a observar el funcionamiento de las direcciones rotativas en vínculo con la actuación: ensayos dirigidos por más de una persona, ensayos no planificados donde la dirección recaía sobre alguna de las actrices azarosamente, dirigir desde adentro de la escena, dirigir desde afuera. Rotar el rol de la dirección provocaba una heterogeneidad en las propuestas de cada ensayo y evidenciaba diferentes estilos de coordinación: coordinación fogonera, coordinación desde la palabra, coordinación provocadora, coordinación desde el afuera²⁴. Rescatamos la experiencia de las direcciones rotativas porque permitió abordar la escena de modos variados e impensados, por la complementariedad de cada propuesta o por contraposición. A su vez consideramos que durante esa etapa nos concentramos más en el funcionamiento de la propuesta metodológica que en los universos que se generaban en la escena. La dirección no planificada tornaba los ensayos un poco caóticos y nos generaba la sensación de que se desdibujaba el rumbo. Ese modo de funcionamiento que había sido propuesto como juego, en vez de impulsarnos, nos paralizaba; no nos sentíamos individualmente autorizadas a accionar, y actuábamos con “cautela” al momento de intervenir para no superponernos a las acciones/decisiones de lxs demás.

Posteriormente, en el tercer momento de trabajo, comenzamos a indagar en la idea de un “cuerpo de dirección”: la propuesta consistía en que quienes estuvieran fuera de la escena pudieran ocupar el rol de la dirección en conjunto. Partíamos de la premisa de conocer y compartir el universo del *rescacho* por haber sido construido entre todxs. Esto se combinaba con la mirada

²³ En este apartado proponemos un recorrido por nuestros pensamientos, prácticas y conflictos en torno a la idea de dirección. Partimos de algunas nociones elaboradas en los talleres “Fabricando el todavía” coordinado por Luciano Delprato y “La creación es el otro” coordinado por Jazmín Sequeira y Martín Suárez, en DocumentA/Escénicas durante el 2016. En ambos talleres, la dirección y la actuación son abordadas como campos interrelacionados y no jerárquicos en la construcción de un espectáculo. Se trata de roles que intervienen desde geografías diferentes dando lugar a una tercera entidad casi autónoma: el espectáculo. Además de abordar la cuestión en términos políticos y de autoría, estos talleres proponen una mirada ontológica sobre los roles entendiendo que se trata de puntos de vista parciales e incompletos, que pueden complementarse.

²⁴ Estas fueron algunas clasificaciones que aparecieron en las charlas del final de los ensayos, en donde intentábamos analizar y desentrañar el funcionamiento de la coordinación.

singular que cada integrante podía tener. Esa combinación enriquecía la dirección colectiva y a su vez implicó la exploración de diferentes estrategias para operativizar el trabajo. Una de esas posibilidades era generar un diálogo entre quienes estaban afuera de la escena e intercambiar opiniones para “tirar” hacia adentro de la escena estímulos, indicaciones, para provocar o señalar algo que ya estaba sucediendo. También detectamos dificultades, por ejemplo, momentos en los que ninguna intervenía por indecisión o porque dudábamos si tenían que ser indicaciones u observaciones consensuadas o si podían proponer diferentes rumbos. La ausencia de intervenciones generaba que quienes estaban en la escena, muchas veces se sintieran a la deriva.

La exploración de diferentes modos de asignar el rol de la dirección nos condujo a complejizar un poco más nuestras ideas sobre la tarea de dirigir: más que como un rol asumido por una persona o varias, comenzamos a pensarla como una tendencia²⁵ o vector de fuerza direccionadora que se configura en la tensión entre la dirección y la actuación. De alguna manera, la pregunta que nos hacíamos sobre “¿quién dirige?” se transformó en el interrogante sobre “¿qué dirige?”. Y junto con eso apareció una nueva catarata de preguntas reorientadoras de nuestra investigación: ¿cómo escuchamos a aquello que dirige (la escena)?, ¿cómo detectamos sus necesidades?, ¿qué estrategias construimos para estar permeables a lo que la escena demanda y, a su vez, proponerle cosas nuevas?.

Al interrogante ¿qué dirige?, lxs coordinadorxs del taller “La creación es el otro”, arriesgaban la siguiente respuesta:

“Dirige el proceso de productividad grupal y colectiva, dirige la atención del grupo a encontrar sus propias formas de existir, de empoderar sus búsquedas creativas, su pensamiento sobre la obra y las condiciones que le dan lugar. ¿Cómo? Creando estrategias metodológicas; generando las condiciones de espacio y tiempo para que el grupo indague en sus intereses individuales y colectivos; para que pruebe en escena sus apuestas, las analice crítica y sensiblemente; para que se mantenga al acecho de la obra, para que puedan leer conjuntamente las potencias que comienzan a definir ese Tercero que se vislumbra como la obra.” (Sequeira, J. y Suárez, M., 2018, p. 6).

Retomamos ese fragmento porque nos interesa el posicionamiento que propone acerca de la dirección: entenderla como una tarea grupal que no tiene recetas universales. Cada grupo construye sus propias estrategias y metodologías de trabajo. En nuestro caso tanto la planificación de los ensayos como su coordinación eran tareas que todxs lxs integrantes del grupo desarrollaron en algún momento, lo que aportaba múltiples miradas y experiencias sobre el hacer para ajustar o reconfigurar cuestiones metodológicas. A su vez, nadie concentra la potestad de la ‘última palabra’ que define ni la de otorgarle un sentido global a la obra porque todxs lxs integrantes son entendidxs como cocreadorxs en el proceso. Consideramos que aquello que organiza es la tarea,

²⁵ Esta manera de pensar a la dirección surge motivada por la lectura de Cecilia Almeida Salles (2015), quien elabora el concepto de “proyecto poético” y de “principios direccionadores” para referirse a aquellos vectores de fuerza -de naturaleza ética y estética- que intervienen en la configuración de direcciones o rumbos de un proceso creativo; se trata de principios que rigen la toma de decisiones y el modo de acción: “Las tendencias del recorrido pueden ser observadas como una especie de campo gravitacional, indicando la posibilidad de ciertos eventos. En ese campo de posibilidades y tendencias vagas está el proyecto poético del artista” (p. 81)

el devenir del proceso creativo y no las indicaciones de alguien a modo de líder. En consonancia con esto, sostener las direcciones rotativas contribuyó a reforzar el valor que le damos a la heterogeneidad de miradas/sentires/pensares y también se configuró como una singularidad de nuestro proceso. Esta manera de entender la dirección constituye uno de los aspectos que da cuenta del vínculo entre éticas de trabajo grupal y metodologías de trabajo.

Obra de obras

La exploración de coordinaciones rotativas, la puesta en común de los registros de cada una al final de los ensayos, los aportes desde el rol de observadoras activas y la instancia de plenario, funcionaban en sintonía con un posicionamiento de escucha atenta de aquello que íbamos creando.

En algunas oportunidades circulaba la pregunta acerca de “¿qué dispositivo estamos construyendo?” como si fuera un interrogante que le hacíamos al propio proceso, llamándonos a la tarea de detectar en los materiales escénicos generados pistas para entender y terminar de configurar el dispositivo que los contendría. “El proceso contiene en sí mismo la forma en la que puede ser mostrado al público” y “La mejor forma de encontrar cómo mostrar un proceso es transitarlo” (Aldo, plenario del 29 de julio de 2019) son frases que surgieron en el grupo ante aquel interrogante en situación de plenario.

En nuestras charlas al final de los ensayos empezamos a entender que cada *rescacho* funcionaba como una célula escénica con lógicas particulares: diferentes códigos actorales, universos poéticos diversos, búsquedas escénicas singulares. En principio esta heterogeneidad representaba un problema para pensar una dramaturgia que tejiera unidad entre los *rescachos*; sin embargo considerábamos que esa multiplicidad y diversidad constituía una potencia del trabajo escénico que veníamos haciendo: “lo que me mueve de este proyecto es la posibilidad de poder pasar en escena por muchos lugares diferentes” (Bel, ensayo 16 de diciembre del 2019), “cada *rescacho* en sí mismo podría ser una obra” (Vicky, ensayo virtual 26 de mayo del 2020). Entonces el desafío consistía en construir un dispositivo capaz de albergar esas diferencias y singularidades; descubrir la manera en que esa heterogeneidad escénica se entramaba.

De alguna manera, lo que nos hacía entender como potencia a la heterogeneidad en los *rescachos* era el juego actoral que generaba. Por su parte, este juego entramaba a los distintos *rescachos* en un dispositivo global: un grupo de actrices que entra y sale de la ficción construyendo universos poéticos diversos. A partir de este hallazgo pensamos la necesidad de un prólogo que explicitara la dinámica del juego y sugiriera un ordenamiento posible de lo que verían a continuación lxs espectadorxs. La creación del prólogo fue un momento fundamental para nosotras porque, como decimos en sus propias palabras: “Entendimos cosas de nuestro propio proceso, le sacamos la ficha”. Al igual que los otros *rescachos* su configuración estuvo atravesada por lo lúdico: comenzamos a esbozarlo en situación de cuarentena a partir de la reescritura de textos improvisados en ensayos, y cuando pudimos volver a juntarnos a poner el cuerpo en ensayos nos encargamos de agujerearlo, cortarlo, engrosarlo, pervertirlo. Ahí entendimos todo lo

que podía aportarnos al universo *rescachero*; además de tejer un entramado entre las escenas, el prólogo comenzaba a operar para nosotras como un “manto de impunidad” para el arrojito al juego actoral desprejuiciado, a la desfachatez: “Acá lo que se rompa quedará roto. Se tenía que decir y se dijo. Habitaremos un rato la puta nada. La esperanza es frágil. Vinimos a ventilar el error, a hacer el ridículo, a mostrar la hilacha. ¿Qué es la humanidad sino el cachivache?”.

Obra de proceso web

Del cruce entre la idea de obra de obras, el vínculo dirección/actuación y el goce actoral nos aparece la imagen de un estallido, algo que se dispara en múltiples direcciones y a su vez conserva un núcleo: un grupo de amigas - actrices jugando.

Tanto la imposibilidad del encuentro presencial con espectadorxs, como la imagen de lo estallado con la que concebimos nuestra creación escénica, fueron factores que nos llevaron a considerar el diseño de una página web como el formato más adecuado para compartir nuestro proceso. La página web nos permitió la posibilidad de construir una presentación expandida donde entran en juego la grupalidad, lo procesual, la teatralidad y el encuentro con otrxs. Esta readecuación fue posible luego de proponernos dialogar con las nuevas condiciones pandémicas desde la perspectiva del *paradigma del habitar*²⁶: hacer una lectura en presente de lo que hay -más allá de las limitaciones o de lo que “no puede haber”- y de lo que sí está sucediendo, para darle continuidad al proceso creativo.

En la página web elaborada con la plataforma WIX presentamos nuestra “Obra de proceso”, una obra que pone en valor la trama procesual al mismo tiempo que cuestiona la idea de obra acabada. Es una producción específica para la virtualidad que recupera registros del proceso desde mayo del 2019 en diversos formatos (escritos, fotos, videos, fragmentos de bitácoras, chat de whatsapp, documentos de nuestra carpeta drive) que conviven con un prólogo filmado *ad hoc* y otros materiales que desbordan lo escénico. La “obra de proceso” es un híbrido entre obra y proceso que desdibuja los límites de diversos órdenes: obra/proceso, arte/vida, lo político/lo afectivo. Entendemos que en cada binomio mencionado se establece una relación de tensión que no busca ser resuelta, por el contrario, nos interesa sostenerla y permanecer en ella. La propuesta de “Obra de proceso” se distancia de experiencias como “obra en proceso”²⁷ ya que, en nuestro caso, exponer el derrotero es lo que constituye la obra en sí misma sin presentarse como un paso previo a una futura obra acabada. Además, como indica la preposición *de*, la “Obra de proceso” está hecha de proceso y en este sentido nos interesa la operación de pensar ese espacio *entre* recorrido y resultado, de instalarnos en la zona de frontera. Nuestra “Obra de proceso” es

²⁶ concepto que tomamos de Savater y profundizamos en el apartado “¿Desde dónde pensamos lo político?”

²⁷ “Obra en proceso” fue un ciclo organizado y realizado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la UNC en el cual los diferentes grupos de investigación y producción proponían una apertura de proceso creativo a lxs espectadorxs en una instancia previa a la fecha de estreno de la producción. Este ciclo estaba orientado a: “promover la reflexión sobre la dimensión procesual, los modos de producción y las inquietudes particulares que atraviesan las dinámicas de los proyectos de creación radicados en el CePIA. Los equipos abren las puertas para conversar con docentes, egresados, estudiantes y público en general en torno al trabajo cotidiano de cada proyecto.” (Recuperado de <https://cepia.artes.unc.edu.ar/obra-en-proceso/>)

inconmensurable, escapa a las narrativas de percepción normalizadas actuales que se basan en lo instantáneo y breve: recorrer la página web precisa de otros tiempos, la experiencia puede durar minutos, días o meses. El diagrama de navegación²⁸ inicia con una portada que advierte esta posibilidad: “Ingrese a la cocina de Rescacho. Transite los laberintos inconmensurables de un proceso creativo grupal que aprendió a alimentarse solito y nos mostró cómo. Encontrará registros de ensayos en video de celular, textos, imágenes, música; algunas cosas crudas y otras más cocinaditas también. La experiencia puede tomarle minutos, horas, semanas y hasta meses. Todo es posible. No espere nada. Bienvenidx al festín”. Luego, la página principal presenta el prólogo y otros *rescachos* satélites estallados. El diagrama de la web propone un modo de organizar los materiales presentados pero será tarea de lxs espectadorxs, devenidxs en *navegadorxs web*, elegir su propio recorrido y la duración del mismo.

La elección del dispositivo página web, además de desafíos técnicos materiales, implicó para nosotras nuevos derroteros teóricos y conceptuales. Si bien consideramos que el tema amerita reflexiones profundas y complejas -que por razones de extensión no podremos desarrollar en este corpus- nos interesa nombrar algunas de las problemáticas por las que transitamos: ¿qué implica pensar a lxs espectadorxs en clave de navegadorxs web?, ¿la navegación es totalmente libre o está mediada por una propuesta de “ruta de navegación”?, ¿existe un “diseño de la mirada” de lxs espectadorxs? ¿cómo opera?, ¿existe algún tipo de feedback por parte de lxs espectadorxs? ¿cómo opera?, ¿cómo funcionan los derechos de autoría de lo que circula en internet?, ¿qué opinamos de ese funcionamiento?.

Pensamos que, así como existe una ética de trabajo en la creación escénica grupal, también el formato wix propone una “ética de la observación” por parte de lxs espectadorxs, es decir, que nuestra ética de trabajo grupal se traslada a lxs usuarixs de la página web: nos interesa la posibilidad de que cada espectadorx pueda realizar un recorrido autónomo, tomarse el tiempo que quiera para transitar la experiencia con el grado de profundidad que desee, poder hacer uso de los materiales con la licencia de creative commons²⁹, tener acceso a nuestro proceso de creación, entrar a nuestra cocina y ver lo crudo. En relación a esto pensamos que el formato de wix constituye un dispositivo de presentación coherente con nuestro proceso.

²⁸ ver ANEXO III

²⁹ Es un tipo de licencia de derechos de autor que otorga la posibilidad de utilizar libremente una publicación, con algunas excepciones por ejemplo, uso comercial o partidario.

4. ¿Cómo crear juntxs? El lazo afectivo

Como señalamos en el apartado de preliminares, entendemos a la afectividad como un aspecto fundamental del funcionamiento grupal; aparece como condición y resultado de nuestro hacer. En este apartado nos proponemos desentramar el vínculo entre afectividad y ética del trabajo grupal. Nos interesa entender cómo es que se construyó esta trama y qué particularidades le imprime al proceso creativo. ¿Qué implica encontrarnos creativamente desde lo afectivo en *Proyecto Rescacho*? ¿Cómo un encuentro creativo genera lazos afectivos? son algunos interrogantes que nos ayudan a detectar aquellos aspectos que ponemos en valor y que generan las condiciones para el desarrollo de nuestra dinámica grupal.

4.1 Ética de trabajo que construye una trama grupal

Cuando hablamos de ética de trabajo nos referimos a la reflexión sobre los modos de hacer grupales que construimos en el proceso creativo. Se trata del encuadre que comprende los fundamentos de nuestras decisiones metodológicas. Si la pregunta por ¿cómo hacemos lo que hacemos -nuestra práctica teatral-? resulta clave y motor en nuestra investigación, la ética viene a complementar el pensamiento con el interrogante sobre ¿por qué lo hacemos de ese modo?. Este cuestionamiento es importante para nosotras en la medida que revela aquello que valoramos de nuestros modos de hacer.

Decimos que toda metodología de trabajo implica una ética que puede existir implícita o explícitamente. En la propuesta metodológica que como coordinadoras hicimos al momento de convocar al grupo, ya existían algunos posicionamientos éticos implícitos que terminaron de configurarse y decantar cuando nos adentramos grupalmente en la exploración de esa metodología. Fue ahí cuando entendimos como grupo qué era lo valioso de nuestros modos de hacer, y pudimos enunciarlo. Nuestra ética de trabajo está basada en la valoración del proceso y la grupalidad.

Cuando hablamos de valorar el proceso nos referimos a alimentar una actitud de exploración y aprendizaje, a habitar la vulnerabilidad de vagar por momentos en lo indefinido ignorando el lugar de llegada; a “renovar el compromiso” en los términos que plantea Marina Garcés (2013):

“... ser puestos en un compromiso por un problema no previsto que nos asalta y nos interpela (...) rompe las barreras de nuestra inmunidad. Nos arranca de lo que somos o de lo que creíamos ser. Nos incorpora a un espacio que no controlamos del todo (...) nos exige tener que inventar una respuesta que no tenemos y que, sea cual sea, no nos dejará

iguales. Todo compromiso es una transformación necesaria de la que no tenemos el resultado final garantizado”.

En este sentido decimos que desconfiamos de recetas que nos allanen el trayecto para “llegar” más rápido. Confiamos en la exploración como camino y creemos que definir cómo queremos avanzar, y qué queremos experimentar, puede arrojarnos resultados imprevisibles que descubrimos en el transcurso de los ensayos.

Para nosotras, valorar el proceso no tiene que ver con desestimar los resultados o las “respuestas inventadas” de las que habla Garcés. Entendemos que entre proceso y resultado hay una relación de tensión y retroalimentación. Al mismo tiempo que nos mueve explorar metodologías y dinámicas de creación escénica grupal, nos impulsa el deseo de construir una obra.

La tensión entre proceso y resultado en artes escénicas está atravesada por múltiples factores. Cuando nos detuvimos a pensar cómo funciona esta relación en nuestro caso, advertimos que la circulación de afecto en el grupo es un factor muy condicionante. En una de las charlas posteriores a ensayos surgió una frase que nos ayudó a seguir reflexionando sobre esto: “No sólo nos juntamos porque nos queremos, también queremos hacer una obra”. Aquí se tensionan algunos aspectos clave para pensar nuestro hacer: transitamos un proceso que está atravesado por lógicas del cariño y de la amistad, y también de la operatividad y productividad. Esta relación es dinámica y también conflictiva, porque ambas lógicas implican temporalidades distintas para el proceso creativo.

Por una parte, priorizar los resultados o la operatividad implica ajustar los tiempos individuales y grupales en pos de cumplir con el estreno de obra como meta, en detrimento de la importancia de las condiciones grupales de producción. Los tiempos que entran en juego aquí son de orden programático, lineal y estandarizado (tiempos afines al capitalismo y sus instituciones). La afectividad, por su parte, aparece como condición que estalla las temporalidades productivas, en la medida que le otorga relevancia a nuestros estados emocionales, a nuestros sentires y las posibilidades concretas de participación de cada integrante. Como dijimos, la relación entre estas lógicas y sus temporalidades distintas es conflictiva en nuestro hacer, pues no está resuelta de una vez y para siempre; implica una atención y tomas de decisión particulares en cada instancia del proceso que se presenta la tensión. En ocasiones, por ejemplo, detectamos que los momentos de distensión del ensayo en los cuales compartíamos nuestros mundos personales -si bien eran importantes- estaban obstaculizando nuestro avance en la exploración escénica y la generación de materiales, porque nos llevaban mucho tiempo. Entonces acordamos empezar a ir media hora antes del horario de ensayo a compartir ronda de mates y charlas, para que no disminuyera nuestro tiempo de trabajo. La reflexión sobre nuestras lógicas y temporalidades de producción estuvo presente en varios momentos del proceso. Al respecto, Magui señalaba en un ensayo: “tenemos tiempos largos y dispersos, podemos apropiarnos de eso y tomarlo como nuestro estilo. No forzarnos a tener una regulación que no tenemos” (Magui, 19 de octubre de 2019).

La valoración del proceso y sus temporalidades se relaciona con el segundo aspecto que compone a nuestra ética de trabajo: el valor de la grupalidad. Posicionarnos desde un lugar que tensiona las demandas resultadistas y productivistas del sistema capitalista, con la reivindicación de lógicas de exploración y sus temporalidades, nos permite entender a los procesos creativos con mayor grado de complejidad: como momento en que el grupo ensaya no sólo una obra, sino también sus maneras singulares de existir. Se trata del momento en que asumimos un “nosotrxs” que nos compone y engrana y que, siguiendo a Marina Garcés (2013), entendemos desde una lógica de “co-implicación”: “(...) el sentido de “nosotros” no es el de un simple sujeto plural, computable en una suma de “yoes”. Del yo al nosotros no hay una suma sino una operación de co-implicación” (p.49). Rescacho es más grande que la suma de sus individualidades; se construye en el entramado de nuestras singularidades que se potencian entre sí a partir del cruce de nuestras diferencias y que configura aquello “común” que nos contiene y nos excede al mismo tiempo.

Garcés plantea que el “nosotros” de las sociedades occidentales modernas no señala una realidad, sino un problema. Un problema que no reclama una solución o respuesta inmediata, sino más bien una posición: es el lugar desde donde nos paramos para inventar respuestas, siempre situadas y provisorias.

Nos organizamos con el propósito de crear juntas, de trabajar en la escena colectivamente de una manera desjerarquizada que no conocíamos de antemano y que sólo existiría a partir de su exploración y puesta en práctica. La ausencia de algunas estructuras -como roles fijos o una configuración escénica premeditada como punto de llegada- se vincula a la intención de indagar en otros modos de circulación del poder no verticalista, y supone formas de construir lo común en las que el compromiso hacia el colectivo adquiere nuevas complejidades. ¿Cómo habitamos procesos horizontales? ¿De qué manera gestionamos nuestras prácticas escénicas grupales ante la ausencia de jerarquías o normas impuestas? ¿Cómo se autogobierna lo común? “¿Cómo habitar, en claves de lo común, el inevitable conflicto?” (Savater, 2016, p.132) fueron interrogantes que aparecieron durante el proceso a partir de detectar una sedimentación de acciones que dificultaban el trabajo grupal. Nos interesa nombrar algunas para precisar nuestro análisis con ejemplos concretos: por un lado, sucedió en varias oportunidades que no realizábamos las tareas que nosotras mismas nos habíamos propuesto en función de la necesidad del proceso. Por otro lado, faltas recurrentes a los ensayos, que al comienzo del proceso se identificaron como una particularidad del grupo por la cantidad que éramos, como algo dado a lo que adaptarse, y que luego se convirtieron en una dificultad a sortear. Nos preguntamos si era necesario esperar a estar todxs presentes y disponibles para avanzar, o ignorar las faltas y avanzar entre quienes sí estuviéramos como una manera de cuidar las necesidades individualidades y también las de nuestro proceso. Al respecto decidimos socializar el problema de las faltas, dejar de tomarlo como una “singularidad” del grupo porque amenazaba nuestra tarea y preguntarnos si además de las ocupaciones que cada una tenía por fuera había algún otro motivo que estuviera generando tantas faltas reiteradas. A partir de esa charla detectamos que el horario de ensayo no nos favorecía y acordamos grupalmente cambiarlo. Se nos reveló en esa instancia la importancia de socializar los

conflictos y de la circulación de la palabra para elaborar soluciones que pudieran resultar acertadas o no.

Cómo autogestionamos la vida común del grupo constituye un desafío constante. Consideramos que el compromiso -en los términos que hablamos antes- constituye un aspecto central que hace al sostén de la grupalidad y que, como dijimos, aparece cuando algo nos asalta y nos interpela, algo que no tiene mucho que ver con la voluntad o la obligación. En nuestro caso, los lazos afectivos son el principal combustible del compromiso; no sólo la afectividad que circula entre nosotras como personas e integrantes, sino también el cariño hacia el grupo que formamos. Ese compromiso del que hablamos, el que nos co-implica, es uno de los alimentos de nuestra grupalidad.

Nos gusta pensar que el compromiso nos tomó, nos asaltó y que frente a esto nuestra posición fue la de acompañarlo y abonarlo; en palabras de Magui: “Es como el cultivo en jardín, es algo a lo que se le dedica un tiempo, una escucha. Le aporta a la dramaturgia, a lo escénico. No soy actriz pero cuando veo teatro puedo notar cuando hay un vínculo más allá de la puesta, cambia la experiencia. (...) No es lo común. No todo es como en Rescacho. Experiencias sostén” (Magui, 26 de Mayo de 2020).

4.2 Devenir Rescacho

“Aparentemente no hay tanta conexión entre un *rescacho* y otro, aparentemente. El meollo está más en el procedimiento que en la trama. Verán el mismo grupo de actrices entrar y salir del terreno de actuación, si es que el humano deja de actuar en algún momento. El humano por naturaleza o socialización no es muy inteligente, se agrupa y empieza a hacer boludeces. Busca romper estructuras para luego reemplazarlas por otras de corte más progre pero igualmente aplastantes. Acá lo que se rompa quedará roto. “Se tenía que decir y se dijo”. Habitaremos un rato la puta nada. La esperanza es frágil. Vinimos a ventilar el error, a hacer el ridículo, a mostrar la hilacha. ¿Qué es la humanidad sino el cachivache?”

Este fragmento de “*Esto es un prólogo*” condensa algunas de las coordenadas por las que transitamos en nuestro recorrido: el valor del juego en la construcción escénica, la potencia de lo inacabado, de lo roto, lo cadórcha, el trabajo de recauchutaje. “Habitare la puta nada” para nosotras tiene que ver con asumir el abandono de modelos de producción sedimentados que entienden a la obra como fin único y a la dirección como rol estable y fijo que concentra todo el saber del proceso. Afrontar la ausencia de esos patrones - sin pretender reemplazarlos por otros- nos condujo a exploraciones erráticas que a lo largo de nuestro proceso estuvieron en permanente movimiento. Entendimos mejor nuestros modos de producción y los principios direccionadores (Salles, 2015) de la escena, a partir de la noción de “devenir menor” de Deleuze (1979). Lo menor no refiere a una cantidad ni a un estado fijo, sino a un devenir que se despega de los modelos de poder - de lo mayor- a partir de la variación continua, evitando normalizar nuevas formas:

“...si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambos a la vez, tenemos que decir también que *todo el mundo* es minoritario, potencialmente minoritario,

en la medida en que se desvíe de este modelo. Ahora bien, ¿la variación continua no sería precisamente esto, esta amplitud que no cesa de desbordar, por exceso o por falta, el umbral representativo del patrón mayoritario?” (p. 98).

La lectura de Deleuze nos reveló que la minorización es un aspecto constitutivo central en Proyecto Rescacho que se manifiesta de múltiples maneras. Sin ir muy lejos, usamos la palabra menor *rescacho* para nombrar a cada una de las escenas que consideramos menores en tanto su mínimo de constantes y homogeneidad está dado por las mismas actrices que entran y salen de escena, y su variación, por la heterogeneidad de los mundos diversos que componen.

Nos autopercebimos como amigas que hacen cosas más que como grupo de trabajo; elegimos clubes, baldíos y galpones en lugar de salas de ensayo. Esto iba a ser solo un trabajo final y terminó siendo algo más grande. Rescacho se comió a la tesis. Estos devenires no tienen que ver con elecciones atravesadas por lógicas binarias que distinguen bueno-malo, acertado-errado, sino por la atención y valorización de la propia experiencia como guía. Cuando todo esto ya estaba sucediendo nos encontramos con el texto “Un manifiesto menos” de Deleuze que nos ayudó a pensar las operaciones que veníamos desarrollando en clave de minorizaciones.

¿Qué sucede cuando buscamos desviarnos de lo mayor, lo instituido, lo conocido? ¿Qué aparece en la tensión entre lo que decidimos y lo que nos sorprende? ¿Qué resulta del cruce de la trama creativa con la afectiva? Se engendra un monstruo ingobernable: Rescacho, la cura al mal de diógenes no diagnosticado, lo que resta, lo que decanta, la amistad, el devenir compostera, la lombriz y el desecho, abono para la germinación, líquido fertilizante, árboles autóctonos, la selva amazónica, el sapo y la boa que lo devora, la creación sin fin, un grupo que hace cosas, casi un equipo de fútbol, amateurs en todo, gambeteadoras del error, cachivache por naturaleza o determinación, estafadoras de la licenciatura, diamante que nace del carbón.

Conclusiones

Para nosotras Rescacho es lo inacabado y el desborde. Lo planificado y la sorpresa. Esbozar un mapa. Subvertir los recorridos. Comer todos los pozos. Manejar por la banquina. Toparnos con obstáculos, con montañas gigantes de cosas acumuladas, escalarlas y descubrir tesoros. La pura trama.

A lo largo de este escrito intentamos desentramar los vínculos entre las dimensiones política, ética, poética y afectiva de nuestro proceso creativo. Si bien considerábamos al ensayo como lugar dónde por excelencia se entraman estas dimensiones, fuimos entendiendo que existen otros espacio/tiempos -encuentros- donde se continúa esta trama: las bicicleteadas hasta el galpón, los plenarios devenidos en banquetes, un picnic en la costanera, nuestro chat de whatsapp, cena por videollamada. El proceso creativo de Rescacho desborda los ensayos.

Nuestras decisiones metodológicas, la valoración del proceso y la grupalidad, la autoorganización, el posicionamiento desde el *paradigma del habitar*, la afectividad, los *rescachos* (escenas), las minorizaciones, la experimentación sobre el vínculo dirección-actuación, son aspectos constitutivos de nuestro proceso creativo que están profundamente imbricados; las decisiones que tomamos en cada uno de estos aspectos repercuten en los demás. En un intento por dar cuenta de la experiencia, a lo largo del escrito realizamos la operación teórica de diseccionarlos para realizar un análisis por separado y develar sus relaciones. Observamos que se configuraron en el vínculo entre decisiones tomadas por el grupo y aquello que apareció sin que nos lo propusiéramos. La trama afectiva, por ejemplo, fue inesperada pero reconocemos que nuestras decisiones sobre la ética de trabajo y el entendimiento de que lo político se manifiesta en lo vincular, abonaron el terreno para que emergiera. A su vez, la circulación de afecto en el grupo tiñe al proceso en todas sus dimensiones.

La afectividad funcionó como punto de anclaje para generar un espacio de pertenencia y la apropiación del proceso por parte de cada integrante del grupo. Nos permitió experimentar lógicas de producción escénicas en consonancia con la valoración de lo vincular. La contención y el cariño que circula en el grupo nos condujo a habitar la escena desde el arrojo intentando salir de nuestros perímetros conocidos, atrevernos e impulsarnos a experimentar lo nuevo sin garantías de resultado: asumir roles que nunca antes habíamos transitado, intercambiarlos; recuperar el disfrute del teatro como juego, el goce de la actuación que indaga en la desfachatez, en lo ridículo, que se habilita al fracaso.

El camino de la experimentación, además de disfrute, implica muchos momentos de incertidumbre en los cuales perdemos la brújula que nos orienta en la creación. Es entonces cuando la afectividad sostiene al proceso grupal y motiva a continuarlo confiando en las lógicas de exploración. Se renueva el interés y el deseo por descubrir cómo es la escena que surge a partir de estos modos de trabajo singulares y propios.

Las lógicas de exploración y experimentación a las que apostamos implican vincularnos con las contingencias de manera abierta y receptiva. Aquello que aparece sin que nos lo proponamos surge a partir de transitar la experiencia, pues tuvimos que atravesarla para develar

y poner en valor lo que emerge. El ejemplo más representativo de esto para nosotras es habernos constituido como grupo. Entendemos que las experiencias son intransferibles y singulares; la nuestra involucra acontecimientos consecuencia de la toma de decisiones y otros del orden del misterio que no podrán ser verbalizados, que son incapturables por medio del lenguaje. Convivir con el misterio constituye un aprendizaje para nosotras que implica asumir la imposibilidad de explicarlo todo exclusivamente desde la palabra y la razón.

¿Dónde termina una experiencia? ¿cómo se la nombra? Nuestra experiencia colectiva no podrá ser deletreada en su amplitud. Hicimos el intento. Balbuceamos descripciones y análisis. Inventamos palabras para nombrar lo que transitamos. Hicimos cuerpo y pensamiento palabras de otrxs, ideas de otrxs. Las perturbamos con lo propio.

Decidimos poner un punto final a este escrito como cierre de una etapa. Por un lado, quedan abiertos interrogantes que no abordamos en profundidad en esta investigación y que para nosotras son disparadores de futuras búsquedas - destacamos la pregunta sobre la relación entre creación grupal y autoría, y también sobre el vínculo que se genera en el encuentro con lxs espectadorxs- . Por otro lado, así como nuestro proceso creativo desborda al ensayo, nuestra investigación desborda lo académico. Las formas de entender lo vincular y la potencia de la grupalidad en la creación escénica impactan en nuestros modos de estar en el mundo: franquear los perímetros, ir al encuentro sincero con lo otro, desarmarnos, habitar la experiencia de estar a la deriva juntxs y fabricar nuestras propias brújulas.

Bibliografía

- Ary, R., & Alpízar, Y. (2015). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 11(21), 62-67. <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1472>
- Bardet, M. (8. Mayo, 2018) ¿Cómo hacernos un cuerpo? entrevista con Suely Rolnik. Recuperado de <http://lobosuelto.com/?p=19635>
- Cismondi, C.(2013) Crítica en proceso: Una variante contemporánea de la crítica genética en Crossing stages. European Project 2013-2015. Recuperado de: <https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/es/TextoDosColumnas/1371271196168/>
- Cismondi, C. (2011) Variaciones teatrales de crítica genética. Manuscrita. Universidade de São Paulo. 21, -1-2011,13-60.
- Colectivo Situaciones. (16, Septiembre, 2006). Entrevista a Suely Rolnik. Recuperado de <https://www.lavaca.org/notas/entrevista-a-suely-rolnik/>
- Crespo, J.I. (8, Julio, 2018). Entrevista a Silvio Lang. No hay una política anal en el teatro argentino. Recuperado de <http://lobosuelto.com/?p=20275>.
- Del Mármol, M (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Institucional Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Deleuze, G. y Bene, C. (2003) *Un manifiesto menos en Superposiciones*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Artes del Sur.
- Fernández Savater, A. (11, Marzo, 2016) Del paradigma del gobierno al paradigma del habitar: por un cambio de cultura política. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/paradigma-gobierno-habitar_6_491060895.html
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA EDITORES.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellaterra S.L.
- Grésillon, A.; Mervant-Roux, M.; Budor, D. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.3, n. 2, p. 379-403, mayo/agosto. 2013 ISSN 2237-2660
- Haraway, D.J. (1995) Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza, Madrid, Cátedra.
- Lang, S. (29, Noviembre, 2018) Derecho a lo singular. Recuperado de <http://lobosuelto.com/?p=22274>
- Lang, S. (2020). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A Muñoz (Ed.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. (pp. 113-122). Caja Negra Editorial.
- Macon, C. (2020). Rebeliones feministas contra la configuración afectiva patriarcal. Un relato posible para la agencia. *Heterotopías*, 3(5), 1-19. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29038>
- Mattio, E., & Dahbar , M. V. . (2020). “¿Una agenda de derechos, qué agenda de afectos es?” : Entrevista con val flores. *Heterotopías*, 3(5), 1-15. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29088>
- Mattio, E., & Dahbar , M. V. . (2020). “Es lo que siento”: el lugar de los afectos en la conversación feminista. *Heterotopías*, 3(5), 1-14. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29032>
- Pál Perbart, P. (17, Enero, 2019) Elementos para una cartografía de lo grupal. Recuperado de <http://lobosuelto.com/?p=22690>.
- Pérez Royo, V. (2016). *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Ediciones Polígrafa.
- Pichón Riviere, E. y de Quiroga, A. (1995). *El proceso grupal*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rolnik, S., (Noviembre, 2014) *Micropolíticas del pensamiento. Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial*. Trabajo presentado en el marco del encuentro “Decolonizar el museo” MACBA, Barcelona, España.
- Salles, C.A. (2008). *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC- Editora da PUC-SP
- Salles, C.A. (2015) Artilugio. *Crítica de los procesos creativos*, (1). 76-86. Recuperado de <http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar/category/numero-1/dossier-numero-1/>.

- Salles, C.A. (2017). *Processos de criação em grupo: diálogos*. Estação das letras e cores.
- Salles, C.A. (). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*.
- Sequeira, J. y Suárez, M. (2015) *Nociones trabajadas*. Material inédito.
- Solana, M. (2020). *Giro afectivo y giro a la imagen: un encuentro indisciplinado*. *Heterotopías*, 3(5), 1–6. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29096>

ANEXOS

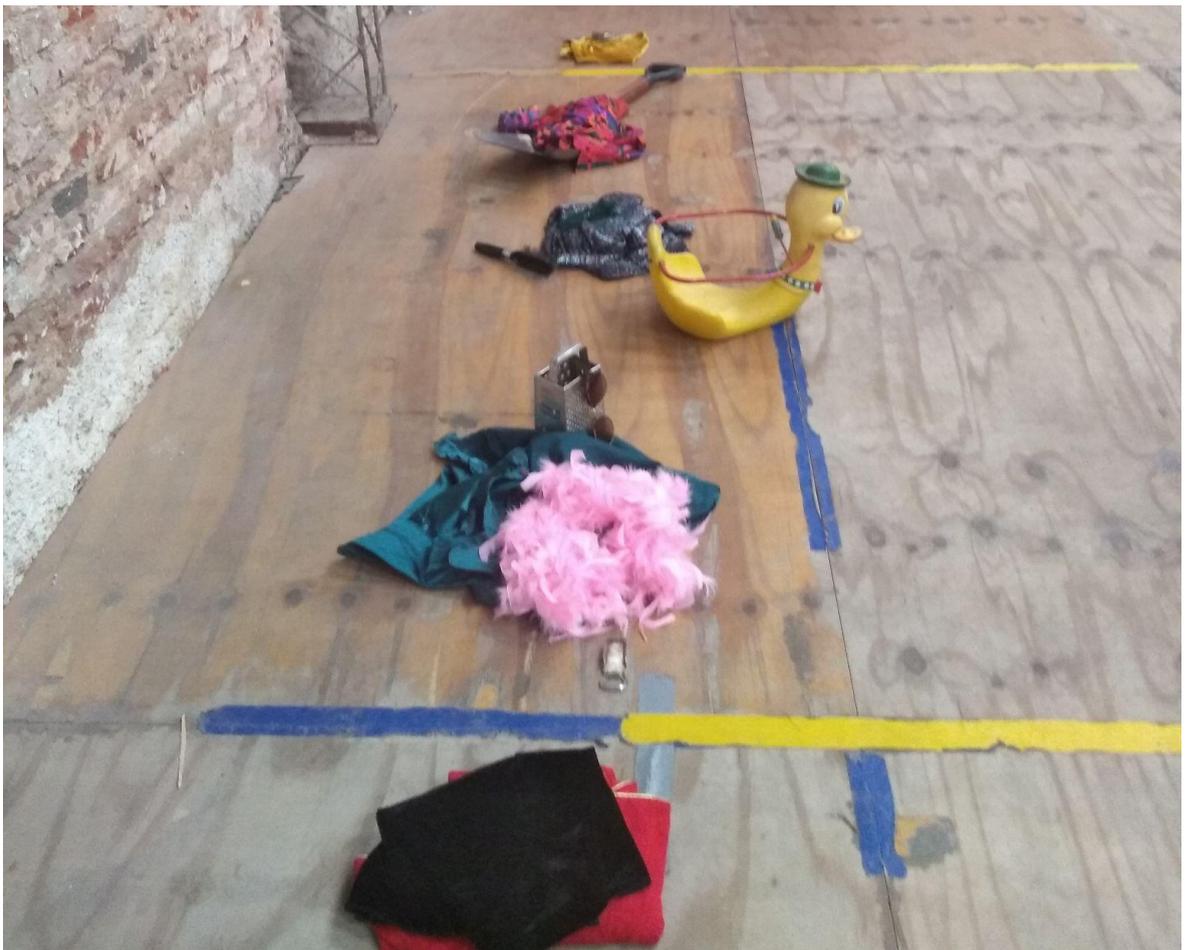
ANEXO I

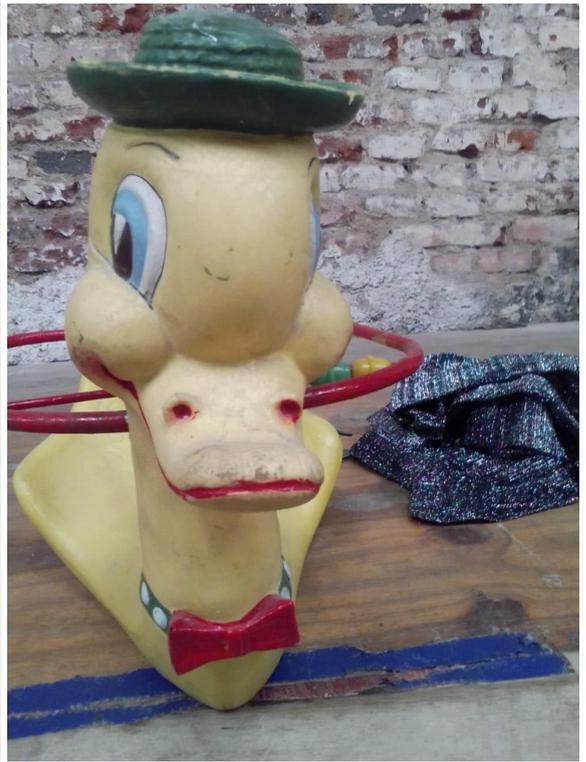
Estética rescachera

Cuando hablamos de estética rescachera nos referimos a todo aquello que hace a la estética del grupo y su funcionamiento . Esto incluye los espacios de ensayo (que no eran espacios teatrales *a priori*), la vestimenta elegida para ensayar que combina ropa deportiva con otras prendas “formales”, calzas con corpiños de encaje, la variedad musical y los objetos usados en los ensayos. Por un lado, podemos decir que en líneas generales, el criterio de elección tanto de los espacios de ensayo como de los elementos estaba atravesada por la idea del cachivache, de lo que recupera el descarte. Encontrar valor en lo que supuestamente no lo tiene es una operación que atravesó todo nuestro proceso tanto en las decisiones estéticas como en el trabajo sobre cada *rescacho* y posteriormente en la *obra de proceso web*.

Por otro lado, podemos decir que la estética rescachera se configura de modo bastante accidental - sin tanta planificación previa-, es decir que nuestra estética fue consolidándose como consecuencia de otras decisiones; por ejemplo, los vestuarios quedaron de la ropa que usábamos para ensayar, y los espacios fueron buscados inicialmente en función de su tamaño. También sucedía muchas veces que sin planificación llegábamos al ensayo combinadas en una misma gama de colores. A raíz de esto grupalmente, y a modo de broma, nos definimos como “coherentes por casualidad”.

A pesar de que la estética no fuera un aspecto sobre el cual reflexionáramos *a priori*, sí podemos reconocer que nuestras decisiones condujeron a la conformación de una estética particular, o un “paisaje rescachero”. En función de esto comenzamos a pensar que nuestra estética tiene mucho que ver con nuestras singularidades e intereses: las bicicletas en las que nos trasladamos para ensayar, el baldío como espacio escénico, los galpones o gimnasios de barrio con todos los materiales que contienen adentro, las paredes rayadas en la calle empezaron a formar parte de ese paisaje en construcción. Si bien para nosotras cada uno de los elementos que mencionamos tiene en sí mismo una cualidad “rescachera”, creemos que es en su vinculación y su funcionamiento conjunto que se configura nuestra estética grupal eclética y cachivachera.







ANEXO II

Inventario rescachero

A partir de diversas improvisaciones elaboramos grupalmente un inventario con el fin de condensar aspectos clave de cada *rescacho*, en relación a la actuación y al universo de referencias y sentidos.

En este anexo presentamos un mapa de las guías e indicaciones que teníamos en cuenta al trabajar cada *rescacho*. Para nosotras, estas indicaciones operan también en un plano dramático: al tratarse de una obra de proceso, los materiales que muestran trazos en bruto de nuestro recorrido constituyen piezas fundamentales de nuestra dramaturgia. Son una parte del material de archivo que se comparte mediante la wix con lxs espectadores, con su estilo retórico particular.

Muchas de estas indicaciones aparecen en nuestra propia voz en los registros audiovisuales de ensayos. Podríamos decir que nuestra dramaturgia es una especie de tejido entre indicaciones, textos dramáticos y el diagrama de nuestra página web. Aquí, además de presentar las pautas de trabajo para los ensayos, exponemos algunos textos breves que utilizamos en la wix a modo de presentación de cada *rescacho*, y textos que escribimos en su mayoría a partir de improvisaciones.

Como lxs lectorxs podrá advertir, algunos *rescachos* están desarrollados con mayor profundidad que otros; esto se debe a que -por cuestiones de tiempo y cronograma- no todos los *rescachos* pudieron ser trabajados hasta el momento. El orden en que decidimos trabajarlos tuvo que ver con el acceso a los espacios de ensayo, la disponibilidad de todas las actrices, la posibilidad de juntarnos presencial o virtualmente, el deseo de trabajar en algo determinado, etc. Es decir que el hecho de que algunos *rescachos* no hayan podido ser trabajados en profundidad hasta el momento no se debe a falta de interés, sino más bien a causas aleatorias.

Prólogo

Esta escena funciona como introducción a los rescachos y como “manto de impunidad” para lo que mostraremos a continuación. Presenta algunas claves para poder adentrarse a lxs espectadorxs al universo rescachero. Es el momento en el que evidenciamos que no proponemos una estructura lineal y que aquello que une a todos los rescachos es el mismo grupo de actrices en escena.

Buscamos una actuación desfachatada y gozosa.

Texto:

Aparentemente no hay tanta conexión entre un rescacho y otro, aparentemente. El meollo está más en el procedimiento que en la trama. Verán el mismo grupo de actrices entrar y salir del terreno de actuación, si es que el humano deja de actuar en algún momento. El humano por naturaleza o socialización no es muy inteligente, se agrupa y empieza a hacer boludeces. Busca romper estructuras para luego reemplazarlas por otras de corte más progresivo pero igualmente aplastantes. Acá lo que se rompa quedará roto. “Se tenía que decir y se dijo”. Habitaremos un rato la puta nada. La esperanza es frágil. Vinimos a ventilar el error, a hacer el ridículo, a mostrar la hilacha. ¿Qué es la humanidad sino el cachivache?

La historia se divide en “rescachos” :

- 1- Pelazos (METÁFORA)
- 2- Fútbol con pelota humana (POSDRAMÁTICO)
- 3- Magui peina a Aldi (REALISMO)
- 4- Vicky con picana (ACCIÓN)
- 5- Bicho amor odio bruto (FICCIÓN)

- a) la compra y la venta
 - b) las matonas del almacén (LA ESCENA MALA)
- 6) Obreros que se levantan (SUCEDIENDO)
 7) Fiesta de las pérdidas (LISÉRGICA)
 8) El piso es lava y te corre el transa.

Hola a cada uno (se saluda en serio, sea lo sea que eso implique, acá se puede aprovechar para saludar a algunas personas que conozcamos que fueron ese día y agradecerles por venir). Gracias por haber venido.. (colchón sonoro de Gracias). Nos alegra un montón que podamos estar todxs acá reunidxs hoy.

Les sugerimos que apaguen sus celulares (colchón de sugerimos). Es una sugerencia! (grita otra) Y que disfruten de presenciar el encuentro entre los cuerpos. (Hay de manera aleatoria un colchón de Gracias, Holas, Permiso, Perdón, Por favor) Están las condiciones dadas para conectar con lo real: van a escuchar gemidos, respiraciones jadeantes, van a ver cuerpos sudar gozosos y cansados, van a sentir olores, van a tener hambre, quizás hasta puedan percibir el roce de alguna piel si algo se nos escapa de control. En el mejor de los casos van a querer tocar lo que ven. No van a oír nada que no hayan oído, no van a ver nada que no hayan visto; van a constatar que fracasamos constantemente. Esta noche estamos condenadxs a este fracaso. Y lo aceptamos. Y ustedes van a pagar el precio. Estamos muy contentas de tenerlxs acá. La obra ya empezó.

Dale Magui. Dale. Dale Magui, te toca; dale. Seguis vos Magui. Magui. No se escucha Magui. Más fuerte. Si. Dale. (estas intervenciones de incentivo y apurada suceden intercaladas con el texto, que eventualmente, terminará de decir la Magui, o quizás no.)

En medio de nuestros ensayos tuvimos que dejar de encontrarnos. La línea de tiempo del proceso quedó dividida en Antes de la Cuarentena y Después de la Cuarentena. (En la pizarra se dibuja la línea de tiempo tradicional con el "AC" y "DC")

Ustedes ya habrán comprendido nuestro juego. Si, lo que pensamos ya ha sido pensado, lo que decimos ya ha sido dicho. Aun así, lo que sentimos es caótico. Lo que somos es oscuro. Ustedes no entienden nada. Y está bien.

El encierro nos impidió algunas cosas y nos permitió otras: tuvimos que llamarnos por teléfono entre nosotras para avisarnos que lo que estábamos creando de algún modo ya existía. Entendimos cosas de nuestro propio proceso, le sacamos la ficha. A qué juego estamos jugando? De eso se trata lo que van a ver a continuación. Detectamos la necesidad de un prólogo para sugerir un ordenamiento, posible, de lo que verán a continuación.

Aparentemente no hay tanta conexión entre un rescacho y otro, aparentemente. El meollo está más en el procedimiento que en la trama. Verán el mismo grupo de actrices entrar y salir del terreno de actuación, si es que el humano deja de actuar en algún momento. El humano por naturaleza o socialización no es muy inteligente, se agrupa y empieza a hacer boludeces. Busca romper estructuras para luego reemplazarlas por otras de corte más progre pero igualmente aplastantes. Acá lo que se rompa quedará roto. "Se tenía que decir y se dijo". Habitaremos un rato la puta nada. La esperanza es frágil. Vinimos a ventilar el error, a hacer el ridículo, a mostrar la hilacha. ¿Qué es la humanidad sino el cachivache?

Bicho Aldo amor odio bruto (REALISMO MÁGICO)

"ESTA ESCENA ES FICCIÓN. Bichx, bulto de cuerp, es el único ser con que se relaciona el vagabundo. Le bichx alguna vez fue humano. Sólo se comprenden entre sí, le une al otre. Razón por la que se quieren, o se dependen, y se odian. Viven la calle y hacen la moneda juntas con trucos malos. Sólo si hace falta a veces roban en alguna fila del centro a esas gentes que nunca les sobra el tiempo."

Pautas de trabajo para los ensayos:

Trabajo de la imagen: ¿Qué se vé?

Trabajo estético: los plásticos, los palos, los colchones.

Configurar partitura de movimientos. Primero trabajar lo físico.

Procedimientos físicos. Entrenamiento de destrezas del bicho.

Trabajar el vínculo entre Aldo y Bicho. La riqueza del rescacho está en el vínculo entre ellos; el amor odio bruto. Amor Odio es una contradicción, que es la forma dinámica del vínculo entre ellos.

Perspectiva semiótica: el universo que se construye genera lecturas (la pobreza, por ejemplo) ¿Cómo nos vinculamos con eso? Despegarlo de una romantización.

Este *rescacho* podría funcionar como una escena satélite que orbita alrededor de las otras y siempre vuelve a aparecer. Funcionamiento similar a la escena de la ardilla en "La era del hielo"

Relación dramática con Las matonas del almacén

Show de medio pelo. Complicidad. Un amor interesante. Estafa.

Acompañamiento coucheo a Bicho y a Aldo

Magui peina a Aldo

"ESTA ESCENA ES REAL. Actriz-A y actriz-B. Un manifiesto de común acuerdo que contiene las verdades sincerizadas que cantan los pánicos escénicos y las aspiraciones teatrales, es vocalizado por la actriz-A Alda. La actriz-B Magdalena la peina, porque a la actriz-A le gusta peinarse y siempre lleva consigo su peine. Que la peinen en escena era uno de sus deseos actorales."

El texto de esta escena fue escrito en base a listas de miedos y deseos escénicos de todos los integrantes del grupo. Luego fue reescrito a partir de improvisaciones en los ensayos.

Actriz A Aldo: Tengo miedo a no animarme por exceso de pensamiento o a que se me desborde el cuerpo. Estoy buscando algo sin saber qué forma tiene.

Me gusta el riesgo de improvisar. Estar al acecho. Ser la cazadora y el animal atravesado por la flecha al mismo tiempo. Erotizar los cuerpos de la escena, que me atraviesen, que nos atraveemos. Desmembrarnos y armar otro cuerpo.

Me gusta cuando le presto mi cuerpo a una cosa que no existe si no es hecha cada vez. Así me siento más justa con la existencia, que es un manojito de cosas incapturables. Somos tan precarios. No tenemos ni obra social.

Quiero hacer pis en escena. Cantar con textura. Romper algo. Llorar a mares. Hacer un twerk casero. Mostrar la hilacha. jugar un juego de verdad. Quiero hacer una obra en un baldío y que todos terminemos bailando.

Quiero estremecer al público, despedazarlo y después regalarle la obra. Entregar mi cuerpo como ofrenda. Actuar a carne viva.

¿Qué hago con este cuerpo cuando no actúa? ¿A qué puedo jugar con este cuerpecito?

Me asusta lo chato, la meseta, lo que no deja huella. Prefiero ser culebra, los cien pájaros volando. Morir en el intento. Me da miedo no saber qué hacer con las manos ni cómo moverme en el escenario, no dominar mi voz: "Usted no puede comprender lo que experimenta una actriz al darse cuenta de que su actuación es horrible. Soy una gaviota."

¿Y si todo lo que digo es puro sonido? ¿y si solo digo palabras inconexas porque todavía no aprendí a hablar (y nadie me entiende)? ¿Y si después de haber ensayando infinitas horas durante

meses, *no estrenamos nunca* tenemos función? / no hacemos funciones? y *quedamos atrapadas en el proceso?*

Me dan miedo mis lugares cómodos. Quiero romper con el estereotipo de mi misma. Estoy buscando algo y no sé bien qué forma tiene.

Deseo la desfachatez, el descontrol, que el cuerpo me explote en escena. Deseo hacer algo irreversible, una escena atadita con hilos, que pueda irse a la concha de la lora en cualquier momento.

Las matonas del almacén ESTA ES LA ESCENA MALA

Pautas de trabajo en ensayos:

Aquí sucede un ajuste de cuentas.

La escena se actúa mal. ¿Qué es actuar mal?

Tomar en serio lo ridículo. Lo ridículo se produce en la contradicción con la seriedad

El almacén es un escenario de telenovela.

Tienen que ocurrir cegueras y desmayos como en una telenovela.

Usar elementos/utillería que afecten a la actuación y la incomoden: por ejemplo bigotes de cotillón.

Quebrar los universos de referencia.

Operación rescacho: rescachar algo y meterlo en otro universo.

En este *rescacho* se puede ver a Tulito funcionando en otro universo sin el bicho.

Esta escena fue escrita a partir de la pregunta sobre lo que “no se debe hacer” en la escritura teatral. Nos preguntamos ¿cómo se escribe una escena mala? ¿mal escrita? ¿mal actuada? ¿qué tan mala puede ser?

Hacia más de un mes que Tulito tenía deudas con el almacén del barrio. Tulito no era deudor porque quisiera, podrá haber sido mal cliente pero era buena persona. En esta escena Tulito se enfrentará con las matonas del almacén que quieren que le pague la deuda, pero más que eso, quieren disfrutar del poder que van a ejercer sobre Tulito. Se podría decir que el sentido de esta escena es indagar en la circulación del poder, la división social entre oprimidos y opresores, las injusticias en las diferencias sociales y los oprimidos que se sienten menos oprimidos cuando oprimen a alguien más. En esta escena Tulito hará un despliegue performático poniendo en juego todos sus dotes actorales para zafar del apretón económico que le van a hacer las hermanas matonas del almacén queriendo cobrar sus deudas del cuaderno. Tulito entrará al local fingiendo demencia, como si nada sucediera, tanteando el panorama. Aunque su corazón se acelere con la sola mirada de las matonas posando sobre él, aparentará una calma inmutable de estanque. Las matonas serán matonas. Habrán cuasi desmayos, corridas y amenazas con armas blancas. Alguien quedará ciego.

Las matonas del almacén están masticando unos chicles Bubaloo extra grandes del almacén. Los chicles hacen que se babeen un poco cuando hablan.

Matona 1: El... el.. el otro día te quería decir algo... sabés?

Matona 2: ¿Me querías decir algo?

M1: Si... sisi, te quería decir algo

M2: A mí?

M1: ss si, a vos

M2: Y? Me vas a decir o no?

M1: Querés que te diga?
M2: Quiero que me digas

Matona 1 no le dice nada porque entra Tulito y corta la charla, no da seguir hablando al frente de los clientes, sobretodo si es un deudor. Como se aclaró antes Tulito entrará al local fingiendo demencia, como si nada sucediera, tanteando el panorama. Su corazón quizás se acelere con la sola mirada de las matonas posando sobre él pero aparentará una calma inmutable de estanque.

Tulito: Buenas, buenas
Matona 1: Hola Tulito
Matona 2: Hola Tulito
Tulito: ...y se vino el frío nomás
M1: hmm
M2: hmm

Silencio largo. Tulito observa la mercadería del almacén como si estuviera buscando algo en particular. Las matonas lo miran a él.

Tulito: ¿Qué venía a buscar yo?

M1: ¿No serán los cien de queso y ciento cincuenta de mortadela, y la tira de francés más gordita que tenga?

Se escucha el ruido de las heladeras. Parece que hay una heladera más vieja que otra porque hace un sonido intermitente como si tuviera el motor comprometido, mientras la otra hace ruido de heladera normal, monótono y constante.

Tulito: Parece mentira lo que me conocen ustedes acá. Cuántos años harán ya de esta amistad que hemos consolidado? Si no les quedan tiras gorditas hoy no hay ningún problema.

M1: Tulito, dejame que te pregunte algo Tulito.

M2: Tulito mi hermana te quiere preguntar algo.

Tulito en silencio siente internamente cómo sube la temperatura de su cuerpo. Tiene la sensación de que se le acabó el chiste. Se imagina que una de las matonas saltará el mostrador con la cuchilla de cortar queso y le pondrá el filo en la panza hasta que pague todo lo que debe

Tulito traga saliva y cierra los puños para que no se note que sus manos transpiran.

Tulito: ¿ustedes me quieren preguntar algo a mi?

M1: (explota un globo de chicle gigante) Yo hablo en chino Tulito?

M2: Tulito, mi hermana te pregunta si habla chino

Tulito: Si habla chino me pregunta? Tulito está pálido, le está por agarrar la bobita.

M1: Si, ya te dije

M2: Ya te dijo ya

Tulito inhala y exhala por boca. No sabe qué responder, se pregunta si sabrá hablar chino.

Tulito: No... no sé qué decirles, qué responderles. (es verdad que no sabe)

Matona 1: hermana, sacá la lista y mostrale a este todo lo del último mes.

Matona 2: 500gr de chizito, 230 de mortadela, harina 000 tres paquete, pan para pancho por seis unidades, caldito saborizante pollo: 5, bizcochitos don satur x 7, 200g de palitos.

M1: Basta basta basta, ya no puedo escuchar más. Se tapa los oídos. Cada mercadería adeudada es una daga en mi pecho. Se lleva las manos al pecho. Que horada mi alma y deshonra la memoria de nuestro abuelo. Mira al cielo. Que en paz descansen, el fundador del primer almacén del barrio. Acá antes no había ningún comercio hasta el otro lado de la ruta, sabés? y de no ser por mi abuelo esto no sería el polo comercial del barrio que es ahora. Qué diría él. Lleva las dos manos como hacia el cielo. No quiero ni pensar qué diría si supiera que yo ya casi tengo artritis en los dedos de anotar todo lo que doy fiado. Apunta a Tulito con el dedo. Vos, qué te pensás...

A Tulito le acaba de dar la bobita y cae duro al piso.

M2: Lo mataste?

M1: yo?... Lo maté?

Matona 1 de un salto pasa por encima del mostrador, hace un último globo con el chicle y lo escupe hacia un lado, toma a Tulito por los hombros y lo zamarrea. Esta es la parte dramática de la escena. La actriz que interpreta a Matona 1 debe tener la capacidad de realizar el salto explicado y la fuerza para levantar por los hombros a otra persona para representar correctamente la acción.

Matona 2 está estupefacta. No suelta el cuaderno de deudas. La birome para anotar se le desliza de la oreja y cae al suelo.

Tulito percibe el sonido de la birome y parece que vuelve en sí.

Tulito: No me puedo mover. Me quedé ciego de brazos.

Matona 1 no puede creer lo que oye, recuerda la vez que su abuelo salió de la operación de cataratas y ella hizo de lazarillo. Siente mucha culpa y le atormenta imaginarse siendo guía de Tulito por siempre.

Matona 2 que continúa del otro lado del mostrador, pasa las páginas de la libretita buscando algo. Pasa bastante tiempo haciendo eso.

M2: Y así termina esta historia, que nos deja como moraleja que no han de matonearse los más pobres de la canaleja.

Empieza a sonar "Come and get your love" de Redbone y todos y todas las actrices comienzan un baile extraño como una pelea de ciegos.

El piso es lava y te corre el transa (COREOGRAFÍA-MUSICAL)

El título es una indicación actoral.

¿Esta escena es danza? Probar pautas de danza.

Ejercicios de caminatas sincronizadas.

El foco no está en lo narrativo sino en el clima que se genera.

Universo sonoro ligado al transa: gritos, chiflidos, golpes.

Fútbol con pelota humana

"ESTA ESCENA ESPOSDRAMÁTICA. Un partido de fútbol entre jugadorxs sub-destreza en un futuro distópico. Un equipo liderado por Magdalena "El Rulo" Suarez y el otro comandado por Aldana "Lamorocha" Lescano. Belén "La Magna" Acosta es la pelota del partido, vestida de pelota rueda por la cancha arriesgando su integridad física por ambos equipos. Se canta un himno y arranca la cosa. La relatora no sólo comenta los detalles de juego, sino que también describe el despliegue actoral de cada actriz. La pelota se revela y se encuentran 40 gramos de pala en la tribuna."

Construcción actoral:

Lo que tenemos es falta de destreza.

Despegarnos de los estereotipos de masculinidades.

Establecer roles (pelota/jugadoras/relatora). Cada rol va a necesitar un entrenamiento distinto.

¿Cómo es un calentamiento de futbolista? Entrenamiento. Armar la jugada.

Tareas de la Relatora: Entrenar la palabra en el relato. Velocidad, apasionamiento, poesía.

El relato puede ser sobre la actuación.

Para fogonear nuestro imaginario: relato de Victor Hugo Morales de la jugada barrilete cósmico.

Tareas de la Pelota: El cuerpo tratado como objeto pelota. Crear el efecto. Exploración técnica. "Lo difícil que es laburar de pelota humana en el mundo de posmandemia".

La fiesta de las pérdidas

"ESTA ESCENA ES LISÉRGICA. El cuerpo se rompe, se desarma, se desmiembra. Los ojos escuchan sonidos. Las manos perciben olores. En la oscuridad se buscan a sí mismas y se encuentran entre sí. Bailan juntas en un eterno naufragio."

En esta escena predomina el trabajo físico de las actrices. Estado de energía alto.

¿Qué calentamiento es necesario para llegar al estado actoral de esta escena?

Usamos música electrónica como estímulo.

Ejercicios de danza: micromovimientos, partes e interrelación entre las partes.

Estado de conciencia sin control. Consciencia de la respiración. Lo físico, el cuerpo. Relación con el suelo. Vibración

Predominio de lo sensorial y lo rítmico

Indagación poética. ¿Qué nos dice este rescacho?

Asociación con: lo lísérgico, trauma, despersonalización, drogas duras, miedo, euforia, alteración de la conciencia, percepción alterada.

Texto:

-Soy la música

- Me late el hígado

- Se me fue el cuerpo

- Me desvanezco en las palabras de las personas

- Sos mis ojos Magui y sos mis piernas Magui también, somos una

La mentira es la manera en la que cotidianamente pisoteamos nuestras percepciones, ¿es entonces esto la verdad verdadera?

- Aldo, ¿estás ahí?. Mi cuerpo Aldo, ¿vos lo tenés o no?

-¿Qué?

-¿Ah?

-Si, eso. Es como un asilo de chiflados planetarios

-Lo. La verdad es la relación que se dedica a esquivar lo que está ahí

-¿Qué?

-Se me fue...aldo...el cuerpo se me va... o me voy, yo no se que.

Desafíos deportivos

Cada tanto el ensayo se volvía una seguidilla de desafíos deportivos que queríamos mostrar en escena.

Hacer algo todas juntas en escena.

La sogá parece una gillotina.

Lo macabro de algunos juegos.

"A la tijerita que se abre y se cierra. Toco el cielo, toco la tierra, doy la media vuelta y salgo afuera"

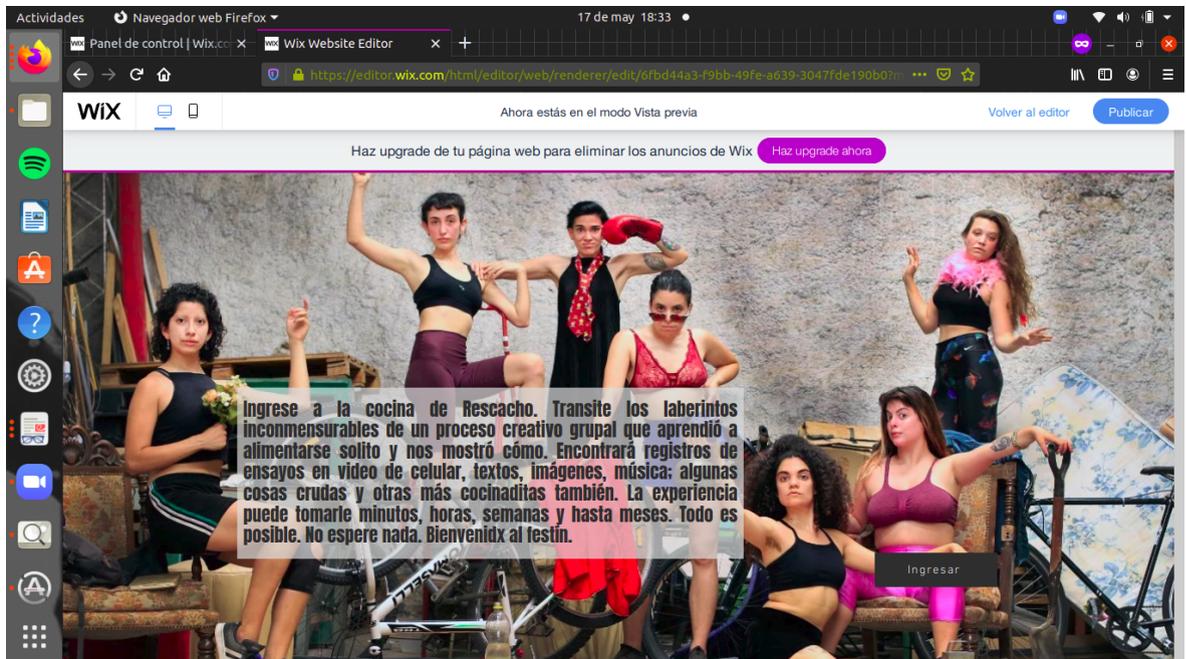
Las niñas que fuman.

Brujería. Macumba.

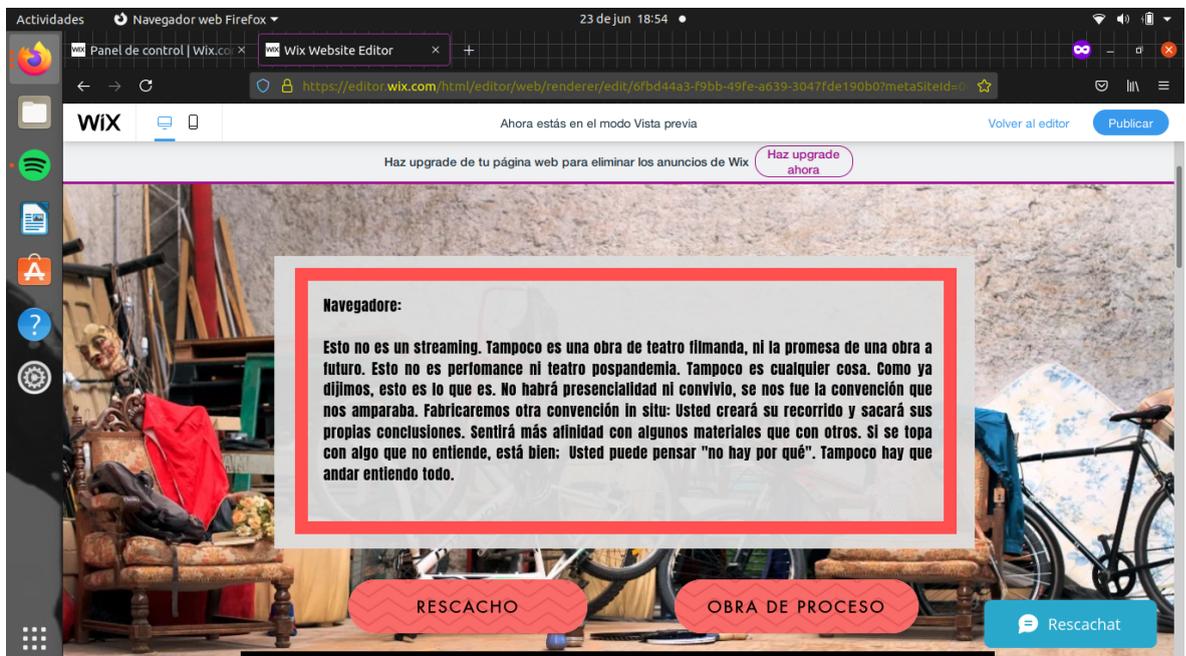
ANEXO III

Obra de proceso web

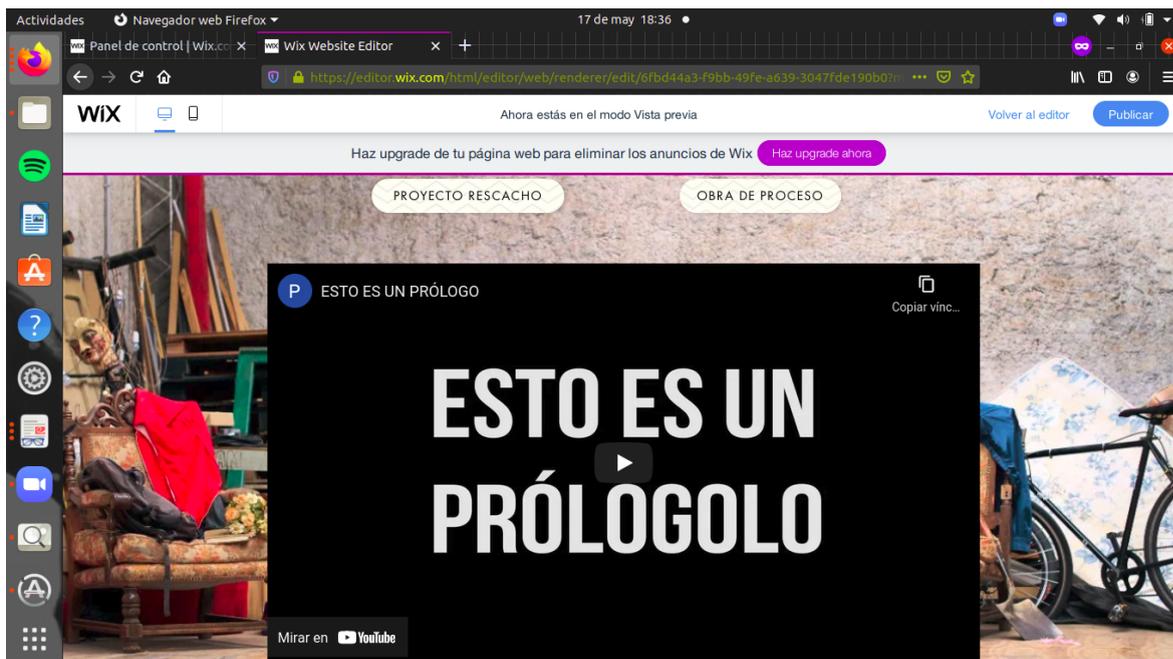
Portada de ingreso al sitio:



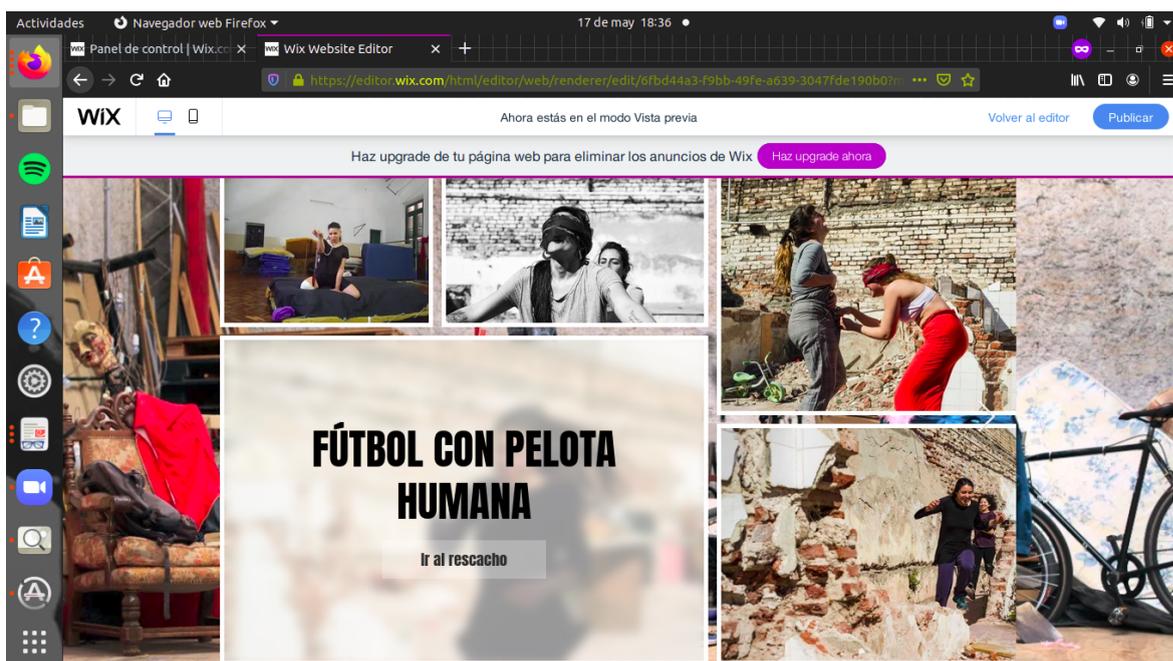
Página principal:



Lo primero que aparece es un texto de advertencia para lxs navegadorxs web, luego dos botones: "Proyecto Rescacho", que presenta al grupo y "Obra de Proceso" que contextualizan la obra de proceso web.



A continuación el prólogo: pieza audiovisual filmada durante la pandemia que condensa el proceso creativo y algunos indicios para darle un marco a lo que llamamos universo rescachero.



Más abajo en la página principal aparecen los botones que dan acceso a cada uno de los rescachos. Lxs navegadorxs pueden decidir cuáles ver y el orden de visualización.

Vista de la página de uno de los *rescachos*:



Cada uno de los botones incluye fotos y/o videos de ensayos y un texto que sintetiza el *rescacho* en clave poética. El recorrido por los *rescachos* queda a criterio de cada navegador, no es necesario ver su totalidad ya que, si bien constituyen una red, también funcionan como células individuales.