

Noria

"Vinculo entre biodrama y las poéticas de clown como posible materialidad para la puesta en escena"

*Guillermina Cabrera
Cecilia Micaela Soria*



*Trabajo Final de la Lic. en Teatro
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina 2023*

1. INTRODUCCIÓN	4
2. APARTADOS	7
1 ¿Quién es Cúrcuma?	7
2 ¿Por qué <i>Noria</i> ?	8
CAPÍTULO 1: Reflexiones teóricas en diálogo con la práctica	9
1 Consideraciones teóricas: Materialidades, corporalidades y corporización	9
2 Conceptualización acerca del biodrama	12
2.1 Recuperación de antecedentes y desarrollos:	13
2.2 La teatralidad en el biodrama	17
3 Acercamiento a las poéticas del clown	20
3.1 Recuperación de antecedentes y desarrollos	23
3.2 El clown como vehículo de creación	25
3.3 La actuación en relación a las poéticas del clown y el biodrama	27
4 Aproximación al teatro posdramático para una construcción dramaturgica	29
CAPÍTULO 2: Construcción de la dramaturgia biodramática	31
2.1 Proceso creativo atravesado por la cuarentena	31
2.2 Propuesta metodológica para abordar nuestro proceso creativo	32
2.2.2 Abriendo caminos	33
2.2.3 Ensayos disparadores - biodrama	33
2.2.4 Abordaje Clown	34
2.2.5 Aspecto paródico	37
2.2.6 Presentación de Netflix	40
CAPÍTULO 3: Abordaje técnico del audiovisual	40
3.1 Una nueva experiencia	41
3.2 Primeros pasos	42
3.3 Recorrido técnico por <i>Noria</i>	43
3.CONCLUSIÓN	54
3.1El tiempo como reflexión final	54
4.BIBLIOGRAFÍA	57
4.1Artículos, Páginas Web y Otros	58
4.2Audiovisual	58

5.ANEXOS	59
5.1 Audio descriptivo acerca del acontecimiento vivido	59
5.2 Entrevistas	64

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación denominado: "Vínculo entre biodrama y las poéticas del clown como posible materialidad para la puesta en escena" se enmarca como Trabajo Final de Grado con orientación actoral, dentro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicho trabajo fue concebido con el objetivo de investigar y experimentar cómo se abordan, a través de la actuación, los conceptos de la poética del clown y el biodrama en relación a poder llevarlas como posible materialidad a una puesta en escena.

En nuestro Trabajo Final de Grado, presentaremos un producto audiovisual, en donde, expondremos una de las principales características de la poética del clown, la cualidad de errar o fracasar, comprendiendo y vivenciando las dificultades de la vida a través de la risa. Para esto, trabajaremos con "Cúrcuma" una payasa cordobesa interpretada por la actriz Guillermina Cabrera, quien confrontará un hecho pasado de su realidad dentro de un espacio lúdico y ficcional. Elegimos dichos temas en relación a la actuación, la cual implica a la corporización como uno de los cimientos que formarán parte de nuestra investigación.

Empezamos por describir y razonar estos conceptos teóricos para luego explicar cómo fue el proceso de llevarlos a la práctica, dando cuenta así de una integración y comprensión de dichos conceptos con el objetivo de visibilizar la retroalimentación entre la construcción de la escena y la teoría.

Por consiguiente, nuestro Trabajo Final de Grado unifica dos temas que hasta ahora no se han vinculado a lo largo de la Licenciatura en Teatro del Plan 1989, por un lado el tema *biodrama* del cual no tuvimos noción teórica ni práctica dentro de la carrera y por otro lado la *poética del clown* de la cual tuvimos un acercamiento durante el cursado de las asignaturas Semiótica aplicada I y Análisis textual I, analizando las obras "*Payasos en familia*"¹ y "*La vestido verde*"², sin embargo cabe aclarar que en cuanto a la práctica actoral fue un contenido ausente dentro del plan académico.

Es por eso que nos interesa investigar en la *poética del clown* y el *biodrama* conjuntamente siendo este nuestro aporte al campo en el cual nos insertamos, buscando brotar en el espectador una nueva forma de ver y estar en el mundo frente a sucesos de error y fracasos de

¹ Payasos en familia: obra dirigida por el director cordobés David Picotto, quien se basó en los escritos de Florencio Sánchez sobre la versión libre de "En familia".

² La vestido verde: obra dirigida por Julieta Daga, como adaptación a la obra "La casa de Bernarda Alba" con el elenco de Cortocircuito Clown.

la vida cotidiana. Además, creemos necesario que dichos temas estén dentro de la carrera de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, ya que debemos destacar la gran actividad de clown que hay en nuestra provincia en cuanto a festivales, seminarios, talleres y producción de obras que nos abrió camino a este nuevo mundo para nuestra formación.

2. APARTADOS

1 ¿Quién es Cúrcuma?

Cúrcuma, es una payasa interpretada por Guillermina Cabrera, quien nació a partir de una búsqueda en la poética del clown. Desde el año 2015 dio inicio a este nuevo recorrido, mediante su primer taller dirigido por Julieta Daga³, con quien aprendió las nociones básicas que un clown debe tener, como por ejemplo la mirada al público. Fue a partir del taller anual de clown “El cuerpo cómico” dictado por Chino Castillo⁴, donde pudo explorar detenidamente la técnica del clown, en conjunto a la improvisación, espontaneidad y resignificación del error en escena.

Durante los siguientes años se ha formado con pioneros del clown como: Marcelo Katz⁵, Cristina Moreira⁶, Mariana Roldán (Tatata)⁷, Walter Velázquez⁸ e integrantes de las Medianoches Payasas⁹, entre otros. Ellos han marcado el recorrido clownesco en Cúrcuma, se destacan por brindar la técnica del clown desde sus propias subjetividades inclinando la poética a sus diferentes puntos de vista, esto ha sido de suma importancia para su formación, ya que fueron siendo algunas de las diferentes herramientas que les fueron útil para la creación de su payasa.

Cúrcuma al transcurrir los años fue cambiando, desde su aspecto físico empezando con una peluca prestada a encontrar su propia identidad modificando su voz y su forma de estar frente al público. Se caracteriza por su humor blanco¹⁰, habla mucho y siempre toma de lo cotidiano para hacer reír. Su fuerte es la improvisación, poder hacer algo en escena que no está previamente guionado es lo que la caracteriza.

³ Julieta Daga: estudió en el profesorado de técnicas teatrales Roberto Arlt, es actriz, directora, comediente y pionera del clown cordobés, integrante del dúo clown Las Pérez Correa.

⁴ Chino Castillo: estudió en el seminario de teatro Jolie Libois, es actor y director, integrante del grupo Cortocircuito clown, es reconocido como maestro clown de la provincia de Córdoba.

⁵ Marcelo Katz: importante actor, director y maestro reconocido internacionalmente, se caracteriza por enseñar el arte del clown, el bufón y las máscaras.

⁶ Cristina Moreira: actriz y bailarina reconocida internacionalmente, quien inició el movimiento de nuevos comediantes con formación académica a partir de las técnicas del clown, ha realizado aportes teóricos con sus escritos “La gracia del clown”, “La voz del clown”.

⁷ Mariana Roldán (Tatata): se destacó como actriz, directora y clown egresada de la escuela de teatro Roberto Arlt, formó parte en Payasos Autoconvocados al igual que en Medianoches Payasas.

⁸ Walter Velázquez: docente, actor, director y coach actoral. Dicta talleres y seminarios de clown/dramaturgia y armado de rutinas de humor en Argentina, España, Brasil, México, Ecuador y Venezuela.

⁹ Medianoches Payasas: espectáculo conformado por el grupo de Payasos Autoconvocados, el cual se caracteriza por la improvisación y el humor en escena, con la dirección en vivo de Marcelo Katz.

¹⁰ Según Constantin Von Barloewen, existen dos tipos de clown, el cara blanca quien representa la ley, el orden y el mundo adulto es quien realza al segundo tipo de clown llamado Augusto quien se destaca por ser pícaro, torpe provocador, representando la libertad y la anarquía. Luego se incorporó un tercer tipo de clown llamado Contraugusto quien es el encargado de ampliar las tonterías del Augusto siendo aún más torpe que este.

Cúrcuma es la segunda materialidad con la que trabajaremos en nuestra investigación, la tomamos a ella por el juego que le brindará a la escena, por el humor con el que va a contar la historia de su propia intérprete. Nos interesa explorar cómo llevar el clown a lugares biodramáticos, pudiendo así, resignificar el hecho personal de la actriz para llevarlo al humor y al juego que son características de la poética.

2 ¿Por qué *Noria*?

Noria es el nombre que escogimos para nuestra puesta en escena, es una rueda hidráulica que se utiliza desde el siglo XIX, y tiene la función de distribuir agua a distintos tipos de depósitos. Este artefacto funciona gracias a la fuerza del mismo curso del agua donde es instalada, generando un movimiento constante de dos ruedas engranadas, una vertical y otra horizontal, fundamentales para su funcionamiento.

Ahora bien, sabiendo cual es el significado, quisimos tomarla de referencia para representar lo que se cree socialmente que es la familia tradicional nosotras esa definición llevada a la historia que se cuenta en la obra pasaría a tomar el significado y similitud del modelo tradicional de lo que se piensa socialmente que es la familia “normal”; ¿a qué nos referimos con modelo tradicional de familia? Según Bertolosso Marco y Orillac Orozco¹¹ en su texto “*La ruptura del modelo tradicional familiar*” nos comentan que se trata de la familia conformada por padre y madre heterosexuales, casados por la iglesia católica, con hijos, entendiéndolo como un modelo que socialmente se impone como “normal”.

Noria nació desde de un pensamiento simbólico de lo que significa socialmente una familia tradicional establecida por mucho tiempo como “normal” para nosotras, relacionamos estas dos ruedas engranadas como los dos pilares que se creían fundamentales, padre y madre, siendo estos dos los encargados de poder abastecer de agua como los valores y mandatos a sus hijos. Estos dos engranajes cumplen con la funcionalidad principal de la máquina, cuando uno de estos dos falla todo el sistema se ve colapsado sin poder continuar con la tarea de distribuir agua, que en relación a los hijos se ven afectados por esta ruptura de lo que se creía que era una familia.

Noria nos habla acerca de la historia de una hija, de cómo se entera de la infidelidad de parte del padre hacia su madre, y de la serie de sucesos que ocurren luego de la ruptura de lo que

¹¹ Según Bertolosso Marco y Orillac Orozco, ambos estudiantes de la Universidad de Palermo, facultad de Diseño y comunicación, en 2013 realizan un ensayo llamado “La ruptura del modelo tradicional familiar”.

creía como familia. Emociones desencadenadas del hecho que pasó hace hablar a una hija desde su perspectiva, pero ya no más desde el dolor, la tristeza ni la angustia, sino más bien parándose desde el poder reconocer la situación con humor, descubriendo las diversas concepciones que se tiene de lo que significa ser familia.

CAPÍTULO 1: Reflexiones teóricas en diálogo con la práctica

Centramos nuestro trabajo final en poder vincular dos temas troncales como lo son el biodrama y el clown como una posible materialidad para la puesta en escena. Para esto trabajaremos mediante consideraciones teóricas de algunos referentes que atraviesan directamente con dichos temas y dialogaremos con los conceptos centrales de cada autor en relación a nuestra propuesta escénica.

1 Consideraciones teóricas: Materialidades, corporalidades y corporización

Erika Fischer Lichte¹²(2011) en “*Estética de lo performativo*” nos invita a reflexionar sobre una nueva mirada sobre la estética de las artes, principalmente centrando sus estudios en el teatro, con esto busca romper con teorías clásicas, como por ejemplo el rol de la actriz en cuanto a la creación de un personaje, planteando un enfoque rupturista donde interviene la acción performática, el cuerpo del actor, el espacio escénico, entre otras.

En este capítulo trabajaremos en el apartado “Sobre la producción performativa de la materialidad” donde la autora desarrolla acerca de procedimientos necesarios para la producción de materialidades que nos serán útiles para la realización escénica. Nosotras consideramos que nos es necesario para nuestro trabajo final de grado, poder hablar sobre la corporalidad de la actriz en cuanto a la corporización que ésta toma para interpretar a Cúrcuma, de este modo visualizamos la relación en cuanto al abordaje performativo que se tiene tanto en el biodrama como en el clown, dando como resultado una investigación escénica contemporánea.

Daremos comienzo a descubrir y visualizar la corporalidad de la actriz como una de las materialidades principales, la cual será punto de partida para nuestra investigación. En el texto la autora nos lleva a un recorrido desde los diferentes enfoques sobre el arte de la actuación que tomaron algunos referentes, partiendo desde el S XVIII hasta la actualidad, logrando así un giro performativo, a lo que ella denomina *corporización*, entendiéndolo como una alternativa para pensar construcciones actuales, interpretaciones y cuerpos, que no necesariamente buscan conformar un personaje como lo piensa lo tradicional.

¹² Erica Fischer Lichte: Nació en 1943, es una de las periodistas y escritoras adscritas al movimiento feminista más importantes de Austria, destacada por discutir acerca de la producción dramática en la historia del teatro.

Adentrándonos en este territorio, Erika Fischer Lichte(2011), nos dice “para poder cumplir esta función había que modificar radicalmente el arte de la actuación. Había que capacitar al actor para dar expresión en su cuerpo y con su cuerpo a los significados que el autor había expresado lingüísticamente en el texto (...)” (p. 157). Según la autora en el teatro del siglo XVIII nace un nuevo concepto del arte de la actuación, denominado *encarnación*, que etimológicamente dicho término procede del latín *Incarnatio*, se refiere al significado “dentro de la carne”, es decir que el rol del actor solo se reducía meramente a decir el texto, se lo limitaba a solo interpretar un papel, despojarse totalmente de su cuerpo, de quien era, acortando su tarea de transmitir el significado que el autor ponía sobre él, tanto sus emociones, sus estados de ánimo y hasta sus acciones.

Destacamos que de la mano de Erika Fischer Lichte(2011) en su escrito nos invita a repensar un nuevo modo de entender al cuerpo del actor como materialidad:

En las realizaciones escénicas se da el caso que el artista “productor” no se puede separar de su material. Produce su obra- para servirnos una vez más de la expresión- en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso su propio cuerpo (...) se ha hecho especial hincapié, sobre todo, en la tensión que se da entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo y la interpretación de un personaje. (p. 157)

De acuerdo a lo planteado, asentimos con la autora, entendiendo al cuerpo como esa materialidad inseparable de la actriz, en el caso de *Noria* se trabajó sobre un audio creado por la actriz, donde recuerda cuando era niña, el campo, su papa, su mama, y la presencia de un gato negro que marcó su infancia, luego también nos cuenta sobre la historia de la separación de sus padres, a la cual tomaremos como eje principal. Aclaremos esto ya que el audio es uno de los primeros acercamientos de la corporalidad de la actriz como materialidad con la cual se trabajará en escena. Es mediante su manipulación, construcción e interpretación lograr con la acción una corporalidad única para la realización escénica. Es por esto que es importante rescatar la diferencia que nos propone en cuanto a la *encarnación* y al nuevo concepto de *corporización*.

En este sentido consideramos que la corporización plantea una idea más contemporánea de la actuación, donde la actriz corporiza e implica rasgos específicos de su cuerpo fenoménico¹³ potenciando así también los modos de pensar, los modos de vincularse, ser y estar, que se cristalizan a la hora de ser llevados a escena.

Según Fischer-Lichte hay dos fenómenos en los procesos de generación y percepción de esta corporalidad: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia, la propuesta teórica de la autora dentro de nuestra investigación se basará precisamente en estos dos procesos, por los que la actriz de *Noria* -en cuanto a las modalidades actorales- atraviesa.

Vimos pertinente destacar la *corporización* como uno de los procesos por el cual *Noria* atraviesa en cuanto al rol de la actriz, dialogando mediante subjetividades propias (que son imposibles de ocultar), una historia real que incide directamente a su corporalidad, y de la que luego también se verá afectada Cúrcuma. Es decir, nos permite entrelazar estas nociones del contexto cotidiano con la poética propia del hecho teatral.

En un primer momento, en *Noria* se recurre al audio para dar inicio a la historia verídica, es allí donde aparece la actriz hablando frente a cámara, la corporalidad con la que trabaja es la forma de ser y hablar cotidianamente de ella, se presenta con nombre y apellido: “*Soy Guillermina Noel Cabrera y hoy vengo a contarles una historia, mi historia, lo que para mí marcó un antes y un después en mi vida. Mi peor miedo*”. Es mediante este texto, donde se deja visible que la historia tratará sobre ella misma, que son sus acciones, su voz y su cuerpo lo que verdaderamente pasa en ese momento.

Cúrcuma es la segunda materialidad con la que trabajaremos en nuestra investigación, la tomamos a ella por el juego que le brindará a la escena, por el humor con el que va a contar la historia de su propia intérprete. Nos interesa explorar cómo llevar el clown a lugares biodramáticos, pudiendo así, resignificar el hecho personal de la actriz para llevarlo al humor y al juego que son características de la poética.

Su corporalidad para la escena se fue explorando en los ensayos donde mediante juegos propuestos por la directora, la payasa tenía que contar un hecho personal de la actriz, funcionó que lo haría como si a ella le estuviera ocurriendo dicha historia. Fue en ese momento donde descubrimos cómo entra en juego el rol de actriz/personaje, ya que, al hablar de un

¹³ Helmuth Plessner, “La tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad”. en *Estética de lo performativo*, Madrid, 2011. p 158

acontecimiento real vivenciado por parte de la actriz, en conjunto a la interpretación de Cúrcuma (personaje), es que se genera un juego constante capaz de sostener un vínculo de modo pendular en la misma persona: Guillermina-Cúrcuma.

La corporización de Cúrcuma en escena se ha logrado mediante un juego interno, donde más allá de saber qué estará hablando de cosas que le ocurrieron a ella misma (actriz) logra alejarse de "esto" que sabe, para tomarlo como un hecho ajeno a ella, esto ayuda a que funcione aún más este vínculo, porque le da a la escena subjetividades que le son propias a Cúrcuma, su forma de verlo, su forma de contarlo y su forma de analizarlo.

En conclusión, consideramos necesario destacar que encontramos mediante la corporización, la unificación de los dos temas troncales por el cual atraviesa nuestra investigación, biodrama y la poética del clown; recurriendo a la corporalidad de la actriz, Cúrcuma encuentra su razón de estar en el mundo, en ese preciso momento donde se corporiza en cuerpo y mente dejando existir al personaje, siendo allí donde se crea un acto único y efímero.

2 Conceptualización acerca del biodrama

“La intimidad es el centro de mi trabajo. Busco la teatralidad fuera del teatro, en zonas inestables como el espacio íntimo, donde la inocencia puede aparecer. La situación de trabajo es muy frágil. La intimidad es un presente continuo donde no hay opiniones ni destrezas, una zona torpe, capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada.”

(Vivi Tellas, 2012)

El concepto de biodrama fue creado por Viviana Tellas¹⁴, directora artística del Teatro Sarmiento, con gran influencia en la escena internacional. *Biodrama. Sobre la vida de las personas*, proyecto por el cual Vivi Tellas a partir del 2002 crea un espacio de investigación en el cual se indaga sobre la relación del arte con la vida cotidiana, es decir, trabaja con el testimonio de una persona viva en relación a su entorno cotidiano. Al respecto Alejandro Lingenti¹⁵(2012) periodista de espectáculos, como citó a Vivi Tellas en su entrevista *Yo inventé la palabra Biodrama* “como lo denota la palabra, el biodrama es una dramaturgia armada a partir

¹⁴ Viviana Tellas: directora de teatro nacida en Buenos Aires. Es la creadora de Biodrama, un proyecto que conjuga la biografía de los protagonistas con el teatro. Dentro de su proyecto Biodrama, presentó obras como “Mi Mamá y mi Tía”

¹⁵ Alejandro Lingenti: periodista argentino y licenciado en comunicaciones que ha trabajado en periódicos importantes de su país como Clarín y La Nación.

de una biografía. Pero no se trata de gente hablando de su vida. Lo importante es que haya escena, teatralidad. Si no, sería muy aburrido” (p. 1)

El biodrama busca transformar un hecho personal privado en un mundo atractivo para ser llevado a escena, rescata las memorias de experiencias individuales entrelazando al teatro con la vida, a partir de una perspectiva personal. Teniendo en cuenta dichos conceptos en relación, da como resultado un material teatral que es trabajado y transformado para la creación de una obra.

2.1 Recuperación de antecedentes y desarrollos:

Para adentrarnos en el terreno del biodrama vimos pertinente nombrar algunos de los antecedentes que dieron lugar a esta nueva propuesta. Es partir del texto de Óscar Cornago¹⁶(2005) en *Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro* quien nos ayudará a visibilizar sobre las diferentes formas de llevar el proceso creativo del biodrama, comenzando su escrito nos relata como Vivi Tellas para crear este proyecto se basó en *Torero Portero*, obra dirigida por el dramaturgo alemán Stefan Kaegi realizado en Córdoba Argentina, la cual trata de un “experimento urbano” que aborda la historia de tres porteros desocupados a los que se los convoca por los clasificados para protagonizar una puesta interpretada por “no actores”. Se montaba en un espacio no convencional, en una vereda del centro en nuestra ciudad durante la noche, con una simple pared como fondo. Mientras la ciudad seguía su ritmo habitual, *Torero Portero* transcurría. Sus protagonistas recordaban las historias de sus antiguos trabajos y también interpretaban algunos tangos. El espacio de los espectadores tampoco era el convencional, sino que éstos estaban dentro de un local detrás de la vidriera ubicados en la vereda de enfrente y escuchaban por medio de parlantes.

Esta puesta impresionó a Vivi Tellas generando así la idea de biodrama, dando inauguración a un espacio de investigación a partir del año 2002; convoca a 15 directores, para que cada uno haga una obra en base a la vida de personas que residen en Argentina. Oscar Cornago nos interioriza sobre el estreno de dichas obras¹⁷, donde nos muestran el camino por el

¹⁶ Óscar Cornago: especialista en teoría de las artes escénicas y estudios culturales.

¹⁷ En el año 2002:

Analia Couceyro dirigió *Barrocos retratos de una papa*, biodrama acerca de la vida de la artista plástica Mildred Burton.

Luciano Suardi dirigió *Temperley sobre la vida del TC* con dramaturgia compartida con Alejandro Tantanian.

Beatriz Catani y Mariano Pensotti presentaron *Los 8 de julio*, dramaturgia y dirección de ambos, quienes hablan sobre la vida de tres personas que nacieron el 8 de julio de 1958.

cual el biodrama fundó sus cimientos y como cada uno de los directores trabajaron en él. El autor se refiere a esto de la siguiente forma:

En todos los casos, la realización de un biodrama ha supuesto un paso más en el desarrollo de sus poéticas personal, desde las que se entendió el planteamiento inicial de un modo siempre distinto; esto es: el montaje del biodrama no ha implicado la renuncia al lenguaje particular de cada uno de ellos, sino al contrario. La diversidad de sus poéticas garantizo la diferencia en los caminos adoptados (...) (O. Cornago, 2005, p. 7).

Dentro del proceso creativo de los distintos directores, encontraron su propia forma de llevar la idea de confrontar un hecho de la realidad en ese espacio de ficción desde cada una de sus poéticas particulares, manteniendo su originalidad y peculiaridad.

Con respecto a la recuperación de antecedentes en la provincia de Córdoba, se presentaron propuestas de teatro autobiográfico-biodramático, realizadas por destacables directores reconocidos en el ámbito teatral, *Paco Peca*¹⁸ de Paco Giménez¹⁹ profesor de la carrera de licenciatura de teatro en la U.N.C. y particularmente para nosotras en el campo

En el año 2003 se estrenaron:

Stefan Kaegi dirigió *¡Sentate! un "zoostituto"* que trata sobre la relación de las mascotas con sus dueños.

Mariana Obersztern dirigió *El aire alrededor* trata un retrato sobre la vida de una maestra rural.

Daniel Veronese dirigió *La forma que se despliega*, una reflexión sobre el sufrimiento ante la pérdida de un hijo.

Vivi Tellas presenta por su parte, perteneciente al "Proyecto Archivos", que empezó en 2003 con la obra de teatro: *Mi mamá y mi tía*.

En el año 2004:

Javier Daulte dirigió *Nunca estuviste tan adorable*, un testimonio sobre su memoria familiar.

¹⁸ Paco Peca: Obra protagonizada por Paco Jiménez en el año 2007, bajo la dirección de Marcelo Massa. Nos muestra sobre un biográfico ficcional del actor sobre nacer, vivir y morir y dentro de esto amores ganados, perdidos, diversión, trabajo, dinero y vejez.

¹⁹ Paco Giménez: actor, director y maestro de teatro, nacido en Cruz del Eje - Córdoba, vinculado a la creciente teatralidad cordobesa de los años '70 y a una época de agitación política.

universitario la tesis de María Palacios(2009) *Carnes Tolendas* que nos ayudará a situarnos dentro de la investigación del campo escénico cordobés, sobre el concepto de biodrama.

Traeremos a colación la tesis doctoral de la Doctora Daniela Martín²⁰, que nos será útil para poder visibilizar sobre cómo el concepto del biodrama se encuentra presente en esta investigación y como en ciertos puntos coinciden en nuestro trabajo final de grado. La Licenciada María Palacios²¹(2009) en *Carnes Tolendas* habla sobre la vida de Camila Sosa Villada, en relación a su condición de travesti, su asesor fue Paco Giménez, que mediante una sugerencia sobre indagar en el testimonio de la propia actriz es donde la idea del trabajo termina siendo la de tomar una historia de vida y poder llevarla a escena.

A modo de síntesis en *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas* Daniela Martín(2018) nos menciona sobre el abordaje de la obra:

La dramaturgia textual y escénica de *Carnes tolendas* está construida desde un triple abordaje: por un lado, se utilizan fragmentos de obras de Federico García Lorca²², por otro, se teatralizan escenas de la vida de la protagonista (tomando como objeto de esa representación a sus padres) y, por último, la actriz dialoga directamente con el espectador, en escenas que, generalmente, reflexionan sobre la condición del travestismo. (D.



Martín, 2018, p.114)

Partiremos sobre su forma metodológica en cuanto al material poético con el que

²⁰ Daniela Martín: se dedica a la dirección, dramaturgia, docencia e investigación teatral.

²¹ María Palacios: Licenciada de Teatro, destacada por su Trabajo Final de Grado “Carnes Tolendas”

²² Federico García Lorca: fue un poeta, dramaturgo y prosista español. Adscrito a la generación del 27, fue el poeta de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo XX y como dramaturgo se le considera una de las cimas del teatro español del siglo XX.

construyeron este biodrama el cual tiende a entrelazar la ficción y la realidad, siendo este uno de los primeros puntos en los que reflexionaremos en relación a *Noria*, como ya hemos mencionado en nuestro abordaje para la realización escénica parte desde un audio dando a conocer un hecho personal y del ámbito privado de la actriz el cual nos habla sobre la ruptura de la familia, o lo que se cree como familia tradicional.

Otro de los puntos por el que *Noria* se asemeja a *Carnes tolendas* es incorporar a la escena fragmentos de obras ya establecidas, que en nuestro caso pudimos encontrar un dispositivo lúdico donde Cúrcuma va a poder contar el hecho pasando por diferentes géneros ya conocidos (telenovelas, cowboy, infantil) para evitar verlo desde la tristeza, el dolor y la angustia que puede llegar a generar una ruptura familiar, dando lugar a lo cómico como deseo y capricho desde nuestra posición como actriz y directora en nuestra investigación.

2.2 La teatralidad en el biodrama

Vemos necesario hablar sobre la teatralidad ya que es un tema que nos ayuda a visualizar y entender el proceso por el cual atraviesa *Noria*, como un medio para poder trabajar la realidad en escena cuando hablamos del biodrama.

Tomaremos a la autora Josette Feral²³(2011), como referente del tema con su texto *Acerca de la teatralidad* quien nos relata sobre la concepción del término. La *teatralidad* es un vocablo que si bien nació al principio del Siglo XX, no fue hasta la mitad del siglo que se comenzó a utilizar, tomándola como un mero adjetivo al cual se le aplicaba dos cuestiones, por un lado la “*mirada de desprecio*”, la cual hace referencia a esa persona que actúa/teatraliza en la vida real, y por el otro la actitud de la “*sobrestimación*” como modo de juzgar una manera de actuar “exagerada”, esto la autora lo toma como una visión negativa ya que esta noción de teatralidad actualmente se destaca por la importancia de una visión positiva en su evolución para poder entender lo que es el teatro hoy en día.

La teatralidad toma al espectador como uno de sus pilares fundamentales, al respecto la autora afirma:

(...) es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre.

²³ Josette Feral: es una escritora e investigadora canadiense, nacida en 1949.

Tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador- como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (J. Feral, 2003, p. 44)

Según esta definición Feral nos propone entender la teatralidad como un proceso en sí mismo, permite una transformación de lo que el espectador ve en escena, es decir, se destaca ante la mirada del otro, es concretizada a través de este sujeto, quien se encuentra en el rol de señalar, crear e identificar el espacio teatral, ya que sin él el proceso de teatralidad no está. Al momento de crear *Noria* se trabaja sobre una representación que toma su auge cuando es puesta ante la mirada de ese tercero que decide observar el audiovisual, entendiendo que en el momento que lo haga sería su “aquí y ahora”.

Pensar en cómo funciona una obra de biodrama, directamente nos hace reflexionar en cómo llevar la realidad a escena, esto poniéndolo en manifiesto con la teatralidad de la vida y la realidad en lo teatral, en este sentido Oscar Cornago(2005) dice:

El teatro, como el arte en general, se revela como un fenómeno idóneo para reflexionar sobre la realidad desde un espacio de no-realidad ; ahora bien, las relaciones entre uno y otro polo no son unívocas sino que están sujetas a planteamientos variados que colocan la creación artística en diferentes lugares con respecto al mundo exterior (...) a partir de ahí el biodrama plantea una doble cuestión: por un lado, el efecto de la mirada teatral sobre la realidad ; por otro, el comportamiento del teatro a raíz de la introducción de elementos reales (p. 5)

El biodrama funde sus cimientos en la relación entre lo real y lo teatral, es decir que cuando la realidad es teatralizada cambia su naturaleza, llevando a la representación un testimonio de vida. En nuestro caso, *Noria* cuenta un relato verídico sobre un hecho particular

que le sucedió a Guillermina Cabrera, que, al ser expuesta ante la mirada de algún otro, toma forma en una obra de teatro. Este hecho que le sucede a la actriz, está inmerso de subjetividades que llevadas a un espacio poético y teatral plantea una serie de intercambios simbólicos con el mundo exterior, lleno de nuevas significaciones de la realidad.

Es interesante como Josette Feral(2011) con su texto *Acerca de la teatralidad* nos propone pensar al teatro en relación con la vida, es decir, el vínculo que existe entre teatralidad y realidad, tomando como referencia lo real como aquello que sucede en el momento y “la realidad como lo que no es ficción”. Partimos desde esta lógica, para entender que cuando hablamos de realidad en el teatro se encuentra presente la cuestión de la *mimesis*. Para Aristóteles²⁴, la *mimesis* era una copia/imitación de la realidad llevada al teatro, pensar en ello alude a tomarla como una traducción de la realidad y allí aparece el concepto de representación. Así mismo lo sostiene Daniela Martín(2018) en su tesis doctoral *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas*:

Si entendemos la representación como algo que está en lugar de otra cosa, y la idea de mimesis como la imitación de una cosa, se observa que los dos términos se aproximan indefectiblemente, generando una teoría –poética, un modo de entender el arte. (p. 18)

Desde esta perspectiva, la representación se destaca por tratar sobre una realidad que funde una ilusión, la cual interpela al espectador en tres niveles según Feral, la sensación, la percepción, la interpretación y emociones, siendo allí el lugar donde aparece la teatralidad. Pensar en teatralizar la realidad, en el caso de *Noria*, tomando el acontecimiento de la actriz desde una mirada teatral, para Oscar Cornago (2005) refiere a incluir una serie de tres operaciones:

- Primero dentro de este proceso de teatralización es fundamental la participación de un tercero que observa, quien llevará a cargo los tres niveles antes mencionados por parte de la autora Feral. En *Noria* dicho proceso comienza en primer lugar con la observación de la directora, quien dará las pautas necesarias

²⁴ Aristóteles: fue un filósofo y científico griego considerado uno de los padres de la filosofía occidental.

en el marco de la actuación. Y en segundo lugar, estarán presentes los espectadores quienes decidirán ver el audiovisual, siendo el ojo que teatraliza.

- En segundo lugar, esta operación parte desde la mirada que delimita el espacio en el cual se actúa, resaltando la materialidad existente, como por ejemplo en *Noria* el cuerpo de la actriz, los objetos utilizados en escena, que mediante la acción pone en funcionamiento ese campo de realidad.
- Tercera y última operación, aparece la composición de un plano simbólico, en donde toda esta materialidad antes mencionada adquiere una dimensión poética. En *Noria*, toma sentido esta dimensión poética a partir del audiovisual, ya que dentro de él estas tres operaciones se logran ejecutar.

Como tesis, tomamos como base esta serie de operaciones, porque creemos que son fundamentales para el proceso de la creación de nuestra investigación, en el plano de trabajar el biodrama y como aparece la realidad en escena.

Reforzando dicho concepto Josette Feral define aquella dimensión escénica como el encuadre que le da lugar a la representación, aparta a la obra del resto de la realidad y lo sitúa en un tiempo y espacio determinado, ubicando a quien lo mira en otro plano, esta teatralidad implica un juego de mostración y ocultamiento de la realidad. Oscar Cornago se preocupa por aclarar sobre este intento de oposición entre la ficción y la realidad, entre los principios de “representación-espacios del teatro y los principios de no representación-espacios de la vida”. El autor se replantea acerca de estos enfoques teóricos del teatro que intentan clasificar de forma rígida algunas de las realizaciones artísticas, para finalmente permitir la libertad de poder jugar con estas dimensiones y crear así diversas funcionalidades que no necesariamente buscan encasillar la ficción y la realidad como nociones de actuación/no-actuación.

En este caso, *Noria* deja en evidencia un espacio lúdico mediante el dispositivo escénico de pasar por diferentes géneros, donde lo real y lo ficcional se entrelazan para dar lugar al juego por parte del clown, dejando visible tanto la historia ocurrida como lo que sucede en la ficción.

3 Acercamiento a las poéticas del clown

“Etimológicamente, en el siglo XVI la raíz de la palabra “Clown” equivale a loco, mimo, bufón o zanni. De hecho, procede de colonus y clod que significaba “patán” (Constantin Von

Barloewen²⁵, 2010, p.39) así el autor intenta dar una definición a la palabra de “clown” en su texto *Clown: una figura arquetípica*, a este ser arcaico marginal nacido desde antiguas culturas indígenas, el cual tenía la función de ser mediador entre el mundo terrenal y los dioses. Su rol fue trascendiendo en el tiempo, pero nunca dejando de ser esa figura creadora y destructora a la vez, manejando la risa y la ironía como acción de picardía para hacerse escuchar.

Hoy podemos entender al clown o payaso, como un personaje cultural que al correr el tiempo llegó a convertirse en un estereotipo universal de la comicidad. Su arte está inmerso en la encarnación de la vida humana, debe dar cabida al mundo concreto del aquí y ahora, es por eso que la comicidad clownesca constata la inserción cultural, requiere un conocimiento de las costumbres, de las normas transmitidas y de los hábitos lingüísticos.

El clown refleja nuestra cotidianidad, lo que somos como personas, nuestras emociones y pensamientos, nuestros aciertos y fracasos, se podría decir que vivimos constantemente en una tragicomedia. Y es acá donde el fracaso muchas veces es el protagonista, siendo este uno de los principales pilares para la creación en escena. En conjunto con el juego, el fracaso permite sentir la libertad de accionar ante la desesperación, encontrando así su dimensión filosófica en la que mantiene su posición como payaso. En el caso de *Noria* pudimos experimentar en los ensayos sobre la figura del clown reflejada en Cúrcuma, tomando el juego como base mediante el fracaso que cuenta la historia resignificándola para hacerlo cómico.

“Risueño y a un tiempo admonitorio, el clown nos pone el espejo delante, un testigo contemporáneo de nuestra memoria cultural y del recuerdo, que nos señala el abismo, pero que impide, protector, la caída; por eso le estamos agradecidos”. (Constantin Von Barloewen, 2010, p. 15) el clown es hacer un viaje dentro de nosotros mismos, es reconocer lo que tenemos y lo que no, para poder llegar al espectador con la pura verdad, y para que éste vuelva a identificarse con su propio yo.

¿Técnica o poética? Actualmente el arte del clown se encuentra en expansión, si bien sus raíces nacen del circo de a poco fue ingresando en el mundo del teatro para tomar a este como su nuevo lugar. Es aquí donde se comienza a problematizar sobre el concepto e ideas de lo que es el clown y de cómo funciona en el ámbito teatral. A raíz de esto, cuando comenzamos nuestra investigación en el tema, nos encontramos con la pregunta: ¿cuándo hablamos de clown, nos

²⁵ Constantin Von Barloewen: Nacido en 1952, en Buenos Aires, ha sido profesor de antropología en Karlsruhe. En la actualidad es miembro del Consejo Científico para los Estudios Internacionales de la Universidad de Harvard.

referimos a él como “técnica del clown” o “poética del clown”? Para esto decidimos entrevistar a dos pioneros del clown en Córdoba, David Piccotto²⁶ y Julieta Daga quienes nos interiorizan en el tema desde sus perspectivas. Por un lado, Piccotto(2021) nos habla que para el clown se necesita de “saber” la técnica desde el entrenamiento para la construcción del payaso, mientras que para la poética clown sostiene: “A mi parecer está más arraigada a la escena, lo que se construye en escena”(p.1) y por el otro Daga (2021) afirma:

Para mí el clown es un lenguaje de actuación más, tiene características específicas que compone un personaje en el cual habla la escena. Este personaje a través de muchas cosas personales, como la memoria de la emoción, todo nuestro campo afectivo, en relación a nuestros recursos emocionales históricos, puede construir una escena. La escena a la vez tiene características que están pura y exclusivamente relacionados con el juego, así como también el abordaje de la dramaturgia del clown. Es por eso que este personaje se construye a través del juego y construye juego en la escena. Para mí es un lenguaje, es una poética, la ética payasa, por eso le llamé ética porque tiene un proceder, una manera de ser diferentes a otros lenguajes (J. Daga, 2021, p. 60)

Encontramos en el discurso de Daga un acercamiento a lo que Andrea Christiansen²⁷ (2009) en su texto *La poética del payaso, su universo interior*, nos habla sobre la *coherencia interna*, la cual sostiene que, al crear un payaso, también se está creando su propio universo, se crea un lenguaje nuevo con códigos propios. Para que esto pase, es necesario que todos los elementos tengan un sentido y significado, de esta forma nace una coherencia interna que sostiene y sustenta lo que se haga allí dentro, y que por resultado sea creíble para el espectador.

²⁶ David Piccotto: nació en Córdoba en 1974, es licenciado en Gestión y Producción teatral, director y actor, se emplea como docente de actuación en la Escuela Roberto Arlt. Referente de clown en Córdoba.

²⁷ Andrea Christiansen: Desde hace más de 30 años se ha especializado en el género cómico desarrollando un estilo de humor, sutil y refinado, que combina la comicidad con la poesía, ya que su punto de partida es considerar al clown como un hacedor de poesía.

Para nosotras la relación de ambas autoras en creer que el clown deviene de un lenguaje nuevo, nos acerca a lo que desde un principio no sabíamos cómo definir y que posición tomar ante esto. Ahora entendemos que el clown permite crear un mundo poético donde nos invita a reflexionar sobre nuestra realidad, un mundo donde estamos disponibles para que todo suceda, nos da la libertad de poder hacer lo que no haríamos en la vida real. Sin embargo, también entendemos que se requieren de una suma de procedimientos para llevar a cabo la creación de un payaso, y que entonces estaríamos hablando también de técnicas de clown, por eso no nos posicionamos desde pensar al clown solo como una técnica, sino también como un entramado con la poética que en conjunto nos muestra como el payaso es capaz de crear mediante el juego un nuevo universo que será develado ante la imaginación del espectador.

3.1 Recuperación de antecedentes y desarrollos

Con respecto a la *poética del clown* tuvimos un acercamiento durante el cursado de las asignaturas Semiótica aplicada I y Análisis textual I, analizando las obras *Payasos en familia* y *La vestido verde*, sin embargo, cabe aclarar que en cuanto a la práctica actoral fue un contenido ausente dentro del plan académico. Creemos necesario que dichos temas estén dentro de la carrera de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, ya que debemos destacar la gran actividad de clown que hay en nuestra provincia en cuanto a festivales, seminarios, talleres y producción de obras que nos abrió camino a este nuevo mundo para nuestra formación.

Ahora sí, traemos a continuación el primer acercamiento que tuvimos con una de las obras de arte clownesco *Payasos en familia*, dirigida por David Piccotto y en escena Julieta Daga, Laura Ortiz²⁸, Mariana Roldán, Guillermo Vanadia²⁹ y el mismo director David Piccotto. La obra trabaja sobre una relectura del clásico *En familia* de Florencio Sánchez³⁰ en conjunto con la poética del clown, la improvisación y con la particularidad de representarla con dos frentes, es decir, los espectadores deciden desde donde verla.

²⁸ Laura Ortiz: actriz de teatro y cine cordobesa, integrante del dúo payaso “Las Pérez Correa”, docente de teatro y clown.

²⁹ Guillermo Vanadia: actor, director y comediante cordobés, se especializa en la comedia física, generando humor a partir de gestos y sonidos.

³⁰ Florencio Sánchez: (1875-1910) fue un militar y murguista, cuya producción artística se desarrolló entre Argentina y Uruguay. En sus inicios era piloto de aviones de la armada del estado de Texas, en sus tiempos libres hacia obras de teatro.

Payasos en familia nos aproximó a estos cinco payasos, un mundo nuevo para nosotras no antes visto, donde la cuarta pared no existe, con esto nos alejó a ese teatro tradicional que estábamos acostumbradas a ver, ahora los payasos se comunicaban con nosotras, nos hablaban, nos compartían, y nos hacían parte de la escena. Se caracterizaban por vestuarios diferentes y graciosos, que ayudaba a crecer cada una de sus personalidades, al igual que todos usaban nariz roja, como máscara universal del payaso. Lo nuevo que descubrimos fue la representación de algunos personajes de *En familia* en cada



uno de los payasos, es decir, cada payaso contaba con un personaje que tenía que desarrollar, con un guión y actitudes que les eran propios a la obra original.

Lo que destacó esta auténtica obra, fue el hallazgo de los dos frentes, nos encontrábamos con dos puestas en escena en simultáneo, una propuesta lúdica para el espectador, quien decidirá por donde verla, así como también para los payasos. Estos dos espacios están determinados por un biombo que separa dos realidades al mismo tiempo, por un lado, ocurría la obra dramática, donde los payasos actuaban a ser cada personaje, y por el otro transcurría al mismo tiempo el detrás de escena, lo que a cada payaso le sucedía antes de representar su personaje en la obra.

Hoy nos encontramos como tesistas de esta investigación en el tema del clown, que al pasar el tiempo, *Payasos en familia* nos sigue aportando sobre algunas de estas herramientas. Particularmente en *Noria* nos ayudó el juego de usar el detrás de escena, como una fuente de retroalimentación sobre el rol que tiene Cúrcuma al interpretar a Guillermina, de esta forma se entiende que la payasa sigue siendo ella fuera de escena.

3.2 El clown como vehículo de creación

“El clown, de alguna manera contribuye, a cicatrizar nuestras heridas, a aportar algo de luz a nuestras sombras” Jesús Jara³¹ (2002)

Cuando nos planteamos empezar a trabajar con el acontecimiento real de la actriz, desde un principio teníamos en claro que al hablar sobre la infidelidad de su padre a su madre descubierta por ella misma, quizás caeríamos en el cliché de que ésta fuera tomada desde un lado triste, angustiante, dramático. Fue así como decidimos que el clown sería el vehículo de creación para *Noria*, de esta forma aparecerán estas emociones, pero desde un lugar donde predominará lo cómico y lo lúdico que es lo que buscamos vivenciar.

Ahora bien, adentrándonos en lo que queremos destacar en cuanto a esta forma de crear basado en lo cómico, en el clown lo identificamos cuando reconocemos ciertos comportamientos de la vida cotidiana que llevadas a escena nos representa con esa parte torpe y tonta del ser humano que nos provoca risa, sin saber que esa risa nace de nosotros mismos. En su texto *El clown, un navegante de las emociones* Jesús Jara (2000):

El clown es uno de los transmisores de la risa que la humanidad haya descubierto jamás.

El clown nos ofrece también todo un abanico de emociones que forman parte de la esencia del ser humano. Sus muecas reflejan dolor, ilusión, escepticismo, picardía, tristeza, amor, rabia, alegría(p. 46)

Jara, en esta cita además de mostrarnos uno de los principales pilares del clown como lo es la risa, también nos introduce a este mundo donde pueden nacer distintas emociones que despiertan en el espectador una nueva forma de sentir, en el caso de *Noria* la actriz mediante su payasa permitió dejar salir el dolor desde su interior para incursionar en esta experiencia transformadora que luego hablaría desde el humor. De esto también nos habla Hernán Gené³² (2016), en su texto *El arte de ser payaso*:

³¹ Jesús Jara: actor y formador payaso, nacido en Madrid en 1957. Se caracteriza en interpretación, pantomima, voz, técnica corporal, acrobacia dramática, clown e improvisación.

³² Hernán Gené: es un actor, dramaturgo, director de teatro y docente argentino. Vive en Madrid desde 1997, donde ha desarrollado gran parte de su carrera artística y fundado el Estudio Hernán Gené.

Sin duda alguna, cuando durante un juego o una improvisación el clown aparece, con su simpleza y su tontería, el actor puede sentirse tocado en su intimidad, en su vulnerabilidad y, fiel a un reflejo inconsciente adquirido hace ya muchos años de mecanismo de defensa natural, puede que se cierre y olvide que por buscar ese estado es que ha venido a trabajar con el clown: que es exactamente allí donde duele, donde el payaso se aloja (p. 35)

Ya teníamos en claro que nuestra intención siempre fue trabajar desde el humor, resaltando que el clown sería un gran aliado en este terreno, pero nos es aún más importante destacar, cómo el dramaturgo Gené afirma, que en el juego y la improvisación es donde el clown aparece, y fue allí que pudimos encontrar ese impulso capaz de retroalimentar a Cúrcuma para contar la historia desde lo lúdico.

En conclusión, nos parece interesante reflexionar sobre dos posicionamientos que surgieron a partir de tomar al clown como vehículo de creación, por un lado encontramos su capacidad de traducir el dolor a una experiencia placentera donde predomine lo lúdico y cómico y por otro lado descubrimos ese diálogo interno entre actriz y payasa donde en el momento de accionar y reaccionar se pueda apreciar la grieta de saber quién está presente en cada momento aun sabiendo que esta historia las interpela a ambas dos.

3.3 La actuación en relación a las poéticas del clown y el biodrama

Llevar una historia real a escena, nos lleva a preguntarnos sobre si es necesario recurrir a la actuación o no, es decir, si se requiere construir un personaje o no, entonces ¿De qué se trata? ¿De una representación o de una ejecución? ¿El teatro es inerte a la representación? ¿Todo teatro es representación? ¿Cómo se adapta la actuación al biodrama y el clown?

Para dar pie a este tema, en cuanto a la actuación en el biodrama, tomaremos como referencia a Cornago, quien nos ayuda a replantearnos algunos enfoques sobre la representación de un testimonio real, afirmando que no podemos encontrar como dos polos opuestos, actuación / no actuación, eso sería caer en la idea básica de que la teatralidad funciona solamente como un *juego de falsedad*, cuando en realidad esta se crea a partir de cada mecanismo utilizado en cada

puesta, en el caso de *Noria*, se construyó a partir del límite entre la ficción (clown) y la realidad (biodrama), es decir desde la *oposición de realidades distintas* donde el proceso terminó siendo la experiencia de esta nueva teatralidad.

En *Noria* encontramos mediante el clown, esa ficción capaz de sostener lo real de la historia, donde mediante el juego la actriz pudiera dar a conocer el relato del biodrama, predominando ante todo la risa. De esto nos hablan las Licenciadas Irene Maccario y Ana Paula Smolinsky(2020) en su Trabajo Final de Grado, *Proyecto fracaso*:

En este sentido consideramos que le clown, a través del juego, la mirada, la ingenuidad y la inteligencia que le caracteriza comparte este estilo de vida esperando contagiar un poco de este universo que creó causando distintas emociones y risas incontrolables (p.26)

Al realizar la puesta en escena, se plantearon distintos interrogantes en la manera de actuar, y que ésta correspondiera tanto al relato del biodrama como al juego del clown. Para esto se transitó por un proceso único y singular, de esto nos habla Daniela Martin(2018) en su tesis doctoral:

Frente al imperio del personaje, en tanto estructura mimética basada en el texto, el discurso testimonial pone en escena al sujeto en su autorreferencialidad, su cuerpo es su texto, su historia, su palabra es la enunciación de una historia singular, de un ser singular, esto, en cierto sentido, hace único cada testimonio, le da un carácter irreproducible para otros (p. 211)

Es decir que para dicha actuación este proceso es atravesado por la creación de la actriz, quien toma elementos fundamentales: la voz y el cuerpo, siendo estos la materialidad, como el apoyo por el cual pone en movimiento las acciones en el mundo de la representación. Otra de las herramientas fundamentales es el material del imaginario por el cual la actriz evoca emociones y pensamientos, donde se busca la verdad sobre la escena. Pero, si hablamos de verdad, ¿A qué

verdad nos estamos refiriendo? al igual que la autora Martin concordamos que la verdad no solamente la encontramos en el argumento de la historia, sino que ésta se traslada al cuerpo, desde “su presencia y singularidad, la mimesis creadora sobre el propio cuerpo a ser narrado”(p. 210) es decir, ahora es el cuerpo el que habla desde su verdad, allí está la verdad que queremos hacer visible.

También nos es pertinente poder hablar sobre el pacto que se establece con el espectador llamado denegación teatral³³, esto se da cuando nos referimos a que, si algo es o no es verdad, un efecto de realidad que es contado en la obra, da lugar a la posibilidad de que haya ocurrido o que ocurra. Para entenderlo mejor, sostenemos al igual que la autora Daniela Martin (2018):

El criterio de “verdad” se impone en estas experiencias escénicas. La palabra del testimonio, del documento, del archivo. genera no solo una variación sobre el orden de la ficción, sino también una garantía sobre la veracidad de la palabra dicha, que pareciera religar arte y vida (p. 210)

Por ejemplo, en *Noria* la actriz Guillermina interpreta a Cúrcuma quien nos habla sobre la historia ocurrida por parte de la actriz, es decir que esto para el espectador es real, en el inicio/presentación de la obra se le da a conocer mediante el relato de la protagonista, que es su propia historia: *“Hoy quiero contarles una historia, mi historia, lo que para mí marcó un antes y un después en mi vida. Mi peor miedo. Pero para que esto sea contado de la forma que a mí me gusta, la necesito a ella para poder seguir... Cúrcuma”*

En conclusión, es a partir de esto que recurrimos a diversas formas para la construcción teatral, pudiendo así vincular lo real con el suceso ficcional, buscando como intermediaria la acción, ya que es la mínima expresión del teatro y ésta llevada al acontecimiento articula junto al clown un nuevo lenguaje corporal/actoral.

³³ “Esto es lo que Anne Ubersfeld ha llamado denegación, que consiste, (...) en el proceso a través del cual el teatro se presenta como algo real, pero al mismo tiempo dice que es un signo, un simulacro, una ilusión”. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Fernando de Toro, 2008.

4 Aproximación al teatro posdramático para una construcción dramática

Las nociones del biodrama y el acercamiento a las poéticas del clown las pusimos al servicio de una construcción dramática para crear Noria, entendemos que la dramaturgia es un concepto amplio y de concepciones muy diferentes, por lo que el teatro posdramático nos ayudará a poder entender el proceso por el cual pasamos. Este concepto se ha ido construyendo desde finales del siglo XIX con la crisis simbolista y la aparición de las vanguardias artísticas. Es creado por el teórico y crítico Hans Thies Lehmann³⁴ quien a falta de terminología para identificar al teatro que se ha estado haciendo en las últimas décadas, trata de producir una apertura de perspectiva sobre lo que el teatro es o debería ser. Se emplea como una forma nueva de usar los medios teatrales en la práctica, como crítica al modelo teatral dominante. Es una categoría que incluye pluralidad de lenguajes diversos, ya que comparte el espacio con las artes visuales (pintura iluminación y videoclip), musicales, arquitectónicas, literarias (texto dramático, poesía, novela) y escénicas (danza, teatro), generando un nuevo teatro de cánones difíciles de clasificar.

Lehmann (1999) dice: “El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (p. 18). En este sentido, desde la perspectiva del teatro posdramático, el texto deja de ser una totalidad narrativa y cognitiva, y se convierte en una posibilidad de creación. Esta noción nos ayuda a comprender que se trata de una práctica teatral, es decir, un “modus operandi”³⁵, donde la obra se centra en el trabajo de la temática del clown y el biodrama, entre lo real y lo ficcional, lo íntimo y lo público.

En Noria desde el comienzo se determinó cual sería el espacio con el cual que trabajamos el armado de la puesta en escena, ahora este estaría limitado por las paredes revestidas de cartulina verde; de esta manera rompimos con las estructuras del teatro convencional. Se utilizó el juego actoral por medio de improvisación y ejercicios hasta obtener una obra que se abordara de una forma única e irrepetible, en la que el proceso fuera más importante que el producto.

³⁴ Hans Thies Lehmann: es un teórico alemán de los más importantes a nivel mundial, e investiga la relación entre teatro y política y sus posibilidades estéticas. A fines de los '90, Lehman introdujo el concepto de "teatro posdramático"

³⁵ Modus operandi, se usa para referirse de manera especial de actuar o trabajar para alcanzar el fin propuesto.

Cuando comenzamos con la construcción de la práctica, vimos que, al basarnos en el audio descriptivo sobre el acontecimiento de la actriz, estaríamos creando una dramaturgia, es decir, la acción de crear, componer sobre un biodrama para luego escenificar y representar en nuestro caso en un audiovisual. Ahora el audio descriptivo pasaría a ser el texto con el cual trabajamos cada una de las escenas. Según Lehmann (2010):

Sí aludimos al género literario qué es el drama, el título teatro posdramático indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aún cuando aquí el discurso del teatro ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y material de la disposición escénica y no como elemento dominante (p. 3).

A raíz de este proceso por el cual pasamos en nuestra investigación nace un nuevo concepto, llamado *dramaturgia biodramática* el cual establece una nueva terminología dialéctica entre texto/escena, como un modo de conceptualizar la acción de creación de sentido por el que Noria pasó. Es decir, la *dramaturgia biodramática* toma a la realidad como material de trabajo, refiriéndose a un hecho real vivido por una persona llevado a escena, con la particularidad que existan quiebres mediante situaciones ficticias que den lugar a preservar la autenticidad creando una experiencia desde un lugar nuevo y único.

CAPÍTULO 2: Construcción de la dramaturgia biodramática

A continuación, en este capítulo desarrollaremos cómo fue nuestro proceso metodológico para la construcción de Noria y las distintas etapas que fuimos transitando relacionando los elementos más significativos del clown y del biodrama, siendo estos los conceptos vistos anteriormente en la primera parte del trabajo.

2.1 Proceso creativo atravesado por la cuarentena

Cabe destacar, que una de las primeras problemáticas que marcó nuestros inicios en esta investigación fue el aislamiento social, preventivo y obligatorio dado por la pandemia del coronavirus (Covid-19), declarado en marzo del 2020 en Argentina, hecho por el cual en consecuencia se suspendieron todo tipo de actividades que no fueran esenciales. En nuestro caso, nos vimos afectadas en el desandar del proceso creativo que ya habíamos encarado, su inesperada llegada se presentó en medio de nuestro anteproyecto, y fue por eso que tuvimos que pensar y planificar nuevos métodos para llevar adelante nuestra investigación, ahora de manera virtual, así también lo fueron las reuniones con la asesora y los primeros ensayos.

A raíz de lo decidido, asumimos que más allá de dejar atrás la idea de realizar una obra al público, nos encontraríamos en el desafío de hacer una obra llevada a un audiovisual, terreno desconocido para nosotras, y que incluso nos llevó a preguntarnos ¿cómo nombrar lo que estamos haciendo? Si bien nuestro modo de encarar la investigación es desde un audiovisual, nuestro objeto de estudio sigue siendo escénico, es decir, que el modo haya sido audiovisual, es solo un modo, no cambiaría con lo que se trabaja en escena, es por eso que la seguimos llamando obra. Las medidas antes tomadas fueron poco a poco flexibilizándose, permitiéndonos volver a la presencialidad, tanto para las reuniones como para comenzar a grabar las primeras escenas de la obra.

2.2 Propuesta metodológica para abordar nuestro proceso creativo

2.2.1 Determinación de roles

Cuando comenzamos con nuestra investigación nos preguntamos cómo sería la construcción de la práctica en torno a los temas troncales con los que íbamos a trabajar, el biodrama y el clown. Para esto partimos desde las biografías que cada una pudo construir y explorar individualmente en el ámbito teatral, fueron en estos procesos biográficos donde

encontramos el rol que cada una decidió encarar en esta investigación reflejando así sus propios intereses.

Por un lado, Cecilia Micaela Soria, quien cumple el rol de dirección en “Noria”, desde siempre le atrajo la dirección en escena, trabajando lo ficcional desde la realidad. Y por el otro Guillermina Noel Cabrera quien protagonizara “Noria”, le interesó el rol de actriz como un modo de poder expresar desde la mirada, los gestos y el cuerpo, la particularidad de estar sola en escena, de sostener y entretener a todo aquel que la esté mirando.

Ya que nuestra búsqueda está orientada a trabajar la construcción ficcional del biodrama, de las propias vidas, es a partir de estas condiciones de trabajo donde cada una pudo explorar su rol, encontrándose en un lugar seguro y de confianza para crear. En este marco, señalamos que el proceso creativo que fuimos trazando se construyó a partir del cruce entre los conceptos claves de la investigación.

2.2.2 Abriendo caminos

Para comenzar nuestro proceso creativo, primero encontramos necesario realizar un trabajo de mesa que nos permitiera abrir camino hacia la idea de cómo relacionar el biodrama y el clown, ambos dos en escena. Una de las primeras estrategias que tomamos fue la búsqueda dentro de los hechos significativos en la vida de Guillermina, para esto partimos de encontrar una historia real que no solo pueda contar una verdad absoluta, sino que también pueda dar lugar a que surjan construcciones ficcionales, como por ejemplo cuando Guillermina se fue de su casa para independizarse, la ruptura de su primer amor y la separación de sus papás. Decidimos descartar las dos primeras, y quedarnos con la última historia que para la actriz es el hecho que más le conmovió, marcando un antes y un después en su vida, encontrando en esta vivencia un parámetro interesante a la hora de la construcción teatral de la escena.

Ahora bien, ya teniendo como historia principal la separación de sus papás, comenzamos a trabajar en la práctica, para esto la directora propuso que la actriz contara el acontecimiento vivido mediante un audio descriptivo, el cual fue puntapié para comenzar este camino creativo. Este audio fue el único que se grabó, siendo nuestro primer material decidimos no hacerle modificaciones ya que creemos que hay algo en la primera instancia que le da un valor de espontaneidad y singularidad, donde es la voz de la actriz quien rememora la serie de hechos vividos con la cadencia y conmoción que este le produce.

2.2.3 Ensayos disparadores - biodrama

Los primeros ensayos fueron claves al momento de trabajar con el audio descriptivo. Previamente se realizó un trabajo de mesa donde se planteó la incorporación de las primeras dos operaciones que nos habla Oscar Cornago en el capítulo 1, en el apartado “la teatralidad en el biodrama”, siendo estas dos maniobras las utilizadas como proceso para encarar la exploración de los ensayos.

En la primera operación fue fundamental la mirada de la directora, quien daría las primeras pautas en cuanto a la actuación, allí surgió la primera propuesta, la cual constaba que la actriz se ubicara en el centro del espacio, y de fondo escuchara la reproducción del audio a modo de poder captar las primeras afecciones por las que ella atravesaría. Esto abre paso a la segunda operación, la cual nos habla sobre la materialidad con la que trabajamos en escena, siendo el caso de Noria, el cuerpo de la actriz. Estas primeras afecciones dieron lugar a que recuerdos y emociones pasen por el cuerpo, siendo la mirada de la directora quien registre estos momentos claves para la construcción. Al transcurrir los ensayos notamos que estas dos operaciones trabajan constantemente en conjunto creando una retroalimentación capaz de retribuir a la creación de las escenas.

A partir de estos registros fueron decantando las primeras decisiones de cómo empezaría a contarse el biodrama, y con ello rescatar las cuatro más importantes:

1. Que la actriz diera el **inicio de su biodrama**: esto nació a modo de poder mostrarse de manera sincera ante la historia que se comenzaría a relatar.
2. Fueron las **preguntas disparadoras** de la directora con las que la actriz comienza a relacionar partes de su infancia e improvisa con lo que el audio está contando. Una de ellas fue: ¿Qué momentos felices recordas con tus papás? Esto dio lugar a que recordara sus salidas al campo con su familia.
3. A raíz de esto, recordó, por ejemplo, como en el campo aparece un gato que le rasguña la cara, pudiendo crear una de las **primeras construcciones ficcionales** en relación a la historia que relata el biodrama, este gato haría alusión a la pantera negra, nombre ficcional de la mujer con la que su papá fue infiel.
4. Se le da lugar a **Cúrcuma**, para que comience a representar la historia.

Estas cuatro decisiones nos ayudaron a delinear nuestro punto de partida en cuanto al cómo abordamos el aspecto del biodrama, sabiendo que este busca transformar un hecho personal, de un mundo real para ser llevado a escena, rescatando experiencias y memorias por parte de la actriz, a partir de una perspectiva personal.

2.2.4 Abordaje Clown

Una vez ya resuelta la primera parte, sabiendo que nuestra intención sería la de trabajar desde el humor, surge nuestra primera pregunta, ¿cómo contaremos la historia? Para esto teníamos la ventaja de trabajar con Cúrcuma, una payasa ya construida por parte de la actriz desde hace varios años, donde en los ensayos solo implementamos incorporar el juego y la improvisación, ayudándonos al momento de crear el recorrido por el paso de todas las escenas. Para esto tomamos como referencia algunos de los principios básicos que nos habla Hernán Gené³⁶(2016) en su apartado *El entrenamiento del actor* al referirse sobre el desarrollo de un clown en cuanto a su forma de crear y para su entendimiento le sumaremos las experiencias pertinentes de cada principio por las que vivió la payasa en todo el proceso:

- “Primero: el teatro es un juego y la alegría del juego debe estar presente en todo lo que se hace en el escenario”(p.111)

Durante los ensayos fuimos encontrando ese juego capaz de sostener todo el audio visual, que pudiera reflejar esta noción que ya teníamos de trabajar desde el humor, por ejemplo, las parodias a series y películas que son nuestro fuerte a la hora de encadenar una escena con otra y así dar a conocer la historia principal.

- “Tercero: como en todo juego el jugador/actor debe estar presente y vivir en ese presente; si se distrae pensando en aquello que vendrá (y podría no venir) o en aquello que pasó (y por lo tanto ya no existe) no podrá reaccionar con efectividad cuando le llegue el turno.”(p.111)

Nosotras partimos desde lo anecdótico y lo presente, de esta forma se fue desarrollando el juego en los ensayos, anecdótico porque la payasa tiene la misión de contar una historia y lo presente para que lo haga desde su aquí y ahora e improvisar con lo que ya sabía y con lo nuevo que podía surgir.

³⁶ Hernán Gené: actor, dramaturgo, director de teatro y docente argentino. Vive en Madrid desde 1997, donde ha desarrollado gran parte de su carrera artística y fundado el Estudio Hernán Gené.

- “Cuarto: en una improvisación/juego debe ser absolutamente sincero con lo que le pasa, con lo que siente y desea, o de lo contrario perderá el favor del público.”(p.111)

Pudimos encontrar desde la improvisación y el juego, que Cúrcuma asume un proceso de descubrimiento individual y original, que al transcurrir las escenas se ve afectada por lo que la historia cuenta, eso se hace visible desde un principio cuando acepta solo contar lo sucedido, pero que al final termina reaccionando sincera al enojo y descontento de la injusticia del desenlace del acontecimiento.

- “Sexto: debe aprender a desarrollar un juego haciendo que se prolongue lo más posible de manera siempre sorprendente y sin saltarse las reglas.” (p.111)

Al comienzo del audiovisual, luego de que la actriz de inicio deja en claro que recurre a Cúrcuma para responsabilizarla en la tarea de contar lo sucedido, es aquí donde se plantea el primer juego a sostener durante toda la historia, procurando como límite y/o regla el no agregar subjetividad de parte de la payasa a lo acontecido, de esta forma da lugar a que las escenas sean interpretadas de distintas maneras por parte de quien las mire. Este sería un desafío para la payasa ya que por momentos desacata esta regla y es la directora quien la vuelve a guiar.

- “Octavo: así mismo debe aprender a reconocer durante una improvisación los momentos de alta intensidad dramática para desarrollarlos y explotarlos a su favor.”(p.111)

Fue en uno de los ensayos donde nació el impulso de tomar un juego de improvisación como base para la creación de cada una de las escenas, éste constaba con tarjetas de diferentes lugares, acciones, dialectos y número de párrafo del escrito del audio grabado que cuenta el acontecimiento.

A modo de ejemplo, explicaremos una de las improvisaciones que nos impulsó a seguir explorando en el juego, para esto insertamos un cuadro, donde se ven las pautas con las que la payasa jugó para contar la historia. Para esto se fragmentó el audio descriptivo en distintos momentos claves que ayudaron a la improvisación.

Lugar	Acción	Estilo	Nº de párrafo
En un baño	Duchándose	Colombiano	7

En un baño - duchándose - colombiano - párrafo (7):

Él estaba acostado en su cama (en la cama grande donde siempre dormía con mamá, en donde la noche anterior había estado compartiendo otra cama con una pantera negra) y lo enfrenté directamente, lo desperté, se despertó asustado, muy asustado, me abrió muy grandes los ojos y sabía lo que venía porque tenía su celular en la mano y en ese momento sentí que nunca en mi vida había tratado tan mal a una persona, y esa persona era mi papa. Le pregunté ¿Por qué? ¿Por qué lo había hecho? ¿Por qué era tan hipócrita? que estaba decepcionada de él, que jamás enfrenté en mi vida iba a volver a confiar en él, que se había cagado literalmente en la familia en todo lo que había formado por una aventura... le dije que lo odiaba, se lo dije muchísimas veces, que lo odiaba muy mucho y él empezó a llorar (empezó a llorar) y me dijo que quería hablar tranquilo del tema y yo no quería hablar solamente le dije y le pedí que le dijera el a mamá....

2.2.5 Aspecto paródico

A raíz de este último juego, pudimos encontrar varios momentos ricos en dinamismo y ritmo, donde Cúrcuma pudo explotar al máximo la interpretación lúdica que estos proponen. Luego de varios ensayos implementando este juego, se realizó un trabajo de mesa a modo de reflexión y registro de todas las escenas que surgieron a partir de éste, donde decidimos y notamos que el aspecto paródico sería el eje principal por donde transcurre la historia real, pudiendo emparejarse con escenas de películas y series, profundizando y resaltando el humor y la ironía en los hechos vivenciados.

En este trabajo de mesa surgieron los siguientes pasos que nos ayudaron a organizar cada escena de nuestro audiovisual:

1. “Fragmentando” en este primer paso retomamos una idea que surgió en los ensayos sobre fragmentar el audio descriptivo, esto principalmente nos ayudó a encontrar cuales eran las escenas más representativas a la hora de llevarlas al audiovisual, encontrando así nuestra propia forma de crear.
2. “Seleccionando” ya teniendo las escenas con las que íbamos a trabajar, procedimos a investigar cuales eran las series y/o películas que facilitaron el sentido de coherencia con los fragmentos que habíamos elegido en cuanto al

género (terror, comedia, infantil, entre otros) basándonos a su vez con las que resumían y concordaban con la historia.

3. “Nombrando” en este último paso decidimos poner un título a cada escena para identificarlas con el aspecto paródico que les habíamos asignado y así fueron como quedaron:

- a. “Virginia Lago”

Explorando como sería la entrada de Cúrcuma a escena, nos preguntamos cómo podía contar el acontecimiento, de qué forma, para que pudiera dar introducción a la historia. Luego de varias improvisaciones, surgió el romper por primera vez la cuarta pared, (en este caso mirando a la cámara) y con ello apareció el primer aspecto paródico a Virginia Lago³⁷, actriz que se destaca por su programa televisivo llamado “Historias del corazón”³⁸ conocido por transmitir historias de vidas emotivas basadas en hechos reales, siendo esto una de las primeras características que se relacionaba con nuestra investigación.

- b. “Scary Movie”

Para realizar esta escena recurrimos a trabajar con el siguiente fragmento:

Con los ojos llenos de lágrimas fui con el celular de mi papá a hablar con mi hermana Martina que estaba lavando los platos, a la cual con los ojos llorosos le cuento toda la situación, ella me mira y con su forma de ser tan pacífica me dijo... "hace lo que sientas Guille, si quieres hablar con papá, habla con papá, si quieres hablar con mamá directamente, puedes hablar con mamá, hace lo que sientas..." y en ese momento sentí que tenía que hablar con él, entonces fui...

Con este fragmento, buscamos mostrar el diálogo entre Guillermina y su hermana, momento de suspenso que necesitábamos ahondar, a partir del mismo decidimos relacionarlo con el peculiar humor negro que promueve la película Scary Movie³⁹ de esta forma nos ayudó a encontrar ese punto medio entre suspenso y humor que caracteriza a Noria. En la escena que elegimos se encuentra uno de los personajes hablando por teléfono quien en este caso pasaría a representar a la hermana de Guillermina mientras que Cúrcuma juega a ser el personaje con máscara blanca y es quien le cuenta lo que vio en el celular de su papá.

³⁷ Virginia Lago: actriz argentina, con trayectoria en teatro, cine y televisión y conducción.

³⁸ Historias del corazón: comenzó a emitirse por Telefe, donde pasaban historias de vida emotivas basadas generalmente en hechos reales.

³⁹ Scary Movie: es una película estadounidense de humor negro del año 2000, dirigida por Keenen Ivory Wayans y escrita por sus hermanos Shawn Wayans y Marlon Wayans, se caracteriza por sus bromas de mal gusto y escenas escatológicas.

c. “Enfrentamiento Western”

En la cama grande donde siempre dormía con mamá, en donde la noche anterior había estado compartiendo otra cama con una pantera negra. Lo enfrenté directamente, lo desperté, se despertó asustado muy asustado me abrió muy grandes los ojos y sabía lo que venía porque tenía su celular en la mano y en ese momento sentí que nunca en mi vida había tratado tan mal a una persona, y esa persona era mi papa.

Trabajamos sobre diferentes escenas de la película “Rápida y mortal”⁴⁰, caracterizada por el género wéstern⁴¹, como aspecto paródico del enfrentamiento que se da entre el padre de Guillermina y ella, que al interpretarlo Cúrcuma se logra llevar al ridículo el juego de la confrontación donde predomina el humor.

d. “Dora la exploradora”

En esta escena se trabajó con el fragmento que desarrolla sobre cuando Guillermina y su mamá van a visitar a “Bagheera”: Fuimos a su casa que quedaba a tres cuadras de mi casa, entramos y nos atendió la mamá de ella y nos hizo pasar y nos preguntó porque motivo estábamos ahí y nosotras pedimos hablar con ella directamente. Cuando ella vino se le abrieron los ojos como se le abrió a mi papá aquella mañana. Mi mama empezó a hablar pacíficamente que había pasado, que se había enterado de que había pasado algo con mi papá y ella lo negó todo, todo, todo lo negó siempre todo, lo negó todo hasta cuando había mensajes y hasta cuando mi papá lo admitió, en fin, nunca pudo tener esa sororidad hacia esa persona que era mi mamá que era otra mujer la cual estaba pidiendo un poco de respeto o por lo menos explicaciones o disculpas pero no estuvieron.

Dora la exploradora⁴², es una serie animada en donde Dora junto a Botas (su amigo mono) realizan diversos viajes en los cuales se proponen buscar cosas perdidas y/o encontrar lugares utilizando a “mapa” (otro personaje de la serie), con ayuda de los televidentes. Con el aspecto paródico que pudimos encontrar en esta serie, Cúrcuma se presentara como la prima de Dora, y les pedirá ayuda a los espectadores para poder identificar porque lugares deberá pasar para llegar a la casa de pantera negra, aquí aparecerá el otro personaje “mochila” quien le brindara las herramientas necesarias para llevar al enfrentamiento que tendrá con Bagheera.

⁴⁰ Rápida y mortal: película clásica Western del año 1995 dirigida por Sam Raimi.

⁴¹ Wéstern: género cinematográfico, tradicional en el cine estadounidense ambientando el viejo oeste.

⁴² Dora la exploradora: serie infantil protagonizada por Dora, una niña que vive aventuras para solucionar enigmas con la ayuda de los niños.

2.2.6 Presentación de Netflix

Desde un primer momento al trabajar con clown, sabíamos que una de las características principales del mismo era la de romper la cuarta pared e interactuar con el público, tarea difícil de realizar al saber que trabajaríamos con un audiovisual. A raíz de esto surgieron varias ideas: como por ejemplo crear una página interactiva donde el espectador pudiera alterar la narrativa de la historia que se está contando, con esto nos dimos cuenta que si lo hacíamos así cambiaría totalmente la realidad de los hechos, siendo que allí encontramos el mensaje que queremos decir, a su vez también al investigar y saber que era un tema complejo de abordar desistimos de esta idea para continuar con la que quedaría fija. En esta última idea surgió incorporar mediante la edición una presentación similar a la plataforma de Netflix⁴³ dando inicio a “Noria”, destacando con ello dos factores que contribuyen a la investigación:

1. Netflix en pandemia fue una de las plataformas más utilizadas como entretenimiento a la hora del aislamiento, esto fue el puntapié para que lo tomáramos como un modo de acercamiento con el público, encontrando en él un formato capaz de sostener la historia de “Noria”.
2. Que la historia comience con la presentación de Netflix es una pieza fundamental que encierra todos los aspectos paródicos por las que transitan las escenas, esto ayudaría a generar dinamismo y juego en todo el transcurrir de la obra.

⁴³ Netflix: Es un servicio de streaming que ofrece a sus miembros ver series y películas.

CAPÍTULO 3: Abordaje técnico del audiovisual

En este capítulo, daremos cuenta de cómo fueron las primeras impresiones con el audio descriptivo, tomándolas como piezas de un rompecabezas, que al unirse terminan definiendo la construcción del audiovisual en su totalidad. Lo que veremos a continuación serán cada una de estas piezas, identificadas con subtítulos, que irán develando el entramado de nuestro proceso creativo y nuestra investigación acerca del "Vínculo entre biodrama y las poéticas del clown como posible materialidad para la puesta en escena".

3.1 Una nueva experiencia

Desde un principio nos costó pensar en cómo podríamos hacer un audiovisual de la obra, ya que para nosotras es un territorio desconocido, pensando en los diferentes procedimientos como el manejo de cámaras, luces, y edición que posteriormente conformarán lo que es el producto final. A esto no lo vimos como un impedimento para poder realizarlo, ya que la tecnología que hoy tenemos a disposición nos deja adentrarnos en estos campos para transitar una nueva experiencia y la libertad de poner nuestro tinte de autenticidad ante algo completamente nuevo. -

Ahora bien, el formato audiovisual que decidimos encarar, no nos impediría la experimentación e investigación de los conceptos actorales que habíamos establecido en nuestro proyecto, sino más bien nos ayudó a poder entender que el teatro puede no ser solo el convivio que se da entre la presencialidad de actriz y espectador, sino que, como vimos en otras experiencias escénicas que transcurrieron en el 2020 (pandemia) nos invita a pensar que el teatro sigue siendo aquello que se ve aquí y ahora, con su propia energía, pudiendo ver los detalles en las acciones y la inmediatez de reacciones, también es lo que sucede detrás de una pantalla, como otro lenguaje capaz de capturar acciones en un tiempo determinado.

Según Jean-Frédéric Chevallier⁴⁴(2011) en su texto *El teatro hoy: una tipología* posible nos ayuda a poder reflexionar en esta nueva forma de ver al teatro contemporáneo: "(...) lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista, sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos (...) se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo"(p.4).

⁴⁴ Jean-Frédéric Chevallier: director de teatro-danza, filósofo y doctor. Profesor de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle.

En este sentido encontramos coincidencias con la afirmación del autor, en *Noria* buscamos a través del audiovisual trabajar con esa presencia idónea de atravesar la pantalla acercándonos a otro público que es capaz de determinar a su tiempo la expectación del mismo, de esta forma nos mirarían por primera vez, sería su presente.

A su vez también destacar que al trabajar con el audiovisual nos permitió manejar otras formas de creación a la hora de ser llevada a la pantalla, muy distinta a la que conocemos. Ahora el espectador sería ese ojo de la cámara que teatraliza, al igual que la mirada de la directora, un convivio que se da mediante los ensayos y que son fundamentales para capturar la acción y movimiento de la actriz, donde el poder repetir y modificar en este caso es posible.

3.2 Primeros pasos

Desde un primer momento se decidió que una de las integrantes de la investigación actuara sola, a modo de poder llevar su propia historia a escena, pensando siempre en un teatro, pero luego de lo ocurrido con ello se abren las puertas a un nuevo desafío, el atravesar la virtualidad mediante la pantalla. Ahora nuestra obra sería un audiovisual, territorio que para nosotras era desconocido y por el cual decidimos atravesar solas a modo de exploración y realización escénica.

Al encontrarnos en aislamiento por lo sucedido en el 2020, con teatros y lugares de ensayos cerrados, pusimos a disposición una habitación para que pudieran darse los ensayos y posteriormente nos permitiera grabar las escenas de la obra. Durante estos ensayos e improvisaciones decidimos trabajar con un dispositivo escénico, llamado croma, técnica visual que implica grabar a una persona u objeto delante de un color liso, colocando un fondo a elección que se trabajará luego en la edición del audiovisual. Esta técnica nos benefició en dos aspectos:

1. Espacio: al encontrarnos en un espacio reducido y al haber decidido trabajar con películas y series conocidas, debíamos montar una escenografía semejante a las escenas seleccionadas, por lo que el croma fue una herramienta fundamental para incluir estas al audiovisual.
2. Sentido: otro beneficio fue que mediante esta técnica cada una de las escenas cobran sentido en cuanto a la historia de “Noria”, pudiendo dar cierre a las ideas que nos propone cada aspecto paródico, dinamizando el juego entre ellas y favoreciendo a lo real que se cuenta de la historia.

Para poder realizarlo revestimos las paredes de la habitación con cartulina verde que es el color más utilizado para croma, cabe destacar que contamos con la ayuda y orientación en este tema de Martina Cabrera, especializada en edición de audiovisuales y diseño gráfico, con quien pudimos trabajar la primera parte del audiovisual, en cuanto a la posproducción. Por motivos personales no pudo continuar con la edición del mismo, sin embargo, nos brindó las herramientas necesarias para poder continuar con la segunda parte de la edición del audiovisual. En cuanto a las filmaciones estuvieron a cargo de la directora, quien utiliza la cámara como ese tercer ojo que teatraliza lo que va sucediendo, siendo a su vez una de las herramientas encargada de decidir qué y cómo mostrar lo que en la historia va transcurriendo.



3. 3 Recorrido técnico por Noria

A continuación, vamos a ir desandando cronológicamente cómo va transcurriendo *Noria*, pudiendo destacar en cada escena el uso de lo técnico.

3. 3. 1. Presentación de netflix

Luego de definir algunas de las primeras escenas, nos comenzamos a preguntar cómo sería la presentación de *Noria*, principalmente teníamos la idea de que el espectador pudiera interactuar con el audiovisual para darle dinamismo y juego, que no fuera solo un video donde se contará una historia. Esto nos llevó a pensar sobre las



parodias con las que Cúrcuma haría interacción, y como estas tratan de escenas de películas y novelas ya conocidas, así fue como surgió la idea de realizar una presentación como la plataforma de Netflix, definiendo la primera escena como la ilusión de que el espectador ingresa a la misma para elegir ver *Noria*.

En cuanto a lo visual, esta primera parte es exclusivamente trabajo de la editora, previamente realizamos diversas fotos que serían editadas para conformar la plataforma de Netflix, en la parte de abajo se pueden apreciar unas portadas en miniatura de series y películas donde aparece Cúrcuma parodiando con los diferentes géneros, esto funciona como modo de juego y humor al ver a la payasa imitando burlescamente. Por otro lado, en la imagen de portada de *Noria*, se puede ver a Guillermina y a Cúrcuma, como protagonistas de la obra, ambas sostienen una foto rota de su familia anticipando la trama que se cuenta durante todo el audiovisual. En cuanto a lo sonoro, decidimos dejar en silencio la presentación para que tomara aún más peso el sonido característico que da inicio a una película o serie propia de Netflix.

3. 3. 2. Comienza el biodrama

Decidimos que fuera la actriz quien en primera persona comenzara a contar su historia, con el dispositivo visual del croma, pudimos recrear un set de grabación, esto fue pensado a modo de mostrarla en un espacio íntimo dando alusión al detrás de cámara, como ese instante real donde la protagonista cuenta algunos hechos ocurridos en su infancia, que la llevan a recordar momentos vividos con su familia. Mientras la actriz relata estos recuerdos, gracias a la edición se intercalan videos reales que ayudan a que cobre sentido lo que expresa en palabras, acompañados de una música ambiental de flauta llamada “pure bliss” interpretada por Marina Raye⁴⁵ que denota la nostalgia de esos momentos.



⁴⁵ Marina Raye: cantante africana caracterizada por sus canciones con instrumentos de viento

En cuanto al vestuario para esta escena decidimos que la actriz estuviera con una remera negra lisa, de esta forma trabajamos con un color que se lo relaciona y asocia con los sentimientos de tristeza y nostalgia que nos expresan estos momentos recordados.

3. 3. 3. *Fiesta*

Esta escena se logró gracias a la edición post-grabación, en ella se podrá ver una fiesta, con música alta y personas bailando, la canción de fondo es “Mentirosa” interpretada por la banda de cumbia Rafaga⁴⁶. La cámara hace un recorrido por toda la habitación, simulando ser la directora que está en búsqueda de la payasa, termina de cobrar sentido cuando se escucha la voz de la misma llamándola y proponiendo una oferta de trabajo, la cámara se aleja para dar comienzo a la siguiente escena.



Se la podrá ver a la payasa con un vestido característico de ella para momentos formales con tonalidades rojas, esto nos ayudará a completar la idea de la pasión y la lujuria que son temas que la historia de Noria nos muestra.

3. 3. 4. *Virginia Lago*

“Al día siguiente, en el estudio”, la escena comienza con una imagen de transición, con fondo negro y letras blancas, luego se podrá ver la claqueta en primer plano, marcando el comienzo de la grabación.

Con el dispositivo escénico, se pudo crear una ambientación similar a la escenografía y estética característica del programa televisivo “Historias de corazón”, el cual decidimos parodiar; el living, con una mesita ratonera, un sillón y una lámpara. En cuanto a la caracterización de la payasa, trabajamos con la misma idea de imitar a la conductora, desde su pelo corto y sus

⁴⁶ Ráfaga: es una banda de música tropical argentina que fue formada en el año 1994 por 10 integrantes. Comenzó a ganar popularidad en el año 1996 tras publicar su primer álbum *Soplando fuerte*.

anteojos hasta su vestimenta con tonalidades marrones, color característico de las personas mayores.

Al transcurrir la grabación, se realiza un recorrido por la escala de planos, este es propuesto mediante un juego de ida y vuelta desde un plano general a un primer plano, donde cobra atención el discurso que nos cuenta la payasa. Sumado a esto, durante la escena se podrá observar una interrupción por parte de la directora denotando una equivocación en el dialogo de la payasa, que en cuanto a lo visual se ve representado por un cambio de color en blanco y negro, separando lo real de lo ficcional. En cuanto a lo sonoro, desde el comienzo sonará la canción instrumental “Someone like you” de Adele⁴⁷, música característica propia del segmento televisivo.



3. 3. 5. *Diario íntimo*

Mediante la presentación de la portada de *Noria*, creada por la edición, se podrá ver una diapositiva con el nombre de la obra y una noria girando, dando apertura a la historia. Durante toda la escena se escuchará de fondo “a thousand miles” Vanessa Carlton⁴⁸ una canción icónica de la película “Donde están las rubias” la cual nos transporta a ese aspecto paródico de ver a la payasa en su “mundo color de rosa”, es decir, esa ingenuidad en la vida de una adolescente que luego será contraste al suceso que vivirá. Sumando a esta lógica, en cuanto a lo visual, se ambienta un dormitorio con tonalidades rosas, donde se la ve a la payasa sentada escribiendo en su



⁴⁷ Adele Laurie Blue Adkins: cantautora y multiinstrumentista británica, nacida en el año 1988.

⁴⁸ Vanessa Lee Carlton: es una pianista estadounidense, compositora, cantante y productora discográfica.

diario, al igual que su vestuario de pijama infantil y sus dos trencitas.

Esta escena se caracteriza por escuchar su voz en off, dando alusión a poder ingresar a sus pensamientos y con ello también a su intimidad. Este momento es interrumpido cuando aparece un celular que cae sobre su cabeza y es acompañado por un sonido agudo de un piano, esto ayuda a que aumente el suspenso de lo que vendrá.

Cuando la payasa agarra el celular y descubre los mensajes de infidelidad, se escucha de fondo una canción de suspenso y terror. Mediante la cámara lenta se hace un primer plano a su cara donde luego se encuentra sentada con un fondo característico de las conversaciones de Whatsapp en color rojo, denotando peligro y alerta, sumado a unos rayos que intensifican el momento de leer los mensajes, los cuales van apareciendo en forma de viñetas de manera intercalada.

3. 3. 6. *Dolor subconsciente*

Para esta escena, en cuanto a lo visual, jugamos con diferentes planos a la hora de filmar, esto nos ayudó a generar dinamismo y ritmo al momento de crear el dolor subconsciente por el que está pasando la payasa, eso sucede cuando en la escena anterior la cámara se acerca a un primerísimo primer plano haciendo alusión a que estamos adentrándonos a la cabeza de ella. El juego de la escena toma sentido gracias a estos planos, como por ejemplo, en los planos generales buscamos mostrar la totalidad del cuerpo, de esta forma se aprecian los movimientos y viveza por la que sufre la payasa. También hay primeros planos, que sirvieron a la hora de ver con mayor detalle el dolor y sufrimiento en los gestos. Sumado a esto, para el fondo elegimos la gama de los rojos con figuras abstractas, esto ayuda a completar el sentido que nos aporta el color a la escena, donde se lo asocia con el amor, la pasión, la seducción, así como también con la ira, la venganza y el riesgo. Para el vestuario seguimos con la misma línea de aportar significado mediante el color, un vestido y una capa negra que viste a la payasa connotando la tristeza y el dolor por lo que sucede. En cuanto a lo sonoro, comienza la



escena con la canción "Vivir así es morir de amor" versión de Nathy Peluso⁴⁹, y con ello empieza la interpretación de Cúrcuma, la elección del audio pretende mostrar a través de la letra esa tristeza e injusticia por la que Guillermina pasa al ver los mensajes de infidelidad de su papá.

3. 3. 7. Escena Bagheera

Esta escena es creación total de la editora, lo que se busca contar es la relación y similitud de la mujer con la que el papá de Guillermina es infiel, y el personaje del Libro de la selva⁵⁰ que ella misma interpreta en el grupo Scout⁵¹, en lo visual cobra sentido cuando al comenzar la escena se ve la grabación de la pantalla de un celular, y de cómo la tenía agendada su papá, esto genera un acercamiento real a ese momento crítico que ella vivió. En consecuencia, también aparecen imágenes del Scoutismo, pero sobretodo se busca mostrar la pantera negra protagonista de este momento, alternando imágenes de ella como personaje infantil y de la misma en modo real, generado una contradicción entre lo que se aparenta y lo que para la actriz en ese momento realmente era esa mujer. En cuanto a lo sonoro, se escuchan violines que marcan un estado de tristeza, pena y melancolía acompañando al relato de la actriz con voz en off, que ayuda a cerrar las ideas anteriores.



3. 3. 8. Parodia Scary Movie

Para realizar esta escena recurrimos a trabajar con uno de los fragmentos del audio descriptivo en relación a lo que encontramos similar en Scary Movie⁵², es aquí donde nace una

⁴⁹ Natalia Peluso: conocida artísticamente como Nathy Peluso, cantante y compositora argentina.

⁵⁰ Libro de la selva: también conocido en español como "El libro de las tierras vírgenes" y "El libro de la jungla", publicado en 1894, es una colección de historias escritas por el inglés nacido en La India, Rudyard Kipling.

⁵¹ Scout: es un movimiento infantil y juvenil que busca educar a niños y jóvenes, con base en valores y juegos al aire libre como método de enseñanza no formal.

⁵² Scary Movie: es una película estadounidense de humor negro del año 2000, dirigida por Keenen Ivory Wayans y escrita por sus hermanos Shawn Wayans y Marlon Wayans, se caracteriza por sus bromas de mal gusto y escenas escatológicas.

interesante combinación con el peculiar humor negro característico que promueve la película, elección que tomamos frente a la decisión de trabajar este relato de la historia con humor, relato que transcurre en el dialogo de Guillermina con su hermana, un hecho vivenciado desde la incertidumbre y el asombro de haberse enterado de la infidelidad del padre. Gracias a la ayuda de la edición se intercalan tomas de la película original con las escenas grabadas en croma, donde se utilizó la imagen de un baño como sitio de la casa donde también se encontraba Cúrcuma, jugando con lo disparatado de confesarlo en ese lugar y no en otro. En términos sonoros, se decidió dejar el sonido original de la película, como por ejemplo el teléfono sonando, el timbre de la casa y la música atmosférica con la intervención del doblaje por parte de la actriz simulando ser la hermana. Sumado a esto la escena culmina con una melodía melancólica de Kina⁵³ llamada “get you the moon” acompañando la nostalgia del relato.



3. 3. 9. *Enfrentamiento Western*

Al igual que en la escena anterior se utilizará el mismo recurso de edición, donde se tomaron escenas de un montaje alternativo llamado “La respuesta está en la Historia” sobre un duelo de Western para intercalar con las escenas ya grabadas en croma y luego mediante la edición, se utilizaron fondos de imágenes similares a las escenas del corto, para unificar el lugar donde se encontraban Cúrcuma y el papa. Principalmente lo que buscamos en esta escena es poder crear con la edición el enfrentamiento en relación al diálogo del papa y la hija, en este caso Cúrcuma, generando así un aspecto paródico del género causando dinamismo y tintes de humor a la escena.

Esta escena está realizada puramente con voz en off de Cúrcuma, que transcurrirá



⁵³ Kina: cantante italiano, nacido en 1999.

de este modo durante toda la escena. En cuanto al campo sonoro, se colocó el “sonido del viejo oeste”⁵⁴, mediante la canción “the good, the bad and the ugly” realizada por Ennio Morricone⁵⁵, para dar caracterización al sentido de enfrentamiento Western.

3. 3. 10. Dora la exploradora

Toda esta escena se trabajó en conjunto con la serie animada Dora la exploradora, en lo visual aparece algo nuevo a modo interactivo que nos ofrece esta propuesta televisiva, siendo esto un código posible para llevar el momento de la historia donde Guillermina y su mamá se dirigen a la casa de Bagheera, creando una escena didáctica donde los espectadores sean quienes ayuden a seleccionar las opciones o decisiones que tomará Cúrcuma para llegar a su destino.

En cuanto a lo visual, aparece algo nuevo que a diferencia de las otras escenas no se encontraban, el recurso de poder hacer una escena didáctica, a esto



nos referimos cuando Cúrcuma (así como lo hace Dora la exploradora) selecciona las opciones o decisiones que tomará para llegar a destino, realizándose con imágenes enmarcadas como opción para elegir.

En cuanto a lo sonoro, durante toda la escena se hace presente la melodía característica de la serie animada, dando lugar al juego del aspecto paródico. También se utiliza el recurso del doblaje para darle vida a las voces de mapa, mochila y Bagheera por parte de la actriz, empleando diversas voces, de esta forma encuentra sentido la escena con respecto al relato real de la historia. Decidimos realizarla de modo interactivo para hacer partícipes a los espectadores e involucrarlos dentro de este juego de ir a visitar a la pantera, también encontramos dentro del

⁵⁴ Sonido del viejo oeste: ¿Qué música se escuchaba en el viejo oeste? La música wéstern (no confundir con country & western) se origina como una forma en la música folclórica de Estados Unidos. Originariamente, se componía por y para gente asentada y que trabajaba en el Oeste de Estados Unidos y las praderas canadienses.

⁵⁵ Ennio Morricone: fue un compositor y director de orquesta italiano conocido por haber compuesto la banda sonora de más de quinientas películas y series de televisión.

género infantil que nos habilita la serie, la inocencia de no saber qué deparará este encuentro y como esto atraviesa a Cúrcuma.

3. 3. 11. Escena final

La escena final está creada con voz en off por parte de la actriz, donde nos cuenta desde su vulnerabilidad expuesta el hecho por el cual atravesó en su adolescencia. Deja un mensaje reflexivo que construyó con el paso de los años mediante las experiencias vividas desde lo íntimo y lo compartido con Cúrcuma, regalando/se y permitiendo/se



las maneras de entender y resciliar, eso que “ayer” dolió y hoy floreció. En cuanto a lo sonoro se retoma la música ambiental de flauta “pure bliss” interpretada por Marina Raye que aparece al principio del monólogo de la actriz que da comienzo al audiovisual, trayéndonos nuevamente a esa nostalgia que ahora nos propone la reflexión. A continuación, desglosaremos cada prosa, las cuales van acompañadas de imágenes y videos que potencian cada fragmento hablado.

“Fue en el campo donde descubrí esos lugares desconocidos”. Va acompañado de videos reales de la infancia de la actriz en el campo con su familia.

“Fue ese gato negro que me despertó el miedo a lo peligroso y salvaje”. Recortes de videos de un gato negro donde el foco está en su mirada, trasluciendo lo silvestre y animal.

“Fue esa Guille de 16 años quien en su diario íntimo culpó a aquella pantera negra como responsable de esta historia”. Sumado a este fragmento se verán imágenes de la actriz a sus 16 años, al igual que la foto familiar siendo scout.

“Hoy me encuentro en la naturaleza de esas raíces que me nutren, también en ese tallo espinoso y en lo florecido de esta historia”. Para favorecer esta frase se usaron dos videos en

cámara rápida acerca del crecimiento de las raíces de una planta al igual que el florecimiento de una rosa.

“Hoy es Cúrcuma quien resignifico ese dolor, con su mirada curó esta llaga, descubriendo la alegría en la desilusión.” Se utilizó un video de cuando Cúrcuma se preparaba para streaming en épocas de pandemia.

“Hoy me gusta pensar en la noria como aquello circular altruista, que nos invita a abrir una nueva mirada consciente.” Esta frase va acompañada de un video donde se ve una noria antigua en funcionamiento.

“Hoy esta vivencia me trajo a esta carrera, a este lugar, a este redescubrimiento con el arte, el clown y Cúrcuma, el hallazgo de relacionarme, expresar y conectar desde otra perspectiva. Gracias” Para este último fragmento se recopilaron videos en “crudo” dejando ver la pantalla verde de fondo y a Cúrcuma en el proceso del audiovisual.

3.CONCLUSIÓN

3.1El tiempo como reflexión final

Este trabajo se desarrolló con el propósito de investigar el vínculo entre biodrama y las poéticas de clown como una posible materialidad para la puesta en escena, para esto lo primero que se realizó fue la lectura de diferentes autores que abordaran estos conceptos centrales, biodrama y las poéticas del clown. Por otro lado, ya habíamos decidido trabajar con un hecho vivencial de la actriz, como así también lo fue en la elección de su payasa Cúrcuma para contar esta historia. Gracias a la profundización teórica en conjunto a los primeros ensayos, nos permitió encontrar el “¿cómo?” lograr ese vínculo dialéctico entre los dos conceptos, considerando que estos procesos creativos se van modificando constantemente, vislumbrando nuevas experiencias.

Ya finalizando este recorrido, nos encontramos en el afán de desandar el camino que nos llevó por diversos acontecimientos, los cuales fueron delimitando el largo recorrido que atravesamos. Durante el proceso de nuestra investigación, nos vimos afectadas por un factor externo: el tiempo. ¿A qué nos referimos cuando hablamos del tiempo? Es aquel elemento que interfiere en los procesos ocasionando consecuencias tanto positivas como negativas, según donde te posiciones. Traemos este concepto a la conclusión del trabajo, ya que podemos encontrar dos hallazgos que transformaron la forma en la que el tiempo intervino en nuestra investigación.

Desde que comenzamos con esta carrera, sabíamos que en la recta final llevaríamos a cabo una obra teatral que nos representaría como artistas, fue en el transcurso de la misma donde apareció una circunstancia que modificó e influyó directamente en su proceso, una pandemia, y con ello se extendió aún más llegar a esta gran meta. Como lo mencionamos en el apartado de “Una nueva experiencia” profundizamos particularmente sobre este hecho, ya que no podíamos dejarlo atrás en esta conclusión, siendo determinante a la hora de cómo la investigación tomó otro rumbo, ahora nuestra recta final sería un audiovisual. Si bien este nuevo rumbo, trajo herramientas de como poder hacer teatro desde casa, nos hizo replantear como indirectamente en nosotros los estudiantes, existe una presión ante el tiempo estipulado de llegar a este objetivo.

Acá nace un hallazgo, donde creíamos que la extensión del tiempo era un aspecto negativo, sin embargo, hoy entendemos que ese periodo de reposo nos permitió estar en casa, encontrándonos desde un lugar distendido, asimilando que ahora nuestros tiempos corrían a una velocidad diferente.

La nueva interpretación que tomó el nombre de la obra “Noria”, fue otro hallazgo, ya que desde un primer momento se relacionó su significado de una manera técnica, y hasta estructurada de pensar en el funcionamiento de una noria, y con ello ese modelo tradicional de familia establecido como “normal”, traemos un fragmento de nuestra investigación para referenciar:

“Relacionamos estas dos ruedas engranadas como los dos pilares que se creían fundamentales, padre y madre, siendo estos dos los encargados de poder abastecer de agua como los valores y mandatos a sus hijos. Estos dos engranajes cumplen con la funcionalidad principal de la máquina, cuando uno de estos dos falla todo el sistema se ve colapsado sin poder continuar con la tarea de distribuir agua, que en relación a los hijos se ven afectados por esta ruptura de lo que se creía que era una familia”. (p.7)

En este sentido, nos dimos cuenta que aquella primera noción con la que iniciamos fue parándonos desde un modo frío, tosco y hasta calculador. Fue el tiempo quien ayudó a decantar un nuevo pensamiento simbólico del nombre de la obra, donde reflexionamos el concepto de noria como aquello circular altruista, entendiéndolo como esa cadena de favores, donde cada experiencia vivida ayuda constructivamente a formar nuevos aprendizajes, tantos propios como para los demás.

Esto nos lleva a entender que a través del tiempo nace una nueva comprensión hacia esta historia, donde las emociones desencadenadas que vivió ella como hija, hizo que se apropiara y formara parte de esta infidelidad siendo que los verdaderos protagonistas fueron los padres. El paso del tiempo influenció nuevamente en esta historia, trayendo como aprendizaje para esta hija

el ya no pararse desde un dolor culposo, que por muchos años cargo como propia la responsabilidad de la separación de sus papas, sino más bien entender que sus emociones la llevaron a tomar un rol equivoco dentro de esta historia.

Elegir aventurarnos en este trabajo partió del deseo compartido de trabajar el biodrama y las poéticas del clown tomando la oportunidad de reconocer los puntos claves que nos permitieran llevar esta historia como una materialidad para la puesta en escena.

En este aspecto el biodrama, nos ayudó a desarmar y resignificar una historia real llevada a escena para su representación, un acontecimiento real que nos invita a reflexionar las diferentes acciones que se tienen sobre un hecho íntimo y personal. Esto implicó romper con los estereotipos establecidos, discutiendo modelos tradicionales y descubriendo nuevos rasgos más auténticos y amorosos en cuanto la noción de que es la familia.

Por otro lado, la poética del clown, nos invita a atravesar esta historia desde una reconstrucción sobre las nuevas sensaciones y emociones que surgen a la hora de contarla, reconociendo este proceso como uno de los aprendizajes más importantes que nos deja. Nos ayudó a cuestionar lineamientos sociales, proponiendo ahora una nueva mirada que nos habilita a razonar lo real desde el humor que nos propone el clown.

Finalmente podemos concluir que todos estos hallazgos nos posibilitaron a comprender el lugar que ocupamos en el mundo como personas, haciendo conscientes las transformaciones y con ello nuevos discursos sociales, que nos invita a reflexionar el biodrama y las poéticas del clown. A su vez, a lo largo de esta investigación, nos encontramos en un territorio que nos permitió nuevos aprendizajes, llevándonos a encontrar soluciones posibles para seguir avanzando, sin embargo, entendemos que todavía quedan muchas por descubrir, impulsando nuevos paradigmas y métodos que aporten a futuros desafíos de investigación.

4.BIBLIOGRAFÍA

- **BERTOLOSSO, MARCO Y ORILLAC, OROZCO** (2013), *“La ruptura del modelo tradicional familiar”* Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados] Ensayos Contemporáneos. Edición XI. Buenos Aires, Argentina 2013.
- **CHEVALLIER, JEAN-FRÉDÉRIC** (2011), *“El teatro hoy: una tipología posible”*. Editorial paso de Gato, México 2011.
- **CHRISTIANSSEN, ANDREA** (2009), *“La poética del payaso, su universo interior”*. México, Ediciones La llave de papel, 2009.
- **CORNAGO, OSCAR** (2005), *“Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2005.
- **FERAL, JOSETTE** (2011), *“Acerca de la teatralidad”* Cuadernos de teatro XXI. Editorial nueva generación, 2011.
- **FISCHER LICHTÉ, E.** (2011), *“Estética de lo performativo”*. Edición Abada Editores, s.i, 2011.
- **GENÉ, H.** (2016), *“El arte de ser payaso”*. Primera edición. - Ciudad de México: Artezbalai: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2016.
- **JARA, J.** (2000), *“Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones”*. Ediciones NOVEDADES EDUCATIVAS, Buenos Aires - México, 2000.
- **MACCARIO, I. Y SMOLINSKY, ANA P.** (2020), *“Proyecto fracaso”*: Trabajo Final de Grado. Biblioteca de la Facultad de Artes de la UNC, 2020.
- **MARTIN, DANIELA** (2018), *“Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas”*: Tesis doctoral. Biblioteca de la Facultad de Artes de la UNC, 2018.
- **PALACIOS, MARIA** (2009), *“CARNES TOLENDAS Retrato escénico de una travesti”*. Trabajo final de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- **VON BARLOEWEN, C.** (2016), *“Clowns. Una figura arquetípica. La alegría de tropezar”*. Barcelona, España: Editorial Kairós, S. A. 2016.

4.1 Artículos, Páginas Web y Otros

- **LIGENTI, A.** (2012) “Yo inventé la palabra Biodrama “entrevista a Vivi Tellas” <https://medium.com/los-inrockuptibles/yo-invent%C3%A9-la-palabra-biodrama-fcdb7a7fb433>

4.2 Audiovisual

- **ACADEMIA JAF.** (2022, enero 17) *¿Cómo funciona una NORIA hidráulica? - Funcionamiento e historia norias de Abarán [Archivo video]* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6HIpV4KGe1A>
- **JHON INFOENTERTAINMENT.** (2018, marzo 30) *“Impresionante time - lapse del nacimiento y desarrollo de una planta. [Archivo vídeo]* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yxamDPX1Lys>
- **KINO’S TV.** (2017, junio 24) *“Scary Movie 1 Primera escena” [Archivo vídeo]* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mwctm0urYWA>
- **LUIS MELGAR.** (2013, Julio 05) *“Duelo Western de 'La respuesta está en la Historia' [Montaje alternativo]”* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nwe4eXbE_8E&t=121s
- **WHITE EAGLE LODGE OF THE AMERICAS** (2021, septiembre 22) *“White Rose Opening” [Archivo video]* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=daFAN8CaSC4>
- **ZONA GATOS.** (2022, abril 21) *“Gatos negros, 9 datos sorprendentes” [Archivo video]* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rCbDHqCTDgk>

5.ANEXOS

5.1 Audio descriptivo acerca del acontecimiento vivido

Cuando era chica me era imposible imaginar que mis papas se separaran, me dolía el corazón. Recuerdo siempre que les decía (a los 4 años) que si ellos se separaran yo iba a morir. Es por eso que sentí que el día que pasó todo cambió en mi...

Era mediodía, hacía poco nos habíamos levantado, mi mamá y mi hermano se fueron al super (más precisamente) al Carrefour, a unas 20 cuadras de casa, en donde siempre caminarlas era muy tedioso, por eso no quise acompañarlos y me quedé en casa. Estaba conmigo mi hermana Martina, 3 años mayor que yo, y también mi papá quien dormía en su pieza porque la noche anterior había ido a comer un asado con sus amigos (por eso dormía hasta tarde) sino siempre él se despertaba a las 8 de la mañana. Todo parecía ser un día normal y dejó de serlo en el momento en el que...

Agarre el celular de mi papa (era muy común en ese momento porque cada uno no tenía su celular entonces por ahí usábamos el que tenía mi papá, era el que tenía siempre crédito, podríamos llamar, mandar mensajes a nuestras amigas y eso era lo que hacíamos) recuerdo que agarre su celular y fui directamente a Whatsapp que en ese momento era el BOOM porque recién salía (ríe) y mientras tenía su celular en la mano entre a una conversación la cual me resulto muy muy extraña y era un mensaje MUY FUERTE que con 16 años de edad no pude aguantar el llanto, el mensaje decía....

"Quiero ser tuyo" (le escribió mi papá) y el mensaje que se respondió decía "quiero ser tuya" (le respondió ella) la tenía agendada como Scout Bagheera (para los que nunca fueron Scout, Bagheera es un personaje del libro de la selva, es una pantera negra) y en ese momento realmente sentía que lo estaba siendo, así (silencio) (trato de acordarme) que fuerte es no poder acordarse bien y como es la cabeza que parece que los momentos más feos siempre se aprovecha y los bloquea. El mensaje decía así y no tenía más nada arriba y no tenía más abajo, solamente eran esos mensajes (ahh no no, si tenía) ...

En el mensaje anterior decía que se iban a encontrar en la esquina de 27 de abril y General Paz (ríe) eso sí me acuerdo. Y el mensaje estaba escrito la noche anterior. Esto fue un sábado, es decir que el viernes a la noche se habían encontrado, y es decir que en ese encuentro

los dos decidieron hacerse suyos por lo que había interpretado en esos mensajes. Se me llenaron los ojos de lágrimas, creo que hubo una mezcla de emociones infinitas donde con solo 16 años supe que las cosas iban a venir en picada y realmente iban a ser muy dolorosas.

Con los ojos llenos de lágrimas fui con el celular de mi papá y directamente fui a hablar con mi hermana Martina, que estaba lavando los platos, a la cual con los ojos llorosos le cuento toda la situación, ella me mira y con su forma de ser tan pacífica me dijo... "hace lo que sientas Guille, si quieres hablar con papá, habla con papa, si quieres hablar con mama directamente, puedes hablar con mama directamente, hace lo que sientas..." y en ese momento sentí que tenía que hablar con él, entonces fui...

Él estaba acostado en su cama (en la cama grande donde siempre dormía con mamá, en donde la noche anterior había estado compartiendo otra cama con una pantera negra) y lo enfrenté directamente, lo desperté, se despertó asustado, muy asustado, me abrió muy grandes los ojos y sabía lo que venía porque tenía su celular en la mano y en ese momento sentí que nunca en mi vida había tratado tan mal a una persona, y esa persona era mi papa. Le pregunté ¿Por qué? ¿Por qué lo había hecho? ¿Por qué era tan hipócrita? que estaba decepcionada de él, que jamás enfrenté en mi vida iba a volver a confiar en él, que se había cagado literalmente en la familia en todo lo que había formado por una aventura... le dije que lo odiaba, se lo dije muchísimas veces, que lo odiaba muy mucho y él empezó a llorar (empezó a llorar) y me dijo que quería hablar tranquilo del tema y yo no quería hablar solamente le dije y le pedí que le dijera el a mamá....

Ese mismo día llamé a mi mejor amiga que era Erica (compañera y amiga de la secundaria) y le pedí por favor, que me viniera a buscar que necesitaba irme, que no podía estar en casa y así fue... Me fue a buscar y nos fuimos a Carlos Paz. Me acuerdo que todo ese día lloré muchísimo (siempre lloro, soy llorona) pero nunca había llorado de esa forma. Fue un 11 de mayo del 2013. No quería volver a mi casa, pero se hizo de noche y tenía que hacerlo. así que me llevaron y cuando volví realmente pensé que iba a hacer todo un problema

O que ya las cosas se habían hablado, pero parece que no, justamente cuando llegue estaban hablando en el garaje los dos, mi papá y mi mama y les juro que el nudo en la panza que tenía era infinito, me dolía muy muy muy mucho, pero me quede, me acosté en mi pieza y a las horas vino mi mamá a pedirnos que nos levantaremos que mi papá quería hablar con nosotros, nos sentamos en la mesa redonda...

En la mesa redonda donde siempre comíamos todos en familia y donde sabíamos que algo se iba a quebrar y nunca me voy a olvidar que en ese momento en el que él nos hablaba, yo estaba sentada en mi ubicación de la mesa porque así lo marcaba siempre un mantel blanco donde él había pintado los nombres de cada uno de nosotros, en los lugares respectivos de cada uno y mi lugar siempre era al lado de él, pero esa vez... Él no se sentó en su nombre, se sentó en el nombre de mi mamá, entonces lo tenía un poco más lejos y ahí nos explicó que habían pasado cosas, que se iban a separar, que se iba a ir por un tiempo de casa. Fue muy fuerte y muy doloroso, pero nunca lo miré a los ojos y realmente sentí su dolor.

Esa noche no pudimos dormir con mis hermanos, lloramos toda la noche y al otro día (no seguía siendo un nuevo día) Ese día nos despertamos y mi mamá estaba muy mal y ella quiso y decidió ir a hablar con esta otra persona que se metió en su pareja (la pantera negra, Bagheera) queriendo explicaciones, queriendo saber qué había pasado ¿Por qué?, ¿por qué lo había hecho? si era una persona casada y demás. Ella al querer ir, decidí acompañarla sintiendo que tenía mi apoyo, además y sabiendo que yo también había leído esos mensajes, entonces necesitaba estar ahí y acompañar a mi mamá. Lo peor de todo esto, es que ella siempre nos conoció a todos, a toda la familia porque todos íbamos a scout, de ahí sale ella.

La cual nunca fue un dato menor, nunca nos cerró del todo (a mí y a mi mamá), ella podía hablar con mis hermanos, podía hablar con mi papá, reírse todo, pero con nosotras nunca pudo, porque nunca sentí un feeling con ella, siempre mantuve una distancia bastante prolongada y no suelo hacer eso con las personas, pero con ella siempre me nació ser así y a mi mamá también y siempre supimos porque (va, ahora sabemos porque)

Fuimos a su casa, quedaba a tres cuadras de mi casa, entramos y nos atendió la mamá de ella y nos hizo pasar, nos preguntó porque motivo estábamos ahí y nosotras pedimos hablar con ella directamente. Cuando ella vino se le abrieron los ojos, como se les abrió a mi papá aquella mañana. Mi mamá empezó a hablar pacíficamente que había pasado, que se había enterado de que había pasado algo con mi papá y ella lo negó todo, todo, todo lo negó siempre todo, lo negó todo hasta cuando había mensajes y hasta cuando mi papá lo admitió, en fin, nunca pudo tener esa sororidad hacia esa persona que era mi mamá, que era otra mujer, la cual estaba pidiendo un poco de respeto, o por lo menos explicaciones, o disculpas, pero no estuvieron.

Discutimos porque ella empezó a negarlo y porque salte yo, porque soy media leche hervida (ríe) y le dije que yo había visto los mensajes, que no mintiera, que mi papá ya lo había

admitido, que eso era muy doloroso también y entre todo ese momento también pensé que si mi papá estaba realmente enamorado de esa persona no iba a ser una persona buena para que este con él, en el sentido de que si ya se armó todo el quilombo uno tiene que asumir, uno tiene que ser responsable acerca de los actos que hizo y no fue así, ella lo desmintió todo, en ese momento nos fuimos con mi mama, llorando las dos y en ese momento también pensé porque mi mama me dejó ser partícipe de eso que pasó, de esa escena, que fue una escena para mi muy teatral, porque ella salía de bañarse, tenía la toalla en la cabeza y no sé porque en ese momento cuando la vi de esa forma, me imagine saliendo de bañarse después de haber tenido sexo con mi papa (algo muy loco no? Que creo que solo pasa en la cabeza de los actores)

Y así fue que paso... mi papa se fue de casa, los días fueron pasando y se separaron, pasaron los meses mi papá se fue de mi casa y a ella a la pantera negra siempre la solía cruzar cuando vivía allá (ya no estoy viviendo en la casa donde pasó todo) la encontraba en el colectivo y nunca le despegaba la mirada, ella me ignoraba totalmente nunca la saludé y hasta el día de hoy entendí que todo ese rencor y toda esa bronca y odio que siempre le tuve, desde los 16 años cuando pasó todo esto tenía que ser para algo, no podía seguir siendo así. No siento que la haya perdonado, pero sí que suelto, suelto todo ese problema y no quiero cargarlo más porque imagínense que sentí todo este tiempo que yo fui la causante de esa separación y eso me llevó por muchos psicólogos y me llevó por muchos momentos muy oscuros y muy feos donde uno no entiende que la vida es la vida y que las cosas pasan porque tienen que pasar entonces uno ya no puede ir contra eso. De a poco voy soltando que las cosas sean...

En fin... que yo sepa mi papá no volvió a estar con ella o quizás sí, quizás se sigan encontrando en 27 de abril y general paz y yo no lo sé porque no puedo agarrar su celular (ríe) o quizás todo murió en el momento en que ella lo desmintió todo porque además de ver mucha angustia en los ojos de mi papa cuando lo enfrente y le dije todo esto, también vi unos ojos enamorados que quizás dentro mío era lo que más me molestaba porque no podía creer como no podía seguir estando enamorado de mi mama pero así es el amor no?..... Te toca en cualquier momento y de cualquier forma

(en fin, siento que grabe una banda)

5.2 Entrevistas

Nos dirigimos a Julieta Daga y David Picotto, a través de un cuestionamiento acerca de los distintos enfoques que se tienen con respecto al concepto del clown, desde una mirada como pioneros en Córdoba.

Si hablamos de clown en la actualidad; tenemos distintos enfoques respecto a este concepto, el clown como poética y el clown como técnica, ¿Tenes como inclinación algunos de estos? ¿Crees que exista algún otro enfoque?

David Picotto (2021) ¿Poética o técnica? Preguntas complicadas, están como en carrera, son distintos ámbitos. La técnica se enseña con cuestiones básicas, la mirada al público, compartir. Por ejemplo, la poética a mí parecer está más arraigada a la escena, lo que se construye en la escena digamos, puntos determinados para tener en cuenta sobre lo que se enseña. Yo lo entiendo como primeramente aprender esa técnica de clown y lo poético surge en lo escénico.

Julieta Daga (2021) Para mí el clown es un lenguaje de actuación más, tiene características específicas que compone un personaje en el cual habla la escena. Este personaje a través de muchas cosas personales, como la memoria de la emoción, todo nuestro campo afectivo, en relación a nuestros recursos emocionales históricos, puede construir una escena. La escena a la vez tiene características que están pura y exclusivamente relacionados con el juego, así como también el abordaje de la dramaturgia del clown. Es por eso que este personaje se construye a través del juego y construye juego en la escena. Para mí es un lenguaje, es una poética, la ética payasa, por eso le llamé ética porque tiene un proceder, una manera de ser diferentes a otros lenguajes.