



teatro



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba.

Facultad de Artes.

Licenciatura en Teatro.

Orientación en actuación.

Trabajo Final de Grado

La teatralidad de las costas

Hacia formas sensibles en la creación escénica

Estudiante: María Belén Jaimes.

Asesoras: Daniela Martín, Jazmín Sequeira.

Índice

Resumen	4
Introducción	5
Semilla	6
La tierra: memoria y sostén	6
La precisión del alimento.....	10
Enraizar	11
Lo sensible	11
Equisetum	14
Carqueja	16
Tacu	18
Brote	21
Poética multisensorial	21
Dicotomía de los roles teatrales	22
Lo real	24
Hojas	26
Materiales sensibles	26
La escena como ecosistema	28
La palabra	29
Capturar lo incapturable	30
Floración	31
Dimensión performática	31
Dimensión de la experiencia	33
La espacialidad	35
Nueva semilla	36
Bibliografía	39

Algarrobo, Algarrobal
Algarrobo mis pies
que gusto me dan tus ramas
su pulso va entrando
raíces
todo el cuerpo te hace vibrar
pulso ardiente
y un bosque crea
verdad latente
respira el latir de la comunidad
unidad resonante de la pluralidad
siento mi pulso vivo
tiempo del carnaval
entrelaza mundos
movimientos campesinos
escucho la sangre
resistencia de la tierra
cuerpos vivos
un manifiesto a la vida
viva voz
¿Quién lo defiende?
que sientas los pies del mundo
¿Quiénes no lo quieren?
movimiento
señal que viene llegando
el tiempo del carnaval.
Tensa confusión
no comer tierra mas si contarla
permanecer
rodearla de palabras que sean yerbita
brotó la dulzura
¿Qué está creciendo en nosotrxs?
nativo
ser de aca
hacia abajo
enraizar
muy cerca
enredarse en raíces.¹

¹ Registro colectivo de un ensayo el 10 de abril de 2023.

Resumen

Esta investigación busca crear un diálogo entre el teatro y el mundo vegetal a partir de la vinculación sensible de esos dos mundos particulares. No buscamos hacer una obra de teatro sobre lo vegetal, no es nuestro interés apropiarnos de ese mundo. Más bien iniciamos un aprendizaje de las lógicas de las plantas, desde nuestra perspectiva humana, donde nos preguntamos cómo son sus formas de ser y estar en el mundo y a partir de esa indagación, percibimos cómo se entrelazan esas formas en la construcción de una creación artística. Mundo teatral y mundo vegetal. Es en la “y” donde nos posicionamos para investigar/crear, en el *entre* de esos dos mundos. ¿Qué posibilidades, potencialidades y aprendizajes se despliegan en el *entre* del teatro y lo vegetal?

Introducción

Nos reunimos con un grupo de personas en un patio en pleno centro de Córdoba, un domingo a la mañana. Este grupo está compuesto por Mariana Scandalo, docente de teatro, estudiante de la licenciatura en teatro de la UNC, actriz y productora teatral; Kevin Pinzón, músico, docente y estudiante de la tecnicatura en Arte Cerámico de la UPC; Antonella Marconetti, nutricionista y fitoterapeuta; Agustín Aromando, músico y fitoterapeuta; y Belén Jaimes, actriz, directora teatral y quien presenta este trabajo final de grado. El patio da la impresión de estar en otro espacio-tiempo por la cantidad de seres presentes, entre ellos una mora de papel enorme, colibríes que reposan en sus ramas y una diversidad de plantas recibiendo insectos. Bajo tierra: raíces, lombrices, bichos bolitas, hongos, caracoles Borus, arañas tejedoras, cucarachas en descanso y tantos otros seres que se nos pasan desapercibidos. Con este grupo, en este contexto, nos disponemos a realizar una investigación sobre las formas de lo sensible en una creación escénica no antropocéntrica. Para investigar/crear es necesaria la siembra. No sabemos exactamente cómo será el despliegue de la semilla que plantamos, pero lo que sí tenemos en claro es que está constituida por la potencia de la vinculación sensible de nuestros cuerpos, humanos y no humanos.

La escritura de esta investigación/creación está organizada como el crecimiento de una semilla. Primeramente se detalla la composición de los organismos que posibilitan el desarrollo de la semilla: en la descripción de la tierra se desglosa la fundamentación y la problemática de esta investigación. Además, la semilla necesita el alimento preciso para su crecimiento, en este caso, se plantean los conceptos claves y teorías con las que se está dialogando. En los apartados de “Enraizar”, “Brote”, “Hojas” y “Floración” se compartirán los hallazgos, las preguntas y el despliegue mismo de lo acontecido durante el proceso de creación escénico de esta investigación.

Semilla

La tierra: memoria y sostén

La tierra en su interior guarda la vida y la historia, en este caso, nos interesa el momento en que el ser humano se separó de la naturaleza. Es difícil precisar el momento y los motivos por los cuales esto sucedió, más bien planteamos como hipótesis que la división humano - naturaleza comienza cuando se pronuncian las primeras palabras articuladas. La psicóloga y astróloga Martina Carutti describe que el lenguaje verbal “emerge por la maduración del sistema nervioso que en un momento empieza a asociar patrones sonoros con elementos de la realidad para que dos seres puedan transmitir información en la distancia” (Casa XI, 20 de marzo de 2023, 9m11s). En esta asociación de sentido que se establece entre lo sonoro y la realidad, la autora afirma que se produce un recorte, una abstracción e instrumentalización de la realidad. Con el paso del tiempo, incorporamos y complejizamos cada vez más el lenguaje verbal haciendo que ese recorte e instrumentalización de la realidad genere raíces profundas en lo humano, lo que produce una tendencia en una parte de la humanidad a crear burbujas aisladas e individuales donde prevalece una fantasía por el poder absoluto y la satisfacción propia. El científico Michel André, quien se dedica al estudio de la bioacústica en la amazonía, afirma que “el desarrollo del lenguaje en los humanos es la causa de la destrucción actual de los hábitats naturales y de la pérdida de biodiversidad.” (André, 2020). El autor sostiene que en gran parte de los humanos, el pensamiento provocó que gradualmente se pierda el vínculo con la naturaleza y se desarrolle “un cerebro al servicio exclusivo del bienestar de la humanidad” (André, 2020) y como consecuencia, podría llevarnos a la destrucción de las cualidades atmosféricas del mundo en el que vivimos. Es interesante tensionar esta perspectiva con lo que plantea Donna Haraway (2019)² en relación al antropoceno. ¿Qué es el antropoceno? Es una teoría que sugiere una nueva era geológica a partir de una intervención del ser humano en la naturaleza que derivó en la actual crisis ambiental. Haraway (2019) cuestiona el excepcionalismo humano, el cual supone que el ser humano ha modificado la biosfera, como si la humanidad tuviese características superiores al resto de los seres vivos incluso para generar el cambio climático y no como una relación de sucesos que lo producen. Con esto la autora no niega la devastación ambiental y la responsabilidad humana, lo que plantea es una diferenciación en tanto que no es producto de

² Donna J. Haraway es una profesora emérita estadounidense formada en zoología, filosofía e historia de la ciencia. Su trabajo influye considerablemente en las teorías feministas, las teorías queers, los estudios ciberculturales y los estudios de la ciencia y la tecnología.

todos los seres humanos por igual, de hecho Bárbara Sualesleja³ (2022) sostiene que “desde la cosmovisión indígena hay un principio en común que se manifiesta más allá de las diversas culturas y es que las personas son parte de la naturaleza” (pág 5). Entonces, el antropoceno responde más bien al sistema capitalista que produce una forma de vida basada en el hiperconsumo de mercancías, en donde lo más importante es la comodidad como principio de bienestar, generando contaminación y explotación de la naturaleza y de las personas. Entonces, Haraway (2019) sostiene que el antropoceno no estaría ligado al cambio climático en sí, sino más bien, a aspectos sociales y culturales del capitalismo y es por eso que otra forma de nombrar esta nueva era es capitaloceno. Así mismo la autora cuestiona el carácter productivista de la idea dominante de la naturaleza en el mundo moderno en la concepción capitalista y occidental en donde “La vida en las ciudades ha llevado al olvido de las interdependencias con la biodiversidad de la que las personas somos parte” (Sualesleja,2022, pág 18). Bajo este esquema la naturaleza es materia prima para satisfacer las necesidades de algunos humanos que, histórica y mayoritariamente son hombres blancos heterosexuales y por supuesto, terratenientes.

La doctora en filosofía y docente Diana Maffia (2019) afirma que el pensamiento occidental es dicotómico y que este binarismo es sexualizado y jerarquizado. En esta división, por ejemplo, por un lado se puede ubicar lo masculino, lo activo, lo objetivo, la mente, lo racional, etc; y estas categorías tienen una mayor potestad por sobre, por ejemplo, lo femenino, lo subjetivo, lo pasivo, el cuerpo, lo emocional, etc. Nos interesa vincular este paradigma de las dicotomías sexualizadas y jerarquizadas del pensamiento occidental que plantea Maffia (2019) con la teoría del antropoceno. En esta investigación/creación reconocemos una dicotomía sexualizada y jerarquizada entre los humanos hombres, blancos, heterosexuales, terratenientes que serían quienes fomentan el capitaloceno; y el resto, lxs menos humanxs y lo no humano. Los primeros, los humanos “legítimos”, entienden a la razón como la portadora de la verdad absoluta y la única forma de comprender la existencia, logrando que prevalezca una tendencia a pensar lo humano como una especie separada de la naturaleza, la cual se observa y estudia como algo ajeno a la humanidad. Esta noción pierde sentido si pensamos que, por ejemplo, una planta no es un objeto recortado en sí mismo que los humanos pueden analizar y estudiar de forma aislada, más bien el ser vegetal es el

³ Bárbara Sualesleja es Licenciada en Información Ambiental, en Enseñanza de las Ciencias del Ambiente y Máster en Gestión de proyectos. Se dedica principalmente a investigar e implementar hábitos regenerativos por el bien de la Tierra

resultado de múltiples relaciones (una planta es por la tierra que la sustenta, el agua, el sol, etc), esas múltiples relaciones también atañen lo humano en su totalidad.

Existe una tendencia en el pensamiento sobre el teatro occidental que está inmerso en esta concepción dicotómica sexualizada y jerarquizada, por lo que esta investigación indaga en formas sensibles de la creación de una experiencia escénica en donde nos preguntamos, ¿de qué manera un abordaje sensible en un proceso de creación escénica puede abrir nuevas perspectivas de pensamiento, acciones y sentimientos en lxs participantes y posibilitar la transformación de lógicas antropocéntricas arraigadas en nuestras prácticas teatrales? Buscamos ingresar en un estado de conciencia y creación en el que se entiende que como humanxs formamos parte de una red de seres que realizamos acciones no jerárquicas y que, estamos *siendo* en la medida en que se produce la vinculación entre esos otros seres y nosotrxs mismxs.

La tierra que da vida a la semilla de esta investigación/creación además de memoria es sostén ya que provee las condiciones y la sujeción necesarias para que crezcan las raíces. Esta tierra fértil está compuesta por la pregunta ¿Cómo hacer un teatro sensible que integre lo humano y lo no humano en un vínculo de cooperación ecosistémica? Primeramente, entendemos lo sensible como el modo en el que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo (para nosotrxs mismxs y para lxs demás) y, a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotrxs, tal como lo define Emanuele Coccia (2011)⁴. Ahora bien, el límite que existe entre las nociones de humano y no humano mayoritariamente se plantean como rígidas e inmóviles, generando una dificultad para co-existir ambas en un mismo espacio-tiempo sin que lo humano del capitaloceno domine lo no humano. Pensamos que, por el contrario, ese espacio de encuentro entre lo humano y lo no humano es variable y presenta características únicas así como las costas, que son el borde de un cuerpo de agua, una zona de transición entre el mar y la tierra firme. Entre el mar y la tierra, la costa. Análogamente, podemos pensar la sensibilidad como la costa. La sensibilidad como el *entre* de las cosas, que, al igual que la costa, es variable: se encuentra en constante transformación y puede tener formas muy diversas. Imaginemos que de un lado de esta “costa sensible” se encuentra lo humano y del otro lado se encuentra lo no humano ¿cómo sería esa costa? ¿Qué variaciones, inestabilidades y transformaciones sucederían en ese espacio? Esta investigación/creación busca situarse en ese *entre* y es lo que denominamos como la teatralidad de las costas.

⁴ Emanuele Coccia es doctor en Filosofía Medieval y profesor de Ciencias Sociales en París y Alemania. Es reconocido por su aproximación al vínculo entre las teorías de la imaginación y la naturaleza de los seres vivos.

Para lograr habitar ese *entre* y encontrarnos con la teatralidad de las costas, necesitamos como equipo de trabajo encontrar formas escénicas que habiliten el hacer desde lo poroso, donde las liminalidades se vuelvan permeables y móviles. Con ello, se busca que el motor del hacer en la grupalidad sea situado. Haraway (1995), a partir de la crítica a la objetividad del mundo patriarcal sostiene que “la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (Pág. 324) y describe que una perspectiva parcial puede comprometerse con una visión objetiva porque nadie puede crear un conocimiento absoluto como si fuera capaz de observar el mundo desde todas las posiciones, más bien solo se puede ver desde cierto lugar y contexto⁵. Es por ello que pensamos grupalmente que, en el momento y lugar específicos en donde nos propusimos crear, cada quien encontró desde qué lugar quiso aportar singularmente, con la intención de alejarnos de ideas preconcebidas sobre el rol que pensamos que sabemos o debemos ocupar en la creación escénica. Esto se transforma en un entrenamiento en sí mismo de lo sensible: dejamos atravesar por “lo otro” en un espacio-tiempo particular, siendo lo “otro” la percepción y reconocimiento de lo que es ajeno a mí.

En esta investigación pensamos como otredad a lo que es diferente a mí ya sea humano o no humano y, a partir de dejarse atravesar por lo otro buscamos construir colectivamente una dramaturgia situada. Particularmente, la noción de dramaturgia situada la pensamos como un mapa de la experiencia escénica en donde se trazan y entraman los distintos componentes de la misma: las relaciones entre lxs participantes del equipo y lo no humano, coexistiendo en un espacio-tiempo. Es decir, pensamos que la relación entre los diferentes pensamientos, emociones, cuerpos e historicidades propias de cada unx de lxs integrantes del grupo crea ese entramado que llamamos dramaturgia y, a su vez están sucediendo relaciones con materialidades y seres vivos que se suman en ese entramado.

En este caso, una parte de “lo otro”, de esas relaciones con seres vivos en lo que se pone foco en esta investigación, está ligada al mundo vegetal. Con ello buscamos tomar contacto con su naturaleza, la del ser vegetal para poder acercarnos a nuestra propia naturaleza que puede haberse perdido en tantos años de construcción humana en función al capitalismo colonial patriarcal. Las plantas poseen una sensibilidad particular ya que al no poder trasladarse, la única forma que tienen para sobrevivir es percibir el entorno. Es por ello, que en un acto de agenciamiento, entendido como la capacidad de acción que tienen las cosas según el filósofo

⁵ “No buscamos las reglas conocidas del falogocentrismo (que son las nostalgias de un Mundo único y verdadero) ni la visión des-encarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posible” (Haraway, 1995. Pág. 338)

Bruno Latour (2005), se busca la interconexión entre las plantas y lxs humanxs a fin de configurar un nuevo sentido en esa conexión que devenga en la creación de una experiencia escénica.

La precisión del alimento

Ya en contacto la semilla de esta investigación/creación con la tierra, su nutrición tiene que ver con un diálogo multidisciplinar: desde la filosofía, la epistemología feminista, la biología, la neurobiología, y la astrología. Este diálogo teórico se presenta como un desafío que nos permite abordar de manera compleja el proceso de creación y potenciarlo. Entonces, para que una semilla pueda crecer necesita: agua, luz solar, aire y materia orgánica.

El agua de esta semilla está constituida por lo sensible. Para Emanuelle Coccia (2011) “solo en la vida sensible se da el mundo, y solo como vida sensible somos en el mundo” (pág 10). Para el filósofo la vida deviene sensible porque hay una diferencia entre la propia persona y la otredad, por lo que lo sensible se presenta como un nexo entre la realidad y el fenómeno. Entendemos la realidad como aquello que realmente existe, tiene sus propias leyes y su esencia, lo que sería lo opuesto a lo imaginado. Pero ¿qué es lo que existe realmente? ¿podemos conocer la realidad? En diálogo con el filósofo Kant, Coccia (2011) afirma que no es posible porque todos los seres percibimos el mundo de manera diferente de acuerdo a nuestra constitución. Los órganos sensitivos de cada ser son diversos por más que sean de la misma especie, por ejemplo lxs humanxs tenemos diferente despliegue de los órganos sensitivos pero eso no implica que unas personas perciban mejor o peor el mundo que otras, solo se percibe diferente. Una planta por ejemplo puede percibir con sus raíces ondas sísmicas, pero eso no hace que las plantas sepan como es la realidad al cien por ciento. Si todxs percibimos al mundo de manera distinta ¿cómo es el mundo? La realidad cambia de acuerdo a perspectivas particulares de percepción, por lo que no se puede definir completamente que es la cosa en sí misma y es por eso que en esta investigación/creación nos interesa pararnos en ese *entre sensible*, en la relación entre las diferentes percepciones de la realidad y la realidad en sí misma.

Para la semilla de esta investigación/creación, la luz solar es el aporte de la epistemología feminista. Tomamos lo que desarrolla la filósofa Diana Mafia (2019) sobre las dicotomías sexualizadas y jerarquizadas que dominan el pensamiento hegemónico actual, reconociendolo en el par binario humano - no humano. Hemos buscado a partir de ese planteo presentar una alternativa a dicha dicotomía porque pensamos, en diálogo con la autora, que a través de la

crítica sensible del pensamiento binario podemos construir otras formas de ser y estar en el mundo, por lo tanto en una creación escénica.

El aire necesario para esta semilla tiene que ver con la noción de que estamos constituidxs por hongos, bacterias, y millones de microorganismos con los que existimos simbióticamente, como especifica Eugenio Carutti (2022)⁶. El mismo, plantea que somos seres estructuralmente vinculantes, y esta estructura se replica tanto interna como externamente, sin importar especie, objeto, forma y, como sostiene Manuela Infante (2021)⁷, nuestra especie ha tenido históricamente una relación de interdependencia con la naturaleza.

La materia orgánica de esta semilla es el contacto con el mundo vegetal entendiendo que, como manifiesta Stefano Mancuso (2017)⁸ las plantas sienten de una manera muy fina, siendo capaces de hacer estrategias muy complejas que suceden en escalas de tiempo más amplias de las que podemos percibir nosotrxs como humanxs.

Abordando esta problemática en la práctica teatral desde una mirada multidisciplinar integrando lo sensible, desde la búsqueda del *entre*, nos encontramos con la teatralidad de las costas, con diferentes graduaciones de la actuación y vinculación entre “la voluntad humana y la absoluta pasividad de la materia muerta” (Infante, 2021).

Enraizar

Lo sensible

Primeramente, nos encontramos con la dificultad de definir por completo qué es el *entre* para esta investigación, por lo que se van a desarrollar definiciones que generamos con el equipo de trabajo que describen lo que entendemos por *entre*, pero con la intención de que permanezca abierta su concepción para que se pueda seguir profundizando. Entonces, no se darán definiciones cerradas y absolutas, más bien un despliegue de lo que descubrimos que significa en este proceso particular.

¿Qué es el *entre* en la teatralidad de las costas? Es el espacio donde habita lo sensible. Emanuele Coccia (2011) plantea que “lo sensible tiene lugar solo porque además de las cosas y de las mentes existe algo que tiene una naturaleza intermedia” (Pág.26). Es en esa naturaleza intermedia donde entra en contacto la dualidad, se entrelazan los opuestos y

⁶ Eugenio Carutti es antropólogo y astrólogo. Fue director de Antropología en la Universidad Nacional de Salta y fundó Casa XI, espacio destinado al estudio e investigación de la Astrología.

⁷ Manuela Infante es una dramaturga, directora y música chilena. Fue fundadora de la compañía de Teatro de Chile y actualmente se dedica a la investigación/creación de un teatro no-humano.

⁸ Stefano Mancuso es un neurobiólogo dedicado al estudio y la divulgación de investigaciones en relación a la inteligencia del mundo vegetal.

podemos acercarnos a la totalidad donde existen las múltiples posibilidades. Si mezclamos dos colores de pinturas diferentes hay un momento en el que no están del todo mezclados y aparece una diversidad de colores, ahí está la teatralidad de las costas. En esta investigación/creación descubrimos que el permanecer en el *entre*, en el encuentro con la otredad, nos permitió potenciar y dar profundidad a nuestra práctica teatral haciendo que se multipliquen los sentidos y emerjan nuevas percepciones. Reconocemos que en el *entre*, en esa naturaleza intermedia, no hay una forma definida, hay mucho movimiento y variabilidad, no tenemos control de lo que sucede, de las afectaciones o transformaciones que genera. Por ello, este espacio intermedio en el teatro tiene una relación intrínseca con la no-humanidad, porque es una otredad y refuerza la noción de que “Hay un sin fin de fuerzas no humanas que construyen el teatro” (Infante, 2021, 27m14s). Aunque los *entres* suceden sin nuestra voluntad, necesitamos devenir sensibles, es decir “las cosas no son de por sí perceptibles” (Coccia, 2011, pág. 21) requieren del dinamismo del devenir: lo real, el mundo, la otredad, requiere convertirse en fenómeno para registrarlo desde lo sensible. En este sentido, la naturaleza es cíclica, se transforma le prestemos atención o no, y tenemos la posibilidad como potencia de percibir sensiblemente esos procesos habitando y observando los entres.

Las herramientas que descubrimos para poder habitar ese espacio intermedio es la atención a lo sutil en lo escénico. Primeramente, tener registro de a qué estamos poniendo atención es transversal en nuestra búsqueda y como sostiene Fernandez-Savater⁹ tiene que ver con “estar presente en la situación, estar ahí, estar implicado, estar afectado, estar dentro, estar vibrando con la energía de lo que pasa” (El Tercer Piso, 2023, 21m56s).

Que la atención esté vinculada a lo sutil, hace que esa presencia escénica implique sostener la tensión, ya sea física, mental, emocional, de no controlar lo que sucede y permitir que lo que sucede oscile, que se mueva. Entendemos que no se puede estar constantemente en ese espacio de lo sensible, en ese estado de presencia, más bien es una oscilación, un ir y venir de lo interno a lo externo, del control al descontrol, del equilibrio al desequilibrio.

Una estrategia que implementamos para disponernos a buscar ese estado de presencia en lo escénico fue realizar escrituras automáticas en la primera parte de los ensayos con el fin de calmar la mente y permitirnos ingresar en otra lógica diferente a la cotidiana.

Con el grupo de investigación decidimos focalizar en el *entre* del mundo interior y el mundo exterior como espacio de encuentro entre la propia corporalidad y la otredad, porque prestar

⁹ Amador Fernandez-Savater es un filósofo, profesor, investigador y escritor español que indaga en un pensamiento crítico, situado, colectivo, provocador, e involucrado.

atención a ese intermedio nos permitía observar otros *entres*. Así, indagamos en el *entre* de lo interno y el mundo vegetal, *lx otrx*, los sentidos, el ritmo, las materialidades, la espacialidad. Para hacer un acercamiento al *entre* del mundo vegetal, elegimos algunas plantas para tener un contacto más específico. Estas fueron la Cola de caballo, el Tacu y la Carqueja. Primeramente, con cada una realizamos un proceso de inmersión que consistía en una experiencia sensorial y poética de la planta, sumado a una investigación de sus propiedades. Esos encuentros eran guiados por Antonella Marconetti y Agustín Aromando que se dedican a la fitoterapia y desde su conocimiento supieron brindarnos un espacio de encuentro con las plantas por su interés y sensibilidad con la que se acercan al mundo vegetal. Luego, en los ensayos creamos un espacio escénico con lo trabajado en las inmersiones.

El contacto con las plantas alimentó lo escénico por resonancia. En este sentido, no queremos realizar una experiencia escénica en donde hablemos por las plantas, que eso sería, desde nuestro entendimiento y en esta investigación, reproducir gestos de apropiación. Por ello, la noción de resonancia nos resultó más coherente y fuimos descubriendo las potencialidades de relacionarnos desde esa perspectiva. Cuando hablamos de resonancia hablamos de vibración y energía, desde el punto de vista de la percepción astrológica la vida está compuesta por campos energéticos y es así que, por ejemplo, nuestros comportamientos tienen una base energética, una base vibratoria, y nuestros elementos más densos y estables responden a esa vibración.

Entonces, como procedimiento conocimos a las plantas desde distintas perspectivas: su forma física, su función ecosistémica, sus propiedades fito-energéticas, las sensaciones que nos producía verlas, tocarlas, olerlas, tomarlas; y eso se transformaba en la escena como resonancia en tanto repercusiones vibratorias que produce el acontecimiento mismo.

A su vez, además de la noción de resonancia, trabajamos con lo que en esta investigación/creación decidimos nombrar como receptividad circular. Consiste en permanecer abiertxs para recibir lo otro, lo que es diferente a mi, sin intentar hacerlo ingresar ni imponer nuestras propias lógicas humanas, si no realmente permanecer abiertxs al encuentro con lo otro y sus particularidades. Con esto no buscamos alojar la otredad y que permanezca en el interior, si no que luego de ese contacto interno pueda emerger al exterior y que en ese movimiento pueden ocurrir transformaciones que generen nuevas posibilidades en la escena. Entonces, como imagen en vez de pensar la receptividad como un cuenco que se llena de agua para luego derramarse o estancarse en el interior, imaginamos que lo que ingresa circula dentro de cada unx, es asimilado y vuelve al exterior de una forma diferente.

En relación a la práctica de las inmersiones, estas consistían en encuentros una vez al mes con todo el equipo de trabajo donde abordamos una planta diferente por cada encuentro. En general estas inmersiones tenían una primera instancia de sensibilización que consistía en tomar contacto con la propia persona para disponerse al encuentro con el ser vegetal. Esto era algo fundamental para romper la lógica racional hegemónica con la que generalmente entramos en diálogo con las plantas, donde predomina una forma fija y estática que determina rígidamente lo que es la planta haciendo que lo humano ocupe el lugar de objetividad. Desde ese lugar, la persona puede asumir que es capaz de determinar qué es o no es una planta, por lo que se buscaba con esa primera sensibilización disponernos a un encuentro vital y mutable entre diversidades. Decidimos detallar estos encuentros inmersivos porque cada uno fue particular y nos permitió generar ese campo de resonancia en lo escénico.

Equisetum

El primer contacto que teníamos con las plantas era en los encuentros de inmersiones, como comentamos anteriormente, guiados por Antonella y Agustín. En el caso de la Cola de caballo o Equisetum, el encuentro de inmersión se realizó en el hábitat natural de la planta. Viajamos a la reserva natural de Villa Animi donde crece abundantemente la Cola de caballo.

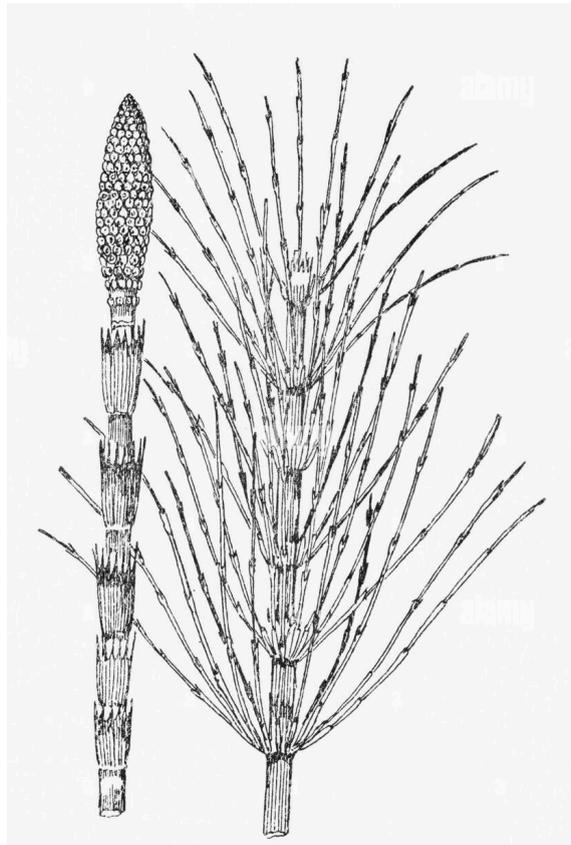


Ilustración de la planta Equisetum creada por Elena Borisova (2008)

En ese encuentro comenzamos con la sensibilización que consistió en una caminata por el monte, lo que nos permitió tomar contacto con nuestro propio cuerpo y el espacio en el que estábamos. Una vez terminada la caminata nos sentamos en un lugar específico a la orilla del río donde Antonella y Agustín nos compartieron una visualización guiada que se basaba en una historia poética sobre la cola de caballo. Luego realizamos un contacto sensorial con la planta en donde, con los ojos cerrados, nos acercaron a las manos la planta y cada integrante hacía una exploración libre de la misma a partir de los diferentes sentidos, salvo lo visual. Luego nos invitaron a buscar la Cola de Caballo en el espacio con la referencia de que su hábitat es a la vera del río. Cada integrante estableció un primer acercamiento visual con la planta y permanecemos en silencio el tiempo que cada quien consideraba necesario. Realizamos registros de la vivencia, lo compartimos y luego, lxs coordinadores nos contaron las propiedades de la planta, su taxonomía, propiedades fito-energéticas y especificidades del territorio que habita. Para finalizar realizamos una síntesis sonora de lo que habíamos vivenciado a partir de diferentes instrumentos como cuencos tibetanos e instrumentos de cerámica.

A partir de esta experiencia nos quedaron resonando características y sensaciones que pusimos en juego en lo escénico. La cola de caballo es una de las plantas más antiguas que existen. Habita la tierra hace alrededor de cuatrocientos millones de años y fue parte de muchos procesos de transición terrestre, logrando permanecer con las mismas propiedades y la misma estructura a lo largo de los años. Esto es algo muy particular porque la mayoría de las especies desaparecieron o tuvieron que modificarse genéticamente para sobrevivir. Eso nos derivó en dos cuestiones, primero, lo importante de su esencia para la existencia de la vida, por lo que comenzamos a preguntarnos sobre la esencia de lo humano. Para poder abordarlo escénicamente lo trasladamos al movimiento del cuerpo y nos preguntamos *¿cuál es la esencia del movimiento que estoy haciendo?* Seguidamente, el prolongado tiempo de existencia de esta planta en el mundo, nos llevó a trabajar la quietud, la espera y que de ahí devenga la acción. Trabajamos en el *entre* de la contemplación - acción. Como procedimiento, ante cualquier estímulo que lxs hacedores experimentamos durante el acontecimiento, le dábamos espacio interno respirando, dejando pasar todas las primeras ideas, y en el momento que sentíamos el impulso físico, accionamos.

Además, esta planta es muy firme pero cuenta con una estructura flexible. Sus tallos (porque no tiene hojas como estamos acostumbradxs a ver) crecen firmes hacia el cielo y son ásperas. Su forma de ser, nos llevó a pensar en el equilibrio-desequilibrio y a trabajarlo escénicamente desde el cuerpo.

La cola de caballo propuso el contacto con dos materialidades por las características del territorio en el que crece. Se puede encontrar principalmente en lugares húmedos, como pantanos, riberas, orillas de los ríos y lagos, colaborando en el movimiento fluido de esos cuerpos acuáticos, por tanto en la humana regula los riñones, el agua del cuerpo humano. Así, comenzamos a explorar el agua como materialidad escénica. Por otro lado, esta planta crece especialmente en suelos arcillosos obteniendo de éste un compuesto esencial para la vida llamado silicio, la cola de caballo lo procesa para que sea vegetal y asimilable para otras especies, por lo que decidimos indagar la arcilla como materialidad escénica.

Estas materialidades, como cualquier ser vivo o no vivo, tienen una posibilidad de acción propia en lo escénico. Particularmente, en el agua y la arcilla identificamos esa posibilidad a partir de su pregnancia y flexibilidad que modifican completamente lo que sucede en la escena.

Carqueja

La siguiente planta con la que nos vinculamos fue la Carqueja.

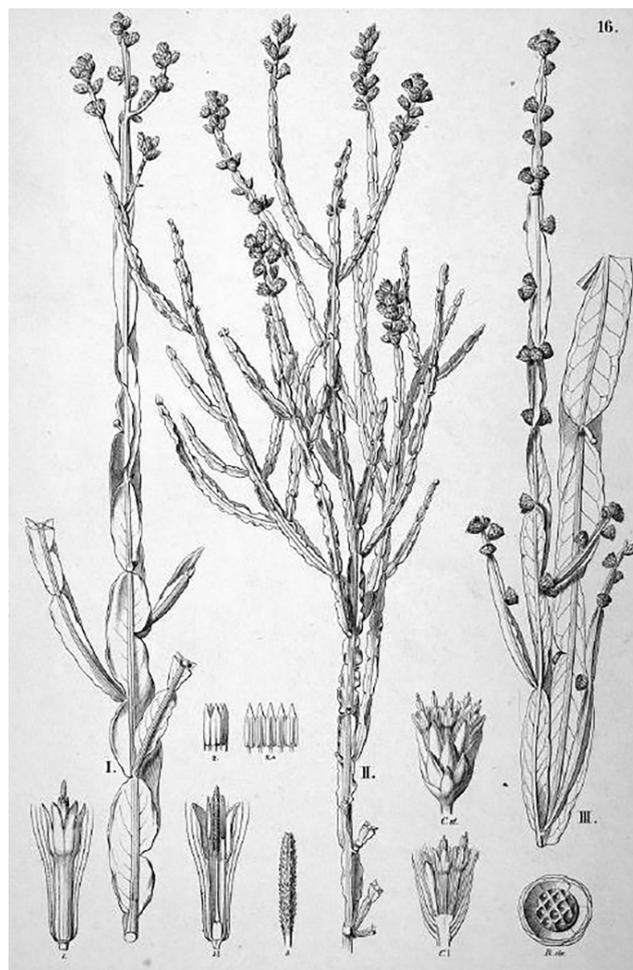


Ilustración de la planta Baccharis (Carqueja) creada por D.A. Giuliano y A. Plos. (2014)

En el encuentro inmersivo realizamos primeramente una sensibilización que consistió en hacer consciente la respiración y el cuerpo. Luego Antonella y Agustín nos dieron una caja con un agujero por el que teníamos que introducir nuestras manos. Era una experiencia muy incómoda por no poder ver lo que estábamos tocando. Adentro había diferentes plantas de nuestro bosque nativo, entre ellas muchas espinas y formas muy diversas. Luego de esa experiencia nos contaron que la planta invitaba a un contacto con la incomodidad y que generalmente se la asocia con el fuego, por lo que nos propusieron que juntemos ramas secas para armar un fuego entre todxs y sobre ese fuego realizamos una infusión de Carqueja. A la hora de la degustación se instó a prestar atención a la sensaciones físicas, emocionales o imágenes que nos generaba particularmente a cada quien. Luego de socializar esa experiencia personal nos compartieron propiedades de la Carqueja, asociaciones particulares que se han establecido históricamente con la planta, detalles del territorio que habita y referencias sobre su composición y ciclos de vida.



Registro del encuentro inmersivo de Carqueja el 14/05/2023

Esta planta crece en suelos secos y en altura, por lo general para encontrarla en nuestro territorio es preciso adentrarse en el monte, luego de las espinas, sobre alguna loma, crece abundante este arbusto. Hace muchos años se utiliza con fines medicinales por las comunidades originarias. La carqueja limpia el hígado, favoreciendo la eliminación de toxinas. El hígado, según la medicina china, está conectado con los enojos, la violencia, la bronca, la ira. También en su sabor descubrimos un amargor muy fuerte sumado a que según la medicina comechingona es la planta que trabaja con la sombra. Entendimos que lo que propone esta planta para nosotrxs es un contacto con la incomodidad, por lo que decidimos trabajar con ello en escena. En lo musical, Kevin comenzó a explorar con el saxofón sonidos y formas de emitir que por ser nuevas y diferentes resultaban incómodas. Mariana, desde la actuación exploró la monstruosidad, darle lugar a otras formas de ser del cuerpo y tomar contacto con algo más instintivo y que sobre todo lo ubicamos en una corporalidad curvada y mucha producción de saliva. Si bien ya lo habíamos trabajado con el contacto con las otras plantas, hacerle espacio a este modo en escena se nos hizo evidente la construcción de una forma otra de estar en escena.

Tacu

Tacu para los quechuas significa “el árbol”. Algarrobo fue el nombre impuesto por los españoles colonizadores por su similitud con el Algarrobo europeo. Así mismo, Algarrobo en árabe significa también el árbol, “al-caroob”.

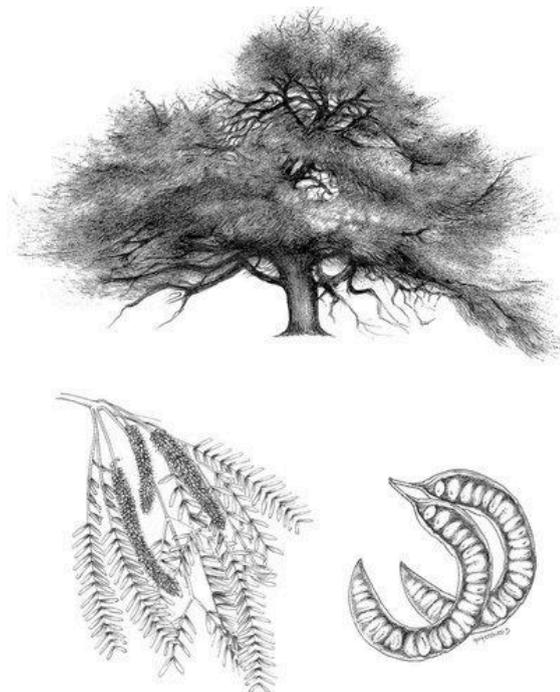


Ilustración del Tacu creada por Silvana Montecchiesi (2021)

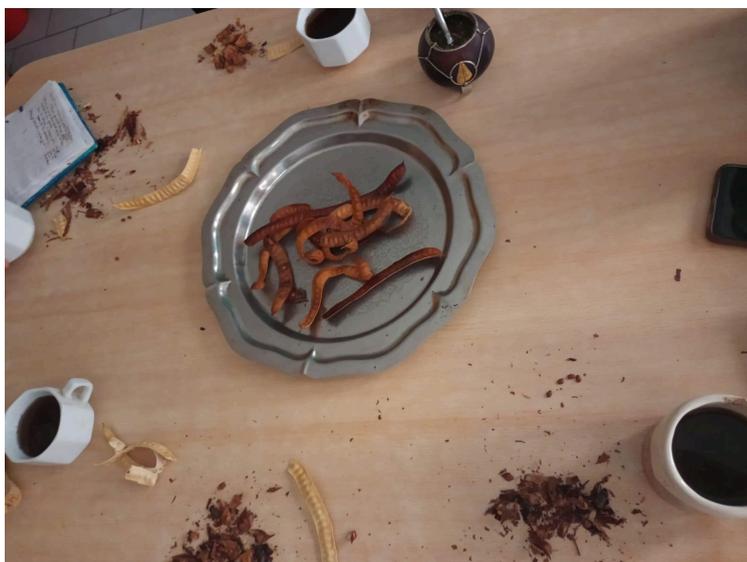
Primeramente establecimos contacto con este ser vegetal en un encuentro inmersivo. Al principio realizamos una sensibilización a partir de la respiración, luego hicimos una visualización guiada por Antonella y Agustín donde nos contaban una historia poética del Tacu. Al abrir los ojos nos encontramos con diferentes frutos del árbol. Hicimos una experiencia sensitiva a partir de sus particulares chauchas y probamos una infusión de las mismas. Registramos a través de un escrito, sensaciones propias e imágenes que se despertaron a partir de la experiencia y las socializamos para luego ir a ver un Tacu en su territorio. Recorrimos Ciudad Universitaria hasta llegar al árbol. Él Árbol. Uno muy antiguo con ramas enormes. Luego de conocernos, nos sentamos debajo de él y nos compartieron información sobre sus propiedades e historias de nuestro territorio y el Tacu.



Registro de inmersión con el Tacu 23/04/2023

Este ser vegetal, no se alimenta de la sustancia del suelo sino de la sustancia del aire, del nitrógeno atmosférico. Eso les permitió, en su origen, crecer en el desierto de arena formado por el cordón montañoso de los Andes y así, fijar el nitrógeno al suelo, transformando el arenal en suelo huésped de muchísimas semillas que permitieron la formación del monte con su característica diversidad. Expresión de la conexión cielo-tierra, adentro-afuera, nos llevó a tomar contacto con la respiración, el intercambio de aires dentro-fuera de nuestro cuerpo; y el corazón como centro vital que permite la circulación y contacto con todo el cuerpo. La inhalación - exhalación y la sístole - diástole. Así, escénicamente pusimos atención a estos movimientos involuntarios durante el proceso escénico en un intento de articular esos pulsos vitales. Percibir sensiblemente estas acciones habilitó la presencia consciente de lxs hacedores en el momento de la escena. Nos acercó la pregunta *¿Cómo abordar lo que está fuera de nuestro control?* Además, tomamos contacto con el pulso del corazón. El ritmo propio como motor de movimiento y cómo convive, se sostiene o se transforma cuando entra en diálogo con otros pulsos. *¿Cómo es el ritmo de lo escénico compuesto por la diversidad de ritmos singulares?*

Las chauchas del Tacu son muy nutritivas, alimentan a muchos herbívoros y a comunidades



originarias. Además del alimento, la copa del árbol genera una gran sombra propiciando el encuentro de las comunidades en torno a él. Entonces, nos preguntamos *¿Qué potencialidad y posibilidades se despliegan al pensar la escena como lugar de encuentro, como intercambio entre nosotrxs?*

Registro de inmersión con el Tacu el 23/04/2023

En esta instancia, en lo escénico, fijamos roles y formas de encontrarnos, reconocimos necesidades de cada unx y de la grupalidad, responsabilidades compartidas e individuales. Así, Kevin decidió asumirse como músico en escena, Mariana como actriz y Belén en la coordinación/dirección. En este sentido, las raíces de esta investigación son rizomas, en tanto que “cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro” (Deleuze & Guattari

1972:13). Esta noción permite pensar la dimensión de la grupalidad con estas cualidades, en donde no hay un centro que dirige sino más bien una suma de singularidades que posibilitan el acontecimiento escénico. En este sentido, el neurobiólogo Stefano Mancuso (2017) afirma de las plantas que

Su construcción modular es la quintaesencia de la modernidad: una arquitectura colaborativa, distribuida, sin centros de mando, capaz de resistir sin problemas a sucesos catastróficos sin perder la funcionalidad y con capacidad para adaptarse a gran velocidad a cambios ambientales drásticos (pág. 32).

Así el autor plantea la potencia de la descentralidad, siendo que el mundo vegetal no tiene un sistema nervioso central, por ejemplo, en cada una de las partes de una planta está la totalidad, si se muere una hoja o una raíz la planta podría seguir con vida, lo que no implica que todas las partes de la planta tengan las mismas funciones.

En síntesis, la resonancia de la cola de caballo puso en funcionamiento una poética de lo multisensorial, a la vez que nos permitió introducir como lenguaje común el buscar la esencia de un momento, de un movimiento, de una palabra. Como materialidad emergió la arcilla y el agua. Sonoramente, los cuencos envolviendo el ambiente. La carqueja, nos propició el contacto con la sombra, lo monstruoso, la incomodidad, la posibilidad de ser de una forma otra en escena. Sonoramente la exploración del saxofón. Y por último, el tacu nos contacto con la dimensión del adentro-afuera, la conciencia de la respiración y el ritmo propio y compartido. Sonoramente, exploramos el tambor de lengüeta e instrumentos de cerámica.

Brote

Poética multisensorial

Identificamos los primeros brotes de esta investigación a partir de preguntas y códigos que comenzaban a circular en los ensayos. En principio destacamos la emergencia de una poética de lo multisensorial: en los encuentros hicimos foco en los diferentes sentidos y nos preguntamos ¿Qué modificaciones se generan en lo escénico si el *entre* sucede en los sentidos? Así probamos lo sonoro a través de instrumentos (cuencos tibetanos, silbatos de cerámica, saxo, tambores), el tacto en la atención de cada lugar de la piel tocando alguna superficie, la propiocepción, el gusto a través de la ingesta de un té de alguna de las plantas con las que trabajamos, el olfato por medio del olor de alguna planta, la vista observando las

materialidades presentes, termocepción preguntándonos qué temperatura percibimos en el cuerpo y el espacio y en qué lugares. Esto generaba potencia escénica por la presencia que suponía poner atención en los sentidos. Al final de los ensayos surgía la sensación de totalidad en lo escénico y por momentos una confusión de no saber si se está oliendo, escuchando o sintiendo desde el tacto. Esta confusión no se manifestaba desde un estado de aturdimiento más bien, la conjugación de todos ellos dificulta la diferenciación de por cual sentido era detectado y una clara identificación de qué sensaciones producía. Por tanto reconocemos la importancia de abrir los sentidos para que haya nuevos mundos escénicos posibles, en el que situar el *entre* en los sentidos implica sensibilizar la escucha y percibir lo que sucede.

Dicotomía de los roles teatrales

Desde un principio con el grupo intercambiamos la necesidad de construir nuevas formas de relación entre la dirección y los demás roles teatrales. En la actualidad en el teatro, existe una tendencia a asumir la dirección como el gran ojo externo que tiene todas las respuestas sobre la escena. Generalmente se asume que, por ejemplo, el rol de la actuación solo necesita el contacto con su cuerpo, la intuición y estar inmerso en un devenir constante que no admite la mente racional (como si esta no fuera parte del cuerpo). Así mismo podríamos pensar en la música que, mayoritariamente, está en función de lo que demande la dirección o la actuación, y no como un diálogo equitativo entre roles y centrado en las necesidades del proyecto mismo. Identificamos entonces entre el rol de dirección y los otros roles, en diálogo con la filósofa Diana Maffia (2019), una dicotomía sexualizada y jerarquizada del pensamiento occidental dentro del teatro.

En un principio pensamos como estrategia para situarnos en el *entre* de esta dicotomía realizar coordinaciones rotativas para que el rol de la dirección no sea siempre el que lleva las propuestas, pero no todos los integrantes del grupo tenían el deseo de asumir esa tarea. Ahí nos dimos cuenta que no estábamos considerando a la coordinación como un rol más, independiente de la dirección o cualquier otro rol. Una de las premisas de esta investigación/creación es que cada integrante pueda elegir desde qué lugar aportar de acuerdo a su deseo y disponibilidad. Por ello, el rol de la coordinación fue asumido por Kevin y Belén. Ahora bien, continuamos con la pregunta latente ¿cómo hacer para que los saberes del otro colaboren con la nutrición del proyecto y no se dominen unos a otros?

El mundo vegetal nos acercó una forma interesante para abordar esta problemática y es la dimensión colaborativa. Stefano Mancuso (2017) pone de manifiesto la inteligencia de las

plantas y en un experimento coloca en observación dos plantas de Alubias en macetas diferentes. Éstas son enredaderas que para subsistir necesitan de un lugar por el cual trepar. Mancuso coloca solo un palo de hierro y ambas son cuidadas de la misma manera. Una de ellas empieza a enredarse por el poste e inmediatamente la otra comienza a buscar otro lugar para enredarse y como no lo encuentra, detiene su movimiento y empieza a enfermar. Esto evidencia que las plantas son conscientes del ambiente que las rodea: si esas dos plantas se hubieran enredado en el poste, ambas morirían. Existe una tendencia en la humanidad del capitaloceno que no comprende los ciclos vitales, por lo que no puede percibir lo que sucede alrededor. Como describe Manuela Infante “los seres humanos tenemos derecho a explotar a todas las cosas que no están vivas porque tenemos que sobrevivir, esa es nuestra excusa” (Tiempo de escena, 2021, 12m13s).

En el caso del ámbito teatral, vemos en nuestras prácticas que hay una inclinación a valorar la idea de lo que la obra es o de quien pienso que soy en esa obra por encima de lo que es en sí misma, haciendo que lxs hacedores dejen de ver lo que realmente está pasando y, muchas veces, se ejercen violencias para poder sostener la fantasía de lo que debería ser. Entonces, nos preguntamos ¿Qué aspectos, ideas, mandatos en relación al rol que decidimos ocupar necesitamos que se transformen para que pueda existir el acontecimiento?

En un principio, notamos que prima la idea preconcebida, pero a medida que la tarea se fue aclarando, pudimos empezar a escuchar las necesidades del proyecto mismo. Identificamos que para generar dinámicas colaborativas necesitamos poner atención a lo que sucede y nos sucede en cada encuentro. Además, la comunicación: partiendo de la base de que quien dirige, como sostiene Jazmín Sequeira (2013)¹⁰ “no sabe más que les otrxs, simplemente ha ocupado un lugar: está fuera de la escena” (pág. 77), comprender desde qué campo de referencia está dialogando cada unx es muy importante para poder crear códigos comunes que posibiliten el intercambio colaborativo, como así también, que todxs lxs integrantes tengan igual conocimiento sobre lo que se investiga: si estamos poniendo la atención en lo mismo, cuando abordamos el proyecto desde cualquiera de los roles, se posibilita gestar dinámicas colaborativas y abocarse en la nutrición del proyecto mismo.

Otra herramienta que pusimos en juego para generar dinámicas colaborativas, fue pensar la escena como totalidad, es decir que no haya una diferenciación entre el lugar de la escena y el lugar donde se observa la escena. Ni tampoco saber quien está actuando y quien dirigiendo. Por momentos un sonido podía ser lo que estaba dirigiendo, en otro momento un movimiento,

¹⁰ Jazmín Sequeira es docente universitaria en la UNC, directora, dramaturga e investigadora teatral.

una palabra, y lo mismo con la actuación. Esto no quiere decir que no haya una diferenciación entre roles, sino que en los ensayos iba transformándose. Generamos una atmósfera que existe a partir de múltiples relaciones que nos permite experimentar-nos y experimentar lo que nos rodea de una forma diferente al cotidiano. Entonces, el rol de la actuación, de la música o dirección para esta investigación, tiene que ver con la presencia y no con la idea, con dejarse afectar por las relaciones que suceden, humanas y no humanas, en el momento del acontecimiento. Un ir y venir del adentro-afuera de unx mismx y del control y descontrol de lo que sucede desde una escucha sensible de lo sutil, permitiendo habitar la incertidumbre de no saber lo que va a suceder.

Lo real

A partir de cómo comprendemos los roles y la escena en esta investigación, se nos hizo evidente la necesidad de abordar lo real en la escena. Entendemos lo real como lo que acontece, según Argüello Pitt¹¹ (2013) “Lo real se sitúa entonces a nivel de suceso” (pág. 17) Empezamos a comprender al *entre* como el espacio de lo real, el cual está en constante movimiento haciendo que lo reconozcamos como una dimensión de la teatralidad de las costas, donde la multiplicidad está en potencia. Lo real no se puede terminar de definir, tiene que ver con la experiencia, con el acontecimiento en sí mismo. El poner la atención en el acontecimiento implica sostener la tensión de no poder tener todo bajo control. Pero ¿Cómo generar condiciones para que el descontrol tenga lugar en lo escénico? Pensamos que tiene que ver con dejar aparecer, con habitar lo desconocido y generar condiciones para no impedir, si no que lo que suceda, pueda tener espacio y no se anule.

Ese dejar aparecer es una incertidumbre y en un principio nos resultaba incómodo. Incómodo el cuerpo por estar modificándose de formas que no acostumbra, incómoda la mente queriendo entender lo que sucede y no poder darle un sentido a lo que está pasando. La licenciada en Teatro de la UNC, Guadalupe Suarez Jofre (2013) sostiene que “lo real sería un “punto ciego” del lenguaje, un vacío que se sustrae a toda formalización, simbolización e imagen, pero que tampoco puede pensarse sin ellas” (Pág. 27). Comprendiendo esto, nos preguntamos, ¿Qué recorridos poéticos pueden habilitarse con el trabajo con la incomodidad para que lo real tenga espacio en la escena? Comenzamos a pensar en la incomodidad como llave para habitar el *entre* de lo conocido y desconocido. Estar solo en lo que conocemos nos hacía permanecer en un lugar ligado a la representación, al querer darle sentido a las acciones

¹¹ Cipriano Arguello Pitt es docente en la UNC, investigador y director teatral.

que realizamos. Y permanecer en lo desconocido es imposible. Tiene que ser un diálogo, un ir y venir entre lo conocido y lo desconocido. Porque si no está lo conocido no podemos darle paso a lo desconocido. En este sentido, Jazmin Sequeira (2013) afirma que

Habría una oportunidad que proviene de la experiencia corporal (compleja y sensible) que ofrecería una apertura a lo inédito, una aventura singular que hace vascular las representaciones conocidas (los presupuestos) y amplía el escenario (teatral y social) de posibilidades. En este sentido, lo desconocido, es decir, aquello que interpela y desconfigura nuestras representaciones dificultando la tarea del nombrar, contiene una potencia poética y política transformadora sobre la base de lo imprevisible (pág. 72).

Para situarnos en ese *entre* de lo conocido y lo desconocido, también reconocemos a la respiración como una herramienta muy importante. Por ejemplo en algunos momentos lxs actorxs estaban en un tono actoral particular que formaba parte de sus lugares conocidos y habían sido generados desde el raciocinio. Modificando o solamente prestando atención a la respiración, el estado mutaba a otra cosa. Una forma de estar en escena que registramos como viva, presente y potente. Ahí lxs actores dejaban de controlar la forma, la idea y la intención de lo que estaban haciendo permitiendo que lo que sucedía afecte y modifique ese modo de estar particular. Como así también, el poner atención a lo sutil y a la otredad, nos permitió observar cómo esa otredad modifica lo que sucede en escena. Entonces, el estar en vínculo con otrxs implica una dimensión de lo real.

Poner palabras a lo real es bastante complejo porque tiene que ver con algo que las palabras no llegan a poder transmitir por completo. Como plantea Manuela Infante hay un “trabajo con lo oscuro, lo innombrable, lo que no se resuelve, lo que no se define (...) lo que me excede es la no humanidad, que no puedo comprender, controlar, tomar.” (Artes y cultura UC, 2022, 19m0s). Es que nuestro cuerpo es también un lugar completamente oscuro. En muchos encuentros terminamos sorprendidxs con lo que sucedía en escena y las formas que surgían, y que no encontramos palabras para definir. ¿Cómo hacer para mantenerse en presencia de lo que nos excede? Es una pregunta que pretendemos dejar abierta y que a partir de ella nos permite pensar en dejar espacios oscuros en la escena, espacios en donde no haya resolución alguna.

La humanidad del capitaloceno tiene muy poca apertura a lo que no está bajo su control, en el teatro podríamos ver un reflejo de esto en la necesidad de perfeccionar la escena y que no existan “baches”, se ensaya una y otra vez la obra en un intento de suprimir la mayor cantidad

de “errores”, prefiriendo que la escena sea resolutive a que genere preguntas. Metafóricamente podríamos pensar en los jardines donde se busca el pasto bien cortito, los arbustos cortados de la misma manera y sacar todas las plantas llamadas “malezas”, aquellas que no son estéticas, y así se construye un orden lógico de la naturaleza diseñado por el ser humano. Por contraposición podemos pensar en el monte nativo, a primera vista en desorden y aspereza por la gran cantidad de espinas, pero si ampliamos la mirada hay un diseño específico, la vegetación crece en un lugar específico en función a necesidades propias y ecosistémicas y permite la vida en armonía de muchas especies, incluyendo la nuestra. Pero como parece que la importancia está en función de una fantasía de la vida, el monte se quema para construir jardines.

Entonces pensamos que esos espacios de vacío, oscuridad, que generan mucha incomodidad para todxs lxs que forman parte de la experiencia escénica contribuyen a habitar “el teatro como un lugar para enfrentarse a la dificultad de la oscuridad, no para hacernos creer una y otra vez que esclarecemos las cosas” (Infante, 2021, 57m55s).

Hojas

Materiales sensibles

El trabajo con la incomodidad nos permitió reconocer que en la escena aparecían por lo general estados emocionales y físicos que nos dejaban expuestos y los relacionamos con la fragilidad de cada unx, por tanto de lo humano en sí. Por ejemplo, en un ensayo que trabajamos en relación a la Carqueja con la incomodidad y lo monstruoso, la actriz Mariana estaba en escena con un tono corporal tenso, encorvado y salivando mucho. Como mencionamos anteriormente, trabajamos en darle tiempo a lo que sucede. En el momento de mayor tensión, desde la dirección se pide hacerle espacio interno a lo que está atravesando a la actriz por medio de la respiración. Cuando Mariana pone atención a la respiración el tono corporal se afloja completamente, sigue con una curvatura pero totalmente laxa, con las manos relajadas al suelo y comienza a llorar descontroladamente. Desde la dirección se pide seguir con la atención en la respiración. Este momento nos conmueve profundamente a todxs lxs presentes que nos dejamos afectar también por esa nueva forma de estar en escena. Luego, al momento de compartir percepciones de lo que ocurrió, Mariana nombra lo sucedido como “trabajar con materiales sensibles”. Ella piensa que lo que emergió no era lo psicológico en sí, ni lo mecánico del llanto, sino un *entre*. Entonces, lo define como materiales sensibles porque es personal y no se pasa a otra cosa por serlo.

En el diálogo con el grupo descubrimos que compartimos en varias ocasiones experiencias teatrales donde la emoción en la actuación era válida solo cuando era una consecuencia de la corporalidad. En esas experiencias se instalaba una negativa a que emerjan imágenes de la historia personal de lxs actorxs por miedo al descontrol y a la salud mental de la persona. Pensamos hipotéticamente que esta idea puede venir de una interpretación superficial de la técnica de actuación generada por Stanislavsky, la memoria emotiva, en donde lx actorx apela a su memoria emocional para interpretar. Más allá de poder rastrear o no su origen, entendimos que no nos interesa en esta investigación/creación negar esas imágenes personales, más bien buscamos que se transformen en un material de trabajo, siempre y cuando, lx actorx lo desee. Pensamos que poder poner a disposición materiales sensibles es posible gracias al espacio seguro que co-construimos en lo escénico como grupalidad. Así mismo, es inevitable que emerjan porque se escapan de nuestro control. El tema es si se le da lugar o no. El establecer una conexión con el estado físico implica conectar con la persona en su totalidad: el cuerpo es la voz, la mente, ideas, emociones, es todo lo que no se ve, la historia.

Decidimos por tanto, que cuando aparezca la emoción no intentar apagarla ni juzgarla, si no que identificamos una tercera opción que es ponerla a disposición para el trabajo. Para ello es necesario un nivel de entrega, confianza y escucha sensible para que lo que emerge pueda ser abordado para la creación artística. Estos materiales sensibles no tienen una forma interna, pero cuando se exteriorizan adquieren formas que no imaginamos y, si bien se pueden establecer relaciones entre lo propio y lo colectivo, no necesariamente esos materiales tienen que ver con la biografía de cada unx.

Ahora bien, reconocemos que podría instalarse una tendencia de “simbiosis” con lo que sucede en la escena, es decir que cuando emerge algo con mucha intensidad el resto de lxs integrantes y materialidades se in-diferencien perdiendo sus propias cualidades en búsqueda de imitar lo que sucede. La diferenciación puede ser interesante como una forma sensible de habitar la escena, siempre y cuando sea una elección y no un mecanismo.

Otra forma sensible de estar en escena podría ser que en esos momentos de intensidad exista un diálogo entre las diferencias. Es en la convergencia de las diferencias que también podemos encontrar potencias creativas. Esto no quiere decir que no va a haber una afectación de lo que está sucediendo, si no que esa afectación puede ser de múltiples maneras si habitamos el *entre* y no, siguiendo con el ejemplo, una copia exacta del llanto.

Nos preguntamos ¿cómo dialoga ese estado de intensidad que sucede en lo externo con lo que hace otrx en otro estado diferente? y ¿Cómo generar movimiento con la otredad mientras se

expresan estados de alta intensidad? ¿Cómo compartir y hacer circular esos estados para que haya una relación en lo que está sucediendo y no una individualidad aislada? Una estrategia que encontramos para ello, es permanecer en un estado de receptividad.

La escena como ecosistema

Hay una relación directa entre el deterioro ecológico y la destrucción de los medios de vida: la pérdida de la biodiversidad que genera que se acentúen los efectos del cambio climático. ¿Qué es la biodiversidad? Para la Dra. Karina L. Speziale¹² (2022) es “La diversidad de las formas de vida a diferentes escalas” (Pág.3). Es decir, no es un término que solamente habla de animales y plantas, sino que incluye a la humanidad. Entonces la biodiversidad comprende el entramado de todas las diferentes formas de vida y sus relaciones: incluye la diversidad cultural, diversidad genética, diversidad de especies nativas, diversidad de relaciones, entre otras. Estas diferentes formas de vida se relacionan entre sí de una manera particular en determinados territorios funcionando como sistemas de interrelación e interdependencia entre sí generando el ambiente. Siendo tan valiosa la biodiversidad para la existencia de la vida, Speziale (2022) denota que el aumento de la población humana incrementa las intervenciones y modificaciones en la naturaleza, provocando impactos alarmantes sobre la biodiversidad. Comprendiendo que “el mejor salvavidas que tienen los ecosistemas es su biodiversidad” (Speziale, 2022, pág. 8), en el microcosmos de esta investigación/creación ¿cómo podemos generar en la escena un sistema que posibilite la diversidad? Pensamos que, al poner la atención en el diálogo entre materialidades, en lo sensible, en el *entre*, ya sea los cuerpos humanos y no humanos, el agua, la arcilla, lo sonoro, las palabras, empezamos a pensar que lo que estábamos creando tenía que ver con un ecosistema. Al entender que lo humano está constituido por lo no humano, que somos interdependientes, como el mundo vegetal también lo es y cómo el mundo entero, podemos comprender e ingresar en una lógica ecosistémica de la escena. Esto nos evidencia que lo vivo en la escena existe por complejos, diversos y sutiles entramados de relaciones.

Bajo tierra, a unos pocos centímetros de la superficie, existe una extensa red subterránea de micelio conectado con las raíces de la mayoría de las plantas y se establece una relación de colaboración. Las plantas proveen a los hongos azúcares que permiten su crecimiento, y el micelio permite que el mundo vegetal esté conectado entre sí, facilitando el intercambio de

¹² Karina L. Speziale es Doctora en Biología por la Universidad Nacional del Comahue, docente en la misma institución e investigadora Adjunta de CONICET en la ciudad de Bariloche. Actualmente desarrolla sus investigaciones sobre los efectos del impacto de las actividades antrópicas sobre la biodiversidad,

nutrientes y la supervivencia de las especies. Una red de colaboración para la existencia de la atmósfera que habitamos. ¿Dónde puede estar esa red colaborativa subterránea en lo escénico? Descubrimos que tiene que ver con la presencia y la escucha de la otredad, el reconocer y generar una apertura a lo otro, funcionando así de sostén y alimento para cada uno y propiciando que el ecosistema, la escena, se mantenga viva. Así mismo, entendemos que para entablar esa relación de presencias es muy importante la atención a la respiración que permite que circule lo que sucede en un devenir constante.

La palabra

Otro punto importante en el proceso de investigación fue el poner atención al diálogo con las materialidades. Descubrimos que para habitar el *entre* en lo escénico es importante que la relación que se establece con las materialidades sea en función de colaborar en la construcción de ese mundo otro. Es decir, no para que estén en función de ilustrar cierto discurso, si no hacer foco en la relación que se establece en el encuentro con una otredad y cómo se afectan mutuamente. Por ejemplo, en el trabajo con lo sonoro la atención está en cómo afecta lo sonoro a la escena y como la escena afecta lo sonoro. A la hora de trabajar con la palabra hablada como materialidad, emergió una complejidad inesperada: nos encontramos con una dicotomía sexualizada y jerarquizada entre la palabra y las otras materialidades. Y es lógico que así sea, como mencionamos al principio, el lenguaje verbal como capacidad de racionalizar, es el punto de anclaje de la división humano-naturaleza, es lo que ordena el mundo. Si pensamos en el teatro, el lugar del texto es algo que se debate constantemente, permaneciendo en muchos casos como algo intocable, en donde todo lo escénico gira alrededor de ello. Antiguamente, el teatro sólo se legitimaba como arte porque tenía un texto, siendo la palabra escrita la única parte considerada como arte de un espectáculo. Es que la palabra es tan humana, es la que da orden a los acontecimientos, que da recorte, que da distancia, que abstrae la realidad para controlar lo que está sucediendo. En los ensayos, en un principio, cuando aparecía la palabra hablada inmediatamente ingresaba un registro representativo. Nuestros campos referenciales de teatro estaban muy ligados a un sistema representacional donde por lo general existe un sentido único, en palabras de Manuela Infante “el discurso construye realidad, donde basta con nominar las cosas para que sean de una manera u otra” (Artes y Cultura UC, 2022, 23m6s). El modo que aprendimos a narrar hace presión y se deja de lado lo que sucede en otros campos vibratorios.

Comenzamos a preguntarnos ¿cómo hacer para que la palabra hablada ingrese en lo escénico sin jerarquías? ¿Cómo ingresa la palabra en este mundo que creamos inmersivo, en este

ecosistema sensorial? ¿Qué otras lógicas de la palabra pueden existir? “La pregunta, en síntesis, sería: cómo con la palabra ir más allá de ella, para que el cuerpo pueda ir más allá del conocimiento que tiene de sí” (Sequeira, 2013, pág 87).

Empezamos a pensar cómo la palabra puede relacionarse con las plantas con las que trabajamos. A partir de la investigación previa que habíamos hecho, nos preguntamos ¿Cómo sería una palabra monstruosa? ¿Cómo sería la incomodidad en la palabra? ¿Qué es lo esencial de una palabra? ¿Cuál es el pulso de la palabra? Estas preguntas fueron traducidas a ejercicios de escritura con los que construimos un texto entre todxs, que tenía palabras metafóricas y poéticas. Luego, ese texto lo llevamos a escena haciéndole las mismas preguntas. Entonces por momentos emergía un balbuceo, una sonoridad a partir de alguna palabra del texto y eso permitía dialogar con otras materialidades. También decidimos probar la repetición como procedimiento: se repetía el texto produciendo que el sentido no se cristalice, si no que se vacíe o multiplique.

Estas estrategias nos permitieron correr de la noción, como dice Manuela Infante, del teatro como ilustración de discursos y acercarnos a lo que buscamos del teatro como lugar donde “unos mundos se practican” (Artes y Cultura UC, 2022, 26m27s) De este trabajo queda en latencia, para seguir profundizando, la pregunta ¿cómo es la parte vibrátil del sentido?

Capturar lo incapturable

En determinado momento del proceso, habiendo generado códigos comunes de trabajo que posibilitaron en cada ensayo la emergencia de escenas potentes, el cambio entre la etapa de exploración y de creación sucedió como un devenir. Sin ser propuesto adrede, comenzamos a pensar en posibles espectadores y probables dispositivos escénicos. En este punto emerge la pregunta ¿cómo ordenar y hacer que vuelva a emerger lo vivo que identificamos en cada ensayo en lo escénico? Nuestro primer pulso fue intentar capturar lo incapturable. Empezamos a pensar en el registro con la finalidad de atrapar eso vivo para después reproducirlo. Terminado el momento escénico, cada integrante registraba en su bitácora personal para después socializar lo que había sucedido. Así mismo, probamos grabar los ensayos aunque por diferentes motivos solo se grababan los primeros minutos de encuentro. Esta noción de registro como captura no nos funcionó porque no estaba en coherencia con lo que estamos investigando, por lo que empezamos a buscar otra forma de registro pensándolo más como una manera de observar con cuidado lo que sucedía. Nos permitimos detenernos en algo puntual para descifrar las lógicas que la misma escena iba desplegando. Ahí

comprendimos que nuestro interés no era repetir exactamente lo que sucedía una y otra vez. Ese entendimiento devino en la pregunta ¿cuáles son las condiciones que posibilitan que emerja ese ecosistema puntual que estamos generando en la escena? El interés ahora estaba puesto en identificar cómo eran las formas de ser y estar en la escena, con lo que reconocimos diferentes estados en el despliegue de lo que sucedía en los ensayos. A partir de los registros personales de cada unx, descubrimos qué era lo indispensable para que suceda aquello que nos excede, y relacionamos esos momentos a diferentes cualidades que identificamos en la exploración con las plantas.

FLORACIÓN

Es complejo nombrar qué es la creación artística que realizamos en esta investigación/creación. No es una obra de teatro convencional. En algún punto es una realización escénica, también una experiencia teatral. Podríamos hablar de performance o de un viaje inmersivo. Es por esto que, desarrollaremos características que comparte con formas teatrales conocidas para hacer un acercamiento a la misma. A muchas de estas características las pudimos identificar gracias a la apertura de ensayos al público. Compartimos esta instancia con personas con mucho conocimiento en lo teatral, otras con poco o nulo acercamiento al arte en general. Esa diversidad de personas que participaron de los ensayos colaboró en la construcción del acontecimiento y nos permitió comprender la creación artística con sus particularidades nombrables y evidenciar la dificultad de nombrar muchos aspectos de lo que sucede.

Dimensión performática

A partir de indagar en formas sensibles dentro de un teatro no antropocéntrico, identificamos que la creación escénica de esta investigación presenta características de lo que Erika Fisher-Lichte¹³ (2004) nombra como *realización escénica*, un acontecimiento particular e irrepetible en sí mismo. En este acontecimiento, se pone en relevancia la co-presencia física de actorxs y espectadorxs evidenciando el valor participativo y relacional que lo singulariza. En diálogo con los estudios de la performance que plantea la autora, podemos atender a la

¹³ Erika Fisher-Lichte estudió Teatro, Lenguas y Literaturas Eslavas, Filología Alemana, Filosofía y Psicología. Como teatróloga, ha trabajado en los dominios de la estética, la teoría del teatro, los estudios del performance, los estudios teatrales interculturales y la historia del teatro europeo. Es profesora de Estudios Teatrales en la Universidad Libre de Berlín y directora de su Instituto de Estudios Teatrales, presidente de la Asociación Mundial de Teatrólogos, así como de la Asociación de Teatología del espacio de lengua alemana, de la Sociedad Alemana de Semiótica y de la Sociedad Alemana de Estudios Teatrales.

relación actorxs y espectadorxs. Entendemos que lxs espectadorxs no son "entes" incorpóreos cuya única función es construir o decodificar significados, sino que son sujetos encarnados, comprometidos corporal y sensitivamente en la búsqueda de sentidos y sensaciones durante el presente de la escena. Con el giro performativo de los años 60s, el teatro pasa de ser un mundo ficticio que lx espectadorx tiene que comprender a ser creado a partir de la relación entre ambxs. Entonces, actorxs y espectadorxs se influyen mutuamente haciendo que la realización escénica se cree a sí misma. A esto, Fisher-Lichte (2004) lo llama el bucle de retroalimentación autopoietico.

Nos interesa destacar que, en esta investigación/creación, el rol de la dirección está presente en la realización siendo parte de ese bucle de retroalimentación autopoietico. En los primeros ensayos abiertos, la dirección hacía intervenciones por medio de la palabra y el cuerpo en la escena. Al finalizar la experiencia, quienes habían participado preguntaban si esas intervenciones eran parte o no de la realización. En principio, nuestras respuestas eran que esas intervenciones se iban a ir disolviendo hasta desaparecer. Así es como mayoritariamente se concibe el rol de la dirección donde durante las funciones a público desaparece de lo escénico. Sin embargo, si en esta investigación/creación estamos concibiendo a la escena como totalidad, ¿qué necesita esta creación escénica en relación a ese rol en el momento de ser compartida? Comenzamos a pensar en una dirección atmosférica, la cual fue transformándose y devino en la participación de la dirección en la experiencia escénica a partir de lo sonoro. En esta investigación/creación, al momento de la realización escénica, la dirección genera atmósferas sonoras que colaboran a la construcción del acontecimiento en sí mismo.

Ahora bien, es interesante tensionar esta concepción del bucle de retroalimentación autopoietico con la teoría del actor-red del filósofo, antropólogo y sociólogo francés Bruno Latour (2005). Ésta es una teoría del campo de la sociología, donde nos interesa como Latour manifiesta que todo lo que sucede puede simplificarse en términos interactivos entre quien da y quien recibe. Define al actante como “lo que sea que actúa o lo que mueve a la acción” (CHI Historia Intelectual, 2022, 13m38s). Esto implica que no hay ninguna distinción entre humanos y no humanos. Lo importante es lo que se mueve en términos interactivos. Todas las cosas, humanas y no humanas tienen una capacidad de agencia, de acción, que produce una circulación entre quienes están interactuando (humanos y no humanos). Entonces, lo que hace que emerja el acontecimiento no es solo el bucle de retroalimentación entre actores y espectadores. Es a partir de la capacidad de agencia de todas las cosas, humanas y no humanas, de lo vivo y lo inerte y las relaciones de interacción de unas con otras lo que

posibilita la creación escénica. En este sentido podríamos decir que quien especta es también un actante tanto como lx actorx y cualquier otredad presente.

Por otra parte, cada una de estas relaciones de interacción tienen un grado de potencia singular. El filósofo, ensayista y profesor universitario húngaro Peter Pál Pelbart define este grado de potencia singular como el “poder de afectar y ser afectado” (Facultad de psicología universidad de la república, 2020, 6m2s). Lo humano y lo no humano presentan un grado de potencia singular. Entonces, podríamos agregar que lo que hace que emerja la escena es un bucle de interacciones humanas y no humanas que generan diferentes grados de potencias, es decir de afectaciones. Y ¿cómo saber cuáles son esos grados de potencia singulares? Es posible dimensionarlos a través de la experiencia, donde se producen los encuentros, las interacciones.

Dimensión de la experiencia

La creación artística de esta investigación/creación tiene cualidades semejantes a pensar la obra como experiencia. Primeramente ¿qué es la experiencia? El filósofo y pedagogo español Jorge Larrosa define a la experiencia como aquello que nos pasa, “¿Qué es la vida si no el pasar de lo que nos pasa y nuestras torpes y a veces inútiles tentativas de elaborar el sentido o sinsentido de lo que nos pasa?” (La pedagogía que vendrá, 2020, 3m43s). Por tanto para que haya experiencia es indispensable que exista el acontecimiento. Y para que exista un acontecimiento es necesario que pase algo más allá de mi mismx, que no dependa de mi. Larrosa reconoce 3 condiciones fundamentales que permiten que la experiencia exista: la “exterioridad, alteridad, alienación” (La pedagogía que vendrá, 2020, 6m47s). Con exterioridad hace referencia a que la otredad, humana o no humana, ocupa un lugar inesperado para cada quien. Algo está fuera de lugar, existe el caos. Podemos asumir que esta creación artística tiene esta cualidad de exterioridad por el proceso que hemos hecho a lo largo de la investigación lxs hacedores. Precisamente, ponemos atención en el *entre* de la exterioridad e interioridad y lo reconocemos como un espacio donde existen múltiples posibilidades. Buscamos constantemente un ir y venir de ese *entre*.

A la hora de abrir los ensayos a otras personas las devoluciones que nos compartían tenían que ver con una incomodidad y desorientación espacio-temporal. Había algo que se les presentó diferente a sí mismxs y que no podían nombrar. Larrosa entiende que muchas veces nos pasan cosas, pero no sabemos qué nos pasa. Eso diferente, esa otredad que nos sucede no puede ser nombrada, a eso se refiere el autor con alteridad y alienación. Tiene que ver con algo que nos es ajeno, de lo cual no me puedo apropiar ni nombrar. “Cuando lo otro, lo que

acontece, lo que es extraño a mi, lo que de alguna forma me desconcierta, es nombrado, identificado, esa dimensión de alteridad queda inmediatamente cancelada” (La pedagogía que vendrá, 2020, 10m39s).

A partir de concebir la escena como totalidad, lxs espectadorxs tienen una participación particular durante la misma. Por ejemplo, desde el inicio son recibidxs en el espacio por lxs hacedorxs, se comparte una ronda en el suelo donde espacialmente no existe una diferenciación entre el lugar de quien especta y el lugar de quien actúa. En un momento, se invita a cada unx, hacedores y espectadorxs a participar del armado de una pasta cerámica. Luego de hecha la mezcla, cada unx de lxs presentes amasa la arcilla. Este ejemplo es explícito en la experiencia compartida del contacto con la materialidad de la pasta y es muy clara la afectación corporal que genera en todxs al amasarla. Daniela Martín¹⁴ afirma que “estar en escena pone al actor frente a la experiencia del vacío” (2013. Pág 104). En este caso, lxs actores o lxs actantes como lo define Latour, somos todxs lxs presentes. Todxs estamos en escena, humanxs y no humanxs experimentando el vacío. Esto se debe también a la relación de intimidad en las interacciones que suceden, algo que la autora destaca como particularidad de las obras como experiencia. Esta intimidad por un lado está dada por la reducida cantidad de espectadores, diez personas como máximo, en combinación con la espacialidad reducida que permite un contacto más cercano con las otredades. Así mismo, en una primera parte el dispositivo experiencial invita a sentarnos en ronda, con lo que todxs pueden percibir lo que sucede desde una perspectiva particular colaborando en ese contacto íntimo. Aquí el dispositivo lumínico de ese espacio, una luz cenital cálida que ilumina principalmente la bandeja donde se mezcla la pasta cerámica, al no estar iluminando a las personas en particular, colabora en construir una horizontalidad e intimidad entre lxs participantes. Por otro lado, pensamos que esa sensación de intimidad también se produce porque las cosas se conectan con una lógica diferente de los sentidos, una lógica diferente del tacto, de lo que fona, etc. Hay una propuesta clara en ingresar en otra lógica de existencia.

Martín (2013) reconoce como particular en el teatro como experiencia, una “dramaturgia dinámica, en la cual la improvisación genera una movilidad discursiva permanente”. Justamente esta creación escénica no presenta una dramaturgia cerrada, más bien es porosa y con muchos lugares oscuros que no cierran de manera lógica. La dramaturgia está pensada a partir de la definición en conjunto de cuatro “momentos” en los que identificamos modos de ser y estar particulares. El primer momento está relacionado con el Tacu, compartir en

¹⁴ Daniela Martín se dedica a la dirección, dramaturgia, investigación y docencia teatral. Es Doctora en Artes, especialidad Teatro (UNC)

conjunto, teniendo presente la dimensión del regalo. Todo lo que emerja que sea un regalo para lxs otrxs.

En ese momento se recibe a lxs participantes y compartimos una infusión de carqueja y luego realizamos en conjunto la pasta cerámica. Esa pasta primero la amasa Kevin y luego la comparte con lxs demás participantes. Por último, Kevin pide a cada unx la porción de arcilla para volver a unirla. Con ese acto se configura el pulso de sístole - diástole, inhalación - exhalación, adentro - afuera que habíamos trabajado con la exploración con el Tacu. Un segundo momento relacionado con la Cola de caballo, en donde trabajamos con los equilibrios y desequilibrios además del contacto con la materialidad de la arcilla y el agua. Un tercer momento que tiene que ver con lo monstruoso e incómodo, al que llegamos a partir de la Carqueja. Y un cuarto momento de decantar lo que sucedió y volver a unx. Aparecen los cuencos tibetanos y compartimos una infusión de Tacu que es dulce y genera sensaciones de tranquilidad y calma.

La espacialidad

El término *espacialidad*, utilizado por Erika Fisher Litche (2004), permite pensar el espacio más allá de su geometría. La autora nombra esa espacialidad como efímera, performativa, posibilitando otros espacios no previstos. En esta creación escénica usamos un espacio que no había sido utilizado anteriormente con fines artísticos. Una casa. Decidimos que la misma, en el momento de la realización escénica, no tenga a la vista objetos cotidianos que se relacionen con un hogar. Es decir, transformamos el espacio procurando la mayor neutralidad con el fin de favorecer la experiencia inmersiva. Pensamos que cada vez que realizamos la experiencia escénica y comenzamos a ordenar el espacio, empieza a generarse la atmósfera. Pero, ¿Qué entendemos por atmósfera? Emanuele Coccia la define como “la infinita mixtura de todas las cosas.” (2016, pág 36). Es donde todos los elementos se mezclan y son reconocibles. Haciendo un recorte a la experiencia teatral que realizamos, cuando disponemos el espacio físico empiezan a producirse las interacciones con la mixtura de elementos presentes, es de las cosas que emerge la atmósfera en una fluidez constante durante toda la duración de la experiencia. “Fluida es la estructura de circulación universal, el lugar en el que todo tiene contacto con todo, y alcanza a mezclarse sin perder su forma y su propia sustancia.” (Coccia,2016, pág. 37) Así, en esa circulación fluida existe la atmósfera, siendo otra razón por la cuál cada experiencia teatral es única e irrepetible. Cada participante humanx y no humanx y sus interacciones fluidas hacen a la atmósfera. Por ejemplo, las tazas donde se toma la infusión en la experiencia teatral, fueron realizadas por lxs hacedores de la

investigación. El contacto con la arcilla de cada taza es particular haciendo que sus formas sean singulares y únicas. El único momento en que se utilizan esas tazas es durante la realización escénica lo cuál hace que la presencia de esos objetos y sus posibles interacciones produzcan una atmósfera y no otra. Así también los instrumentos presentes, los olores, las luces, etc.

Para construir la atmósfera a partir de lo lumínico, en un primer momento y en el primer espacio que se habita de la casa durante la realización, como comentamos anteriormente, se utiliza una luz cenital color cálido que ilumina la bandeja donde se realiza la mezcla de la arcilla. Seguidamente, en el segundo espacio, se utiliza una luz general frontal color cálido hasta que deviene el momento relacionado con la carqueja donde se utiliza una luz frontal color azul que acompaña la construcción de los cuerpos monstruosos y en el mismo momento, en otro espacio que es un armario, se utiliza una luz color rosada que genera un contraste y potencia la imagen escénica.

En cuanto al vestuario, la propuesta fue diseñada por Oriana Centenac, estudiante de la licenciatura en teatro en la UNC, quien instó a utilizar prendas que no marquen las curvas del cuerpo y que sean holgadas para que acompañen la amplitud de los movimientos y estar descalzos. El tipo de tela que se buscó tenía fuerte presencia de arrugas como simbolismo del paso del tiempo y relacionado a como la arcilla durante toda la experiencia va dejando huellas en las manos y en distintas superficies remarcando ese paso del tiempo. Además, para la diseñadora, esas arrugas le recuerdan a las raíces de las plantas. En relación a la colorimetría, el color sugerido fue un color pregnante como el rojo saturado basado en la composición general del espacio lo que aportó dinamismo visual ya que se complementa al verde petróleo de los almohadones y hace que resalten los colores dorados y cobre de los instrumentos.

Nueva semilla

En el recorrido que emprendimos en esta investigación/creación buscando crear un diálogo sensible entre el mundo teatral y el mundo vegetal coincidimos grupalmente que experimentamos una transformación, un cambio de perspectiva en diferentes aspectos de lo personal y en la manera de abordar una investigación/creación escénica. Para poder definir y reconocer más claramente en dónde identificamos esas transformaciones, realizamos con el equipo de trabajo un ejercicio de retrospectiva que consistía en crear en un papel un ecosistema. Dibujamos un río de manera transversal y a partir de ello fuimos colocando a modo simbólico, las plantas con las que dialogamos en esta investigación/creación, lo que

nos permitió preguntarnos por los hallazgos, problemáticas y potencialidades que identificamos a lo largo del proceso.



Registro de ensayo donde realizamos un ejercicio de retrospectiva el 3/11/2023

Al acercarnos a la cola de caballo nos preguntamos ¿Qué es lo esencial en esta investigación/creación? ¿Cuál es la estructura, lo que la sostiene? Reconocemos que nuestros cuerpos, humanos y no humanos son fundamentales, el trabajo con lo situado, con lo que cada uno trae consigo y cómo eso se relaciona y se potencia en lo escénico. Descubrimos particularmente que para que algo se pueda relacionar es necesaria la apertura al encuentro con la otredad y para ello es clave para esta investigación/creación la búsqueda del *entre* como espacio sensible.

Pensar la investigación/creación desde lo descentralizado, en donde existe una división de roles pero no una jerarquía de los mismos sumado a la comunicación entre el equipo de trabajo, esencial para el desarrollo de la investigación/creación.

Como estructural en lo escénico, reconocemos la importancia de la respiración, la atención a lo sutil y dar tiempo para que emerja la acción por medio de demorar la reacción.

En cuanto a la Carqueja nos preguntamos ¿Qué desafíos, incomodidades y aprendizajes descubrimos en esta investigación/creación? A la hora de poner atención al trabajo con la incomodidad descubrimos que nos llevó a tomar contacto con el dolor que nos atraviesa personalmente de la vida. Trabajar con este aspecto se hizo posible gracias a que generamos un espacio seguro y cuidado para estar en la escena desde la vulnerabilidad. A la hora de

compartir la experiencia escénica con otras personas desde ese lugar vulnerable, en principio se despertaban conflictos, sensaciones de vergüenza, de sentir la rareza misma de lo que sucede y fue un aprendizaje importante para todxs sacar el foco de lo que nosotrxs pensamos que es el teatro y hacerlo por la convicción misma de eso que co-creamos.

En ese sentido, trabajar con las dicotomías de lo que es el teatro y de cómo se hace, también nos enfrentó a la incomodidad de habitar espacios intermedios en el hacer. Así mismo la tensión de los tiempos académicos fue un desafío en distintas etapas del proceso aunque un posibilitante para la concreción de la investigación/creación.

El Tacu nos invitó a preguntarnos ¿cuales fueron las sorpresas y qué agradecemos de lo transitado? Así descubrimos que compartimos una pulsión por encontrar otras formas de hacer teatro más amorosas para con nosotrxs y las otredades, agradeciendo la certeza de que esas otras formas de ser y estar en el mundo son posibles en la búsqueda que llevamos adelante.

Finalmente, esta investigación/creación nos acercó a la reunión, a encontrarnos, reconocernos y generar un contacto con nuestra propia naturaleza y la del mundo, permitiéndonos un acercamiento más real al territorio que co-habítamos. Sostenemos que cada unx de nosotrxs y, como hipótesis (o deseo de que así sea), las personas que se abrieron y se abrirán a esta investigación/creación en sus diversas formas, se llevan consigo la potencia de generar vínculos sensibles en sus haceres artísticos, por tanto en la vida. Las semillas que nacen de esta investigación/creación esperan nuevas tierras fértiles y el alimento preciso para desplegarse.

Bibliografía

- ANDRÉ, Michael (2020). *El lenguaje alejó al ser humano de la naturaleza*. The conversation.
<https://theconversation.com/el-lenguaje-alejo-al-ser-humano-de-la-naturaleza-137683>
- ARGUELLO Pitt, Cipriano. (comp.). (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alción Editora y ediciones documentA/Escénicas.
- Artes y Cultura UC. (31 de Agosto 2022). *TEATRO: Manuela Infante conversa con Ana Luz Ormazábal*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=NvVdc0QCjf0>
- CARUTTI, Eugenio (2022), *Astrología para la Inteligencia Vincular. Conversaciones con Eugenio y Astronline*. Casa XII Canal oficial. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oRdGbnvYBmo&t=4301s>
- Casa XI. Canal oficial. (20 de marzo de 2023). *Martina Carutti - Astrología desde el principio - primera parte*. [Archivo de video]
<https://www.youtube.com/watch?v=TPgf7ULD5UM&t=551s>
- CHI Historia Intelectual. (25 de abril de 2022). *La Tecnología en la teoría actor-red (Latour y Callon) por Hernán Thomas*. [Archivo de video]
<https://www.youtube.com/watch?v=9g73eiBdAbl&t=2107s>
- COCCIA, Emanuelle (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- COCCIA, Emanuelle (2017), *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*, Buenos aires, Miño y Dávila.
- El Tercer Piso. (26 de mayo 2023). *Charla sobre El eclipse de la atención. Con Amador Fernández-Savater, Eu Mongil y Héctor Márquez*. [Archivo de video].
<https://www.youtube.com/watch?v=vuKp0UWVRto&t=6255s>
- FISCHER-LICHTE, Erika. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editorial.
- HARAWAY, J. Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Artes gráficas Porter.
- HARAWAY, J. Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- INFANTE, Manuela (2021), *Clase magistral, Fundación Teatro a mil*. Disponible en: <https://www.teatroamil.tv/videos/clase-completa-manuela-infante>.
- La Pedagogía que vendrá. (13 de Mayo de 2020). *Jorge Larrosa - La experiencia - Parte 1*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=7kRamPWp1as>

- LATOURE, Bruno (2005) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. 1a ed. Buenos Aires: Manantial.
- MAFFIA, Diana, “Contra las dicotomías. Feminismo y epistemología crítica”. en *Feminismos populares. Pedagogías y políticas*. Claudia Korol y Gloria Cristina Castro comp. La Fogata Editorial y América Libre. Disponible on line: https://otrasvoceseneducacion.org/wp-content/uploads/2019/02/Feminismos-popularesPedagogia-LibrosLibres-www.lafogata.com_.pdf
- MANCUSO, Stefano (2017), *El futuro es vegetal*, España, Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN, Daniela. (2013). *¿De qué experiencia me estás hablando?. Variaciones posibles sobre el teatro como representación*. Córdoba: Alción Editora y ediciones documentA/Escénicas, 95-110.
- SAULESLEJA, Bárbara (2022). *Conservación de la Biodiversidad y los Ecosistemas (parte 2)*. INIBIOMA CONICET- Universidad Nacional del Comahue: Capacitación en Ambiente. Ley Yolanda (27.592).
- SEQUEIRA, Jazmín (2013). *La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos*. En Argüello Pitt, Cipriano. (comp.) *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alción Editora y ediciones documentA/Escénicas, 69-93.
- SPEZIALE, Karina (2022). *Conservación de la Biodiversidad y los Ecosistemas (parte 1)*. INIBIOMA CONICET- Universidad Nacional del Comahue: Capacitación en Ambiente. Ley Yolanda (27.592)
- SUÁREZ Jofré Guadalupe (2013). *Imagen escénica, construcción de la mirada e intersticios de lo “real”:* el accionar del actor entre la ejecución y la representación. En Argüello Pitt, C. (comp.) *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alción Editora y ediciones documentA/Escénicas, 23-36.
- Tiempo de Escena. (7 de octubre de 2021). *Entrevista Manuela Infante*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=8s7HkoFR86I>