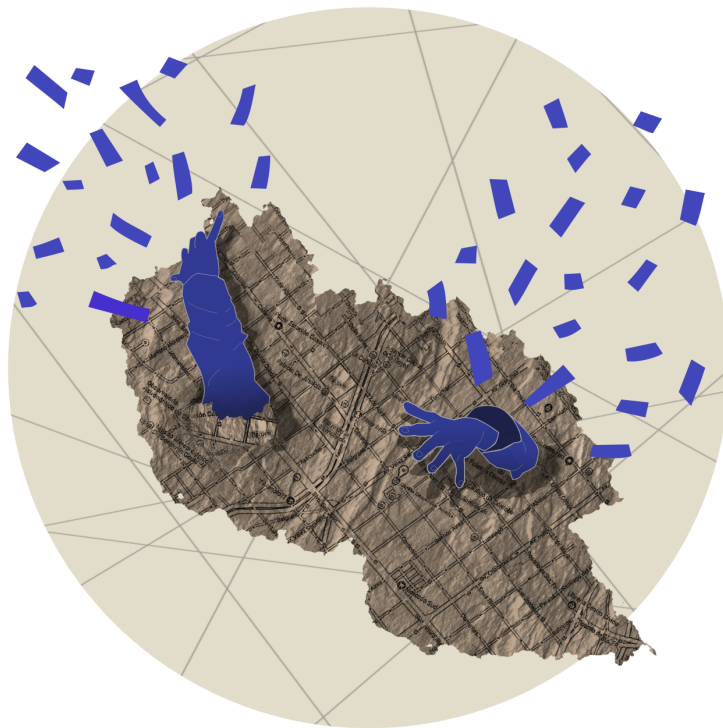


# TRAVESÍA PARA HORADAR LA PIEDRA



Trabajo Final de la Lic. en Teatro (actoral)  
Alumna: María Luz Ayelén Díaz  
Asesor: Lic. Adrián Pablo Andrada  
Año 2017



## INDICE

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1: Lo que en el espacio danza</b> .....	4
Acontecer afuera/Acontecer entre .....	5
<i>Sobre el ritornello.</i> .....	6
Del ritmo de los territorios a la intervención escénica .....	8
<i>I. Teatralidad y Teatralidades liminares</i> .....	9
<i>II. Escenas en el lumen</i> .....	10
<i>(La intensión microéstetica y política en el abordaje de las teatralidades liminares)</i>	
<i>III. Marcas en el territorio</i> .....	11
<i>IV. Teatralidades liminares y textualidades performativas</i> .....	12
<i>V. Textualidades performativas: Representación o no representación</i> .....	13
<i>Agenciamientos del signo en estado de presentación del texto performativo</i>	
<i>VI. Contra dicotomías</i> .....	15
<b>Capítulo 2: El espacio urbano como contexto y como texto</b> .....	17
El cuerpo en el espacio urbano .....	18
Zoom: El Micro centro Cordobés .....	20
Cuerpo- arquitectura en el espacio urbano cordobés: Un contexto muy general .....	21
Del microcentro cordobés a la designación de un Espacio Urbano Específico .....	23
Descripción del Espacio Urbano Específico .....	24
<i>I. Como una escenografía. El detalle que se vuelve espectacular</i> .....	25
<i>II. Iluminación</i> .....	28
<i>III. El espacio practicado</i> .....	29
<b>Capítulo 3: El performer en el Espacio Urbano Específico</b> .....	31
La vía intersubjetiva: El espacio urbano específico como musculatura extranjera .....	31
<i>El imperio de los sentidos</i> .....	33
<i>I. El performer en intersubjetividad con el espacio urbano específico como espacio físico</i> ...	34
<i>III- El performer en relación con el espacio practicado</i> .....	35

<b>Capítulo 4: De la sensación al territorio</b> .....	36
Bitácora de un proceso: Hacia la creación de un territorio creativo .....	37
<i>Los materiales iniciales</i> .....	38
I. <i>El desplazamiento de los anormales</i> .....	39
II. <i>Trascender en tensión</i> .....	42
Hacia una perspectiva de la corporalidad del performer como discurso micropolítico .....	45
<b>Capítulo 5: Componer en el espacio urbano</b> .....	47
Interioridad invisible: Hacia un rito de pasaje .....	49
Ejes de creación .....	49
La composición como un rito de pasaje. Del imaginario a la forma .....	52
Modos de ver .....	55
Otros aspectos de la composición: Vestuario, objetos e iluminación .....	57
Título de la intervención y difusión .....	59
División de roles .....	60
<b>Conclusión</b> .....	61
<b>Bibliografía</b> .....	62
<b>Anexo</b> .....	66
Ilustraciones .....	66
Presupuesto .....	79



## **Introducción**

La presente investigación toma como punto de partida, el vínculo existente entre el espacio urbano y el performer. Comprendemos y utilizamos el término performer, en el sentido de un sujeto ejecutor de un texto performativo, que vincula su corporalidad con el entorno. De este modo, se pretende realizar, una diferenciación semántica con respecto al término actor. Así mismo comprendemos, en términos de Iliana Dieguez Caballero (2007), que el performer en el arte contemporáneo, “enfatisa una política de la presencia al implicar una participación ética un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos” (P.45).

El espacio urbano se nos revela como inestable, multilineal atravesado por relatos de diversa naturaleza. De este modo comprendemos que el espacio urbano está constituido por acontecimientos. El acontecimiento es conceptualizado en este trabajo, desde la perspectiva de Deleuze, como un resultado dado por la relación de fuerzas, entre diversos elementos presentes en un aquí y ahora, a través de su puesta en tensión y paradoja. Sobre esta plataforma del acontecer propio del espacio urbano, es el performer quien toma dichos elementos; para crear desde su propia corporalidad, un acontecimiento escénico.

Tanto el acontecimiento del espacio urbano, como el acontecimiento escénico; no solo se comprenden desde su peculiaridad, sino como en estado de relación e influencia: un estado entre. Para ello fue necesario captar y percibir, la cotidianidad del espacio desde una doble mirada: Como realidad concreta y como fenómeno cargado de materialidad estética.

### Travesía para horadar la piedra

El propósito de este trabajo; es comprender la trama conceptual que erige al sitio específico en su singularidad, para verterlos en el trabajo creativo con el performer. quien genera discurso dialógico con la espacialidad, a través del lenguaje escénico conformado por un conjunto de técnicas somáticas articuladas hacia una retórica corporal.

De este modo, este trabajo, se orienta hacia el concepto de sitio específico; es decir, hacia a la creación artística realizada para un sitio determinado.

Nos servimos del concepto de intervención. Desde la perspectiva de acontecimiento escénico, es decir; como la presentación de una acción escénica fugaz, que genera una modificación en la cotidianidad de dicho espacio: “Intervenir, entonces, tiene que ver con imprimir de otros usos a algo que ya está dado, es decir, hacerlo capaz de devenir en otra cosa.” (González, 2015, P. 110).

De esta manera el espacio urbano modifica momentáneamente su paisaje, debido al trastrocamiento de su sentido cotidiano, por medio de la aparición de un hecho poético. De este modo, podemos componer, a través del vínculo entre dicho espacio y el performer; un texto performativo singular, que contiene una base fuerte en lo que se denomina teatralidades liminares.

Para el desarrollo de este trabajo, fue necesario abordar el espacio desde un ángulo transdisciplinar. De esta manera se han incorporado materiales teórico- prácticos provenientes de la antropología urbana, la crítica social, la arquitectura. Dichas conceptualidades; atraviesan la micropolítica, la microestética, el uso del espacio y la meta textualidad de la intervención. Por otra parte, tomamos algunos conceptos provenientes de la filosofía de Deleuze y Guattari, sobre todo en lo que refiere a la creación de territorios escénicos. Se

### **Travesía para horadar la piedra**

integró además, la visión sobre la antropología urbana de Manuel Delgado, en lo que respecta a la lectura y análisis del espacio urbano. Además se incorporaron algunas reflexiones sobre la fenomenología de Merleau Ponty para abordar el sentido vincular intersubjetivo, entre el performer y el espacio urbano específico. Todos estos autores se van entrecruzando con materiales producidos por diversos teóricos del teatro y de la performance. De esta manera se generan puentes y cruces para poder crear territorios de producción y reflexión sobre el acontecer escénico, en torno a lo que nos interpela como sociedad y como artistas.

## Capítulo 1

### Lo que en el espacio danza

"(...) todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta mirando a ese payaso que quiere salirse de sus casillas. He dicho" .

Julio Cortazar. Rayuela

Por medio de su producción, los artistas urbanos, hacen del espacio urbano un acontecer en sí mismo a través de su deseo de territorialización. Esta intención, se traduce en orientar sus fuerzas para hacer del espacio urbano el escenario para desarrollar su práctica artística, y también, para generar territorialidad estética. De este modo se genera una marca micropolítica- microestética singular, dada por la relación arte- espacio público

Los artistas urbanos, ante la normativización del espacio público impuesto por el poder hegemónico, disputan el dominio del territorio. Lo hacen respecto al espacio físico y a la práctica económico- discursiva.

Existen diversas formas utilizadas por los artistas escénicos para intervenir el espacio urbano, para territorializar la escena, que parten sobre todo del contraste con el entorno.



## Travesía para horadar la piedra

### Adentro/ Afuera: Acontecer Entre

"Lo mío es sobre todo mi distancia, solo poseo distancias. No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancartas"

G. Deleuze- F. Guattari. Mil mesetas

Los conceptos en torno a la creación de territorios y el de *ritornello* son desarrollados por Deleuze y Guattari en su obra *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia* (1972. P. 317). Estos conceptos son orientados hacia los procesos de creación de obra y de "territorio artísticos"; comprendiendo a este último como territorio discursivo

Los conceptos de territorio y *ritornello* son leit motiv de "Travesía para horadar la piedra". Es desde esta plataforma, que se crea la intervención como acontecimiento escénico, la cual necesita territorializarse para que sea captada como tal. Por ello a continuación se explicarán dichos conceptos y sus relaciones ya que los mismos se repiten a lo largo de todo el desarrollo de este trabajo.

Para los autores, el territorio es el modo en que nos protegemos del caos. El caos es universal, nos encontramos envueltos por él, porque es la totalidad en estado amorfo e indefinido.

Una de las formas más comunes de protección ante el caos es apearse a formas y discursos prefabricados, pero el artista desgarrar estos velos, para sumergirse en el caos y ante

### Travesía para horadar la piedra

la angustia que genera lo indefinido, lo inaprensible, selecciona los componentes de dicho caos para hacerlos devenir en materias de expresión<sup>1</sup> que crearán territorio.

Siguiendo la línea de Deleuze y Guattari, el territorio es un proceso dinámico y en este sentido, procesual. De esta manera es que los territorios devienen de unos a otros, comprendiendo entre sí, un estado de fuga de desterritorialización. Para comprender el concepto de territorio, es necesario comprender la noción de devenir y su dinámica interna, ya que devenir es lo que se desarrolla en estado tensivo entre componentes de dicho territorio.

El devenir de los territorios se estructura en lo que los autores denominan ritornello y es descrito como “ritmo de los territorios”.

#### *Sobre el ritornello*

El ritornello es un concepto derivado de la música instrumental barroca. Se utilizaba para referirse a un pasaje orquestal recurrente, que se interpretaba al principio y al final del movimiento.

Pero para Deleuze y Guattari, el ritornello no constituye tanto la repetición periódica y exacta de un compás, sino más bien, una repetición desigual y particular, marcada por lo que Nietzsche denomina el eterno retorno y el retorno de la diferencia. Para ello es elemental comprender que la salida del caos, supone el establecimiento de una selección y ordenamiento de sus componentes hacia la constitución de un medio codificado (territorio).

---

1 Las materias de expresión, son materiales sensibles con los que se aborda la expresión de un lenguaje artístico que se basan en significantes sensoriales.

### Travesía para horadar la piedra

Este proceso implica que los códigos se encuentren en perpetuo estado de transcodificación<sup>2</sup>. En este estado de transcodificación, es el ritmo un río en continuo movimiento, que establece el pasaje de un punto a otro. Finalmente el ritmo se produce al transcodificarse un medio en otro, y es constituido en tanto a la temporalidad que se desarrolla en el pasaje de un código a otro.

Simultáneamente, en este flujo rítmico del caos al territorio y del pasaje que supone el paso de la creación de un territorio a otro, emerge lo que Deleuze y Guattari denominan agenciamiento. El agenciamiento, parte de un movimiento de deseo inconsciente que crea territorio; se trata del establecimiento de alianzas y contaminaciones entre elementos heterogéneos. De esta manera comienza a darse un estado de las cosas, se crean enunciados, donde cada elemento forma parte de una misma máquina. Es aliando estos elementos heterogéneos con los que el artista comienza su tarea de componer.

Ante lo dicho, territorializar es proceso de creación, y si bien cada territorio se compone de agenciamientos, esta acción tiene la posibilidad de desestructurar sus estratificaciones para hacer devenir dicha materia en otra cosa. Esto último es lo que constituye la desterritorialización: hacer del punto una línea de fuga y que la misma retorne por diferencia o repetición como medio heterogéneo, constituyendo nuevos agenciamientos, hacia otro territorio.

---

2 Transcodificación se refiere a una operación lingüística. La misma implica decodificar mensajes para luego recodificarlos, alcanzando un nuevo y deseado código. De esta manera, en los argumentos de Deleuze, cada código se convierte en blasón de otro.

### **Del ritmo de los territorios a la intervención escénica**

A partir de los conceptos ya expresados en el punto anterior, nuestra propuesta de trabajo radica en lo que se va transcodiando entre el territorio del espacio cotidiano y el territorio del performer. En este proceso de transcodificación entre ambos, se va creando un tercer espacio, un espacio otro.

Tanto el espacio cotidiano como la composición del performer suponen, el uno para el otro, la introducción del caos dentro de sus respectivas territorialidades. Entonces es tarea del performer, seleccionar códigos y medios del caos que le significa el espacio cotidiano. Estos códigos y medios son transcodificados y asimilados bajo sus puntos de orden, en post de potencializar los elementos que componen su texto performativo, es decir, las bases propias de su agenciamiento.

La teatralidad y el acontecer escénico es lo que deviene, en la medida que se efectivice el establecimiento de los puntos de agenciamiento del accionar del performer. No obstante, el espacio urbano específico no queda totalmente supeditado a este efecto de teatralidad, sino que paralelamente, como espacio cotidiano, se encuentra en estado de yuxtaposición al espacio otro. De esta manera, el espacio urbano específico se pliega por ejercicio del espacio otro, entre su estado de cotidianidad y su estado escenificado, creándose relaciones tensivas entre ambos.

*I. Teatralidad y Teatralidades liminares.*

Si comprendemos la teatralidad en su sentido elemental, es definida en palabras de Óscar Cornago (2005), como constituida a partir de la mirada del otro: “Cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño y fingimiento” (P. 5). Dicho fingimiento es la representación, mientras la teatralidad, una “cualidad que adquieren algunas representaciones que pueden variar en diversos grados”(Idem P. 6). Siguiendo las palabras del autor “La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación haciendo visible el funcionamiento de la misma generando una representación de la representación” (idem. P. 6). No obstante, Iliana Dieguez (2007), lleva el concepto de teatralidad hacia su sentido liminar. Por liminar, la autora, hace referencia a la concepción de Turner como aquello que “apunta a la relación entre el fenómeno y el entorno en sí” (P. 17)

Iliana Dieguez denomina como teatralidades liminares a aquellas teatralidades en estado de desterritorialización, apuntando hacia la zona transdisciplinar donde se cruza el teatro, la performance, las artes visuales y el activismo (idem). No es de extrañarse dicha búsqueda, de hecho estamos en una época donde cada vez más se diluye la cristalización de las fronteras disciplinares en todos los campos de conocimiento, generando nuevos lugares de cruce y contaminación por medio de la transversalidad:

“Las teatralidades liminares no solo implica un complejo hibridismo artístico, sino, considera las articulaciones del tejido donde se insertan. La transgresión de las formas teatrales en gran medida condicionadas por los cambios de sus realidades. Ya sea que la

### Travesía para horadar la piedra

espectacularidad de la sociedad lanza desafíos a las ficciones y discursos artísticos o que los acontecimientos de lo real funcionen como catalizadores estéticos”. (Iliana Dieguez. 2009. P. 4).

Josette Feral define a la teatralidad por sus capacidades de transformación y transgresión de lo cotidiano; como así también, de representación y semiotización del cuerpo del sujeto para crear situación, comprendiendo a la teatralidad como relación social. Desde la perspectiva de las teatralidades liminares de Iliana Dieguez radicaliza dicho sentido de la teatralidad como relación social, comprendiéndola como “instinto de transfiguración capaz de crear un 'ambiente' diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida” (idem)

#### *II. Escenas en el lumen.*

*(La intensión microestética y política en el abordaje de las teatralidades liminares).*

Nuestra propuesta comprende a la teatralidad como proceso que se despliega, generando una serie de relaciones. Estas implican al /los transeunte/s que deviene/n en espectador/es, y a un performer que establece una relación liminar entre la performance y la acción lúdica-gestual, como creadora de territorio escénico. Teatralidad como proceso que despliega el peatón al percibir que se encuentra frente a un performer que territorializa la escena. Territorialización como fuerza de choque, que puja en un espacio urbano que impone su condición de cotidianidad. Teatralidad, cuando el peatón se comprende como parte de la creación escénica.

### Travesía para horadar la piedra

Comprendemos, que si bien la teatralidad es posible por la producción de signos estéticos, es a través de las condiciones de recepción y relación entre el receptor y el performer en un espacio no convencional, donde radica la potencia de la liminaridad en la intervención. Dicha potencia emerge de una micropolítica- microestética sobre el sentido del arte escénico en el espacio urbano.

#### *III. Marcas en el territorio.*

El acontecimiento escénico en el espacio urbano específico, se encuentra en un estado de anomia en relación al espacio urbano- cotidiano. De este modo se permiten diversas posibilidades de interpretación- acción de parte del transeúnte, frente al código estético que establece el performer. Frente a esto, el transeúnte desterritorializado de su práctica cotidiana, genera preguntas y/o establece otras prácticas de mirar- concebir- conceptualizar la realidad.

En este proceso de estado desterritorializante se opera desde la incomodidad. Tanto para el transeúnte que se encuentra con la intervención urbana, como también el performer. El performer, si bien desarrolla una partitura de gestos y acciones preconcebida, la misma se encuentra en estado de riesgo frente a ciertos emergentes que produce el espacio urbano. Ante dichos emergentes el performer, debe desarrollar una serie de capacidades y herramientas. Dichas herramientas deben ser capitalizadas a favor de la propia hipótesis de sentido expresada por medio de su partitura gestual. Estas capacidades y herramientas,

### Travesía para horadar la piedra

permiten a su vez tener ciertos lugares de arraigo para sostener y disputar su territorio escénico a través de su discursividad.

#### *IV. Teatralidades liminares y textualidades performativas*

Comprendemos a la partitura gestual como aquella que constituye en términos de Josette Feral (2004) el texto performativo (P.111). Dicha textualidad creada se encuentra horadada-contaminada por el contexto (espacio urbano). Es en ese estado de tensión que surge el tercer texto, en este sentido nos remontamos a Kartun (2017):

“(..) Como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estafalario concepto, en su etimología paradójica, la voz Límite: en el latín “Limes” («limus», atravesado): “sendero entre dos campos” instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. Es desde ese pasillo semiótico que buscan vagar estos comentarios. Reflexiones de un flaneûr desde ese sendero apátrida que existe y que no existe (...)” (P.4).

Si bien en esta cita Kartún se expresa sobre el lugar del texto dramático literario respecto a la literatura, bien es posible la adaptación de esta cita a nuestro trabajo. Las relaciones entre fronteras configuran el acto de poiesis escénica, posibilitando el estado de alteridad espacial.

Queda como tarea del performer, para hacer posible dicho acto, “la producción y comunicación de signos de dominancia estética” (Fischer- Litche. 2011. P. 287). En esta



### Travesía para horadar la piedra

propuesta la relación intersubjetiva del performer con el espacio urbano, potencia su teatralidad, tomando los signos que preexisten en el espacio y los hace participar en un entramado de relaciones, alterando su sentido primario por medio del proceso de estetización.

En el proceso de estetización, el performer a través de su práctica, genera la deconstrucción de la red de signos que constituyen el orden del texto (lenguaje), y los meta relatos dados en la cultura que se manifiestan en el espacio urbano. En simultaneidad dichos signos son arrojados al caos, alterados y combinados con otros signos que quedan por fuera de la red primaria. Se generan relaciones de contraste atravesadas por la mirada singular del performer, expresada por medio de su corporeidad. Dichas relaciones de contraste entre signos se encuentran en tensión y paradoja, creando un estado de extracotidianeidad y liminaridad sobre el texto cotidiano del espacio urbano. El mencionado estado se traduce en una tensividad donde existe un juego entre el espacio otro y el espacio cotidiano; entre la teatralidad y la performatividad.

A su vez entre el espacio otro y el cotidiano se generan estados umbrales, en un juego constante entre diversos niveles de estetización, que se traducen en “diversos grados de teatralidad” (Cornago. 2005. P 6).

#### *V. Textualidades performativas: Representación o no representación. Agenciamientos del signo en estado de presentación del texto performativo*

Durante mucho tiempo se comprendió a la representación y a la no representación desde una visión antagónica. La no representación, entendida como presencia que “se equiparaba

### Travesía para horadar la piedra

con la inmediatez, a experiencia de plenitud y totalidad y autenticidad” (Fischer Litche. 2011. P. 293). La presencia percibida como el “ser-corporal-en-el-mundo”<sup>3</sup> del actor frente a la representación relacionada con la puesta de un personaje y/o texto dramático bajo la dinámica del fingimiento. Así esta última, estuvo comprendida bajo los meta relatos “predeterminados por instancia de poder y control” (Fischer Litche. 2011. P. 294).

Es a partir de esta idea de representación, que Marina Abramovic en una entrevista ha expresado la diferencia entre performance y teatro: “en el performance la sangre es real... Y en el teatro la sangre es ketchup”<sup>4</sup>. En este sentido en este trabajo, relativizamos esta definición. Quizás esta afirmación es válida si pensamos desde la ley de no retorno: las presentaciones de teatro se ensayan y se repiten (por lo general, aunque pueden tratarse de propuestas teatrales basadas en la improvisación). Si nos remitimos al rasgo de la sangre y la representación de la sangre (el ketchup), necesariamente, ¿habilita pensar que esa sangre no está sujeta a una no representación?. Quizás si, por el impacto visual que produce la sangre; porque el performer de hecho de autoflajelarse, se autoflajela. Pero del mismo modo, cuando un actor camina en un escenario, no hace que camina, de hecho camina. En este sentido si bien se apela a una acción, por más autorreferencial que sea nuestra intención, se trata de un discurso estético, por lo tanto, susceptible de ser receptada como simbolizaciones,

---

3 Desde la fenomenología de Merleau-Ponty el cuerpo es el ‘medio’ de nuestro ‘ser-hacia-el-mundo’. Es por eso precisamente que se puede afirmar de un modo radical que el ‘ser-en-el-mundo’ (Heidegger) es ante todo un ‘ser-corporal-en-el-mundo’ Esto implica una ‘pertenencia al mundo’, a un hallarse ‘implicado’ en el mundo a través del cuerpo y que el cuerpo abre a un sujeto al mundo.

4 N.N. ¿Que demonios es el performance art? <https://performiablog.wordpress.com/2016/08/12/que-demonios-es-el-performance-art/>

### Travesía para horadar la piedra

significaciones o referencias de otra cosa. Desde nuestra perspectiva, se trata de un acto de al menos de dos; un performer/ actor y un receptor/ espectador:

“La representación no es la finalidad, sino un efecto, la historia construyéndose como resultado de unos cuerpos que inter-actúan, donde lo fundamental es esto último, el espacio entre-dos, físico, inestable y frágil. Relacionarse en los márgenes de las convenciones, de modo gratuito, sin ninguna finalidad externa a la propia acción básica —desnuda— supone, siguiendo a Buber, un modo de llegar a una relación viva, abierta al contacto con el tú, no en función de unos resultados, de la construcción de un personaje o una trama, sino desde el impulso (ético) que define al ser-para-el-otro.” (Fischer Litche. 2009. P. 294).

Cabe agregar, siguiendo el sentido de Fischer Litche (2009), también podemos pensar como posible que “La percepción puede dar un giro en el mismo acto de percibir. Lo que en un momento se percibe como presencia del actor, puede percibirse como personaje un instante después y viceversa.” (P. 296).

#### *VI. Contra dicotomías*

Desde esta reflexión previa y ateniéndonos exclusivamente a esta propuesta, el performer, disuelve el antagonismo entre representación y presencia, siendo su composición ambas a la vez. Comprendemos que nuestra propuesta se halla en “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Ileana Dieguez. 2009. P. 14).

### Travesía para horadar la piedra

Concebimos la composición del texto performativo, como un proceso de agenciamiento – ordenamiento y puesta en territorio de una serie de signos. Los signos, si bien contienen una serie de narrativas del orden de lo imaginario, con una serie de contenidos sub textuales, son creados y vinculados desde la singularidad del cuerpo del performer. En este sentido, acordamos con la referencia que Fischer- Litche (2009) realiza sobre Grotowsky “Para Grotowsky tener- cuerpo es indisociable de ser- cuerpo. Para él, el cuerpo no es un instrumento ni un medio de expresión ni un material para la constitución de signos, sino que su “materia” se “quema” en y por la actividad del actor y se transforma en energía. El actor y el performer, no domina su cuerpo deja que se convierta el mismo en actor: el cuerpo actúa como mente corporalizada” (P. 189).

## Capítulo 2

### El espacio urbano como texto y contexto

Una de las bases de este trabajo es comprender en líneas generales las textualidades dadas en el espacio urbano.

En nuestro caso específico, el sitio elegido en el microcentro cordobés, es esta lectura la que posibilita comprender la construcción del registro corporal del performer como así también la construcción dramaturgica del espectáculo.

El espacio crea dramaturgia, por lo tanto, comprender y describir el contexto, es comprender que operaciones fueron necesarias para la creación de nuestra intervención y las condiciones sobre la cual la misma se desarrolló.

Además es necesario comprender desde este sentido de espacialidad, que la arquitectura modela las formas de circulación, impactando en la temporalidad del espacio.

En este trabajo, antes de cualquier acción concretamente lúdica sobre el espacio elegido, fue necesario transformar los modos en que lo percibimos. Este proceso se desencadenó, a través de la apertura de la mirada y la escucha en un tipo de trabajo de recorte interdisciplinar.

Uno de los referentes que se tomó para dicho proceso es el de la antropología urbana de Manuel Delgado (1999). El mencionado antropólogo comprende que el estudio de campo del espacio urbano, debe realizarse con una mirada y escucha cinematográfica (pero sin cámara), observando las interacciones entre todo lo que compone dicho espacio y comprendiendo que este supone “Un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias” (Delgado. 1999. P 23).

### Travesía para horadar la piedra

Cabe agregar, que la vida urbana esta vertebrada por la movilidad espacial. Es así que observamos al espacio urbano como un “lugar practicado” (De Certaud. 1986. P. 129 ).

### El cuerpo en el espacio urbano

"Mi cuerpo ya no será sino la grafía que tu escribas sobre él, significante indescifrable para cualquier otro que no seas tú. Pero ¿qué eres tú, Ley que transformas el cuerpo en tu signo?"

Michel De Certau. La Invención de lo Cotidiano

Los discursos hegemónicos reproducidos por leyes y normas, se imprimen como un tatuaje sobre las corporalidades, generando modos de configurar, percibir y utilizar el espacio. Dichos discursos, se ejecutan por medio de dispositivos de poder que tienen como fin moldear el cuerpo de otro para normalizarlo.

Las leyes y normas naturalizadas intervienen en las prácticas culturales generando quehaceres y miradas; trama que se entrecruza con las retóricas subjetivas de los ciudadanos (como cuerpos individuales y colectivos), generando su propia singularidad retórica, en torno a las formas de transitar y disponer de los espacios.

De Certau (1986), toma la acción de caminar en el espacio urbano como una retórica, es decir, como un discurso donde se traduce la impresión afectiva de la norma a través de la corporalidad. Esto se traduce, por ejemplo, en el diseño de las arquitecturas en relación a la administración del tiempo ordenada por las jornadas de trabajo, organizando los modos,

### Travesía para horadar la piedra

ritmos y velocidades de circulación de los peatones. De este modo, para De Certau (1986. P. 130) son los ciudadanos en general (peatones, vendedores ambulantes, etc), los que dan sentido al espacio. Es por medio de sus desplazamientos y permanencias, crean el lugar <sup>5</sup>. Esta articulación del lugar, en conjunto con todos los elementos y corporalidades atravesados por la temporalidad crean espacialidad.

Remontarnos a De Certau, en nuestro contexto de producción escénica en el espacio urbano, es necesario para prestar atención a lo que atraviesa a la creación a las diversas posibilidades de percepción, dado en un estado de transcodificación para abordar a una síntesis poética. De este modo es producir un lugar estético singular, cuyas materialidades comprende y horada las permanencias y las transformaciones en el espacio, y por lo tanto, de la temporalidad.

Como actores y como testigos de ese espacio, observamos la diversidad de corporalidades. Corporalidades que no son solo visibles, sino audibles: las voces de adolescentes con sus desplazamientos que se combinan con juegos cuando salen en masa de los colegios al mediodía, los vendedores ambulantes, los autos y colectivos que doblan en las esquinas.

---

5 Michel De Certau, conceptualiza al lugar como “orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia.” comprendiendo que estos elementos se encuentren en el mismo sitio, debido a que allí impera “el orden de lo propio”, implicando una indicación de estabilidad.

Desde la filosofía y algunas ciencias sociales, el concepto de lugar extendido a lo que se refiere a la palabra, al cuerpo, al gesto, etc. El lugar en sentido plural es contenido y articulado por el espacio.

**Zoom: El Micro centro Cordobés**

El micro centro cordobés se caracteriza por contener zonas para el desarrollo de múltiples actividades divididas desde un criterio clasista: zona roja, zona de comercios para personas con alto ingreso económico, otra para los que tienen menos ingresos económicos (como la zona del mercado norte), zonas para el turista, zona financiera, etc. Estas sectorizaciones están dadas por una serie de calles que componen una suerte de medianeras discursivas: cada zona de la ciudad tiene inscripto un texto que habla de sí misma; las medianeras son justamente, los márgenes de esas zonas.

El microcentro de nuestra ciudad, moderna y capitalista, fue desarrollando su urbanización y su reorganización espacial comprendiendo al ciudadano como un usuario de servicios, con una fuerte actividad comercial y disponiendo de diversos medios de transporte para su movilidad. También existen lugares edilicios orientados a eventos y actividades culturales (Auditorio de Radio Nacional, Teatro Real, Teatro del Libertador, Museo de la Mujer, Casona Municipal, Centro Cultural España- Córdoba, etc) y/o de recuperación histórica, debido a que el centro histórico coincide con el actual (Cabildo, Museo de la Memoria, Manzana Jesuítica).

Por otra parte, existe un fuerte vínculo entre la iglesia católica y los gobiernos cordobeses, ésta relación influyó para que la sociedad cordobesa sea caracterizada como *conservadora*. No obstante esta caracterización encontraba su contrapartida en la de “Córdoba rebelde”, por ser el epicentro de la unión obrero- estudiantil del Cordobazo y la reforma universitaria. Ambas caracterizaciones existieron hasta el 2001 aproximadamente, disolviéndose progresivamente, cuando el poder dominante orientó su discursividad hacia el



### Travesía para horadar la piedra

conservadurismo lúcido, manera de definir un tipo de comportamiento que se caracteriza por la apropiación de símbolos revolucionarios a través de la creación de monumentos y de discursos , vaciándolos al mismo tiempo de contenido.

#### *Cuerpo- arquitectura en el espacio urbano cordobés: Un contexto muy general*

En la primera década del siglo XXI, en la ciudad de Córdoba, se sucedieron grandes transformaciones urbanísticas, donde se expone, a través de una “puesta escenográfica”. Puesta escenográfica, en tanto a lo que el termino escenografía se refiere como escritura en el espacio.

A su vez, esta “puesta escenográfica” del segundo milenio, se sostiene en el relato de sectores de poder que pretenden a su vez la atomización de la sociedad. Esta atomización se lleva a cabo por medio de la creación de pequeñas comunidades homogeneizadas. De este modo se dirigieron hacia las clases más bajas a través de los procesos de gentrificación<sup>6</sup> de las villas de emergencia, desplazándolas desde lugares más cercanos del centro hacía las periferias de la ciudad. A eso se agrega el actuar policial que opera como fuerza fronteriza

---

6 La gentrificación es un proceso de transformación urbana que implica la revalorización de un barrio históricamente excluido o pauperizado, con el fin de cambiar su perfil y atraer a pobladores de alto poder adquisitivo, provocando la expulsión o desplazamiento de sus históricos habitantes (por encarecimiento de viviendas, servicios públicos, alimentos, etc). Estos emprendimientos especulativos son impulsados por corporaciones empresarias y proyectos inmobiliarios que compran propiedades a bajos precios, invierten en infraestructura y provocan una progresiva mejora urbana en beneficio de una elite. Este proceso se da a escala global y es posible caracterizarlo a partir de una serie de pasos que definen su avance. Es por esto que hemos realizado esta serie de pictogramas que resumen el proceso, y pueden ser utilizados para identificar territorialmente una situación en un barrio, zona o región, o rastrear las etapas de un proceso acaecido en un barrio ya gentrificado. - Fuente: <http://www.iconoclasistas.net/properties/etapas-de-la-gentrificacion-2/#sthash.ZaXm4Fkv.dpuf>

### Travesía para horadar la piedra

habilitando o no, el paso a las diferentes partes de la ciudad por medio de figuras como “merodeo” expresada y definida en el código de faltas<sup>7</sup>.

A través de la gentrificación, junto con el conjunto de normas ejecutadas desde la arbitrariedad policial, se materializa una “gramática corporal” (De Certau. 1986. P. 154), que segrega, de acuerdo al “cuerpo clase”, es decir la estigmatización de las corporalidades a partir de la clase social (modos de vestir, tono de piel, gestualidades, etc). De esta manera es a partir de estas estigmatizaciones, que se construyen los relatos hegemónicos sobre lo que constituye una ciudad ideal.

Cabe aclarar, que este relato sobre la “ciudad ideal” se genera a través de la formación de opinión que da cuenta a través de los medios masivos. Casos muy claros son los artículos que se brindan en el suplemento de arquitectura de La Voz del Interior, acompañados con las noticias sobre inseguridad, difundidas con una doble intención (generar opinión y reacción), pero que se masifican, aún más, a través del dispositivo de la publicidades televisivas. Todos estos elementos comunicacionales influyen el imaginario social, que condicionan la relación con el espacios y los modos de convivencia.

---

7 La figura de merodeo fue recientemente eliminada, debido a las manifestaciones populares y la condena por un amplio sector de la sociedad) y reemplazada por la figura de “actitud sospechosa” con la buena noticia de que el policía no sería el que juzgaría, sino una autoridad judicial y que las detenciones se reducen de 72 a 8 horas. Hasta aquí todo pareciera ser muy prometedor, pero según se denuncia en una nota de revista La Luciérnaga escrita por Waldo Cebrero en Revista La Luciérnaga “El Colectivo de Jóvenes, organización que sostiene desde su inicio a la Marcha de la Gorra en contra del abuso policial, el Código de Convivencia 'no es otra cosa que un código de faltas dibujado' en el que cuestionan la ambigüedad de la ley, porque dejan al margen a la arbitrariedad de la policía”

### **Del microcentro cordobés a la designación de un Espacio Urbano Específico.**

El concepto de site-specific, que es la creación de un hecho artístico para un determinado sitio, posibilitó la creación de dinámicas de investigación para desarrollar el trabajo de campo.

En el momento de seleccionar nuestro sitio específico, se analizaron varias posibilidades, todas inscriptas en la zona centro de la ciudad. Interesaron las que pudieran suponer el pasaje de un estado a otro, comprendiendo las sectorizaciones clasistas del espacio, anteriormente expuestas. También que el lugar sufriera cambios en su paisaje, ya sea por la iluminación natural del mismo, las calidades sonoras de acuerdo al horario o los diferentes modos de circulación por parte de los peatones. En función de estos criterios, se seleccionó un sector de la parte peatonal de calle Caseros, entre Obispo Trejo y Sanabria y Avenida Velez Sarfield.<sup>8</sup>

Se trabajó a través del ensayo y la improvisación como operatoria estética a partir de principios y modos de algunas técnicas somáticas para pensar la corporeidad. De este modo la relación del cuerpo y el movimiento se entrelazó con las referencias, las simbolizaciones y los iconos presentes en ese espacio. Además se tomó la relación del cuerpo en función del diseño arquitectónico del lugar es decir, las materialidades emergentes a partir de las medianeras discursivas y las cartografías particulares de este sitio específico. Esto permitió la experiencia de re configurar esta espacialidad en un ejercicio de transcodificación, cristalizada en de dar un uso diferente al espacio. Dicho uso para el cual, el espacio, no fue diseñado, generando un tipo de relaciones otras con los transeúntes y los elementos de los que dispone el lugar.

---

8 P 66 y 67, fig. 1, 2, 3 y 4.

### Descripción del espacio urbano específico

El espacio urbano específico seleccionado, comprende una zona fronteriza entre la peatonal y su finalización.

El sitio elegido fue restaurado por el Estado, a partir del reconocimiento por la U.N.E.S.C.O. en el año 2000 como Patrimonio Histórico de la Humanidad, junto a lo que se denomina Manzana Jesuítica. A partir de ese momento se generaron una serie de políticas gubernamentales a nivel provincial que impactaron en la fisonomía y en el habitar de la ciudad. La recuperación de este espacio histórico, generó un importante impacto económico a partir del denominado turismo cultural, acompañado de un entorno comercial orientado al mismo. La iglesia de la Compañía de Jesús<sup>9</sup>, como el Museo San Alberto, que se halla en el interior del convento de Las Carmelitas Descalzas<sup>10</sup>, pasaron a tener una doble identidad en yuxtaposición: lugar para la práctica religiosa y lugar para las prácticas de turismo cultural.

De este modo, aparte de ser una zona intersticial, el lugar cuenta con una gran carga simbólica. La Iglesia, y de acuerdo a lo expresado en puntos anteriores tiene gran influencia tanto a nivel histórico, como en las diversas políticas que se crearon en torno a los edificios y geografía urbana con el inicio del nuevo milenio. Políticas, vinculadas a agenciar un sentido de identidad único desde el poder, a través de la resimbolización:

“ La “revalorización” y “recuperación” de edificaciones del pasado colonial es descripta (y celebrada) en sucesivas notas que enfatizan los aspectos técnicos del proceso de estetización , sin especificar información relativa a quienes realizan las obras ni cuales han

---

9 P 68, fig. 5 y 6.

10 P 71, fig. 12.

### Travesía para horadar la piedra

sido las condiciones de contratación de las mismas. A su vez, lo colonial religioso es identificado como marca de “esplendor” y “autenticidad” de la ciudad.

Córdoba “recupera” sus iglesias con proyectos que le dan un carácter como explicáramos anteriormente bien 'escenográfico' a la propuesta. Se transforman así en espectáculo para el consumo turístico y el disfrute estético, dejando de lado su carácter de espacio para la práctica religiosa” (Cecilia Michelazzo. 2011. P1).

Para ello, la antigua calle Caseros, caracterizada por los pesados colectivos que generaban el deterioro del muro de la Iglesia, fue paulatinamente cerrándose al tránsito automotor, permitiendo solamente el paso peatonal.

A continuación, debido que se trata de un trabajo sobre el sitio específico, es importante y necesario generar una descripción sobre los elementos que lo componen, como su organización en el espacio. De este modo es como se van deconstruyendo los contenidos y simbolizaciones que prevalecen en el espacio físico, y que se involucran en la composición. Por otra parte, la organización del espacio hace a la recepción del mismo, y de nuestra intervención.

#### *I. Como una escenografía.*

##### *El detalle que se vuelve espectacular.*

Si nos paramos orientando nuestra mirada hacia Avenida Vélez Sarfield, a la izquierda se halla la iglesia Compañía de Jesús. Su fachada posee una estética colonial, despojada y en su interior lucen características arquitectónicas renacentistas y barrocas. El gran muro de

### Travesía para horadar la piedra

calicanto de la Iglesia<sup>11</sup> atraviesa toda la extensión de la vereda izquierda del espacio urbano específico. Sobre este se encuentra la puerta de acceso hacia la sede administrativa de la Iglesia, la Capilla Doméstica y el campanario. Dicha puerta de acceso tiene inscrita en su margen superior una frase que dice “Reino de Dios, puerta del cielo”.<sup>12</sup>

Por otra parte, el muro de la Iglesia tiene como característica particular, ciertas variaciones que se realizaron en el tiempo. La zona del muro, más próxima a la intersección con Obispo Trejo, tiene una serie de ventanas con bordes de ladrillo que han sido tapadas con este mismo material, conservando solo las ventanas que están por encima de los cuatro metros del suelo. Algunas de estas ventanas, dan hacia una de las capillas y poseen vitrales con imágenes alegóricas de la Biblia, solamente visibles en la noche, cuando se celebra misa en el interior de la Iglesia.

Hacia la derecha, sobre Caseros, se levanta el convento de Hermanas Carmelitas de Santa Teresa de Jesús, fundado en el año 1782, en cuyo interior funciona, además, el museo San Alberto.

Siguiendo el recorrido sobre nuestra derecha, aproximándonos cada vez más hacia la Av. Vélez Sarfield, hay una vieja casona recientemente restaurada para uso de local comercial,<sup>13</sup> luego sobre la esquina, la pared lateral de la Facultad de Lenguas.<sup>14</sup>

La arquitectura de la cuadra invita a ubicarnos en una época extra contemporánea, generando una yuxtaposición temporal con la edificación de la Facultad de Lenguas y los locales modernos que se encuentran alrededor de dicha cuadra.

---

11 P 69, fig 7.

12 P 70, fig. 8 y 9.

13 P. 71, fig. 11.

14 Idem. fig. 10.

### Travesía para horadar la piedra

La vereda de la izquierda es angosta y sobre ella se encuentran unas luminarias empotradas en el suelo y en posición rasante con el muro de la Iglesia. Esta vereda es dividida por un cordón cuneta, que a diferencia del resto de la peatonal, aún conserva la estructura de una calle con tránsito vial. En la vereda derecha, frente a la Iglesia, la cual es más ancha se encuentran posicionados un par de bancos de granito rosa<sup>15</sup>. Estos bancos poseen un acabado rústico estilo contemporáneo neutro, que si bien marcan una diferenciación temporal respecto a las edificaciones del entorno, generan un marco de neutralidad visual.

Una vez más bajo esta noción de escenográfico y analogando a lo teatral los bancos, cumplen la función de butacas de una sala teatral, cuyo escenario es la fachada de la Iglesia.

El suelo tiene un revestimiento de baldosas decorativas rectangulares tipo laja riojana matizadas con tonos rosa, rojo, siena, gris. Estos colores se hacen presentes en la mayor parte de la cuadra, excepto la Facultad de Lenguas que es de color gris cromático. De esta manera se logra una cierta armonía respecto al muro de la Iglesia si lo vemos desde el punto de vista de la materialidad y color.

Las aristas de los edificios, los cordones de la vereda, la hilera de bancos y faroles generan una vista clara de líneas de fuga que convergen a un punto en el horizonte. Este punto de vista se torna mucho más claro si nos ubicamos a unos metros de las esquinas, en la mitad de la callejuela.

---

15 P 72, fig. 13 y 14.

## II. La iluminación.<sup>16</sup>

En el proceso de revalorización se montó un nuevo diseño lumínico para toda la Manzana Jesuítica, rebautizándola a la misma con el nombre de “Manzana de las Luces”. Quizás fue como modo de parafreasear a la “Manzana de las Luces” porteña, instalada en barrio Monserrat y compuesta con construcciones jesuíticas.

La iluminación dispuesta contra el muro de la Iglesia, consiste en faroles antiguos. Tanto allí como en el muro del convento Carmelitas Descalzas se encuentran luces empotradas en el piso y ventanas. Estas luminarias se encuentran en posición rasante, generando lineas anchas de luz contra los muros.

Si bien dichos muros últimamente se encuentran iluminados, en otras ocasiones nos hemos encontrado en una situación inversa. Esto generó que la apariencia de los mismos aumente su dramatismo, debido a la iluminación anaranjada que proveniente de los faroles modernos que están alineados con los bancos. A través de esta iluminación las texturas y sombras se endurecen y lo iluminado pierde su coloración original, hacia diferentes tonalidades de naranja- ocre. Esta iluminación no alcanza las partes más altas del muro que permanecen a oscuras. No obstante el interior de la Iglesia, se deja lucir sobre la calle Caseros, los vitrales en contraste con la oscuridad del entorno.

Existe un punto liminal e interesante en momentos del atardecer de primavera, cuando el cielo está despejado. La luz solar del ocaso comienza a lanzar sobre el suelo y de manera rasante sobre el muro, unas tonalidades celestes suavizando las texturas pedregosas, mientras, el alumbrado público se enciende. La luz de este se encuentra suavizada y contrarrestada,

---

16 P 73 y 74, fig. 15 y 16



### Travesía para horadar la piedra

dando esa tonalidad naranja como un círculo con bordes difusos bajo el farol, pintando el piso y el borde del banco más próximo.

#### *III. El espacio practicado.*

Los formas de circulación de los peatones traza recorridos longitudinales, por lo general, rectos y continuos. La mayoría de los desplazamientos se dan sobre la callejuela (entre vereda y vereda). Otra zona de recorrido, pero de mucha menor intensidad, se da entre la hilera de bancos y el convento. La zona en las que es muy escasa la circulación es en la vereda del muro de piedra (probablemente porque es angosta y luminarias están empotradas en el piso) y la zona de vereda entre los bancos y el cordón. En comparación a otras zonas peatonales, donde los locales comerciales comprenden otro tipo de recorridos más perpendiculares, con ciertas variaciones en la velocidad. Las entradas y salidas de personas de los edificios de la cuadra elegida son menos frecuentes, y por lo general suelen ser de curas, monjas, grupos de jóvenes católicos.

El paisaje de este lugar se va transformando a lo largo del día, donde la temporalidad queda supeditada a las formas de recorrido espacial. Durante la mañana los peatones lo utilizan masivamente para dirigirse hacia sus actividades.

Desde la mañana hasta la tarde, junto al muro de Hermanas Carmelitas de Santa Teresa de Jesús, hay un grupo de artesanos con sus stands, con una mesa con un cartel con la consigna “La artesanía no es hobbie ni contravención, es un trabajo”.

### Travesía para horadar la piedra

A lo largo de la tarde, en horas de la siesta, el paisaje sigue, pero varían los ritmos. Después de la circulación de peatones del mediodía, a veces, el tramo se vacía, para que luego reaparezcan oleadas esporádicas de caminantes que decrecen, o desaparecen.

Esta cuadra peatonal se constituye como un pliegue sonoro entre Avenida Vélez Sarfield y la calle Obispo Trejo. Mientras que Av. Velez Sarfield se convierte en una constante el sonido del flujo de autos y colectivos, sobre Trejo, se entrecruzan los sonidos de los pasos, las voces habladas y la melodía tocada por algunos músicos callejeros.

Cuando en la Iglesia se celebra misa, o son las funciones especiales de música de cámara, los rezos, música y coros desbordan los muros.

Hacia el atardecer y hacia la noche, principalmente los fines de semana, aparecen algunos flaneûrs y/o aficionados a la fotografía, que habitan el espacio con sus cámaras.

También, por esas horas, comienzan a circular otros rostros, otros cuerpos que de día no se ven, rostros de gente que vive y duerme en la calle.

### Capítulo 3

#### **El performer en nuestro espacio urbano específico**

Desde nuestra perspectiva de trabajo y siendo un eje nuclear para nuestra investigación escénica, traducir, cristalizar el concepto o la noción de “territorializar” a partir de la elección de un sitio específico en donde la operación misma de “territorializar” sea el hecho escénico en sí, fue necesario generar una apertura hacia la interacción con sus elementos. Para ello nos servimos del concepto de cuerpo extendido de Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek.

El cuerpo extendido se funda a partir de la articulación de la pentamuscula. La pentamusculatura es definida por los autores como “el motor de territorializaciones y desterritorializaciones”. ( Baiocchi- Pannek. 2011. P.79)

Las cinco musculaturas que proponen el concepto de pentamusculatura son: La aparente (apariencia del performer), musculatura interna (sus órganos internos, su carne y huesos con sus funcionalidades fisiológicas), musculatura transparente (sus funciones mentales), musculatura absoluta (su energía); musculatura extranjera (aquellas que intervienen en el ambiente, el espacio, todo lo que está por fuera de la piel del performer).

#### **La vía intersubjetiva: El espacio urbano específico como musculatura extranjera**

Comprendiendo el sentido de pentamusculatura y cuerpo extendido, el trabajo se direcciona como eje principal hacia las vinculaciones entre la musculatura extranjera, con el resto de las musculaturas mencionadas. Así mismo, es desde estas vinculaciones, que el

### Travesía para horadar la piedra

performer establece sus propios contenidos, en un estado de plena alteridad. De esta manera se crea un estado de influencia que abre paso a la diferencia.

La alteridad, en nuestro caso surge de la interacción de las diversas capas pentamusculares, generando series de aperturas, estableciendo diversas vinculaciones sobre lo múltiple tanto a nivel interno (del performer), como externo (contexto). De este modo las vinculaciones inter pentamusculares, se orientan hacia el habitar de lo sensible. Este habitar, permite al performer crear espacios internos que se exteriorizan y a su vez, internalizan lo externo en su dinámica de movimientos, intensidades, ritmos, velocidades, impulsos, etc. De esta manera, es que se puede sintetizar que el performer interviene- performa sobre el espacio, pero a su vez el espacio interviene- performa sobre él.

Esta vinculación recíproca dada entre la subjetividad del performer y el espacio, los conlleva a un salirse de sí. Es desde esta vinculación y sus consecuencias que toma presencia a través de un campo vincular que se activa y genera un espacio otro, donde es la experiencia del cuerpo un lugar de subjetividad personal y general.

Así, por ejemplo, mientras el performer genera un desplazamiento a través de la transformación del pulso de una caminata, el espacio transforma su sentido de temporalidad.

En esta alteración del tiempo, surgen relaciones tanto desde el performer como desde los transeúntes, donde la mirada del espectador es la encargada a través de un proceso de re significación, de producir una nueva transformación de lo espacial y las diferentes materialidades que se van construyendo.

## Travesía para horadar la piedra

### El imperio de los sentidos

El primer punto a trabajar, fue lo sensorial, es través de lo perceptivo que accedemos a la relación con el mundo, donde cada cuerpo en particular genera también un tipo de espacialidad particular a partir de una compleja red de relaciones que dan como resultado la apropiación del espacio.

“El mundo en su amplitud y diversidad, se nos brinda en su manera de ser, lo sensible, se nos propone (dispone) en un punto espacial propicio para el acople de mi corporeidad. Se instaure así, un halo potencial de relación activa y co-actuante; si el cuerpo es capaz de actuar con lo sensible se establece el acto de sensación (...)” (Díaz. 2010. 11).

En este comienzo entonces, se desarrolló un trabajo exploratorio, a partir de lineamientos propuestos en algunas técnicas somáticas que apuntan a la relación sensorial con la espacialidad.

Esta etapa tuvo como objetivo generar una nueva mirada por parte del performer del espacio específico elegido para montar la performance. Percepción del espacio que tiende a desterritorializar las las percepciones fijas por parte del performer, para generar así una apertura al caos. Apertura al caos desde el cual se extraen nuevos materiales sensoriales, para la posterior composición de “Travesía para horadar la piedra”.

Este proceso sensorial del performer y que fue expresado en su corporalidad, generó efectos en la percepción y afectación de los transeúntes. Esto último permitió ese recorte, que en nuestra investigación está asociada a la idea de teatralidad o acontecimiento escénico.

## Travesía para horadar la piedra

### *I. El performer en vínculo con el espacio urbano específico como espacio físico*

Por parte del equipo se empezó a comprender, a partir del diseño del espacio y desde la percepción atravesada por el quehacer, la organización de los elementos morfológicos del mismo (líneas, puntos, planos, texturas, color).

Desde estos elementos, se crearon una serie de improvisaciones en el espacio, orientadas hacia el abordaje de dichos elementos comenzando por la línea y el punto. De estas dinámicas emergió el sentido de tensión visual y el traslado de este estímulo, hacia el resto de la corporalidad del performer. Luego se sumaron la percepción sonora y táctil de dicho espacio.

Desde este trabajo de lo perceptivo, es que el espacio comenzó a ser perceptible para el performer como musculatura extranjera. Una musculatura que resuena.

La relación sensitiva anteriormente expuesta, se fue multiplicando al realizar en paralelo, la observación sobre la red de contenidos que subyacen en dicho espacio urbano específico. Uno de los más significativos (sino el principal) dada su dimensión, es la Iglesia de la Compañía de Jesús. Como referencia de la religiosidad católica, la Iglesia tiene connotaciones más bien negativas para el equipo, partiendo del posicionamiento discursivo hetero- patriarcal de esta institución frente a las feminidades, la diversidad de género y la intrusión en políticas de estado.

## *II. El performer en relación con el espacio practicado*

El espacio practicado se encuentran bajo el signo de lo emergente. Y como ya hemos expresado son los transeúntes lo que lo constituyen como tal. Pero si bien existen situaciones que surgieron tanto en el trabajo de exploración, como ensayos de “Travesía para horadar la piedra”, se tratan de reacciones que suelen repetirse. Muchas de estas actitudes, por parte de los transeúntes a lo largo del desarrollo del trabajo de campo, no han captado el hecho teatral, y pretenden al no entrar en la convención, interactuar con el performer. Para ello se desarrollaron una serie de dinámicas y directivas, destinadas al trabajo de exploración, como en la composición de “Travesía para Horadar la Piedra”.

Estas acciones proporcionadas por la dirección, se generaron con el fin de que el performer pueda accionar desde la defensa del territorio creativo creado en nuestra intervención. Territorio creado, a partir de un agenciamiento que comprende imágenes, materialidades, estados, tensiones, etc. que son portadoras de sentido. El ejercicio consiste en tomar lo emergente que invade el propio territorio discursivo del performer, para asimilarlo a favor del texto que se performa. Un texto que se percibe como una consecución de acciones corporales, que incluye una serie de estados sensibles en cada momento.

Así, el performer en “Travesía para horadar la piedra” se ubica entre lo que Merleau Ponty denomina “ser en el mundo”, es decir un cuerpo hecho carne con el mundo y lo que Nietzsche denomina como “Voluntad de poder”, que se refiere al poder ejecutar sus propias discursividades, y ante el emergente crear nuevos núcleos de significación

**Capítulo 4:****De la sensación al territorio**

“(...) Soy libre frente a la sociedad organizada y vestida. Estoy desnudo, y me zambullo en el agua de mi imaginación. Es tarde para estar en cualquiera de los dos puntos donde debía estar a la misma hora, deliberadamente a la misma hora... (...)”

Fernando Pessoa

Como se aprecia en el capítulo anterior, se ha desarrollado el aspecto más fenomenológico del proceso de investigación. Aspecto referido a la inserción de la corporalidad del performer, en el sitio específico. El presente capítulo tiene que ver con el proceso de desarrollo de los dispositivos a fin de generar la territorialización del acontecimiento escénico. Estos dispositivos, no solo fueron necesarios para generar acontecimiento escénico en nuestro trabajo, sino para poder orientar lo emergente hacia la materialización de la hipótesis de sentido de “Travesía para horadar la piedra”

Se tomó la pregunta que se atribuye a Spinoza “¿que puede un cuerpo?” como base de creación que tomo la dirección, a la hora de generar dinámicas destinadas a la composición. Estas dinámicas basadas en la improvisación, tenían que ver específicamente con el orden de los afectos, es decir, en como el espacio urbano específico desde su sentido simbólico



### **Travesía para horadar la piedra**

performaba sobre el performer y a su vez, comprender el impulso del accionar del performer como cuerpo deseante.

Era necesario que el performer, se desterritorializara de su propia taxonomía; como construcción desde la cual el poder opera sobre la corporalidad para controlarlo por medio de la desvitalización. Esta desterritorialización, tenía como fin lo que Nietzsche denomina “voluntad de poder”, es decir, estimulación de las potencias singulares.

Comprender eso desde la dirección, es saber comprender de modo sensible que estimula, limita, despotencializa, potencia o desafía el performer en su trabajo somático, en sus ideologías, su mundo interno pero también los juegos discursivos en su modo de vincularse con el mundo.

### **Bitácora de un proceso: Hacia la creación de un territorio creativo**

En marzo del 2015; con el espacio específico ya seleccionado, con algunos puntos de vista y materiales teóricos provenientes de Michel Foucault y Deleuze por parte de la dirección, se convocó a Rodrigo Cabrera para desarrollar el trabajo de performer.

Con el equipo estábamos en un proceso de aprendizaje, como compañeros de un taller sobre entrenamiento del performer dictado por Marcelo Comandú. Para ese momento empezamos a hacer improvisaciones en conjunto con técnicas somáticas derivadas de el Butho, Técnica Fedora, entre otras y a su vez las mismas relacionadas con la filosofía de Gilles Deleuze desde la perspectiva de Tan Teatro.

### Travesía para horadar la piedra

Al principio, pensé como tesista participar en ambos roles (dirección y performer) , junto a Rodrigo Cabrera. Pero, al no poder observar todo lo que él estaba haciendo, en un espacio evidentemente extenso, donde los estímulos son múltiples, y no pudiendo abarcar las variables de análisis, decidí ocupar el rol de dirección. No obstante, el experimentar el espacio desde ese lugar, me hizo comprender que materiales tomar para realizar las diversas dinámicas.

El proceso consto de varias etapas: una fase exploratoria se desarrolló con encuentros esporádicos desde marzo de 2015 hasta principios del 2016, momento de la presentación del anteproyecto. Una segunda fase, que se desarrolló desde junio (aproximadamente) a diciembre del 2016, con un trabajo más exhaustivo, en las que se crearon los dispositivos de creación, con la instancia de composición, diseño y realización del vestuario. Y por último, una tercera fase, que consistió en afinar detalles de la composición, realizar objetos y su presentación final.

A continuación se detallarán las dos primeras etapas, más como procesos generales sin tanto rigor cronológico, debido a la gran cantidad y variedad de exploraciones. Abordaremos las síntesis sobre los dispositivos, creados para intervenir en el sitio específico.

#### Los materiales iniciales

La etapa exploratoria; tiene que ver con la exploración del espacio, las materialidades corporales, la sensorialidad en el espacio y los principios teóricos basados en el conceptos de Tan Teatro, Eugenio Barba, la antropología urbana, de espacio de Foucault, de rizoma de Deleuze y Guatari. También, estaba presente el concepto de paradoja, por un lado por la

### Travesía para horadar la piedra

puesta en tensión que proponía el grupo Tanteatro a partir de Deleuze. El concepto de paradoja fue un disparador por analogía, debido a que las mismas están presentes en diversos textos sagrados, comprendiendo que el sitio específico contaba con una iglesia y eso ya proponía un estado sacro- ritual al entorno. Para ello fueron capitales en dicha exploración la utilización de dinámicas provenientes de la danza butoh y del teatro Nô, cuyas consignas comprenden proposiciones paradójicas, metafóricas y aparentemente contradictorias.

#### *I. El desplazamiento de los anormales:*

Al principio desde la dirección, se observó la constitución del espacio como lugar practicado, las corporalidades que allí circulaban y la arquitectura. A esto se le sumo un trabajo de auto observación, casi accidental, sobre cómo era mi corporalidad en la calle (ritmos, formas de pisar, formas de mirar y ver). Desde allí salió las primeras series de dinámicas que hacían eje sobre la caminata y la mirada.

Esto se trasladó al trabajo con el performer, realizando desplazamientos del tipo teatro Nô (caminata de los 1000 años), haciendo eje en la tensión que fueron deviniendo hacia la apertura de otras pulsiones, donde la retención (en términos en el que Eugenio Barba expresa dentro del Arte Secreto del Actor), se expande como presencia, tal como figura en las notas de dirección en los ensayos:

“El cuerpo se mantiene un eje y de ese retener la pulsión hacia romper ese eje surge el acontecimiento, como choque de fuerzas motoras, pulsionales y mentales, tan solo por un cambio de pulso en el desplazamiento.

### Travesía para horadar la piedra

En este momento, por la relación que se propone entre la corporalidad y el espacio, debido a la retención del pulso del movimiento, la corporalidad se encuentra situada entre la cotidianidad y la pre expresividad. El cuerpo mantiene el eje, pero es atravesado por otras fuerzas. De esta manera el cuerpo se sitúa en un eje conflictivo generándose:

- Tensión en la mirada
- La disociación del tono muscular entre el atrás y el adelante: el cuerpo comienza a estar alerta ante la mirada del transeúnte. Pero también a buscar lugares de apoyo ante el estado de indeterminación, entre el estar adentro y afuera del cotidiano.
- Equilibrio complejo: En la distribución del peso en la planta del pie con un desplazamiento del equilibrio al centro, perineo, corona
- Atención hacia el afuera (espacio público)- Relación tensiva por el deseo interno de accionar, de salir del eje y anormalizarse.

Generándose estos puntos en simultáneo, el cuerpo acumula fuerzas. A su vez se genera en el artista escénico un “Estar aquí”. Esto sucede no solo como presencia en sentido pre expresivo, sino como deseo de ser un cuerpo legitimado y reconocido por el otro: Transformarse en cuerpo visibilizado.

En el espacio esta acción trasciende como una yuxtaposición frente al ritmo de los transeúntes por el cambio de pulso de la caminata, comenzando a producirse un recorte entre el artista escénico y el contexto.

En el caso de los transeúntes la atención es relativa. Como así el acercamiento y la reacción del transeúnte hacia el performer. A veces ha sucedido que se han acercado, en otras miran y siguen de largo; algunas veces ha sucedido por el simple cambio de pulso de la caminata en eje, otras ante la ruptura de eje.

### Travesía para horadar la piedra

A lo largo de los trabajos de exploración en la calle, la retención de la pulsión de romper el eje, genera un acontecimiento dentro de la propia corporalidad; entre el estar y no estar ahí, entre ser un peatón o ser un cuerpo lúdico- pre expresivo.

Existe un cuerpo anormal, pero que retiene esa energía generando un choque entre norma- anomia, cuerpo legitimado- cuerpo anárquico. Un cuerpo colocado en eje que opera desde la pura presencia.

La mirada muta, mira al transeúnte. Busca ser percibido desde su singularidad. Pasan algunos adolescentes, miran y se ríen; otros hacen una gran curva para esquivar, otros ni se percatan. La mirada tensiva amenaza con subvertir el orden, una acción retenida que aún no se ha desplegado.”

En esta etapa se trataba de explorar como se relaciona el espacio cotidiano urbano, con los estados que proponía el performer en las improvisaciones, y los efectos que se podían explorar en esa relación, tomando como inspiración los elementos que componen el espacio urbano.

Se trataba sobre como afectaba la anormalización de un cuerpo en el espacio. Una anormalización que se presentaba como lugar de indeterminación. Muchas veces la pregunta de los peatones tenía que ver con un “¿estás bien?”. Esta actitud suponía la imposibilidad de los mismos de realizar el proceso de denegación que la teatralidad propone, pero tampoco podían responder por si mismos esa pregunta y ejecutar una acción concreta.

El riesgo era que todo sea leído, con tono de la existencia de un malestar en el plano de lo real, y sentíamos por lo tanto una cierta angustia no solo por no lograr ese recorte sino que haya un sentido de que estábamos simulando. Había una cierta impotencia en este sentido.

## II. *Trascender en tensión*

Ante los obstáculos con los que nos encontrábamos en diversos momentos, a la hora de generar teatralidad desde el eje somático, se abrieron diversas estrategias, apoyadas desde la tensividad. Así, el abanico se amplió hacia la creación de formas mucho más estetizadas que las anteriores, y también, las formas de vinculación con la espacialidad, descritas en el capítulo anterior.

Desde el sentido somático, en el trabajo con el performer se barajaron diversas dispositivos, apoyadas en lo que Barba denomina omisión y oposición. En este sentido el performer a la hora de intervenir no solo tenía que abandonarse en sus movimientos, estados y los vínculos sensibles e imaginarios con el espacio, sino, exteriorizar las fuerzas opuestas, duales.

Detallaré, a continuación, algunos dispositivos basados en este eje. Todos estos dispositivos partieron de dinámicas de improvisación dirigidas, que luego, se entrecruzaron con otras dinámicas de improvisación orientadas a los temas con los que se realizó la composición final.

- *Dinámicas sobre micromovimientos:* Los micro movimientos basados en la omisión, e impulsados por la elección de uno de los sonidos, de los que pueblan el paisaje sonoro del espacio. La intención fue generar un estado de extrañeza en el entorno, desde un lugar de pliegue, generándose un efecto “entre mundos”. Esta dinámica generaba resultados interesantes, en tanto a la relación que era posible establecer con la mirada del transeúnte. La exploración devenía, en la mirada como creadora de espacios.

### Travesía para horadar la piedra

- *Uno con las partes:* Se trabajó en principio con el muro de la Compañía de Jesús. Algunas dinámicas se dirigían a intervenir el muro con un contacto directo utilizándolo de superficie de apoyo, de caja de resonancia, etc. En el proceso, esto fue cambiando trabajándose el muro como lo intocable, pero que a su vez genera una “fuerza magnética” sobre la corporalidad. El sentido de lo intocable fue motivado en parte por el tapiado de las ventanas, lo que nos hacía inferir un distanciamiento, dureza y hermetismo de la Iglesia.

Otras indagaciones tuvieron que ver con el mobiliario urbano y las luminarias. Incorporándolo como elementos en las improvisaciones guiadas. Así, por ejemplo una de las improvisaciones se guio a partir de los apoyos de los isquiones sobre uno de los bancos y la relación de la mirada con el muro, partiendo de la textura visual del mismo que impulsa un estímulo táctil sobre las manos.

- *Transformar la interpretación del otro:* Tuvo que ver con deshacer el sentido del peatón que se acercaba al performer a preguntar sobre lo que le pasaba, generando una oposición tensiva en la corporalidad. De esta manera emergía un contrasentido en la intención de la frase utilizada por el interlocutor. La idea parte de desapropiar la palabra de su significado y que sea simplemente un impulso sonoro.

Ejemplo: Rodrigo se tiró al piso como una tabla, al instante uno de los peatones se acercó a preguntarle que le pasaba victimizándolo. Ante esto, Rodrigo elevó los isquiones al cielo quedando en posición piramidal. El peatón se encontró de golpe con el trasero del performer a medio metro de su rostro, el peatón se encontró ofuscado, se levantó de su postura en cuclillas y se retiró volteando cada tanto la vista hacia atrás.

### Travesía para horadar la piedra

- *Mirada vectorial*: Esta dinámica, se desarrolló en el espacio, y también en el Parque de las Tejas, que fue un lugar utilizado en la temporada invernal del 2015 para amplificar y habilitar la concentración y la predisposición del cuerpo del performer.

El trabajar en el parque colaboró también por su variedad de superficies, sin que se pierda la figura del transeúnte. Desde ya en el parque existen otros tipos de corporalidades, existen otros modos de habitar el espacio, no obstante subsiste un sentido de ordenamiento.

Hicimos dinámicas respecto a esto orientadas a la posición de la mirada en un punto fijo, haciendo que el resto de la corporalidad se movilizara desde ese punto. Se generaron situaciones interesantes, generándose una gran red de miradas, donde el tiempo parecía estar detenido: El cuerpo del performer llegó a organizar la dinámica corporal de el resto. Una consigna que era para él se extendió al resto de las corporalidades en estado de habitar el espacio, generando un cuerpo colectivo, algunos se sumaban a mirar lo que miraba el performer detenidamente, otros miraban al performer, otros miraban a quien miraba al performer.

- *Pívor*: Interesaba desde la dirección trabajar lugares intersticiales, es decir lugares entre lo que compone el modo cotidiano de habitar el espacio urbano específico y el espacio otro, ese espacio que está poblado de signos estéticos. En muchas improvisaciones guiadas, se desarrollaba este dispositivo generando lugares intermedios entre el gesto lúdico y su eliminación. Entonces en el medio de una improvisación, se retenía esa energía del trabajo físico, asumiendo una corporalidad más normalizada dentro del espacio urbano específico. De este modo se fue generando una resonancia dentro de la corporalidad del performer, que a su vez podía retomar nuevamente. Así, se generaba un pasaje entre la corporalidad expresiva



### Travesía para horadar la piedra

a la corporalidad cotidiana. Con este criterio se conformaron momentos intermedios dentro de la misma intervención, como también a la entrada y salida de su ejecución.

#### **Hacia una perspectiva de la corporalidad del performer como discurso micropolítico**

Más allá de las consideraciones y la creación de una caja de herramientas para accionar en el espacio urbano, fue necesario hacer una deconstrucción sobre los vectores de sentido, sobre los cuales la corporalidad del performer genera discurso. Esta deconstrucción, no solo implicaba las formas con las que se relaciona con el espacio urbano; como expusimos anteriormente, sino también conceptualizaciones que se ligaban a formas concretas de vinculaciones con la iglesia (como signo más preponderante en el espacio).

Esta vinculación partió de algún modo, sobre lo que dicha institución provocaba en el performer, desde su propia realidad y un interés concreto del equipo vinculado con las problemáticas de género. El performer, se sentía con el deseo de realizar un acto reivindicativo frente a la institución de modo directo (por ejemplo, verbalizando un discurso).

Lo que se planteaba desde la dirección es que tomar un acto tan directo tiene dos efectos: por un lado generar respuestas a preguntas no planteadas, cuando lo que se plantea es generar una serie de interrogantes por parte del peatón. Por otra parte, como segunda consecuencia, la intención es operar desde el sentido de lo anómalo (como dijimos anteriormente en este trabajo) por fuera de su caracterización, que surge desde el poder hegemónico y que sirve para constituirse como tal.

Era necesario por lo tanto no solo deconstruir las categorías discursivas del espacio, sino también deconstruir los afectos que nos genera dicha espacialidad ante nuestra ideología.

**Travesía para horadar la piedra**

Esto implicó realizar una desterritorialización de nuestros propias discursividades contra-hegemónicas; y las formas panfletarias del ejercicio de las mismas, estableciendo un territorio que refiera a la visibilización de lo múltiple.

## Capítulo 5

### Componer en el espacio urbano

“Nuestra lucha entonces ha de comenzar con la re-apropiación de nuestro cuerpo, la re-evaluación y re-descubrimiento de su capacidad para resistir, y la expansión y celebración de sus potencias, individuales y colectivas.”

Silvia Federicci. En Alabanza del cuerpo danzante

Luego de explorar las posibilidades, informaciones, materialidades y temáticas posibles en la primera etapa de la exploración, era necesario llegar a una síntesis textual y subtextual a través de la composición de un texto performativo. Dicho texto performativo como partitura de gestos y acciones susceptible de repetición, debería a la vez contener lugares de apertura, ante los emergentes que el espacio urbano específico plantea.

Comprendíamos que el texto performativo debía apoyarse en el concepto de acción, comprendiendo a la misma como un proceso de pasaje de un estado a otro. La acción de esta manera, es entendida como un entramado vinculante entre las diversas capas que componen la pentamusculatura.

### Travesía para horadar la piedra

Para nuestro trabajo, debido a la forma de recepción fugaz del peatón, era importante que la acción tuviera una potencia estética constante. De esta manera el peatón podría apreciar el acontecimiento escénico como pequeñas totalidades. Si el peatón permanece a lo largo de toda la intervención pueda captar la composición como totalidad.

Por ello se pensó en una estructura de obra abierta. Es mediante esta estructura que se componen una serie de transformaciones y no se compone un relato en sentido aristotélico. Esto se logra por medio de una idea de continuidad que subyace en el imaginario de quien recepta. Una obra abierta donde el receptor pueda componer su propia interpretación más allá de los indicios sobre los temas que se transmitan en “Travesía para horadar la piedra”.

La intervención se expresa como una textualidad cargada de signos estéticos, simbolizaciones, indicios, que genera preguntas más que certezas, y que busca un modo afectivo de comprensión por medio de variaciones de estados que la corporalidad del performer propone.

En este sentido la dirección a la hora de componer a partir de las improvisaciones guiadas, hizo un trabajo de selección y ordenamiento de los movimientos y estados de pasaje que componen el núcleo duro, donde se asienta la textualidad. Este trabajo se realizó por medio de la precisión de imágenes concretas, proporcionando un estado de orden de los signos que componen un territorio discursivo que se expresa en el movimiento. Todo ello comprendiendo una serie de variaciones, ante las situaciones emergentes que si se repiten en la intervención. De este modo la apertura de la obra no significa necesariamente pérdida de sentido, sino su asimilación.

### **Interioridad invisible: Hacia un rito de pasaje**

En términos de acción los ritos de pasaje, están ligados a los orígenes del teatro e implican la transformación de una situación a otra. A su vez, estos pasajes, contienen con un eje tensivo dado entre los estados donde dicho pasaje se desarrolla. De este modo se expresa una lógica de proceso que deviene.

Dicha estructura, a su vez se corresponde a lo que el espacio urbano específico nos presenta: Un recorrido rectilíneo, con asientos destinados para ver una imagen sacra e histórica. Imagen que es de una iglesia, un espacio destinado para el ritual.

Así, por ejemplo, los ritos de pasaje de la iglesia católica tienen que ver con el adoctrinamiento a los principios morales de la iglesia: desde eliminar el origen del ser humano del pecado de la carne (bautismo), pasando por el aprendizaje y la adquisición de los conocimientos de los textos sagrados (comunión), la conformación de la unión heterosexual y monógama con fines reproductivos (casamiento) para así mantener una cohesión social.

En nuestro caso, el rito de pasaje, consiste en la contraposición de estos principios morales. En este sentido establecemos por medio de un rito de pasaje que manifieste una ética de lo singular.

### **Ejes de creación**

A finales de primera parte del trabajo de exploración del espacio específico, la dirección operó sobre una serie de temas que enlazaban los contenidos del espacio con los del performer. Los mismos se volcaron en improvisaciones guiadas. Dichos temas, se fueron

### Travesía para horadar la piedra

repetiendo de diversas formas y momentos, para generar distintos estados afectivos en el performer y su imaginario.

- *El yo*: El sistema que crea “egos” para ordenar a partir de una gramática corporal y un estado de discurso. El sentido de ego fue vinculado con el sentido de la rostricidad, de lo caracterizado, del vestuario. Esto se originó a raíz de la observación sobre la atención y la lectura de los transeúntes, ya que el atuendo del performer, les daba un marco de referencia sobre su clase social, influenciando en la lectura sobre los hechos.

Por ejemplo, repetimos un movimiento vinculado al paroxismo, con ropa de gimnasia y en otro momento con ropa de vestir. En el primer caso creían que el performer estaba drogado, en el segundo que era epiléptico.

- *La muerte*: Fue tratada en sentido simbólico, como estado de desterritorialización y apertura al caos. La muerte es presentada como parte de un proceso de transformación. Para ello nos basamos en las cosmogonías que comprenden a la muerte como a la elevación a un estado superior. He inclusive cuando se trata de una muerte concreta del cuerpo físico, se la relaciona con que el alma del difunto se reúne con Dios o con los dioses.

En “Travesía para horadar la piedra”, la muerte, es la pérdida de las potencias en términos de lo que la sociedad las define: la inclusión en una serie de jerarquías vinculadas al éxito. También, la muerte, aparece como una paradoja donde la caída es directamente proporcional a su elevación.

Respecto a este tema, el espacio físico se encuentra colado de estas referencias. Antes del siglo XIX los cementerios se ubicaban junto a las iglesias, hasta que por cuestiones de salubridad fueron desplazados hacia los márgenes de la ciudad. No obstante no pudimos

### Travesía para horadar la piedra

establecer donde efectivamente se encuentra el cementerio de La Compañía de Jesús. En el interior del Convento y en el museo San Alberto se encuentran dos cuerpos de sacerdotes momificados. También dentro de la iglesia en una de las capillas junto a la nave central donde se encuentran los vitrales se encuentra un cajón de vidrio con el cuerpo de un niño bajo la mesada del altar.

- La ancestralidad: El trabajo en este punto partió de una dinámica de la danza butoh, comprendiendo que la Iglesia fue construida por esclavos africanos y originarios, pueblos de los que el performer tiene descendencia.

A este trabajo, se le agregó el elemento de lo femenino, que en términos jungianos, se comprende como ánima. Este elemento se sumó de forma estratégica, para generar otras materialidades dentro de las propuestas del performer. La finalidad era encontrar un estado para para que él pudiera dar un giro expresivo ligado a la fluidez y los placeres.

Esta concepción partió de la figura arquetípica de la diosa. Este arquetipo devino en la figura de la Zapam Sucum, una deidad Diaguita, de la zona de procedencia del performer (La Rioja).

A partir de este descubrimiento, se comprendió un estado de eterno retorno de los estados rituales pre- modernos, por medio del establecimiento de una alianza sincrética entre la perspectiva de género y la iconografía de los pueblos originarios. De este modo, emergió lo que en nuestro sistema actual es un radical otro. Radical otro, que el sistema hegemónico comprende desde su negativización total (sea en estado de segregación, o bajo la perspectiva despotencializada de la infantilización).

### **Travesía para horadar la piedra**

Es por medio de la figura de la Zapam Sucum, que la corporalidad del performer se vuelve en estado de revelación de sus potencias como acto festivo, ritual. La aparición devenida de unos pechos femeninos en el cuerpo del performer, es alimento de los niños y también zona de placeres erógenos. Pero también es la expresión de un cuerpo ritualizado, danzante en plena vinculación con fuerzas inorgánicas frente a la intensión de la mecanización del cuerpo del sistema capitalista.

### **La composición como un rito de pasaje:**

#### **Del imaginario a la forma**

Los ritos de pasaje según Turner ( cita al pie)se componen de tres pasos:

- Fase preliminar: separación del individuo de uno de sus status sociales previos.
- Fase liminal: fase del umbral.
- Fase posliminal: reagrupación del individuo al nuevo status.

Desde este enfoque desarrollaremos la organización de los diferentes ejes temáticos dentro de la composición. En este sentido más que expresar los movimientos y gestos propiamente dichos como una partitura gestual, pretendemos establecer una partitura de estados, de la actividad plena de una musculatura transparente y como esta tiene su correlato en la acción física.

*Fase preliminar:* El recorrido del performer partirá en la intersección de Caseros y Av. Vélez Sarfield. Su estado será dual, por un lado se encontrará como parte y aparte de su entorno.



### Travesía para horadar la piedra

Avanzará caminando pero una fuerza lo empujará hacia atrás. Luego, los muros de los edificios comprimirán sus hombros, vencéndolo hasta quedar en “cuatro patas”. Su rostro desaparecerá, cargando el peso del mundo sobre sus caderas. Los brazos y piernas treparán entre las lajas del suelo. Aparecerán dos colibríes, lo picotearán incesantemente, le libarán su sangre. Paradójicamente, los colibríes le quitarán vida, pero al mismo tiempo emergerá su instinto de supervivencia como un ataque de paroxismo, agitando su saco hasta caerse. Los colibríes se espantarán, pero aquel elemento con el que se defendía (su saco) le robará su rostro y convertirá sus piernas en su extensión.

El performer se levantará del piso con el saco contra su rostro y sus brazos trabados por el mismo. Caminará unos pasos y sentirá el peso del muro de la iglesia hacia su derecha. Ante la presencia del muro, se girará frente a él. El muro lo absorbe y el performer lo rechaza, caminando hacia atrás y cayendo sentado en uno de los bancos. Dialoga con el muro por medio de sus manos, como si las mismas tuvieran ojos, la tensión lleva a que el performer se caiga al piso.

- *Fase liminal* : En el piso el performer se “enterrará” debajo del banco en posición fetal. Si: Los Diaguitas enterraban a los adultos en posición fetal bajo una piedra plana (cabe decir que esto fue mera coincidencia).

Abajo del banco el performer, encenderá una luz y empezará a hacer sonar el pinkullo, como un llamado con un sonido de otro tiempo, de otro lugar. El performer saldrá debajo del banco, quedando de rodillas con el pinkullo entre sus manos. Lo dejará bajo el banco,

### Travesía para horadar la piedra

haciendo que su antiguo féretro, se convierta en un altar. Mirará ese pinkullo que ahora es la estatuilla de una divinidad. Se mirará las manos, se desempolvará el saco.

- *Fase Posliminal:* Un impulso de látigo saldrá de sus manos, será una fuerza alegre que lo hace girar, elevarse y caer es una energía ritual, un llamado respondido, una danza. Las manos se transformarán en cuencos que levantarán de la acera, la leche derramada por sus pechos ¿o por los pechos de la Zapam Sucum?. La leche se transformará en niño y el hálito en canción de cuna en lengua negra, lengua profana. La voz variará en multitudes; son voces de hombre, de anciana, de madre, de joven; la voz del canto es colectiva. La alegría de poder hacer, la alegría acunará y dará de comer. Alegría de seducir, de amar y de gozo del cuerpo. La alegría será reivindicación ante las leyes coercitivas de las hegemonías. Los pechos de la Zapam devendrán en sensualidad, en erotismo renegado; pechos gozosos que se rebelarán ante el sentido de virgen madre, santa y abnegada de la Iglesia. El performer lanzará miradas seductoras a quien pase, ante la puerta de la Iglesia, cuya inscripción superior dice “Casa de Dios, puerta del cielo”. La invitación del performer profanará la castidad de la frase, le dará un giro de sentido al edificio. El mundo nocturno de la zona roja, aparecerá en pleno microcentro desde un lugar alegre, reivindicativo, rebelde. Finalmente, el performer, se retirará del lugar hacia la calle Obispo Trejo acomodándose su saco pero con la resonancia de ese nuevo mundo que creó.

## Travesía para horadar la piedra

### Modos de Ver

A partir de lo anteriormente expuesto, en el presente trabajo, existen diversos modos de ver, percibir y pensar los acontecimientos escénicos que genera el performer. Para ello expondremos algunos casos que se dieron a lo largo de los ensayos:

#### *Caso 1:*

El performer hizo su fase preliminar, ingresó al espacio urbano específico por la esquina de Vélez Sarfield y Caseros, es de noche, de contra- luz lo iluminaban los autos que de caseros doblan hacia Vélez Sarfield. A medida de que el performer avanzó, fue transformando su velocidad, a partir de las tensiones que tuvieron como primer eje la mirada, y luego su centro de gravedad. Así el modo en que habitó la temporalidad se densificó.

La reacción de los peatones varió a lo largo del recorrido: Primero simplemente circularon, cuando el performer generó la primera transformación, algunos mermaron la velocidad de su marcha, o lanzaron una mirada fugaz, sospechando de que “algo esta pasando” pero sin poder determinarlo. En la segunda transformación si bien existieron las reacciones anteriores, la atención comenzó a aumentar: Dos chicas que estaban juntas se detuvieron a unos dos metros del performer, luego de ellas otros dos. Solo se escuchó la respuesta de una de las chicas: “está actuando”. Ante esa respuesta, otra persona que miró pero continuó la marcha, se giro y siguió mirando. El performer contaba tras de él con una línea de 4 personas dispuestas en una fila transversal a la callejuela.

Como se vió en este caso, los peatones con el performer por medio de su diversidad de gestos y afectos compusieron un cuadro. Los cuatro últimos peatones habían devenido en

### Travesía para horadar la piedra

espectadores (aunque no sabemos si los anteriores también lo han hecho fugazmente). Pero también un otro que mira desde otro ángulo, tiene la posibilidad de componer un cuadro que integre tanto al performer como el fondo de estas personas que se detienen o giran para mirarlo. La acción del performer en conjunto con los espectadores componen un cuadro, un paisaje. Podemos comprender que dentro de esta composición, los transeúntes, empiezan a devenir no solo en espectadores, sino que se insertan en una experiencia performativa, que transforma su hacer individual, en una performance colectiva espontánea que irrumpe sobre la temporalidad del espacio. Aquí vale hacer referencia lo que señala Iliana Dieguez sobre Victor Turner:

“La conducta performativa podía producirse en los 'dramas estéticos' o en los 'dramas sociales'.

De allí se plantea al performance como un campo de acción que abarca lo socio- estético (performance sociales y performance estéticos), permitiendo al ser humano la expresión de significados y el conocimiento de sí mismo: “en el performance el hombre se revela así mismo”. Un grupo humano puede conocerse mediante la observación y/o participación en el performance generado y presentado por otro grupo humano”. (Dieguez Caballero. 2007 P. 38)

Cabe agregar, que al disponerse un grupo de personas ante el objetivo de apreciar una intervención escénica, componen un cuerpo colectivo que permite expandir la presencia del acontecimiento escénico.

Esta performance social si bien no es construida con previo acuerdo, puede suponer una otra mirada atravesada por la teatralidad, que integra el conjunto de los elementos (espectadores, performer y espacio físico); dicha mirada puede generar un marco de

### Travesía para horadar la piedra

estetización y escenificación, y por lo tanto desde esa mirada generar un espacio otro. De esto resultaría al menos otro hecho interesante: la generación de nuevos espacios otros, a través de un receptor que crea a través de la mirada, como si de esferas fractales de espacialidades.

#### **Otros aspectos de la composición: Vestuario, objetos e iluminación**

- *Vestuario*<sup>17</sup>: Para la intervención se diseñó y confeccionó un vestuario de acuerdo a las propuestas de vestuario que contiene el sitio específico y en contraste con los temas que elegimos.

Comprendiendo que los colores del espacio oscilan entre los ocres cálidos, el color que más resaltaba sin duda era el azul ultramar, siendo este el utilizado a este fin. Por otra parte, este color más allá del contraste tiene un sentido vinculado con la espiritualidad, como pigmento proveniente del lapislázuli, era muy utilizado en los murales de templos de oriente y con mucha popularidad en Europa del siglo XV, siendo reservado para los vestuarios de la Virgen María y los personajes más importantes de los murales religiosos.

En tanto al diseño de vestuario que suelen circular por el espacio, hay muchos varones de saco y corbata. Para ello se diseñó un ambo de vestir con chaleco.

Este vestuario es evocativo a la figura del Flâneur del S. XIX. Él mismo es en términos de Walter Benjamin, en sus análisis de la poesía de Baudelaire, un ciudadano espectador, que se encuentra como parte y aparte de la vida urbana, pero también, el producto de la alienación propia de la modernidad y el capitalismo. De este modo el vestuario responde al orden y a la forma occidental- masculina, pero atravesada con elemento extraño del color vivaz del azul

<sup>17</sup> P 75. fig 17

### Travesía para horadar la piedra

ultramar. El saco del vestuario es utilizado también no solo como una caracterización sino como un elemento de juego que el performer explota de diversas maneras.

Por otra parte, debido a la incomodidad que le ofrecían otros tipos de calzados que no sean zapatillas, se realizó un calzado especial de punta y talón de cuero flex, con arco y contrarco de doble tela elastizada, y suela de goma delgada completa para evitar filtraciones de líquido

- *Objetos*<sup>18</sup>: A lo largo de la composición emergió la necesidad de un elemento sonoro, que es por un parte objeto ritual y a la vez contiene imágenes iconográficas originarias de la zona de procedencia del performer. Para ello, se realizó un instrumento de cerámica, un pinkullo bi tonal en donde se encuentran inscriptas una representación inspirada en la cosmogonía Diaguita<sup>19</sup>. Dicha cosmogonía, comprende la bi-partición de cielo- tierra como partes complementarias, y todo elemento de la naturaleza (reino animal y vegetal) eran macho y hembra a la vez. El pinkullo contiene dos jaguares en la parte superior del instrumento que simbolizan el mundo de los cielos (Hanan Pacha), por ser animales asociados al sol, a la esencia de la vida y a las fuerzas de la naturaleza. En la parte inferior del instrumento se representan dos serpientes que tienen que ver con el mundo inferior (Ucu Pacha). Por otra parte como figura central se representa a un chaman con manchas de jaguar en el pecho y cuello. Nosotros igualmente hicimos una variación y representamos la figura de la Zapam

---

18 P 76 Fig 18

19 La cultura Diaguita abarcaban la zona de La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero, Tucumán y Salta. Sobre esta misma zona (Santiago del Estero, Tucumán y Salta) se extendía el Camino Real hacia el Alto Perú, comprendiendo como punto de partida el puerto del Rio de la Plata y siendo la provincia de Córdoba su punto medio. Ver Fig. 19, P 77

### **Travesía para horadar la piedra**

Sucum, por la pertinencia al eje temático que desarrollamos, pero mantuvimos el concepto de la pintura ritual.

Los instrumentos musicales para las culturas originarias, no solo eran utilizados de forma ritual por los/as chamanes/as, sino también en el monte para imitar animales, camuflándose dichos sonidos con los del entorno.

Este pinkullo se ocultara en una caja de madera, enganchada debajo del banco hasta que el performer lo ejecute.

- *Iluminación:* Nos serviremos de las luces ya proporcionadas del espacio, prefiriendo las horas del ocaso, momento en que el cielo pinta unos tonos blanco- celestes sobre la piedra y se encienden los faroles públicos y de la iglesia.

No obstante, dispondremos de una lampara led touch debajo del banco, donde performer toca el pinkullo bitonal.

### **Título de la intervención y difusión**

Respecto al título de la intervención para su difusión, se partió de barajar palabras con el performer que le resonaran en torno a tu trabajo, siendo el término “travesía” seleccionado por el mismo. La intervención finalmente se llamará “Travesía para horadar la piedra”; haciendo referencia al acto de pasaje y de la preponderancia de la piedra en el sitio específico.

### Travesía para horadar la piedra

Dicho nombre será expresado en la tarjeta de difusión con su respectiva ilustración por medio de un flyer vía web<sup>20</sup>.

#### División de roles

Como se mencionó anteriormente, la división de roles dentro del equipo, se dió a lo largo del proceso, quedando de la siguiente manera:

- Registro de ensayos y asistencia: Analía Requena
- Performer: Rodrigo Cabrera Nieto.
- Dirección, diseño de vestuario y realización de objeto (pinkullo) y calzado: Ayelén Díaz
- Guión: Rodrigo Cabrera, Ayelén Díaz.
- Sastrería: Esther Bustos.
- Fotografía: Camila María

---

20 P 78, fig 20.



### Conclusión

Repensar las bases que constituyen el hecho escénico- teatral nos abre posibilidades para generar otros ámbitos de creación más allá de los proporcionados por la academia. Y a la vez, es también, la posibilidad de deconstruir no solamente la relación entre teatro, sociedad y política; sino también a la relación entre teatro académico y sociedad. Investigar dentro del ámbito del espacio urbano y las teatralidades liminares nos proporcionó una entrada a ese abanico. Comprendiendo al espacio urbano como escenario para el acontecimiento escénico, partiendo de la vinculación de él mismo. Este quehacer es transversal con otras disciplinas y prácticas que permiten ampliar la mirada, alimentando nuestra micro estética.

También cómo el vínculo con el espacio urbano, dialoga con nuestra singularidad, deviniendo en poiesis. Así comprendemos que lo vincular en “Travesía para horadar la piedra” es factor creador del acontecimiento escénico, y del teatro, donde la manifestación del otro y el Otro es materia de su práctica.

También es necesario comprender, como lo subjetivo, emerge políticamente en la escena urbana para crear interrogantes. más que respuestas a preguntas no realizadas por el receptor y que finalmente generan actos de poder sobre él.

Pensar otros espacios posibles para la realización de un hecho escénico es acercarnos a la posibilidad de ser contaminados por otros modos de expresión. El espacio nos abre sus textualidades y se relaciona con nuestra singularidad. Queda en nuestras manos simplemente dejarnos contaminar por sus sentidos y a la vez aportar al mismo un giro de sentido

**Bibliografía**

- BAIOCCHI, M- PANNEK, W.(2011). TAANTEATRO, Teatro Coreográfico de Tensiones. Universidad Nacional de Córdoba. Ediciones el Apuntador. Córdoba Argentina.
- BARBA E. (1994) La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral.Ed. Catálogos
- DE CERTAU, M. (1986). La invención de lo Cotidiano 1 Artes del Hacer. Universidad Iberoamericana. México D.F.
- DE MARINIS, M. (2005) En Busca del Actor y del Espectador. Comprender el Teatro. Colección Teatología. Ed. Galerna. Bs.As., Argentina
- DELEUZE, G., Lógica de Sentido. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía de ARCIS.
- DELEUZE, G.- GUATTARI, F. (2002). Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia. Ed. Pre- Textos . Valencia, España.
- DELGADO, M. (1999). El Animal Público; Hacia una antropología de los espacios urbanos. Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1999
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007). Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y política. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX. Ed. ATUEL. Buenos Aires, Argentina.

**Travesía para horadar la piedra**

- ECO UMBERTO (1985). *Obra Abierta*. Ed. Planeta Agostini. Barcelona, España.
- FERAL, JOSETTE (2004). *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Bs. As.. Ed. Galerna.
- FISCHER-LICHTE, E (2011). *Estética de lo Performativo*. Ed. Abada. Madrid, España.
- KANDINSKY V.(2010) *Punto y Línea sobre Plano*. Ed. Libertador. BsAs., Argentina.
- SÁNCHEZ, J. A (2008). *El Teatro en el Campo Expandido*.  
[https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf)
- SCHECHNER, R.(2000). *Performance. Teorías y Prácticas interculturales*. Ed. Libros del Rojas. Bs.As. Argentina.
- MARLEAU- PONTY, M. (1945) *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona. Ed. Planeta Agostini.
- TORO, M. C. *Los Emplazamientos y sus tipologías en La Heterotopia en Michel Foucault como concepto estético (Monografía presentada para optar a título de filósofo)*. Dir Ángel María Sopó. Universidad De La Salle. Facultad de Filosofía y Letras. Bogota, DC. 2008.

*Artículos:*

- CORNAGO, O. (2005). “¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad en TelondeFondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N°1- agosto.

**Travesía para horadar la piedra**

[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

- DÍAZ, S. El Pliegue Corporal. Subjetividad, Percepción y Tiempo desde Marleau Ponty. Revista Ariel. N.º 4. Red Filosófica del Uruguay, Marzo 2010. ISSN 1688-6658

-DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Archivo Virtual de Artes Escénicas.

<http://arteescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>

- FOUCAULT, M. (1967). Espacios Otros. “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n 5, octubre de 1984.

[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/7-132-1932qmd.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-132-1932qmd.pdf)

- GARCÉS, M (2008). Anonimato y subjetividad: Una lectura de Marleau Ponty. Daimon, Revista Internacional de Filosofía. N° 44. Pag 138.

- GONZÁLEZ, M. L. (2015). Ciudadanos espectadores: cuando la performance sucede en el espacio público. Primera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo]. XXIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Año XVI. Vol. 24. Pag 110.

**Travesía para horadar la piedra**

- KARTUN M (2017). Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo. Cuadernos del Picadero N° 13. INT. Nov 2017.

- N.N. ¿Que demonios es el performance art?.

<https://performiablog.wordpress.com/2016/08/12/que-demonios-es-el-performance-art/>.

- MICHELAZZO, C (2011). De la ciudad espectacular a la ciudad laberinto. La expropiación del espacio y la experiencia urbana. Boletín Onteaiken n.º 11. [Https// www.accioncolectiva.com.ar](https://www.accioncolectiva.com.ar) .

- LLAMAZARES A.M.- MARTÍNEZ SARASOLA C. (2005) Reflejos de la cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino prehispánico; en Cosmogonía Diaguita: <http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/diaguita/religion.html>.

## Travesía para horadar la piedra

### ANEXO

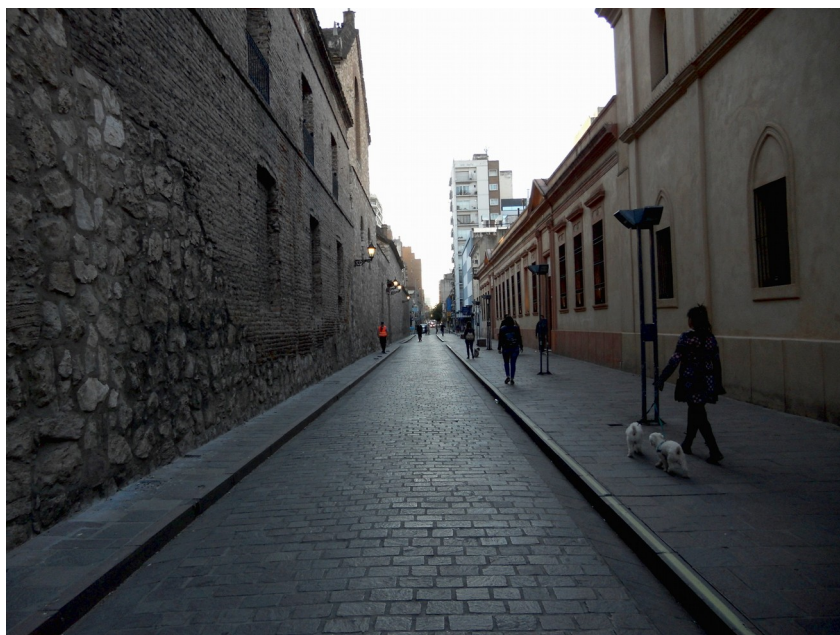


1. Plano del sitio específico. Fuente: Google Maps



2. Vista superior. Imágen satelital. Fuente: Google Maps

### Travesía para horadar la piedra



3. Intersección entre Caseros y Obispo Trejo, con vista al sitio específico. Fecha y hora de la toma: 15/10/2018, 18.40 hs. Fuente: Imagen propia



4. Intersección entre Caseros y Av. Velez Sarfield con vista al sitio específico. Obsérvese detalles de iluminación. Fecha y hora: 15/10/2018, 19.10 hs. Fuente: Imagen propia

### Travesía para horadar la piedra



5) Ingreso principal de la Iglesia Compañía de Jesús entre Obispo Trejo y Caseros. Fuente: Wikipedia

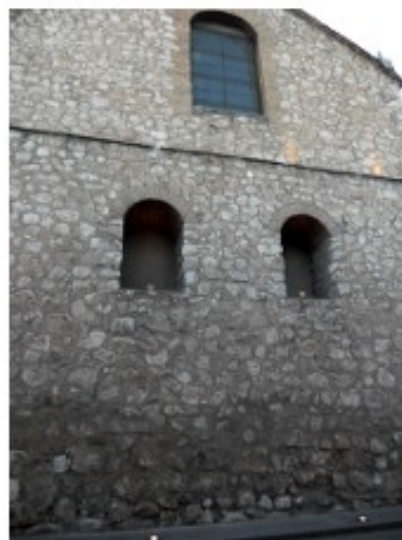


6) Vista del ingreso a la Iglesia desde Caseros



## Travesía para horadar la piedra

### 7) Distintos segmentos del muro de la Iglesia



### Travesía para horadar la piedra



8) Puerta de ingreso a la Iglesia por Caseros



9) Detalle del cartel sobre la puerta. Fuente: Fuente: Imagen propia

**Travesía para horadar la piedra**

10) Facultad de Lenguas. Inrrección Av. Vélez Sarfield. Fuente: Imagen propia



11) Joyería entre la Facultad de Lenguas y Convento. Fuente: Imagen propia



12) Convento e ingreso a Museo San Alberto. Fuente: [www.museosanalberto.com.ar](http://www.museosanalberto.com.ar)

### Travesía para horadar la piedra



13) Bancos de granito rosa. Fuente: Imagen Propia

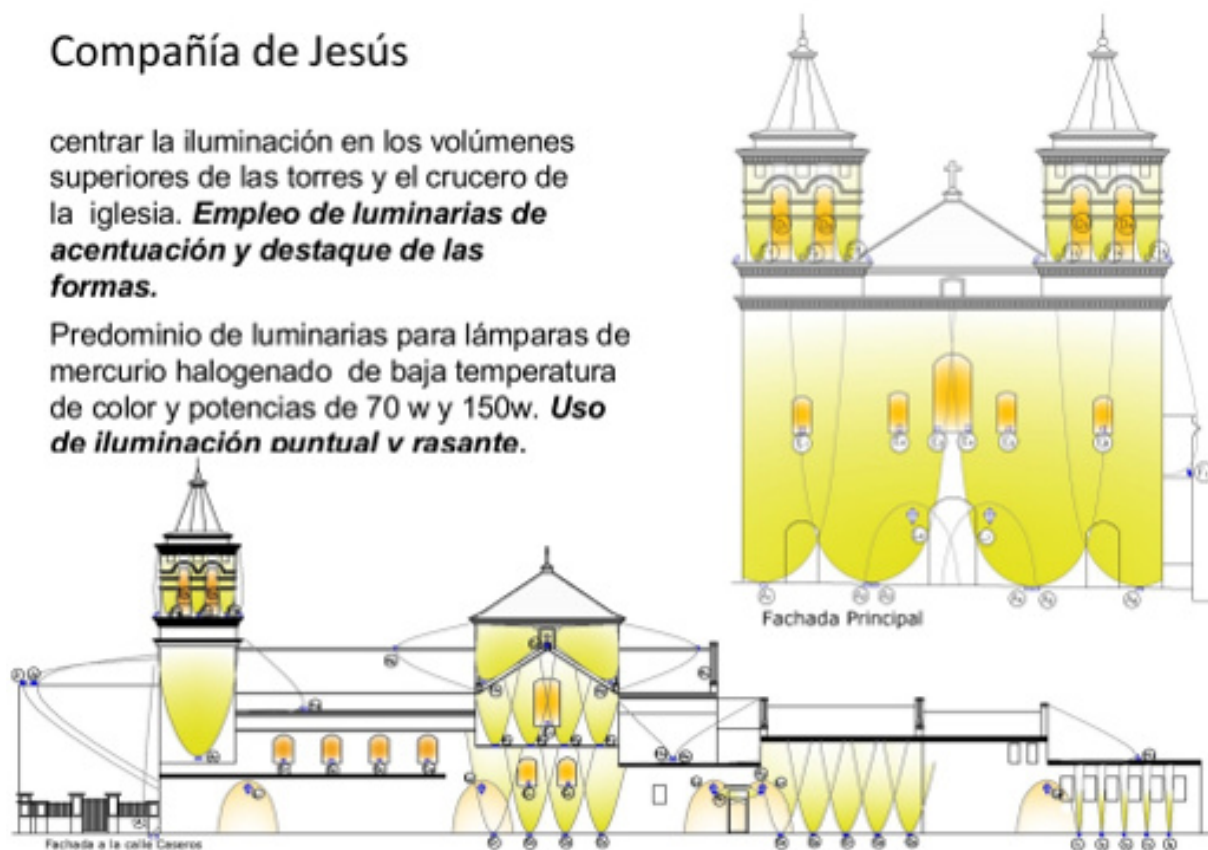


14) Detalle del suelo

## Compañía de Jesús

centrar la iluminación en los volúmenes superiores de las torres y el crucero de la iglesia. **Empleo de luminarias de acentuación y destaque de las formas.**

Predominio de luminarias para lámparas de mercurio halogenado de baja temperatura de color y potencias de 70 w y 150w. **Uso de iluminación puntual v rasante.**



15) Planta de luces del muro de la iglesia. Fuente: Dra. Leandra Avadía. Iluminación de fachadas e interiores en edificios patrimoniales en el área central. de la Ciudad de Córdoba. XII Jornada Argentina de Luminotecnia Córdoba. FAUD. UNC. 2015

## Travesía para horadar la piedra



16) Detalle de luminarias, de arriba a abajo: Farol del muro de la Iglesia, farol del alumbrado público, luminaria empotrada en el suelo. Fuente: Imagen propia

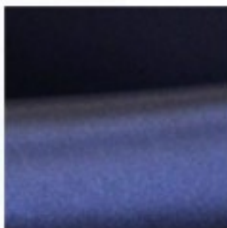


### Inspiraciones



Fuente de imagen: <http://sueyounghistories.com/>

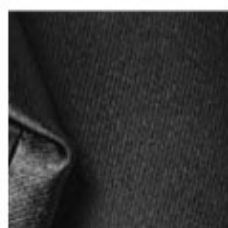
### Telas de vestuario:



Tela de corbata trasero del chaleco: raso



Tela de saco y chaleco: Tropical mecanico



Tela de pantalón

Fuente: [www.tiendalosangeles.com](http://www.tiendalosangeles.com)

17) Diseño de vestuario. Fuente: Imagen propia. Inspiraciones para el diseño y géneros de tela, fuentes en la imagen

### Travesía para horadar la piedra



Vista delantera y trasera del pinkullo bitonal. Fuente: Imagen propia



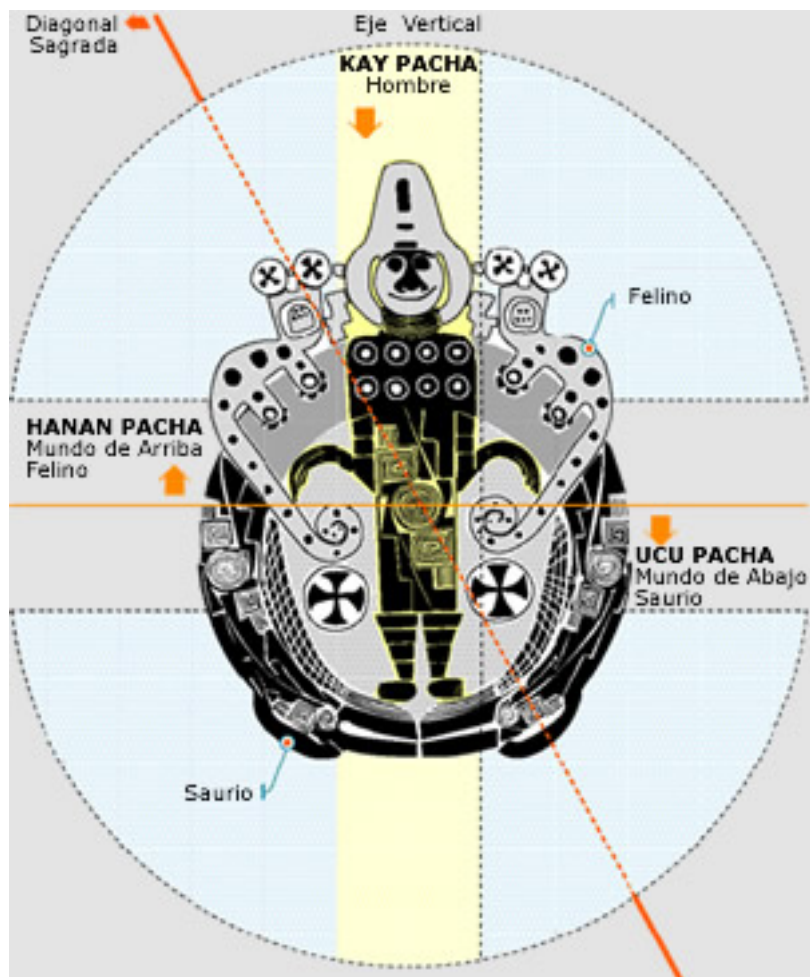
Instrumento instalado abajo del banco, iluminado con luz led touch. Fuente: Camila María

18) Pinkullo bitonal, elaborado con cerámica roja y gres, modelado en sobre relieve y dibujos en esgrafiado. Está pintado con engobe negro de arcilla roja y óxido de cobalto con un texturado tipo piedra, alisado irregular y bruñado.

El bitono se logra con dos cajas de resonancia. La más ancha arroja tonos más graves, la más angosta el agudo. Tienen boquillas independientes.



### Travesía para horadar la piedra



19) Imagen de inspiración de la cosmogonía diaguita para sobre relieve y esgrafiado del Pinkullo.

Como se observa, la imagen central es del chaman con dibujos en el pecho de las manchas del jaguar que representa el hanan pacha (conocimiento superior), sus pies las serpientes que representan la conexión con ucu pacha (las fuerzas inferiores).

Fuente: <http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/diaguita/religion.html>

## Travesía para horadar la piedra

**TRAVESÍA  
PARA HORADAR  
LA PIEDRA**  
intervención urbana

*"(...) Soy libre frente a la sociedad organizada y vestida. Estoy desnudo, y me zambullo en el agua de mi imaginación. Es tarde para estar en cualquiera de los dos puntos donde debía estar a la misma hora, deliberadamente a la misma hora... (...)"  
Fernando Pessoa*

10, 14 y 17 de noviembre, 18.30 hs.  
Caseros entre Av. Vélez Sarfield y Obispo Trejo (Manzana Jesuítica)

Performer: Rodrigo Cabrera  
Dirección: Ayelén Díaz  
Guión/ dramaturgia: Rodrigo Cabrera/ Ayelén Díaz  
Registro y asistencia: Analía Requena

Diseño de vetuario, calzado y objetos: Ayelén Díaz  
Sastrería: María Esther Bustos  
Diseño gráfico: Ayelén Díaz  
Fotografía: Camila María

Trabajo Final de la Lic. en Teatro (actoral) de Ayelén Díaz. Asesor: Lic. Adrián Pablo Andrada. Año 2017

Agradecimientos: Graciela García, Emilce Martinez, Cecilia Antonozzi, Marcelo Comandú, Camila María

20) Flyer para corpus. Fuente: imagen propia

## Travesía para horadar la piedra

Presupuesto

Artículo	Materiales	Precio	Lugar/ Contacto
Saco,	Tropical mecánico azul	\$300	Tienda Los Angeles
chaleco	Tafeta para forro de saco	\$ 50	Tienda Los Angeles
y corbata	Raso azul	\$70	Tienda Los Angeles
	Botones forrados	\$25	Popis
	Hilo azul	\$80	Popis
Camisa	----- -----	\$30	Feria de Parque las Heras
Pantalón	----- -----	\$40	Feria de Parque las Heras
Anilinas x 2	----- -----	\$60	Popis
Zapatos	Cuero flex	\$100	Casa del zapatero
	Cuerina con spandex	\$70	Tienda Los Angeles
	Cotton marrón	\$80	Tienda Los Angeles
	Goma	\$80	Casa del zapatero
	Hilo de zapatero	\$40	Casa del zapatero
	Aguja de zapatero	\$20	Casa del zapatero
	Pegamento	\$40	Casa del zapatero
	Yeso	\$30	Ferretería San Luis
Pinkullo	Gres	\$110	El Rincón del Ceramista
	Arcilla roja	\$25	El Rincón del Ceramista
	Óxido de cobalto	\$95	El Rincón del Ceramista
	Fundente	\$30	El Rincón del Ceramista
Luz	Lampara Led Touch	\$40	Galería Norte
	Pilas AAA	\$75	Galería Norte
Dispositivo de	Cinta bifásica	\$50	Ferretería San Luis

**Travesía para horadar la piedra**

instalación	Ganchos plasticos x4	\$20	Ferretería San Luis
Honorarios de Sastre		\$750	María Esther Bustos
Alquiler de horno		\$30	Silvia Dominguez, para Arte Cerámico Córdoba

Total	\$2145
-------	--------