



Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro con orientación Actoral

El agotamiento del cuerpo: hacia una construcción de presencia.

Alumno: Giovanna, Nicolás Ignacio

Asesoras: Martín, Daniela y Cismondi, Carolina.

2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. EL CUERPO: UN CAMPO DE BATALLA.....	9
1.1. Nuestra concepción del cuerpo.....	10
1.1.1. Actor performer.....	13
1.1.2. El pensamiento del cuerpo.....	15
1.2. ¿Qué puede hacer un cuerpo?.....	17
1.3. La potencia del agotamiento.....	19
1.4. La construcción de presencia.....	22
2. EN LA PROFUNDIDAD DE UN SOLO.....	26
2.1. La soledad: un punto de partida.....	27
2.1.1. El vaciamiento: ¿Un cuerpo sin órganos?.....	30
2.2. La improvisación como procedimiento.....	32
2.3. La dramaturgia de un registro.....	35
2.3.1. Koltés múltiple.....	37
2.3.2. Registro caótico de un actor-performer.....	39
2.3.3. Nuestra propia dramaturgia.....	51
3. CARTOGRAFÍA DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA.....	55
3.1. El bosque: un recorrido por la inmovilidad.....	58
3.1.1. Reconociendo otras pieles.....	62
3.2. El niño lluvia: Devenir-tormenta	63
3.3. Encuentro con Koltés: devenir-lobo.....	66
3.4. Gogo: devenir-andrógino.....	68
3.5. El túnel: colgar de un hielo.....	70
3.6. Un desierto poblado.....	71

4. LOS PAISAJES DE LA SOLEDAD.....	74
4.1. Atmósferas.....	74
4.2. Cuadrilátero: el performer cazador y presa.....	76
4.3. Percepción visual: la iluminación.....	78
4.3.1. Planta lumínica.....	80
4.4. Universo sonoro.....	81
4.5. Otras pieles: vestuario y escenografía.....	84
5. CONCLUSIONES.....	88
6. BIBLIOGRAFÍA.....	91
7. APÉNDICE.....	94
7.1. ¿DANZA, TEATRO O PERFORMANCE?.....	94
7.1.1. Performance y teatro.....	96
7.1.2. Danza teatro: el legado de Pina Bausch y los nuevos coreógrafos.....	98
7.1.3. Teatro físico: el cuerpo y la palabra.....	102
7.1.4. Teatro posdramático.....	104
8. ANEXO.....	109

A mi hermana, Marina.

Primero que nada, quiero agradecer a mi familia, por su apoyo constante durante todo el trayecto de la licenciatura.

Agradecer a mis asesoras: Carolina y Daniela, por su dedicación, generosidad y amor en cada devolución, en cada reunión y cada ensayo.

A Elvira por su sensibilidad, pasión y compromiso con el proyecto.

A Micaela por su mirada atenta, generosa, por su escucha y acompañamiento durante todo el proceso.

A Luciano, Emilia, Edgar y Leandro, por haberse sumado a la propuesta y dado lo mejor de sí.

Quiero agradecer a Ivana y Gloria, del Programa de Apoyo al Egreso, que también me acompañaron y guiaron en este camino.

A cocina de culturas, por brindarnos su espacio para desarrollar nuestros ensayos locos.

A todos los profesores del teatro y de la danza que, de un modo u otro, me impulsaron a realizar esta investigación.

INTRODUCCIÓN

El interés por poner el foco en el agotamiento del cuerpo nace de mi experiencia en cuanto a la formación simultánea como actor y bailarín, disciplinas que desarrollé de manera separada una de la otra. Por un lado la danza y por el otro el teatro, como si se pudiera separar el texto, la voz, la mirada, el gesto, del movimiento, la música y la coreografía. No podía encontrar una metodología de trabajo que pudiera hacer convivir a ambas disciplinas. Dicha tensión entre el teatro y la danza se presenta como el punto inicial de esta investigación, cuyo objetivo consiste en difuminar los bordes entre ambas artes: desde este deseo de superar fronteras disciplinares, aparece el agotamiento como una posibilidad en la que teatro y danza puedan encontrarse. Parto de la hipótesis de que cuando el cuerpo supera el agotamiento empieza a navegar en un terreno neblinoso en el que emerge lo impensado, un terreno híbrido y fronterizo entre danza y teatro.

Para la *realización escénica*, término que desarrollaremos en el capítulo tres “Cartografía de la realización escénica”, tomé la decisión de estar solo en escena, personalmente quería pasar la investigación por mi cuerpo y explorar la superación de ciertos límites que nunca había indagado en carne propia. Es por esto, que convoqué a Elvira Bustamante para que me dirigiera, a Micaela Toret para que haga la asistencia de dirección y a Luciano Villareal para el entrenamiento físico. Luego se incorporaron: Edgar Tula en vestuario y Emilia Bravo en la iluminación. Todos compartimos inquietudes similares en torno al teatro y su forma de relacionarse con las otras artes, por lo que teníamos una afinidad personal y particular con el tema a investigar. Nos planteamos interrogantes, compartimos teorías y entrenamientos. Gran parte de esta investigación fue en equipo, pensando la realización escénica de manera horizontal, creando de manera colectiva. Hubo momentos de soledad, en los que me encontré escribiendo y produciendo solo, por lo que el lector se encontrará con párrafos en los que hablo en primera persona del singular, que tienen

que ver con estos momentos, desde mi experiencia en escena y como investigador. Y, por otra parte, se encontrará con partes que están escritas en plural que refieren a decisiones, reflexiones, experiencias y conceptos que desarrollamos en conjunto.

Los ensayos fueron de carácter experimental, e incluían una instancia de entrenamiento expresivo cuyo objetivo consistía buscar el agotamiento y llevar al extremo las posibilidades del cuerpo -abordaremos la problemática del cuerpo en el apartado: “El cuerpo: un campo de batalla”- luego del entrenamiento hacíamos foco en la dirección recuperando momentos del entrenamiento y proponiendo otros (con la intención de trascender ese agotamiento) luego, dejábamos un momento para el registro creativo (tanto el mío como actor performer como el del equipo en sus respectivos roles) y por último un tiempo para la reflexión grupal. Los registros de los ensayos que realicé constaban de una escritura originada en el cuerpo cansado, agotado, una escritura de resonancia que daba cuenta por lo que había pasado mi cuerpo y que procedía libremente en cuento, monólogo, diálogo, relato, etc.

En un principio, el agotamiento lo pensamos como procedimiento compositivo del monólogo, ‘La noche justo antes de los bosques’¹ de Bernard Marie Koltés. Elegí este texto porque considero que tiene un singular potencial para ser trabajado desde el agotamiento y desde este cruce disciplinar. En cuanto a la forma en que está escrito no tiene puntos y tampoco descripciones de espacios, a nivel dramático no cuenta ni con personaje ni con una estructura dramática. En su escritura está latente la idea de agotamiento tanto en la verborragia de la voz que enuncia, como en el ritmo vertiginoso dado por la falta de puntos que supone una respiración sin pausa y, por ende, caótica.

Sin embargo, a medida que el proceso de ensayos avanzaba empezaba a emerger una dramaturgia propia, que estaba ligada a la improvisación y al registro de los ensayos. El texto

¹ El texto fue tomado del libro “Teatro. Bernard Marie Koltés” de Ediciones Colihue con traducción de Jorge Dubatti y Marta Taborda. (2008)

de Koltés sirvió como un punto de partida, que nos disparó el imaginario y nos hizo navegar por nuevos y diferentes sitios, lo cual deparó en una convergencia de diferentes dramaturgias: de la respiración, del cuerpo, del espacio, etc; cuestiones que abordaremos en el apartado dos: “en la profundidad de un solo”.

El título de la investigación también sufrió modificaciones con el correr de los ensayos, en un comienzo tenía como nombre: “El agotamiento del cuerpo como posibilidad para abordar el texto teatral desde la construcción de presencia”, el cual modificamos al título actual “El agotamiento del cuerpo hacia una construcción de presencia”, ya que durante los ensayos fueron apareciendo diversos elementos que transformaron el curso de la investigación, incluso de lo que nosotros habíamos pensado en un comienzo. De manera tal que trabajar el agotamiento del cuerpo descentró el texto como eje de búsqueda y reveló que la presencia era aquello que quedaba, lo que se construía como consecuencia del agotamiento. El lector se podrá encontrar con estos hallazgos en el capítulo tres: “Cartografía de la realización escénica”.

Si bien el eje central de la investigación es el agotamiento del cuerpo en tanto problemática actoral, también hemos trabajado con las diferentes materialidades escénicas tales como el texto, la iluminación, el sonido, el espacio y la escenografía. Creando atmósferas y pincelando paisajes que forman parte de nuestra realización escénica, que están en diálogo directo con el trabajo del actor-performer en escena. El lector se encontrará con los aspectos técnicos de la obra en el último capítulo: “Los paisajes de la soledad”.

Hemos optado por ubicar la investigación sobre las diferentes prácticas artísticas que tomamos como referencia, en el apéndice. Consideramos que es un capítulo importante para poder situar nuestra obra dentro de un contexto, en el que se sitúan la performance y el teatro,

el teatro físico, la danza-teatro y el teatro posdramático. La decisión de ponerlo en el apéndice, aparece para fortalecer el cruce entre teoría y práctica en este Informe Final.

La teoría es una práctica dice Josette Féral, y a lo largo de este escrito intentaremos plasmar esta conexión teórico-práctica que fueron las bases de esta exploración de cruce, que nos llevó a un proceso, por momentos, de traducción, porque la teoría y la práctica se cruzan, se mezclan y se conectan, pero pertenecen a diferentes universos. Como afirma Féral, la traducción implica un pasaje y una pérdida. Un pasaje, del proceso de la investigación a estas páginas, y una pérdida porque “todo acto de traducción se basa sobre una impotencia y siempre algo se escapa en el proceso de traducción” (2004, p. 46) Desde esta perspectiva la traducción implica penetrar en el universo del otro, impregnarse en él. Adentrarse desde la teoría en el universo de la escena y hacerla estallar, bombardear la teoría con el cuerpo, con la ferocidad de los ensayos, bucear en estos universos y, luego, hacerlos carne y páginas.

1. EL CUERPO: UN CAMPO DE BATALLA

El agotamiento también es una herida.

Mirá mi mano, se me salió un pedazo de piel.

Tengo las rodillas rojas

y los tobillos raspados [...]

Me raspé una mejilla.

Raspaduras, sudor y sangre

son producto del devenir de este cuerpo salvaje.

Decime si mi cuerpo no es un campo de batalla.

¿Qué es sino?

Salgo herido, pero satisfecho

Triunfante y derrotado.

(Registro del actor-performer, escrito en el ensayo del 19 de Febrero 2018 en

Espacio Blick)

Ricardo Bartís, actor y director argentino, en su libro ‘Cancha con niebla’ habla del ensayo como un *campo de batalla*, en ese sentido, concibe al ensayo como un estallido, como una explosión. Cuando los ensayos son interesantes, afirma el director, los estímulos son muy grandes y se sale del ensayo como ‘impulsado’:

Aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando, que ya no son las ideas, ni la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica (Bartís, 2003, p. 68)

De esta manera, decidimos correr esta metáfora que el autor utiliza para hablar del ensayo, trasladándola al cuerpo. Para nosotros el cuerpo es un verdadero *campo de batalla*,

en donde se hallan esos impulsos, esos estímulos, esa intensidad: el cuerpo como un estallido, una explosión, un bombardeo. Llegamos a este concepto desde el mismo cuerpo, desde experimentar el dolor del agotamiento, la revelación de la presencia y la angustia de la soledad, por lo tanto fue un concepto que adoptamos a partir de la experiencia, en el registro citado al comienzo del apartado, hago referencia a mi cuerpo atravesado por el agotamiento, herido, con sangre y raspaduras: un *cuerpo salvaje*.

Particularmente, en el ensayo del cual cito el registro con el que comienza este apartado, hubo una interacción concreta con quienes estaban en la sala (Micaela Toret, en su rol de asistente de dirección y Emilia Bravo, en su rol de iluminadora), en un momento de la improvisación² tumbé las sillas de la sala que las rodeaban. Incluso llegué a amenazarlas con tirarles una silla por sus cabezas. Pero ellas también estaban atacando, incluso por momentos podía sentirme abrumado con sus miradas o sus anotaciones.

¿Cuál es el límite en el *campo de batalla*? ¿Cuántas batallas puede librar este cuerpo? ¿Cuánto agotamiento? ¿Cuántos misiles? ¿Qué de este cuerpo es batallado y qué batalla?

1.1 Nuestra concepción del cuerpo

Ese *campo de batalla*, territorio del actor-performer, es un cuerpo múltiple, puesto que puede transformarse incansablemente. Para Deleuze y Guattari (1980) el devenir³ y la multiplicidad son una misma cosa: “Las manadas, las multiplicidades no cesan, pues, de transformarse las unas en las otras, de pasar las unas a las otras.” (p. 254) Esta posibilidad de multiplicidad que tiene el cuerpo, hace que articulemos diferentes concepciones que a lo largo de nuestra realización escénica irán mutando y yuxtaponiéndose.

² Abordaremos la problemática de la improvisación en el capítulo siguiente: “En la profundidad de un solo”, en el subtítulo: “la improvisación como procedimiento”.

³ Devenir, para Deleuze y Guattari (1980), implica relaciones de movimiento y reposo, velocidad y lentitud, gracias a las cuales se puede devenir. A su vez, devenir nunca es imitar, ya que éste está sujeto al acontecimiento, al calco, y no a la copia. Ampliaremos en esta definición en el apartado “Cartografía de la realización escénica, subtítulo: “El niño lluvia: devenir-tormenta”.

En principio, el cuerpo se compone por una compleja red de pulsiones, intensidades y dinámicas que operan como recursos compositivos de nuestra realización escénica, en este sentido, las investigaciones de Fischer-Litche (2011) y Lehmann (2013) coinciden en cuanto al protagonismo del cuerpo en el teatro contemporáneo. Fischer-Litche agrega, en el libro ‘Estética de lo performativo, que el foco en el cuerpo tiene que ver con una oposición a los medios tecnológicos: “A las imágenes de los medios técnicos y electrónicos, reproducidas por millones, el teatro y el arte de la performance les oponen el cuerpo humano [...] El cuerpo humano en su singularidad y su potencial para acontecer, irradiando luz” (Fischer Litche 2011, p. 191)

Esta singularidad de la que habla Fischer-Litche, la asociamos al concepto de actor que diagrama Artaud quien lo define como un atleta del corazón: “es preciso admitir en el actor una suerte de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos” (Artaud, 1964, p. 135). Tomamos también la importancia que el autor le da a la respiración, el cuerpo del actor es apoyado por la respiración y afirma que cuanto más moderada sea la actuación más activa, amplia y pesada será la respiración; y por otra parte, una actuación arrebatada, que se exterioriza, le corresponderá una respiración de impulsos breves y espasmódicos. A cada movimiento, a cada estremecimiento de la afectividad, le corresponde una respiración, es por esto que más adelante hablaremos de una ‘dramaturgia de la respiración’ en torno a la creación de la obra.

Así como la respiración es cuerpo, también consideramos que la voz, en tanto emisión sonora, es cuerpo. Nos parece fundamental lo que esboza Lehmann con respecto al cuerpo/voz afirmando que en el teatro posdramático el cuerpo entero se convierte en voz, esto sucede porque se diluyen los límites corporales. De este modo, afirma el autor, en el proceso

que se desarrolla con la respiración, el cuerpo se vuelve vibración e instrumento sonoro. Entonces cuando hablamos de agotar al cuerpo, vamos a recurrir a esta concepción de cuerpo que engloba toda su materialidad.

Este campo de batalla, este protagonista de la realización escénica, esta respiración, este cuerpo/voz, es, a su vez, un cuerpo escurridizo, huidizo e imposible de asir, como dice Nancy: “cuerpo tocado, tocante, frágil, vulnerable, siempre cambiante, huidizo, inasible, evanescente ante la caricia o el golpe, cuerpo sin corteza, pobre piel tendida en una caverna donde flota nuestra sombra” (Nancy, 2007, p. 16)

A partir de este cuerpo escurridizo, inasible, huidizo, es que aparece el concepto de *cuerpo salvaje*. Este concepto apareció particularmente en el ensayo del dieciocho de febrero del 2018, quien lo enunció fue la asistente de dirección Micaela Toret, quien al ver el cuerpo que yo estaba construyendo, y que se estaba desplegando en el espacio, ella nombró como *cuerpo salvaje*. Dicho ensayo fue crucial para esta construcción, ya que nos propusimos hacer una pasada general de la obra pero desde la improvisación, permitiendo que pueda irrumpir lo impredecible: construir un cuerpo que está por fuera de lo subordinado, que se escapa a las normas sociales en las que se puede asir el cuerpo, por lo que se vuelve inasible.

En su etimología, la palabra salvaje viene del latín *silvaticus*, que proviene de la misma raíz que selva y silvestre. Se refería originalmente a plantas o animales criadas naturalmente sin domesticar. Esta etimología la ligamos al concepto de rizoma que despliegan Deleuze y Guattari:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Lo bulbos, los tubérculos, son rizomas [...] En sí mismo el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. En

un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta.
(Deleuze y Guattari, 1980, p. 13)

En consecuencia, un *cuerpo salvaje*, en tanto rizoma, es un cuerpo que no solo es inasible sino que se va ramificando y multiplicando de maneras muy diversas. En el imaginario de la selva, este cuerpo es liana y enredadera a la vez, despliega raíces y siembra orquídeas. Pero no sólo hay flores y ‘lo mejor’ como dicen Deleuze y Guattari, también está lo peor, el cuerpo también es ese musgo verdoso que crece en la corteza de los árboles, que son los fluidos que él mismo expulsa hacia el exterior, la baba, mocos, incluso la sangre.

Desde este cuerpo que, como nombramos, es campo de batalla, misil, atacante y atacado, inasible, escurridizo, salvaje, musgo y liana, ¿se encuentra un actor salvaje?, ¿un performer batallante?, ¿o ambos a la vez?

1.1.1 Actor performer

Como respuesta a las preguntas anteriores, a través de los ensayos y en este cruce con la teoría (desde Nancy hasta Deleuze) decidimos hablar de actor-performer, ya que como dice Lehmann “el actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un performer que ofrece su presencia sobre la escena” (Lehmann, 2013, p. 238) Esta forma de nombrar a quien está en escena está relacionada con la crítica a la representación, al actor como mero reproductor de la realidad, entonces se entiende al actor en tanto performer, quien como dice Grotowsky, es un ‘hombre de acción’, un ‘outsider’, un ‘estado del ser’.

Maura Baiocchi y Wolfgang Panek conciben al performer como alguien que conceptualiza, crea y presenta su performance, y que lo hace de manera similar a las artes visuales. A su vez, consideran que en la performance la improvisación es menor y la acción más elaborada, tratándose de un trabajo más individual. En este punto, nos interesa la improvisación como procedimiento de composición (en el apartado siguiente desarrollaremos

esta noción) por eso es que planteamos una tensión entre el actor y el performer, llegando a la nominación actor-performer. Tensión que se teje, como dicen Baiocchi y Panek “entre público y privado, entre performer y personaje, actuación y representación [...] repetición y novedad en el que surge la performance y todos los movimientos que la originaron” (Baiocchi, 2011, p. 58)

La actuación, dice Bartís, crea disturbios y erotiza cuerpos. Plantea un alto nivel de genitalidad, porque, como dice el autor, solo la pasión puede defendernos, ya que no hay asidero para el razonamiento. Dicha concepción caótica y erótica de la actuación, la contrapone con el teatro representativo, en el que el actor tiene que ‘contar’ una historia que viene de antemano, que preexiste al cuerpo del actor y lo transforma en un mero reproductor de la realidad. Esta última noción es la que nosotros discutimos y coincidimos con Bartís en que la actuación es todo lo contrario a la representación. Es aquello que se teje en la sucesión de acontecimientos, desde el presente, in situ, hic et nunc: “el pensamiento teatral que viene de la actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único” (Bartís, 2003, p. 19)

De esta manera, la construcción que hice de mi cuerpo en escena fue singular, alienándose al concepto de actor-performer, una noción que nos permitió abrir fronteras ya que no descarta la representación, pero apunta a la presencia. Este actor-performer que soy, lo construí a través de operaciones y procedimientos múltiples, nunca pensando en unidad, sino que se produce a través de diferentes estímulos (externos: desde la dirección, el público, la música, un avión que pasa) o internos (mi cuerpo: mis órganos, venas y arterias, el sonido de mi respiración), diversos imaginarios (la soledad en paisajes, las estaciones, un árbol que se quema), múltiples devenires (devenir-tormenta, devenir-animal, devenir-andrógino, devenir-desierto), olores, luces, etc.

1.1.2 El pensamiento del cuerpo

Estos devenires, estímulos, olores, etc. que se relacionaban con el cuerpo ponían en jaque al control de la consciencia, movilizándolo al cuerpo desde otros lugares más perceptivos, sensitivos y experienciales. Sin embargo, una pregunta que fue recurrente en el proceso era si el pensamiento racional no nublaban el apareamiento de lo impredecible, del acontecimiento, del suceso. ¿Es posible desconectarse completamente de la razón? ¿Cuál es la oscilación entre ‘escuchar’ al cuerpo y ‘escuchar’ a la razón?

Al respecto, en el ensayo del 25 de agosto, sucedió que me encontraba en una improvisación y no podía dejar de pensar, no podía activar ese costado perceptivo, sensible, y escribí en mi registro: “Un poco se me dificulta lograr el cometido -no soy mago. Estoy pensando demasiado -y los magos no piensan, creen-. Ellos lo notan, rápidamente se dan cuenta que soy un impostor” (Registro del actor-performer escrito en el ensayo del 25 de agosto de 2017) De esta manera se podía ver una división entre el pensamiento, en tanto razón, y el cuerpo, como si algo de esa magia, que tiene que ver con la percepción⁴, la sensibilidad, la escucha quedara anulada frente a la razón, el juicio, etc. Entonces apareció una pregunta fundamental: ¿Qué pautas, procedimientos o mecanismos activan el pensamiento racional y cuáles activan un cuerpo receptivo, sensible? Y, por otra parte ¿qué lugar tiene el pensamiento en el cuerpo? ¿El cuerpo piensa?

En principio, las pautas que tenían que ver con lo técnico y específico llevaban más a este pensamiento racional. Por ejemplo, Elvira Bustamante propuso que con el texto de la lluvia (escena que abordaremos en el capítulo: “Cartografía de la realización escénica”) me pusiera a marcar palabras que pudieran llevarme a acciones. Este trabajo técnico de marcar y

⁴ A lo largo de esta investigación utilizaremos en reiteradas oportunidades la palabra percepción. De modo que nos resulta importante aclarar a qué nos referimos. La palabra viene del latín *perceptio* y quiere decir “La acción y efecto de capturar por completo las cosas”. A lo cual nosotros agregamos, que eso que se captura ocurre *in situ, hic et nunc*, desde una presencia absoluta en la escena. A esto nos referimos cuando hablamos de percepción.

definir acciones con palabras se me hizo imposible desde el agotamiento, desde lo impredecible, por lo tanto tuve que abandonar la tarea, porque ese cuerpo salvaje, ese campo de batalla se desvanecía en el intento de pactar para repetir.

Por otra parte, las pautas más abiertas, que abrían a la improvisación, posibilitaban un cuerpo permeable, perceptivo, en interacción con el espacio, y ahí se hacía visible la presencia, el estar aquí y ahora, *hic et nunc*. En el ensayo del 19 de marzo del 2018, con Micaela Toret⁵, nos propusimos hacer una pasada general de la *realización escénica*, dicho plan se transformó en una gran improvisación que duró dos horas y que partió del calentamiento. Micaela Toret empezó a guiar esta improvisación potenciando ciertos momentos, pero siguiendo siempre los impulsos del cuerpo, las transformaciones, los diversos devenires a los que se enfrentaba. En este ensayo aparecieron los términos abordados anteriormente de *cuerpo salvaje* y *campo de batalla*: el cuerpo sobre el abismo, un cuerpo en sentido amplio (teniendo en cuenta la emisión sonora de la voz). También, se hacía más potente la relación con el espectador, y aparecían paisajes de la soledad: el desierto, la primavera, el bosque, la arena, es decir, desde estos mecanismos de pautas abiertas, que potencian lo que ocurren, el cuerpo se expande, habilitando también un pensamiento del cuerpo. Lo que responde a la pregunta que nos hacíamos: ¿El cuerpo piensa?

Para el filósofo francés Jean-Luc Nancy, el pensamiento no tiene nada que ver con el orden del saber. Cada pensamiento, continúa el autor, es un cuerpo, es el ser mostrándose. El problema del pensamiento, dice Nancy, es cómo el cuerpo enuncia, y afirma que el cuerpo enuncia fuera del lenguaje –no es ni mudo ni silencioso, ya que estas son categorías del lenguaje. Al enunciar, el cuerpo anuncia absolutamente todo. El cuerpo enuncia y él se

⁵ Este ensayo comenzó con un calentamiento individual que luego lo empezó a guiar Micaela Toret. Ella me señalaba puntos del cuerpo para ser consciente, para desarticular el cuerpo. Luego la pauta fue ir quebrando el cuerpo en diferentes lugares. ¿Cómo habitar este cuerpo? La cintura como timón del cuerpo. Retomamos, desde la improvisación textos que habían quedado olvidados como el de insultos al público de Peter Handke, y momentos, como el de las piernas que hablan (improvisación en la que el texto se superponía a un trabajo con las piernas)

enuncia, impidiéndose como enunciado, lo que configura un sentido del rechazo del sentido. Lo que constituye una nueva forma de pensar el pensamiento del cuerpo: “El pensamiento-en-cuerpo es rítmico, espaciado, latido, dando el tiempo de la danza, el paso del mundo” (Nancy, 2003, p. 79) El cuerpo piensa, claro que piensa, pero piensa fugándose de la semántica, piensan los latidos del corazón, el flujo continuo de la sangre, las venas y las arterias, el pensamiento es cuerpo que se enuncia/anuncia:

Este cuerpo, aquí, el mío, el vuestro, que trata de pensar el cuerpo, donde el cuerpo trata de pensarse, sólo puede hacerlo con rigor (renunciando a significar el cuerpo) dejándose reconducir a ese cuerpo que es pensante, a su propia materia pensante, directamente ahí donde eso se prodiga, sobre la res extensa' del cogito. (Nancy: 2003, p. 80)

1.2 ¿Qué puede hacer un cuerpo?

Un campo de batalla, un cuerpo salvaje, que deviene rizoma, este cuerpo pensante ¿qué puede hacer?, ¿cuáles son los límites si es que los tiene?, ¿todo puede pasar en un campo de batalla? ¿Qué lugar ocupa la experimentación como condición de un campo de batalla? Lepecki afirma que “la palabra clave es la ‘experimentación’, como condición fundamental para alcanzar otras posibilidades contemporáneas que revelen el cuerpo como organismo, historia y sujeto de enunciación” (Lepecki, 2006, p. 78) Frente a la pregunta que se hacía Pina Bausch ¿qué mueve a un cuerpo? Lepecki lanza una pregunta fundamental que atraviesa las nuevas prácticas escénicas ¿qué puede hacer un cuerpo?

El filósofo Spinoza afirma en su libro ‘Ética’ que no sabemos lo que puede hacer un cuerpo, el filósofo se plantea que nadie sabe lo que puede y lo que no puede hacer un cuerpo. Esos horizontes y esos límites, son grandes desconocidos: “pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder

explicar todas sus funciones” (Spinoza, 1983, p. 127) para lo cual Serres⁶ en su obra ‘Variaciones sobre el cuerpo’ afirma: “Nuestros cuerpos pueden casi todo” (2011, p. 10). El cuerpo, para Serres tiene una gran capacidad de transformación, y se puede transformar en un pedazo de roca en el caso de un escalador, o en un torbellino en el nadador:

Diré que los cuerpos pueden casi todo. Con insistencia he sostenido que conocen ese poder aquellos optimistas que luchan frente la adversidad. Es verdad que ciertos límites no pueden ser franqueados: el entrenamiento intensivo y las performances extraordinarias desgastan y pueden matar. [...] Las formas de dolor y los modos del padecer abren el cuerpo a la existencia y a los aprendizajes más inesperados (Serres, 2011, p. 21)

Durante la investigación en los ensayos, sobre todo al inicio de la investigación, hubo momentos en que mi cuerpo no podía seguir, en el que el cansancio se apoderaba de mis huesos y mis músculos y procedía a rendirme, generalmente terminaba tirado en el suelo, con la respiración agitada, el cuerpo temblando. En cierto sentido, lo que podía hacer mi cuerpo tenía un límite que era difícil trascender, particularmente porque la razón, le negaba al cuerpo la capacidad de continuar. Sin embargo, a medida que fuimos creando un cuerpo pensante, salvaje, se fue corriendo ese límite, abriéndose a la experiencia.

Entonces, si el cuerpo se abre frente a la experiencia, podríamos hablar entonces de permeabilidad y apertura del cuerpo, lo que hace que, como dice Serres, un cuerpo pueda casi todo, excepto aquello que lo lleva a la muerte, que asecha con la desaparición del mismo. Ahora, pensando en la permeabilidad y la apertura del mismo frente a la experiencia, frente al acontecimiento: ¿qué puede mi cuerpo agotado? ¿Qué puede un cuerpo de este actor-performer? ¿Casi todo?

⁶ Michel Serres es un filósofo, historiador de ciencias, profesor de la universidad de Standford y miembro de la Academia Francesa. Sus obras más importantes son: Atlas (1995), La comunicación (1996) y Variaciones sobre el cuerpo (2011), entre otros.

1.3 La potencia del agotamiento

Como mencionamos arriba, nuestra hipótesis de trabajo es que el agotamiento puede ser un territorio vasto que nos permita superar, difuminar y derribar fronteras entre la danza y el teatro. Un terreno cubierto de neblina en la que pueda aparecer una producción artística no-racional, impensada, impredecible y fuera de los lugares comunes.

¿El cuerpo al experimentar el agotamiento se rinde, llega a agotar ‘la última gota’? O, al contrario, ¿el cuerpo puede ser potencia al traspasar los límites del mismo? Y, en el caso de que sea posible generar un cuerpo potente luego del agotamiento, ¿cómo se recupera, regenera o recicla esa energía que fue agotada? En cuanto a la escena: ¿es posible que emerjan nuevos mundos o universos estéticos y poéticos? ¿Qué procedimientos aparecen para abordar el texto de Koltés?

Deleuze afirma que “el agotado agota todo lo posible. [...] Acaba con lo posible, más allá de todo cansancio, para acabar de nuevo”. (Deleuze, 1996, p. 1) Manifiesta que el agotamiento tiene que ver con ‘series exhaustivas’ como lo que ocurre en las obras de Beckett. Por ejemplo las acciones que realizan los personajes de *Esperando a Godot* que las repiten una y otra vez. Pero para Deleuze, sólo el agotado puede agotar lo posible, porque ha renunciado a toda necesidad, preferencia, objetivo o significado. Sólo el agotado es lo bastante desinteresado, lo bastante escrupuloso. Se ve cabalmente forzado a sustituir los proyectos por tablas y programas carentes de sentido. “Lo que cuenta para él es el orden en que ha de hacer lo que debe y conforme a qué combinaciones hacer dos cosas a la vez, si es que hace falta, para nada” (Deleuze, 1996, p. 3). El agotamiento no se deja acostar dice el filósofo, no descansa, no se queda quieto.

Deleuze trabaja la idea de agotamiento en la repetición, en series exhaustivas, acciones que se repiten hasta el cansancio, de esta manera se cuestiona el sentido, ya que los

personajes desbordan en acciones que parecen insignificantes. La repetición es un procedimiento, que, si bien apareció en ciertos ensayos, no fue un eje central de la investigación, por lo cual, tomaremos del filósofo la concepción que tiene del agotamiento en tanto movimiento, como algo que no descansa, que no se queda quieto. No específicamente en la repetición, pero sí en el llevar al extremo ciertas acciones, movimientos progresivos que llegan al máximo para luego transformarse en otro.

El cuerpo tampoco descansa ni se queda quieto al ser enfrentado al agotamiento, sino que se enciende, se expande, como mencionamos anteriormente los efectos del mismo en el cuerpo del actor-performer fueron cambiando a medida que transcurría la investigación y la exploración escénica. Al principio, el cuerpo se desvanecía frente al límite, en el ensayo que cito a continuación, hago referencia a este cuerpo desvanecido, debilitado y dislocado:

Estoy convencido de que el agotamiento pulveriza. Siento que a medida que me agoto mi piel se rompe y mis músculos, mis venas, mis arterias, mis órganos quedan expuestos. Y chorrea sangre.

El ruido de un avión que pasa es un huracán que disloca todo: no sé dónde está mi corazón, tengo el apéndice en la garganta y el pulmón en la oreja. (Registro del actor-performer escrito en el ensayo del 08 de julio del 2017)

Lucas Condró y Pablo Messiez, por su parte, hablan en *Assymetrical Motion* del cansancio y dicen: “no hay cansancio, ni límite, hay movimiento. ¿Qué cosa es el cansancio sino el cuerpo asustado ante el límite? A punto de rendirse. Fuera de ese límite, el cuerpo es potencia” (Messiez y Condró, 2015, p. 22) Podríamos pensar entonces, que se trataba de un cuerpo que todavía no se asumía como *campo de batalla*, como cuerpo salvaje, sino que estaba al borde, sin cruzar al otro lado de ese límite: un cuerpo que era pulverizado por el

cansancio. Ahora bien: ¿cómo pasar ese límite, esa barrera? ¿Qué tiene que hacer este cuerpo para ser potencia?

En principio, consideramos importante definir la palabra potencia. Agamben, en “La potencia del pensamiento” (2007), considera que la potencia es una facultad inherente al ser humano, cuando se dice que un ser humano tiene la facultad de ver o de hablar, o cuando afirmamos “esto no está en mis facultades”, ya nos estamos moviendo dentro de la potencia. La potencia, a su vez, es el reverso de la impotencia, ambas facultades, por eso es que Aristóteles afirma que la potencia es la presencia de una ausencia. “Tener una potencia, tener una facultad significa tener una privación” (Agamben, 2007, p. 24) Toda potencia es potencia de ser y de no ser, de hacer y de no-hacer. El agotamiento está en relación con el descanso, la relajación y el abandono del cuerpo, ahí radica la impotencia del mismo, el quedarse quieto y paralizado, sin poder moverse, es por esto que, al comienzo del proceso, luego del cansancio venía la impotencia: un cuerpo rendido, acabado, descansando, sin poder continuar. Pensando la impotencia, podríamos decir que la potencia, en tanto reverso, es la vigorosidad, el cuerpo irradiando energía, el campo de batalla.

En efecto, respondiendo a la pregunta anterior, un cuerpo para ser potencia, debe ser tomado por la impotencia, por el no poder pasar al acto. Es así como puede pasarse el límite, en este caso del cansancio, y desarrollar la potencia: este cuerpo potente, que supera los límites del agotamiento, se transforma y se recicla, de manera que se propician los devenires y se hacen más agudos los sentidos y la percepción de la escena.

De esta manera revertimos la concepción de que el agotamiento es un límite, ya que en su etimología viene del latín *eguttare* que significa agotar hasta la última gota o sacar líquido hasta que éste desaparezca: etimología que establece al mismo como un límite, es decir, una vez que la última gota se saca no queda nada. Para nosotros, ocurre todo lo

contrario, el agotamiento es aquello que constantemente nos está llevando a otra cosa, a otro estado, a otro paisaje que nos posibilita un cuerpo pensante, que huye a la razón, a la representación, que está presente, que crea acontecimientos en su relación con el espectador. “EL AGOTAMIENTO: AQUELLO QUE ES CONTRARIO A LA RAZÓN. CAÓTICO, DESPREVENIDO, INSURRECTO. INCORRECTO” (Registro del actor-performer, escrito en el ensayo del 08 de julio del 2018)

La palabra, en tanto cuerpo, también puede ser llevada al extremo, agotada, al respecto Deleuze dice: “cuando uno agota lo posible con palabras, corta y despedaza átomos, y cuando uno agota las palabras mismas, hace que se sequen los flujos” (Deleuze, 1996, p. 5). Uno de los procedimientos que llevamos a cabo para agotar la palabra fue dedicarle todo un ensayo a la palabra llueve, de manera tal que exploramos esa palabra en profundidad, desarticulándola, revelando toda su materialidad sonora, dislocando el sentido de la misma: ya no era lluvia, sino todo un campo sonoro que habilitaba otras imágenes y corporalidades: un bosque que se incendia, un cuerpo monstruoso. Este procedimiento también lo aplicamos en la primera escena de nuestra realización escénica: el bosque. Ampliaremos estos mecanismos en el subtítulo “Bosque e inmovilidad” del capítulo tres.

1.4 La construcción de presencia

Junto al agotamiento, aparece la presencia como problemática central de la investigación. Fischer-Litche en ‘Estética de lo performativo’ aclara que en el siglo XVII, los detractores del teatro distinguían dos tipos de actualidad: una que tiene que ver con la interpretación de las acciones de un personaje a partir de las posibilidades que brinda el cuerpo semiótico del actor; y por otro lado la actualidad que produce el cuerpo fenoménico del actor. El cuerpo semiótico provoca el contagio en el espectador, mientras que el cuerpo

fenoménico desata una fuerza de atracción erótica. La autora denomina a este último tipo de actualidad como ‘concepto débil de presencia’.

En este sentido los teóricos del siglo dieciocho se esforzaron para que el cuerpo fenoménico del actor lograra diluirse en el cuerpo semiótico: el espectador debía orientarse al personaje y no al actor. Sin embargo estos esfuerzos, explica Fischer-Litche, no lograron nunca que el cuerpo fenoménico del actor desapareciera completamente en pos del cuerpo semiótico. La autora habla de las críticas que le hicieron al actor alemán Gustaf Gründgens entre 1922 y 1962, donde se tiene referencia que los críticos no se centraban específicamente en el personaje, sino que se centraban principalmente en la actualidad del actor. Estas apreciaciones de los críticos resaltaban la capacidad del actor de ocupar y dominar el espacio. El actor se hace presente ante sus espectadores por su habilidad para ocupar y dominar el espacio, incluso antes de que empiece a interpretar a un personaje.

La capacidad de Gründgens para dominar el espacio tenía su origen en procesos de corporización con los que el actor desarrollaba su cuerpo fenoménico⁷ y no su cuerpo semiótico. Y en este sentido la autora afirma que la presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performática. Esta presencia se produce por medio de procedimientos de corporización con los que el actor domina el espacio y acapara la atención del espectador generando su cuerpo fenoménico. En este caso, los espectadores logran percibir con fuerza la actualidad del actor, que les permite sentirse actuales a ellos mismos. La autora llama al dominio del espacio por parte del actor y su capacidad para centrar la energía en sí, como ‘concepto fuerte de presencia’.

A partir de los años 60 con el giro performativo, se vuelve a resignificar la noción de presencia, continúa Fischer-Litche. En los 80’ Barba localiza la presencia del actor en el

⁷ La autora concibe al cuerpo fenoménico como al físico estar-en-el-mundo del actor. Y sostiene “hay que aferrarse a la idea de que el cuerpo fenoménico del actor no sirve de medio para el personaje construido lingüísticamente ni es tampoco signo de él” (Fischer Litche, 2011, p. 183)

trabajo pre-expresivo de éste, el nivel pre-expresivo de la interpretación actoral está específicamente al servicio de la presentación de la actualidad del actor. Sin embargo, afirma que no es suficiente esta definición para dar cuenta de la energía que circula entre el actor y el espectador y que tiene un efecto directo sobre este último, a través de los procesos de corporización del actor. Dicha energía, es denominada por Fischer-Litche como ‘magia’.

Por último, esboza una última noción de presencia la cual denomina ‘concepto radical de la presencia’, afirmando que en la presencia del actor, el espectador también experimenta, logra sentir al actor y a sí mismo, de manera simultánea, percibiéndose como seres en permanente devenir: “la energía circundante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital.” (Fischer-Litche, 2011, p. 204) Esta última concepción de la presencia supera a las otras concepciones ya que derriba la barrera cuerpo/mente estableciendo que todos somos ‘embodied mind’ es decir mente corporizada. Y a través de la presencia vital el actor y el espectador, ambos, logran experimentar su ‘embodied mind’ que es la singularidad, en términos de Fischer-Litche, del ser humano. Concluye afirmando que “una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una estética del aparecer” (Ibídem, p. 208)

Dentro de este territorio con niebla que aparece con el agotamiento, consideramos que también emerge en este la presencia vital como una estética del aparecer ligada también al teatro que propone Danan que mencionamos en el apéndice, sobre performance y teatro⁸. Es por esta razón que las concepciones de presencia fuerte y vital son las que hemos elegido para desarrollar e investigar a lo largo del proceso creativo. En un principio pensamos que

⁸ Danan habla dos tipos de performance la performance en sentido restringido y performance en sentido amplio. El primer polo tiene que ver con la tensión falso/realidad que esboza Marina Abramovic quien dice “el teatro es falso [...] La performance es exactamente lo opuesto: el cuchillo es real, la sangre es real y las emociones son reales. [...] Se trata de una verdadera realidad” (cit por Danan 2010: 17). El segundo polo, el de la performance en sentido amplio, tiene que ver con nuevas tendencias escénicas que se acercan a la performance, como el teatro posdramático, la danza-teatro, la no-danza, y que engloban los referentes mencionados anteriormente. Se trata entonces de un ‘teatro atravesado por la performance’.

debíamos empezar construyendo esta presencia fuerte y radical para luego dar paso al agotamiento, es decir, ‘el agotamiento del cuerpo desde la construcción de la presencia’. Sin embargo, una vez comenzado el proceso de la obra y avanzados los ensayos pudimos refutar esta idea de que se parte con la construcción presencia, para determinar que la presencia tanto fuerte como vital aparecen y se revelan con él: ‘el agotamiento del cuerpo hacia la construcción de presencia’.

Esto sucede porque cuando se supera esa barrera límite del agotamiento, el cuerpo se vuelve potencia, se transforma y ahí se revela, por consecuencia, la presencia. Y lo hace en forma de *punctum*, tal afirma el autor francés Roland Barthes (1980) Quien despliega este concepto como “[...] pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (Pero que también me lastima, me punza)”. (Barthes, 1980, p. 64) Este procedimiento se hizo evidente en la escena de la lluvia, donde las manos del actor-performer y su rostro, aparecen en forma de pinchazo, agujerito o pequeña mancha, como dice el autor francés. Profundizaremos en los procedimientos de esta escena en el capítulo “Cartografía de la realización escénica” subtítulo “El túnel colgar de un hielo”.

2. EN LA PROFUNDIDAD DE UN SOLO

Como señalé anteriormente, estoy solo en escena. Quisimos llamarle a nuestra realización escénica UN SOLO debido a la cuestión ambigua que presenta en cuanto a si es danza o teatro. En teatro solemos utilizar soliloquio, monólogo o unipersonal para lo que refiere a un solo actor. En la danza y en la música es más habitual el término solo, solista, etc. El agotamiento que atravesamos como experiencia en el cuerpo, también lo llevamos a esta palabra: en su etimología solo viene del latín *solus*: sin nadie más. De ahí parten palabras como: soliloquio, soledad, solitario. De alguna manera la palabra solo trasciende esas fronteras disciplinares, de manera que Un solo puede ser cualquier cosa, como un cuerpo puede ser un campo de batalla, un solo puede ser una isla desértica, un oasis, un mar embravecido, un bosque.

La soledad de este solo, es poblada: está llena de otredades, de otros, de presentes. En la parte del proceso, tanto el equipo como mis asesoras fueron quienes poblaron esta soledad ya que el otro que espera también es parte de ese paisaje que atraviesa a todos los cuerpos. Así se configuró uno de los aspectos centrales de la investigación y de nuestra producción artística: la soledad.

Acerca del actor solo en escena, Marco Antonio de la Parra afirma lo siguiente:

Al actor le da miedo el monólogo. Demasiado tiempo solo en el escenario. No hay de dónde sujetarse más que de su caracterización. A veces ayuda un buen cuento, sumergido a la Hemingway, entre las frases. Un guiño al público de vez en cuando, el chiste bien pauteado. Pero al actor también le gusta la proeza del monólogo. Salir a flote de la soledad infinita de la escena (de la Parra, 2010, p. 23)

¿Qué pasa cuando el actor no tiene una caracterización sobre la cual sostenerse? ¿Cómo se sostiene la escena? ¿De qué manera opera la ficción en esa soledad al descubierto?

2.1 La soledad: un punto de partida

Esta soledad al descubierto, a su vez, estaba atravesada por el agotamiento físico que predisponía al cuerpo hacia la vulnerabilidad. Una de las pautas que Luciano Villareal, quien diseñaba el entrenamiento físico, propuso fue mantenerse en posición de boxeador e ir haciendo caminatas circulares por el espacio, sin soltar esa tensión de rebote entre los pies y la tensión en los brazos; esta pauta generalmente estaba mezclada con otras que tenían que ver con saltos, desplazamientos, etc. Esto predisponía al agotamiento, lo que generalmente me dejaba rendido, percibiendo esa soledad. Generalmente atravesado por el llanto, la soledad como un estado de angustia del que era difícil salir, debido a esa falta de sostén, de un personaje, de una caracterización, de una idea.

En el ensayo del 27 de febrero del 2018, en un momento avanzado del proceso, de manera intuitiva, no-racional, quise ensayar solo. En todo el proceso fue la primera vez que le planteaba al equipo esto. Sin la directora, sin la asistente, sin el entrenador, sin nadie. Yo, con este cuerpo escurridizo, que se me va, y el espacio: un sótano. Ahí, debajo de todo, ¿es posible estar completamente solo?

En principio, el propósito iba a ser fijar acciones con el texto, pero no fui capaz. Agarré el texto, me calcé la lluvia y emprendí el viaje de las palabras y la razón. Fallé. No pude. Me fue imposible ponerme a fijar acciones, a fijar acciones con palabras. Con la lluvia encima, empecé a improvisar. Me puse el sonido de la lluvia. Empecé a sentir cómo ese sonido impactaba en cada parte de mi cuerpo. Ahí sentí la soledad, todo el vacío, un cuerpo de arena. Sentí como todo mi cuerpo se transformaba en una tormenta, sola, solita. Una tormenta de arena, de agua, de piedras, de huesos. A medida que avanzaba lograba divisar ese espacio inmenso, ese sótano, lleno de tierra, de polvo. En mi cuerpo se hacía preponderante la

ausencia: se hacía presente la ausencia. Me volvía cada vez más vulnerable, cada vez con menos capas de ese órgano vasto que es la piel.

Derrotado, finalmente me puse a escribir, sintiendo mi corazón como un extranjero, como si no fuera parte de mi cuerpo:

Un rayo me perfora el pecho.

Hoy quise estar solo y me angustié.

La soledad, el vacío, los dos, juntos o separados perforan como un rayo.

Aquí, en el centro o a los costados, en los vértices, arriba o abajo.

Quizás una soledad poblada (Deleuze)

Un corazón, un intruso

¿Qué hace acá?

Tan a la izquierda de mi cuerpo.

Qué difícil es coincidir con un intruso indeseado, ahí, palpitando, dentro tuyo, debajo de tu piel, camuflado, esquivo, inasible, intocable.

Las tormentas paran.

Derriban casas.

Hacen crecer lagos, inventan lagunas y arroyos.

Arrancan árboles de las raíces.

Hoy quise ensayar solo.

Bancarme toda esta soledad, toda esta tormenta, todo este cielo y este cuaderno que es de carne y hueso (Registro del actor-performer escrito el ensayo del 27 de febrero de 2018)

¿Qué implica estar solo en escena? Irse al desierto y arrancarse el corazón. Ensayar solo. Sangrar una mano o un pie. Irse a un bosque, perderse. Llorar, hacer crecer lagos con las gotas de sudor. Estar, ahí, allí, acá. In situ, hic et nunc, presente, creando acontecimientos con la respiración.

Más tarde apareció la necesidad de relacionarme con un otro, de generar un vínculo. Entonces surgió la silla como el primer vínculo, vínculo que a priori no tuvo que ver con la función elemental de este objeto que es sentarse, sino significó relacionarse de manera material con ese objeto: olerla, lamerla, verla, tocarla. Siempre desde un lugar sensible y perceptivo. En el ensayo del 22 de Agosto, Micaela Toret señala que hay aún una relación que no se había explorado antes, con el público, la que posibilita esa co-presencia física que da lugar al acontecimiento:

Empezar a pensar al público como una materialidad más de la escena como algo real, material que va a estar presente y que necesito implicar, como un material activo que significa. El público no está ahí para que "yo le haga cosas", sino para que "hagamos cosas". ¿Es el público parte de mi soledad? ¿Es ignorado? ¿O es parte de mi acompañamiento? (Registro de la asistente de dirección, escrito al finalizar el ensayo del 16 de agosto de 2017)

A partir de este señalamiento, el público (el equipo y asesoras) empezó a ser parte de este universo, por eso consideramos que es una soledad poblada, en ebullición, como nos dijo la asesora Carolina Cismondi. De aquí que el espectador se vuelve partícipe activo de esta experiencia, no 'completando' la realización escénica, sino creándola junto al actor-

performer, los vestuarios, el universo sonoro, la iluminación, etc. Aquí es donde radica esa oscilación entre el personaje (ficción) y el actor (lo real). En este sentido, André Cairreira esclarece que el performer cruza el desierto de la soledad con el objetivo de encontrarse con el otro “y de hacer visible su condición de humanidad por medio de la puesta en escena de la ficción y de lo Real. Realizar un unipersonal es imbricar esos dos planes de la experiencia frente a los espectadores” (Cairreira, 2010, p. 5)

2.1.1 El vaciamiento: ¿un cuerpo sin órganos?

¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, Cosa simple, Entidad, Cuerpo lleno, Viaje inmóvil, Anorexia, Visión cutánea, Yoga, Krishna, Love, Experimentación

Deleuze y Guattari

Una vez transitada la soledad de estar en escena, atravesada por el agotamiento, la directora, Elvira Bustamante, me propuso trabajar en torno al vaciamiento. Ella toma este concepto de Antonin Artaud quien en ‘Para terminar con el juicio de dios’ afirma: “Cuando se hayan hecho de un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad” (Artaud, 1975, p. 31) De esta forma buscábamos escindir al cuerpo del campo de las ideas, personajes y cosas preexistentes que pudieran contaminar la improvisación con el control de la consciencia y que impidieran liberar ese cuerpo salvaje, ese campo de batalla, ese cuerpo pensante.

Las pautas que proponía la directora estaban relacionadas a un trabajo muy íntimo, primero de percepción de los movimientos internos: latidos del corazón, flujo sanguíneo, órganos; y luego ejercicios con la respiración: inhalar, sostener, exhalar, sostener el vacío,

sentir el cuerpo sin órganos. También implicaba un trabajo muy arduo desde el centro del cuerpo, y el manejo de la energía desde ese centro, evitando así usar la razón para dominar el movimiento, sino que ese movimiento -o quietud- parta desde esa energía que ya está presente.

El vaciamiento me llevó a conectarme con mi cuerpo, con mis órganos, mis pulsos, el ritmo de mi respiración, por lo que la exploración fue hacia adentro, generalmente con los ojos cerrados o entreabiertos. Este trabajo de vaciar el cuerpo me provocó una gran angustia: quedarse sin nada es terrible, uno queda expuesto, y a la vez vulnerable. Al respecto uno de los ensayos escribí:

Estoy entregado a la velocidad del viento. Siento por demás: mientras te caés, podés sentir todo lo que no sentiste jamás: la punta de la nariz, el grosor del cuero cabelludo, la textura de una nube, el olor de un paisaje, y la ferocidad del viento. La soledad, ese bosque oscuro lleno de plumas blancas, me invade... en el aire no hay nadie más. (Registro del actor performer escrito en el ensayo del 16 de junio del 2017)

A partir de estas experiencias surgieron diferentes preguntas: ¿Es posible estar totalmente vaciado? Y por otra parte, ¿La soledad se aloja en una parte del cuerpo o lo toma por completo? Con respecto al estar solo en escena: ¿Es posible estar completamente solo? ¿Es posible habitar la soledad? Aquí apareció la imagen del cuerpo como un desierto: un territorio arenoso, pedregoso, seco en el que, aparentemente, no vive nadie. Pero que, sin embargo, está lleno de vida, todo está vivo en el desierto, vivo, pero suspendido, como colgando de un hielo. Esa es la metáfora que mejor describe la sensación de vaciamiento, el sentir la suspensión, el colgar de un hielo.

El cuerpo logra liberarse al ser vaciado, esto lo hemos visto progresivamente en los ensayos, mi cuerpo tendía al control, a la organización, y a medida que se vaciaba se

desestabilizaba ese sistema previo que tendía a organizar y a controlar el movimiento y el flujo energético. Estamos en presencia de un cuerpo que puede ser cualquier cuerpo, que puede devenir múltiple y en esta búsqueda de improvisación aparecieron diferentes cuerpos-devenires: monstruosos, eróticos, perversos, cuerpo-cazador, cuerpo potente, cuerpo impotente, cuerpo-presa.

Deleuze y Guattari se preguntan qué es el cuerpo sin órganos, el cuerpo vaciado:

“¿qué es el CsO? —pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos.” (Deleuze Y Guattari, 1980, p. 156)

Quedan sólo los huesos y la piel, cada vez más sensible, de contacto con el mundo exterior, está todo el cuerpo en carne viva. Por esta razón, toda esta etapa de trabajo fue tremenda en cuanto a mi experiencia como actor-performer, implicó hacer un salto al vacío. Aparecían los fluidos corporales como síntomas de un cuerpo que se está vaciando, que se está quedando seco. Salían las lágrimas como lluvia, los mocos como pantanos y la saliva como agua. Todo para afuera: riñones, pulmones, mi corazón, venas y arterias. Como dicen Deleuze y Guattari, conseguirse un cuerpo sin órganos es una cuestión de vida o muerte.

2.2 La improvisación como procedimiento

Lo que es firme, es destruido por el tiempo.

Y lo que huye al tiempo, resiste

Joachim Du Belay

Decidimos abordar la improvisación desde el concepto que propone Marie-Bardet en el libro 'Pensar con mover' (2012) quien sostiene que "la improvisación es una experiencia jamás realizada totalmente [...] que se pone en juego en cada instante. Más bien en el borde de no tener lugar" y que la improvisación define el "grado de imprevisibilidad del acto creador" (Bardet, 2012, p. 123). En nuestra investigación, la improvisación funcionó como un procedimiento creativo y productivo, con el cual aparecieron infinidad de imágenes, voces y cuerpos, pero era necesario establecer a qué llamábamos improvisación y en qué iba a consistir. Observamos durante el proceso, que lo que propone Marie Bardet de la improvisación en tanto riesgo, tenía coherencia y relación con los otros conceptos que estábamos investigando escénicamente: agotamiento, presencia, cuerpo salvaje, campo de batalla, etc.

Para la autora, escoger la improvisación como procedimiento de presentación en escena, es ponerse al borde de no hacer nada, de no moverse, dicha tensión pone en juego el hecho de que no hay justamente nada que hacer. Elvira Bustamante, muchas veces me indicaba 'no hagas más nada' o 'es suficiente con lo que está pasando, no le pongas más' dando cuenta de esta intención de que no hay nada que hacer, no hay ningún personaje que representar, no hay una fábula que contar, lo único que hay que hacer es estar ahí, *hic et nunc*.

Deleuze y Guattari afirman que "lo posible no preexiste, es creado por el acontecimiento, es una cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva existencia" (Deleuze y Guattari, 1984, p. 124). Es desde el estar presente que el acontecimiento, como creador de nueva existencia, puede tener lugar en la escena, dicho acontecimiento puede ser matriz de un material único e incapturable. Estar en el acontecimiento, en aquello que no preexiste, es el desafío tanto durante el proceso como en las funciones de la realización escénica.

Para esto se nos hizo primordial no fijar del todo lo que sucedía en escena, sino siempre tener la posibilidad de la improvisación, del explorar ese mapa, ese recorrido, permitiendo que pueda surgir nuevo material constantemente, nunca fijar ni marcar, siempre estar en la búsqueda, con el cuerpo como campo de batalla. “Improvisación es una palabra para algo que no puede mantener un nombre. Si se queda tanto tiempo como para adquirirlo se está empezando a mover hacia un lugar fijo” (Paxton, 1987, p. 8). A partir de esta reflexión de Paxton, nos preguntamos ¿Cómo nombrar la improvisación, si ésta es siempre fugaz y móvil? Surgieron diferentes palabras tales como: abismo, imprevisto, aquello que no se puede asir, un salto al vacío, perderse, y muchas palabras más que, esperamos, se sigan multiplicando con el recorrer de las funciones y ensayos.

La soledad de estar solo en escena (soledad viene del latín *solitas*, la capacidad de estar sin nadie más), el vaciamiento del cuerpo y la improvisación como el riesgo de estar al borde de no hacer nada, posibilitaron una producción escénica muy variada, que permitió transitar por diferentes estados, como si se tratara de un paisaje que se va transformando a medida que se viaja a través de él.

No solo la improvisación fue un procedimiento para abordar los ensayos sino que también adoptamos esta modalidad para abordar la realización escénica. Como mencionaremos más adelante, hay una cartografía que en tanto mapa diagrama un recorrido, de estados y momentos, pero que está sujeto a la co-presencia del actor-performer con los espectadores, de manera tal, que la realización escénica siempre va a estar en constante mutación, por más perceptibles o imperceptibles que sean esos devenires. Luciana Estevez (2007) afirma que para ella la improvisación es un devenir constante de acontecimientos: “en este sentido, estar preparado para lo inesperado, buscar escaparnos de las convenciones y las definiciones colectivas, es una práctica fundamental” (Estevez, 2007, p. 12). Así fue como los

nombres de las escenas y de la manera en que las nombramos también fueron modificándose a medida que se iba explorando siempre tratando de no fijar.

Durante la improvisación, como actor-performer siempre tengo que tomar decisiones, que están fundadas en la percepción aquí y ahora de la escena, al respecto Estevez aclara:

Las decisiones se presentan casi como una revelación por la velocidad y simultaneidad en que surgen, y porque están en relación con la situación específica que aparece en cada experiencia [...] Hay una ‘lógica de sentido’ que nos permite reconocer las reglas del juego [...] en donde a su vez la multiplicidad de sentidos y la simultaneidad de perspectivas enriquecen el juego (Estevez, 2007, p. 12-13)

Paulatinamente fuimos encontrando nuestra ‘lógica de sentido’ aquello que como dice Estevez hacer reconocer las reglas del juego, esto sucedió a través de las exploraciones, del ensayo, como señala Grotowsky: “los ensayos no son solo la preparación del estreno; son el terreno, el campo del descubrimiento de nosotros mismos, de nuestras capacidades y del superamiento de nuestros límites” (Grotoswky, 1992, p. 6). Esta lógica, tenía que ver con una dramaturgia que se iba gestando, más bien una convergencia de dramaturgias, que chocaban, se mezclaban y cruzaban potenciando el trabajo de improvisación.

2.3 La dramaturgia de un registro

Como indiqué con anterioridad, me propuse hacer un registro creativo de los ensayos, que pudiera darme la libertad para escribir, dibujar, rayar o lo que fuere desde el cuerpo cansado, desde el cuerpo atravesado por la soledad, por el vaciamiento, por el agotamiento, etc. Esta intención de encarar un registro diferente, que escape a lo meramente testimonial responde a un seminario que realicé en Buenos Aires, en febrero del 2017. Este seminario se llamaba *Un cuaderno de carne y hueso* y tenía como intención cruzar la performance (o el teatro performático) con la escritura. En este encuentro, coordinado por Juan Coulasso y Juan

Sklar, pasábamos de ejercicios y pautas físicas, a la escritura, y luego de nuevo a pautas físicas, y volviendo al cuaderno nuevamente. Entonces, ese cuaderno, esa escritura quedaba contaminada con ese cuerpo agitado, en actividad, etc. Siempre pensándolo como un cruce, yendo y viniendo de la performance a la escritura.

De esta manera el cuaderno se volvía, como bien lo dice el nombre del taller, de ‘carne y hueso’, era una escritura que tomaba cuerpo, una dramaturgia del cuerpo. Juan Sklar, repetía durante el seminario: “escribir es un acto físico, no mental”, y con esta premisa tanto en el cuerpo como en el papel, se propiciaba el terreno para el acontecimiento. Uno de los ejercicios finales del seminario, constaba en tomar un lugar, y con todo el material que estaba en el cuaderno, y todo lo explorado con el cuerpo, hacer algo, para alguien. Esa era la pauta, en la que con los cuentos, los diálogos, los monólogos, las canciones de cumbia, los cuerpos cansados, sucedían cosas impensadas, donde la palabra aparecía con la fuerza del cuerpo.

Es por esta experiencia que decidí llevar a cabo este tipo de registro para esta investigación. Más que un registro testimonial, que diera cuenta directamente de las pautas y lo trabajado en el ensayo, me interesaba ver qué pasaba en ese cruce: cómo el cuerpo agotado se manifestaba en palabras, en dibujos, en rayas. Entonces propuse dejar un momento del ensayo para escribir, esto sucedía apenas terminaban las improvisaciones o pasadas, de modo tal que la reflexión venía después de la escritura caótica y física, ya que como dice Anne Bogart (2008) la reflexión viene antes o después de la práctica escénica, nunca durante. De modo que no quería que el pensamiento racional interviniera en esta práctica de escritura, sino que aparezca el pensamiento del cuerpo, ese pensamiento, que como dijimos en el primer capítulo, no tiene que ver con el saber, sino que piensan las venas, los latidos, el ritmo.

Marco Antonio de la Parra, habla de esta anatomía de la palabra, afirmando que:

[...] La palabra es un pedazo de pulmón, el corazón, las vísceras. [...] El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado. Si deja de hablar, se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra (de la Parra, 2010, p. 21)

Por consecuencia, surgió desde el registro un material potente que, pensábamos que podía ser parte de la escena, ya que, de alguna manera ya lo era. El cuaderno azul era parte de la escena, y con esta materialidad se configuró nuestra dramaturgia que estuvo en relación con diferentes autores y dramaturgos con los cuales dialogamos a lo largo del proceso.

2.3.1 Koltés múltiple

Uno de los dramaturgos con los cuales dialogamos, es el francés Bernard-Marie Koltés. De este autor elegí, en un principio la obra *La noche justo antes de los bosques*. Este texto fue el inicial de la investigación, el punto de partida. Cuando me encontré con este texto, quedé fascinado con la apertura de su escritura, el hecho de que no hay un personaje particular que esté hablando, con un nombre, con una anatomía en particular, era algo que me atraía, sobre todo para abordarlo desde el agotamiento. Como señala Marta Taborda:

Podemos ver que ya la elección del personaje, de su físico, de su edad, de su historia, determina el sentido mismo de toda gran obra y la de Koltés deja una gran libertad respecto a la elección de los personajes, del tiempo, del espacio [...] Esa apertura es la contrapartida de la solidez de su escritura. (Taborda, 2014, p. 320)

Esta solidez, según Taborda, es el suelo firme de Koltés en cuanto a la forma en que está escrito, en su poética, en cómo las frases se mueven, en la música de las palabras, el juego de imágenes. Para la autora ése es el terreno sólido en el que se apoya el actor. Sin embargo, a nosotros no nos interesaba el texto como un apoyo, un sostén, sino que

pensábamos al texto como una catapulta, un trampolín para eyectarse a otros lugares, a otras percepciones e imágenes.

Como bien confirma Taborda, el monólogo es una necesidad imperiosa para Koltés. Todos sus textos giran alrededor de monólogos, atravesados por la soledad, exaltando la verbosidad, la palabra ininterrumpida, la respiración agitada. En definitiva, cuestionaba el lenguaje como comunicación transparente y evidente, de manera tal que trataba de huir de la mimesis. La autora afirma que la obra de Koltés, y en general parte del teatro francés de los últimos veinte años, se caracteriza por escapar de una teatralización mimética, ya que el mundo exterior que se plantea es por lo general, abstracto y convencional, escapando a toda mimesis. “La enunciación escénica es a menudo metafórica (los lugares suelen ser simbólicos de una situación que sobrepasa la anécdota de un lugar real) El actor no encarna un personaje, no representa una situación” (Taborda, 2014, p. 324)

Esta crítica al drama y a la mimesis que realiza Koltés desde su escritura permite indagar en una voz escindida del lenguaje, donde ésta aparece, en términos de Fischer-Litche como *lo otro del logos*, como lo que le ha arrebatado su hegemonía. La voz, para Fischer-Litche, suena como corporalidad porque escapa del cuerpo con la misma respiración como espacialidad, porque ésta se expande por el espacio y logra penetrar en el oído del oyente y en el de quien la emite. Para la autora, la voz es en su materialidad ya lenguaje, sin tener que ser antes significativa.

Si bien el texto de Koltés fue el punto de partida, el primer texto que escogimos, fueron apareciendo otros textos, otros dramaturgos que luego se mezclaron con el registro, de manera que configuraron nuestra propia dramaturgia. Otros textos que emergieron durante los ensayos, y que evocamos, fueron: “NEVA” (2012) de Guillermo Calderón, “Fragmentos de un discurso amoroso” (1977) de Roland Barthes, “Roberto Zucco” (1988) de Bernard Marie

Koltés, y por último, “Insultos al público” (1986) de Peter Handke. Estos sirvieron para potenciar y alimentar aquello que se estaba gestando desde los registros: allí se encontrarán con fragmentos o palabras de estos textos, evocados, tergiversados. El procedimiento con estos textos fue desde la asociación, no desde un papel en la mano, sino trayendo lo que la memoria recuerde, aquella palabra pregnante que se haya quedado en mi memoria, imposible de olvidarla.

2.3.2 Registro caótico de un actor performer

El registro caótico que llevé a cabo va desde el dieciséis de junio del 2017 hasta el 22 de marzo del 2018 y continuarán en desarrollo, mientras la realización escénica siga aconteciendo. Hicimos una selección de 10 textos, algunos fragmentos, en los que se encuentran notas, una carta, varios diarios de actor, cataratas de lamentos e insultos, e imágenes recurrentes, que reflejan por lo que pasó el cuerpo y que fueron claves para nuestra producción artística. Estos registros fueron seleccionados porque, condensan la totalidad de ellos y porque son los que más resonaron en la realización escénica, por lo tanto, tuvieron más impacto.

Este registro, con su singularidad deja una huella de todo lo que fue el proceso en este cuerpo, el que parece de papel, pero es de carne y hueso. Está empapado, manchado, deshilachado. Más que registro, es un fragmento mi universo, que más que universo es mi corazón: se los entrego.

Querido padre, sí puedo ir al desierto. Puedo vengarte. Puedo usar tu campera de gamuza con flecos. Puedo subirme a un león y llevarte la carta. Porque soy tu hijo y tengo el valor suficiente.

Querido padre, después de la visita al desierto, voy a ir al bosque. Necesito perderme. No mucho tiempo.

Y después voy a hacer la función.

Y notarán que sí estuve en el desierto.

Y no te verán, pero sentirán tu fuerza en mi energía.

Tú presencia en mi presencia.

Espero que me perdones si no te hago honor.

Es que te amo.

(Cocina de culturas-testigo del envío)

Primero de agosto del 2017

Me olvidé el texto

Te vi cruzando el bosque de ovejas blancas. Corrías.

Llueve ácido, a uno no le conviene que le llueva ácido sobre la cara.

Esta lluvia te deja sin piel, te perfora los músculos, aniquila las arterias y pulveriza los huesos. Los convierte en polvo.

Y no sé por qué a vos el ácido no te hace nada.

Al contrario.

En el bosque hay que tener cuidado con los cazadores, que sólo son metralletas, balas y piedras. (Ojo con las lanzas)

En el bosque, es mejor esconderse. Ocultarse, no mostrarse.

AHORA, ACÁ VA A SER MOVIMIENTO RÁPIDO. OK.

Qué porquería que es para un actor la imposibilidad de moverse. Se me viene la imagen de un cuadripléjico tratando de limpiarse la baba o de tomar un vaso de agua.

¿Qué sucede si un actor se olvida la letra en el medio de la función? ¿Puede seguir, inventando-se? ¿Puede levantarse, alzar las manos, y decir: *querido público me acabo de olvidar la letra, no les puedo devolver la plata porque soy pobre y tengo hambre?* (No me dejen sin el plato de arroz)

(Cocina de culturas, poca inspiración, atroz)

Once de agosto del 2017

Koltés insultado

ESA CANCIÓN ES DE JAN LAUWERS.

THE DEER'S HOUSE.

CORRO. BOSQUE.

ME TROPIEZO.

ÁRBOL/ES

VEO A UN CIERVO

INMÓVIL

MIRANDO FIJAMENTE

SER ATRAVEZADO

POR UNA BALA

GEMIR

DOLER

CAER

DESCOMPONERSE

[...]

Hoy apareció la piel.

Y el autoboicot.

Y todo lo malo.

Todo lo que es mejor esconder, se vió.

Todo lo que es mejor que siga, allá, en las profundidades del sin fondo.

NO QUIERO.

BASTA.

VÍ A UN CIERVO MORIR.

DESEE SER ESE CIERVO.

PARA MORIR COMO ÉL.

CON ESA ELEGANCIA Y ESA MIRADA FIJA.

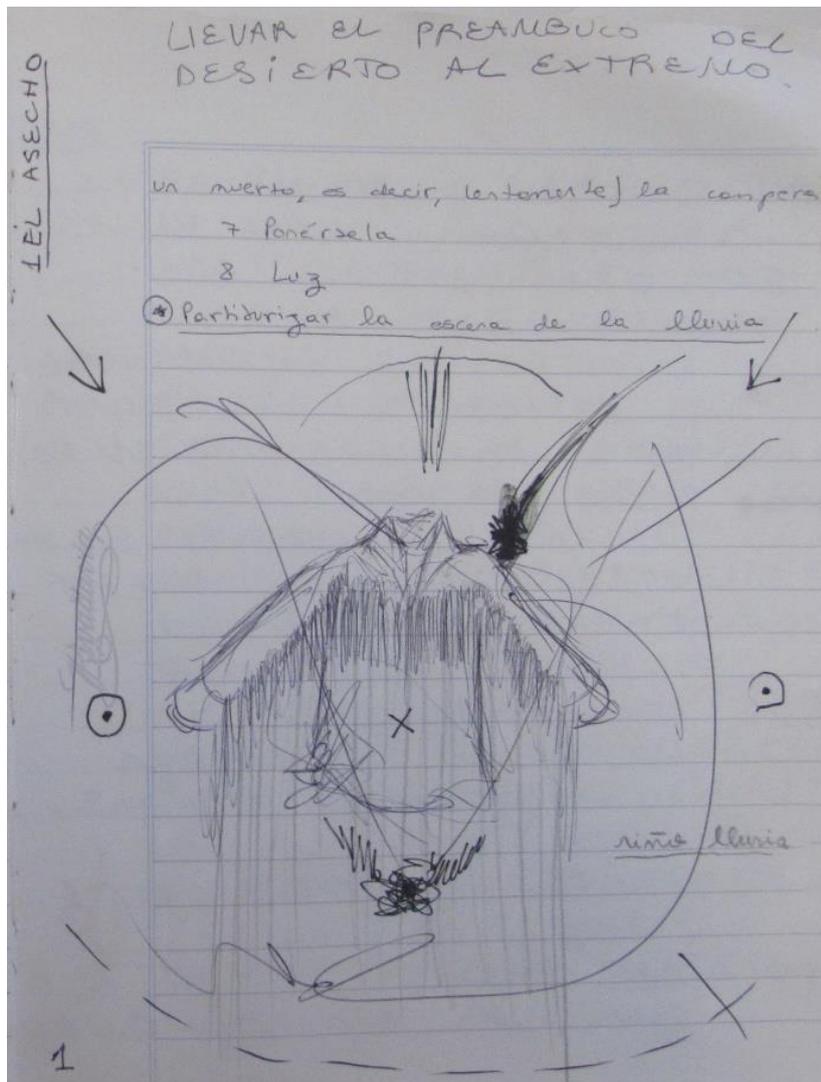
(Blick potente)

**Primero de septiembre
del 2017**

Mercilessly

[...]

TODO ESTO ES
UNA
DESESTABILIZAC
IÓN Y UN
ATAQUE A TODO
LO QUE
CONOZCO,
CREO Y
REPRODUZCO.
ESTRUENDOS
DE BOMBAS. ES



DOLOROSO IMPLOSIONAR POR DENTRO. TRATAR DE

JUNTAR PEDAZO POR PEDAZO. ¿QUE PUEDO VOLVER A ARMAR? YO NO SE. ME SIENTO PERDIDO ___ A VECES SIENTO LA NECESIDAD DE HUIR –NO SE HUIR PARA ATRÁS- EN CAMBIO ME QUEDO QUIETO. CALLADO Y QUIETO. ESPERO QUE PAREN LOS ESTRUENDOS Y LAS BOMBAS. PORQUE MI CORAZÓN ES MAS FUERTE. MI CORAZÓN YA NI SIQUIERA LATE. NO ME QUEJO. PERO BÁNQUENSE LA VENGANZA, PORQUE UN ACTOR HERIDO ES LO PEOR. LO MÁS SANGUINARIO E IMPIADOSO. NO SE ACERQUEN. NO ME HABLEN. NO ME MIREN. PORQUE LOS VOY A ACRIBILLAR DE A UNO CON MI DANZA. SIN PIEDAD.

(Blick)

Quince de septiembre del 2017

Anotaciones varias

- * Que el público se agote.
- * Hacer durar las acciones.
- * Sostener todo mucho más.
- * Que quede algo de la lluvia.
- * Koltés vino y me puso la piel de gallina (le sentí aliento a café)
- * O me saco todo, o me dejo la campera y no lo digo.
- * En el medio de las piernas, que haya un respiro.
- * Uno insiste en el corazón, repetir eso.
- * Mirada perdida en el desierto.
- * La tensión le va a dar mucho más valor a la palabra.

(R, un ojo de la cara)

Veinte de octubre del 2017

Lo adyacente, lo transversal.

Los actores siempre dicen 'las funciones son todas diferentes'.

No les creo nada.

'Ay, en esta parte los espectadores no se rieron como siempre'.

No les creo nada.

Quiero que esta escena sea improvisada, que sea de verdad diferente, que sea producto del acontecimiento irreproducible entre actor y espectador.

Vamos, quiero saltar al vacío.

Existen dos tipos de actores, los que quieren saltar al vacío y los que dicen que todas las funciones son diferentes cuando hacen siempre lo mismo.

TIRARSE AL VACÍO EN ESTA ESCENA, SIN ARNESS.

¿Cómo se mueve un lobo?

¿Cómo se mueve un ciervo?

¿Cómo se mueve un cocodrilo?

Me encuentro bailando la ausencia, y la presencia. No pienso en nada, esto es conmigo y con nadie más. Me siento débil, soy un huracán. Perdóñenme pero me estoy cayendo.

Me estoy quebrando. Ausencia, caerse, luz, porcelana, este vestido, adiós, una muerte, siempre el vacío, me cansó tanta espectacularidad, el agotamiento es eso que está suspendido, como colgando de un hielo, quiero sepultar mis miedos, mis angustias y las dudas sobre mi incierto destino.

(R)

Veinticuatro de noviembre del 2017

El actor vulnerable

La respiración va a ser lo que sostenga la escena. La respiración debería ser el motor.

La mirada, siempre la mirada abierta y hacia delante.

¿Cuál es la verdadera intimidad que nosotros necesitamos?

No solamente conmigo, sino con el espectador también.

Es necesario, insisto, abrir la mirada para compartir la intimidad.

¿Qué es lo que hace generar la intimidad? ¿Será la vulnerabilidad del cuerpo?

En la vulnerabilidad está la generosidad, la humildad y ahí aparece la presencia.

Que aparezcan micromovimientos en el texto.

Hacer el ejercicio de fedora.

Ver el nacimiento del ciervo.

DAR A LUZ.

LA PRIMAVERA SON TODAS LAS ESCENAS JUNTAS.

Es un momento para hablar de toda la obra.

Quisiera ser un ciervo, y estar en el medio del bosque... sería hermoso.

Diecinueve de febrero del 2018

Asolar

Cuerpo salvaje

La respiración ronca

INSULTAR

AL PÚBLICO

(arrojarle una silla, imbéciles)

Las piernas que hablan

La respiración del desierto

(desesperación)

IMPULSAR

OSCILAR

VIBRAR

El agotamiento

Suspender (escuchate)

ESTA OBRA ES UNA TRANSFORMACIÓN.

¿Por qué lugares se puede pasar? Eso que aparece, que sucede, que acontece, se
transforma en una posibilidad.

UN MAPA; **una cartografía de la escena.**

Tengo incrustada la obra en la piel

¿Y si se me hace una laguna?

¿Y si me quedo en blanco?

De nuevo un impulso me da vuelta y me transforma.

LA DIRECTORA SE FUE UN MES A UN PUEBLO SIN CONEXIÓN A ENCONTRAR NO SÉ
QUE COSA.

YO ESTO Y AQUÍ

IN SOLO (dentro de, en)

IN SITU

HIC ET NUNC

JUSTO DEBAJO DE MI PIEL ESTÁ LA OBRA.

JUSTO DEBAJO DE MIS VENAS, DE MIS ARTERIAS Y MIS MÚSCULOS Y GRASA.

AQUÍ O ALLÍ

PERO JUSTO DEBAJO DE MI CORAZON Y DE MIS RIÑONES

JUSTO DEBAJO DE MI SANGRE, DE MI AGUA

ENTRE COSTILLA Y COSTILLA,

ENTRE PULMÓN Y PULMÓN

ENTRE OREJA Y OREJA,

OJO Y OJO

CEJA Y CEJA

DEDO GORDO Y DEDO GORDO

AHÍ

AQUÍ

ALLÍ

REALIZACIÓN ESCÉNICA

Querida Érika.

Brillante.

Vení a ver la obra.

¡Que se venga de Alemania!

Que me lo traiga a Lehmann

(L Bausch viendo mi realización escénica, puedo morir)

Y QUE ME LA INVOQUE A PINA BAUSCH.

**(Retrato imaginario de erika Fischer litche)**

Me sigue ardiendo el rostro y me preocupa.

Mi cuerpo escurridizo, se me va...

ERIKA... DECIME

¿Qué presencia es esta?

¿Qué performance?

¿Qué delito?

Afuera llueve,

Llueven huesos gigantes,

Te vas a partir la cabeza de un huesazo si te vas.

[...]

Mi mapa está lleno de espacios blancos, vacíos, abismos: tu olor, el sonido de tu risa, la forma singular de caminar y tu paraguas de flores.

(B)

Veintisiete de febrero del 2018

(Inserte dibujo de corazón)

IN SOLO, toma fuerza.

Aquí, en mi soledad, sin más. Lloro toda la lluvia, siempre la lluvia.

Sin saber a dónde ir.

(Hay un mapa pero no nos importa un carajo)

Es una cuerda y yo soy un funámbulo a punto de caer.

Un rayo me perfora el pecho.

Hoy quise estar solo y me angustié.

La soledad, el vacío, los dos, juntos o separados perforan como un rayo.

Aquí, en el centro o a los costados, en los vértices, arriba o abajo.

Quizás una soledad poblada (Deleuze)

Un corazón, un intruso

¿Qué hace acá?

Tan a la izquierda de mi cuerpo.

Qué difícil es convivir con un intruso indeseado, ahí, palpitando, dentro tuyo, debajo de tu piel, camuflado, esquivo, inasible, intocable.

Las tormentas paran.

Derriban casas.

Hacen crecer lagos, inventan lagunas y arroyos.

Arrancan árboles de las raíces.

Hoy quise ensayar solo.

Bancarme toda esta soledad, toda esta tormenta, todo este cielo y este cuaderno que es de carne y hueso.

(CC)

2.3.3 Nuestra propia dramaturgia

Este registro, rebosando de un cuerpo agotado, salvaje, rizomático, y a la vez atravesado por los textos de Koltés, Handke, Calderón, Barthes, dio paso a una dramaturgia singular, la cual está en constante movimiento, sufriendo mutaciones en los ensayos y funciones abiertas. En este sentido, la ligamos al concepto de improvisación que mencionamos en el subtítulo “La improvisación como procedimiento”, donde en este abismo que es la escena, la dramaturgia pueda estar en constante transformación y metamorfosis.

Hubo ensayos en los que yo llevaba ciertos textos, de los autores mencionados, o se improvisaba la palabra, también algunos en los que trabajábamos particularmente con textos del registro caótico. También en el cuerpo de repente había coreografías, pequeñas secuencias que construíamos, y que luego eran improvisadas, llevadas al extremo, deconstruidas. En el vestuario, con las diferentes pieles⁹, también se genera una dramaturgia, esas telas en tanto pieles, hablan, crean discurso por sí mismas, y en relación al espacio, al espectador y al actor-performer. Lo mismo sucede con la iluminación y el espacio.

⁹ Desarrollaremos este concepto en el subtítulo “Reconociendo otras pieles” del próximo capítulo.

En nuestra propia dramaturgia convergen la palabra, la respiración, el espacio, la iluminación, el vestuario. Pensamos que la dramaturgia de la respiración, como nombró nuestra asesora Daniela Martín, es la que engloba el resto de las otras, ya que la respiración es lo que sostiene toda la realización escénica. La respiración es cuerpo, es espacio, es un ciclo que se renueva y se transforma constantemente, se modifica, se agita, se calma. Es una manera de hacer audible mi singular fisicalidad, en una sensibilidad que me es propia.

Es por esto, que es imposible escribir la respiración, es imposible generar para esta realización escénica un texto convencional, por lo que elegimos el concepto de cartografía: un mapa que siempre estará incompleto, llenándose de acontecimientos, variando, en transformación. Esta imagen-mapa está configurada por diferentes escenas (islas) que fueron apareciendo de manera caótica en el proceso de la realización escénica, las mismas proponen, un recorrido por el que, como actor-performer, voy pasando, proponiendo una cronología que incluye un inicio, un desarrollo y un final. La dramaturgia, en tanto mapa, está compuesta por seis escenas:

1. *El bosque*
2. *El niño lluvia*
3. *Encuentro con Koltés*
4. *Gogo*
4. *El túnel*
5. *El desierto*

En la imagen-mapa que encontrarán a continuación se puede establecer este recorrido: la parte de abajo es el bosque, va pasando por la lluvia, hacia el costado derecho está el

encuentro con Koltés, hacia los costados el gogo, arriba el túnel, y, por último, en la esquina superior izquierda, el desierto:

EL DESIERTO SON LOS QUE NO ESTAN
LOS QUE SE VAN Y NO VUELVEN
VACIO
POLVO
БОГЛО DE УВЕНУ DEГ DEЗIEPЛО

MI PAPA ES EL DESIERTO ENTERO

son las 8 pm los
árboles nos tapan, ella sola
gritando, agua por favor
NO SIENTO MI PECHO, NO PUEDO SEGUIR
LAGUNA MENTAL, NO SE LO QUE
SIGUE. LLEGO AL HOSPITAL Y LE
DIGO A LA ENFERMERA QUE

MI CAMELLO MI ABUELA

LLUVIDO EN ESTE LUGO LA VELOCIDAD DE LA LUZ NO FEONTO MAS NI SEMÁFOROS SOLO LAS LINEAS QUE COMEN
ME
ESTOY
MU
RI
EN
DO

tu elongacion... tu piernoz... tu manera de respirar... tu ojos celeste
quiero sentir el calor

me encanto la manera

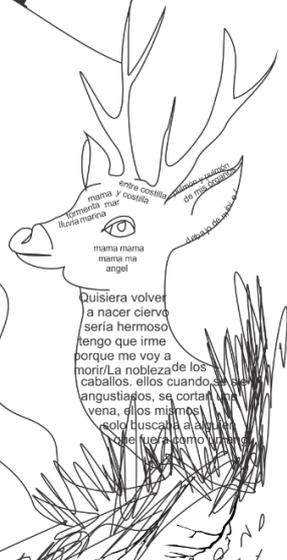


A uno no le favorece que
le llueva sobre el palo y
la ropa.
pero de todas man
me atreoi...
por eso cuando te vi
allá, pensé
(siempre la
lluvia. la lluvia
la lluvia...)

me olvidé el texto
¿que texto?

ESTE ACTOR QUE ES DE ARENA

MI HERMANA MI OASIS



REALIZACION
LA VI A KOLTÉS
MAL ACTOR AHÍ
TIRANIA
LO NO RESUCITÉ
A UNO NO LA TENER
FAVORECE
AL DRAMATURGO
ME QUE LE
HUBO DOSIA

No siempre el que habla primero es el más débil, y yo vi enseguida que no parecías muy fuerte, y reconozco, apenas de un vistazo, a los que no son muy fuertes, sobre todo por su forma de caminar, nada más que por esa pequeña manera de caminar, nerviosa como la tuya, con sus espaldas nerviosas, y la manera de mover los hombros, nerviosa, hay algo en la forma de caminar de lo que no me equivoco, con sus rostros, también, compuestos por muy pequeños rasgos, ni estropeados ni nada, pero si nerviosos, como vos.
Ahora van a entrar al bosque, conmigo. Yo también estoy entrando por primera vez.

3. CARTOGRAFÍA DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA

Luego de meses de exploración, de proceso e investigación decidimos comenzar el montaje de la obra a partir de los momentos más significativos. Este emprendimiento implicó sortear una gran dificultad: intentar capturar esos momentos que habían sido efímeros y fugaces, como el teatro mismo. Estábamos frente a momentos incapturables que incluso nos costaba poner en palabras, y tratar de evocar esos lugares desde la razón se nos hacía imposible. Para Szuchmacher (2015) el teatro es incapturable y esa es una de las condiciones básicas de las artes del presente. El autor sostiene que las artes escénicas son como la historia, a la que es imposible regresar, pero se le puede seguir los pasos a través de los restos que va dejando.

Es así como recurrimos a los registros, a los videos, a los escritos pero también a las sensaciones, imágenes, olores, etc. Estos registros no nos pueden regresar al hecho vivo en el sucedía una improvisación, pero sí nos muestra ese ‘resto’, eso que queda en forma de huella. De esta forma logramos arribar a tres escenas, que a priori no tenían una conexión previa, ya que eran momentos diferentes de los ensayos. Estas escenas aparecen como islas, y nos parece acertada la palabra isla ya que en su etimología latina quiere decir territorio rodeado de agua. Ese caudal de agua era todo lo que se nos escapaba, lo que no podíamos capturar, pero que de alguna manera conectaba a las islas, aunque no supiéramos por qué, y el terreno era todo el registro que quedaba en el cuerpo y que podíamos recuperar físicamente, tocar, oler, etc.

La palabra isla nos hace pensar en arena, mar, vegetación, desorden, caos. Palabras que describen a la perfección cómo fueron los primeros momentos de recuperación, donde fuimos volviendo sobre diferentes partes de este terreno, posiciones del cuerpo, tonalidades de la voz, transpiración, palabras e imágenes. Sin embargo a medida que la recuperación se

hacía factible, íbamos conquistando ese terreno y comprendiendo el asidero del agua. Estas escenas que se iban formando, estructurando y apareciendo estaban atravesadas por lo mismo: el agotamiento.

El caos en el que fueron apareciendo las escenas permitió explorar las posibilidades de cada una, en cada improvisación, en el proceso. Se trata de una cartografía, de un mapa en el que se van trazando estas escenas (territorios) que son perforadas por el agotamiento del cuerpo (físico, espacio y palabra). Entonces el agua empezó a cobrar densidad, de la misma manera que las escenas que pasaron de ser islas a configurar un mapa lleno de interrelaciones y conexiones. Es con este caos que empezaron a emerger otras escenas, producto del devenir de las tres que habíamos encontrado en principio arribando a seis escenas, las que mencionamos en el apartado anterior.

En efecto, todo ese territorio, todo ese caudal de agua que tomaba densidad, se convirtió en nuestra cartografía de la realización escénica. En donde convergen, chocan, se yuxtaponen de manera caótica, desordenada, las diferentes dramaturgias que la componen. De este modo creemos que nuestro mapa es lo contrario al calco, lo contrario a la mimesis. En el mapa hay múltiples posibilidades y probabilidades, hay espacios en blanco, en los que puede pasar cualquier cosa, hay caminos y rutas, montañas desérticas, mar. Hay un recorrido que se va trazando con estas dramaturgias, que no deja de ser azaroso, que procede en forma de rizoma. Deleuze afirma que:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo produce. [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterable, adaptable a distintos

montajes [...] Una de las características más importantes del rizoma quizás sea la de tener siempre múltiples entradas (Deleuze y Guattari, 1980, p. 18)

Esas múltiples entradas de las que habla Deleuze, son todas las islas que están y las que irán apareciendo, multiplicándose en sensaciones, respiraciones, acciones, palabras, cuerpos, devenires. Por eso configurar una cartografía, operar desde un mapa, nos permitía darle asidero a estos materiales que iban emergiendo con el correr de los ensayos, y esperamos, que lo sigan haciendo a través de las funciones y del intercambio con los espectadores.

Esta idea de cartografía, de operar desde un mapa, desde la multiplicidad, nos hizo pensar en el concepto de *realización escénica*, como forma de nombrar nuestra práctica. Este concepto se contrapone al de ‘obra’ ya que, como afirma Fischer-Litche, “la realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta” (Fischer-Litche, 2011, p. 72) El grado de acontecimiento que supone la realización escénica es lo que nos interesaba para poder explorar desde lo impredecible, desde lo que sucede en las escenas.

Silvio Lang, en una entrevista que desarrolla en Córdoba el 22 de septiembre del 2017 en el museo de antropología, expone cómo entiende a la realización escénica en tanto experiencia:

Pensar la realización escénica en su dimensión performática, en su dimensión experiencial, en su dimensión de producir algún tipo de mutación en el tiempo y en el espacio, en la percepción y en la autopercepción de los cuerpos, es asumirla como un tipo de actividad que afecta a los cuerpos, que afecta a los modos de percepción, que afecta a la experiencia. [...] ¿Cómo pensar coparticipaciones de los performers y del público que no sean los clichés de participación del público que tenemos? Se puede

participar desde la percepción, desde un resquebrajamiento de tu percepción, desde el modo en cómo lees algo, en cómo vos acoplás los signos, en la experiencia que tenés del tiempo, en cómo tus neuronas-espejos reconfiguran o se alteran partir de la fisicalidad de un performer o de una bailarina. [...] La performance, la realización escénica es una situación que está próxima a vos, que es para vos, está con vos, está entre vos. Y ahí se juega algo del orden -una palabra medio antigua- de la verdad. Lo verdadero vendría a ser eso próximo, ese punto por punto que te está afectando, y que ese punto por punto que te está afectando no siempre es una operación racional o una operación mental o lingüística. (Entrevista a Silvio Lang)

Esto próximo a nosotros, como dice Lang, eso que nos está afectando sensiblemente, ese territorio incierto, impredecible en el que ocurren los acontecimientos, es, con toda su inmensidad, furia y calma, un mar. Mar, en su etimología viene del latín mare, que significa masa de agua. Indagamos entonces en lo profundo de esa masa de agua, teniendo que volver a la superficie cada tanto.

A partir del reconocimiento de este amplio mar es que surgieron diferentes cuestionamientos en cuanto a la problemática que nos planteamos. En principio, ¿Es posible que desde el agotamiento se puedan superar las categorías y los límites entre las disciplinas? Nosotros partimos de la idea de que esto es posible, de que el agotamiento hace entrar al cuerpo a un territorio con niebla, una cancha con niebla como nombra Bartís. “A veces hay niebla en la cancha. Se hace difícil jugar. Las distancias cambian” (Bartís, 2003, p. 8) Este cambio de distancias, esta dificultad para jugar, esa niebla, hacen que pueda emerger lo impensado, lo que está por fuera de los límites disciplinares.

3.1 El bosque: un recorrido por la inmovilidad

Solo aquello que fue capaz de disimularse puede hacerse visible

Georges Didi-Huberman

Uno de los primeros cuerpos que apareció en las improvisaciones tenía que ver con una corporalidad animal, en el que manejaba un plano bajo-medio, desplazamientos en el suelo, dinámicas de movimientos por momentos sutiles y violentos. Lo que aparecía recurrente era la idea del bosque como el lugar en el que uno se pierde, un lugar en el que uno es un extranjero. Este imaginario del bosque aparecía gracias a la referencia del texto de Koltés, que siempre hace alusión a un bosque. A partir de estas dos nociones la del bosque como un lugar extranjero y la del cuerpo animal, es que abordamos esta escena partiendo de la tríada: acechar-esconderse-atacar.

Empezamos a construir *El bosque* a partir de una pauta que le propuse al equipo que llamamos *hide/move*. Cuando alguien del equipo decía *hide*, yo debía esconderme, y cuando alguien decía *move* debía avanzar y moverme. Fuimos complejizando esta pauta de diferentes maneras. Por ejemplo, en cierto momento *hide* era simplemente quedarse inmóvil, y *move* era atacar. Y así fuimos buscando diferentes acciones e intenciones para esta pauta.

La tríada con la que partió la escena, luego se condensó en el binomio tensión-atención, ya que permite sintetizar la tríada con la que comenzamos a trabajar. Tensión es, para el taanteatro, “la entrelínea, el eslabón invisible, la atmosfera, la energía subyacente entre gestos, sonidos, silencios, ideas, imágenes, palabras, objetos, personas” (Baiocchi, 2011, p. 63); y por otra parte atención que viene del latín *attentio*, que es acción y efecto de tender. En cierta manera la atención es poner en acción la tensión, lo que habilita –desde esta energía subyacente, que nombra el taanteatro- a acechar, esconderse y atacar.

Este binomio lo veíamos claramente en el comportamiento de los animales, por ejemplo el ciervo. El ciervo es un animal excesivamente perceptivo, frente a una sensación se detiene, ancla la mirada a un punto, se mantiene inmóvil, tenso y atento. Con su mirada,

materializa su fragilidad. Escucha otro sonido, siente otro olor y cambia el foco de atención, hasta que finalmente reacciona y velozmente huye como respuesta a sus instintos relacionados a la tensión y atención que manifiesta. La imagen del ciervo está presente en toda nuestra realización escénica, el volver a la fragilidad, el ser-frágil, atraviesa nuestra creación. Apareció como una imagen potente debido a la referencia de la obra de Jan Lawers “La casa del ciervo”¹⁰, obra que divisé sólo en fragmentos a través de la plataforma digital youtube, pero que me impactó. La relación no fue buscada, pero claramente fue una gran influencia para encarnar al ciervo como imagen de la fragilidad, del dolor pero también de la fortaleza y la rapidez.

Podríamos afirmar que este binomio tensión-atención propone dos acciones concretas: la inmovilidad (producto de la detención, el intentar esconderse: *hide*) y el movimiento (derivado de la huida o el ataque, que ambos implican avanzar o retroceder en diferentes direcciones pero siempre desde el movimiento: *move*).

Sobre la inmovilidad, André Lepecki, investigador brasileño, sostiene que ésta nunca es fija. La inmovilidad involucra diferentes capas de movimientos diminutos, “en el punto quieto del cuerpo, no habremos de hallar ascenso ni descenso, sino sólo ausencia de fijeza. La inmovilidad está llena de movimientos microscópicos” (Lepecki, 2011, p. 535). La inmovilidad se vuelve un elemento perturbador, amenazante, ya que está al borde de moverse y de no-moverse y en esa tensión reside la coreografía de micro-movimientos de la que habla Lepecki. Micro-movimientos que relacionamos al animal: el ciervo mientras está mirando fijo, realiza un centenar de movimientos minúsculos que implican la tensión muscular para mantenerse erguido, para mantener los ojos abiertos, incluso para calmar su pulso sanguíneo. En este sentido Jacques Rivere asevera que “en el cuerpo en reposo hay mil direcciones

¹⁰ Fragmento recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GkqEGo4a8og>

Obra de la Needcompany, con dirección de Jan Lauwers estrenada el 28 de julio del 2008 en el Festival de Salzburgo, en Hallein, Austria.

En el apéndice, subtítulo: “Teatro posdramático” profundizamos acerca de esta obra. (páginas 102-103)

ocultas, un sistema completo de líneas que lo predisponen a la danza”. (Jacques Riviere, cit. Por Lepecki, p. 532). El cuerpo inmóvil, para Riviere, es danza en potencia.

Experimentar la inmovilidad es sentir el cuerpo atravesado por una intensificación de la percepción, por una conciencia ‘de la microscopía’ como dice Lepecki. Uno puede reconocer cada músculo tensionado, cada músculo relajado, la apertura de los ojos, el pestañeo, el control de la respiración y los latidos del corazón. Se trata de una aguda propiocepción introspectiva. Lepecki asevera que esta percepción aumentada revela un ‘espacio infinito’ en el cual sucede esta danza de micro-movimientos:

Cuando el sujeto permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio entre el núcleo de la subjetividad y la superficie de su cuerpo, no hay más que la revelación de un espacio infinito [...] La “pequeña danza” sucede en ese lugar indefinido; el bailarín debe explorar el no localizable allí entre subjetividad y cuerpo-imagen. (Lepecki, 2011, p. 536)

En contraposición a la inmovilidad y como ya nombramos anteriormente, aparece con fuerza el movimiento en *El bosque*. Para Lucas Condró y Pablo Messiez el movimiento viaja, genera repercusiones constantemente, para ellos mover una parte del cuerpo es mover el cuerpo entero, moverse es dejarse caer por los infinitos recovecos del espacio. Podríamos llamar al movimiento en esta escena como el baile del ciervo, un movimiento puede nacer de la cabeza y repercutir en el pecho, volverse inmóvil, luego mover nuevamente el cuerpo entero. Este es un baile animal: “sólo se baila animal. Sólo los animales bailan, porque bailar es previo al lenguaje. Bailar es bestial, es volverse (volver a ser) bestias.” (Lucas Condró y Pablo Messiez, 2015, p. 22)

Otra de las cuestiones clave para *El bosque* fue la incorporación del micrófono, en principio nos parecía un recurso interesante para poder hacer viajar la voz por todo el espacio, y que no se supiera totalmente de donde venía el sonido, generando la sensación de estar entrando a un terreno desconocido. Por otra parte, me permitía a mí como actor-performer explorar e indagar en la espesura de la voz, en las posibilidades de gruñidos, de que en ese vínculo con el micrófono apareciera el bosque en su totalidad, siempre desde la percepción. Trabajamos la voz mediada, amplificada y los efectos que tiene tanto en quien emite como en quien recepta. Porque toda emisión es una recepción y viceversa. Luego pasó de ser un recurso a configurar una atmósfera sonora, ya que amplificar la voz ampliaba los límites del espacio, y el espectador no sabía dónde estaba ubicado el actor-performer. Esto en conjunto con el bosque aéreo¹¹ y la iluminación, creaban una atmósfera de inquietud, como de entrar a un espacio desconocido.

El bosque sucede como la danza del ciervo desde la inmovilidad-perceptiva seguida por la huida y, por otra parte, la danza de la pantera, donde la inmovilidad se vuelve amenazante, sigilosa para dar paso al ataque a la presa. De hecho, la parte final de la escena es, este ‘animal’ cazando a su presa que es una de las pieles que se encuentra en el escenario.

3.1.2 Reconociendo otras pieles

Haciendo referencia a las pieles que se encuentran en *El bosque*, este momento de la obra fue central para la percepción de las diferentes materialidades que conviven en ella, todos los vestuarios que con-existen en este bosque. Entonces nos planteamos que en esta escena se pueda vislumbrar esa exploración de las pieles, que fue parte importante del proceso. Las pieles aparecen como otros animales dentro del bosque, que también acechan y que pueden atacar y ser atacados.

¹¹ Desarrollaremos este término en el capítulo cuatro “Los paisajes de la soledad”, subtítulo: “otras pieles: escenografía y vestuario”.

Esta relación íntima y física del actor-performer con las pieles está ligada a la construcción un cuerpo sensible y perceptivo. Al respecto Jean Luc Nancy en ‘58 indicios sobre el cuerpo’ dice: “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir” (Nancy, 2006, p. 7)

Una de las pautas que estableció Elvira Bustamante consistía en explorar este terreno, este bosque, y establecer una conexión directa con cada piel, y ver qué repercusiones tiene en el cuerpo esa relación. La piel del lobo, que estaba configurada por una campera de corderito, lo que asociábamos con este animal, con la nieve y el invierno, provocaba tensión, inmovilidad y por consiguiente, la repentina huida. La piel de la lluvia (la campera de flecos) se volvía una presa fácil de cazar, por lo que primero se la rodeaba, se la acechaba para finalmente atacar: morder la piel, babearla, sentir su textura, su tamaño y luego alejarse a las oscuridades para devorarla.

3.2 El niño lluvia: devenir-tormenta

Una de las pieles que aparece en *El niño lluvia*, es una campera de cuero con flecos, el cuero es una piel de animal, que tiene una materialidad singular: es pesada, tiene una textura firme pero aterciopelada, y crea un sonido particular. Es desde esta materialidad que comenzamos a indagar en la escena, así, desde la exploración, surgió el sonido de la lluvia como el choque de los flecos con el mismo cuero de la campera al moverme. Cada movimiento era como estar evocando ese paisaje sonoro que crea la lluvia, a su vez ese movimiento tenía que ver con un deseo: salir de la tormenta. Así, es como devine tormenta, Deleuze y Guattari confirman que el devenir es:

[...] a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se

instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 275)

En estos movimientos y reposos, próximos al devenir, es que se deviene tormenta, el cual nunca se trata de imitar, al igual que el mapa, no es un asunto de mimesis, sino de performance, de acontecimiento. Devenir nunca es imitar. Por lo cual, en cada ensayo el movimiento de la lluvia, el proceder de la tormenta, la llegada a la calma, siempre ocurre de manera diferente, siempre suceden otras cosas en el cuerpo, que tienen que ver con el estar en el aquí y ahora de la escena. En relación al devenir-tormenta, en un ensayo escribí:

Soy la lluvia, soy la tormenta y si quiero cae piedra en la sala en este mismo momento. Soy capaz de hacer que caiga un rayo y parta al medio las gradas o quemar por completo los telones. Yo soy la tormenta y tengo tanto poder que puedo desatar un huracán, hacer temblar la piel y erizar pelos de brazos y piernas. (Registro del 28 de Julio en Espacio Blick)

Devenir, para Deleuze y Guattari (1980), es sinónimo de multiplicidad, por lo cual el devenir implica siempre una transformación: “Los hombres-lobos, una vez muertos, se transforman en vampiros. No debe extrañarnos, hasta tal punto el devenir y la multiplicidad son una sola y misma cosa” (254) Entonces, con este devenir-tormenta en tanto multiplicidad, apareció la pregunta: ¿Qué se agota en ese devenir? Y ¿cómo son los mecanismos que evidenciamos del agotamiento y que producen estos mecanismos?

Un mecanismo claro del agotamiento fue el cansancio físico a través de toda una partitura de movimientos que configuraban ‘la tormenta’, movimientos relacionados a: la calma, las nubes, el viento, la lluvia, rayos, granizo, tormenta, lluvia, viento, nubes, calma. Como un ciclo que se renueva. Luego apareció el residuo de este mecanismo del

agotamiento: la presencia. Como ya señalé en el apartado de la estaba equivocado el enfoque que un momento tuvo la investigación del agotamiento ‘desde la construcción de presencia’ y más bien es: hacia la construcción de presencia’. Después de agotarse, el cuerpo se regenera, se transforma, se metamorfosea y en esa metamorfosis aparece la presencia como un residuo (o consecuencia) del agotamiento. Esto mismo se puede ver en la circularidad de la tormenta, después de la tormenta viene la calma y se vuelve a regenerar nuevamente la tormenta, y luego la calma. Y así en un ciclo infinito: el agotado nunca se agota del todo, esa última gota que queda se regenera y se puede convertir en un mar embravecido.

Ahora bien, una vez que se evidencian estos mecanismos del agotamiento, ¿cómo es que aparece la presencia? Pensar la presencia como un residuo del agotamiento, es considerarla como la irradiación de energía por parte del actor, en su relación con el espectador. Para Fischer-Litche (2011) la presencia aparece cuando la energía se percibe como una fuerza transformadora. Por esto es que consideramos que la presencia es el residuo del agotamiento, porque si este es transformación, entonces la presencia es esa energía transformadora que se revela.

Un momento dentro de *El niño lluvia*, es claro en cuanto a esta revelación es cuando estoy con la campera de cuero puesta, el cabello desparramado, la respiración agitada, y con las manos voy recorriendo ese material, esa piel, esa lluvia, hasta llegar al rostro, ahí, con las yemas de mis dedos me saco el pelo, ahí, en ese movimiento lento y pequeño. Cada micro-movimiento de ese recorrido es estar presente, reconocer la materialidad, respirar, no hay nada más que un cuerpo, que después de la batalla, queda abatido, resonando: ahí está la presencia. Ese es el momento en el que la escena se transforma, y se despliega una energía vital, producto de un cuerpo atravesado por la tormenta, agotado al extremo, insistiendo en seguir. Ya que, nuevamente, el agotado, nunca se agota del todo, ya que el cuerpo puede, como dice Serres, casi todo. Lo único que le puede poner freno es la muerte.

3.3 Encuentro con Koltés: el actor animal

Siguiendo con Deleuze, el autor señala que en un devenir-animal, aquí hablamos de un actor-performer que deviene animal. Siempre se está ante una manada, una banda, una población, una multiplicidad. En esta escena el actor-performer se enfrenta al público, se enfrenta a esa población, a esa multiplicidad, pero no lo hace desde un carácter animal, lo hace desde la expansión, la propagación, ocupación, el contagio. Está todo el tiempo atacando al público, pero en ese ataque hay una gran receptividad, una gran escucha, un estar hic et nunc, atropellando y atropellándose al mismo tiempo.

Ese atropello se lleva por delante a la palabra: trabajando el agotamiento de la palabra apareció un dispositivo que constaba de tres lugares en el espacio en el que pasaban tres cosas diferentes: en uno el texto de la lluvia, en otro el monólogo de Aleko¹², de NEVA y en el otro, asociación libre. A partir de esa asociación libre fue que apareció la meta-teatralidad: el actor que habla del dramaturgo, de la directora y de la obra misma. Patrice Pavis define al meta-teatro como el “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo” (Pavis, 1998, p. 288) Este procedimiento de evidenciar el teatro dentro del mismo, será un eje central en El encuentro con Koltés.

¹² Obra recuperada de <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/176/4/Neva-espanhol.pdf>.

Aleko: ¡¡No, no te vayas!! ¡¡No me dejes solo con ella!! Olga, soy una costra. No tuve zapatos hasta los trece años, tomaba leche de la teta de mi madre y de mi hermana sólo cuando tenían un hijo. Mi padre me golpeaba, nunca lo vi sobrio y nunca me miró a los ojos. Me crió un cura en su casa porque decía que sabía cantar y porque en invierno no lloraba de hambre. Así era la vida en el campo y era linda. Yo quise vivir en la ciudad, pero cuando llegué vi como unos borrachos mataron a palos a un caballo, porque la gente es tan cruel. Me agaché, le besé los ojos y quedé manchado de sangre. Igual que usted, Olga, manchado de sangre. Por eso cuando fui a verla al teatro, invitado por una mujer que me pagaba por amarla, me enamoré de usted. Porque es triste, porque representa más edad de la que tiene, por que sabe caminar, porque me gustaría ser así y vestirme así. Y desde que llegó a ensayar con nosotros tengo una erección permanente. Llevo dos semanas orinando en la calle, se me congela el pene, se me pone negro. La quiero... penetrar. La amo y quiero que usted me ame, pero usted no me va a amar porque soy pobre. No se confunda con mi cara de soldado, cuando esté desnudo se dará cuenta. Así somos los pobres, tenemos menos huesos y los pocos que tenemos son más grandes, somos disparejos. Tengo mordidas de ratón en los glúteos. Tengo olor a mujer donde debería tener olor a hombre y no sé amar sin querer golpear, matar, vomitar, rezar, tomar y volver a amar. El órgano más importante de mi cuerpo es mi apéndice y quiero metérselo en su riñón y verla sudar. (Calderón, 2012, p. 24)

Este texto lo volvimos a improvisar y ahí apareció la figura del actor animal del lobo con piel de oveja, el devenir-lobo. En esta escena nos planteamos el agotamiento cuerpo orientado a la palabra: qué acaece con la verbosidad, con una palabra fuera de control. Lehmann habla de que a partir del principio que entiende al acto de hablar como acción, se destaca una escisión que resulta de suma importancia para el teatro posdramático: la manifestación de que la palabra no pertenece al hablante; no habita orgánicamente en el interior de su cuerpo, sino que sigue siendo parte de un cuerpo ajeno. “En las lagunas del lenguaje hace aparición su temido adversario: el tartamudeo, el fallo, el acento o la pronunciación incorrecta que escanden el conflicto entre cuerpo y palabra” (2011, p.263)

Es esta extranjería que hace que la palabra en este devenir-lobo sea caótica, incoherente, palabras que no se pueden pronunciar nunca, que no se terminan de pronunciar, que quedan sólo en fonemas. En este sentido, Fischer-Litche (2011) afirma que la voz una vez escindida del lenguaje, aparece como “lo otro del logos, como lo que le ha arrebatado su hegemonía” (259) Este arrebato a la hegemonía del lenguaje puede verse en esta escena con la fragmentación de palabras. Por ejemplo en esta escena el apellido del dramaturgo francés siempre aparece fragmentado, quedándose solo en una letra o en un fonema, presentando la imposibilidad de nombrarlo correctamente. Aparece lo insurrecto en el lenguaje, este procedimiento se repite a lo largo de toda la escena, lo que permite agotar en todas sus dimensiones la palabra.

Lo insurrecto que aparece en el lenguaje, brota también en el cuerpo, y en la forma de relacionarse con el espectador. Este devenir está relacionado con la impunidad, con la brutalidad de la honestidad. El lobo no se guarda nada, insulta al público, amenaza con tirarles una silla, saca lo peor de su animalidad, de su monstruosidad. Lo insurrecto se hace carne en la medida en que el lobo, como devenir, como estado, se apodera del espacio escénico y se amotina en el teatro con los espectadores. Sin embargo, también enviste contra

sí mismo, se autodestruye, haciendo evidente el auto boicot, las inseguridades de la actuación.

Es una escena que plantea la tensión entre realidad y ficción, en la que habla el actor, en la que destila todo su rencor, su veneno. Se cristaliza, a su vez, toda la artificialidad del teatro. Para Arguello Pitt (2013) “La artificialidad que supone el teatro no es tal o por lo menos no es total. Si bien aceptamos que lo que llamamos teatro es fuertemente construido, ficcional y artificial, siempre hay un hiato entre aquello que sucede por primera vez y aquello que es una repetición” (p. 11). Esto nos permite pensar que la teatralidad se da en la grieta que se produce entre aquello que se presenta y aquello que se representa, y ahí radica el corazón de la escena. Entre lo que está sucediendo, aconteciendo, y aquello que el actor representa como actor, haciendo visible el teatro dentro del teatro. Aquello que está en el borde de un personaje, y de un estado del actor persona.

3.4 Gogo: devenir-andrógino

La escena del *Gogo* emerge a partir de una exploración del cuerpo erótico y sexual. Una de las pautas que Elvira Bustamante propuso para esta escena fue llevar al extremo ese erotismo, esa respiración agitada, agotarla hasta llegar al orgasmo. Se trataba de una danza de lo erótico, donde la respiración jugaba un papel crucial ya que sostenía la escena. Surgió así, lo espectacular, la espectacularidad de mostrar/se, de mostrar cada parte del cuerpo, cada habilidad. Pavis (1997) define lo espectacular como “todo lo que es percibido como algo que forma parte de un conjunto expuesto ante un público” (p. 178) El autor afirma que muchas veces el teatro es acusado de ser demasiado espectacular, de buscar efectos fáciles, de enmascarar el texto, y exagerar con signos visuales. Justamente esto es lo que llevamos al extremo en esta escena, de explotar lo visual a través de la danza, de poses precisas, de la música que acompaña al desarrollo de este cuerpo espectacular.

Esta escena la denominamos *gogo* en referencia a un estilo de danza, que tiene que ver con los clubes nocturnos, strippers, etc. Es un devenir de lo que ocurre en la escena anterior, El *Encuentro con Koltés*, ya que allí se empieza a evidenciar al teatro, y va progresivamente a esta espectacularidad de la que hablamos, que explota en esta escena. Uno de los hallazgos fueron las piernas que hablan, a partir de una improvisación, empecé a manejar mis piernas desde la danza, mientras iba enunciando el texto, de esta manera se yuxtaponía una coreografía de las piernas, con la enunciación de un texto, de manera tal, que parecía que eran las piernas las que estaban hablando, esta secuencia se desarrollaba en el piso. El recorrido continuaba con una coreografía que también se desarrollaba en el piso hasta agotarse. Luego, emprendimos un trabajo sobre la continuidad en el movimiento, donde debía estar todo el tiempo agachado, vibrando, latiendo desde esa posición. Más tarde, empezaba a pararme, pero de a espasmos, con el mismo ritmo, la misma respiración que el cuerpo tenía. Este baile este cuerpo erótico, estaba dedicado a Koltés, el dramaturgo que destroza la obra a críticas, pero que finalmente queda fascinado. Así es como de ese cuerpo animal, verborrágico, violento, deviene un cuerpo erótico, excitado, al borde del orgasmo.

A lo largo de esta escena, veíamos que el agotamiento predisponía a ese cuerpo erótico, a través de la respiración, el sudor, y el estado de agitación que se va gestando. Asimismo, este estado que se iba gestando a través de la danza, lanzaba al cuerpo hacia un devenir andrógino, esta palabra viene del griego *andrógynos* que quiere decir sexo indeterminado. El agotamiento como predisposición de un cuerpo erótico, hacía correr los límites binarios del cuerpo a través de la danza, en ese sentido el coreógrafo israelí Ohad Naharin afirma en su documental *Mr. Gaga* (2017) que el movimiento trasciende el género, de manera tal, que se empieza a abordar el no-género, ese lugar ambiguo en el que el cuerpo puede ser un híbrido femenino y masculino.

Esta danza del devenir-andrógino, atravesada por el agotamiento, y en acumulación con las escenas anteriores, llevaba al cuerpo a un lugar extremo, al borde no poder continuar. En uno de los ensayos, en vez de continuar con la escena que teníamos pautada, me lancé hacia una botella de agua, frente a la necesidad de volverse a hidratar, y de descansar, es así como se pasó a un cuerpo vulnerable, imposible de asir.

3.4 El túnel: colgar de un hielo

Desde la acción de tomar agua es que empezamos a construir esta escena, que anteriormente se llamaba “La primavera”, sin embargo luego le cambiamos el nombre ya que ese cuerpo vulnerable, en su necesidad de hidratarse, de descansar, nos hacía pensar en un túnel, un pasaje infinito en el que no se ve la salida. En un inicio, pensábamos que era una escena a “resolver”, que debíamos “resolver” cómo pasar del Gogo al desierto, y entendíamos que estaba en la vulnerabilidad, porque lo que emergía como estado en el actor-performer, pero no sabíamos cómo habitar ese cuerpo vulnerable, en relación también al resto de los lenguajes escénicos.

En el ensayo del 19/04/18 en Espacio Blick, descubrimos que la escena estaba en asumir ese lugar de agotamiento y vulnerabilidad, pero con la premisa de que la escena tiene que continuar, lo que proponía una tensión con el no poder seguir y no poder concretar (resolver) la escena, que el casquete que utilizo se cae por inercia, e incluso yo empiezo a tambalear por el temblor de las piernas. Por eso también lo pensamos como un túnel, como un pasaje al desierto: un pasadizo por el cual no se quiere pasar, pero que es inevitable hacerlo.

El abismo, en tanto, entrada a un terreno desconocido, implicaba para nosotros un profundo grado de improvisación, es por esto que pensamos que esta escena no tenía que

tener ningún tipo de marca, incluso ningún tipo de recorrido. Debía ser completamente espontánea, al respecto en uno de los ensayos escribí:

Los actores siempre dicen ‘las funciones son todas diferentes’.

No les creo nada.

‘Ay, en esta parte los espectadores no se rieron como siempre’.

No les creo nada.

Quiero que esta escena sea improvisada, que sea de verdad diferente, que sea producto del acontecimiento irreproducible entre actor y espectador.

Vamos, quiero saltar al vacío.

Existen dos tipos de actores, los que quieren saltar al vacío y los que dicen que todas las funciones son diferentes cuando hacen siempre lo mismo. (Registro del actor-performer escrito en el ensayo del 20 de octubre de 2017)

Esa improvisación en escena significaba estar suspendido, colgar de un hielo, desprenderse como témpano, estar en la profundidad y en la superficie. Un huracán puede dislocarlo todo: por acumulación, un cuerpo que está cargado por todo lo que ha pasado anteriormente, por estar en el bosque, por convertirse en tormenta, por devenir lobo, por la danza de lo erótico, se deja ver frágil, haciendo visible su propia humanidad.

3.6 Un desierto poblado

La última escena que conforma nuestra *realización escénica* surgió de una improvisación sobre cómo entrar al espacio escénico. Ese ejercicio sin embargo venía de todo un entrenamiento previo conducido hacia el agotamiento del cuerpo y de la palabra. Yo propuse leer un texto que había escrito hacía poco sobre el desierto, entonces la pauta fue ir hacia la silla a decir el texto, fuera de escena.

Entonces surgió la caída y la recuperación como procedimientos para abordar la silla, también con desplazamientos que implican arrastrarse por el suelo. Trabajamos específicamente con la tensión entre cuerpo vivo y cuerpo muerto. Ya desde la imposibilidad de moverse y de decir, se manifiesta un cuerpo que ha pasado ya por todo el agotamiento, por todos esos devenires, esas imágenes, olores, sonidos. Estos estímulos, tienen que ver con la imagen deleuziana que evoca Lapoujade, para el autor, la imagen de Deleuze es “la del desierto, de una tierra o una isla desierta [...] El cuerpo sin órganos es definido como un desierto [...] Ir al desierto, reunirse con la propia soledad [...] Es una soledad extraordinariamente poblada, como el propio desierto. Despoblar para repoblar de otro modo” (Lapoujade: 2016, p. 292)

En el desierto ya se está sin órganos, sin la piel, que es el órgano más extenso de nuestro cuerpo, se expone abismalmente. La arena puede empapar al corazón, a los riñones, a los pulmones, volverlos ásperos y secos, desarticularlos y dislocarlos con una tormenta de arena. Se trata, como dice Lapoujade, de una soledad extraordinariamente poblada, una soledad en ebullición, como nos dijo Cismondi. Todo está vivo en el desierto, pero suspendido.

Toma fuerza en esta escena uno de los hallazgos centrales de la investigación: el agotamiento como transformación, como reciclaje, como metamorfosis. Un cuerpo que fue bosque, tormenta, lobo, andrógino, de repente se convierte en desierto, un desierto que está poblado por todos esos devenires y por todos los que aún están ocultos. Una soledad compartida con el espectador, un desierto en común, un diálogo opaco. Diálogo opaco, trunco, donde el lenguaje entra en crisis, donde se vuelve difícil la comunicación: el agotamiento ha hecho estragos en el cuerpo del actor-performer. Lehmann habla del texto, como lenguaje que experimenta una desesemantización en el teatro posdramático, donde no se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces. Sin embargo la desintegración del sentido

no implica una carencia de sentido, sino que procede desarticulando al sentido y así re-significando la escena.

En el desierto aparecen las múltiples voces de las ausencias, de las presencias, de los diferentes estadios de la soledad, de los órganos, los sonidos de la respiración, de los ruidos, de lo que se intenta decir desesperadamente. Para unirse al desierto, hay que deshacerse de su propia humanidad, volver a vaciarse. Hay que despoblar, para volver a poblar el terreno. “El desierto se confunde con un campo de potencialidades; es un cielo tormentoso cargado de energía movida por los vientos [...] Llega inevitablemente el destello, el acontecimiento, el encuentro, el momento en el que por fin todo explota” (Lapoujade, 2016: 299). Ahí, en el desierto, es que el cuerpo como campo de batalla enfrenta la guerra más temida, la de la muerte. Donde la obra acaba, donde el agotamiento encuentra su fin, ¿no puede volver a transformarse? ¿No puede la metamorfosis del agotamiento cumplir su rol una vez más? En las llanuras del desierto, en la sequía de su aire, en la tempestad de su arena, se vuelve absurdo insistir, porque primero hay que despoblar, deshacerse al fin de los órganos, entregarlos, entregar el corazón, ese intruso, expirar, lanzar una última exhalación, y luego, quizás, podamos pensar en repoblar, en la transformación.

La noche justo antes de los bosques quise morir, pero no para ir al cielo, sino para ir al desierto.

4. LOS PAISAJES DE LA SOLEDAD

Resulta complejo, en la escritura, separar las diferentes áreas técnicas en iluminación, sonido, vestuario, escenografía, es por eso es que llegamos al concepto de atmósfera ya que las engloba en relación con el cuerpo, con la materialidad, y cómo crean, en conjunto, la realización escénica. A su vez, como estas materialidades, sonoras, lumínicas, escenográficas, se vuelven dramaturgia. Así como hay una dramaturgia de la respiración, hay también una dramaturgia de las texturas, una dramaturgia sonora, una dramaturgia lumínica. Estas dramaturgias, como parte de este solo, son paisajes de la soledad, desplegando múltiples imágenes, devenires y estímulos que dialogan tanto con el actor-performer como con el espectador.

4.1 Atmósferas

En nuestra realización escénica se vuelven pregnantes las atmósferas que se van creando, a partir del cuerpo, la iluminación, los vestuarios, las palabras. Por esto, se volvió primordial reconocer al espacio performativo¹³ como un espacio atmosférico, como señala Fischer-Litche. Dicha espacialidad no surge únicamente del uso que actores y espectadores hacen del espacio, sino también a partir de la atmosfera que irradia.

Las atmósferas pertenecen al espacio performativo y no al geométrico, en términos de Bohme, éstas provienen de las cosas, de las personas, y es creado por estas. Este autor define a las atmósferas como ‘esferas de presencia’ y radica en el *entre*¹⁴ de los sujetos y las cosas. “En una realización escénica, la atmósfera tiene una importancia, tocante la generación de

¹³ Para Fischer-Litche el espacio performativo no viene dado de ante mano, le corresponde el carácter de acontecimiento de la obra. El espacio performativo se muestra como un espacio de continua mudanza en el que la espacialidad tiene su origen en el movimiento y en la percepción de actores y espectadores.

¹⁴ Para Maura Baiocchi y Wolfgang Panek (2011) el *entre* existe no solamente entre cuerpo y cuerpo, “sino también en el interior de un cuerpo [...] Entre, tensión y acontecimiento comparten esa duplicidad: surgen del encuentro entre los cuerpos, pero al instante siguiente se transforman en polos de nuevos acontecimiento” (Baiocchi, 2011, p. 69)

espacialidad, comparable a la que tiene la presencia para la generación de corporalidad”. (Fischer-Litche, 2011, p. 237)

La autora afirma que desde los años sesenta en el teatro y en el arte de acción o performance los olores se han empleado en multitud de ocasiones. Grotowsky agrupaba a actores y espectadores en un espacio tan pequeño que los espectadores podían oler el sudor de los actores. El olor es uno de los componentes más importantes para la generación de atmósferas, los olores una vez derramados por el espacio, no pueden ser retirados, se revelan como elementos de una resistencia extraordinaria.

A su vez, son la luz y el sonido los que también contribuyen a la creación de atmósferas y los que pueden modificarla en cuestión de segundos. Los sonidos se pueden comparar con los olores porque rodean al sujeto receptor, los envuelven y penetran en su cuerpo: el cuerpo puede convertirse en caja de resonancia de los sonidos que oye.

En primer lugar, queda meridianamente claro que la espacialidad en las realizaciones escénicas no tienen carácter de obra sino de acontecimiento, que es fugaz y transitoria. En segundo lugar, el espectador siente su corporalidad en el espacio atmosférico de un modo muy singular. Se experimenta como un organismo vivo, está en una situación de interacción con su entorno (Fischer-Litche, 2011, p. 243)

En este sentido, nos interesa abordar el espacio performativo creándolo a partir de diferentes atmósferas, que además de generar espacialidades (performativas) de acuerdo a los momentos que acontecen en la realización escénica, puedan dar cuenta de esta transformación que implica el agotamiento en esta investigación, en tanto reciclaje y retroalimentación. Esta metamorfosis que atravesará las atmósferas crearán diferentes

espacialidades que serán, como dice Fischer-Litche, fugaces y transitorias y sobre todo, que estarán en constante mudanza.

4.2 Cuadrilátero: el performer cazador y presa

Otro eje fundamental del agotamiento, en esta investigación, está relacionado al espacio: el mismo es otra materialidad (tangible e intangible) posible para ser agotada y nos interesa particularmente la postura que tiene Deleuze al respecto. El filósofo analiza la obra 'Quad' de Beckett, y explica cómo en ella se pueden vislumbrar mecanismos de agotamiento del espacio:

Sin duda alguna los personajes se cansan, y que arrastrarán sus pasos cada vez más. Sin embargo, el cansancio atañe sobre todo a un aspecto menor de la empresa: el número de veces que es realizada una combinación posible (por ejemplo, dos de los dúos son realizados dos veces; los cuatro tríos, dos veces; el cuarteto cuatro veces). Los personajes se cansan según el número de realizaciones. Pero lo posible es efectuado, con independencia del número, por los personajes agotados y que lo agotan. El problema es: ¿respecto a qué va a definirse el agotamiento, que no se confunde con el cansancio? Los personajes realizan y se cansan en las cuatro esquinas del cuadrado, en los lados y las diagonales. Pero efectúan y agotan en el centro del cuadrado, donde se cruzan las diagonales. Ahí reside, podríamos decir, la potencialidad del cuadrado (Deleuze, 1996, p. 13)

Como actor-performer se me dificultó el abordaje del espacio, al estar solo en escena, el espacio me avasallaba, sin poder dominar la energía que circundaba en él. La disposición frontal también exigía cierto tipo de actuación, donde la acción se dirigía hacia delante. Esto no nos permitía explorar los costados, el atrás., lo que nos limitaba a la hora de agotarlo, de buscar la potencialidad del espacio y llevarla al extremo.

En uno de los ensayos, nos dimos cuenta, gracias al señalamiento de las asesoras de la investigación Carolina Cismondi y Daniela Martin, que la disposición frontal no funcionaba para esta producción, que no nos permitía desplegarlos. Emprendimos, a partir de advertir que no estaba funcionando la disposición espacial, una exploración del espacio. Luego de diferentes pautas y ejercicios, tales como, utilizar el espacio de las gradas, irse fuera de escena, entrar al espacio desde diferentes lugares, pensar al público en pasarela, etc, probamos una disposición espacial diferente, la del cuadrilátero. Ubicamos las sillas de la sala en forma de cuadrado, y empezamos a hacer una pasada entera de la obra. Apenas comenzamos, nos dimos cuenta de la cantidad de posibilidades que se abrían, de los frentes, los costados, el atrás, siempre hay un atrás, de esta manera se volvía un terreno propicio para agotar, para desplazarse y recorrer.

Tomó fuerza, a su vez, mi relación con el espectador, tanto la proximidad, como el cuadrilátero hacían que no se pudiera ignorar al espectador, de modo que el mismo, se empezó a volver parte de nuestra realización escénica, y ahí es donde ésta empezó a cobrar sentido, con esa co-presencia de actor-performer y espectadores. Esta nueva disposición espacial también potenciaba el concepto del cuerpo como campo de batalla, ya que el espacio predisponía de otra manera: el cuerpo es atacado por todos los lados. ¿Cómo hacer cuando no se tiene ojos en la espalda?

El actor-performer como un cazador, un acechador, que envuelve a los espectadores, y logra vencer la batalla, lo cual se contrapone con el actor cazado: la vulnerabilidad en este cuadrado se vuelve peligrosa, es una vulnerabilidad expuesta al límite, casi como objeto de museo. Esta tensión oscila durante toda la obra, donde el actor-performer, al transformarse, se convertirá en presa del público y viceversa. Ese espacio como un terreno desconocido, que puede metamorfosearse en bosque, en tormenta, en mar, en desierto.

4.3 Percepción visual: la iluminación

En un principio del proceso, la luz se presentaba estática, fija, con un diseño para cada escena, lo que se relacionaba con la espacialidad frontal, que hacía que el cuerpo también esté fijo. Con el cambio de espacialidad, empezó a suceder otra cosa con la luz, empezaba a crear acontecimientos, a la par con el actor-performer y en co-presencia física con los espectadores. Al trabajar con cuatro frentes (y el reverso de estos frentes), teníamos la necesidad de que la luz pudiera ingresar a la escena de diferentes lugares y maneras, de modo que exploremos las distintas posibilidades, explorando el agotamiento de la iluminación: ¿Qué implica agotar las luces?, ¿apagarlas por completo?, ¿prenderlas todas juntas?

Luego de esta exploración llegamos a la conclusión de que el agotamiento en la iluminación, radicaba en la posibilidad de transformación de la misma, por lo tanto, implicaba acompañar el proceso que sucede en el cuerpo del actor-performer. Así es como colocamos luces debajo de las gradas, jugamos con diversos colores y formas que evocaban, no de manera figurativa, pero si metafóricamente, esos paisajes que configuran nuestra realización escénica: un bosque, el mar, el desierto.

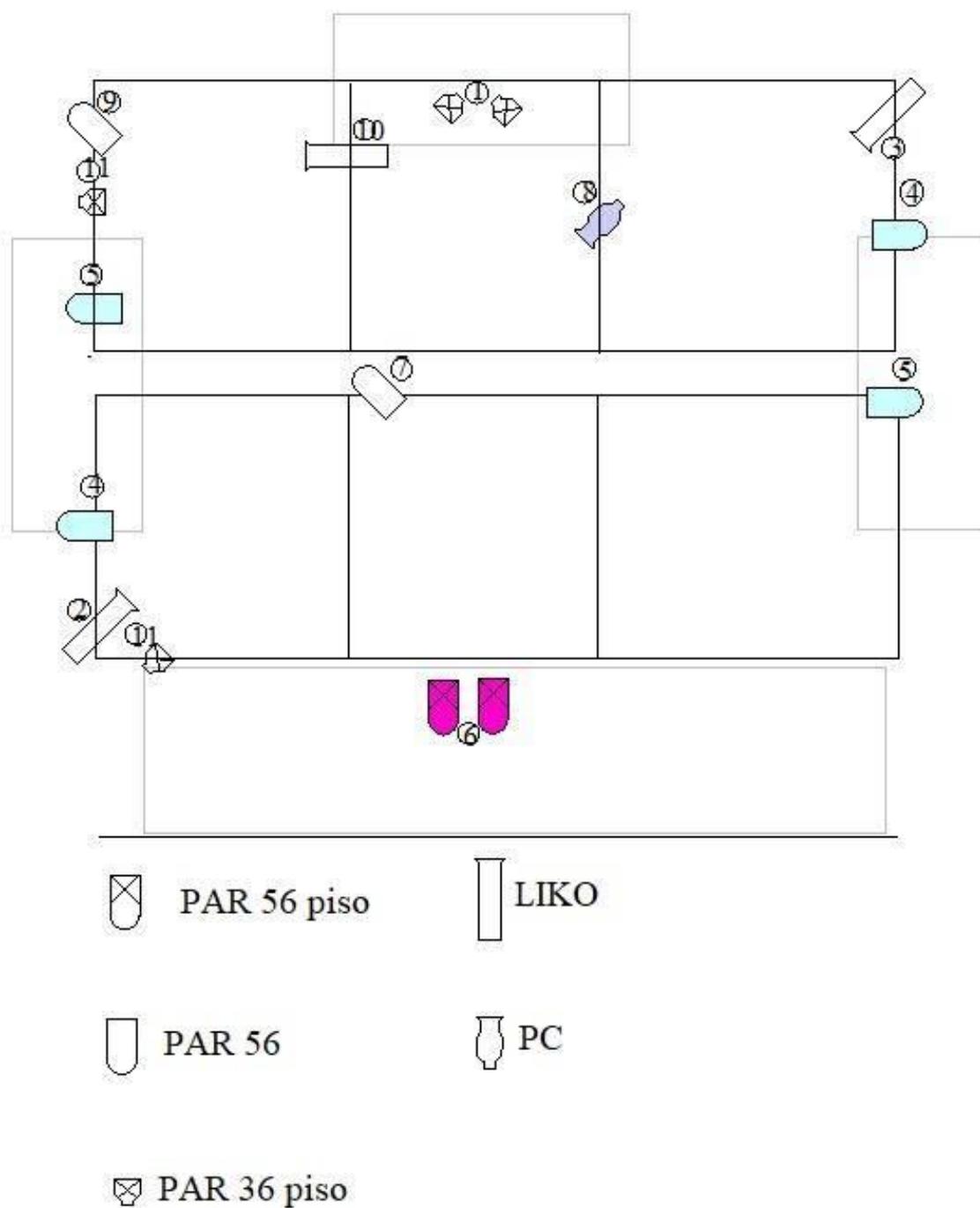
Sin embargo, no sólo se modificó el diseño de luces, en tanto disposición de luminarias de diferentes ángulos, y el juego con ellas, sino que también se debía modificar la manera de operar las luces: en un comienzo, como mencionamos anteriormente, la función de la luz en escena aparecía estática, y en contrapartida con la actuación que proponía movimiento y devenires. Es así que decidimos invitar a Maximiliano Bini (Director, actor e iluminador) a uno de los ensayos para que pudiera darnos una devolución particular acerca de la iluminación, y en general de la obra. Luego de ver la pasada general, Bini planteó que las luces estaban en un plano correcto, que la operación estaba correcta, pero que la obra proponía incorrección, por la tanto generaba disonancia, el consideraba que la iluminadora

tenía que “respirar” con el actor, que tenía que “meter mano” a la consola sin miedo, trabajando desde lo incorrecto también, proponiendo el mismo salto al vacío que se propone desde la actuación. Esta devolución nos sirvió para entender toda el área técnica de la obra, que debía operarse en vivo y en conjunto con la actuación, que tenía que ser un intercambio vivo.

Al pensarla desde su vitalidad, concebimos la iluminación desde un lugar sensible, coincidiendo con Fischer-Litche (2011) quien manifiesta que “la luz penetra a través de la piel, por así decirlo, en el cuerpo de quien la percibe. El organismo humano reacciona de modo especialmente sensible a la luz” (p. 242) Por esta razón, el trabajo del actor-performer fue de absoluta percepción frente a cómo la luz penetraba en su cuerpo, qué se mostraba y que no. En el ensayo del 22 de marzo del 2018, una de las pautas que propuso Elvira Bustamante a raíz de la iluminación que estaba operando Emilia Brazo, fue ir buscando los cuadrados de luz que se iban reflejando en el espacio, ejercicio que exigía una extrema atención y percepción al estímulo visual, de manera que se hacía carne el vínculo que se retroalimenta entre actor-performer e iluminadora.

Como mencionamos en el primer capítulo “El cuerpo: un campo de batalla”, Percepción viene del latín *perceptio*, que significa acción y efecto de capturar por completo las cosas. Esto quiere decir, recibir a través de los sentidos, las imágenes, sonidos, impresiones o sensaciones externas o internas. A partir de este concepto proponemos el de percepción visual, para referirnos, tanto a la operación de luces, como a la recepción por parte del actor-performer y el público. La iluminadora, al no tener momentos fijos con los cuales hacer cambios lumínicos, tenía que apoyarse en la percepción de la escena, y poder desde ese lugar acompañar al actor-performer en su recorrido en las escenas y sus transformaciones y devenires, percibiendo cada paisaje.

4.3.1 Planta lumínica



4.4 El universo sonoro

En cuanto al universo sonoro de la obra, hemos trabajado desde el comienzo con música, en los ensayos el estímulo sonoro fue fundamental para la exploración. Para la música de los ensayos, decidimos que sean artistas contemporáneos (siglo XX y XXI), dejando al azar el género musical, sin establecer uno de ante mano, de manera tal que aparecieran una multiplicidad de estímulos de diferentes. Algunos de ellos (entre intérpretes y compositores) son: Michael Jackson, Brian Eno, Fabrizio Paterlini, Lou Reed, Ryuichi Sakamoto, Arvo Part, Benjamin Clementine, David Bowie, Franco Micalizzi, Gustavo Santaolalla, Jonh Cage, Ludovico Einaudi, Ry Cooder, Philip Glass, William Basinski, Ryo Fukui.

En el ensayo del 12 de agosto escribí al respecto: “Esta canción es de la casa del ciervo de Jan Lauwers. Una vez vi un ciervo en el bosque descomponerse y morir. Quise ser ese ciervo y, como él, morir. Por eso la elegí para esta escena” (Registro del actor-performer escrito en el ensayo del 12 de agosto del 2017) Lo que se estaba reproduciendo en el ensayo era un disco de William Basinski, *Melancholia*, música que me remitió a la obra de Jan Lauwers ‘La casa del ciervo’, lo que habilitó a empezar a hablar del teatro, el estímulo sonoro impulsó la asociación y luego, el juego del teatro dentro del teatro. En ese ensayo se gestó la escena “*El encuentro con Koltés*”.

Más allá de los estímulos externos, lo sonoro también se desarrolló. Como nombramos en el subtítulo “La potencia del agotamiento”, del capítulo “El cuerpo: un campo de batalla”, exploramos durante todo un ensayo la palabra llueve, de manera que el actor-performer trabajó durante más de dos horas el decir esa palabra, hasta llegar a agotar su sentido, se empezaba a escuchar sólo un sonido, el de la ‘s’ con la ‘h’. En el proceso de la

escena de *El bosque*, se trabajó con gruñidos y sonidos guturales que emitía el actor-performer.

Tanto los sonidos externos, como los producidos por el actor-performer, fueron parte de la realización escénica. En el proceso de la obra fuimos eligiendo, a partir de las escenas, los estímulos sonoros que habían sido más pregnantes para cada una de ellas, los cuales funcionaron como base, pero luego trabajar más específicamente. Los cuales son:

1. Symphony No. 4 Los Angeles (2008) de Arvo Pärt. Interpretado por la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, EEUU. Dirigida por Esa-Pekka Salonen.
2. In the mood for love (2001) de Shigeru Umebashi.
3. The Big Big Beat (2016) de Azealia Banks, Jonathan Harris, Jack Fuller y An Expresso. E interpretada por Azealia Banks.
4. Virioon (2002) de Ryuichi Sakamoto.

A partir de esta base, Leandro Doliri, quien se encargó del diseño y operación de sonido, comenzó a trabajar la música pensándola en diálogo con lo que estaba sucediendo en escena, es decir la iluminación, el vestuario/escenografía y la actuación. De este modo, nos dimos cuenta que el sonido debía ser ejecutado en vivo, para potenciar el carácter de acontecimiento de nuestra realización escénica. En el caso de la primera escena *El bosque*, Leandro interviene sinfonía número 4 de Arvo Part, nombrada anteriormente, con diferentes sonidos guturales que lo distorsionan levemente y que se superpone con el susurro que emite el actor-performer, donde su voz es mediada por un micrófono. Como bien nombramos en el capítulo anterior “Cartografía de la realización escénica” el micrófono permitía transformar la atmósfera sonora del espacio, al ser la voz amplificada, la misma empieza a conquistar el espacio circundante y a expandirse por el mismo, de manera tal que “el espacio performativo pierde así sus fronteras, que se abren a espacios ‘externos’” (Fischer-Litche, 2011, p. 252).

Luego, en la escena de *La lluvia*, Leandro Doliri, lleva un poco más este extremo de ejecutar sonidos superpuestos a la música, en este caso, lo hace interviniendo con sonidos de rayos y lluvia, generando más capas sonoras, que van transformando los movimientos del actor-performer, en diálogo también con las luces. A su vez, trabajó en el modo en el que ingresa el sonido a la escena, ya que antes aparecía en forma de track, como pista, y luego, al transformar ese inicio y trabajando en la operación, conseguimos que emerja en coherencia con el devenir de la escena.

Por otra parte, en *El encuentro con Koltés*, se retoma el micrófono y la tensión entre la voz emitida por el actor-performer, y la voz reproducida a través de los parlantes. En esta escena, a nivel sonoro cobra fuerza la respiración, las palabras que el actor-performer es incapaz de pronunciar, el sonido de la tela, los gritos y susurros del lobo, como manifestaciones de ese estado en el que entra el actor-performer.

El procedimiento que Doliri aplicó para la escena del *Gogo*, fue cortar la canción en pequeñas secciones, que luego él pudiera ir remixando y ejecutando en el momento que lo considere, de la misma manera que sucede en lo anterior, de acuerdo a la coreografía que va ejecutando el actor-performer, la cual se empieza a modificar ya que la música va entrando de manera fragmentada, y con diferentes efectos que modifican el curso de la escena. La música finalmente desaparece, dejando al actor-performer bailando solo, escuchando el sonido de su respiración y los restos sonoros que quedan en el cuerpo.

Para la escena final nos preguntamos, cuál sería el agotamiento del sonido, pensando también que en *El túnel*, el cuerpo se empieza a quebrar y la escena también y que en *El desierto*, el cuerpo llega a su agotamiento máximo, el cuerpo rendido, casi en la imposibilidad de hablar y de moverse. Luego de investigar, pensamos en primera instancia que el agotamiento del sonido, sería, como hipótesis, el ruido. De esta manera, Leandro

Doliri empezaba a ejecutar sonidos cada vez que el actor-performer se cae en la escena de *El Túnel*. Luego pensamos que el agotamiento del sonido sería el sollozo, ya que una vez que la realización escénica finaliza, el actor-performer se queda sollozando en apagón varios segundos, sin ningún otro tipo de sonido mediado.

La voz mediada, los ruidos, la canción fragmentada, la intervención de rayos, el sollozo, los gritos, la respiración y los susurros, configuran nuestro universo sonoro. Universo sonoro que está en dialogo *in situ*, con el resto de los lenguajes de la escena.

Otras pieles: vestuarios y escenografía

Otro de los ejes de la investigación fue el trabajo con las pieles, en principio, y como mencioné en el apartado anterior, propuse dos camperas para los ensayos: una de cuero y otra de corderito, ambas proponían una materialidad particularidad. El cuero puede ser áspero y despliega una sonoridad muy precisa. El corderito, puede ser suave pero muy pesado. Es así como fuimos indagando en estas materialidades, oliéndolas, tocándolas, percibiéndolas.

Más tarde fueron apareciendo otras que, al día de la fecha, conforman nuestra obra., estas nuevas materialidades tanto en los vestuarios como en la escenografía partían de las estaciones: otoño, invierno, primavera, verano, y luego terminamos trabajando con la imagen-paisaje, pensar las materialidades en relación a lo sonoro, al cuerpo del actor, implicaba pensarlas como paisaje, en tanto metamorfosis.

En el comienzo de la obra, cuando el espectador ingresa a la sala, se encuentra con una nube en el techo, que está en movimiento. Esta nube está compuesta por móviles que tienen diversas formas no reconocibles, los móviles juegan con el concepto de *rizoma*, que desarrollamos en el capítulo uno “El cuerpo un campo de batalla”, ya que empiezan a tomar el techo, como si fueran raíces, como tubérculos, como las enredaderas cuando se apropian de la pared, pero aquí del techo. La nube, como llamamos nosotros a los móviles, proponía una

tensión entre lo que sucedía en el piso, en el recorrido del actor-performer, y lo que acontecía en el techo, que en conjunto con la iluminación le daban vida, a ese bosque aéreo. Si bien esta tensión cobra valor en la primera escena, *El bosque*, se mantendrá a lo largo de la realización escénica, ya que la iluminación hará aparecer y desaparecerla.



1Boceto de vestuario escena El bosque. Por Edgar Tula

La campera de cuero con la cual iniciamos la investigación de las pieles, decidimos conservarla, modificándola. Le agregamos flecos largos hasta el piso, del mismo material, de manera que se fortalecía tanto el sonido que producía como su aspecto visual, ya que la campera empezaba a parecer más animal que campera.



Boceto de vestuario escena El niño lluvia. Por Edgar Tula

En el *Encuentro con Koltés*, donde utilizábamos la campera de corderito, lo reemplazamos por una tela blanca, de 3x2m, decisión que tomamos porque nos permitía un juego de desplazamientos más rico, y empezaba a teñir la escena de ese color blanco. *El encuentro con Koltés*, el devenir-lobo, es la imagen del invierno, por eso aparece esta tela blanca, con polvo y plumas blancas, materialidades que se van adhiriendo al cuerpo del actor-performer, a través de la respiración.

Entrando en la espectacularidad del Gogo, Edgar Tula confeccionó dos manoplas que tenían en cada reverso, caras con diferentes gestos del actor-performer, lo que nos permitía desarrollar la espectacularidad propia de la escena. El filósofo Guy Debord afirma que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1995, p. 9) Entonces, pensamos el mecanismo de las manoplas como un procedimiento de mediatización, pensando en cómo se mediatiza uno

mismo frente a los otros, en este caso frente al público, llevando al extremo el espectáculo, el venderse: el cuerpo (el rostro) como mercancía. En *El túnel*, muestra el reverso de esa espectacularidad: la fragilidad. Aquí, el actor-performer se calza un casquete que tiene cuentas colgando, en el que se deja ver el rostro de a fragmentos. Este casquete nos hace evocar, nuevamente, la imagen del ciervo, de la fragilidad del ciervo.



2Boceto de vestuario escena El túnel. Por Edgar Tula

Para la última escena decidimos que el cuerpo entre en diálogo con todo lo que había pasado, las plumas, las telas, el polvo. Y lo que se agrega es el mijo, ya que desde el techo caen dos bolsas de mijo, el cual presenta una nueva textura, evocando el color amarillo de la arena, pero sin representarlo, proponiendo también una sonoridad singular, propia del choque de las semillas con el suelo. En *El desierto*, el cuerpo está expuesto, queda expuesto el único órgano que le queda al actor-performer, y el más grande, que es la piel.

5. CONCLUSIONES

Cuando comenzamos este recorrido, no sabíamos en qué terreno nos estábamos introduciendo, emprendimos un viaje a lo desconocido. Teníamos muchos referentes, conocíamos teóricamente el camino que ellos emprendieron, a partir del giro performativo, pero estábamos dispuestos a explorar uno diferente: el nuestro. Ese que se revela de manera particular, en este momento, con este grupo, aquí y ahora. Comencé abriendo mi universo, sin saber que me iba a topar con tantos múltiples, cruzándome con los universos del equipo: de Elvira Bustamante, Micaela Toret, Luciano Villareal, Emilia Bravo, Edgar Tula y Leandro Doliri. Quienes también abrieron sus mundos, enriqueciendo esta investigación, cada uno desde su rol específico.

Este camino diferente, el que se nos reveló a través del proceso de nuestra realización escénica, es singular. Para Condró la singularidad “sería la posibilidad de nombrar un híbrido. La posibilidad de nombrar lo que no existe” (Condró, 2017, p. 10) A lo largo de este escrito hemos hecho páginas nuestra exploración, nombrando y renombrando el suceso, incluso navegando en la imposibilidad de hacerlo, porque, como dijimos antes, el acontecimiento es incapturable y muchas veces inefable, pero en el intento de nombrar aparece la singularidad: el cuerpo como un *campo de batalla*, un *cuerpo rizomático*, un *cuerpo salvaje* que deviene animal y lobo, un cuerpo eyectado hacia la espectacularidad, y arrojado al desierto.

Con los ensayos, y a partir de nombrar los sucesos que acontecían en la práctica, en el cruce con la teoría, llegamos a comprobar la hipótesis central de la investigación: el agotamiento del cuerpo es un territorio vasto que nos permitió superar, difuminar y derribar fronteras entre la danza y el teatro. Un terreno cubierto de neblina en la que emergió una producción artística no-racional, impensada e impredecible. Incluso fuimos más allá, el agotamiento como territorio vasto permitió que aparezcan múltiples universos: el del bosque,

el de la lluvia, el del lobo, el de túnel y el del desierto. Ahí están, para nosotros, los hallazgos más importantes de este trabajo, está en esos paisajes que aparecieron, en esas imágenes, esos olores, esos devenires, esos cuerpos.

El agotamiento, en un comienzo, implicaba en mi cuerpo, rendirse, terminaba cansado, fatigado, luchando para intentar continuar, frente a la imposibilidad de hacerlo, generalmente arrojado en el piso, desplomado. Sin embargo, con el transcurso de la práctica, empezábamos a ver que esa energía que se agotaba, se regeneraba, emergía nuevamente, más intensa. Ahí nos preguntamos ¿cómo se recupera, regenera o recicla esa energía que fue agotada? Para responder esta pregunta, coincidimos con Condró y Messiez (2015), sosteniendo que el cuerpo cuando supera el límite del cansancio se vuelve potencia, y en ese desarrollo de la potencia, es que la energía se renueva y se recicla, es por esto que hablamos de *la potencia del agotamiento*. A su vez, la energía que se renueva hace revelar a la presencia, la cual aparece en forma de *punctum*, es decir, en forma de detalle, singular, como una punzada en el estómago: la presencia se construye desde el resto del agotamiento, desde ese cuerpo abatido, sacudido, transpirado, atravesado.

Este proceso implicó para mí, como actor-performer, entregar y desaprender. Derribar todos aquellos muros de preconceptos, de modos de hacer, de ideas, de personajes, de técnicas. Desaprender todo, y entregarlo todo. Entregar mi universo, abierto a que se amplíe y multiplique. Llevar al extremo la soledad de uno, duele. Duele en los huesos. Pero ahí, justo debajo de mi piel está la investigación, en cada ensayo, en cada parte del proceso, en cada respiración. Están ahí, justo debajo de mi piel, justo debajo de mis venas y arterias, justo debajo de mi corazón y mi riñón, entre costilla y costilla, entre pulmón y pulmón, aquí o allí, pero justo debajo de mi piel.

Está ahí, entre mi cuerpo y el del espectador, en el interior de cada uno. Es en la co-presencia, que la realización escénica cobra vida, en ese momento es donde ocurren los acontecimientos. Esta no es una obra fija, que deba ser expectada de cierto modo, al contrario, está en proceso, construyéndose y de-construyéndose en el encuentro vital con el otro. Perseguir el acontecimiento es una práctica infinita, es mirarnos a los ojos y reconocer nuestra fragilidad.

Tomarse el tiempo

Quedarse

Sostener

Habitar el desierto

Navegar un mar

Caminar por el bosque

El sol

Confiar

Sentir

Dar todo

Ir

Ir

Ir.

6. BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2007) *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora S.A.

Arguello Pitt, Cipriano (2013) *Ensayo: teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta/Escénicas.

Artaud, A. (2014) *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Artaud, A (1925) *El ombligo de los limbos*. Recuperado de:

<https://monikamelo.files.wordpress.com/>

Bardet, M. (2012) *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Barthes, R. (1990) *La Cámara Lúcida*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós Iberoamérica S.A.

Bartís, R. (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Bel, J. (2003) “Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje” en *Cuerpos sobre blanco*. Madrid, España: Ediciones de la Universidad de la Castilla.

Bogart, A. (2008) *La preparación del director*, Barcelona, España: Ediciones Alba.

Condró, L. (2017) *Lo singular*, Madrid, España: Editorial Continta Me Tienes.

Condró, L. y Messiez, P. (2015) *Notas sobre movimiento y pedagogía: Assymetrical Motion*, Buenos Aires, Argentina.

Cornago, O. (2006) *El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena (a propósito de I La Galigo, de Robert Wilson)*. Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año II, Nro. 3, Julio.

Danan, J. (2016) *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*, Buenos Aires, Argentina: Artes del sur.

- Deleuze, G. (1996) *El Agotado*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Lamarca/ Eudeba
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980) *Mil mesetas*. París: Les Editions de Minuit
- Dubatti, J. (2014) “El actor según Bernard-Marie Koltés” en *Historia del actor*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue
- Estevez, Eugenia (2007) *Primeras Jornadas Estudiantiles de Investigación en Danza*. Buenos Aires, Argentina: Inst. Universitario Nacional del Arte.
- García, Rocío (2015) *Teatro abierto las 24 hs*. España. Diario El país. Recuperado de: <https://elpais.com>.
- Gomez-Peña, G. (2011) “En defensa del arte del performance” en *Estudios avanzados de performance*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Féral, J. (2004) “¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro? La teoría como traducción en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- Fischer-Litche, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores.
- Lapoujade, D. (2016) *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lehmann, H. T. (2013) *Teatro posdramático*. México: Paso de gato.
- Lepecki, A. (2006) *Agotar la Danza*. España: Cuerpo de letra.
- Lepecki, A (2011) “Sobre la inmovilidad” en *Estudios avanzados de performance*, D.F., México: Fondo de Cultura Económica
- Marie-Koltés, B (2008) “La noche justo antes de los bosques” en *Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Nancy, J. (2007) *58 indicios sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- Nancy, J, (2003) *Corpus*, Madrid, España: Arena Libros.
- Nancy, J. (2006) *El intruso*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Amorrortu.

Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Sena, L. (2015) “Sad Face | Happy Face: Una trilogía sobre la humanidad”, en *Reseñas*, revista telón de fondo n. 22.

Serres, M. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica argentina S.A.

Servos, N. (2013) “Danza y emancipación” en *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, España: Artea.

Szuchmacher, R. (2015) *Lo incapturable*, Buenos Aires, Argentina: Reservoir Books.

Tambutti, Susana (2004) “*El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo*” en *El cuerpo del intérprete*. Volumen III, Año I, Cuadernos de Picadero.

The nature of Physical theatre” (2018) Recuperado de: <https://bbc.co.uk>

Referencias filmicas

Café Müller (1978, Pina Bausch)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA>

Moun Olympus (2015, Jan Fabre)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=N3Y6izvzHQk>

The Show Must Go On (2001, Jerome Bel)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3v69hrtufDw>

To Be Straight With You (2007, DV8)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=PvctLx8H8xs>

7. APÉNDICE

7.1 ¿DANZA, TEATRO O PERFORMANCE?

Bill: el teatro, el teatro... ¿en qué libro está escrito que el teatro existe solamente dentro de unos edificios amontonados en una milla cuadrada en la ciudad de Nueva York?

¿O Londres, París o Viena?

Esuchame nena. Y aprendé.

¿Querés saber qué es el teatro? Un circo de pulgas. También la ópera. También los rodeos, los carnavales, los ballets, las danzas tribales, Punch & Judy, un nombre de orquesta, todo eso es teatro. El Pato Donald, Ibsen y El Llanero Solitario, Sarah Bernhardt, Poodles Hanneford, Lunt & Fontane, Betty Grable, Rex & Wild y Eleonora Duse [...] El teatro es para todos -vos incluida, pero no exclusivamente- así que no apruebes o desapruebes. Puede no ser tu teatro, pero es teatro para alguien, en algún lugar.

Joseph Mankiewicz

Al pensar el agotamiento del cuerpo como una superación de los límites disciplinares se nos hizo necesario pensar el contexto en el que queríamos iniciar nuestra producción y a su vez, pensar las categorías que engloban las diferentes tendencias escénicas. Lo planteamos en forma de pregunta abordando la problemática que implica la taxonomía en el arte contemporáneo y específicamente en el teatro.

Al respecto, la investigadora Susana Tambutti¹⁵, en su artículo en la revista de Picadero ‘El cuerpo del intérprete’ revela la imposibilidad de delimitar las prácticas

¹⁵ Susana Tambutti es una investigadora, arquitecta y coreógrafa argentina. Fue co-directora de Nucleodanza (1974-1997), Titular de Historia General de la Danza, Directora del Instituto de Investigación y de la carrera de posgrado Nuevas Tendencias Contemporáneas del Departamento Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Titular de Teoría General de la Danza de la carrera de Artes de la

artísticas, para la autora los límites entre las prácticas escénicas son cada vez más complejos, por lo que pierde sentido discutir cómo se llama un espectáculo, si danza, si teatro o instalación. “Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, a movernos en el abismo [...] Nos movemos en un mundo con menos certezas” (Tambutti, 2004, p. 16)

De esta manera el giro performativo hizo saltar al abismo al arte, la dejó suspendida, sin piso, como dice la investigadora, lo que permitió que se desprendan nuevas prácticas o nuevos posicionamientos tales como: el arte de acción, la danza-teatro, el teatro físico y el teatro posdramático. Dichas tendencias escénicas fueron nuestro terreno fértil sobre el cual pondremos el cuerpo a agotarse, anhelando superar estas categorías, saltando al abismo.

A principios de los años sesenta, se produjo en las artes escénicas occidentales un giro performativo que dio lugar a un nuevo género artístico: el arte de acción y la performance. Desde ese momento, las fronteras entre las distintas artes, como dice Tambutti, se han vuelto cada vez más difusas, donde el teatro ya dejaba de entenderse como representación de un mundo ficticio en el que el espectador observa pasivamente, y comenzaba a concebirse como una posibilidad de que aconteciera algo entre espectadores y actores.

Fischer-Litche, por su parte, considera que esta difuminación de fronteras entre las artes (teatro, artes visuales, danza, etc) también puede ser considerada como giro performativo; y que los artistas, en vez de crear obras, producían cada vez más acontecimientos que involucraban a los receptores, a los observadores y a los espectadores. Con esto “se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial” (Fischer-Litche, 2011, p. 45)

Esta intención de superar las categorías disciplinares hizo emerger, como indica Fischer-Litcher, a la performance: el arte de acción. Gomez Peña define la performance como un “un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no sólo son toleradas, sino estimuladas.” (Gomez-Peña, 2011, p. 203) En este sentido Artaud fue un adelantado a su época, el poeta y director francés rechazaba la idea petrificada de teatro que tenía Occidente y, más ampliamente, las formas fijas que paralizan la vida. La estética de Artaud, afirma Danan, es una estética de la sensación, que descentralice el texto, “dándole aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños” (Artaud, 1964, p. 91) En este sentido, Artaud consideraba que a diferencia de la literatura, la eficacia del teatro es que no se reproduce nunca dos veces. Su visión fue fundante para el desarrollo de la performance, y que dio paso a un ‘teatro del presentar’ que “instauran otro modo de representación (a la cual es imposible escapar totalmente) [...] Sin embargo es posible, sin anular la tensión entre presentación y representación, situarse más cerca del primer polo: de un teatro del presentar, del presente y de la presencia.” (Danan, 2016, p. 32)

7.1.1 Performance y teatro

Danan habla dos tipos de performance la performance en sentido restringido y performance en sentido amplio. El primer polo tiene que ver con la tensión falso/realidad que esboza Marina Abramovic quien dice “el teatro es falso [...] La performance es exactamente lo opuesto: el cuchillo es real, la sangre es real y las emociones son reales. [...] Se trata de una verdadera realidad” (cit por Danan 2010, p. 17). El segundo polo, el de la performance en sentido amplio, tiene que ver con nuevas tendencias escénicas que se acercan a la performance, una de ellas tiene que ver con la danza-teatro, y que engloban los referentes mencionados anteriormente. Se trata entonces de un ‘teatro atravesado por la performance’.

En relación a la utilización de elementos performativos en el teatro contemporáneo Cornago aclara:

La creciente introducción de elementos performativos en el teatro se explica por la necesidad que ha sentido la escena actual de acentuar la realidad de la actuación, es decir, el aquí y ahora material y físico, que es el cuerpo innegable del teatro, más allá de los ejercicios de interpretación teóricos que tratan de reducir todo aquello a un sentido único. (Cornago 2006, p. 4)

Para el autor, la performance puede entenderse como el principio extremo de la actuación que llega a librarse de la estructura narrativa en tanto justificar las acciones en pos de una utilidad en la escena. El autor cita al director Rodrigo García quien esclarece la naturaleza de la acción afirmando que esta es lo contrario la representación. García afirma que la representación también es una acción, pero de cartón, de piedra. El caso es cómo no representar, eso es lo que me lleva a mirar un poco hacia atrás, hacia la performance.

Jan Fabre, artista belga, también se propone difuminar límites y derribar fronteras. Fabre trabaja desbaratando las convenciones teatrales, en su espectáculo Monte Olimpus¹⁶, montó una obra escénica multidisciplinar de veinticuatro horas. En esta obra los intérpretes saltan la soga con una cadena durante más de diez minutos mientras cantan diferentes canciones, llevando al extremo los cuerpos de los intérpretes que están atravesados por el agotamiento a lo largo de toda la obra. En el diario español “El país”, la periodista Rocío García hace referencia a la obra del artista belga, a propósito del estreno de Monte Olimpus en Sevilla, sosteniendo que éste “se salta todas las convenciones dramáticas. Rompe con el tiempo, con la resistencia física de los 27 actores en escena, con la belleza de la

¹⁶ Mons Olympus es una performance de Jan Fabre estrenada en Berlín en 2015. Los fragmentos que observé de la obra se pueden ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=4xZgqe7azMU&list=PLOfQsNizvJJUU-s0hjKIJbt-4d7GwUvOs>

escenografía y la plástica, pero también con la locura, la provocación, el ritmo y la conmoción del público” (Rocío García para el diario El País, 2015)

En su obra, continua la periodista, el rol del público es fundamental, ya que al durar veinticuatro horas, requiere una participación activa, convirtiéndose para el espectador en una experiencia física que atraviesa los cuerpos de estos a través del cansancio, de la



2Fotografía: Wonge Bergmann, de la obra Mount Olympus.

libertad de entrar y salir de sala, y también desde la percepción de lo que ocurre en escena, los cuerpos de los performers, los olores, los sonidos, etc. El trabajo que hace el artista belga es performático y teatral a la vez, los intérpretes por momentos enuncian extensos monólogos, que conviven en simultaneidad con coreografías, diferentes olores que emanan del espacio al público, imágenes visuales, etc.

7.1.2 Danza-teatro: El legado de Pina Bausch y los nuevos coreógrafos

A partir del siglo XX, previo al giro performativo que nombramos anteriormente, la danza empieza a ‘temblar’ y es sacudida por diferentes artistas que cuestionan y ponen en jaque la ontología de la misma. Quizás el primero que se haya atrevido a discutir lo que ya se conocía y a lo que estaba establecido en torno a esta disciplina sea Vlaslav Nijinsky (1889-1950) quien con sus interpretaciones consiguió transformar la mirada sobre la masculinidad en la danza. El bailarín ruso incluso llegaba a cambiar sus piezas de acuerdo al contexto del lugar en el que las presentaba, transformando así el paradigma de la coreografía. Años más tarde emerge en la escena de la danza Kurt Jooss (1901-1979) quien luego de estudiar con

Rudolf Laban inauguró una escuela y compañía llamada Escuela Folkwang de Essen, lugar donde estudiaría Pina Bausch. Kurt Jooss fue un referente importantísimo que dio paso a la ‘danza-teatro’ como tal, y es gracias al trabajo de este coreógrafo, aparece Pina Bausch, quien profundizará la intención de Jooss de borrar las fronteras entre la danza y el teatro a partir de sus obras. En su creación artística se “estiliza la emoción; la danza llora, grita, se desespera y, liberada del texto, escribe sobre el escenario la realidad del ser humano” (Isabel de Naverán, Amparo Écija, 2013, p. 8).

El investigador Norvert Servos¹⁷ concibe a la danza teatro como una mezcla de recursos tanto teatrales como dancísticos, que permitió una ‘nueva dimensión’ y apertura a ambos géneros. Esta definición “se refería a un teatro interesado en cosas distintas, tanto formalmente como en relación al contenido. Y sirvió básicamente para presentar piezas escénicas que aspiraban a algo nuevo en la forma y en el contenido” (Servos, 1984, p. 147)

Si bien Bausch decía que no se preguntaba si era danza o teatro lo que realizaba, se veía claramente en sus creaciones “la superación de los límites disciplinares, la supresión de la línea de demarcación que tradicionalmente transcurría entre danza, teatro hablado y teatro musical se escapaba a todos los intentos usuales de clasificación.” (Ibídem, p. 147). La coreógrafa alemana irrumpe en la escena de los años sesenta sacudiendo y ampliando las nociones de danza y teatro: por esto se consideran a sus creaciones como “teatro de la experiencia” lo cual se ve reflejado en el proceso que llevaba a cabo Bausch para sus obras.

Servos asevera que: “el punto de partida es la experiencia auténtica, subjetiva de los actores, que a su vez se le exige al espectador. [...] El teatro de la experiencia moviliza los

¹⁷ Norbert Servos es un escritor, coreógrafo e investigador alemán, es profesor invitado y académico de danza y coreografía contemporánea. En 1993 fundó DanceLab Berlin en la Academia de Arte, en la cual creó numerosas piezas artísticas. Se ha dedicado a estudiar y explorar la Danza-Teatro y específicamente a la coreógrafa Pina Bausch. Entre sus publicaciones se encuentran: Schritte verfolgen-Die Taenzerin und Choreographin Susanne Linke (2005), Solange man unterwegs ist Die Taenzerin und Choreographin Reinhild Hoffmann (2008) y Pina Bausch-Dance Theatre (2012).

afectos y emociones porque trata de energías íntegras. No actúa, no hace como si, sino que es.” (Servos, p. 148) Aparece aquí el ‘teatro de la experiencia’, un teatro que está atravesado por la subjetividad del intérprete que interpela, a su vez, al espectador. Los bailarines de Pina Bausch experimentaban en escena el cansancio, la transpiración, la respiración agitada, sus cuerpos emanaban una energía hasta entonces desconocidas, enunciaban historias cercanas a ellos, con honestidad, más allá de cualquier significado a priori.

El hallazgo más considerable de la coreógrafa es la emancipación de la danza con respecto al texto. La danza, en el pasado, estaba supeditada y limitada por un texto en tanto estructura narrativa, que ‘forzaba’ a la misma a contar historias. La danza-teatro como dice Servos trabaja con la materialidad del cuerpo y con la energía que este despliega, entonces, con este quiebre se empieza a contar la historia del cuerpo, y no la literatura como historia bailada. Esta nueva concepción exigía, en aquellos tiempos, una nueva comprensión de la danza.

Muchos críticos de la época se resistieron a observar la danza con nuevos ojos, y a ‘comprender’ de manera diferente el suceso escénico, razón por la cual rechazaban el teatro que proponía Bausch. Lo que hacía la coreógrafa era atacar también al sentido, cuestión que molestaba a los críticos, al respecto Servos dilucida:

La conexión de escenas de libre asociación, que no se ven atadas a ningún hilo argumental, a ninguna psicología del personaje y a ninguna causalidad, resiste también a cualquier intento de desciframiento usual. Una pieza no puede reunir todos sus elementos en torno a un punto de vista general, ni un golpe de compás logra explicar en un “sentido” unívoco una agrupación de momentos aislados. Los contenidos y formas de las piezas son demasiado complejos y apenas se dejan ensamblar de un vistazo en una simultaneidad abarcable (Servos, 1984, p. 147)



3Fotografía: Andrea Mohin, de la obra Café Müller.

Una de las obras más emblemáticas y singulares de Bausch es ‘Café Müller’ que fue estrenada en el año 1985 en el Opernhaus. En la cual, se pueden ver con claridad todos los puntos mencionados anteriormente con respecto al trabajo que hace Bausch en la escena:

la singularidad de los bailarines, quienes explotan al máximo sus habilidades a través de su propia experiencia, atravesados por la poética de la obra: la soledad. Desde su particularidad realizan recorridos en el espacio, trazan desplazamientos y crean una verdadera cartografía de la escena, los cuales son llevados al extremo constantemente.

Una de las míticas escenas es la del abrazo de los dos bailarines, en la cual aparece otro personaje por el costado que les cambia la posición a ambos y les junta sus bocas, sube a la bailarina en manos del bailarín, ella cae. Luego repiten esta partitura por dos minutos, y a medida que la repiten y se van cansando empiezan a intensificar sus respiraciones, y la acción empieza a agrandarse de manera visible, empieza a pasar algo desesperante esos cuerpos, en la imposibilidad de abrazarse. En esta escena de Café Müller, puede observarse cómo a medida que esos cuerpos se agotan se vuelven más sensibles, más vulnerables y más potentes en escena.

En los últimos años¹⁸ emergen grupos y coreógrafos que dialogan y discuten con Pina Bausch pero que siguen buceando en los límites de estas dos disciplinas. Uno de ellos es el coreógrafo francés Jerome Bel, quien ha llevado a agotar incluso el concepto de danza,

¹⁸ El investigador brasileiro André Lepecki, escribió un libro llamado ‘Agotar la danza’ en el que hace referencia a los coreógrafos del siglo XXI que ponen en jaque las nociones aprehendidas de la danza. A su vez, su obra implica un gran aporte a los estudios en danza, como dice Jaime Conde-Salazar en la introducción de este libro, Agotar la danza es “la evidencia que hace resonar los enormes agujeros que perforan el raquítico cuerpo de nuestra bibliografía de danza” (2006: 10)

transformando su trabajo en no-danza. En su espectáculo “The show must go on”¹⁹ reunió a bailarines y a actores, pensando qué material podría encontrar para aunar ambas prácticas: “Me dije: los actores están relacionados con el texto y los bailarines con la música así que las canciones son el material que contiene ambas prácticas” (Bel, 2003, p. 77).

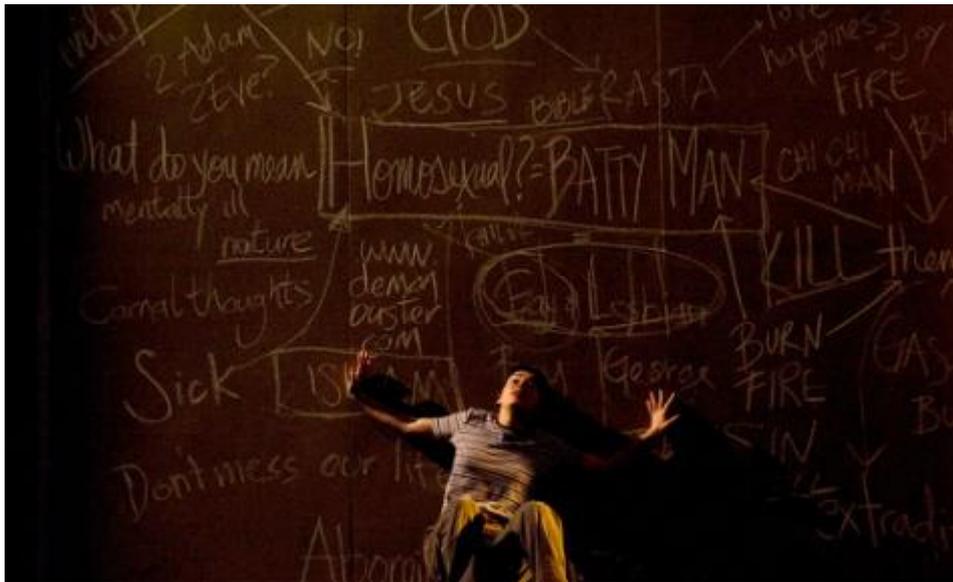
En esta obra los intérpretes van asociando las canciones con sus universos personales de forma libre, se van haciendo pequeñas secuencias coreográficas creadas por los propios intérpretes, jugando así con la materialidad de la canción (la música y el texto). Es clave en el trabajo de Bel el uso de la inmovilidad y la quietud, la lentitud y la reiteración como crítica a la modernidad en constante movimiento. Estos conceptos los retomaremos más adelante para abordar el proceso de la obra y específicamente la tensión movimiento/inmovilidad. Dichas dinámicas hablan del carácter experimental de su búsqueda artística, en este sentido Lepecki afirma que ‘la palabra clave es la ‘experimentación’, como condición fundamental para alcanzar otras posibilidades contemporáneas que revelen el cuerpo como organismo, historia y sujeto de enunciación” (Lepecki, 2006, p. 78) Frente a la pregunta que se hacía Pina Bausch ¿qué mueve a un cuerpo? Lepecki lanza una pregunta fundamental que atraviesa las nuevas prácticas escénicas ¿qué puede hacer un cuerpo? Pregunta que retomaremos en el capítulo siguiente.

7.1.3 Teatro físico: el cuerpo y la palabra

El teatro físico pone al movimiento en primer plano, pero sin renunciar al diálogo, de esta manera el cuerpo se vuelve protagonista en este tipo de práctica escénica. Este teatro se vale de diferentes recursos como la música, la danza, el uso de medios audiovisuales, en suma, se aborda la creación escénica de una manera multidisciplinaria.

¹⁹ The show must go on es un espectáculo del coreógrafo francés Jerome Bel. Se entrenó el 04 de enero de 2001 en el Théâtre de la Ville en París, Francia. Espectáculo observado de manera digital. Se puede ver un fragmento de la obra en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>

Una de las compañías más importantes de teatro físico, es la inglesa DV8, creada en 1986, que también propone una construcción escénica fronteriza que explora las posibilidades del cuerpo y el texto. Esta búsqueda se ve reflejada en obras como: John (2014), Can We Talk About this (2011) y To Be Straight With You (2007) donde los bailarines yuxtaponen la enunciación de un texto con coreografías, no representan el discurso que enuncian sino que la acción tiene movimiento propio con una gestualidad también singular.



4Fotografía: Matt Nettheim, de la obra To be straight with you.

En un artículo de la BBC titulado “The nature of Physical theatre” se habla de DV8 como los que practican el teatro físico de una forma “completa”:

Se enfocan en observar el potencial dramático que se puede desbloquear del movimiento. Su trabajo a menudo se describe como existente en una encrucijada donde se encuentran la danza, el sonido y el drama. DV8 es bien conocido por usar Physical Theatre para explorar aspectos complejos de las relaciones humanas y asuntos sociales o culturales. (“The nature of Physical theatre”: 2018)

En la obra *To Be Straight With You*²⁰, el director Lloyd Newson puso de manifiesto la tensión entre tolerancia e intolerancia con respecto a temas como la religión, la cultura y la homosexualidad. La misma, está apoyada fuertemente en el texto, pero donde cada palabra está en relación con la música y las coreografías. La creación dramaturgica fue llevada a cabo a partir de entrevistas realizadas a ciudadanos, y de experiencias personales de los intérpretes. En una escena, un bailarín desarrolla una secuencia coreográfica, sentado en una silla mientras enuncia las palabras de un católico protestante, hablando de lo que es correcto e incorrecto y que critica la homosexualidad. La acción tiene independencia del texto, así como Pina Bausch buscaba que la danza se emancipara de la literatura narrativa, aquí sucede lo mismo: hay una tensión entre el cuerpo y la palabra que desestabiliza los cánones del teatro, lo que Hans-Thies Lehmann llamará como ‘des jerarquización de los medios teatrales’, conceptos que desarrollare en el siguiente subtítulo.

7.1.4 Teatro posdramático

José Sánchez en el prólogo de ‘Teatro posdramático’ de Lehmann afirma que la categoría de ‘teatro posdramático’ propone una tensión que resulta de la autonomía del arte escénico con respecto al drama, sin embargo esta autonomía, continúa el autor, no significa eliminar el texto del teatro. “El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico” (2013, p. 18). La propuesta de esta categoría hace referencia a la interrelación e intercambio entre teatro y texto, donde el texto no es el soberano del teatro, sino que es un elemento más, un material para la composición escénica. Esta visión del texto como un material propone una des-jerarquización

²⁰ *To Be Straight with you* es una obra de la compañía DV8. Fue estrenada el 6 de diciembre del 2007 en el teatro Haus der Berliner Festspiele, Berlín, Alemania, bajo la dirección de Lloyd Newson. Obra visualizada por fragmentos, de manera digital. Se pueden encontrar estos fragmentos en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=3AB-rFzq9Ro>

de los medios teatrales, al respecto Heiner Goebbels habla de que en sus obras le interesa que todos los medios que constituyen al teatro conserven sus propias fuerzas, pero actuando de manera conjunta, desestabilizando la jerarquía convencional. Goebbels explica que, por ejemplo, en un lugar de la escena donde se ponga una luz esta puede tener una intensidad tan elevada que el público olvide lo que se está diciendo o que un vestuario hable su propio lenguaje, o establecer una tensión entre la música y el texto.

Lehmann (2011) expone una serie de referentes que incorpora en la categoría de ‘teatro posdramático’, muchos de los cuales ya han sido nombrados anteriormente, tales como: Pina Basuch, Jan Fabre, Jerome Bel, la compañía DV8; y, por otra parte, Jan Lauwers, Heiner Goebbles, Meg Stuart, la compañía Societas Raffaello Sanzio, entre otros. Estos nuevos coreógrafos, directores o compañías permiten hablar de un nuevo paradigma en el teatro contemporáneo. Todos estos referentes nos sirvieron como estímulo y como disparadores para pensar nuestra propia práctica, tanto para la parte previa de la investigación como así también para el proceso de la obra.

Este tipo de teatro está ligado a un ámbito del teatro particularmente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo, afirma el autor alemán, y continúa: “Se investiga aquí un teatro especialmente arriesgado, ya que rompe con muchas convenciones porque sus textos no se corresponden con las expectativas con las que se abordan los textos dramáticos” (2011, p. 49) Obras en las que muchas veces resulta complicado poder distinguir un único sentido en donde las imágenes que se presentan al público no son ilustraciones de una fábula. “Se desdibujan las fronteras entre los géneros: danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan [...] Emerge así un paisaje teatral múltiple para el cual no se han definido aún todas las reglas”. (Ibídem, p. 49) En el teatro posdramático tiene más peso la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo del performer que el sentido. Roland Barthes propone hacer ‘temblar’ al lenguaje en ‘Fragmentos de un discurso amoroso’,

podríamos decir que en este teatro se hace temblar al lenguaje y al sentido, en pos de una construcción escénica que desestabiliza los cánones y patrones convencionales del teatro.

Lo que ocurre en el teatro posdramático es que el cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético-teatral. Lehmann afirma que el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, y que el proceso posdramático, en cambio, ocurre en el cuerpo. El cuerpo, en este teatro importa por su presencia y no por su cualidad de significar algo, presencia que es, para Lehmann una ‘pausa de sentido’. Esta pausa en el sentido permite que aparezca lo que Roland Barthes (1990) llama como *punctum*, definición que hace referencia al detalle, la individualidad, una singularidad, que es un factor indefinible. Es decir, que desde su propia singularidad, el cuerpo del actor se vuelve el protagonista en este nuevo teatro. Jean Luc Nancy acuerda con Lehmann con respecto a la pausa de sentido en el cuerpo, en su libro ‘Corpus’ afirma que éste no es significante ni significado, sino que expositor y expuesto a la vez. Se trata de una ‘corporalidad autosuficiente’ donde el cuerpo escapa a ser significante, que prefiere exhibir su particular intensidad, su potencia gestual, su presencia y sus tensiones. En el teatro posdramático el cuerpo se convierte en el tema exclusivo de las obras.

El autor alemán considera que es en la danza donde se aprecia lo que es característico del teatro posdramático: no formula sentido, sino que articula energía; no presenta una ilustración, sino un actuar. En este sentido, el coreógrafo estadounidense Merce Cunningham dice “en mi trabajo los bailarines no fingen ser ninguna cosa más que lo que son. En cierta manera, ellos se realizan a través del acto de bailar. Pero en lugar de actuar a ser alguien, ellos hacen algo” (Cit. por Danan, 2016, p. 25). Esto da cuenta de la crisis en el drama, del rechazo a representar, a ‘ser otros’, a significar; y traza un nuevo recorrido hacia la autorreferencialidad, donde, volviendo al teatro de Pina Bausch, se cuenta la ‘historia del cuerpo’ desde el cuerpo mismo.

Como mencioné anteriormente, un claro referente del teatro posdramático es el artista belga Jan Lauwers, quien desarrolló su producción artística con la compañía de teatro “Needcompany”. En el año 2008 estrenan la trilogía “Sad Face, Happy Face: A trilogy” en el festival Salzburger, en Austria, dicha trilogía está compuesta por “Isabella’s room”, “The lobstershop” y “The deers house”. La última parte de la trilogía, surge a partir de la muerte del hermano de Tijen Lawton, una de las bailarinas de Needcompany. Es en una gira donde la compañía recibe esta noticia y a partir de allí comienzan a construir esta pieza. En una reseña sobre la trilogía, Sena (2015) afirma que la obra:

Se sustenta, entonces, en la metateatralidad: los actores actúan de actores que están por salir a escena. Se llaman sus verdaderos nombres y traen a colación elementos biográficos, lo cual instala una autorreferencialidad en múltiples aspectos. La realidad atraviesa el proceso creativo, se filtra en la escena, en el territorio de lo ficcional. (Sena, 2015, p. 148



5Fotografía: Maarten Vanden, de la obra *The deers house*

El director belga sostiene que las preguntas pueden volverse un estadiillo, y para esta obra en particular, se cuestionaron: ¿de quién es una guerra? Y aquí radica el por qué es una trilogía sobre la humanidad, según Sena, ya que la guerra nos compromete a todos. Lauwers enfatiza en que la guerra posee la capacidad de destruir y crear historias, de suspender el

tiempo. Sena concluye que en la obra: “Tijen responde que una guerra no le pertenece nadie. Pero podemos pensar que lo que sí nos pertenece es la responsabilidad de relatar el presente, de construir una casa de los ciervos desde donde contar historias de manera colectiva” (Sena, 2015, p. 148)

8. ANEXO

8.1 Texto escrito de la realización escénica

UN SOLO, justo debajo de mi piel

El bosque

Esta escena sucede en las gradas, mientras el público está entrando a la sala. Todo está oscuro excepto un haz de luz en el escenario que deja entrever la escena. El actor está oculto detrás / debajo de las gradas.

No siempre el que habla primero es el más débil, y yo vi enseguida que no parecías muy fuerte, y reconozco, apenas de un vistazo, a los que no son muy fuertes, sobre todo por su forma de caminar, nada más que por esa pequeña manera de caminar, nerviosa, como la tuya, con sus espaldas nerviosas, y la manera de mover los hombros, nerviosa, hay algo en la forma de caminar de lo que no me equivoco, con sus rostros, también, compuestos por muy pequeños rasgos, ni estropeados ni nada, pero si nerviosos, como vos

Y es ahí justamente donde veo la inutilidad de las madres, observa vos la inutilidad de tu madre: ella te da un sistema nervioso, y después te suelta, en cualquier esquina, bajo esta lluvia de porquería, nada sólido, sin desconfianza

Esta obra es un prólogo. No oirán aquí esta noche nada que no hayan oído ya. No verán nada que no hayan visto ya. Pero no verán lo que siempre se les muestra en un escenario. No oirán lo que están acostumbrados a oír. Van a oír todo lo que hasta hoy han podido oír en el teatro.

Van a oír todo lo que hasta hoy no han podido oír en el teatro.

Uno se deja agarrar como el último de los boludos: ven conmigo, gatito, esta noche, a cazar ratas, a cazar ratas gatito, y, después ¡te quedarás conmigo! –me decía muy de cerca, en un extraño café.

Si te ven con un extranjero, decí que no lo conocés.

Entre el agua de lluvia y el agua de un lago hay mil quinientas diferencias. Entre la arena del desierto y la arena de la playa, ninguna.

No siempre el que habla primero es el más débil

Ustedes esperan algo. Ustedes esperan quizás algo diferente. Ustedes esperan seguramente una bella historia. Ustedes no esperan seguramente una bella historia. Ustedes esperan ver un determinado ambiente. Ustedes esperan descubrir otro mundo. Ustedes no esperan descubrir otro mundo.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que requiere ser ocupado, y que se le haga hablar su propio lenguaje concreto.

hay algo en la forma de caminar de lo que no me equivoco, con sus rostros, también, compuestos por muy pequeños rasgos, ni estropeados ni nada, pero si nerviosos, como vos.

Si a mí me dieran una especie de pequeña cabaña, muy chiquita, como en los cuentos, en lo profundo de un bosque, con cien mil años de antigüedad apenas entrara le cambiaría el olor a todo por el perfume de mi abuela, pondría una foto del atardecer y los cuernos de un ciervo, ocultaría la chimenea detrás de un montón de cartas viejas que no sirven para nada... taparía las vigas, pintaría las maderas, tiraría todos esos objetos que no se ven en ninguna parte salvo en los cuentos y los cien mil años de antigüedad que se burlan de todo... que te hacen sentir un extranjero. A mi no me gusta lo que a uno le recuerda que es un extranjero.

El niño lluvia

Llueve, a uno no le favorece que le llueva sobre el pelo y la ropa pero igualmente me atreví y ahora que estamos acá, que no quiero mirarme, tendría que secarme, volver abajo para arreglarme, al menos el pelo para no enfermarme, pero ahí abajo están esos boludos amontonados mientras te secas el pelo se quedan ahí, sin moverse. Y me voy a quedar así, y cuando llegue a una habitación me voy a sacar todo. Porque volver a mi casa no puedo, imposible. Pero no para toda la noche, por eso cuando doblabas la esquina, allá, te vi, y pensé: nada más fácil que encontrar una habitación para una noche, para una parte de la noche, si uno lo desea de verdad, si uno se atreve a pedirlo a pesar de la ropa y el pelo mojados, a pesar de la lluvia que me deja indefenso, vacío de ti, lluvia inmunda, viento inmundo, esquina de porquería, barrio de porquería... no es bueno dar vueltas por la noche, con la ropa toda empapada, uno corre el riesgo de pescar un resfriado... no te pido cigarrillos, ni siquiera fumo, no te costaría nada detenerte, ni fuego, ni cigarrillos... Corrí, debajo de esta luz extraña desde que te ví doblar la esquina, corrí no solamente para buscar una habitación sino que corrí para que esta vez vuelta la esquina no me encuentre solo la lluvia, la lluvia, la lluvia, corrí para que esta vez te encuentre a vos del otro lado de la esquina... yo pago el café, tengo algo que contarte... es difícil de explicar, no es religión, no es política, no es poesía, es una idea ¿Qué clase de paseo es este si me basta mirarte para saber que con vos me voy a empapar el alma? Cazadores de ratas... Gatitos... Te ví... doblabas la esquina cuando te vi...

El encuentro con Koltés

Lo vi a Koltés. Estaba ahí, justo donde estás sentada vos. Se tomó un avión de París a Córdoba sin escalas. Resucitó –lo resucité-. A uno no le conviene tener al dramaturgo –al que le hiciste pelota el texto- en la sala. No, es peligroso. Todo se puede desmoronar. Te pueden demandar. Te pueden insultar. Te pueden escupir.

Antes de salir a escena me tiembla todo; y a la directora también. El corazón late como nunca antes. Cada tanto vuelvo a mirarlo a Koltés. Es muy difícil no mirarlo, es monumental. No

parece un ser humano. Sucede algo similar con las estrellas de Rock, o de Hollywood. Lo miro y pienso: este hijo de puta tiene más presencia que yo y estoy seguro que ustedes lo van a mirar más a él que a mí.

Empieza la obra... yo ya no sé en cuál estoy, si en los campos de algodón, la vuelta al desierto o Roberto Zucco. Después de una hora de tensión entre su mirada y la mía, llega el momento más difícil de la obra, que es en el que tengo que agonizar. Y mientras estoy agonizando no puedo dejar de pensar en él, en esos ojos que se le salen de las cuencas, en esos bigotes largos, esa mirada cubierta por pestañas kilométricas, los rulos que le envuelven la frente, ese, su cuello largo, sus hombros disparejos, su escoliosis, sus rodillas para dentro, sus pies gigantes... muero. Lo hice mal. Pero ya está, es el final. Todos se paran de pie: ¡Bravo! ... aplausos, aplausos, aplausos.

Me voy al camarín, como un chico encaprichado con un abrazo que no le dan. Mitad ofendido, mitad excitado, mitad angustiado, mitad satisfecho. Me sacó todo, la obra también, que de tanto amarla la tenía incrustada en la piel, me quedo desnudo. Me miro al espejo, no pienso en nada. Me pongo una bata blanca para recibir los halagos.

Me acuerdo de Koltés... me lo imagino acercándose lentamente hacia mí, sin expresión, sin pasión, sin enojo, sin descontento, nada. Yo sé que es una porquería lo que hicimos, que no supimos apreciar la inmensidad de su poesía, que no estuvimos a la altura de semejante escalada, es culpa de la directora que no supo dirigir. Tuvimos pocos ensayos. Creo que va a venir a decirme: sos un mal actor. Y le voy a dar la razón, soy malo malo malo malo malo malo malo. Malo porque no pude darle cuerpo a su universo, no lo dije bien, no hice los silencios que el texto merecía, no utilicé bien el espacio, no entrené lo suficiente, no me comprometí lo suficiente, no me emocione lo suficiente, no me atreví lo suficiente.

No me atreví a arriesgarme, estuve cómodo para un texto que exigía incomodidad, mis manos estaban apagadas, no brillé. Porque soy un mal actor, un pésimo actor. Los malos actores merecemos que nos corten la cabeza, me agacho, pongo la cabeza hacia adelante. Aquí está Koltés. Vení, hace justicia.

Finalmente lo veo venir lentamente, aparece, es real, y me dice suavemente: me encantó. Me encantó la forma de decir el texto, tu forma de caminar, de mirar de moverte, tu piel blanca de porcelana, tus manos, tu manera de respirar, tu boca, tus uñas de los pies mal cortadas, tus dientes de rata, tus mejillas coloradas, tu panza, tu pelvis, tus genitales, tus nalgas, la forma en que me observabas mientras morías en la escena final, tus piernas, tus cuádriceps y tus

gemelos, tu apertura. Nunca había visto a un actor con tanta elongación... La forma en que recorriste el espacio, ese silencio interminable que me quitó la respiración... todo todo todo.

Tus pulmones, tu hígado, tu corazón, tu ojo derecho, tu fémur, la tibia y el peroné, el cansancio, la ropa suave, la brisa del viento, los cien mil años de antigüedad.

Esta canción es de la casa del ciervo de Jan Lauwers. Una vez vi un ciervo en el bosque descomponerse y morir. Quise ser ese ciervo y, como él, morir. Por eso la elegí para esta escena.

El túnel

Aquí transitamos la primavera, trabajamos lo femenino, el movimiento sutil, fluido y continuo y en contraposición a esto: lo que se quiebra, lo que se rompe, la imposibilidad de moverse.

Perdónenme pero me estoy cayendo.

Me gustaría quedarme solo

Apagá esa luz, no quiero que me miren.

Quiero irme. Quiero irme a Groenlandia, a conocer el hielo. Tengo que irme porque me voy a morir. Me gustaría volver a nacer ciervo, para ser más feliz. Un ciervo del bosque, un ciervo hermoso.

Sentiría la luz del sol al amanecer sobre mi cuerpo. Y al correr sentiría la brisa del viento sobre mi rostro. Me gustaría volver a nacer ciervo, iría a tomar agua al mar, agua salada. Y así, con la boca salada me iría al desierto...

Y después volvería de nuevo al bosque, a comer flores.

No hay palabras, no hay nada que decir.

Todos están preparados para matar, se les nota en sus caras, en su manera de caminar. Imagino sus puños cerrados en sus bolsillos. Yo reconozco a un asesino de un vistazo.

Es interesante ser acariciado cuando uno va debería ser golpeado.

Es necesario esconderse en el fondo de un bosque.

Corro sin sentirme a mi mismo.

Te encuentro, te agarro del brazo, estoy todo empapado.

Mama, mama, mama, mama, mama.

No digas nada, no te muevas.

Te miro

Te toco

Sólo busque a alguien que fuera como un ángel en medio de este burdel.

Y estás acá.

Te quiero.

Después siempre la lluvia, la lluvia, la lluvia, la lluvia.

El desierto

El verano, la sequía, la imposibilidad de hablar y de moverse: el agotamiento total. Aquí pensamos en una iluminación intensa, que pueda pintar ese paisaje desértico e inhóspito.

El desierto son los que no están

Los que se van y no vuelven, polvo, arena

Polvo de arena del desierto

Y mi papa es el desierto entero

Un oasis

Mi hermana

Un camello

Mi abuela

Las dunas

Delfín...

No veo nada, tormenta de arena, todo vuela, mis recuerdos vuelan y me raspan los ojos, me arden, lloro, rojos, muy rojos

Hay historias que me las invento. Por qué no puedo. Nunca me gustaron las tormentas de arena

Quiero tomar agua hasta ahogarme, agua salada, por favor

Son las ocho pm, los arboles nos tapan, la ambulancia que no llega y no llega nunca más, y ella ahí gritando, sola, me descompongo no puedo seguir, viajo en el auto a la velocidad de la luz, no veo ni semáforos ni lomas, solo el pavimento, y esas líneas que como un mapa delimitan las fronteras de este terreno que se incendia, me descompongo no puedo seguir, me falta el aire, no siento mi pecho, no sé dónde está, llego al hospital, laguna mental, me sigue faltando el aire, el aire, el aire, le grito a la enfermera, siento que me voy a morir.

8.2 Programa de mano



Habitar un desierto.
Navegar un mar
Explorar cada
paisaje desolado,



Colmado de esta soledad
que me desborda.
Mirarnos a los ojos
y reconocer
nuestra fragilidad.



Sostener la respiración
hasta que se pare
el corazón.

6, 13 y 20 de Mayo
21hs

Espacio Blick
Pasaje Pérez 11

En escena/Textos
Nicolás Giovanna

Dirección/Fotografía
Elvira Bo

Asistente de Dirección
Micaela Toret

Entrenamiento físico
Luciano Villarreal

Escenografía/Vestuario
Edgar Tula

Diseño y
Operación de luces
Emilia Bravo

Diseño y
Operación de sonido
Leandro Doliri

Diseño Gráfico
Mariano Herrera
Salvalaggio

Asesoría
Carolina Cismondi
Daniela Martín

- Trabajo Final de la Lic. en Teatro -



8.3 Presupuesto

Concepto	Monto
Sala de ensayo	
<i>Espacio Blick</i>	8700
<i>Espacio Ramona</i>	400
Ensayos técnicos	1620
Vestuario y escenografía	5825
Gráfica	1300
Total	17845