

# LO PERSONAL ES POÉTICO. Y sobre cómo lo personal deviene colectivo

THE PERSONAL IS POETIC.  
And about how the personal becomes collective



**Verónica Aguada Berteá**

Universidad Nacional de Córdoba  
Universidad Nacional de La Rioja  
Córdoba, Argentina

[veronica.aguada.bertea@unc.edu.ar](mailto:veronica.aguada.bertea@unc.edu.ar)

<https://orcid.org/0009-0000-7087-8028>

Recibido: 01/03/2024 - Aceptado con observaciones: 10/07/2024



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45970>



<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/pty5k5u18>

## Resumen

El presente artículo recupera las principales experiencias de cinco años de investigación atravesadas por la pandemia. Se pone en evidencia la tensión arte-vida en la construcción de metodologías y dispositivos elaborados de manera afectiva, dialógica y reflexiva con los miembros del grupo para la creación de dramaturgia de actuación y dramaturgia escénica. Estas dramaturgias son creadas desde sensibilidades compartidas e íntimas en relación con el entorno.

### Palabras clave

dramaturgias, actuación,  
dirección, pandemia,  
dispositivos



unc



artes  
editorial



CePIA



## Abstract

This article recovers the main experiences of five years of research affected by the pandemic. The art-life tension is evident in the construction of gadgets and methodologies developed in an affective, dialogic and reflective manner with the members of the group for the creation of acting dramaturgy and stage dramaturgy. These dramaturgies are created from shared and intimate sensibilities in relation to the environment.

### **Key words**

*dramaturgies, acting, direction, pandemic, gadget*

## ESCRIBIR TEORÍA TEATRAL EN MEDIO DE UNA PANDEMIA MUNDIAL

El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación “Dramaturgia de la actuación, redefiniciones de una práctica”.<sup>1</sup> Me propongo desmontar la dramaturgia, la dirección, los ensayos y la teoría; estos aspectos funcionaron de manera articulada y, por lo tanto, ese desmontaje no especifica en qué momento se aborda cada aspecto ya que sucede en simultáneo. La teoría es el pensamiento que construimos sobre nuestro hacer y es otra forma de dramaturgia, con reglas que la estructuran; así como una pauta condiciona una improvisación en un ensayo. A lo largo de los cinco años que duró este proyecto de investigación diseñamos entrenamientos, laboratorios de indagación sobre la dramaturgia de la actuación, compartimos lecturas, nos adaptamos al Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y probamos la escritura, nos leímos

1 Proyecto Consolidar (SeCyT, UNC, período 2018-2023) dirigido por el Mgtr. Cipriano Argüello Pitt. Integrantes: Valentina Etchart, Pablo Huespe, Guillermo Baldo, Jorge Almuzara, Maura Sajeve, Fabricio Cippolla, Sara Sbirolli y Verónica Aguada Bertea. Desde 2011 participo activamente del Grupo de Investigación en Artes Escénicas y de los derroteros de los distintos proyectos que han puesto en lupa diferentes aspectos de nuestro quehacer artístico. Esos derroteros fueron contaminando mi práctica artística, investigativa y docente. Nombro los títulos de proyectos porque permiten advertir un recorrido en nuestros pensamientos. Estos son: “Entre la ejecución y la representación: intersecciones de lo real en la construcción escénica”; “Procedimientos posdramáticos en la composición del teatro contemporáneo” (2014-2015); “Prácticas colaborativas: Análisis de procesos escénicos contemporáneos” (2016-2017); “Dramaturgia de la actuación, redefiniciones de una práctica” (2018-2022); “Residencias de dirección teatral: La emergencia de dramaturgia escénica” (2023-2025). Mucho de lo que aquí desarrollo es deudor del recorrido grupal trazado en el tiempo.

en voz alta, proyectamos clínicas para llevar la escritura al cuerpo y de esa escritura del cuerpo hacer teoría. Escribimos tomando las palabras de otros/as, diseñamos consignas para provocar la reflexión y la escritura teórica. En suma, para que las cosas sucedan, para provocar el movimiento y la creación, construimos dispositivos de escritura teórica y escénica.

El presente desmontaje parte de reconocer los dispositivos que diseñamos y problematizar cómo los construimos de manera situada. El acontecimiento que marca un punto de inflexión es la pandemia mundial que nos encerró durante casi dos años. Organizo el texto en tres momentos: prepandemia, pandemia y pospandemia. Resulta imposible eludir hablar de la pandemia. Para Alexandro Baricco (2021), la pandemia toma las dimensiones de un mito y, como tal, contribuye a los modos en que pensamos nuestro presente. “Mucho más compleja que una simple emergencia sanitaria, parece ser más bien una construcción colectiva en la que diversos saberes e ignorancias han trabajado en un propósito aparentemente compartido” (p. 8). De la propuesta de Baricco de pensar la pandemia como criatura mítica, me interesa su invitación a preguntarnos “¿qué queríamos decirnos a nosotros mismos cuando la diseñamos?” (p. 41); si la pandemia fuera un grito, ¿qué grita?: “la espasmódica necesidad de detenernos”<sup>2</sup> (p. 49), que “nada cambia si no es

2 “Dice que era una locura ir a ese ritmo, dispersar la mirada y la atención, perder la intimidad con uno mismo, intercambiar neuróticamente los cuerpos sin detenerse a contemplar el cuerpo propio, ver mucho hasta alcanzar una cierta ceguera, saber mucho hasta no comprender nada más” (Baricco, 2021, pp. 48-49).

por contagio”<sup>3</sup> (p. 57), que “la ciencia, una de las figuras míticas más fuertes producidas por la modernidad, se tambalea”<sup>4</sup> (p. 63), que “hemos ido demasiado lejos con nuestra técnica de dominar lo existente” (p. 72), que

la única tierra sobre la que se puede construir el nuevo mundo es aquella en la que se apoyan las ruinas del viejo: así, toda utopía crece sobre los escombros de un pasado, toda esperanza comienza con una renuncia y toda vida es fruto de un luto (p. 77).

Así, Baricco le reconoce a la pandemia la capacidad de devolvernos “a los humanos la capacidad de pensar lo impensable”<sup>5</sup> (p. 76).

En este desmontaje aparece mi modo singular de transitar la experiencia. Ecos de una autoetnografía, de ejercicios de reflexividad o de asumirme como artista que investiga y que encuentra forzado dibujar una escisión donde no la hay: ambas cosas suceden a la vez.

En 1970, Tadewz Kantor (2010) se preguntaba por la utilidad/inutilidad del arte. A esa preocupación, y a raíz de lo que nos sucede desde

3 Aunque con ello “La eliminación de los cuerpos que lleva consigo es nociva. (...) toma forma un grito pedante, (...) que tocamos demasiado, que estamos demasiado expuestos físicamente, que mezclamos en un miasma espantoso partículas líquidas, que estamos manchados” (Baricco, 2021, pp. 55-56).

4 “No es tanto el mito de la ciencia como saber infalible lo que pierde fuerza, sino el de la ciencia como saber útil. (...) Un inmenso saber, con acceso a cantidades vertiginosas de datos, se revela, por increíble que parezca, de poca utilidad, o produce soluciones con demasiada lentitud, o plantea las preguntas equivocadas” (Baricco, 2021, p. 63).

5 “Durante un largo tiempo, suspende la secuencia lógica que hacía que cualquier mundo diferente a este pareciera imposible, produciendo una apnea en el sistema. Rompe la cadena de lo inevitable y, al incluir experiencias inéditas, les devuelve a los humanos la capacidad de pensar lo impensable...” (Baricco, 2021, p. 76).

el 2020, le agrego la inquietud acerca de la utilidad de la teoría teatral. Más allá del resultado, importa el proceso de pensamiento que nos reconecta con lo vital: eso, en medio de una pandemia mundial, es un acto de resistencia.

La obra-producto  
no es importante (...)  
lo importante es  
el Movimiento,  
la Movilidad,  
la vida...  
(Kantor, 2010, p. 100)

## PREPANDEMIA

*¿Qué entendíamos por dramaturgia actoral?*

La noción *dramaturgia* se ha transformado acompañándose con los cambios en los modos de creación escénica, pero siempre remitiendo al trabajo de construcción de sentido en el teatro. Aunque la *doxa* aún considera al escritor dramático como autor del hecho escénico, e imagina el despliegue de talento de un sujeto encerrado en la soledad de su estudio, la historia del teatro en su devenir ha demostrado que la construcción de sentido no siempre proviene de ese escenario.<sup>6</sup>

6 Podría ponerse en duda esa afirmación a partir de reconocer el gran desarrollo teórico que hay en torno a otros tipos de dramaturgia por referentes de reconocimiento internacional. No obstante, ese desarrollo resulta acotado en relación con el que hay sobre la dramaturgia de gabinete. Y, por fuera de los desarrollos teóricos, en el campo práctico, los

Para Patrice Pavis (2003), a partir de Brecht, la noción de *dramaturgia* se amplía y, de entenderse únicamente como una práctica de *dramaturgia de gabinete*, comienza a incluir el trabajo sobre la puesta en escena. En la noción hegemónica de *dramaturgia*, los distintos puntos de giro se caracterizan por desplazar la figura de autoridad, y por consiguiente de autoría, del/la escritor/a al director/a (*dramaturgia de director*), del/la director/a al grupo y, en esta última instancia, reconocer el valor de autoría de las prácticas actorales (*dramaturgia de actor*).

Pensar la dramaturgia actoral implica asociarla a los diferentes roles que se ocupan de la creación actoral. Esta no depende únicamente de quien actúa, sino que es resultado del trabajo articulado de quienes generan las condiciones de posibilidad para el advenimiento de la creación actoral. Así, puedo pensar que, desde mi lugar de directora, mi trabajo consiste en generar las condiciones de posibilidad para la creación actoral y funciono interceptando (desde el imaginario, desde intervenciones físicas, señalando el cuerpo en acción) el trabajo creativo de quienes actúan. Quienes actúan articulan en acto, en simultáneo y de manera sintética los aportes de la red creativa que habita los ensayos.

Cuando hablamos de dramaturgia de la actuación, ¿no le estamos dando todavía una preponderancia al texto?, ¿qué categorías vuelven

---

sistemas de premiaciones a las dramaturgias implican la presentación de manera escrita de textos inéditos; esos certámenes asumen que las obras han sido escritas en papel y no asumen procesos de creación dramática en ensayos que finalizan cuando estas se estrenan.

la reflexión al cuerpo?, ¿qué sentidos y sentires quedan por fuera de lo que un texto, escrito, previamente, pueda prescribir?<sup>7</sup> A las dramaturgias sin palabras, ¿por qué pensarlas desde el texto? La palabra *dramaturgia* refiere a un encañamiento de acciones y, de allí, me seduce la imagen del tejido. Este tejido necesariamente sería con un hilo irregular: en las dramaturgias actorales no todo lo que construye sentido es producido adrede, no siempre hay partitura *a priori*, no siempre hay trama uniforme.

Estas preguntas han sido problematizadas en nuestras indagaciones prácticas. Para ampliar y redefinir la dramaturgia actoral, propusimos diferentes exploraciones alternando, entre quienes integramos el grupo, la coordinación. Tomo tres actividades para el análisis. Parto de una descripción de las consignas de trabajo, dejo entrever mi experiencia en las exploraciones y busco presentar algunas conclusiones provisionales.

### ¿Qué me presenta?

La exploración parte de la consigna<sup>8</sup> “¿qué es lo que sé de mi hoy? ¿de mi cuerpo? Sean obvios, dibujen, grafiquen”. Hay una pequeña puesta en escena con veladores, quienes actúan visten pijamas: reconozco una pequeña composición asociada a iniciar el día. Una actriz des-

---

7 Volviendo a discutir respecto a los sistemas de premiaciones sobre dramaturgia, cabría preguntarnos ¿por qué los concursos piden la obra escrita y no video de la obra?

8 25 de abril de 2019, Sala Jorge Díaz, CePIA. Observo la actividad coordinada por Valentina Etchart que se encuadra en la muestra de cierre del proyecto de producción de CEPIAabierto titulado: “Media Opaca y Máscara Neutra: Rostros, Máscaras y Subjetividad”.

cribe cómo se siente, cuenta su rutina y hace una descripción de sí misma. Un actor describe cómo siente su cuerpo, su espacio de trabajo y sus dificultades. Otra actriz interrumpe y se define como la técnica de la sala, aspecto que se condice con su vida.

El trabajo se organiza en tensión con el texto “La presentación de las personas en la vida cotidiana” (Goffman, 2001), y quienes actúan se presentan a sí mismos/as a partir de algo característico en su cotidiano. Posteriormente, se cubren la cara con una media negra. Al desaparecer el rostro, la media negra amplifica el cuerpo y noto información contradictoria entre lo dicho y lo que veo en esos cuerpos. Resueno con las palabras de José Sánchez (2007): “El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su propio cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (p. s/d). Reparo también en que los cuerpos de quienes actúan están “modelizados” no solo por la sociedad, sino también por disciplinas artísticas: se ven huellas de entrenamientos asociados a la danza o al yoga y un saber técnico ligado al uso de objetos. Al final de la improvisación, Valentina les pregunta qué piensan: nuevamente hay una puesta en escena del pensamiento.

Advierto cierta tensión entre lo que estaba previamente estructurado y el azar: para exponer/mostrar algo, ¿hace falta componerlo? La participación en esta actividad me da la conciencia de lo que la palabra *con-signa* implica. Las pautas

de trabajo condicionan, disponen, pautan. En algún momento del debate, Cipriano nos dice “la palabra nunca es justa”, a lo que hoy agregó: la palabra marca un posible en función de cómo sea escuchada.

*¿Qué me pesa?*<sup>9</sup>

La exploración invita a **partir de una zona de indeterminación, percibir a dónde tira el cuerpo** para hacernos entrar en contacto con nuestro peso (gravedad), con la respiración como modo de entrar en un vínculo material con nosotros/as mismos/as y con el espacio, sin una intención *a priori* de construcción de sentido, sino con la intención de instalarnos en el sentir. Esto requiere no apurar un sentido, sino demorarlo. Atender a qué hay en los cuerpos, cómo se relacionan con el entorno (luz, sonidos, objetos, arquitectura) o con alguna técnica instalada en ellos. Observar qué hace el cuerpo, cómo es la experimentación. En relación con los emergentes, ¿advertimos allí una construcción de sentido independientemente de la intención de no decir? Por *zona de indeterminación*, Fabricio piensa una desunión de las cosas y del cuerpo en sus partes: trabajamos el cuerpo en partes, buscando desjerarquizar sus partes expresivas. La idea es, desde donde tira el cuerpo, poder encontrar eso que se impone, que es un rastro a seguir, una suerte de imperativo que en principio no depende

<sup>9</sup> 8 de agosto de 2019, Sala de Exposiciones, CePIA. Coordina la actividad Fabricio Cipolla y yo participo como actriz. Desmontamos con Fabricio la actividad en diciembre de 2022.

tanto de la propia voluntad, sino de una conexión que me lleva, me tira, me absorbe.

Después de haber acumulado esas experimentaciones, la consigna requirió volver a pasar. Repetir es recrear la experiencia, **se condensa y fabrica ese aquí-ahora** con la huella, con lo que quedó materialmente. Demorarse en texturas, en percibir el tiempo, las duraciones, el peso, y en reconocer los imaginarios que empiezan a aparecer; la demora es para descubrir qué es lo que cada material trae. Conectarnos con las sensaciones, con cómo estas modifican el tono, la experiencia del tiempo. La exploración del detalle de algún modo nos lleva a ir engranando y conectando las partes.

Posteriormente, el trabajo consistió en volver a desgranar para seguir indagando: **acercamiento sutil a cada elemento performativo y observar cómo le tira a cada uno**. “Si hay cuerpo, hay escena” –cita Fabricio a Lavatelli y se pregunta–, ¿de qué modo?, ¿qué procesos pueden posibilitar que eso que existe como experiencia tome existencia poética? Su respuesta es: detenerse. Detenerse cada vez más en eso que parece *menor*<sup>10</sup> para ampliarlo y situar nuevos puntos de vista.

Después, nos invita a **armar una cartografía, un mapa del cuerpo; identificar los nódulos que habilitan la escena, entendiendo que la actuación va más allá de la partitura**.<sup>11</sup>

10 Fabricio cita *Las existencias menores* de David Lapoujade.

11 En palabras de Fabricio: “La partitura como narrativa en un momento de post narrativa. Momento de ánimo, de animal, instinto, intuición, resorte”.

Con esta premisa busca que al momento de habitar los materiales emergentes, los sigamos indagando. Y, sin embargo, hay algo que se va sedimentando: ¿cómo estos materiales encuentran su lugar? El trabajo nos invita a descubrir nuestras afinidades con los materiales y reconocer qué principios nos conectan con ellos, ¿es una relación netamente material o hay una construcción de un imaginario que funciona por detrás y que hace emerger una composición? Buscamos descubrir cómo la composición no necesariamente sucede posterior a la improvisación, sino que viene sucediendo: la improvisación instala un modo de composición.

Fabricio nos presenta la noción **Máquina de corazonada** para problematizar cómo las intuiciones me llevan a hacer conexiones en eso que, al parecer, es un **campo reactivo hecho de texturas y guiado por el deseo**. Interesa pensar la emergencia de sentido como **sentir**, ligado a la afección y no a la inteligibilidad.

En el encuentro sucedido en 2019, Fabricio cita *El origen de la danza* (Quignard, 2018) y nos dice que “habría que olvidar la coreografía y el ritmo”, ya que es una organización *a priori* del movimiento: “la primera danza es la caída. La danza organiza la caída”. Mi recuerdo de ese encuentro es físico: trabajo con todo mi peso sobre una mesa,<sup>12</sup> recuerdo las paredes frías de concreto. Todo mi cuerpo cae, distintas partes de mi cuerpo pendulan. Varía el punto de apoyo que me hace entrar en danza con la gravedad. Babeo

12 “Pesen de pronto con todo su peso en el suelo como lo hacen los animales en el bosque” (Quignard, 2018, p. 62).

y se me caen los mocos. Voy a donde el cuerpo me tira: me tiran mis tensiones, el cansancio, las noches en colectivo, el año y toda su intensidad.<sup>13</sup> Mi cuerpo entra en danza desde ese estar en el mundo que le está tocando ser, con lo que pide la sensación, con lo que voy pudiendo plegar con la consigna que me propone un estar en escena. Mi cuerpo se debate entre lo que mi cuerpo materialmente demanda más allá de cualquier voluntad narrativa y las consignas del trabajo. Soy ese cuerpo que cae. ¿Cómo cae?

Exploren ese movimiento con la mayor torpeza posible, es decir con la misma dificultad que ella siente. Sólo la torpeza es natal. (...) La belleza está ligada a la torpeza del origen. El primer paso que da el niño es un paso que tropieza, que titubea, y es el más bello de los pasos que puede haber en el mundo sublunar donde sobreviven como pueden los hijos de los mortales (Quignard, 2018, pp. 62-63).

### ¿El cuerpo de quién?

A partir de la pregunta *¿cómo construir dispositivos de dirección para una dramaturgia actoral?*, intento no dirigir, sino generar las condiciones para que quienes participan de la actividad exploren variaciones de la dirección.<sup>14</sup> La actividad está organizada en dos etapas. La primera es un caldeamiento en dúos en el que aún no se han asignado los roles de quien actúa y quien dirige. Alguien propone un movimiento en repetición de algo que implique predisponerse

física y afectivamente a la actuación. Una vez que el/la otro/a lo capta, lo copia y le suma un desarrollo de lo que desde el cuerpo considere contigo, y repite. Se sigue repitiendo sumando variaciones.

En la segunda etapa, se definen roles de actuación-dirección: a) quien actúa busca construir una secuencia a partir de recuperar los hallazgos de la etapa anterior. Esa secuencia funciona en *ritornello*. b) Quien dirige va a hacer una copia exacta, cual espejo de la propuesta actoral. El trabajo a continuación tiene por *leitmotiv* "dirigir desde el cuerpo". Propongo obstrucciones para la dirección para no saturar con la palabra: toda variación debe ser propuesta desde ese cuerpo que mima y no deja de mimar. Puedo distanciarme y pausar el mimo para buscar otra perspectiva de esa actuación en construcción, y seguir dirigiendo desde esa copia desfasada; puedo sumar pequeños toques; puedo sumar sonidos, provocaciones no verbales; puedo sumar comandos de una sola palabra: *eso, más, sí, uy, pará, mirá, ahí*.<sup>15</sup>

En conversación nos preguntamos: ¿hasta dónde la intervención?, ¿qué tiempo dedico a la exploración y composición?, ¿cuándo dejar que sea y cuándo desviar, adicionar, acompañar?, ¿cuánto puede demorarse la dirección y cuándo puede forzar una situación? Reconocemos en el reflejo un comando un poco más incierto en contrapartida a la palabra que pareciera siempre ordenar. Nos preguntamos por la dirección en

<sup>13</sup> "Apóyese en el dolor humillado del suelo" (Quignard, 2018, p. 62).

<sup>14</sup> 5 de septiembre de 2019, Sala de Exposiciones, CePIA. Coordino la actividad.

<sup>15</sup> Profundizo sobre el trabajo con la palabra y el cuerpo en la dirección en Aguada Berteá (2020).

este trabajo de copiar y por cómo en esas copias ya aparece disenso, puntos ciegos, desacuerdos y una franja de error. Nos preguntamos cuánto y cómo estas obstrucciones para la dirección condicionan la producción material: “la obra es su propio procedimiento” (Valenzuela, 2020, p. 17).

## PADEMIA

La pandemia nos trajo la imposibilidad de encontrarnos cuerpo a cuerpo y nos llevó a reinventar nuestro modo de hacer laboratorios de experimentación. Paradójicamente, en nuestra investigación de dramaturgia de actuación, volvimos a explorar el trabajo de escritura en papel como extensión de la experiencia corporal en la que la pandemia nos tenía inmersos. En las próximas secciones desarrollaré algunas experiencias transitadas y el derrotero del grupo en esta investigación que por momentos parecía imposible.

### *La clandestinidad del cotidiano en Pandemia COVID-19*

La primera actividad durante el ASPO consistió en registrar<sup>16</sup> en un mismo documento virtual, con palabras e imágenes, un día de nuestro cotidiano en pandemia. La experiencia buscaba problematizar cómo “Bajo ciertas condiciones, la vida cotidiana puede pensarse como un espacio clandestino en el que las prácticas y los usos

16 A fines de octubre de 2020.

subvierten las reglas de los poderes. Estas condiciones son la dimensión asociativa y el desanclaje espacio-temporal” (Reguillo, 1998, p. 3).

Al terminar cada día, asistíamos a leer el relato del otro/a. Una suerte de gran hermano o novela de tira diaria que nos permitió asistir a lo privado/íntimo del cotidiano del otro/a. Mientras hacía mi propia escritura, empecé a ser consciente del modo extraño en el que estaba viviendo, de la permanente sensación de falta: la vida estaba en extremo normada. El trabajo propuesto me invitó a reconocer el dibujo de mi propio cuerpo en el cotidiano y a darle valor de dramaturgia, y también reparé en que, en la medida en que era consciente de que ese día estaba siendo documentado, de algún modo lo estilizaba.

La experiencia anterior nos llevó a diseñar un *artefacto teórico-práctico* que incluyó residencias de creación en ensayos escénicos,<sup>17</sup> una actividad previa y una publicación escénica y teórica que se desprendió del trabajo en residencia. Suponía intercambios pautados, abiertos y porosos a otros intercambios que podrían suceder entre los subgrupos de trabajo. La actividad previa, al

17 *Residencia Casa Ascochinga*: 18, 19, 20 y 21 de junio de 2021. Llegamos el viernes 18 a Ascochinga para compartir la cena y organizarnos para arrancar temprano el sábado. El lunes 21 era feriado, la idea fue hacer actividades de cierre esa mañana, almuerzo y retorno a Córdoba. *Residencia Casa Documenta*: 21 y 22 de agosto de 2021. Trabajaríamos a jornada completa ese fin de semana. Estas fechas que acordamos por correo no pudieron suceder por nuevas restricciones. Mientras se desarrollaba esa actividad previa, un nuevo aislamiento nos impidió hacer la segunda parte pautada. Para la creación escénica actoral propusimos subgrupos de trabajo (armaríamos *escenas de hasta 8 minutos* cada subgrupo) que organizarían quién dirige a quién. El trabajo de creación escénica implicaba tomar esos relatos escritos (a finales de 2020 y en mayo de 2021).

igual que la actividad de escritura de 2020, consistió en una experiencia de escritura individual programada entre el 17 y el 25 de mayo de 2021. A la consigna de registro de un día de nuestras vidas, se sumó la intervención del día de la vida de otro/a. Durante esa experiencia de escritura, el 20 de mayo de 2021, se anunció nuevamente el inicio de una nueva temporada de aislamiento (fase 1). Empezamos a sospechar que los encuentros presenciales no iban a suceder.

### Una escritura que sigue a la otra

Construimos un dispositivo/consigna para motivar la reflexión teórica respecto a la actividad de registrar uno o dos días de nuestras vidas. Había que soltar la mano, como quien suelta la lengua, sin tanto prejuicio de lo que sale, sino con la sorpresa de quien improvisa, como escritura automática, con la opción de posteriormente revisar y elegir.

Organizamos las preguntas en dos etapas, una primera descriptiva y otra analítica.<sup>18</sup> Las

18 Preguntas descriptivas: ¿Qué te despertó inicialmente la pauta de escribir un día de tu vida?, ¿y qué te despertó saberla como parte de este artefacto creado?, ¿cómo te relacionas con el artefacto creado?, ¿en qué parte de tu relato ves o identificas "la clandestinidad del cotidiano"?, ¿qué evidencia el texto?, ¿qué oculta?, ¿qué reflexión te despierta la idea "lo que el texto oculta"?, ¿qué rasgos dramaturgicos reconocés en tu texto?, ¿qué idea de *dramaturgia* supone la descripción que acabas de hacer?, ¿qué intertextualidades atraviesan ese relato?, ¿con quién/es escribo (personas que se cuelan en mi escritura, canciones, paisajes, imágenes, sabores...)?, ¿qué potencias identificas para la escena? Preguntas analíticas: ¿Qué de lo escrito relacionas con otras lecturas que has hecho al respecto (pueden ser de la teatrología u otros campos del conocimiento)?, ¿por qué?, ¿qué te dice esa relación?, ¿qué de lo escrito relacionas con otras lecturas que no has hecho, pero qué te gustaría hacer (pueden ser de la teatrología u otros campos del conocimiento)?, ¿por qué?, ¿qué suponés que esa lectura te daría?, ¿qué te dice esa relación? Buscar esos materiales y leerlos. Subrayar las ideas que

preguntas descriptivas pusieron de manifiesto algo obvio, pero muchas veces olvidado: sobre una misma cosa tenemos registros diferentes y, por lo tanto, análisis diferentes *a posteriori*. Asimismo, quienes integramos el grupo, tenemos diferentes grados de interés respecto de desplegar un pensamiento teórico en relación con la práctica desarrollada. *¿Qué sentido tiene pensar el teatro en este contexto de pandemia en el que no podemos hacer teatro?* fue la pregunta latente en nuestras conversaciones. La pandemia nos puso a preguntarnos por el sentido de nuestras prácticas ya naturalizadas.

Atiendo a las diferencias entre las dos veces que registré mi cotidiano en pandemia: la primera vez fue la picardía de encontrar todos los aspectos clandestinos de mi vida en ese momento. En la segunda, ya advertí una voluntad respecto a qué contar y qué no, como si la vez anterior hubiera sido una primera improvisación y en esta ocasión me propusiera refinar aún más mi *performance*. Ese segundo registro sucedió a sabiendas de que sería parte del *artefacto teórico-práctico* diseñado, y el efecto fue que ese diseño se volvió un condicionante. Durante el tránsito del día a registrar, estuve pendiente de qué era lo escenificable en mi cotidiano. Ese día se volvió

hagan algún eco en vos. Tomar esos fragmentos e incluirlos en donde te parezca mejor. PRESTAR ATENCIÓN A LO SIGUIENTE: es importante que observemos qué me hace ese texto en relación con la siguiente pregunta: ¿qué tan porosa soy ante el encuentro con este material?, ¿estoy escuchando realmente lo que el texto propone o le hago decir lo que quiero que diga? o, de manera opuesta (quizá lo más temido para mí), ¿me estoy pasando de prosa al punto de que permito que esta lectura imponga sentidos de manera forzada? Es en el equilibrio entre ambas instancias en el que, entiendo, puede suceder nuestro aporte.

práctica escénica, un laboratorio de mi cotidiano. La clandestinidad de mi cotidiano estaba definida por el exceso de protocolos que me hacían sentir permanentemente en falta y las supuestas reglas sociales con las que no siempre coincidía y de las que escapaba. Mis textos evidencian un vínculo emocional y afectivo con lo que registraba: reconozco malestares, bienestares y omisiones, algo que no cuento. Pensar en lo que un texto oculta me vuelve a la idea de lo clandestino. Y a la vez ningún texto puede decirlo todo.

Los rasgos dramáticos que reconozco están relacionados con la acción que el texto abre, con el juego de palabras con el que expresé aquello que quería decir, con el hilo de un relato, con la unidad que puede generar “un día de mi vida”. La idea de *dramaturgia* está relacionada con la idea de *autoficción*: sucesión de acciones con una estilización del discurso y situada en un cotidiano, en un día de mi cotidiano. Su potencia reside en mi conexión personal con el material.

El artefacto creado me estimula porque continúa con mi proceso de pensamiento a partir del cual entiendo que dirigir la creación, la investigación o docencia significa generar dispositivos. Estos dispositivos articulan reglas que responden a necesidades, en este caso, identificadas previamente por el grupo. Eso nos liga afectivamente con el artefacto.

### ¿Por qué no quiero que me reescriban?

En una reunión virtual leímos en voz alta el registro de 2021 y le pusimos voz a un relato ajeno en el marco de una *videoperformance* de

la vida cotidiana de esos días. Posteriormente, tras conversar sobre esa experiencia de *videoperformance*, pensamos en posibles reescrituras y pautas para eso: que en cada relato haya referencias a la pandemia, un sueño, una comida, el cansancio. Se sugiere como procedimiento dramático que la reescritura se realice sobre un texto ajeno para no ocultarnos en esa reescritura. Aunque yo acordaba con la necesidad de reescritura, me incomoda ser reescrita por otro. ¿Por qué me niego?, ¿por qué me enoja? Me resisto a que me reescriban porque temo que me desubjetiven.<sup>19</sup> No me enojan las potenciales estilizaciones, sino la desubjetivación: no quiero morir y, sin embargo...

### Lo personal es político

El feminismo señala eso: **Lo personal es político y nadie representa a nadie.**<sup>20</sup> Nadie habla en voz de otro/a. Virginia Wolf nos dice que la literatura de mujeres se desarrollaría en la medida en que haya posibilidad para eso: dinero para sobrevivir y una habitación propia en la que poder concentrarse en eso; darle importancia a tener un tiempo de soledad para poder desarrollar la propia creatividad sin tener que estar ocupada en tareas de cuidado, sino con las manos disponibles para la escritura. Ya Virginia Wolf en sus tiempos advertía que poco tenía que ver con

<sup>19</sup> Relato algo íntimo, en relación con mi primer embarazo, que se cuela en mi escritura. La alegría y el amor por lo que va a venir, y el odio y la bronca por las imposiciones de sentido ajenas.

<sup>20</sup> Ambas afirmaciones me parecieron potentes en distintos encuentros de mujeres en los que participé, principalmente en Una Escena Propia (2018-2019).

las mujeres lo que los varones escriben sobre estas. Resistirme a ser reescrita es un gesto ante el temor de que se desdibuje mi experiencia como cuerpo/sujeto gestante/gestando que estaba latente en mi registro del cotidiano.

... la maternidad es una de las grandes ausentes de la literatura. Encontramos infinitud de manuales, revistas y libros de autoayuda sobre el embarazo y la crianza, pero si buscamos en las novelas, la poesía, el teatro, hallamos muy pocas obras. La literatura ha sido desde hace mucho tiempo un territorio masculino, y cuando la maternidad aparece en los textos firmados por hombres, lo hace desde el punto de vista del marido o el hijo. La vida de las mujeres queda invisibilizada, y aunque ha habido escritoras que han dejado constancia de sus vivencias en obras notables, sus trabajos no han tenido la misma difusión que los de sus homólogos masculinos. El patriarcado no solo ha silenciado la experiencia materna en lo social, sino también en lo cultural (Vivas, 2021, p. 72).

Giro subjetivo, autoficción y feminismos se conjugan en la creación de escenas buscando que cada quien tenga su propia voz. La consigna que asumimos de escribir uno o dos días de nuestras vidas en pandemia es un dispositivo que pone en juego esos tres conceptos, principalmente para quien se piensa feminista y coloca la sospecha ahí.

¿Autoficción? En relación con este concepto, abro un interrogante: ¿cualquier escritura que recupere aspectos de la propia vida es autoficcional?, ¿acaso no sería autoficcional entonces toda escritura? Según Tossi (2017), “La condición de politicidad en la escena autoficcional” está en el hecho de que “la dramaturgia del actor puede

ser entendida como la puesta en sentido de una experiencia biopolítica y, por ser tal, requiere de una urgente e inexorable reflexión sobre qué y cómo representar o presentar en escena lo irrepresentable” (p. 72). Según el autor, la autoficción juega “la tensión entre la subjetividad del performer y su responsabilidad social” (p. 73). Y agrega:

En efecto, en esta función política radica la concepción sacrificial del teatro: convertir lo íntimo en un fenómeno colectivo, para desarticular sentidos dominantes sobre lo subjetivo y lo objetivo naturalizados, en un contexto cultural que ha fagocitado la angustia como un motor creativo (p. 74).

Independientemente de afirmar el propio trabajo como autoficcional, las palabras de Tossi me llevan a preguntarme por el valor de abrir la propia experiencia a la escena.

Al momento en que escribimos, nuestro día empieza a operar lo que Sergio Blanco (2016), referenciando a Foucault, llama “ingenierías de yo”. Escribir sobre mí, aunque tome por completo mi sentir, es estilización y, por lo tanto, una ficción del yo.

### *Reescritura*

En un laboratorio virtual trabajamos con obstrucciones para una reescritura de los materiales. Meses después, vuelvo a transitar la experiencia del juego, ahora sin tiempo y en soledad. Mi subjetividad de puerpera se cuele, mi singularidad sobrevive aun usando las palabras de mis compañeros/as. Tomo las palabras de otro para

decir lo propio. Así como yo no podía dejar de escribir sobre mi puerperio, quienes escribieran con mis palabras, escribirían sobre ellos/as mismos/as. Es desde esa certeza que el temor inicial carece de sentido, porque nunca existió la posibilidad de que alguien que no sea yo misma escriba sobre mi experiencia y, por tanto, es desde la propia reescritura de los propios materiales que algo así como lo propio puede subsistir. Ahora bien, ¿qué es lo que me interesa poner en juego en este trabajo de investigación grupal?, ¿quiero defender mi subjetividad/singularidad o ver qué singularidad/subjetividad podemos construir en el cruce entre quienes participamos del proyecto? A su vez, al poner en marcha la propuesta de escritura de Jorge para la escritura de un texto escénico, ¿acaso no se cuela algo de su modo de pensar la escena y versiona mi modo particular de encarar una escritura teatral? En los dispositivos de creación, lo singular se actualiza y se complejiza en el colectivo con el que se entrelaza.

## POSPANDEMIA

### Lo personal es poético

Escribir sobre este proceso abre un último dispositivo. Decidimos desarrollar escrituras: por un lado, una reflexiva sobre el proceso y, por otro, un hilado dramaturgico a partir de esos relatos de pandemia. Ambos textos buscan que emerja una voz colectiva. Aunque se trabaje con lo propio, en la medida en que somos sujetos y considerando

que no existe una singularidad aislada, lo que aparece es lo que queda como sedimento de los intercambios.

Para cerrar este texto, vuelvo al inicio del presente escrito: ¿qué nos queremos decir?, ¿cuál es el sentido profundo de nuestras prácticas artísticas y de investigación? La pandemia me abrió los ojos como le pasó a Edipo. Decido conservar mis ojos: al fin y al cabo, no era para tanto y las pestes estaban desatadas más allá de nuestra claridad para ver. La pandemia me hizo notar que la tensión entre arte y vida, que se volvió ineludible en este período y que se materializó en la escritura de un día de nuestras vidas, ya operaba en nuestras prácticas previas de un modo menos evidente, viabilizada por nuestras prácticas corporales en actuación y dirección. Al momento de habitar la escena, nuestro modo de estar en el mundo es el puntapié de creación: reconocer el propio cuerpo tal y como lo siento hoy y, a la vez, ser consciente de su juego de representación al estar en la escena. Asimismo, mi cuerpo nunca está solo, aislado, mi modo singular siempre está atravesado por el encuentro con otros/as. Si lo personal es político, es por su dimensión colectiva.

En distintas discusiones al interior del grupo pusimos en cuestión la categoría autoficción para pensar la escena: si todo es *autoficción*, entonces nada lo es. **Construir dispositivos para la dramaturgia escénica siempre toma elementos de las personas que habitan ese dispositivo y, en muchas ocasiones, de la vida singular de esos sujetos.** Estos as-

pectos son: por un lado, el abordaje de materiales personales de quienes actúan y, por otro, la no construcción de un cuerpo otro al fenoménico de cada quien, sino la apoyatura en la singularidad de esos cuerpos.<sup>21</sup>

El trabajo con el registro de uno de nuestros días toma la dimensión del trabajo con un archivo personal que posteriormente es reelaborado.

Según Tellas, “cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes” (Pauls, 2017: 273). Esta concepción de un sujeto/reservorio reanima y resignifica las experiencias vitales (propias y ajenas), las que son “secuestradas” (276) por la dramaturgia para instalarlas o (...) “postproducirlas” en el marco de una teatralidad específica. (...) Esta vinculación archivística entre sujeto y mundo se configura poéticamente por medio de una premisa estética

creada por Tellas: el UMF (umbral mínimo de ficción), entendido como una frontera o zona intersticial en la que “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” (274) (Tossi, 2019, p. 29).

Si la dramaturgia actoral necesariamente abraza la singularidad de la vida de quienes actúan, por la exposición del cuerpo en la escena, la pandemia vino a gritarnos que nuestros relatos necesitaban estar enraizados también en nuestros cuerpos, nuestras vidas, lo que nos atraviesa y, por tanto, lo que nos importa. De algún modo, escribir sobre nuestra experiencia en la pandemia fue un modo de sobrellevarla, o como dice Camila Sosa Villada (2018), “Si no hubiera escrito, entonces es muy probable que mi vida hubiera sido un infierno” (p. 42). Hubiera sido imposible escribir sobre otra cosa. “La memoria sustenta a la escritura. Escribir es escribir recuerdos”<sup>22</sup> (p. 43).

“Podría decir que hay dos clases de escritores, los que escriben fantasías y los que escriben recuerdos. Yo me encuentro entre estos últimos. siempre se trata de mí” (Sosa Villada, 2018, p. 44). Para Sosa Villada (2018), “El viaje inútil es hacia el recuerdo” (p. 98). Es decir, la autora advierte esa imposibilidad de ingresar incluso en el recuerdo. Me interesa la referencia a Camila ya que presenta para la creación dos posibles caminos: el recuerdo –y ahí le agrego yo, sobre la propia vida– y la fantasía. Ahora bien, nos

21 Traemos a colación los aportes de Erika Fischer-Lichte (2011) respecto al trabajo sobre la corporalidad. La autora distingue “propuestas que nombra como contemporáneas, diferentes a las que nombra como modernas. Esos dos modos de definir habilitan diversas formas de subjetivar el cuerpo del actor o de la actriz por parte de quien dirige. Fischer-Lichte asocia a una perspectiva moderna un modo de concebir la corporalidad desde la noción de encarnación. Según este paradigma, el trabajo de dirección consiste en “... ayudar al actor a hacer desaparecer su físico estar-en-el-mundo, su cuerpo fenoménico sobre el escenario y transformarlo en un “texto” de signos al servicio de los sentimientos, los estados de ánimo, etc., de un personaje. La tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y la interpretación de un personaje dramático debía ser eliminada en beneficio de la interpretación” (p. 160). Para la autora, la noción de *encarnación* no basta en la medida en que son los “cuerpos en su especificidad y los actos performativos realizados con y por ellos los que crean el personaje” (Fischer-Lichte, 2011, p. 161). En contrapartida, presenta el concepto de *corporización* que, a diferencia del concepto de *encarnación*, entiende que el personaje “encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del actor” (p. 172)” (Aguada Berteá, 2020, pp. 129-130).

22 “Podría decir que hay dos clases de escritores, los que escriben fantasías y los que escriben recuerdos. Yo me encuentro entre estos últimos. siempre se trata de mí. (...) Tan lindo es destruir lo escrito porque una tiene la sensación de estar destruyéndose a sí misma. Yo le digo un viaje inútil, lo que está en la cabeza y no puede ser escrito. La vida que no se escribe” (Sosa Villada, 2018, p. 44).

preguntamos: ¿Acaso no se cuela la fantasía en los recuerdos? Es imposible optar por cualquiera de los dos caminos ya que necesariamente se ingresa en ambos: cuando buscamos escribir sobre nuestros días, lo estilizamos; cuando buscamos asumir nuestro cuerpo en la escena, también lo hacemos. La creación sucede en el entre: entre la fantasía y el recuerdo, entre la vida personal y la elucubración, entre lo singular y lo grupal.

---

**Cómo citar este artículo:**

Aguada Berteá, V. (2024). LO PERSONAL ES POÉTICO. Y sobre cómo lo personal deviene colectivo. *Artilugio Revista*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/45970>

## Referencias

- Aguada Berteá, V. (2020). Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>
- Baricco, A. (2021). *Lo que estábamos buscando. De la pandemia como criatura mítica*. Barcelona: Anagrama.
- Blanco, S. (2016). *LA AUTOFICCIÓN: UNA INGENIERÍA DEL YO. Temporales*. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Fischer-Litche, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Kantor, T. (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona: Alba.
- Quignard, P. (2018). *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Reguillo, R. (1998). La clandestina centralidad de la vida cotidiana. Quinta Pata. *Revista de Artes Visuales*, 1. <https://rolandoperez.files.wordpress.com/2009/02/laclandestinacentralidaddelavidacotidiana-por-rossanareguillo.pdf>
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.

- Tossi, M. (2019). *Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionalas en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos*. Valparaíso: Panambi.
- Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. Ana Casas (éd.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 59-80), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Valenzuela, J. L. (2020). *De la palabra encontrada al dispositivo escénico. Residencia pedagógica Luciano Delprato y Alberto Moreno. Crónica y comentarios José Luis Valenzuela*. Argentina: Plan Ediciones Teatrales Patagónicas-Instituto Nacional del Teatro.
- Vivas, E. (2021). *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

## Biografía

### Verónica Aguada Berteá

AUTORA

Dirige, escribe, enseña e investiga con relación al teatro. Sus búsquedas siempre están en torno a las relaciones humanas. Su tesis doctoral analiza las operaciones de dirección actoral desde Córdoba Capital. Enseña en las cátedras de Actuación, Dirección de Actores y Seminario de Escritura Actoral (UNLaR) y Metodología de la enseñanza teatral II y Dirección (UNC).

Contacto: [veronica.aguada.bertea@unc.edu.ar](mailto:veronica.aguada.bertea@unc.edu.ar)