



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

La politicidad en la construcción escénica a través del recurso de lo siniestro

MELINA SÁNCHEZ BRONZINI

EMILIA ZLAUVINEN

LICENCIADAS EN TEATRO

EMIZLAUVINEN@GMAIL.COM / MELSANCHEZ@UIC.ES

ASESORES: PROF. DARDO ALZOGARAY & LIC. MARCELO ARBACH

RESUMEN

Históricamente la politicidad en el teatro se ha vinculado a la temática, a la emisión de discurso, ya que el teatro tenía el compromiso político de hablar de lo que sucedía. Sin embargo, en la década del '90 en Argentina nacieron nuevos tipos de dramaturgias que no buscaban dar mensajes ni ser canal de denuncia sobre el contexto sociopolítico que atravesaban: desde ese momento la búsqueda de lo político se centró en los procedimientos propios del hacer teatro. Siguiendo esta línea, proponemos buscar la expresión política del teatro a través de una investigación teórico-práctica en la que indagamos sobre los procedimientos de construcción escénica haciendo uso del recurso de lo siniestro. Nos basamos en la técnica de extrañamiento formulada por el director alemán Bertolt Brecht y tomamos el concepto de lo ominoso de Sigmund Freud, para dar lugar a un proceso de investigación/construcción escénica. El resultado es una producción teatral titulada *La entrañable intimidad del terruño*.

PALABRAS CLAVE

Actor - Extrañamiento - Dramaturgia

INTRODUCCIÓN

Históricamente la politicidad en el teatro se ha vinculado a la temática, como ser en el Teatro Político de Brecht o Piscator o incluso en la herencia teatral argentina de los '70 donde el Teatro tenía el compromiso político de hablar de lo que sucedía. Los años de neoliberalismo en el panorama político, económico y cultural argentino trajeron aparejada la predominancia/ponderación de una cultura banalizada y “despolitizada”, promovida por los medios de comunicación masiva. Éstos, controlados y regidos por una lógica de mercado, pretendieron pensarnos como sujetos acrílicos y despolitizados, siendo que en el acto diario de ejercer nuestra ciudadanía nunca dejamos de tomar postura ante la realidad circundante. El teatro, inmerso en ese contexto, pareció perder su interés político-temático. Las nuevas dramaturgias argentinas nacidas en los '90 no buscaban dar mensajes ni ser canal de denuncia sobre el contexto sociopolítico que atravesaban: desde ese momento la búsqueda se centró en los procedimientos propios del hacer teatro. Rafael Spregelburd (2001:119) dice:

Un mensaje basa su poder comunicacional en la cantidad de chances de transmitirse con el menor “ruido” posible. No hay mensaje en el arte. No hay comunicación, en este sentido estricto según el cual comunicar algo es decir “esto” para que se entienda “esto”, y no “aquello”. En ese último caso, la comunicación falla. Y sin embargo el arte alimenta su brasa de esta falla. Porque no hay comunicación, sino contagio. Sólo lacerando la gramática de un mensaje nos liberamos de él para decir, al mismo tiempo, al menos dos cosas: el mensaje y su desviación.

Desde este punto partimos.

Por medio de la investigación llevada a cabo y aquí plasmada, buscamos la expresión política del teatro a través de los procedimientos de construcción escénica. Los interrogantes que nos llevan a problematizar acerca de la politicidad en la escena y desde los cuales partimos, se expresan de la siguiente manera: ¿cuándo hablamos de un teatro político?, ¿dónde radica lo político en el teatro?, ¿cómo reconocemos politicidad en una construcción escénica?

En nuestra búsqueda de la politicidad en la construcción escénica llevamos a cabo una investigación teórico-práctica en la que elegimos como procedimiento compositivo/dramatúrgico el recurso de lo siniestro. Tomamos para ello el concepto de *lo ominoso* de Sigmund Freud quien lo define como aquello familiar que se torna extraño, oscuro, perverso y lo relacionamos con Brecht quien utiliza la *técnica de*

extrañación para captar la atención del espectador y hacerlo reflexionar sobre aquello que observa. Seguimos para ello una metodología de trabajo consistente en lo que denominamos *dramaturgia escénica* (cuyo antecedente es la *creación colectiva*).

Los objetivos perseguidos en esta investigación podrían establecerse de la siguiente manera:

1. Objetivo general: reconocer la politicidad en una construcción escénica a través del recurso de lo siniestro.
2. Objetivos específicos:
 - a. Definir los conceptos “*siniestro*” y “*politicidad*” en el marco de nuestra investigación.
 - b. Generar una metodología propia de trabajo escénico sin jerarquías de roles.
 - c. Sistematizar los procedimientos de construcción escénica.

En este artículo damos cuenta de la investigación llevada a cabo teniendo en cuenta la siguiente estructura: comenzamos definiendo lo siniestro y el concepto de politicidad, revisando los antecedentes políticos del teatro en relación con nuestra propia construcción escénica. Seguimos por establecer nuestro modo de componer escénicamente por medio de procedimientos de extrañamiento. Continuamos con nuestra metodología de trabajo, definiendo qué entendemos por dramaturgia escénica. Y, finalmente, damos cuenta de nuestra poética escénica hasta arribar a conclusiones-reflexiones abiertas acerca de lo político en la escena y en el teatro.

UN ACERCAMIENTO A ¿QUÉ ES LO SINIESTRO?

-¿Heimlich? ¿Qué entiende usted por heimlich?

-Pues, me ocurre con ellos lo que con un manantial sumergido o un lago desecado. No se puede andarles encima sin tener la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir el agua.

Lo Ominoso, S. Freud.

Lo siniestro, lo ominoso, es aquello familiar que se torna extraño, oscuro, perverso. Sigmund Freud toma el término del vocablo alemán *heimlich* que no es unívoco, sino que tiene dos significados que sin ser opuestos son ajenos entre sí: por un lado, significa lo familiar y agradable (cuyo opuesto es *unheimlich*) y por el otro, lo

clandestino, lo que se mantiene oculto. E. Jentsch citado por Freud (S/F: 19) halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual, lo ominoso sería algo dentro de lo cual uno no se orienta.

Siniestro, a su vez, proviene del término latín *sinister* que significa “izquierda”. Culturalmente la derecha se asocia a lo bueno y correcto: “lo derecho”. Por ende, la izquierda (la siniestra que se contrapone a la diestra) se considera como lo mal intencionado, lo torcido. En este sentido, lo siniestro es aquello que se desvía del camino, lo que toma otra senda, lo que llega a lugares oscuros. ¿Qué sucede si decidimos seguir esa senda que la sociedad ha calificado (y de alguna manera “descalificado”) como torcida?

Lo siniestro puede ser generado por la compulsión de repetición. Según Freud y Lacan (S/F), el hecho que se repite nunca es igual al original, sino que trae aparejado un cambio: es la tendencia, a veces movida por el deseo y el placer, a volver siempre a un mismo lugar que, no obstante, nunca se consuma.¹ La repetición se une, inevitablemente, a la idea de tiempo. Pasado, presente y futuro se unen en un mismo hecho: uno proyecta (presente) que suceda algo (futuro) ya vivido antes (pretérito). El tiempo transcurre incesantemente y lo repetido, por similar que pueda llegar a ser al original, sucede siempre en un nuevo tiempo, lo que implica en ello al menos un cambio. Mientras más alejado se encuentre el hecho repetido con respecto al que lo originó, mayor será la diferencia entre éstos. En nuestra escena la repetición se presenta en: acciones físicas (gestos), manipulación de objetos, en los textos y en el acontecer escénico.

Finalmente vale destacar la relación con lo siniestro que encontramos en las palabras de Ricardo Bartís (2003: 25-26) quien dice que “[...] el actor no ejecuta sino que

¹ “La repetición, en el sentido estricto de hacer surgir lo mismo, está condenada al fracaso [...] La repetición es también un concepto que permite imponer cierto orden, definir ciertos límites atribuir sentido a un conjunto de elementos [...] Esto nos abre dos caminos de reflexión:

-En primer lugar, la importancia de ese primer elemento de la serie se podría llamar el Uno, el acto inaugural, el trazo unario [...] Ese unario primitivo es el Uno inaugural que permite que un orden sea posible, que haya posibilidad de contar. Ésta es la marca que está en el origen de la función de repetición. Este Uno no debe confundirse con el Uno unificante. Hay que pensarlo como el Uno contable [...] La paradoja es que cuanto más reúne y más se borra la diversidad de la semejanza, más soporta y encarna él la diferencia como tal.

-El otro camino posible de reflexión es la función de la serie en sí. Esta instituye un orden que se incorpora en cada elemento. En este sentido, no se puede decir que los elementos de una serie del tipo 11111 son totalmente los mismos, puesto que cada uno ocupa un lugar único y muy preciso en la cadena. Incluso al repetir lo mismo, lo mismo, por repetirse, se inscribe como distinto. [...] La repetición demanda lo nuevo. Repetir no es volver a encontrar la misma cosa.” (Kaufman, S/F: 423-424)

se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro (...) alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño". Bartís considera que el actor en escena se suicida, se descompone, de alguna manera se sacrifica para ser otro. Da muerte a su yo para darle vida a un otro. Toma la senda "torcida" que naturalmente uno no elige: la muerte, ese lugar oscuro, perverso, desconocido. Y lo hace, casi como un capricho, repetidas veces: en cada ensayo, en cada función. Los actores abandonan su yo a través de transformaciones físico-gestuales (rostros demudados o partidos), a través de la pérdida de la serenidad (el personaje "S" pierde el control verbal en reiteradas ocasiones), por medio de sus cuerpos fragmentados por la luz o por la imposibilidad de movimiento de alguno de sus miembros (como es el caso del personaje "M" que padece de inmovilidad en sus piernas y se desplaza arrastrándose), descomponiéndose y componiendo algo nuevo constantemente.

Tomamos las definiciones freudiana y etimológica del vocablo siniestro y repensamos a lo expresado por Bartís, para considerar a lo siniestro como una vía de entendimiento de lo político en la escena.

UN ACERCAMIENTO A ¿DÓNDE RESIDE LO POLÍTICO EN LA ESCENA?

Los padres del teatro político son, entre otros, Erwin Piscator y Bertolt Brecht, el Expresionismo de principios del siglo XX y el movimiento de creación colectiva surgido en la Latinoamérica de los años '60. Estos referentes marcan el camino de nuestra investigación acerca de la búsqueda de la politicidad en la escena, guiándonos en nuestros cuestionamientos acerca de lo político en el teatro.

Erwin Piscator

El objetivo perseguido por el teatro piscatoriano era lograr la consciencia de la audiencia obrera respecto de las luchas de clase, aun cuando ello implicase subordinar todo efecto artístico a la idea de la revolución. El fin último era pedagógico: debía contribuir a la formación humana, artística y política de la comunidad, extendiendo su efecto propagandístico y educador a las masas e intensificando el ideal comunista. Nos distanciamos de Piscator en cuanto que no buscamos hablar de un tema político previo a

la construcción dramática, puesto que consideramos que no hay texto teatral político por sí mismo. Como diría Rancière (2010: 65):

[...] hay así una política de arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa.

Por tanto, sin fines pedagógicos, consideramos que la eficacia del arte no reside únicamente en su capacidad de influenciar las ideas y opiniones de los espectadores. Decidimos no usar al teatro como medio para un fin externo a él, ya que no pretendemos producir propaganda como en el teatro piscatoriano, sino centrarnos en su procedimiento de construcción escénica.

Creación Colectiva

La creación colectiva surge como movimiento teatral en distintos puntos de Latinoamérica. En Córdoba se produce entre 1964 y 1975. Apela al trabajo grupal haciendo hincapié en lo popular, lo histórico local y lo social dramatizado, criticando el modelo teatral tradicional que delimita el hecho creativo al dramaturgo y al director únicamente. Esto trae aparejada la disolución del verticalismo y las jerarquías dentro de los grupos teatrales más radicales, convirtiendo a todos en hacedores de todo.

Podríamos decir que al manifestar en nuestra búsqueda escénica un trabajo sostenido en la relación no jerárquica entre quienes lo realizamos y donde todos somos creadores de un producto único, tal como lo desarrollaremos más adelante, nuestro modo de construcción se liga a lo que se ha denominado creación colectiva. No obstante, frente a esta modalidad presentamos algunas diferencias. Cipriano Argüello Pitt (2005), distinguiendo la creación colectiva de una dramaturgia de actor (cuya denominación surgió en la década del '90 como forma de problematizar la idea de autor: ¿quién escribe realmente un espectáculo teatral?), dice que la primera:

[...] significó una postura política clave dentro del trabajo teatral en Latinoamérica [...] los grupos planteaban [...] un teatro ligado a la realidad política y social, con una fuerte impronta de denuncia. El discurso estaba ligado a las organizaciones políticas y sindicatos, y participaban en espacios políticos. Realizaban una importante labor documental [...] donde obligaban a una ineludible lectura referencial del trabajo con la realidad inmediata. En la creación colectiva el procedimiento estaba en función del discurso. (p. 17).

Nuestra idea de lo político no está ligada únicamente al ámbito del discurso. Por el contrario, indagamos acerca de la multiplicidad política que puede hallarse en una obra teatral, ya que consideramos que el término “político” encierra en sí mismo una amplia variable de lecturas posibles.

Bertolt Brecht

Brecht, rechazando los métodos del teatro psicológico y burgués e inmerso en el auge de la ciencia y el capitalismo, toma la teoría social de la *dialéctica materialista* para desarrollar una teoría de técnica dramática que se corresponda con su contexto sociopolítico. Esta técnica conocida como *teatro épico* se basa en lo que él denomina *efecto de extrañación* (*Verfremdungseffekt*), es decir “[...] la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño” (Brecht, 1963: 38). La dialéctica materialista entiende los procesos sociales en constante movimiento y transformación. Brecht (1963) entiende que el teatro debe dar cuenta de que la realidad no es estática sino que los hombres pueden cambiarla:

Las experiencias que los hombres hacen entre sí aparecen con frecuencia naturales como el sol (...) Y si uno es bastante audaz como para desear algo distinto, hallará excepcional su deseo. Y aunque llegara a reconocer que el destino que le ha reservado la ‘providencia’ es en realidad el que le impone la sociedad, este enorme conglomerado de seres semejantes (...) le parecerá algo que a él no le es posible influir; y no obstante, aunque no influible, la sociedad le parecerá familiar (¿quién desconfía de lo que le es familiar?). Para que todos estos factores ‘naturales’ lleguen a parecerles problemáticos, él tendrá que lograr desarrollar en sí el ‘ojo extrañante’ con el que el gran Galileo observó la lámpara oscilante. (p.40).

Brecht intenta llamar la atención del espectador mediante recursos escénicos particulares, para que reflexione sobre su realidad y la convivencia de los hombres en ella. El recurso del extrañamiento permite, entonces, reconocer el objeto sobre el cual focaliza a la vez que lo hace aparecer como extraño. He aquí que encontramos una relación con lo siniestro del que habla Freud quien lo define como aquello familiar que se torna extraño, que repentinamente desconocemos.

Hacia una actualización del extrañamiento brechtiano

En nuestra investigación indagamos en cómo se produce “la muerte del actor” por medio del procedimiento de extrañamiento a través del cual podemos dar cuenta de la conjunción de lo siniestro y lo político tanto en la textualidad gestual-corporal de los

actores, como en las textualidades verbal y escénica (espacio-tiempo). El actor en escena se suicida, se sacrifica, da muerte a su "yo" para pasar a ser otro. Otro que él junto a quien dirige crea, otro al que él le da vida, otro en cuyo ser reconocemos y desconocemos al mismo tiempo, al actor y al personaje. Un ser extraño, extrañado, que ha subvertido la lógica del mundo real.

Tomamos la técnica del extrañamiento y la trabajamos en la actuación (en la deformidad de los gestos y en la ruptura témporo-espacial). De este modo, al mundo real por medio del cuerpo en escena lo condensamos en otra realidad: en un mundo poético. Esta subversión, este extrañamiento o alteración, de la lógica del mundo real es la que nos habilita a manifestar aquello que está implícito o permanece oculto tanto en el comportamiento humano como en el funcionamiento de la sociedad: lo que normalmente no queremos ver o mostrar, lo que negamos, lo que dejamos en la sombra. A través de cuerpos deformados, monstruosos y extrañados, nos damos licencia para exhibir lo que normalmente, por reglas de la sociedad, no podemos o no queremos mostrar de nosotros mismos o del mundo. Al manifestar, sacar a la luz, lo que en la vida vedamos, realizamos un acto de construcción política. Trabajamos con lo inefable e indecible, lo que no se puede decir, con el límite del lenguaje verbal que no puede dar cuenta en su totalidad de lo que sucede. ¿Qué ocurre en el espectador al escucharlas, al reconocerlas en el contexto de la escena? ¿Qué sentidos devuelve la escena sobre eso que nos resulta familiar, 'natural'?

El trabajo gestual que realizan los actores, parte de una tensión muscular específica de alguna parte del rostro. La tensión y el gesto exacerbado buscan el extrañamiento físico (cierta monstruosidad de la figura) a través del cual ellos puedan denunciar, de algún modo, eso que su "yo" no les permite hacer en la vida social.



FIGURA 1 – Ph: Julio Paiva – Trabajo sobre las tensiones del rostro. Actriz: Melina Sánchez Bronzini

A partir de Brecht consideramos que el actor nunca deja de ser él mismo para convertirse en el personaje, sino que sus emociones y opiniones sobre éste se hacen presentes en el momento en que lo representa. Los actores saben desde el comienzo cuál es el fin, puesto que ha sido durante el trabajo de ensayo que han construido sus personajes. Todo ha sido elaborado, estudiado y ensayado antes de ser mostrado. Esto significa que no hay un exclusivo *"aquí y ahora"*, pura espontaneidad o vivencia de puro presente, sino que también hay un *"lugar y ayer"*: espacio y momento del ensayo, referencia con su realidad. Por esta razón, denunciamos la artificialidad del teatro mostrando los procedimientos actorales y escénicos. Los mismos actores manipulan los elementos del espacio y se trasladan de una escena a otra, sin cortes, sin salidas ni apagones.

Otro de los procedimientos de extrañamiento escénico que utilizamos, es el sonoro. La voz de los actores deviene del trabajo gestual. Es decir, no precede a éste sino que se modifica en tanto el cuerpo se transforma. A su vez, la estructura de los textos tiene un ritmo específico que confiere musicalidad a la escena. El canto y la música instrumental cobran un protagonismo especial en la escena, en concordancia con Brecht (1963: 60) quien afirma que la música debe "(...) dejar de ser sirvienta sin ideas propias".



FIGURA 2 – Ph: Julio Paiva – Creación sonora en vivo. Músico: Federico Bellini

Nuestro trabajo se basa en la presencia de los cuerpos, en la transformación físico-vocal de los actores y en el devenir del gesto. No hay un texto previo, no hay construcciones psicológicas de los personajes, sino actores accionando en un devenir de estados. Lo que sucede en escena no sigue una lógica lineal de causa-efecto, sino que es puro devenir dramático. El espectador tiene así la posibilidad de conectarse e identificarse experiencial y emocionalmente con la escena, de hacer sus propias lecturas en base a sus referencias. El foco de nuestra creación va más allá del texto y recae en las vivencias y transiciones de los actores-personajes. Personajes que están continuamente

al borde de la erupción y pérdida de control: factor que acentúa el extrañamiento de sus cuerpos en la escena.

Expresionismo

El Expresionismo fue un movimiento cultural de finales del siglo XIX que se extendió en distintas disciplinas y ramas artísticas (como la pintura, la literatura, el teatro, el cine, la filosofía, etc.). Proclamaba un arte personal en donde predominase la visión interior del artista. El movimiento expresionista se caracteriza por la libertad en el uso de la forma y el color. Deforma la realidad para expresar subjetivamente la naturaleza humana, priorizando la expresión de los sentimientos por sobre la descripción del mundo exterior. Su intención, al ser creado, fue reflejar el miedo, el horror y las miserias que asolaban a la Europa de entreguerras. Según Raquel Barreto (2006: 15):

Para manifestarse, el artista expresionista trataba de no preocuparse de la realidad externa sino de la naturaleza interna de las emociones que despiertan sus obras a través de temas fantásticos y terroríficos vinculados con la muerte y lo oscuro. Temas que les permiten jugar con la deformación de la forma externa por la ruptura de lo interior. Hay un quiebre ya que las apariencias se desmoronan y resurge la idea de la muerte en todo momento. Un tema muy manipulado, ya que les atraía la idea misma de lo desconocido.

Límite con el Expresionismo

Consideramos que en nuestro trabajo escénico nos acercamos al Expresionismo en tanto que, como éste, no buscamos reflejar la realidad sino reconstruirla poéticamente en la escena, exteriorizando nuestro mundo interno a través de: la exacerbación del gesto, el discurso y el uso de la luz. El gesto de los actores, llevado al extremo, da pie para revelar aquellas cosas que en la vida ocultamos: nuestra intimidad, nuestras miserias, nuestras deformidades y la crudeza de nuestras palabras.

Los personajes “S” y “M” pronuncian largos monólogos que dan cuenta de la soledad en la que se ven inmersos, la angustia que los sofoca y el ensimismamiento en sus egos. “S”, durante el desarrollo de su monólogo, llega incluso a una instancia en la cual muestra los violentos impulsos primitivos de su personaje: grita, insulta y amenaza. Por otra parte, el personaje “L” deja entrever en su discurso cierta perversión sexual. Y así, los tres, dan cuenta en la escena de todo aquello que es característica de los personajes expresionistas: la angustia del hombre que se encuentra en el mundo

desorientado y abandonado, manifestando exageradamente sus preocupaciones espirituales, sus sentimientos apasionados y sus impulsos primitivos, condenados al eterno monólogo. La lucha por decir lo inefable a veces termina en la oscuridad y en la incertidumbre sin que se haya podido llegar a conclusiones concretas. De algún modo no existe escapatoria, no hay solución: se trata de la mismísima condición humana.

Destacamos también cómo en *La entrañable intimidad del terruño* la iluminación colabora en mostrar exteriormente el mundo interno y fragmentado de los personajes. De este modo, la luz divide la silueta de los actores dejando a oscuras alguna parte de sus cuerpos o quebrando su sombra en los muros.



FIGURA 3 – Ph: Julio Paiva – Luz “partiendo” el cuerpo del músico – Actor: Luciano Quiroga.

Músico: Federico Bellini



FIGURA 4 – Ph: Julio Paiva – Efecto lumínico que centra la atención en el cuerpo del actor. Actor:

Santiago Pianta

Por momentos ilumina alguna zona del espacio cuando la acción ocurre en otra, generando así -además- una ruptura espacial. En otros instantes baña la totalidad de la escena iluminando las acciones simultáneas de los actores, lo que dificulta que el espectador pueda hacer foco en los tres a la vez (ruptura temporal). Nunca hay apagones. Hacia el final, todas las luces comienzan a encenderse una a una incluida la luz de sala. Los actores, el músico, la directora, técnicos y asistente de dirección se sitúan frente al público, involucrando a los espectadores en el mismo espacio escénico. No hay entradas ni salidas del espacio escénico por parte de los actores, no hay cortes. Los cambios de escena están iluminados, todo está a la vista. El artificio es revelado constantemente.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Dramaturgia escénica

Entendemos el concepto de dramaturgia desde su raíz que se divide en “[...] ‘drama’ que quiere decir hacer y ‘turgia’ [que significa] trabajo” (Teixera, 2001: 165). Podemos reconocer que cada persona que asume un rol dentro del hecho teatral posee la capacidad de hacer, de generar un trabajo creativo y compositivo. Asumiendo esto permitimos desjerarquizar los roles durante el proceso de creación y horizontalizar las relaciones que entre todos puedan establecerse. De aquí partimos.

La construcción de nuestra escena se da mediante improvisaciones que, durante el transcurso del proceso de creación, atravesaron diferentes etapas. En una primera instancia han sido de carácter netamente lúdico, de conocimiento de las posibilidades expresivas, actorales, directivas y compositivas de todo el grupo. Poco a poco, se fueron configurando como el método que decidimos elegir para la producción escénica. De este modo, es necesario (o al menos lo ha sido durante el proceso creativo en cuestión) definir qué entendemos por ello, qué significa construir una pieza teatral partiendo de la improvisación, quién o quiénes improvisan, cuáles son los límites y cuáles las libertades que son exigidos y permitidos, qué espectáculo deseamos y por qué consideramos que éste sea el camino indicado para hacerlo.

En nuestro trabajo grupal, la improvisación se dio en forma simultánea desde los lugares de la actuación, de la dirección y de la iluminación. Los actores improvisan en

base a pautas de la directora a la vez que la directora improvisa nuevas pautas en base a la observación que hace de los actores. Las pautas con las cuales se comienza la improvisación buscan siempre la experimentación físico-vocal de los actores: trabajo del gesto a través de la identificación de las tensiones y fuerzas musculares del rostro, trabajo extremo del resto del cuerpo, intervención de la respiración y uso de la voz.

La directora estimula constantemente a los actores a través de diferentes recursos: música, indicaciones concretas, su presencia cercana al cuerpo del actor, entre otras posibilidades que puedan llegar a surgir. Estos estímulos les permiten a los actores atravesar diferentes estados de presencia y plena consciencia del aquí y ahora que los vuelven veloces para accionar y crear un campo poético, un universo ficcional de lógica propia. La tarea de la directora se centra en guiar a los actores en base a sus propias posibilidades y lo que ofrecen a la escena, a la vez que los actores toman (de la manera en que ellos entienden, interpretan o consideran conveniente o no lo que se les está proponiendo) las indicaciones de la dirección para seguir explorando, creando, componiendo.

La iluminadora forma parte del proceso creativo experimentando y buscando, durante los ensayos, un lenguaje lumínico que pueda dar cuenta de las necesidades de la escena. De esta manera, la luz ya no tiene la mera función de iluminar a los actores para ser ellos protagonistas de la escena, sino que -uniéndoseles- se convierte en un actor más que participa en la construcción de sentido. Por otro lado, la asistente de dirección registra lo que observa para luego comentarlo y reflexionarlo en conjunto con todo el grupo. Pues aquí, la composición -justamente- es en conjunto. Así, actores, directora, iluminadora y asistente de dirección son creadores de un mismo y único objeto: la escena.

Por todo lo expresado anteriormente, es que determinamos una metodología de trabajo en la cual hacemos hincapié en el vínculo entre las partes como posibilitador de una dramaturgia y no en las partes per se. Aquí podemos hablar de la conformación de una dramaturgia única que se desarrolla en el seno mismo de la escena durante el trabajo de experimentación y que surge de la relación que entre los distintos participantes se da. A esta forma de composición que ubicamos, entonces, en el “entre”, en el vínculo, en la relación, en la unión entre uno y otro (directora, actores, asistente de dirección, diseñadora de luces), es que llamamos *dramaturgia escénica*.



FIGURA 5 – Ph: Pablo Cruceño – Proceso de ensayo. Directora (Emilia Zlauvinen) dando pautas a los actores (Luciano Quiroga Geuna, Santiago Pianta y Melina Sánchez Bronzini).

En resumidas palabras, sostenemos que nuestra construcción escénica se asienta en los vínculos que sostienen las partes integrantes del grupo durante el proceso creador basado en la improvisación. Estas relaciones se hacen presentes únicamente en el espacio de experimentación y conforman, a través del avance de los ensayos, una dramaturgia escénica que no sólo engloba diferentes dramaturgias como lo distingue Jorge Dubatti (2002: 90), sino que se asienta en el 'entre' (de las distintas relaciones que se establecen durante el acto creador) y que se configura como una forma de construcción dramática autónoma que puede ubicarse en el mismo nivel que las demás.

“Nadie sabe” (o “todos sabemos algo y construimos conocimiento en conjunto”)

Para la construcción escénica partimos de la premisa del “no saber”: nadie, ni los actores, ni la directora, ni la asistente de dirección, ni la diseñadora lumínica, sabe a ciencia cierta hacia dónde va la escena. No hay un plan estricto previo, lo que hay es intuición y cierto conocimiento que en conjunto construimos durante el proceso de creación. Todo conocimiento respecto de la escena se construye en la interrelación.

José Luis Valenzuela (2011) haciendo análisis del teatro de Paco Giménez y Ricardo Bartís, habla de un voluntario autodestronamiento por parte de los directores mencionados, que vendría a romper cierta tradición encargada de considerar a la dirección como el lugar del saber y que coloca a la escena y su materialidad propia en el centro del acto creativo, desterrando de este lugar a las ideas previas o a la traducción que de ellas se pueda hacer. De este modo, la relación entre director y actor se basa esencialmente en "(...) una estrecha complicidad sostenida por ambas partes (...)” (p. 143). Bajo esta premisa es que componemos nuestra escena, basándonos en la horizontalidad grupal y la confianza mutua.

El proceso de composición a partir de la improvisación supone un largo camino de escucha mutua, de observación de unos y otros y de reflexión constante (durante el ensayo mismo o una vez acabado éste) para que sea posible la estructuración de un futuro espectáculo. Anne Bogart (2001: 135-137) dice al respecto:

(...) los ensayos no tienen que ver con forzar que las cosas ocurran; más bien, los ensayos tienen que ver con escuchar (...) La física cuántica sugiere que nada está quieto. Nada para. Jamás. Siempre hay movimiento. La nuestra es una realidad creada por el observador. El acto de observar algo cambia ese algo.

Podemos considerar este aporte de Bogart y reflexionar, además, que al estar el mundo siempre en movimiento, no sólo la observación logra un cambio sobre el punto en el que se fija, sino que también ese punto que muta determinará la manera en que es observado. Hay una constante relación entre ambos, una simbiosis, que permite que la realidad no se mantenga estática.

Traslademos la idea mencionada con anterioridad a nuestro proceso escénico. Si consideramos el lugar de la dirección como el sitio ideal de la observación y el trabajo del actor como el punto sobre el cual quien dirige fija su mirada, entendemos la importancia de la relación que se genera entre uno y otro: ambos son materia de la escena, ambos son límite del otro a la vez que el posibilitador de su libertad creadora, ambos accionan juntos en pos de la construcción escénica. Todo elemento y toda dramaturgia se configura en el lugar del laboratorio: en el espacio escénico durante los ensayos. Y así, ensayo tras ensayo, se configura y da forma a un espectáculo final.

Las improvisaciones, que en una primera instancia pasan de ser una excusa de conocimiento grupal al método de composición elegido, se configuran finalmente como

las posibilitadoras de una dramaturgia escénica basada en la premisa de “nadie sabe” (o todos sabemos algo y construimos conocimiento en conjunto).

DECISIONES POLÍTICAS EN LA ENTRAÑABLE INTIMIDAD DEL TERRUÑO

Para hablar de las decisiones que hemos tomando durante nuestro proceso de trabajo, debemos prestar atención al procedimiento escénico que escogimos y que nos permite conjugar en nuestra escena la idea de lo político (y lo siniestro): el extrañamiento. Definamos, primero, este término. El vocablo “proceder”, por un lado, puede llevarnos a pensar en algo que se origina, que nace, que desciende, deviene o “procede” de alguna otra cosa. Por otro lado, puede asociarse con las acciones de dar forma y ordenar. Finalmente, ‘proceder’ puede significar -también- ejecutar. Podemos afirmar que en toda creación hay siempre un procedimiento: si proceder puede entenderse como originar y la acción creativa es ante todo el acto de dar a luz una obra de arte, podemos asegurar que en la construcción (siempre creativa) de la escena existe un modo de proceder.

Durante el trabajo de composición escénica son muchas las instancias que atravesamos en las que intentamos ordenar y dar forma al material que proponemos y creamos. Este orden, no obstante, parece perderse en cierto caos que se imprime en el modo de construcción, es decir el de dramaturgia escénica, que escogimos. Al hablar de caos hablamos, como lo define la RAE (2004, 23º ed.), de un “estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos”. Tomemos la escena como el cosmos, el mundo, dentro del cual todos los elementos que en ella intervienen se manifiestan, primeramente, sin seguir lógica alguna.

Cada ensayo comienza con una pauta que intenta desarrollarse a lo largo de éste. Durante el transcurso del trabajo de experimentación los cuerpos de los actores que se cruzan en el espacio escénico, que son intervenidos por la voz de la directora, que se modifican entre sí, que reciben el calor de la luz o siguen el impulso que el estímulo de una música cualquiera les produce, se presentan en un devenir constante azaroso, fortuito. Entendemos al azar como lo inesperado que, no obstante, de algún modo ha sido delimitado y guiado. La pauta de trabajo origina el movimiento de la escena. El movimiento mismo, modifica la pauta. Se genera un trabajo de línea espiralada, no

predecible: todo se conecta con todo pero sin seguir la estricta rectitud de la causa y efecto. Es aquí, justamente, donde el caos se presenta.

Los elementos nuevos que van descubriéndose y presentándose a medida que los ensayos avanzan, necesitan ser ordenados. Toda estructura posee un orden, una forma que nos permite identificarla como tal. Y toda obra se sustenta en una estructura (que bien puede variar, que bien puede devenir en otra, pero siempre está presente). Ordenar implica ante todo decidir. Es necesario escoger qué de lo que hay “sirve” y qué no. Claramente la idea de la servidumbre estrecha sus lazos a los del sometimiento: algo o alguien que está al servicio de otro, algo o alguien que es subordinado a otro. En este sentido, alguna cosa puede o no “servir” sólo en relación con otra que puede o no resultar más indicada para la construcción de la escena. En nuestra composición escénica constantemente tomamos decisiones de selección y edición del material propuesto.

El acto de elegir qué seguir trabajando y qué desechar, implica poner en funcionamiento una nueva acepción del término proceder y que es la de ejecutar. La ejecución envuelve un hacer a la vez que implica un matar. Y en escena, saber dar muerte es fundamental. En nuestra composición escénica constantemente tomamos decisiones de selección y edición del material propuesto. Nos encontramos ante una situación paradójica: establecemos –desde la introducción de este trabajo– que nuestra búsqueda escénica plantea seguir una ruta alternativa, una senda diferente a la de la vida social que conforma nuestro contexto cultural y político. Para ello hacemos uso de diferentes recursos de extrañamiento por medio de los cuales manifestamos aquellas cosas que el mundo real y sus reglas nos lleva a vedar: seguimos caminos siniestros, “izquierdos”. Incluso, nos basamos en una metodología de trabajo fundada en la horizontalidad de las relaciones (puesta al orden jerárquico de la concepción de derecha). Pero, avanzando en la composición escénica nos damos cuenta de que, inevitablemente, debemos crear un orden, debemos juzgar qué cosas sirven y qué cosas no y desechar aquellas que parecen inútiles. Debemos realizar un acto de construcción que, no obstante, se asimila a lo que la sociedad acepta como correcto: el orden, el camino recto, inteligible, derecho.

La entrañable intimidad del terruño, como hemos expresado, pone a la vista del espectador su procedimiento: personajes cercanos al expresionismo que repiten

acciones incansablemente dando cuenta de sus penosas y solitarias vidas, encarnados por actores que evidencian la técnica teatral, son el centro de la situación escénica. Por ello, para la puesta en escena optamos por no construir escenografía específica, sino utilizar recursos materiales tomados de la vida real que resultaren útiles a la hora de manifestar el procedimiento en la escena y aprovechamos las posibilidades estructurales que el espacio arquitectónico nos brinda como constructoras del espacio dramático.

Podríamos dar por cierto que la decisión de utilizar los mínimos recursos técnicos se trata, como concluiríamos de lo dicho anteriormente, de una decisión estética. Sin embargo, podemos poner en duda esta afirmación. La decisión estética resulta una decisión política: existe un constructo sociopolítico en el cual nacemos y nos construimos como seres socioculturales que pensamos, actuamos y somos de acuerdo con las condiciones en las cuales nos ha tocado vivir. Elegimos un teatro despojado que no se vale de grandes pretensiones técnicas, sino que se centra exclusivamente en sus propios procedimientos y en el trabajo del actor. Se trata de un teatro autorreferencial o *metateatro* que le advierte a cada instante al espectador que se encuentra ante una obra de ficción.

CONSTRUCCIÓN POÉTICA EN LA ENTRAÑABLE INTIMIDAD DEL TERRUÑO

En *La entrañable intimidad del terruño* los cuerpos de los actores y el uso de los artefactos técnicos le hacen un guiño al espectador y le recuerdan constantemente que está en el teatro, que se encuentra ante una ficción creada, ensayada, repetida y al fin mostrada. Los actores arman y desarman en escena sus personajes, dando cuenta de sus procedimientos actorales de extrañación.

Los personajes se encuentran fragmentados: son esto, aquello o lo otro. Estallan, se angustian, se parten (física y simbólicamente). Están solos aún en la compañía de los otros: nunca abandonan la escena, pero están obligados a monologar o entablar diálogos entrecortados en los cuales no se escuchan. Quieren comunicarse pero deciden no hacerlo. El teléfono, aquí, cumple una importante función simbólica. Sólo haciendo uso de este objeto es que los personajes buscan dialogar. Para comunicarse entre sí, primero levantan el tubo y marcan un número. No pueden mirarse a los ojos y si

lo hacen es en algún recuerdo o sueño. ¿Acaso las tecnologías de la vida actual determinan cada vez más esta forma distante de sentir la compañía del otro?

Los personajes sumergidos en este mundo poético exhiben deliberadamente su individualismo. Pretenden imponer su ego, intentan en vano ser el centro de atención (de los otros personajes y del público mismo). Gritan, gesticulan, se ‘muestran’ y exponen su mundo interno constantemente. Exageran sus sentimientos y buscan la compasión del resto. No obstante, no tienen nombre y les da igual cómo los llamen:

L: ¿Irina?

M: (...)

L: (la interrumpe) Irina.

M: Da igual.

L: Mara.

M: Da igual. Irina me gusta también. Ionesco. Irina Ionesco. Irina.

L: Suenan a ironía.”

Aquí hacemos foco en la ironía de la vida, que algunos coinciden en llamar posmoderna, que fuertemente marca los egos individuales que se exponen promiscuamente a través de las redes sociales, a la vez que tiende a homogeneizarlos, a perderlos en sus identidades, a categorizarlos en grupos que “pertenecen a” o “son de”, que “están con” o “se oponen a”.

El Individualismo es tema presente en la obra y esto no es casual, dado el contexto político en el cual nos encontramos inmersos. Esta tendencia causada por el sistema capitalista promulga el confort individual a través del consumismo y lleva a cada quien a buscar satisfacer sus necesidades (construidas, impuestas por el mismo sistema) sin importar el bienestar –o siquiera la mera presencia– del otro, ni los efectos que pueda llegar a causar sobre su medio. Grandes ciudades cosmopolitas son el resultado de la explotación y devastación constante de los recursos naturales en pos del progreso (generalmente de los sectores más pudientes), en donde grandes grupos poblacionales nos reunimos constantemente sin relacionarnos:

M: (...) ciudades con mucha gente. Mucha gente viajando en metro. Mucha gente viajando toda junta en metro, rápido, rápido, todos juntos, todos mirándose. Todos mirándonos, todos ahí debajo de la tierra, todos juntos en ese inframundo. Todos mirándonos. Todos me miran. Me miran la nuca. Me soplan en la nuca. Aliento

caliente de extraños en mi nuca, ahí, en el inframundo, ahí viajando en metro.
Rápido, rápido.

A través de las actuaciones, de los personajes y de la estructura espiralada, repetitiva y fragmentada de la obra, develamos lo indecible y naturalizado de la lógica del sistema capitalista y sus efectos en las relaciones, en la intimidad, en los afectos y en el mundo. De lo íntimo a lo público. Del interior de la escena y de los personajes, al exterior de los cuerpos de los actores y espectadores. Un mundo familiar que, al exponerse frente nuestro tan crudamente, de pronto nos resulta temiblemente desconocido.

NUEVAS HIPÓTESIS DE SENTIDO EN LA ENTRAÑABLE INTIMIDAD DEL TERRUÑO

Repensando nuestro trabajo después de 5 años de haberlo realizado², consideramos hoy que los personajes son una encarnación del *yo hipermoderno* (individualismo hipermoderno en contraposición al individualismo moderno) del que habla la filósofa israelí Eva Illouz (2014). Yoes incapaces de realizar elecciones, es decir, de restringir su deseo para comprometerse con un único objeto elegido. En palabras de la autora:

Lo que ha cambiado profundamente con el individuo hipermoderno es el hecho de que la individualidad está constantemente enfrentada a la cuestión de la elección, y que su subjetividad se define cada vez más por la dificultad de elegir y por su derecho a no hacerlo (...) el individualismo hipermoderno (está) enfrentado a una variedad de elecciones prácticamente infinitas debe optar entre esforzarse por elegir una cosa o renunciar a la obligación de elegir, manteniendo todas las opciones abiertas. Lo que está precisamente en cuestión en el individuo hipermoderno es la voluntad necesaria para limitar las elecciones o para comprometerse con un único objeto elegido; la capacidad de construir, activar y utilizar esa voluntad. (Illouz, 2014: 25-26).

Es por esta incapacidad de elegir y de comprometerse que los personajes divagan atrapados en la repetición de las mismas acciones eternamente. No se comunican y se

² La entrañable intimidad del terruño fue una obra teatral creada en el marco del Trabajo Final de Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba) de Melina Sánchez Bronzini y Emilia Zlauvinen. Se radicó durante el año 2012 en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la UNC, tras ser seleccionado en la convocatoria "CePIABIERTO 2012". Contó con la dirección de Emilia Zlauvinen; con la actuación de Melina Sánchez Bronzini, Santiago Pianta y Luciano Quiroga; con la musicalización en vivo de Federico Bellini; la iluminación de Belén Vega y la asistencia de dirección de Vanesa Alba. Se estrenó en el mes de octubre de 2012 y se presentó en el marco de la semana de la memoria en la Facultad de Artes y en el interior provincial durante el año 2013.

ven imposibilitados de escapar de ese sistema cruel (el verdadero monstruo) que ellos mismos reproducen una y otra vez. Son seres intolerantes al sufrimiento que reniegan de su condición de víctimas, y no sólo por maldad de otros, sino por su propia psique herida. Seres alienados que optan por la evasión constante a la confrontación de sus sombras. Se lamentan y denuncian las miserias que los oprimen sin voluntad para accionar sobre su entorno.

Por otro lado, hoy en día, podemos realizar también nuevas lecturas de la obra que se ven embebidas por las actuales discusiones políticas. De este modo, analizamos *La entrañable intimidad del terruño* bajo perspectivas feministas y conceptualizando la *violencia de género*. El concepto de violencia de género según Susana Sanz (2011: 5), del Consejo Nacional de la Mujer,

(...) parte en considerar que las relaciones de poder entre hombres y mujeres que se dan en nuestras sociedades son asimétricas y, en consecuencia, perpetúan la subordinación y desvalorización de las mujeres, por lo que constituyen un factor relevante en la dimensión y gravedad que tiene la violencia hacia la mujer.

En este aspecto, este tipo de violencia se diferencia de otras formas de agresión y dominación en que el factor de riesgo o vulnerabilidad es el sólo hecho de ser mujer. En Argentina, una mujer es asesinada cada 32 horas. Según el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina que realiza la Corte Suprema de Justicia de la Nación, al menos 254 mujeres fueron víctimas de femicidios durante el 2016. Sin embargo, el término femicidio como tal -agravante de homicidio por la condición de mujer- no fue incorporado como delito al Código Penal sino hasta el año 2012.

La violación, el homicidio, la denigración son hechos casi inherentes a la condición de ser mujer, mientras que la sociedad y los medios refuerzan la idea de que evitar el daño es nuestra responsabilidad. Siguiendo el análisis de Ileana Arduino (2016) sobre *Teoría King Kong* de Virgine Despentes, no sólo ponemos en cuestión la densidad política de la palabra “puta” como término que estigmatiza y desvaloriza a la mujer, sino a la “violación” en su sentido más político, más programático. En palabras de Arduino (2016: párr. 8): “[...] no todas somos alcanzadas por la experiencia material de la violación pero todas crecemos y nos constituimos bajo esa amenaza que comparte una matriz que se expresa y tiene sentido: el machismo”. Somos víctimas y, bajo las normas sociales, “culpables”: por “puta”, por vestirnos como no debemos, por pasear libremente por la calle a las cinco de la mañana, por salir con el hombre con el que deseamos estar.

Nuestra pieza escénica pone en manifiesto la regularidad violenta en la que vivimos, a menudo naturalizada u oculta bajo un machismo estructural. El personaje “M” manifiesta su miedo de ir caminando por la calle a las cinco de la mañana y que un auto cualquiera frene y el conductor la llame:

M: (...) Todos me miran. Me miran la nuca. Me soplan en la nuca. Aliento caliente de extraños en mi nuca, ahí, en el inframundo, ahí viajando en metro. Rápido, rápido. Ahí, para que no tenga que ir sola por la calle a las cinco de la mañana, la noche bien noche donde todos se quieren ir a acostar con quién sea a dónde sea. Que no tenga que ir sola por la calle, que no se paren los autos a silbarme, a gritarme, a gritarme babeando, que no se paren los autos a babearme, que no se paren para que me suba, que no se paren, que no me suba, que no babeen, que no... Puta, puta, puta, sos una puta, mamita, puta, esta noche sos mía, puta, putaaa... Ahí, en el inframundo todos juntos apretados juntos mirándonos soplándonos juntos rápido ahí puta ahí puta rápido rápido rápido puta rápido rápido rápido iPUM!

Acoso, amenaza, intento de secuestro o provocaciones callejeras, son algunas de las infinitas formas de violencia que acechan a las mujeres tan sólo por el hecho de ser mujer. A edad temprana se nos inculca el miedo a la agresión, el derecho o poder del otro a apropiarse de nuestro cuerpo objetivado. Pero si no hay miedo, si pese a las advertencias una mujer decide salir, circular libremente en donde, con quien, y a la hora que desee, hay un riesgo inevitable que aceptamos correr. Por un lado, nos exponemos al juicio social respecto a nuestra decencia y libertad de comportamiento. Por otro lado, somos víctimas potenciales de una violación. Para la sociedad, lo que nos suceda siempre será responsabilidad nuestra: por inconscientes, inocentes o por “putas”, pero sobre todo por ser mujer.

CONCLUSIONES

Dando cierre a este artículo, resaltaremos el lugar de lo político en la escena. Consideramos que lo político en nuestra investigación-producción teórico-práctica se hace presente en los ‘entre’. Por un lado, en nuestra metodología de creación, la dramaturgia escénica, el *entre* se ubica en el vínculo que actores-directora-asistente de dirección-iluminadora establecen entre sí: una relación horizontal, no jerárquica, donde todos intervienen en la composición dramática de la obra. Por otro lado, ubicamos un

entre entre el sector de la producción y el de la recepción³ (es decir, entre la escena y el público) que se descubre como político: cuerpos en vivo en un acto asambleario donde ninguna de las partes permanece en estado pasivo. Aquí asentimos con la idea de un espectador activo que se torna como tal en el hecho mismo de observar, ya que en ello entran en juego su experiencia de vida, sus competencias, su mundo de referencia: el espectador interpreta, es decir, construye sentidos sobre aquello que ve⁴. Finalmente, existe un vínculo dialéctico entre nuestra producción y quienes tomamos como antecedentes de lo político en el teatro.

El teatro nos da licencia para expresar y poner en cuestión aquello que en la vida vedamos: la violencia estructural en la que habitamos y que a menudo naturalizamos. Vivimos en una sociedad violenta, injusta y desigual, producto de un sistema capitalista que aumenta la brecha social a la par que potencia el individualismo. La violencia también es producto o manifestación del machismo que históricamente yace arraigado en nuestra sociedad patriarcal. Estos temas extraemos de nuestra realidad/entorno social y condensamos, a través de los procedimientos escénicos, en constructos poéticos dentro de la escena. El uso del recurso de lo siniestro permite extrañar el ojo espectador, que se ve incomodado y movilizado durante el acontecer escénico. He aquí el poder del acontecimiento como potenciador de miradas y de experiencias, y como subversor de conceptos preestablecidos que todos los individuos de esta sociedad llevamos arraigados en nosotros.

Buscar la politicidad en nuestra construcción escénica nos lleva, también e inevitablemente, a pensar (y repensar) la actividad teatral dentro del campo cordobés actual. Observamos que en los últimos cinco años ha germinado una tendencia a poner en foco el proceso de producción de una obra teatral. Ciertas jornadas de discusión sobre el procedimiento creativo o instancias *work in progress* como es el caso de ensayos

³ Distinguimos, también, una instancia de la espectación que denominamos *post-recepción*. Éste viene a ser el momento posterior al espectáculo donde el espectador analiza 'en frío' lo que ha percibido. Puede ser inmediatamente después del hecho escénico u horas o días más tarde. Es aquí cuando el espectador puede o no llegar a hacer una lectura política de la obra. Y que no la lea como política, no obstante, no significa que sus creadores no la hayan pensado como tal.

⁴ "¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y pasivo? (...) ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario a la acción? (...) El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta". (Rancière, 2010: 21)

abiertos y debate ante público, así lo demuestran. Otras formas de reivindicar el proceso de creación más allá del resultado, es el alto énfasis que se da a la exploración dramaturgica. Son las dramaturgias que rompen con el reinado del texto escrito y la jerarquía/ supremacía del autor. Exploran sobre procedimientos escénicos como la mencionada dramaturgia escénica que desarrollamos aquí. Creemos también que esta nueva concepción que valora el proceso de creación y no se limita sólo al resultado, reivindica al teatro como un trabajo.

¿Qué nos llevó a decidir buscar la politicidad en nuestro modo de hacer teatro?

Como bien lo expresan estas palabras de Michel Foucault (2006: 26):

(...) qué ceguera, qué sordera, qué densidad de ideología debería cargar para evitar el interés por lo que probablemente sea el tema más crucial de nuestra existencia, esto es, la sociedad en la que vivimos, las relaciones económicas dentro de las que funciona y el sistema de poder que define las maneras, lo permitido y lo prohibido de nuestra conducta. Después de todo, la esencia de nuestra vida consiste en el funcionamiento político de la sociedad en la que nos encontramos (...).

Como artistas y creadoras, no podemos ignorar el entramado político (la coyuntura nacional/mundial) en el que estamos inmersas. Las relaciones de poder y el sistema socio- económico condicionan nuestra existencia y se ven reflejados en nuestro hacer. Creamos por reflexión (y en dos sentidos): nuestra producción teatral es un espejo crítico del mundo, que lo refleja tras un filtro reflexivo, y varía y cobra nuevas vidas de acuerdo con quién, cuándo y desde dónde lo mire. Deseamos que los espectadores, que las personas, se vean refractadas en nuestra creación porque la imagen que devolvemos nos involucra a todos como sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arduino, I. (2016). "No son monstruos" en *Revista Anfibia*. Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/no-son-monstruos/>
- Argüello Pitt, C. (2005). "¿Dramaturgia del actor?" en *Escritura escénica emergente*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Barreto, R. (2006). *El nacimiento del expresionismo alemán: Contexto socio-económico*. Buenos Aires: Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados] Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. España: Alba.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- Chomsky, N. y Foucault, M. (2006). *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Traducción de Leonel Livchits. Buenos Aires: Katz.
- Freud, S. (S/F). "Lo ominoso" en *Obras Completas, Volumen 17 (1917-19)*. Traducción del alemán de José L. Etcheverry. (S/D): Amorrortu Editores.
- Illouz, E. (2014). *El futuro del alma, La creación de estándares emocionales* (Vol. 21). (S/D): Katz Editores.
- Kaufman, P. (S/F). "Repetición (compulsión de)" en *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis. El aporte Freudiano*. S/D.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Real Academia Española. (2004). *Diccionario de la lengua española* (23.aed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=7HD3hMJ>
- Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina (2016) Datos Estadísticos del Poder Judicial sobre Femicidios 2016.
- Revista Picadero (2009). *Creación colectiva/ creación grupal*. Córdoba: Instituto Nacional del teatro.
- Sanz, S. y Storani, C., (2011). *La mujer y la violencia en la República Argentina: convenciones internacionales, legislación nacional y provincial, desafíos*. Buenos Aires: Consejo Nacional de la Mujer.
- Sprengelburd, R. (2001). "Apéndice I. Procedimientos" en *Fractal*. Buenos Aires: Libros del Rojas. UBA.
- Teixera, A. (2001). "La dramaturgia del director" en *Dirección Teatral* (Comp. Jorge Díaz). Córdoba: Agencia Córdoba Cultura.
- Valenzuela, J.L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.