

La repetición como procedimiento: condicionamientos, posibilidades y límites en la construcción actoral.

Verónica Daniela Aguada Berteá

verodaguada@gmail.com

Yohana Belén Mores

Yohanamores@gmail.com

Julio Cesar Bazán

juliobazan34@gmail.com

Licenciatura en Teatro

Director de TFL: Mgter. Cipriano J. Argüello Pitt

Co-director de TFL: Lic. Carolina Cismondi

Beca de Iniciación a la Investigación 2010. SeCyT, FFyH, UNC. Beca Estímulo Conciencias 2010. Mincyt.

RESUMEN

La presente publicación reflexiona sobre el proceso creativo del trabajo final de Licenciatura en teatro titulado *La repetición como procedimiento: condicionamientos, posibilidades y límites en la construcción actoral*. Trabajamos la problemática de los procedimientos de creación escénica, particularmente el procedimiento de repetición, buscando profundizar en algunos aspectos de las problemáticas de la producción escénica actual, tensionando el pensamiento teórico con el quehacer escénico. Tomamos como punto de partida un aspecto que compone los ensayos -la repetición- y lo extremamos en un procedimiento de improvisación con el que, trabajando con la materialidad del cuerpo, proponemos acciones y las repetimos. Esas repeticiones, en intentos de profundizar y sintetizar la acción, varían formalmente arribando a nuevos usos del cuerpo o manifestaciones que exceden a las planificaciones previas o a las mismas repeticiones, produciendo cambios en las significaciones posibles.

Si bien nuestro trabajo parte de indagaciones técnicas, las mismas mantienen una estrecha relación con reflexiones teóricas siempre ligadas a las decisiones éticas que suponen, siendo nuestro principal principio revalorizar la tarea de actores y director como sujetos creadores. Trabajamos con la repetición para arribar a una construcción de sentido, dinámica que nos sitúa en la dinámica de performers y creadores del espectáculo. El centro de nuestras exploraciones en los ensayos es el trabajo material del actor en tensión con el de la dirección en una improvisación simultánea que involucra nuestras subjetividades en un trabajo creativo. Nos interesa trabajar la oposición control-descontrol como operatoria para que emerja lo nuevo, lo desconocido. El vínculo perceptivo que demanda la repetición a dúo abre zonas de incerteza a partir de la cual corremos el foco de la fidelidad en la repetición en búsqueda de un vínculo de "igualdad", vínculo que prioriza la escucha atenta del otro antes que el cumplimiento de las providencias.

Palabras clave: Procedimiento. Repetición. Materialidad. Percepción. Subjetividad.

1. Introducción

... ¿cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir. Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber y nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra. Sólo así nos decidimos a escribir. Colmar la ignorancia es postergar la escritura hasta mañana, o más bien, volverla imposible. Tal vez la escritura mantenga con el silencio una relación mucho más amenazante que la que se dice mantiene con la muerte. (Deleuze: 1969:18)

Éstas palabras nos presentan a la investigación, experimentación y creación escénica como un abismo, una fuerza que se debate entre lo que sabemos y lo que no, entre lo viejo y lo nuevo. De cierto modo, el teatro contemporáneo funciona en esa tensión dinámica entre lo que se sabe y lo que no, que creemos emerge de la deslegitimación de los dogmas estéticos, dando lugar a la diversidad de poéticas. Esta deslegitimación favorece a la libertad creativa, a partir de la cual diferentes hacedores teatrales van creando su propia poética conforme a un proceso de prueba y error que pone en la mira a los procedimientos por los cuales se construye la escena. Creemos que en este medio teatral heterogéneo, la problemática de los procedimientos es una clave a trabajar si pretendemos una práctica escénica reflexiva. En esta línea, es que esta investigación busca que los planteos de orden teórico atraviesen la práctica, a la vez que la experimentación escénica nos permita reelaborar y profundizar en los conceptos abordados. Pretendemos que esta escritura visibilice la emergencia de una investigación escénica en donde la perspectiva teórica y la perspectiva escénica se relacionan modificándose.

Nuestro objetivo es embarcarnos en la problemática de los procedimientos de creación escénica, particularmente el procedimiento de repetición, buscando

profundizar en algunos aspectos de las problemáticas de la producción escénica actual. Si bien nuestro trabajo parte de indagaciones técnicas, las mismas mantienen una estrecha relación con reflexiones teóricas siempre ligadas a las decisiones éticas que suponen, siendo nuestro principal principio revalorizar la tarea de actores y director como sujetos creadores. Tomamos como punto de partida un aspecto que compone los ensayos -la repetición- y lo extremamos en un procedimiento de improvisación con el que, trabajando con la materialidad del cuerpo, proponemos acciones sin intención de originalidad o genialidad e, inmediatamente después, las repetimos. Esas repeticiones, en intentos de profundizar y sintetizar la acción, varían formalmente arribando a nuevos usos del cuerpo, a la manifestación de una afección o situación "otra", situación que excede a las planificaciones previas o a las mismas repeticiones, produciendo cambios en las significaciones posibles.

No pretendemos generar una receta de cómo componer una obra, o institucionalizar una forma de hacer teatro. Sino que asumimos que las posibles respuestas a nuestros interrogantes son funcionales a esta búsqueda en particular. En esa lógica, si bien indagamos específicamente con la repetición como procedimiento de construcción de escena, buscamos darnos respuesta un problema no menor que es el de repetir de una función a otra. Un objetivo de este trabajo también es proponer una alternativa a este problema que dialogue con nuestros intereses escénicos.

El recorrido realizado nos abre múltiples posibilidades de pensamiento y experimentación con la repetición en la escena. Organizamos este escrito en un orden cronológico que coincide con la estructura que Dubatti, en "Cartografía Teatral", sugiere para estudiar a los entes poéticos: partimos de un estudio de la materia a priori; un estudio de los procesos de producción; un estudio de los programas conceptuales, estéticos, culturales, políticos de los que nos valemos para generar la nueva forma, y un estudio del nuevo ente

como producto resultante. Comenzamos entonces con una descripción de los aspectos metodológicos, que incluye el estudio de los materiales trabajados puestos en juego con la repetición. Luego pensamos la repetición en la teoría teatral para entrar de lleno a nuestra investigación, haciendo foco en el modo en que vamos configurando, desconfigurando y reconfigurando el procedimiento de repetición en la escena. Ese recorrido se dispone también en función a reflexionar sobre cómo los elementos se organizan conformando nuestra propia poética y construyendo sentidos.

Concluimos esta introducción expresando nuestro deseo de que este material refleje nuestras inquietudes y las modificaciones teórico prácticas dadas a partir de la reconfiguración de nuestra idea de repetición. Este trabajo, que busca desarrollar los hallazgos metodológicos y sus vinculaciones con la construcción de una poética particular, intenta acercar a los lectores una experiencia de investigación que enfrenta la percepción del actor al procedimiento de repetición, como una herramienta de utilidad a los interesados en el tema.

2. Aspectos metodológicos

Las indagaciones tienen centro en los ensayos, donde el germen se desarrolla y donde las materialidades se escriben y reescriben, se elaboran y reelaboran. Es por ello que, para esta experiencia de articulación teórico-práctica, nos valemos de medios de registro fílmico y fotográfico que facilitan el análisis posterior a los ensayos ya que brindan imágenes en soporte digital de los sucesos emergentes. El asistente de dirección Henry Mainardi es fundamental en el trabajo de registro, análisis y recuperación de materiales e ideas, al igual que la asesoría Mgter. Cipriano J. Argüello Pitt y Lic. Carolina Cismondi son claves a la hora de repensar la idea de repetición tanto en una perspectiva escénica como teórica.

2.1. Dramaturgia de grupo

El centro de nuestras exploraciones y del espectáculo es el trabajo material del actor en tensión con el de la dirección en una improvisación que se da en simultáneo: alguien que acciona y alguien que advierte y señala. Así, el foco está en el trabajo del actor consigo mismo y con su partner, como percepción al interior de la escena, en simultáneo con la tarea de dirección que interviene física y verbalmente en la escena provocando a la actuación. La diferenciación de roles nos permite la especificidad en el trabajo en particular con los elementos relativos a la composición.

Ponemos en la superficie los procedimientos por los cuales construimos sentido identificándonos metodológicamente con principios de dramaturgia de actor (Argüello Pitt: 2006: 58), asumiendo que nuestros esfuerzos van dirigidos a que las diferentes materialidades componentes de la escena se integren. El texto previamente escrito¹ es puesto en juego como una materialidad más que atraviesa los cuerpos, condición que obliga a ambos significantes a adquirir múltiples significados. Este procedimiento de significación nos sitúa actoralmente en la dinámica de performers, de creadores y centro del espectáculo.

Trabajamos a partir de exploraciones porque creemos que no existe un saber precedente a la escena, sino que cada escena construye su propio saber. La composición emerge de lo que sucede y acontece en el devenir de los ensayos y no como un trabajo posterior a la exploración en el que se articulan los resultados con las ideas previas. No apuramos los sentidos sino que construimos en presente devenir arribando a ellos.

2.2. Cuerpo y texto como materia

"...la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido." (Sprengelburd: 2001: 112)

Partimos del trabajo sobre la materia atravesada por la repetición para arribar a una construcción de sentido. Buscamos abrir el campo semántico generando signos opacos, ambiguos. Identificamos como principio trabajar el cuerpo y la voz como materia, enfocándonos en la ejecución, en el significante y abandonando la voluntad de representar, de significar. De esta manera las formas creadas disparan sentidos inesperados. A este principio lo exploramos en el cuerpo en movimiento, focalizando en la respiración y en la voz entendida como fonema. A partir de la acción repetitiva y voluntaria de la respiración, provocamos diferentes estados corporales como sobreoxigenación, mareos, llantos y temblores. A la inversa, las variaciones posturales modifican el ritmo y la manera de respirar. Así buscamos generar estados de afectación, entendiendo por estos a un conjunto de signos visibles que se manifiestan en el cuerpo, y que pueden ser deconstruidos como "emoción".

...los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico, hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. (Bartís: 2003:13)

Frente a la posibilidad de compartir una experiencia en que los cuerpos resuenan en presente, entregados al acontecimiento, en constante transformación física, ¿puede ser el texto más que una excusa? Los cuerpos se agitan, se enrojecen, respiran y transpiran, repiten y se cansan, se intensifican, se vuelven rígidos, se alzan y se caen, resisten y se entregan en un proceso creativo en el que el texto es un elemento más que se suma al trabajo de la escena y no es el material de mayor importancia en la composición. Incorporamos el texto como material sonoro desligándolo de sus primeras significaciones, ya que el juego con los sonidos y sus sentidos emergentes no se corresponde necesariamente

con el primer significado estimado. Con las repeticiones sucesivas del texto pretendemos vaciarlo de los sentidos primeros para ir en busca de otros, que emergen del trabajo con la materia. De esta manera buscamos reducir a "cero los valores de significación y contenido. Llevar a las significaciones a valores puramente fonéticos, jugar con las palabras, darles varios sentidos, "disolver" el contenido, aflojar los lazos lógicos, repetir". (Kantor: 2004:125,126)

La repetición incesante de palabras sin conexión lógica, seleccionadas por su sonoridad, resuenan en el gesto, modificando la postura y el tono corporal y generando estados de afectación. Buscamos un *cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guattari: 2006), que percibe desde la piel y los huesos, sensible y permeable a la repetición y a lo que deviene de ella, capaz de vehiculizar la aparición de un suceso difícil de nominar, "eso" que en ocasiones llamamos energía, que se manifiesta en el cuerpo de forma sensible y a la vez visible, una especie de explosión desde el interior de la materia del cuerpo hacia el exterior de la escena llegando hasta el espectador, un accidente en los planes del actor. Para esto necesitamos contar con cuerpos desorganizados, desarticulados, o articulados de múltiples formas, cuerpos capaces de hacer surgir una especie de energía como calidad intensiva capaz de transformar.

3. La repetición

3.1. Antecedentes

Ya sea porque el actor y todo el equipo técnico repiten en cada función un "artificio", o porque el principal procedimiento de ensayo consiste en la repetición y variación, en un trabajo similar al de prueba-error; la repetición es un concepto técnico recurrente en el trabajo teatral. El mismo remite a múltiples líneas de teorización sobre diferentes prácticas escénicas y varía según el enfoque y la idea de teatralidad de cada artista. No es un concepto que pueda ser rastreado históricamente como una noción más o menos acordada dentro de la técnica

teatral, sino que es un problema en el interior de cada estética.

Por ejemplo, los estudios de Eugenio Barba sobre antropología teatral muestran la búsqueda, en experiencias artísticas de teatro oriental y occidental, de los "principios que retornan", es decir, aquellos principios que estructuran las prácticas escénicas y que de alguna manera se repiten en todas ellas. A Stanislavsky, en una lógica realista naturalista, le preocupa la posibilidad de repetir lo mismo de una función a otra, y plantea el método de acciones físicas que permite recuperar la emoción a partir de una partitura determinada de acciones físicas. Dicho aporte es reformulado por Meyerhold quien, alejándose del realismo, centra su atención en que el actor domine y conozca su propio cuerpo a través del entrenamiento reiterado en una serie de ejercicios gimnásticos derivados de diferentes artes y disciplinas. La biomecánica presupone, entre otras cosas, la idea de un organismo mecánico que contempla la repetición de acciones con el fin de obtener dibujos escénicos precisos. Por otro lado, Tadeuz Kantor, en sus múltiples visiones y versiones del teatro, desmitifica el desvalor de la repetición y la reivindica como un elemento procesual exquisito y como elemento para la composición escénica.

Otro ejemplo, en el orden del movimiento, es la búsqueda de Pina Bausch, figura emblemática de la danza contemporánea, en cuyas obras

La ritualidad cobra grandes dimensiones e incluso se convierte muchas veces en elemento esencial (...) por el uso de la repetición. Sus obras están cargadas de trazos repetidos, como es el caso de *Café Müller*, en donde suceden una serie de actos que se repiten hasta el cansancio. (...) En la repetición Bausch marca una diferencia en los sucesos, los señala y sobre todo los denuncia. (Medina Elizalde: 2011).

Estos ejemplos nos permiten visualizar que, si bien se trabaja con la repetición, lo que está en juego es la noción de teatralidad y por lo tanto los procedimientos de repetición no son equivalentes, es decir, que funcionan de

modo diferente en función de sus poéticas escénicas. Nuestro concepto de repetición va cambiando a lo largo del proceso, siendo la escena modificada por el pensamiento y el pensamiento por la escena, por lo que nos interesa repreguntarnos en qué medida nuestra búsqueda en relación al procedimiento de repetición nos permite redefinir nuestra idea teatro y nuestra propia poética escénica.

3.2. Qué entendemos por repetición

Si tomamos como premisa que el teatro es un arte que opera sobre la percepción, el mecanismo teatral estaría condicionado por la percepción del actor de sí mismo y de los espectadores. Remarcamos la importancia de "comprender el trabajo del actor en relación triádica de percepción, acción y afección" (Cismondi: 2010), tres aspectos componentes del trabajo actoral que se modifican mutuamente, como resonancias. Nuestra idea de repetición va mutando a partir de preguntarnos, en esta relación dinámica, cómo la repetición de acciones puede modificar la percepción corporal del actor y del tiempo de la escena, llevándolo a estados de afección.

3.2.1. La repetición en la percepción del actor

La repetición es un fenómeno del que podemos dar cuenta por su desplazamiento en el tiempo. A partir de la percepción de una unidad, definida en relación con el tiempo, es que repetimos y variamos. La relación entre la unidad y el tiempo es arbitraria y depende de quien ponga en funcionamiento el procedimiento, por lo que pensar en la repetición como procedimiento actoral conjetura que el abordaje y/o los resultados escénicos están supeditados a la subjetividad creadora del artista.

Las primeras unidades perceptibles están determinadas por pautas físicas concretas relacionadas con la repetición de una acción o secuencia de acciones, incluyendo la repetición

de palabras y recorridos de respiración. El juego con la exhalación de aire como emisión de sonido y con la repetición de fonemas y sonidos nos modifica la estructura del gesto y de todo el cuerpo, alterando también los modos de respirar y dando lugar a transformaciones en la voz. Identificamos límites físicos y como hallazgo, nuevas formas de decir en dos formas de repetir: una individual, siendo posible la repetición en la concatenación de acciones reiteradas, y otra grupal en la que la repetición de una secuencia con el partner se visibiliza por la simultaneidad de la acción.

3.2.1.1. Repetición en concatenación

Inicialmente definimos repetición como un mecanismo que reproduce su acción automáticamente operando como un engranaje en el proceso de construcción de la obra y en cada función. La repetición como automatismo, como ejecución mecánica de actos sin una voluntad consciente, tiene lugar cuando desplazamos el foco a otras acciones simultáneas en la escena, funcionando las acciones repetidas como regularidad y mermando así el esfuerzo. Las acciones fuera de foco tienden a transformarse, simplificarse o desaparecer, resaltándose las acciones en foco. Cuando nos proponemos incrementar la velocidad y/o intensidad, la forma de la acción repetida sufre variaciones, llevando también a una síntesis o simplificación de la acción, lo que generalmente implica una simetría en las partes componentes de la acción. Quizás lo irregular requiere un mayor esfuerzo de los actores, mientras que lo simétrico deviene en el automatismo.

Nos preguntamos quién elige el foco de la acción y cómo lo elige. ¿De dónde deviene la transformación del gesto? ¿Del ahorro de energía, del traslado de puntos de tensión, o de la pérdida de conciencia y olvido del control? La decisión del foco es tanto una elección actoral como de dirección, ambas en tiempo presente a la escena. Desde la actuación, la decisión es condicionada por el

hecho de que actoralmente tendemos a recurrir a patrones de movimiento ya aprehendidos inscriptos en la memoria corporal, y también por la capacidad de resistencia en la permanencia ininterrumpida de una acción repetida y la búsqueda de comodidad. Desde la dirección la elección reside, en ocasiones, en principios de pregnancia de la acción y, principalmente, en la intuición del proceso de devenir del actor buscando desestructurar las ideas previas en post de incursionar en nuevas zonas de incertezas. En este trabajo, detectamos la presencia de accidentes, sucesos no planificados, incorporados al material de creación escénica.

El trabajo en vínculo actores-directora nos permite componer en conjunto. En la situación de acción presente componemos por desarrollo, cuando el actor transita modificaciones de forma progresiva hasta arribar a una zona incierta o a la desaparición de la actividad; o por corte, como pura causa, punto de inflexión de la escena, provocando múltiples resonancias. En ambos casos se producen dos factores antagónicos y complementarios: la evolución por desarrollo y la transformación por síntesis². Cuando el movimiento en repetición es el foco de la acción podemos reducir el margen de variaciones, pero cuando lo desplazamos a otra acción simultánea, la acción repetida comienza a homogeneizarse en un intento de merme de esfuerzo. Ritmo e intensidad de dos partes diferentes, componentes de una unidad, luego de varias repeticiones, tienden a una simetría como modo de organizar y simplificar el cuerpo en la escena. Por lo general, la repetición regular del tiempo de una acción crea un ritmo que funciona como fondo, base de apoyo motor, dando lugar así a la evolución del movimiento en foco.

En el trabajo con el partner es posible algo similar al automatismo, se contraponen dos fuerzas opuestas que generan una dinámica de retroalimentación mediante la simetría entre las fuerzas que ejercen, reciben y devuelven, siendo ambos actores fuerza y contrafuerza, por ejemplo el juego de

empujones de la escena primera. Esta dinámica viabiliza algunos extremos corporales y variaciones de intensidad, aspectos recurrentes en nuestro trabajo con la repetición en escena.

Repetir una acción con precisión durante un tiempo prolongado nos involucra en la acción, demandando un mayor esfuerzo, por lo que la repetición no necesariamente es un proceso automático. El concepto primero de repetición ligado al automatismo es insuficiente para dar cuenta de otros emergentes. La propia escena indica la superación del concepto, debido a nuestro interés singular por la participación creativa del actor. La idea de automatismo genera una despersonalización del ejecutante (autómata) y nuestra búsqueda se pregunta por la subjetividad del actor en la repetición, por las zonas de tensión entre lo que está bajo su control y lo que se escapa de él.

Casi en simultáneo a nuestras indagaciones sobre automatismo asociamos la idea de repetición a la de copia, desligando a esta última de sentidos peyorativos (emergentes de la dialéctica original-copia), con el interés de experimentar sobre nuestras capacidades físicas para repetir, enfocando la percepción en la ejecución. Pensamos así la escena a partir de los factores que implicaría la copia en el diseño según Gastón Breyer (2007: 51): un modelo asumido como tal, un deseo de duplicación, un mecanismo de acción, un mayor o menor concepto de imitación fiel, y un objeto resultado.

A partir de considerar una acción primera como original, e intentar repetirla durante un tiempo prolongado con la intención de mantener una regularidad en su ejecución, empiezan a manifestarse pequeñas variaciones que posteriormente van cobrando relevancia. Cualquier acción que buscamos repetir incluye variaciones, ya que entra en juego el devenir de las repeticiones y las particularidades corporales de los actores. Que las repeticiones sean más o menos fieles al anterior (al original

ya perdido), también depende del foco de la acción, como desarrollamos anteriormente. En esas indagaciones descubrimos que, como nuestro interés sobre la repetición no está en la duplicación exacta, la idea de copia no nos sirve del todo. No podemos, o no nos interesa, especificar la existencia de un modelo original ya que, si bien podemos considerar como tal a la primer unidad perceptible, en la ejecución perdemos de vista la referencia y la relación que guardan las repeticiones con la misma, porque consideramos que el modelo no es más importante que las repeticiones así como ninguna repetición es más importante que otra. Nuestro mecanismo de acción, de carácter artesanal ya que lo desarrolla el actor con su propio cuerpo, no asegura fidelidad, escapa a cualquier tipo de reproducción exacta. Esto no es un límite para el trabajo sino una posibilidad, ya que la atención deja de estar en una obsesión por repetir exactamente, para trasladarse a lo que emerge de la tensión existente entre repetir y variar. Así, afirma Breyer, "el tema de la copia se ubica estratégicamente entre la duplicación exacta y la invención o innovación absoluta" (2007: 52).

No obstante, la idea de copia, así como la idea de automatismo, nos es insuficiente para hablar de repetición ya que desvincula la creación del creador. La urgencia de asumirnos como creadores está en volver a vincular los significantes con los significados, como constituyentes de un mismo signo para el montaje. Al preguntarnos cuál es el sentido de ese trabajo, nuestras respuestas volvieron al procedimiento de repetición una excusa para la aparición del texto en la escena.

En el afán de acercarnos a la puesta en escena, organizamos los materiales surgidos en las improvisaciones en un montaje del texto en la escena. Rescatamos y elegimos algunos gestos, posturas corporales, acciones, y modos de pronunciación organizándolos en una suerte de inventario de procedimientos de cómo estar en escena y componer en ella: calidades y cualidades de habitar y atravesar el espacio escénico, identificando a su vez distintas

dinámicas de movimiento. Construimos el espectáculo como algo diferente a lo que veníamos haciendo, como si las indagaciones anteriores constituyeran una etapa de búsqueda de recursos a ser dispuestos en un collage, en una edición de las materias ya exploradas. Así, la dramaturgia previa se vuelve el eje del sentido y la repetición, un procedimiento para montarlo, construyendo una segunda lógica de trabajo.

Si bien recuperamos algunas acciones o secuencias de acciones de la primera etapa de trabajo, en la segunda instancia del trabajo predomina el texto y la composición gestual extremada y controlada. De la combinación arbitraria de textos con ciertos gestos emergen sentidos azarosos que velan más o menos el procedimiento de la repetición, es decir, se justifican la repetición de acciones con el significado del texto, o a la inversa justificando los textos con las acciones repetitivas. Entonces, por ejemplo, aparece por medio de las repeticiones en Edgar (personaje de Julio Bazán) sus debilidades para relacionarse con Eleonora (personaje de Yohana Mores), y en ella su necesidad de distanciarse de Edgar.

Una vez montado el texto escrito, visualizamos las dos lógicas de trabajo: momentos en los que la repetición se expone como procedimiento y deja de ser velada en la escena o en los que aparentemente está velada -por guiar la atención a otros aspectos de la escena- pero fácilmente reconocible si el espectador se lo propusiera; y, por otro lado, momentos en que repetición y texto se amalgaman, justificándose mutuamente y velando el procedimiento.

Estas dos lógicas, con diferentes códigos actorales, se presentaban como dos obras de teatro dentro de la misma. ¿Por cuál optar? ¿Por la que posibilita el control y nos permite manejar desde la edición lo conocido, o por aquella que nos presenta al teatro como un azar, en el que el control se dispersa? Proponiéndonos llevar la investigación hasta el extremo, poniendo la duda como eje del trabajo, en lugar de las seguridades optamos por la primera lógica indagada. Volvimos el

trabajo a lo físico mostrando el procedimiento y rompiendo el prejuicio de unir siempre la repetición a la intensidad como punto de llegada.

Pensamos la repetición como modo de enfrentarnos al azar, para conformar el azar mismo. Esta idea de repetición es definida y define nuestra idea de teatralidad. Imaginamos un posible experimento: si tomáramos una secuencia de danza concreta intentando repetir exactamente igual, en la "copia" entrarían en juego no sólo nuestras aptitudes como ejecutantes sino también nuestra corporalidad, aspectos que generarían variaciones. Y si somos fieles al suceso, a aquello que comienza a acontecer en la escena, la atención se desplazaría de intentar ser fieles al original para abrazar al azar de la materia, la variación o diferencia. La obsesión a una repetición fiel estancaría el trabajo, volviéndonos inflexibles frente al azar.

¿Es posible hacer un teatro en el que todo puede transformarse en cada función, un teatro dispuesto y centrado en el actor y aquello que el mismo percibe y produce en vivo y por tanto siempre azaroso? ¿Es posible que el actor esté más conectado con su cuerpo en situación de representación, con sus compañeros de escena, con la materialidad que los rodea y el público, con el orden y la calidad de los acontecimientos, que con la secuencia a repetir previamente trazada? ¿Puede el actor tener la libertad de cambiar de función a función la calidad de aquello que cuenta? ¿Cuán distinta puede ser una función a otra, si el actor es fiel a su percepción y resuena de acuerdo a ella? ¿En qué residiría la repetición frente a esos cambios? Estos interrogantes nos presentan el problema del control. Pretender controlar cada gesto en escena como pretender repetir perfectamente una secuencia de acciones, coartaría la aparición de "lo real" que funciona en la lógica del acontecimiento. Aunque no es el tema central de esta propuesta, nos hemos preguntado sobre la repetición de una función a otra y decidimos dejar ciertos lugares de libertad creadora y

ciertos puntos fijos que estructuran y soportan la obra. Esto nos permite tener una secuencia a la que recurrir frente al caos que abre el azar, que a su vez permite una actuación perceptiva y activa en cada función. En el teatro que queremos el cuerpo repite consciente de sí mismo y de lo que le excede, para resonar con el medio y que el medio resuene con él. Se vuelve primordial e imprescindible la escucha del compañero en esa fidelidad al acontecimiento, a lo que sucede en el aquí-ahora.

Repensamos el término a partir del pensamiento que propone Gilles Deleuze, sin dialéctica entre original y copia, o entre diferencia y repetición. Un pensamiento que suprime las categorías (que clasifican, agrupan y diferencian), que no busca respuestas, pretendiendo alcanzar lo verdadero para distinguirlo de lo falso, sino que busca problematizarse, hacer frente a la "estupidez" y zambullirse en ella. En nuestra dinámica de ensayos, no tiene sentido contraponer diferencia y repetición como dos entidades o conceptos separados y opuestos ya que lo que nos interesa es indagar en aquello que funciona en el límite entre ambas, percibir modificaciones de la acción que venía repitiéndose, y los efectos que esto produce en el cuerpo de los actores. Un pensamiento repetitivo rompe con la curvatura del retorno, ya que algo que se repite no lo hace para ser siempre igual, sino para desencadenar otras cosas. Las repeticiones en las improvisaciones partieron de un criterio de perversión, de estupidez, de un sinsentido; permitiéndole al azar asomarse. Perversión y azar nos permiten arribar a una representación del mundo impredecible por nosotros, a un nuevo teatro, a nuevas ficciones. Ésa actitud de reconocimiento y juego con la multiplicidad, entregando parte de nosotros mismos al azar y ejecutando acciones repetitivas, nos lleva a transitar estados físicos de afección inesperados, diferentes en cada ensayo, que hacen desembocar la acción ejecutada en algo nuevo.

3.2.1.2. Repetición en simultaneidad

Distinguimos la improvisación y composición individual de la grupal ya que, mientras que en el primer caso establecemos un vínculo dual entre el director (y sus pautas) y el actor (y la actuación), en el segundo caso sumamos al partener en una relación triádica. El desconocimiento de la voluntad que el otro tiene en ese instante complejiza el trabajo, demandando otra percepción. Se potencia el azar y aparecen nuevos accidentes, que posteriormente incluimos en la creación dramática. Imbricamos el mundo de la actuación y el de la dirección buscando estar permanentemente conectados con el suceso presente, en constante resonancia con el trabajo del otro.

Mientras que la idea de repetir individualmente una secuencia con exactitud requiere de un preciso, obsesivo y hasta inalcanzable dominio tempo-espacial, duplicarla en conjunto trae consigo la necesidad de variar, de ser fiel al suceso, resonar con la escena. La atención sobre el trabajo del partener y la escucha permanente al presente, corren el foco de la partitura espacio-temporal, otorgándole matices, variándola, dejando lugar al suceso real. Resultan del trabajo de repetición con el partener escenas ligadas al lenguaje de la danza, estableciéndose en la actuación y composición un doble juego entre criterios tempo-espaciales individuales y un *vínculo de igualdad*.

Observamos que de la repetición a dúo emerge cierta "verdad", entendiendo por verdad a aquello que surge en tiempo presente como acontecimiento genuino, resultado de la inmediatez. Situados los actores en un estado de alerta, se genera una predisposición física que propicia cierta exactitud en el movimiento coreográfico así como cierta conexión perceptiva entre los actores. Si bien en algunos movimientos no hay contacto físico entre los actores, la secuencia es irreproducible de manera aislada ya que la presencia del otro se

vuelve condicionante en el sistema perceptivo propio.

3.2.2. La repetición en la percepción del espectador

Saber de la presencia en potencia de espectadores condiciona el trabajo de composición. Especulamos con un espectador emancipado³. activo por naturaleza: observa, selecciona, compara, y por sobre todo, otorga sentidos. Toma elementos de la composición que tiene delante y; asociando a imágenes de una historia que ha soñado, vivido o inventado, o a otras cosas que ha visto en otros escenarios; compone su propia historia, su propio espectáculo a su manera. Es decir que relaciona los signos que lee con sus mundos imaginarios y crea un nuevo conocimiento.

"Desahucia", la obra, no nos pertenece a nosotros como artistas ni al espectador desde el punto de vista de que nadie posee su sentido verdadero, único e inmutable. "La performance misma se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador" (Ranciere: 2010:20). Si reconocemos que "Desahucia" tiene entidad por sí misma, podemos sostener que no hay nada que se deba entender en ella. Nosotros le otorgamos sentidos a lo que hacemos, pero éstos no son ni más ni menos pertinentes que los sentidos que cualquier espectador pueda otorgarle. A su vez, -como afirma Ranciere- como en materia artística no podemos pensar en la transmisión de un mensaje idéntico, acabado o de una sola línea, no pretendemos suponer que lo percibido, sentido o comprendido por el espectador es aquello que nosotros, como hacedores, percibimos, sentimos o comprendemos del espectáculo.

Especular sobre el espectador es en nuestro proceso pensarnos a nosotros mismos como espectadores de eso que estamos construyendo. Así, optamos por variar cuando consideramos que las repeticiones invariables podrían causar monotonía o aburrimiento en la

expectación. Jugamos con las posibles expectativas de nuestro espectador ideal, poniéndonos en tensión con la tesis de David Hume (Deleuze: 1969: 119-120) quien afirma que "la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla". Esto significaría que, frente a una repetición del tipo AB, AB, AB, A..., la repetición no cambiaría nada en el objeto AB, sino que el cambio se produciría en el espectador: cuando A aparece, se espera la aparición de B. Según Hume, esto se produce en la imaginación, entendida como un poder de contracción:

...placa sensible, retiene el uno cuando el otro aparece que forma una síntesis del tiempo. Una sucesión de instantes no hace el tiempo sino que lo deshace. (...) El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria que apunta a la repetición de los instantes.

Pensando en ese "espíritu que contempla" y jugando con la intención de modificarle su percepción del tiempo, organizamos "Desahucia" en tres bloques a los que posteriormente llamamos "detrimento", "desasosiego" y "desahucia".

Con el fin de develar la repetición como procedimiento de construcción, damos inicio al espectáculo con movimientos casi imperceptibles en un lento juego de equilibrios que va ampliando el recorrido y sumando complejidad y velocidad en las sucesivas repeticiones. Hay una decisión de un primer contacto puramente perceptivo con el espectador (en el que no se emiten acciones verbales) que daría la pauta del modo en que nos vincularemos con él en el espectáculo. Así abrimos una puerta para ingresar al trabajo, confiando en la percepción del espectador. Proponemos un ritmo de inicio que instaría al espectador a bajar su ritmo interno, bajar sus ansiedades, para concentrarse con eso que le proponemos, colocándose en una escucha serena, disponiéndose a estar presente, activamente perceptivo. Esta decisión busca preparar al espectador- guiándolo desde el rol de *maestro ignorante*- para las diferentes

repeticiones que presenciara a lo largo del espectáculo.

Un segundo bloque se inicia con Edgar girando y diciendo "la verdad, yo no sé si quiero seguir compartiendo una vida con vos". Cada inicio de frase, coincide con el inicio del giro. Con este procedimiento jugamos con las expectativas que anteriormente define Hume, ya que al inicio del giro, uno espera que Edgar diga la frase citada. La variación sucede cuando paulatinamente se acelera el giro, y por tanto la frase dicha por Edgar se va recortando, proponiendo nuevos sentidos como por ejemplo "yo no sé si quiero seguir compartiendo... la verdad", "La verdad, yo no sé si quiero seguir...", o "La verdad, yo no sé si quiero... la verdad". El bloque se finaliza con Eleonora superponiendo un texto y acciones en repetición sin aparentes variaciones, en un ritmo ascendente. Texto y acción se condensan y entrelazan mostrando a una Eleonora enajenada, transportada como fuera de su cuerpo, o en lo más profundo del mismo. Relacionamos ambos casos con las reflexiones de Deleuze (1969: 50), quien afirma que "la repetición de una misma palabra (...) tiene dos procedimientos". En el primer caso, "una palabra tomada en dos sentidos asegura una semejanza o una identidad paradójica entre esos sentidos", y en el segundo caso, "tomada en un sólo sentido, ejerce sobre sus vecinas una fuerza de atracción, les comunica una prodigiosa gravitación, hasta que una de las palabras contiguas releve a la otra y se convierta, a su vez, en centro de repetición".

Finalmente, en el último bloque el espectador ve repetirse incesantemente una secuencia de movimientos en dúo cuyas variaciones en primera instancia son casi imperceptibles, teniendo como concepto el cansancio que pueden producir las repeticiones, la dificultad de seguir adelante con las repeticiones a la vez que la imposibilidad de salirse de las mismas, la resignación, la impotencia y la desesperación. Las variaciones en este bloque, que sólo contiene una secuencia, son desarrolladas a

partir de lo que nos dispara como imagen sonora un grito que se va extinguiendo.

En este bloque no se emiten textos. Pareciera que no hay palabras para enunciar aquello que pasa. Intuimos que este silencio verbal amplifica la libertad interpretativa del espectador, y nos estimula a generar múltiples signos simultáneos a partir de las acciones de los actores y la música, que en este momento tiene un rol central. El espectador percibe reiteradas veces la misma secuencia, puede anticiparse a lo que viene y por lo tanto puede decidir qué disponerse a ver cada vez. Buscamos no focalizar la mirada del espectador en puntos únicos, pero intuimos que las variaciones tienden a volverse foco. El foco de la escena, finalmente, se sitúa en la cabeza del espectador y en sus sensaciones sobre lo que acontece.

4. Sobre la construcción de sentido

"...los cuerpos escriben un texto, que se resiste a la publicación, al encarcelamiento de su significado..." Müller (en Sánchez: 2002:159) omentando el trabajo de Pina Bausch

4.1. La composición a través de la repetición

Descubrir que el procedimiento de repetición no sólo funciona en la exploración de laboratorio implica exponerlo en la etapa de composición y estructuración escénica en la que el procedimiento de indagación se volvió escena. El juego actoral con la repetición se vuelve el mecanismo de composición. ¿Cuánto condiciona esta decisión nuestra poética? ¿Nos conduce a una estética en particular? ¿Cada texto presenta o demanda un cierto código de actuación? ¿Qué sentidos propone el código de actuación que construimos? ¿En qué medida un tema se vuelve procedimiento? ¿Todo procedimiento se vuelve necesariamente tema? El procedimiento de la repetición ¿dispara una ficción o ficciones? ¿Cuáles? Preguntas que buscamos ir respondiendo. En este caso, la repetición posibilita nuestra ficción porque, de

la acción misma de repetir, emergen sentidos con los que luego trabajamos. El texto deja de ser el eje de la dramaturgia escénica y comienza a serlo la repetición, volviéndose tema el procedimiento.

Fragmentamos así el texto previamente escrito rescatando aquellos que más se amalgaman con el trabajo corporal, llegando a una reconfiguración que no sólo modifica el orden de los textos o sus sujetos de enunciación, sino que resemantiza el texto original. Las temáticas y sentidos, sin ser planificados, nacen de los cuerpos, de la materialidad escénica, como metáforas del mundo. Este afán de repetir hasta el cansancio habla por sí solo, sin necesidad de ponerlo en palabras, o por la imposibilidad de hacerlo. "Los temas en el arte siempre han tenido que ver con lo innombrable. Con aquellas porciones de acontecimiento humano que no pueden ser explicadas por vía del conocimiento" (Sprengelburd: 2001:113). ¿Cómo dar existencia en la escena a lo que no se puede nombrar? Componemos en el margen entre lo que podemos decir y lo que no, pero que percibimos alejado de nuestras lógicas de conocimiento.

En ese sentido, "Desahucia" dialoga con Pina Bausch (Alemania 1940-2009): los recorridos aparentemente desorientados e invariables, el uso de la pared y las sillas y el espacio de melancolía construidos por cuerpos desahuciados que repiten hasta el cansancio remiten al trabajo de Bausch, quien tampoco sigue una progresión lineal. La secuencia total del espectáculo tiene un orden orgánico a los cuerpos y sus movimientos, resultado de un montaje que oscila entre un trabajo de collage, azaroso y caprichoso, y un trabajo de percepción del actor de su propio trabajo. Este trabajo, hecho de fragmentos, se condensa en una "composición acumulativa"⁴.

4.1.1. Descripción espacial

La primera imagen -fotografía móvil en la que Edgar y Eleonora están sentados a la mesa con actitud de espera- condensa todos

los elementos que construyen la obra en conjunción con el cuerpo del actor atravesado por la repetición. El espacio escénico es interior y cuenta únicamente con una mesa y dos sillas, objetos que dan el primer indicio vincular entre los personajes: una pareja que aparentemente está allí hace un tiempo prolongado, siendo las sillas metáfora de la espera. Sobre la mesa, una tabla, una cebolla y un cuchillo se posicionan como centro de mesa, haciendo alusión a la comida y con ella a la idea de un hábito. Quizá la cebolla sea un anticipo de la acidez que vinculamos a la rutina de la vida compartida.

El espacio inicialmente se configura por líneas de movimiento que por lo general no se encuentran. En la mesa y a su alrededor se desata la desazón del vínculo desgastado, separa los cuerpos entre sí funcionando como mediadora: como objeto compartido, genera un espacio común a la vez se vuelve un escudo entre los cuerpos. Finalmente, sólo quedan las sillas y los cuerpos sobre ellas. Son objetos de uso individual, tal vez el lugar de reflexión. No están enfrentadas entre sí, sino que dibujan líneas paralelas dando lugar al espacio del desencuentro: un espacio en común, dos mundos separados coexisten, las sillas soportan el peso del cuerpo que de a poco se deja caer con mayor abandono. La silla es el espacio de esperar lo diferente; el cambio que nunca llega.

Prolijidad y sobriedad son criterios de vestuario, conceptos que asociamos a la idea de vida rutinaria, que se irán desarmando hacia el final de la obra. La formalidad tiene relación con el ámbito laboral moderno en contraposición a lo que sugieren los objetos, pertenecientes al interior de una casa. La simpleza y escasez de color contrasta con la complejidad interna de los personajes y del vínculo entre ellos. Quizá el contraste blanco-negro deje a la vista la imposibilidad de un punto intermedio, de mediación, de equilibrio.

El concepto sonoro está ligado principalmente a ideas de ruido, entendidos también como problemas de conexión, incomunicación en la pareja. La composición musical⁵ en la lógica minimalista, dialoga con lo que sucede en la escena: se trata de frases

musicales sencillas que se repiten incesantemente, en los que aparece una impropiedad sumamente medida, resultado de los juegos repetitivos de ruidos. Frecuencia, intensidad y pequeñas variaciones sonoras le dan desarrollo al dramatismo musical.

4.2 Sobre nuestra poética

Si bien podemos dar cuenta del proceso de creación, es difícil precisar el momento en el que los materiales se integraron configurando un ente poético, aunque reconocemos clave el momento en que asumimos como axioma inamovible no ocultar el procedimiento de repetición sino que exponerlo. Es a partir de la integración de los materiales escénicos -que confluyen lo performático con lo narrativo, la ejecución con la representación- que ese variado uso del procedimiento, a riesgo de quedar en un mero muestreo, arriba a la construcción de un ente poético integrándose con y en la escena: "cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia, entendiéndolo por forma a aquello que hace entrar a los elementos materiales (e inmateriales) en un conjunto que les confiere unidad y sentido" (Dubatti: s/d: 18), generando una entidad ficcional

Exponer el procedimiento de la repetición significa para nosotros asumir la artificialidad del teatro, modificando la actoralidad: la materia cobra más peso que el simulacro, revalorizamos la percepción corporal y el suceso real sobre la representación. La repetición se vuelve el eje de la ejecución escénica y en la construcción de sentido, cala los cuerpos, visible en la simultaneidad del cansancio y la resistencia, como juego de oposiciones. En este contexto, la mirada funciona como puente hacia el otro, evitando el automatismo y dando consistencia a cada repetición. Las actuaciones fueron modificándose durante el proceso de ensayos generando un código que soporta las repeticiones.

Reconocemos en nuestro proceso los factores que, según Dubatti, organizan y

determinan la construcción del ente poético. Si bien reconocemos lineamientos conceptuales previos al trabajo, la mayoría de ellos se gestaron en la búsqueda e investigación de esta nueva forma, *autopoiesis*. En este proceso de experimentación y composición simultánea identificamos un momento de repetición como búsqueda y uno segundo de búsqueda de la repetición. El primero implica una voluntad de indagar con la repetición, desde la incertidumbre, dejando lugar al emergente o a las consecuencias del proceder, como "repetición dinámica"⁶. La segunda se relaciona con la necesidad de retomar ciertos momentos ya vividos en la etapa experimental e implica una voluntad de recuperación como "repetición estática"⁷.

Como escritura poética pre-existente a las acciones corporales, trabajamos con el texto dramático de Verónica Aguada Berteá y modificamos ese material al ponerlo en juego con nuestras ideas de repetición a priori, sistemas conceptuales que funcionaron como lineamientos programáticos, estando la mayoría de ellos relacionados con el siguiente texto:

Es muy fastidioso tener que ponerse primero la camisa, luego el pantalón, por la noche, arrastrarse hasta la cama, a la mañana arrastrarse fuera de ella y colocar siempre un pie delante del otro. No hay esperanzas de que ello cambie algún día. Es muy triste que millones de personas lo hayan hecho así, y que otros millones lo sigan haciendo después de nosotros, y que, para colmo, estemos constituidos por dos mitades que hacen ambas lo mismo, de modo que todo se produce dos veces (Büchner en Deleuze: 1969: 25)

Los actores repiten una secuencia incontable cantidad de veces. Se sientan, se paran; caminan, se detienen; se acuestan, se incorporan; se inclinan, se enderezan; contienen y sueltan. Una y otra vez. ¿Hay esperanzas de que ello cambie? Estos cuerpos parecen atados a repetir la secuencia, metáfora de la vida cotidiana. Agotados para seguirla, imposibilitados para salir de ella. La repetición genera cansancio en los cuerpos, hastío,

desasosiego, que nos lleva a preguntarnos cuál es el sentido y la causa -en la escena y fuera de ella- de tanta repetición.

No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir algunas cosas o algunas experiencias más que bajo la forma de repetición (...)Eros debe ser repetido no puede ser vivido más que en la repetición, en tanto que Tánatos (como principio trascendental) es lo que confiere la repetición a Eros, lo que somete a Eros a la repetición. (Deleuze: 1969:45/46)

Y quizá esa repetición sea causa y no efecto. Causa de represiones, de olvidos, y de nuevas repeticiones. Repeticiones que justifican la desaparición de lo nuevo, pero conteniendo en sí misma la posibilidad de salirse, la variación, pero sin dejarse ser otra cosa fuera de la repetición. A partir de Deleuze repasamos el vínculo entre Edgar y Eleonora, dos personajes presos de sus propias repeticiones. La repetición se transforma en una acción de denuncia, evidencia lo que excede a los cuerpos, jugándose entre lo trágico y lo cómico, volviéndose cómico lo trágico por la pérdida de sentido, y lo cómico perdiendo gracia en el encarcelamiento del sujeto que no sabe por qué repite, o cree no saberlo.

Las temáticas emergen del suceso: textos superpuestos, caminatas que no se encuentran, repetición de palabras, entre otros juegos, dan cuenta de un vínculo en detrimento, una pareja que generó hábitos, que de tanto escucharse, no se escuchan, o nunca se escucharon, reconocen querer ser algo distinto de lo que resultó ser. Una relación se desmorona, dos personas permanecen y no saben por qué, una relación que se repite en la insatisfacción, la intranquilidad y el desasosiego. Una situación aparentemente inamovible evidencia a la repetición como destino trágico, como destino incuestionable. La imposibilidad de cambiar, el desgaste de la rutina se refleja en dos cuerpos desahuciados, personas que repiten, que se repiten a sí mismas, personas hechas de frases hechas.

Una coreografía destinada a repetirse hasta el final de los días, metáfora de una

pareja bajo la lupa en la vida social actual. El mundo de la intimidad se abre como reflejo de la vida. El vínculo que se genera a través de las sucesivas repeticiones en simultáneo da cuenta de las demandas en una pareja como necesidad de que el otro sea igual a uno. Esto, abierto y expuesto en forma de repeticiones brutas quizá daría cuenta también de las exigencias sociales, de un mundo de pensamientos homogeneizados, en donde lo diferente es lo cuestionable. Esta demanda de igualdad, de uniformidad se traspola a los vínculos personales. La vida se nos muestra como una coreografía que se baila sin saberlo, a veces sin quererlo, se baila repetidamente, de forma ininterrumpida, hasta el hastío, hasta el hartazgo.

5. Consideraciones finales

Comenzamos esta investigación, que tiene como foco al actor como ejecutor y como materia ambos atravesados por la repetición, sin saber cuáles podrían llegar a ser los resultados. En un principio vinculábamos el procedimiento casi excluyentemente como provocador de estados de afección física del actor, pero durante el proceso lo descubrimos como mecanismo de control-descontrol en el trabajo material de los cuerpos. Podemos afirmar que la repetición posibilita un vínculo que demanda una percepción abierta y atenta al aquí ahora, ya que la misma condiciona sus acciones y modifica su cuerpo provocando estados de afección y así, nuevas percepciones.

Este intenso proceso de investigación y producción de un mismo suceso escénico funciona como síntesis del proceso de aprendizaje de una licenciatura teórico-práctica. Las particularidades del proceso nos llevan a pensar que la repetición como procedimiento de creación escénica puede, como sucedió en nuestra investigación, generar múltiples estéticas y/o poéticas. Esperamos que estas páginas den lugar a futuras investigaciones.

En este teatro que proponemos, actores y directora son tan autores del

espectáculo como quien escribió el texto previo. Son autores de otro lenguaje que excede a las palabras y que por ello pueden reflexionar sobre lo inefable. Sentimos que la repetición no sólo fue un modo de pensar la escena sino también un modo de pensarnos, y que sólo mediante lo que pudimos evocar a través del cuerpo, como metáfora de la existencia, es que pudimos reflexionar de qué estamos constituidos y de qué se construyen los vínculos y las ideas: de hábitos, de memoria, de una inevitable repetición.

Notas

1. De Verónica Aguada Berteza, escrito en el Seminario de Técnicas Autorales, en la Licenciatura en teatro, UNC.
2. El trabajo de simplificación y profundización se asemeja a lo que Deleuze define como hábito, en su lugar de perfeccionamiento e integración:

El hábito no forma jamás una verdadera repetición, ora lo que cambia y se perfecciona es la acción, mientras hay una intención que permanece constante; ora la acción se mantiene igual, en intenciones y contextos diferentes. También aquí, si la repetición es posible, no aparece más que entre estas dos generalidades, de perfeccionamiento y de integración, bajo estas dos generalidades, dispuestas a invertirlas, dando pruebas de una potencia completamente distinta. (Deleuze: 2002)
3. Concepto desarrollado por Jacques Ranciere (2010) en *El espectador emancipado*.
4. "...Un método de composición acumulativo: por composición se entendiendo la selección final de los materiales, el orden en el cual serán presentados, la relación ente imágenes, los enlaces entre las diferentes imágenes y acciones" (Sánchez: 2002:128)
5. La música de "Desahucia" fue realizada particularmente para esta obra por el compositor Federico Ragessi.
6. Según Deleuze (2002), repetición de una diferencia interna que ella comprende en cada uno de sus momentos y que transporta de un punto notable a otro.
7. El factor en repetición es un efecto abstracto que se remite a sí mismo (Deleuze: 2002).

Bibliografía

- ABAD, ROSARIO (2008); La repetición en escena, Trabajo final de Licenciatura en Teatro, Córdoba, 2008.
- ARGÜELLO PITT, CIPRIANO (2003); Escritura escénica emergente, Ediciones/DocumentA, Córdoba.
- (2006), C; Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez, Ediciones/DocumentA, Córdoba.
- BARTÍS, RICARDO (2003); Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos, Edición de textos de investigación de Jorge Dubatti, ATUEL/Teatro, Buenos Aires.
- BREYER, GASTÓN (2007). Heurística del diseño. Nobuko, Bs. As.
- CEBALLOS, EDGAR (1994) Principios de dirección escénica. Editorial La Gaceta- México.
- CISMONDI, CAROLINA (2010) Lo real como estado del cuerpo del actor, percepción, afección y memoria en su relación presente con el medio, en las XIV Jornadas de Investigación en Artes, CIFYH, UNC (aún sin publicación). Córdoba.
- DELEUZE, GILLES (2002); Diferencia y repetición. Amorrortu/editores, Bs. As.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI FÉLIX (2006); Mil mesetas. Pre-textos (7° ed.), Valencia.
- DUBATTI, JORGE (s/d); Cartografía teatral. <http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf> . Última consulta: 10 de octubre de 2011.
- (2000), Prólogo en La Deriva de Daniel Veronese, A. Hidalgo Editora, Bs. As.
- KANTOR, TADEUSZ; El teatro de la muerte, selección y presentación de Denis Bablet, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.
- RANCIERE, JACQUES (2010); El espectador emancipado. Ellago Ediciones. España.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, JOSÉ A. (2002); Dramaturgias de la Imagen. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla -La Mancha. España.

SPREGELBURD, RAFAEL; Fractal. Una especulación científica, Apéndice I: Procedimientos, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2001.

ZECCHETTO, VICTORINO (2006) La danza de los signos: nociones de semiótica general. La Crujía. Buenos Aires.

Revistas y Artículos.

ALEJO SANTIAGO MEDINA ELIZALDE (2011); Pina Bausch y el canon postdramático: Un acercamiento a la danza-teatro. EL SÓTANO Revista de Artes Escénicas (ISSN 2173-8939)

<http://www.revistaelsotano.org/revistaelsotano/numero1/dossier2/dossier2.html>

Última consulta: 10 de octubre de 2011.

VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO (2005); *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*. ARTICULOS ALMIAR. Madrid, España.

<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bausch.htm>. Última consulta: 10 de octubre de 2011.