

# *Variaciones teatrales de crítica genética*

Carolina Cismondi / CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

LA PERSPECTIVA DE *crítica de proceso*<sup>1</sup> comprende el seguimiento en presente de proyectos artísticos (teatrales, visuales, de danza, musicales), promoviendo una investigación *en proceso*, es decir, paralela al desarrollo creativo; aquí el analista va descubriendo junto a los artistas el trazo que van realizando, lo cual supone una relación diferente a encontrarse con la obra a público para luego indagar en su construcción. El investigador pasa a formar parte de la creación de obra, por su carácter de observador presente y por las devoluciones que los artistas puedan demandar, posibilitando un trabajo conjunto de teóricos y artistas. Este cruce de miradas potencia la búsqueda experimental, a la vez que pone en valor el aspecto creativo de la investigación teórica, buscando un intercambio permeable entre campos históricamente escindidos.

Ateliê

1. Propuesta de Cecilia Almeida Salles, desarrollada en: SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

De acuerdo a esto, nos preguntaremos por las implicancias del tiempo en la experiencia del proceso, en su registro, y su crítica; plantearemos nuevas relaciones posibles entre el investigador y el objeto de estudio, y entre la documentación y exhibición del proceso. Estas aproximaciones están fundamentadas en la experiencia de cuatro seguimientos de procesos escénicos realizados entre 2007 y la fecha, con proyectos de teatro independiente de Córdoba<sup>2</sup>.

#### INVESTIGAR EL PRESENTE

Reinaldo Laddagga observa el estado del arte contemporáneo y advierte la posibilidad de recepción de las obras de arte no sólo en su formato acabado y objetual, sino en su condición de potencia, tal como en una visita a un estudio de un pintor:

[...] Hay diversas maneras de observar las producciones del arte: la de quien en un museo o frente a un libro o en un concierto se encuentra con un objeto de la clase que Valéry describe o imagina y la de quien visita un estudio, por ejemplo, el estudio de un pintor. Hemos subido o descendido tal o cual escalera, hemos atravesado tal o cual pasillo, hemos transpuesto una puerta e ingresamos en un espacio en desorden. Como este es un lugar de trabajo, los cables que aseguran las máquinas y las tuberías que transportan las sustancias permanecen expuestos. En este espacio hay algunas obras terminadas, pero también esbozos todavía sin destino o proyectos que han sido abandonados. [...] En el centro móvil de la red está el

2. *Edipo R.*, del grupo Organización Q (2007, 2008); *Agatha*, del ex grupo La Gorda (2007, 2008); *Teatro Minúsculo de Cámara* (2008); *Vademécum*, del grupo Delincuentes Comunes (2008, 2010).

pintor, que nos habla discreta o imperativamente de lo que está haciendo, de lo que hay para ver en lo que está haciendo (nos señala determinados detalles), del sentido más general de lo que se propone, si resulta que se propone algo y puede explicarlo. Y estamos nosotros, que opinamos y hacemos insistentes o desganadas averiguaciones. La conversación que mantenemos es irregular; como todas las conversaciones, esta sigue una trayectoria impredecible que no hubiéramos podido anticipar (pero suele ser amistosa, después de todo somos conocidos, nos llamamos por nuestros primeros nombres, tenemos una relación personal). [...] Al final de la visita, la impresión que conservamos no es tanto la de haber visto una serie discreta de objetos, sino la de haber comprobado un estado del estudio, que es el sitio en el que hay obras en potencia.<sup>3</sup>

Lo primero que aparece es un estado espacial, el lugar de trabajo del artista como un espacio en desarrollo, en uso, desordenado y sin jerarquización compositiva. Aquí ya el primer foco de interés se centra en lo que aún no ha sido compuesto, organizado como *textualidad*. Resulta de nuestro interés acceder a este paisaje porque parece poder decir más que el discurso del pintor sobre sus obras, ese desequilibrio de formas parece tener la potencia de aquello que aún no ha sido dicho, que es apenas un balbuceo, y que todavía no es endurecido por el sistema significativo del lenguaje hablado. Lo que nos interesa es que está diciendo, está queriendo enunciar pero todavía no es aquello que ya ha sido dicho; es decir, es pura experiencia presente. Es esa infancia que señala Agamben<sup>4</sup>, conservando su

3. LADDAGA, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 9-10.

4. AGAMBEN, G. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

estado de experiencia antes de ser transformada en discurso.

Luego, Laddagga relata lo que se dice, el intercambio discursivo entre artista y observador, pero no sólo eso sino la relación personal entre ambos, que utilizan sus nombres propios para vincularse. Este segundo lugar que aparece por debajo del discurso, de algún modo las condiciones de enunciación que hacen surgir y derivar esa charla, son las que me interesan señalar: esa relación corporal y próxima entre ambos, donde lo que se demandan es un interés personal en el otro, más allá de sus obras o investigaciones, donde se construye un vínculo singular que los relaciona como personas y que es anterior a su estatuto profesional.

Por último, me interesa señalar la diferencia que hace entre “serie discreta de objetos” y “obras en potencia”, diferenciando los objetos de las obras, la serie discreta de la potencia. Aquí vemos, sin enunciarlo el autor explícitamente, cierto interés desde el espectador por aquello que aún no ha sido finalizado con un orden estipulado para su exhibición (podríamos hacer analogía entre presenciar un volcán en erupción y ver las cenizas). Acá lo que se está valorando es el acto creativo en sí, el acontecimiento de trabajo, la experiencia desordenada de la creatividad. El espectador se encuentra ante un paisaje en transformación, donde no necesita interpretar el tejido compositivo del autor sino que se encuentra él mismo estableciendo posibles relaciones de desarrollo sensible (material y de sentidos).

Sin situarse desde la línea de investigación de crítica genética, Laddagga advierte esta posibilidad al observar las prácticas artísticas del presente, lo cual

señala un momento histórico interesante donde las prácticas teóricas y artísticas comparten cierto posicionamiento que tiene que ver con la obra como proceso. Esto genera, al menos personalmente, un interés por investigar nuestro presente, siendo testigos de estos cambios de paradigmas artísticos y científicos que promueven una relación más participativa entre sí. Cada vez es más frecuente que investigadores participen de procesos creativos, siendo parte de la construcción artística (algunas curadores en artes visuales acompañan todo el proceso creativo del artista compartiendo y aportando su mirada), y también que artistas tomen procedimientos o formatos de la ciencia para elaborar sus obras y su exhibición (catalogación, descripción procedimental de objetos, experiencias de laboratorio, etc). Lo que sucede entonces es un borramiento de las fronteras entre los ámbitos artísticos y académicos o científicos, generando vinculaciones que potencian los desarrollos y alcances de ambas prácticas y que demandan un cruce, ante todo, personal, vivencial, de encuentro personal antes que de intercambio de saberes.

Ateliè

#### EL PROCESO CREATIVO COMO SISTEMA AUTÓNOMO ABIERTO AL MUNDO

Este posicionamiento del teatro como sistema y no como producto cerrado, se sostiene a partir de la *concepción vital* del mismo, por lo cual comprenderemos su funcionamiento de manera análoga a los organismos vivos cuya dinámica es sistémica. Un aspecto clave de este posicionamiento es que la organización del sistema se basa en el *desequilibrio* como constitutivo de

un sistema dinámico estable, es decir que su identidad se sostiene por la variabilidad de sus partes. Al contrario de un análisis clásico de obra que parte de entenderla como formato escénico de componentes equilibrados, aquí el investigador acompaña un recorrido caótico que como totalidad cobra identidad hacia el final cuando puede observarse la construcción completa, y que sin embargo continua siendo inacabada.

Por otro lado, la relación del sistema artístico con su medio externo (social, histórico, cultural, económico, y a nivel local, nacional, mundial), es un vínculo que continuamente ingresa a la constitución interna del sistema, generando y modificando las inquietudes artísticas. Estos sucesos del mundo común ingresan modificando el material artístico, lo cual es un eje de observación para el investigador que puede analizar cómo los artistas se apropian de los sucesos comunes para transformarlos en material escénico, qué procedimientos establecen y qué vínculos referenciales desarrollan con los espectadores.

#### PROCESOS ESCÉNICOS

La crítica genética toma posición frente al objeto artístico, considerándolo en su aspecto procesual y de producción, en sus dinámicas de búsqueda, exploración, construcción, composición y exposición del material artístico. Esto, en el campo teatral, adquiere incluso más coherencia que en otros campos artísticos donde el artista decide fijar su obra en un soporte donde permanecerá (un libro, un cuadro, una grabación sonora o fílmica), ya que el producto escénico no es fijado en ningún soporte sino que es un agenciamiento vivo y

actual entre sus componentes<sup>5</sup> que perdurará como recuerdo en la memoria, o a lo sumo tendrá un registro en video, con su consecuente pérdida de experiencia de asamblea, lo cual abandona la identidad teatral.

Entonces, si el teatro no tiene un formato de fijación, de producto acabado, ¿qué observamos cuando analizamos una *obra* teatral? quizás sólo una posibilidad escénica. Y en ese caso, ¿por qué tendría más valor una representación a público que un ensayo, si ambos poseen la condición de inacabamiento?

Es decir, si el hecho escénico es siempre incierto e inacabado, ya que se construye cada vez entre los cuerpos de los actores y los espectadores que varían siempre, por lo cual nunca es *la misma obra*, ¿no sería más *cercano* al fenómeno teatral observarlo desde la mirada del proceso? ¿no responde *un poco más* a la condición efímera de lo teatral? En este sentido creemos que cada función teatral se revela como un *estado de proceso*, y que resulta válido de ser observado dentro del proyecto particular; ¿no es acaso un personaje una discusión sobre la actoralidad o incluso una afirmación posible sobre la problemática del actor, más allá de una entidad ficcional singular? ¿no es una fábula un modo de posicionarse ante la problemática de la dramaturgia? ¿la escena no es una respuesta posible a la pregunta de qué implica la dirección?

5. “el teatro es un agenciamiento. El agenciamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación. Esos componentes (un texto, un lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, un público) se reúnen en un acontecimiento, la representación, cuya repetición, noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden del acontecimiento, es decir singular”. BADIOU, A. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 137.

Desde esta postura creemos que la crítica genética como mirada sobre los procesos creativos aporta a una redefinición de lo teatral como objeto de estudio, por fuera de sus momentos de fijación y comprendiendo a éstos como instancias de registro de un proyecto. El análisis genético investiga el cruce de problemáticas en el espacio del ensayo, no pudiendo separar aspectos formales de situaciones extraficcionales, (personales de los hacedores, particulares del momento socio-político en que se desarrolla la creación, de la trayectoria del grupo, de la historia teatral del lugar, etc.). Como dice Almeida Salles, la creación es vista como una *red en construcción*, por lo tanto también aporta en la necesidad de una mirada transdisciplinar, lo que es un acuerdo de base en los llamados estudios teatrológicos.

En el seguimiento de procesos escénicos la complejidad de observación crítica permite hablar de la experiencia del ensayo en su carácter colectivo, presente y experiencial, analizando no sólo el discurso sino también las conductas y los gestos. Esta propuesta metodológica de seguimiento de proyectos teatrales se basa en la asistencia periódica del investigador al espacio de ensayo del grupo, registrando el proceso de construcción mediante filmación y notación escrita, configurándose como herramientas de observación para la interpretación posterior. Aparece aquí la tarea constructiva de documentos, seleccionando el material válido que de cuenta de los elementos constitutivos observados en los ensayos, lo cual coloca al investigador en un rol documentalista. Sin embargo, la labor crítica no acaba allí, ya que la idea de seguimiento es que se vayan realizando aportes teóricos que dinamicen



el proceso de la praxis, y de esta forma el crítico se vuelve un creador más de la escena.

La intención de investigar sobre los procesos de construcción escénicos es poder reflexionar sobre problemáticas teatrales, observando aspectos poco acabados que aparecen en el espacio íntimo y en construcción, del ensayo. Alberto Ure<sup>6</sup> señala que es en el espacio de ensayo donde el teatro debe regresar siempre para reinventarse, no por una necesidad de novedad formal sino por reconocer su naturaleza móvil y vital, cuestionando los paradigmas que rápidamente se configuran y tranquilizan las propuestas artísticas. En los procesos investigados<sup>7</sup> verificamos la relación indisoluble entre los modos de trabajo y los resultados escénicos, donde el ensayo se vuelve un campo de experimentación constante, no sólo sobre las formas teatrales sino también sobre las propias dinámicas productivas, lo que genera la presencia de discursos metateatrales en las propias obras como un cuestionamiento necesario en el hacer. A la vez que siguen haciendo teatro, los hacedores se preguntan el porqué y el cómo, y los sentidos aparecen en las vinculaciones prácticas, donde la ética y la política no son respuestas sino problemas a atravesar y construir.

6. Director teatral argentino. Se han editado en los últimos años textos con breves ensayos sobre el teatro: *Sacate la careta* (2004) y *Ponete el antifaz* (2010), ambas de la editorial del Instituto Nacional del Teatro.
7. Han sido investigados cuatro procesos de teatro independiente cordobés, desde 2007 a 2011: *Edipo R.*, del grupo Organización Q. (2007, 2008); *Agatha*, de Marguerite Duras, con Dir. de Cipriano Argüello Pitt (2007, 2008); *Teatro Minúsculo de Cámara* (2008); *Vademécum*, del Grupo Delincuentes comunes (2008-2011).

## EL TIEMPO Y EL TEATRO, LA DIMENSIÓN DE LA EXPERIENCIA COLECTIVA

Ya Éliida Lois<sup>8</sup> advertía sobre la imposibilidad de observar la linealidad del lenguaje en la dinámica escritural y el orden lineal del análisis del discurso resultaba inviable en la interpretación genética, ya que el objeto de estudio no poseía una lógica unitaria ni un edificio progresivamente deductivo. Esto que Lois refiere en relación a los procesos de creación textual, analizados mediante la reconstrucción de documentos manuscritos, alrededor de un texto publicado como

8. “La linealidad del lenguaje, directamente aprehensible en la cadena sonora y en la materialidad de los renglones impresos, se desarticula en la escritura. El procedimiento seguido por el análisis del discurso mantenía básicamente las tradicionales etapas de orden de raigambre filológica (formación del corpus, descripción e interpretación), e inclusive para configurar isotopías discontinuas imponía a cada lectura la dirección general de la linealidad. La génesis del discurso, con sus fluctuaciones, sus zigzagueos y sus círculos, requiere una analítica particularmente compleja: impone una nueva serie de variables perceptivas y un nuevo vocabulario de descripción y conceptualización, y se enfrenta con la tarea de construir dispositivos paradójicos que permitan acompañar la movilidad constante del movimiento analizado.

Ante un material donde los niveles de análisis parecen negarse a ser integrados en una estructura lógica unitaria, ante la imposibilidad de armar un edificio progresivamente deductivo, Louis Hay – uno de los principales teorizadores del geneticismo francés “ ha propuesto una dialéctica de base empírica: observar cómo impulsan la progresión de la escritura una serie de parejas de opuestos: cálculos versus pulsiones del autor, realizaciones previsibles versus restricciones, códigos estructurados del pensamiento y de la expresión versus accidentes que lo trastornan. [...]

Se trata de procedimientos dialécticos antidogmáticos que buscan registrar objetivamente la dinámica de los fenómenos estudiados. Siguiendo una trayectoria analítica e inductiva, Louis Hay [...] ha ido construyendo un campo finito de objetos, signos y discursos catalogables en niveles diversos. Su dialéctica construye conceptos cristalizados [...] y destierra oposiciones rígidas. Ni siquiera la oposición ‘la escritura’ versus ‘lo escrito’ [...] se define en términos de pareja de inconciliables: la índole paradójica de la escritura revela que la memoria de los signos se inscribe en el tiempo en un modo estable y plástico a la vez, y atraviesa en tensión el espacio”. LOIS, É. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001, p. 44.

obra, toma distintas implicancias cuando lo pensamos en relación a: el teatro como práctica colectiva y no directamente traducible en lenguaje, y en cuanto a documentos que son elaborados por el propio investigador al registrar en vivo la construcción escénica.

Aquí el tiempo como eje de lectura progresiva se vuelve problemático en tanto coexistencia de diferentes tiempos: los personales que se cruzan en el espacio de ensayo, donde el eje temporal funciona en relación y no en recorridos individuales, ya que éstos son continuamente atascados, apurados, desviados, por las intervenciones de los otros; luego, la coexistencia de los diferentes objetos de construcción que van conformando la obra, el tiempo de la construcción dramaturgica, de la construcción actoral, escenotécnica; y por último, los tiempos del investigador, quien forma parte de la experiencia, toma notas, registra en video, sistematiza, describe, interpreta, todo en un desarrollo no consecutivo sino recursivo y laberíntico.

En este sentido, la multiplicidad de voces implicadas en un proceso teatral genera por sí misma una dinámica de cruce y superposición (dinámica básica entre director-actor, dramaturgo-director, dramaturgo-actor, actor-actor), posibilitando al investigador la observación de cómo se producen estos aportes y provocaciones interpersonales, cómo aparecen y son tomadas por otro transformándolas en nuevas propuestas. Lo que se despliega aquí es una dinámica de robos y capturas, que posibilita la comprensión productiva de la mirada del otro y, de algún modo, el tiempo funciona como índice de cuán productivos son estos cruces, en tanto la dificultad que proponen y el

*Ateliè*

tiempo que lleva apropiarse y proponer en relación a pautas o ideas claves ofrecidas (conceptos de actoralidad, de personajes, claves del texto para desarrollar una reescritura). Habría aquí un tiempo del *verbo hecho carne*, de cómo la enunciación de un discurso genera construcciones corporales; es decir la dinámica teatral de ensayos consiste de algún modo en tratar de comprender lo que veo del texto, de las actuaciones, del mundo que se investiga, para elaborar intelectualmente estrategias de productividad relacional.

Sucede lo mismo en los distintos tipos de construcciones actorales, dramáticas, escenotécnicas, ya que cada una implica necesariamente a la otra, por lo cual no existe un desarrollo evolutivo de cada una sino una construcción en red donde cada eje afecta al otro. Si bien podríamos observar aquí cómo es el desarrollo metodológico en un eje temporal, de acuerdo a si hubiera una propuesta de realizar actividades diferenciadas y por etapas (trabajo de mesa, búsqueda de personajes, puesta en escena), de todas maneras este eje se rompe ya que siempre existe un ir y venir entre todos estos componentes, acomodando y desajustando los trayectos, volviendo a ideas primeras que reaparecen en una nueva situación, modificando las pequeñas certezas.

Es decir, la concepción lineal del tiempo aporta a la crítica genética teatral fechas para el fichaje de los documentos pero no opera como paradigma desde donde pensar los procesos creativos. Una de las bases de este tipo de estudio es que el desarrollo temporal no implica la idea de progreso, no habría un recorrido hacia la

obra perfecta, sino un trazo de búsqueda. Como dice Lóis “es necesario no simplificar un proceso complejo reduciéndolo a la condición de ‘camino a la perfección’. La escritura se va rehaciendo en términos de construcción – no en términos de perfección”<sup>9</sup>.

Por otro lado, nos encontramos frente al tiempo del investigador. En el caso que analizamos el investigador coexiste temporalmente con su objeto de investigación, por lo cual no existe distancia que demande una reconstrucción; por el contrario, el propio investigador debe dar cuenta del presente para luego volver sobre él, pero a partir de lo ya vivido, donde operaría su recuerdo y no el descubrimiento, en tanto búsqueda de conocimiento de algo que se desconoce.

La coexistencia temporal del investigador con la génesis escritural tiene diferentes implicancias, ya que conviven en él el presente, en tanto experiencia de ensayo; el futuro, al especular en sus registros la utilidad para posibles lecturas posteriores; y el pasado, al volver sobre lo vivido, a través de operaciones de selección y relectura. Esto genera también un tipo de percepción particular en el trabajo de campo, ya que su observación y escucha fluctúa de las palabras de los hacedores, al registro de alguna anotación que luego permita guiar la observación de los videos, de observar la construcción corporal, llevar la cámara a planos generales o planos detalles. Además, la actividad interpretativa no se desarrolla de manera ordenada, ya que implica al conocimiento experiencial generado por el trabajo de campo, la selección y jerarquización de aspectos en el

9. Ibidem, p. 40.

modo de observación de los registros fílmicos, y la puesta en relación de éstos a partir de percepciones globales que se van profundizando en la conformación teórica sobre una dinámica particular. Con esto, afirmamos que el investigador también atraviesa un proceso de creación de conocimientos y que su desarrollo es caótico, irregular, no lineal, y donde la imaginación es también una herramienta de trabajo. Sobre esto dice Almeida Salles:

Para intentar comprender los modos de imaginación artística, el crítico genético recorre sus propios mecanismos imaginativos que, posiblemente, difieren de algún modo de los artísticos. [...] [Italo Calvino define] la 'imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de todo cuanto no es, ni fue y tal vez no sea, pero que podría haber sido'. Él dice creer que es indispensable a toda forma de conocimiento atender a ese golfo de la multiplicidad potencial.<sup>10</sup>

#### LA OPERATORIA DEL INVESTIGADOR: EXPERIENCIA/REGISTRO/DOCUMENTACIÓN/INTERPRETACIÓN

Por último, nos interesa abordar el trabajo del investigador, teniendo en cuenta que trabajamos aquí con la idea de un mismo investigador que lleva a cabo las actividades de vivir la experiencia, registrar, documentar e interpretar; habría que indagar por fuera de este espacio qué implicaría la conformación de un equipo y cómo se darían estas situaciones en un trabajo colectivo. Por otro lado, si bien se accede a los manuscritos de los hacedores – cuadernos de notas, borradores drama-

10. SALLES, C. A. *Crítica Genética – Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008, p. 73.

túrgicos, bocetos de escena – nos centramos en el particular valor que encontramos a la documentación que se realiza del espacio de ensayos, ya que se accede a la experiencia de la creación, sin mediación de soportes ni discursos.

Pensemos en la percepción del investigador en el ensayo, el investigador comparte el espacio y el tiempo del ensayo teniendo un encuentro con los cuerpos y voces de los hacedores, formando parte del contexto en el que se llevan a cabo las discusiones y creaciones. La experiencia del ensayo es vivida por el investigador en función de una comprensión de la dinámica procesual del mismo, por lo cual atenderá a ciertos aspectos de su interés, focalizando en ejes diferentes a los del director y actores. El analista sustrae de su vivencia los aspectos que le ayudan a construir ideas que le permiten apropiarse del fenómeno desde una perspectiva analítica.

Aunque parezca una obviedad, es importante afirmar que ante todo el investigador debe ser parte de la experiencia, es decir que debe comprometerse en la relación presente que establece con los hacedores. No es sólo que se incluye en la actividad de los otros, sino que los otros lo incluyen a él también, que es observado por los demás, cuestionado, que se le va a hablar, se le van a acercar; como dijimos antes, va a ingresar a una convivencia en la que la relación se da de modo transversal. Por esto, es importante reconocer que sobre esta convivencia, el investigador deberá estar atento a seleccionar, en vistas a la fijación escrita y filmica, los aspectos relevantes referidos a lo procesual: objetivos de los ensayos, modos en que se realizan, participación de cada hacedor, recepción de nuevas propuestas, etc.

*Ateliè*

Estas situaciones serán indicadas mediante la anotación escrita, como fase intermedia entre la experiencia y el registro fílmico. La toma de notas en el ensayo funciona también como un texto no lineal, donde el tipo de escritura se va modificando desde el comienzo hacia el final encontrando un objetivo particular según la dinámica de los ensayos. A su vez, este texto de registro funciona como paratexto del registro fílmico del ensayo, operando como índice de los momentos y situaciones nodales de cada video, por lo cual cada vez que se vuelve a observar el video éste mismo texto es completado con nuevas anotaciones que surgen de la observación más detallada y mediada del ensayo. Habría una incompletud en la escritura de este texto, ya que van apareciendo distintos conocimientos al volver sobre los ensayos, conformando así nuevas capas escriturales.

Es importante señalar que en el registro no hay sólo un cambio de soporte, sino que hay una pérdida de la experiencia, en el video podemos percibir la dinámica del ensayo a través de las imágenes y voces de los hacedores pero no tenemos la *sensación de estar ahí*, lo cual da un conocimiento diferente, *por fuera* del acontecimiento. De todos modos, el registro permite incluso potenciar las capacidades perceptivas, a través del acercamiento o zoom para observar detalles de la actuación, o el aumento de volumen utilizado para comprender lo que se está diciendo; además de la posibilidad de repetición que permite reiteradas veces volver sobre el mismo objeto y profundizar la observación. De todos modos, la experiencia del ensayo aporta una comprensión del recorrido que indica, a tra-



vés del recuerdo de lo vivido, ciertos ensayos claves, o determinada discusión sobre algún aspecto. Queremos decir con esto, que sería muy distinta la observación de un proceso sólo a través del registro fílmico, ya que habría que hacer una revisión completa de todo el material en situación cronológica para acceder a cierta comprensión del proceso, para luego poder detenerse en determinados momentos, y aún así estaría operando con distancia de la situación.

A partir del registro, el investigador construye documentos sobre los procesos de construcción, generando un nuevo cuerpo textual/visual que funciona como testimonio de sus afirmaciones teóricas. Es decir, sólo a partir de compartir la documentación de un proceso el investigador podrá dar cuenta de la veracidad de sus observaciones. Estos documentos los constituye a partir de un recorte del material de registro, generando síntesis y poniendo en relación diferentes variables, pero también con una estructuración propia que corresponde a la mirada del observador y que pretende informar y comunicar a otros agentes (espectadores, investigadores, críticos, docentes, etc.).

Por último, la interpretación del investigador aporta modos de comprender la producción escénica desde una mirada atenta a su desarrollo y no sólo a sus efectos<sup>11</sup>,

11. El crítico genético busca explicaciones para el proceso creativo. De ahí que simples descripciones se muestren insuficientes. Se extrae de la complejidad de las informaciones el sistema que organiza esos datos. Para llegar a sistemas y sus explicaciones, son hechas descripciones, clasificaciones, se establecen relaciones y así se percibe la periodicidad y las relaciones son establecidas. Es hecho, de ese modo, un acompañamiento crítico-interpretativo de los registros. El interés no está en cada forma sino en cómo se da la transformación de una forma en otra. Ibidem, p. 69.

de acuerdo al propio proceso del investigador que se ha enfrentado primero con la experiencia de la construcción para luego, junto con los artistas, encontrarse con la obra. Al contrario de un proceso de reconstrucción de la génesis de una obra, aquí el investigador parte del proceso para llegar a los documentos<sup>12</sup>, establece estrategias de comprensión para abordar analíticamente la red orgánica en la que se desarrolla la construcción de una obra.

Es importante señalar que estas operaciones no se realizan de manera consecutiva ni aislada, sino que el investigador las va llevando a cabo de manera simultánea y en red, modificando su actividad de acuerdo a las demandas y descubrimientos de orden metodológico, técnico y teórico que van apareciendo con el curso del proceso de investigación. Esto, se pone en juego en cada proyecto que inicia ya que cada objeto le reclamará una mirada particular, impidiendo la implementación de hábitos generales. En relación a esto, Lois<sup>13</sup> afirma que la crítica genética vive intensamente el dilema del rigor científico, cuanto que “o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia”. En nuestro caso, no buscamos construir categorizaciones rígidas ni una programática de *cómo se hace una obra de teatro*,

12. La tarea del crítico genético parte de los documentos para llegar al proceso. La Crítica Genética es una práctica fundamentada en una perspectiva que transforma la obra en proceso, el producto en producción. Ese recorrido lleva al investigador a reencontrar la obra sobre un nuevo abordaje. Ibidem, p. 71.

13. LOIS, É. Op. cit., p. 41.

sino que nos interesa ir en busca de un conocimiento particular que de cuenta de la complejidad de la dinámica teatral y que aporte un conocimiento específico que contribuya a la actividad de los hacedores. Para esto creemos fundamental poder reflexionar sobre las implicancias del investigador en los seguimientos de proceso, para repensar las categorías clásicas a la luz de potenciar un cruce real con el hacer teatral.

#### ESTUDIO DE CASOS: *EDIPO R.* DE ORGANIZACIÓN Q

*Edipo R.*<sup>14</sup> es una obra de teatro cordobés, ensayada durante 2007 y 2008, que trabaja una versión con objetos del clásico Edipo Rey. Realicé el seguimiento de este proceso de construcción generando un registro mediante anotación escrita y filmación en video, el cual funciona como documento que me permite la sistematización e investigación de esta experiencia.

La obra la construyen a partir de la relación que el grupo Organización Q elabora con el texto literario de Sófocles, partiendo de la premisa de que *entre unos y otros no hay nada*. Este vacío entre ambos universos, del texto y el grupo, implicó la necesidad de trazar encuentros posibles que potenciaran a ambos. Estos vínculos se fueron generando desde el propio campo de ensayos, y podemos observar cómo la dinámica de

14. *Edipo R.* – Dirección y dramaturgia: Luciano Delprato; Manipuladores/actores: Xavier Del Barco, Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Daniel Delprato, Rafael Rodríguez; Inicio del seguimiento: 29/05/2007; Final del seguimiento: 27/09/2008; Cantidad de ensayos registrados: 69; Entrevista: al director y dos entrevistas a los actores; Filmación de obra a público: 4 funciones (mayo, julio, septiembre y noviembre).

trabajo generó la propia dinámica de la obra, donde la metodología aparece como trazo en el modo de composición, sin poder distinguir proceso de producto. Aquí entendemos el proceso ya no como una preparación para otra cosa más importante, mayor, trascendente; sino como el espacio de búsqueda y de experimentación sobre la construcción de un lenguaje singular. Los ensayos desarrollan de manera paralela una indagación sobre el material escénico y sobre cómo revelar ese material, cómo comprenderlo, componerlo; es decir que hay un trabajo creativo también en el desarrollo de una metodología particular que tenga en cuenta el experimento como manejo de variables y operaciones sobre el objeto de creación, a la vez que profundice en cómo los sujetos atraviesan y son atravesados por la experiencia de lo que va sucediendo<sup>15</sup>.

En este sentido, el vínculo del director con los actores es fundamental como primer campo de fuerzas que genera la construcción de ideas escénicas en el espacio de la improvisación. El trabajo con muñecos, que es característico del grupo, se sitúa en un tercer foco de relaciones, y lo que sucede entre estos tres polos es lo que va provocando la aparición de materiales. El acontecimiento de estas ideas-teatro<sup>16</sup> como las llama

15. Luciano Delprato, director de la obra nos dice: “yo trabajo mucho con los actores. De alguna manera trabajo parasitándolos entonces es muy importante para mí que puedan establecer un vínculo creativo conmigo, no sólo sus habilidades objetivas como actores sino también el vínculo particular que yo puedo entablar creativamente con ellos. Un poco el proceso subterráneamente intenta desarrollar eso, paralelamente a que se busca construir un espectáculo, se busca también construir un lazo creativo que permita producir el espectáculo”. Entrevista realizada al director al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

16. “el teatro piensa. [...] el teatro es un agenciamiento. El agenciamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya

Badiou, ocurre en las relaciones que se producen objetualmente en la escena: los muñecos, los actores, la mesa, la situación que se genera, el discurso que aparece; y con los sucesos de pensamiento que esas imágenes despiertan y que corresponden a una resonancia del orden racional, emocional y perceptivo del director y los actores. Estas apariciones de sentido, no son más que la nominación del suceso escénico, sólo que al nombrarlo le otorgan cierta coherencia y espesura semántica a las relaciones objetuales, espaciales y temporales y que luego, vuelven a operar con el imaginario de estos sentidos. De este modo, no podríamos separar el espacio de la escena y de la observación, ni el del hacer y el pensar, ya que ambos operan en simultáneo, provocándose entre sí, y configurando en este campo difuso de potestades, las ideas-teatro.

En este sentido, hay en todo proceso experimental una relación provechosa entre la programación y el azar, donde lo intuitivo es desarrollado y profundizado en su funcionamiento teatral, de modo de comprobar si lo incierto se vuelve acontecimiento, toma peso y cuerpo

única existencia es la representación. Esos componentes [...] se reúnen en un acontecimiento, la representación, cuya repetición, noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden del acontecimiento, es decir singular. Plantearemos entonces que ese acontecimiento – cuando es realmente teatro, arte del teatro “es un acontecimiento de pensamiento. Eso quiere decir que el agenciamiento de los componentes produce directamente ideas [...] Esas ideas – es un punto capital – son *ideas teatro*. Eso quiere decir que no pueden ser producidas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y también que ninguno de los componentes tomados aisladamente es apto para producir las ideas-teatro, ni siquiera el texto. La idea adviene en la representación y por ella. Es irreductiblemente teatral y no preexiste a su advenimiento”. BADIOU, A. Op. cit., p. 137.

poniéndose en relación con los demás elementos. Dice Delprato:

[...] yo tengo mucha confianza en aquello que no puedo explicar, para trabajar a nivel creativo, creo que es lo más interesante. Es decir, lo interesante, me parece, es encontrar eso que uno no puede explicar y después explicarlo. El proceso sería imaginar, llegar a imaginar algo que a uno lo emociona o lo entusiasma y después, de alguna manera, hacerse cargo de ese mundo que uno imaginó, por más que haya sido producto del azar. El azar no es menos nuestro que las cosas premeditadas, entonces no es que uno no es responsable, al contrario, el acto de dar forma tiene que ver con un proceso de responsabilización, de alguna manera.<sup>17</sup>

Es interesante cómo el director pone en relación dos aspectos que parecieran no estar imbricados: el azar y la responsabilidad de los artistas sobre sus creaciones. Como si atender a los vínculos que el azar proporciona entre elementos impensados, fuera menos responsable que programar un desarrollo acabado del montaje de una obra. El trabajo experimental se propone deliberadamente, entablar un diálogo responsable entre la proyección, la especulación de un modo posible de trabajo y la aparición de acontecimientos fortuitos que demanden revisar lo planeado y mirar en otras direcciones; es decir que establece una productividad entre el control como sujetos de una construcción y el des-control que esa construcción genera en las estructuras imaginadas por los sujetos. De este modo, el azar, lo incierto, lo no-controlado son constitutivos del trabajo

17. Entrevista realizada al director al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

experimental, y veremos en este caso, cómo el grupo se hizo responsable de estas elecciones azarosas generando la construcción de ideas-teatro impensadas a priori.

Daremos cuenta aquí de cómo se fue construyendo esta genética de la obra, tomando los datos recogidos de la observación directa, el registro y seguimiento de todo el proceso de ensayos.

#### LA APARICIÓN DE EDIPO DE SÓFOCLES EN EL IMAGINARIO DE LA ORGANIZACIÓN Q

El grupo Organización Q<sup>18</sup> nace en 1997 cuando estudiantes de Artes Plásticas de la UNC descubren que el teatro les ofrece un encuentro real con el espectador y que en ese vínculo pueden construir una complejidad mayor que con las artes visuales; el muñeco es para ellos la máscara<sup>19</sup> con la cual pueden ingresar al mundo del teatro, y esta relación sella la historia productiva del grupo.

Organización Q trabaja hasta 2003; la última obra que presentan juntos es N° 9 y fue un proyecto con el

18. Realizan obras como: *Carnaval Q*, *Móvil*, *Barroco Caos*, *N° 9*, *Autopsias de padres a hijos*, y junto al Centro Cultural España Córdoba, realiza espectáculos sobre pintores y escritor españoles: *Velásquez* en 1999, *Farándula de Charlatanes* en 2000, *E.I.H.D.Q.D.L.M. de Miguel de Cervantes* en 2003.

19. “nosotros hacíamos plástica, no teatro. El muñeco era como nuestro demiurgo entre el mundo de la plástica y el mundo del teatro, estaba entre medio. Y el muñeco como máscara era para nosotros, al principio. Y descubrimos a los actores después de descubrir a los muñecos, es decir, emergieron por detrás de los muñecos los actores y cuando los vimos en escena nos dimos cuenta que había algo en ese vínculo que era interesante de trabajar. Sobre todo porque el teatro yo lo veo siempre como un juego vincular, un juego dialéctico donde el teatro es siempre la tercer cosa, es siempre lo que pasa entre. Entonces, lo interesante del trabajo con muñecos es el entre, el entre el muñeco y el actor, el muñeco y el que lo manipula...”. Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

cual todos los que habían participado, habían quedado muy entusiasmados. Pero los integrantes del grupo dejan de trabajar juntos durante 3 años y cada uno continúa con otros proyectos teatrales, abandonando momentáneamente el trabajo con muñecos, característico de esta organización. Con el recuerdo de la obra *N° 9*, y la intención de llevar a cabo un proceso nuevamente grupal, Luciano Delprato convoca a los hermanos Marcos y Leopoldo Cáceres, pertenecientes a la formación original del grupo; a Rafael Rodríguez, quien había participado como actor invitado en *N°9*; a Daniel Delprato, su padre, que ya había trabajado en un par de obras con este grupo; y a Xavier Del Barco, un actor con el que había trabajado en su última obra *La Noche Falsa*.

Como primera vinculación creativa, que posibilitara nuevamente el trabajo de grupo en un proyecto conjunto, Luciano Delprato retoma la manipulación de muñecos y comienzan a trabajar en los ensayos con una materialidad acotada, consistente en pequeños personajes de goma espuma y madera, una mesa donde manipular, el funcionamiento del teatro de bunraku japonés, y unas piezas<sup>20</sup> escritas por este director. Con el desarrollo y exploración en los ensayos, fueron in-

20. “yo los convoco. Era mi inquietud pero me parecía, de alguna manera, que representaba una emergencia del grupo. Empezamos a ensayar con esa sola motivación, sin saber qué demonios íbamos a hacer; y la primera estrategia de trabajo en busca de cierta coherencia metodológica con estos objetivos fue recuperar un par de piezas, pequeñas piezas, para muñecos que yo había escrito hacia el final de aquél momento que, por x motivo, no terminaron en ninguna obra de Organización Q. Cosas viejas, muy viejas.

[...] en fin...no porque fueran tan interesantes esas piezas sino, porque tenía coherencia con esta especie de idea retrospectiva que parecía, de alguna manera, motorizar el proceso. Me pareció coherente, ya que no teníamos nada, empezar por ahí. De eso, obviamente, ya no queda nada,



vestigando las posibilidades escénicas de estos elementos y modificando sus funcionamientos. Los muñecos se reconstruían constantemente por la fragilidad de los materiales y la rudeza de la manipulación, por lo que su diseño y construcción definitiva se fue sintetizando en relación a la operación, de modo que puedan ser manipulados por un solo actor y no necesariamente por tres, todo el tiempo. Las tres mesas pequeñas de bar que utilizaban como espacio para manipular fueron cambiadas por una mesa de comedor rectangular, ya que simplificaba los desplazamientos. En cuanto al teatro de bunrakus, conservaron el funcionamiento del lector que está separado de los manipuladores y realiza las voces de todos los personajes, y modificaron el modo de manipulación para que la cantidad de manipuladores pudiera rotar de uno a tres, y que ellos a su vez pudieran variar de muñecos, sin la necesidad de perfeccionarse técnicamente en el manejo de un único muñeco. Por último, las piezas escritas por Delprato sirvieron como pautas iniciales de improvisación que luego fueron dando lugar a otras motivaciones temáticas, por lo cual fueron dejadas de lado rápidamente.

Cuando estas primeras excusas de trabajo habían ido transformándose, por la propia dinámica del grupo, aparece en una improvisación la idea de Edipo Rey, la cual resultó coherente con el material que venían

pero empezamos por ahí, empezamos por ese lado. Empezamos a desarrollar una serie de improvisaciones con muñecos, con muñecos de mesa, que es como la técnica de manipulación que más transitó Organización Q y que yo, por ahí, más manejo. Y, en las improvisaciones, se fue derivando el tema, no?, fue quedando como, fue quedando relegado a un segundo plano, a un tercero y hasta desaparecer estos lei motiv iniciales de esas pantomimas". Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

desarrollando y se instaló como una especie de *fatalidad creativa*<sup>21</sup>. En ese momento yo aún no estaba integrada a los ensayos, por lo cual esta instancia es relatada por el grupo, sin que quede registro de este momento con el que se pueda corroborar y profundizar el análisis de este acontecimiento fundamental en la nueva dirección que toman los ensayos. Sin embargo, tanto actores como director relatan que esta improvisación entusiasmó al grupo de manera inmediata, ya que asociaron el trabajo desarrollado hasta entonces en los ensayos y el Edipo de Sófocles, estableciendo relaciones complejas entre el vínculo muñeco/arquetipo mítico, las ideas de lo clásico y lo barroco, la gran obra y la obra menor. No tuvo en su momento más motivos que un *entusiasmo inefable* por parte del grupo y lo que generó fue una serie de operaciones escénicas que les permitiera conocer al Edipo de Sófocles para comprender qué era lo que les impactaba de esa tragedia, y cuál sería la mirada que ellos establecerían sobre ese material<sup>22</sup>.

21. “veníamos improvisando, deben haber sido tres meses de trabajo antes de que apareciera, y ya había mucho material, ya había para hacer muchas obras distintas, de distintas cosas, pero no aparecía todavía eso que te entusiasma, eso que te captura, eso que te hace sentir que no podés hacer otra cosa más que eso, esa especie de fatalidad creativa no había aparecido todavía y apareció con Edipo, que tiene un peso particular, ¿no es cierto? Eso de Sófocles y la tradición, insisto, tiene una atracción gravitatoria fuerte, para el interés”. Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.
22. “Entonces estamos en el proceso de conocer a Edipo, de descubrir los límites de Edipo y nuestro Edipo también, es decir, de nuestra mirada: ¿qué cosas revela de nosotros nuestra mirada sobre Edipo? Entonces en ese juego de espejos tratamos de descubrir cuál es...qué es lo que queremos hacer. Quizás querramos hacer el Edipo de Sófocles, esa sería como la hipótesis más fuerte hasta ahora, pero no es la última. [...] Entonces todavía estamos armando un aparato que produzca material que no tenga forma todavía, es importante que no tenga forma, es importante todavía eso, para permitirnos descubrir todavía qué es lo que queremos, qué es lo que nos entusiasma, me parece que eso es muy importante, todavía no lo hemos encontrado por completo. Edipo

## LAS IDEAS-TEATRO: DE LA CONSTRUCCIÓN A LA OPERACIÓN

A partir de aquí, desarrollaremos recorridos semánticos que la obra exhibe, y que nos permiten dar cuenta de las operaciones metodológicas/dramatúrgicas que el grupo fue desarrollando de modo vincular con esta tragedia ateniense. Llamaremos ideas-teatro a estas provocaciones de sentido que se vinculan de manera transversal y no jerárquica, ya que acontecen en el agenciamiento de los componentes escénicos, en relación con el imaginario del espectador.

### LA MANIPULACIÓN Y EL PODER:

El trabajo con muñecos como primer elemento del proceso vincula la idea del arquetipo mítico con la del muñeco, ya que el grupo encontraría una analogía entre el vacío de interioridad que ofrecen ambos y que es colmada por quien lo mira<sup>23</sup>. El trabajo sobre la

produjo una enorme atracción, entonces es lógico invitarlo a tomar un café, ya vamos a ver qué pasa”. Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

23. “Edipo rey, y me atrevería a decir cualquier personaje de la tragedia clásica, se lleva bien con el muñeco, está hecho de la misma cosa. Son arquetipos inquietantes que no tienen nada que ver con nosotros y, a la misma vez, parece que tuvieran más que ver con nosotros que cualquier persona que sí existe y que está caminando y que tiene rodillas y órganos. El muñeco genera una identificación muy particular justamente por el hecho de que no es nadie, de que está vacío. Al estar vacío yo, cuando lo miro, lo puedo llenar de todas las cosas que yo quiero, está listo para ser llenado, está listo para que yo pueda proyectarme sobre él, tiene una especie de fuerza gravitacional semántica muy grande; y en ese sentido me parece que se parece a los arquetipos clásicos porque, si bien están vacíos, vacíos en un sentido de subjetividad no tienen... Así como el héroe clásico, el héroe trágico no puede más que dirigirse hacia su propia decadencia, hacia su propia tragedia. Esa misma falta de subjetividad tiene el muñeco que no puede más que hacer lo que vos de atrás le obligás que haga. Hay una especie de buena convivencia poética de esas dos ideas”. Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

Ateliè

corporeidad del personaje mítico en relación con la constitución de extremidades de palo, torso de goma espuma, y rostro de madera tallada (con una misma expresión siempre, inamovible), genera en el espectador una proyección de las propias ideas y emociones sobre ese cuerpo inerte, que debe ser manipulado por los actores e imaginado por los espectadores para simular cobrar vida. De algún modo, el muñeco demanda aún más la participación de los sujetos como constructores de la ficción, ya que él como objeto inanimado no puede más que prestar su tosca materialidad para que otros lo construyan como personaje.



En este sentido, no sólo hay un devenir menor del preconcepto clásico de Edipo Rey como uno de los más importantes personajes trágicos, a un pequeño muñeco de madera que desplaza la soberanía del cargo (Edipo

*Rey*) por la portación de un apellido (Edipo *R.*), que igualmente no es develado más que por su inicial, como signo de una identidad no descubierta; sino que este mismo muñeco es trastocado por un muñeco aún menor, que se acuesta sobre su pequeña cama, desde donde gobierna Tebas (en la obra aparecen dos muñecos que representan el personaje de Edipo, uno de la misma altura que los demás personajes, y otro más pequeño).



*Ateliè*

Esta operación que sucede en los ensayos, motivada por una necesidad técnica, aparece en la obra como una clara operación de sentidos sobre la idea del poder político. En primer lugar la cama surge a partir del primer texto de Edipo, que según el grupo pareciera que relata una pesadilla; entonces, este objeto que deriva de una situación escénica de colocar al personaje en relación a la acción de soñar, genera la construcción de un espacio

que sea propio del gobernante, y en este caso la cama reemplaza al clásico trono. Como todo el desarrollo de la manipulación es sobre una mesa rectangular de madera, la construcción de espacios ficticiales no puede sobrepasar las condiciones estructurales de la mesa, por lo que la aparición de este único objeto-cama constituye de manera metonímica el espacio del palacio del Rey. A partir de esta configuración espacial, el tamaño de la cama debía ser acorde al de la mesa, pero el muñeco original que el grupo utilizaba para la manipulación de Edipo sobrepasaba estas pequeñas dimensiones; por lo que el grupo decidió que construiría un muñeco más pequeño para los momentos en que el personaje accionara desde la cama. De acuerdo a esto, es que deciden que el personaje de Edipo posea dos cuerpos de madera: uno público, de mayor tamaño y que resuelve los problemas del pueblo, con el que descubre su identidad y se castiga, y uno privado, que es el de menor tamaño, utilizado cuando sueña, cuando duerme la siesta y lo despierta el mensajero, cuando discute con su mujer Yocasta. Este doble funcionamiento del político acontece sin explicación en la escena, casi como un cambio de ropas, como la imagen de quien se cambia el pijama para salir a la calle, como la asunción de una máscara pública.

Pero incluso este doble juego toma otra variable más cuando Edipo, en el Episodio uno, da un comunicado al pueblo reunido en la plaza, y su forma varía de cuerpo de madera a cabeza parlante y el pueblo es construido sólo con las manos de los actores reunidas alrededor de esta cabeza.



Aquí, ya no es sólo la estatura política de nuestros gobernantes la que es edificada, sino la relación que como pueblo entablamos con esa figura: el devenir del político a una cabeza que habla, a un pedazo de madera que emite un discurso (y que aquí, incluso ni siquiera sale del mismo actor que lo manipula sino que está mediado por otro actor que dice sus palabras), y el pueblo vuelto un grupo de manos que actúa igual, todos como una misma cosa, aplaudiendo o tirando piedras al unísono, sin pensamiento propio. Incluso podríamos ir un poco más lejos, observando la identificación de los personajes con las partes del cuerpo: el político como el sujeto que piensa, y el pueblo como los sujetos que hacen, obreros que sólo trabajan con las manos. Y de nuevo aquí, un suceso del orden técnico, una aparición caprichosa de la forma en los ensayos, donde al experimentar la manipulación de los muñecos y continuamente desarmarse, uno de los

*Ateliè*

actores tomó el palo con cabeza y comenzó a manipularlo, generando en la percepción del director un suceso de sentido. Lo que desarrollan a partir de esta utilización fragmentada del cuerpo del personaje, es la relación entre el discurso político<sup>24</sup> de Edipo, representado por una cabeza, y el comportamiento del pueblo de Tebas, representado por los actores que alzan sus manos a su alrededor. Este uso de los cuerpos genera resonancias en varios sentidos, aunque sin referencias concretas en escena: podemos vincular el comunicado político con el discurso vacío y repetido de nuestros gobernantes, donde no se hacen cargo de gestiones anteriores y siempre los mandatos son empezar de cero, sin poder establecer una construcción política nacional más allá de la gestión de turno; también asociamos la imagen del pueblo en manifestaciones políticas, de respaldo o rechazo, donde la expresión despersonalizada de las masas genera un movimiento irracional de contagio apasionado (pensemos en la importancia de las manos en toda manifestación, en el *cacerolazo*<sup>25</sup> la mano

24. “Querido pueblo, escuché con claridad sus plegarias y puedo decirles una cosa: si prestan atención a lo que yo les diga y están dispuestos a hacer algunos sacrificios, sus oraciones obtendrán una respuesta. Por que a este país lo sacamos adelante entre todos o no lo saca nadie. Yo ignoro lo dicho o hecho por la anterior gestión al respecto de estos temas, yo asumí el poder con posterioridad a estos sucesos y ahora nos estamos haciendo cargo de errores que se vienen arrastrando desde vaya uno a saber cuando. Como además yo llegué a la ciudad después del asesinato no tengo datos que me permitan montar yo solo una investigación. No tenía esta nacionalidad en aquel momento. / Frente a esta situación pido la colaboración de toda la comunidad en el esclarecimiento del siniestro de público conocimiento. / Si alguien tiene algún dato del paradero o la identidad del autor del crimen, que lo denuncie a la brevedad. Hay una suma importante de fondos públicos destinados para recompensar tales actos [...]”. *Edipo R.*, Episodio 1.

25. Acontecimiento social ocurrido en diciembre de 2001, en Argentina, cuando los bancos asumen que no poseen fondos para dar a la gente su



que golpea con las cucharas las cacerolas, los aplausos, el arrojar piedras, el golpear a los que se oponen de bandos contrarios o contra la misma fuerza policial).

Y aquí también lo central en la propuesta de *Edipo R.* es que desplaza la mirada sobre la infortuna de Edipo para colocarla sobre la responsabilidad que tenemos sobre nuestros actos, como sujetos individuales y públicos. En este comunicado del gobernante, no sólo es cuestionada su figura sino también la del pueblo mismo, la conducta contemplativa de los ciudadanos que aquí se traslada inmediatamente sobre los espectadores. Porque la *Organización Q* desarrolla en paralelo una puesta en escena sobre la tragedia griega y sobre la manipulación, poniendo a dialogar la idea sobre lo político y sobre el teatro como funcionamientos similares de puesta en acción de estrategias manipulatorias: manipulación del pueblo, manipulación de los espectadores.

Entonces, paralelamente que nos cuestionamos como ciudadanos, reflejados en esos puños enardecidos, nos cuestionamos también como espectadores que contemplan la ficción y sólo aplauden al final, donde nuevamente las manos son nuestro vehículo de expresión. Y lo que *Edipo R.* nos cuestiona aquí es nuestro funcionamiento colectivo, democrático, ¿cómo operar subjetivamente formando parte de una masa indiferenciada de sujetos? ¿cómo hacer que mi voluntad

dinero depositado y se genera el llamado “corralito”. El entonces presidente Fernando De La Rúa, renuncia a su cargo huyendo en helicóptero, y la situación social se encrudece con saqueos a supermercados y el pedido de “que se vayan todos”, al ritmo de los golpes de cucharas contra cacerolas.

no se vea arrastrada por la voluntad de la masa irracional?. Y complejiza aún más estas preguntas cuando, en el Episodio quinto, Edipo ciego cuestiona no sólo a los personajes cómplices de su tragedia, sino a los espectadores que impávidos asisten a presenciar uno de los más horribles relatos, volviéndose también cómplices y perversos observadores de su errado accionar<sup>26</sup>.

El planteo homologa las dos situaciones: la ficcional, y la teatral. Cuestiona por igual a los demás personajes y a los espectadores, responsabilidad política en el destino de un gobierno, responsabilidad política en la construcción teatral. Pone en evidencia la presencia del otro y, en ese sentido, le demanda responsabilidad por el lugar que ocupa. Los políticos no gobiernan si no existe una sociedad que acepte ser gobernada, el teatro no acontece si no hay público en la sala; pero tampoco alcanza con otorgar la voluntad de que el gobernante o actor elegido nos represente, sino que nosotros como ciudadanos y espectadores somos los que vamos a determinar cómo esa relación goza de un poder de representación popular o es sólo la ejecución de la voluntad de turno. Y aquí es la manipulación como operatoria técnica y semántica la que vincula política y teatro como relaciones de poder no inocentes, y por la que somos cuestionados como sujetos públicos.

26. “¿Y si llega a existir la vida después de la muerte? / Yo, después de lo que me hicieron hacer no quisiera tener que mirar a los ojos de mis papás si me los cruzara en el infierno / Tampoco quiero ver a las criaturas deformes que engendramos con mi madre, mezcla asquerosa de hijo y hermano. / No quiero ver al público. / Ni a esta sala de teatro. / ¿Por qué me recibiste? / ¿Por qué se levantó el telón? / ¿Por qué no cayó como una guillotina sobre mi cabeza, librándome de mostrar mi horroroso drama ante los hombres?”. *Edipo R.*, de Organización Q.

## LO COLECTIVO COMO RESPONSABILIDAD COMPARTIDA

Esta idea-teatro se traslada también a distintos órdenes de la ficción: en la construcción de la identidad del otro (como temática que aparece en relación a Edipo y su desconocimiento provocado por el silencio de los demás personajes) y en la operatoria actoral (los distintos órdenes de ejecución que deben desarrollar los actores como manipuladores, lectores y personajes son alternados de modo que todos deben pasar por todos estos órdenes, sin la posibilidad de roles fijos que establezcan jerarquías particulares). A la vez, ambos ejes de este agenciamiento complejo, se construyen por relaciones de diversa índole.

En cuanto a la responsabilidad en la construcción identitaria del otro, se vuelve en esta versión un problema colectivo al evidenciarse el compromiso de los demás personajes al ser cómplices del desconocimiento de Edipo: Layo, Yocasta, Tiresias, Mensajero, Pólipo y Mérope<sup>27</sup>.

Lo que provoca esta responsabilidad compartida de los personajes ficcionales, es una lectura compleja que no permite un reconocimiento de estructuras individuales de pensamiento que respondan a un

27. Edipo dice en Episodio quinto: "Ojalá el que me salvó la vida de bebé se hubiera muerto antes de levantarme del suelo. / No nos hizo ningún favor. Si me hubiera muerto antes todos nos librábamos de esta tragedia. / No hubiera tenido que matar a mi papá. / Ni casarme con mi mamá. / Todas estas cosas espantosas que tuve que hacer. / Y ahora me abandonan acá. / Por que soy hijo de puta. [...] Y mis padres adoptivos y mi falsa casa paterna, son también cómplices por haberme criado y cuidado para entregarme después a este cadalso donde soy torcido y corrupto. / Y la encrucijada de los caminos donde abrí la carne de mi padre, ¿Todavía se acordará de mí, de lo que hice? / Y la cama donde abrí la carne de mi madre, la misma que me engendro y después se abrió de nuevo para recibirme". *Edipo R.*, de Organización Q.

posicionamiento claro dentro de una moral dualista. Esto, vuelve complicada la identificación del espectador con alguno de estos personajes ya que al no poder discernir cuál es la víctima y cuál el victimario, la identificación es postergada durante la obra y lo que va operando en su lugar es una distancia crítica hacia la ficción y hacia la propia relación de la que se forma parte como espectador. Esta intención se planteó claramente en la construcción sonora de estos personajes, ya que la lectura de los mismos por parte de casi todos los actores según el episodio que tuviera que leer cada uno, dificultaba un modo único de identidad sonora, y se constituía más bien según cómo los personajes eran atravesados por los sucesos. De todos modos, la atención estuvo puesta en ambiguar los posicionamientos políticos de los personajes y no resolverlos hacia uno u otro pensamiento, así el coro por momentos parece ser de derecha pero luego opina como si fuera de izquierda, o la misma Yocasta resulta ambigua al no comprenderse si sabe la verdad y no quiere que salga a luz, teniendo un comportamiento entre protector y amenazador<sup>28</sup>.

28. "Te pido por lo que mas quieras en este mundo que te detengas ahora. Si te importa tu propia vida vas a detener esta investigación. Ya es suficiente con mi sufrimiento. [...] Te pido por favor que no te metas en esto [...] Te amo con todo mi corazón, por eso te estoy implorando esto que te juro que es lo mejor. [...] Por que te quiero, te deseo que nunca jamás llegues a saber quien sos". *Edipo R.*, Episodio tercero.



A su vez, esta construcción colectiva de lo ficcional está genéticamente determinada por el modo de trabajo de los ensayos, la realidad de los actores que no siempre estaban todos en los encuentros, hacía dificultoso definir que uno solo leyera todo el texto, o que cada actor manipulara un personaje, porque eso retrasaría mucho la experimentación en los ensayos (recién en el ensayo registrado n° 32, el 22/02/08, se decide quién va a leer cada fragmento, antes era aleatorio según los actores que estuvieran presentes). Esta decisión organizó la estructura de participación, pareciéndose a un juego de posta donde las tareas van rotando. Así, cada actor tiene que desarrollar su operación como lector de un episodio, manipulador de diferentes muñecos-personajes, performer del coro y corifeos. Esta construcción actoral se fue desarrollando con el suceder de los ensayos de un modo desordenado, caótico y general al principio y luego hacia el final fueron comprendiendo que la construcción actoral se desarrollaba en tiempo real, en relación a las acciones que debían llevar a cabo. La

problemática de manipulación técnica les demanda una práctica de atención al otro donde no hay posibilidad de accionar individualmente, ya que cada movimiento que un actor realiza con el muñeco repercute en el otro actor y en los demás muñecos<sup>29</sup>, al igual que la lectura; toda la construcción ficcional es ir trazando en escena las relaciones entre los distintos elementos, ya que ninguno de los actores tiene la potestad de una singularidad ficcional. La operatoria performática es el lenguaje que pueden utilizar los actores, ya que la abundancia de operaciones que deben realizar les vuelve imposible cualquier marcación minuciosa a priori, que deban recordar y repetir.

Esta unidad colectiva también fue un problema en la construcción del coro. Luego de la relación del muñeco y el arquetipo mítico, la problemática del coro fue el vínculo de funcionamiento que detectaron más cercano de la tragedia con el grupo, de modo que fue donde más se detuvieron a probar y tratar de comprender su funcionamiento<sup>30</sup>. Entonces, esta construcción fue un desafío para los actores ya que

29. "A mí me interesa entregarles coordenadas para que trabajen sobre la calidad del movimiento. No se trata de grandes ideas sino de establecer un vínculo con la sensibilidad cinética del muñeco. Si no, es un bajón, es ver sólo buenas ideas que se nos ocurren. Las ideas son sólo un trampolín, lo que nos interesa es otra cosa." Notas tomadas de ensayos.

30. Luciano sostenía que: "si encontramos el coro, vamos a poder encontrar a Edipo, y ahí vamos a poder tomar una decisión formal, eso creo. Si encuentro en el coro lo que estoy buscando, es que nos quedamos con Edipo. Creo que ahí está lo específico de la tragedia, en el funcionamiento escénico, en el funcionamiento poético del coro. A la misma vez, también tiene ramificaciones con el funcionamiento de Organización Q y el funcionamiento del colectivo de manipuladores. Hay algo de lo coral que tiene que ver con ciertas inmanencias de la estética de Organización Q, por algo me resuenan. Entonces me sigue pareciendo coherente trabajar sobre el coro. Es más el problema de lo colectivo, de lo transversal, de lo descentrado". Entrevista realizada a Luciano Delprato al comienzo del seguimiento, 8 de junio de 2007.

implicaba no sólo desarrollar una solidaridad actoral donde se observaran caracteres diferentes que respondieran a una misma voluntad, sino que también su ejecución formal estaba puesta en función de hacerle cosas al espectador. El coro instalaba una relación directa con el espectador, por delante de la mesa de manipulación, y su desarrollo se relacionaba más con la instalación de un suceso del tiempo distinto al de la fábula, y de una corporalidad descentrada, más del orden de la pura ejecución formal de la danza que de la evocación de otra cosa. No existe una relación afirmativa de los actores con el coro, sino que es más bien el padecimiento de la peste, donde es puesta en cuestión la idea de actuación, como si fuera un coro decadente de prostitutas viejas, de travestis, donde lo que aparece es la decadencia del que trata de parecer otro. Allí entonces vemos cómo el actor es desnudado en su afán de convencer al espectador con su mentira. Incluso aquí el discurso del coro es vuelto menor ya que es dicho de manera desordenada por los actores, repitiendo fragmentos, omitiendo otros, volviendo dificultosa la tarea de comprender una linealidad en el relato y conviviendo con sucesos del orden sonoro (gritos, balbuceos, susurros, cambios de las voces) que desplazan la atención del sentido y la sitúan en el orden del puro acontecimiento.

*Ateliè*



#### EL ACONTECIMIENTO COMO FATALIDAD

En relación a esta idea-teatro, observamos cómo es construida a partir de la dinámica de trabajo. En los ensayos no había preparación, ni charlas personales iniciales, sino que mientras iban llegando se iba trabajando y de lo que se hablaba era de la obra, como modo de aprovechar el tiempo que tuvieran juntos para indagar sobre la teatralidad. Así, el proceso indaga en trabajar con lo que hay, con lo que va sucediendo y eso va modificando el imaginario del grupo, de modo que los sucesos del orden de lo no controlado van constituyendo fatalmente la construcción ficcional. La organización no es rígida ni a priori, sino que cuando el ensayo está pensado de determinada manera, el director se lo comenta a los actores y prueban, y luego el ensayo irá derivando según las líneas de fuga que vayan aconteciendo. Así, la cronología de trabajo en



los ensayos no fue similar a la de los episodios de la obra, por lo que el modo de abordaje no funcionaba de acuerdo a un eje de progresión dramática sino poniendo en relación las distintas problemáticas de construcción y según las demandas de los actores que estuvieran ese día en el ensayo. De acuerdo a esto, es que cuando van realizando el montaje de las distintas escenas, no existen escenas enlace que pongan en relación los episodios con las estrofas, ya que cada escena se desarrolla de manera independiente del resto comenzando y concluyendo en sí misma de manera clara. En la obra todo sucede, no hay preparación ni prolongación de la acción, alguien que lee, alguien que manipula, alguien que cuenta, no hay demora. Tampoco hay un interior a revelar de los personajes o de la trama, lo cual responde a una decisión ya dada en los ensayos donde los actores no desarrollaban un calentamiento que les permitiera transformar su cuerpo en un cuerpo ficcional, sino que directamente iban a encontrarse con los muñecos. Esta atención puesta por fuera del actor generó la construcción de una actoralidad centrada en la relación con los demás elementos, lo cual implicaba un vínculo desde las superficies y la inmediata reacción.

#### LO REAL DEL ARTIFICIO

La aparición y desaparición de los muñecos sobre la mesa de manipulación es realizada por los actores como la exhibición de estos acontecimientos, haciendo confluir en esta acción la idea fatal del acontecimiento, ya que cuando reconocemos lo que sucede es posterior a su suceder (la fatalidad aparece cuando no podemos

tomar precauciones respecto a nuestro futuro), y el carácter expositivo del artificio, ya que cada comienzo de los episodios los actores buscan visiblemente los muñecos que manipularán y que se encuentran hasta ese momento colgando de una madera colocada en la pared (y que se exhibe por detrás de los actores durante toda la obra).

En este sentido, la escena es expositiva de los mecanismos que la construyen, todo está a la vista, se observa a los actores construyendo la ficción; los mismos actores tienen escritos sus nombres en el traje negro, del mismo modo que los muñecos tienen escritos los nombres de los personajes, lo cual pone en el mismo estatuto lo real y lo imaginario. El plano de lo real aparece en la escena en la relación material brutalmente expuesta, no en un concepto de teatralidad. “No te estoy pidiendo realismo sino realidad en tu relación con el texto, con los muñecos, con el cuerpo de los otros actores”, les dice Delprato en relación a que el registro de actuación es una consecuencia de la operatoria actoral que está centrada en el vínculo en tiempo real con los demás elementos, y no se constituye por sí mismo en el eje de construcción. La obra comienza con los muñecos colgados en la pared del fondo, a la vista del espectador, luego aparecen los actores que se sitúan entre los muñecos y la mesa, y sólo miran al público exhibiendo sus nombres marcados e inmediatamente van en busca de los muñecos y el lector se coloca en una silla, toma el texto y comienza a leer (el lugar del lector se encuentra en un costado de la sala dentro del campo visual del espectador, mostrando que tiene un texto que lee, una jarra de la que toma agua, y una silla donde se

sienta). Con esta primera aparición de los actores, lo que hacen es inaugurar el vínculo con el espectador, declarando que saben que están ahí observando y que, en definitiva, son los destinatarios de su construcción escénica. La obra termina de igual modo, los actores de frente al público que, sin apagón mediante, saludan y se van. El espacio y la iluminación están trabajados de igual modo, sin la intención de ocultar nada sino de exhibir la artificialidad; no hay patas, ni fondo de escenario, y las luces son tubos fluorescentes que iluminan todo por igual, todo el tiempo. Esta característica estética de la obra está construida de acuerdo a la realidad de las condiciones de producción, donde el grupo debía ensayar en las salas pequeñas de DocumentA/Escénicas ya que cuando podían juntarse había actividad en la sala grande, y también porque un espacio pequeño es más acorde a la cantidad de público que asiste a ver teatro independiente en Córdoba permitiendo así la distribución de este público estimativo en mayor cantidad de funciones. También el grupo no pidió subsidios para la realización de la obra, por lo que la inversión debía ser posible de recuperarse rápidamente con las entradas de las funciones.

Esto, que se configura de modo tan pragmático, sostiene un posicionamiento de trabajar con la realidad del grupo sin forzar un funcionamiento ajeno al mismo. En este sentido, es interesante cómo se configura como propuesta estética coherente con los demás lenguajes, a partir de aceptar la realidad del proceso como constitutiva de esa ficción y no adaptando esa realidad a una idea de ficción. De acuerdo a esto, vemos cómo las referencias reales del grupo al ponerse en relación con

la referencia imaginaria de *Edipo Rey*, se configuran como ejes de la actualización trágica.

En el momento de conocimiento de Edipo por parte del grupo, las primeras ideas que aparecen son en relación a la construcción de la identidad como búsqueda, lo cual le hace pensar al grupo en los niños expropiados de la última dictadura militar. Esta posible relación de sentido aparece como un vínculo socio-político que puede establecerse entre uno y otro escenario, provocando un cruce de lecturas singulares de la tragedia clásica. Luciano dice en un ensayo leyendo el texto “el mal que sufre nuestra patria vean cómo se vuelve subjetivo si lo pensamos con la referencia de la dictadura”, la actividad fue entonces instalar esta referencia como parte del imaginario que configura semánticamente el campo vincular de *Edipo R.*, ya que podemos reconocer esta referencia desviada sobre la dictadura, no sólo en los textos dicho por el coro, que de todos modos no acontece como un discurso claro y lineal, sino como una explosión del pensamiento ambiguo del coro<sup>31</sup>.

También podemos reconocer esta referencia cuando Edipo dice al final del prólogo que se junte el pueblo en la plaza central que él va a dar un *comunicado*, o también en el Episodio cuarto donde la acción de investigar sobre su pasado es llevada a cabo como un

31. “*Antistrofa 1* Te invocamos / Padre / Hijo / Espíritu Santo / Uno y varios a la misma vez / Santísima Trinidad / Que siempre nos ha protegido / Del desorden de la muerte de la putrefacción / Para encausarnos en el / Proceso de reorganización nacional / Para limpiar a la patria / Como antes lo hicieron / Desgarrando la carne / Tan pero tan bien. [...] *Antistrofa 2* [...] Las Madres Y Abuelas / Se agolpan contra las vallas de contención / Reclamado Justicia y alivio para el dolor / En virtud de estos hechos nos encomendamos / A la gracia de Dios Padre Todopoderoso”. *Edipo R.* de Organización Q.

interrogatorio con métodos de tortura, donde el personaje del Testigo es golpeado por los manipuladores para que hable y diga la verdad. Este modo de accionar violento es trabajado desde el principio de los ensayos como una simple posibilidad técnica donde es interesante la sonoridad de los palos de madera chocando y la actoralidad que deben desarrollar los manipuladores al hacer que el muñeco golpee a otro, poniendo atención en la fuerza que él mismo imprime sobre el muñeco. Pero en este Episodio observamos cómo el montaje de la escena no es inocente al poner en relación este tipo de acción manipulatoria junto con la situación de búsqueda de la identidad personal de Edipo y con la anterior referencia del decir del Coro. De este modo, las relaciones de sentido se vuelven peligrosas provocando lecturas no-dualistas de nuestros sucesos históricos, que aparecen ante el espectador sin haberlo sospechado.

#### LA INSTITUCIÓN CUESTIONADA

Por último, me interesa desarrollar cómo se construyó el planteo sobre el cuestionamiento del poder como institución. Surge cuando en un ensayo, Luciano cansado de las demandas de su padre como actor, dice “Quisiera matarlo a Delprato varias veces”, lo cual trasciende la instancia de chiste y genera, al pensar Luciano lo que dijo en relación con la obra, una serie de pautas de improvisación para que trabajen la relación de los actores jóvenes con Daniel Delprato, acentuando la diferencia generacional e instalándola como una lucha de poderes. Entonces, casi en un

*Ateliè*

ejercicio de proyección les pide que los actores jóvenes improvisen como hijos de Delprato y desarrollan una escena por fuera de la trama de Edipo, donde el padre los reta y los hace callar pero donde luego los tres hermanos lo descuartizan. Luego de esta escena, hablan sobre cómo desarrollar estrategias manipulatorias para ejercer la violencia y Luciano dice que “como tema se me había pasado – los hijos matando a los padres “ no como anécdota”. Esta escena no permanece luego en la composición de *Edipo R.* pero sí genera una serie de consecuencias en relación a cómo esta violencia del hijo hacia el padre pone en cuestión no sólo la paternidad y la familia como institución sino todo lugar de poder superior: religioso, político, económico. Se observan entonces ciertas decisiones que operan claramente en dirección a una lectura de la contemporaneidad: se transforma el mandato politeísta al monoteísmo católico, y se pone en el mismo plano la idea de Dios-padre-mercado-estado; así la lectura del poder religioso, familiar, estatal, económico se vuelven fatalmente cuestionados por igual. Es el coro el que se exhibe desorientado ante este mal funcionamiento institucional donde todos los valores morales son desterrados a causa de una lucha violenta e individual<sup>32</sup>. Observa-

32. Dice en el Estásimo segundo: “*Antistrofa 1* [...] Que el libre juego de la oferta y la demanda / No deje de marcar nunca / El equilibrio del mercado / Como Dios manda / *Estrofa 2* / Si alguien / Avanza / Arrogante / Hablando de más / Haciendo estupideces / Sin preocuparse por la justicia / O por las leyes del mercado / ¡Que las más espantosas desgracias le tomen el cuerpo! / Si vende substancias prohibidas / Profana la propiedad privada / Se caga en las buenas costumbres / No pretenderá que tiene derecho / A que no le perforemos el cráneo con una escopeta / Y si su modo torcido de vivir recibe elogios / Para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro / *Antistrofa 2* / Nunca más voy respetar los bienes ajenos / Ni voy a ir a confesarme / Ni voy a volver a confiar en

mos en estas estrofas del coro cómo sus posicionamientos oscilan rápidamente cuestionando y protegiendo al mercado o la justicia, rogando a Dios o reclamándole, a la vez que cinco renglones más tarde, dice que también van a comportarse del modo que cuestionaron hace un momento. Esta intervención es posterior a que Edipo en el Episodio segundo empieza a darse cuenta que es el hijo de Layo, ante lo cual el coro, que hasta entonces defendía la sospecha de culpabilidad de Edipo, se lanza confundido a una serie estallada de cuestionamientos. Al destruirse la imagen recta del soberano, y sucumbir junto a él los ideales incuestionables de buena conducta, el pueblo no apela más que a su instinto violento de supervivencia respecto a sus compatriotas y a observar espantado el terrible espectáculo que su autoridad máxima representa. De este modo, toda institución erigida sobre la premisa de la protección y preservación del interés público, es sospechada.

#### REFERENCIAS

AGAMBEN, G. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BADIOU, A. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

la seguridad / De las cuentas bancarias / Si no se enderezan estas cosas / Ojo por ojo diente por diente / Palabra de Dios / Pero yo se que usted escucha mis plegarias / Y que todo el peso de la ley / Se va ha hacer sentir bien pronto / Porque todo el mundo se burla de tus palabras / Se ha perdido / La confianza / El crédito / Nos hemos transformado / En un pueblo olvidado de Dios". *Edipo R.*, de Organización Q.

LOIS, É. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

SALLES, C. A. *Crítica Genética – Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

URE, A. *Sacate la careta*. Buenos Aires: Ed. Norma, 2003.