

**Imá  
GE  
NES  
PAGANAS**

OTRAS MEMORIAS,  
OTROS GÉNEROS

Belén Ciancio (comp.)



ediciones  
**IMAGO  
MUNDI**





# Imágenes paganas



Belén Ciano  
compiladora

Imágenes paganas  
Otras memorias, otros géneros

ediciones  
**IMAGO  
MUNDI**

Belén Ciancio (comp.)

Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros. 1a ed. Buenos Aires: 2021

206 p.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-374-5

1. Título

CDD 791.4361

Fecha de catalogación: 27/07/2021

©2021, Belén Ciancio

©2021, Ediciones Imago Mundi

Arte de tapa: Patricia Benito

Corrección: Belén Ciancio

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Cómo referenciar este libro con el estándar de Ediciones Imago Mundi.

Ciancio, Belén (comp.), *Imágenes paganas. Otras memorias, otros géneros*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

# Sumario

Imágenes paganas en marcos virales: otras memorias, otros archivos . . . . .	IX
<b>I Imágenes y archivos</b>	
1 Las imágenes, las palabras y los cuerpos: (pos)memoria y (pos)género. <b>Belén Ciancio</b> . . . . .	3
1.1 Márgenes, marcos y girones de otros mapas de la performatividad: imágenes, escrituras y archivos . . . . .	3
1.2 El documental como forma y ficción de lo real: de la representación a la performatividad y los afectos . . . . .	9
1.3 Variaciones performativas: ¿cuándo y cómo una imagen hiere, cuándo y cómo está viva? . . . . .	16
1.4 Lecturas experimentales de imágenes paganas y archivos: reapropiaciones, encarnaciones y deshaceres de la injuria . . . . .	27
1.5 Notas precarias sobre la performatividad de las teorías . . . . .	32
2 Una memoria fanzinerera. Autogestión y revistas artesanales en la escena punk mendocina de los noventa. <b>Nazareno Bravo</b> . . . . .	35
2.1 Introducción . . . . .	35
2.2 Punk y fanzines: la gestación de definiciones colectivas . . . . .	38
2.3 Conclusiones . . . . .	51
3 Devenir en prácticas archivísticas. Artes visuales contemporáneas de Mendoza. <b>Patricia Benito</b> . . . . .	53
3.1 El devenir como método . . . . .	53
3.2 La situación del arte contemporáneo en Mendoza . . . . .	54
3.3 Virtualidad y prácticas de archivo . . . . .	57
3.4 Arte y virtualidad. . . . .	60
3.5 Arte, virtualidad y prácticas archivísticas . . . . .	62
4 <i>Del Nunca más al Ni una menos</i> . <b>Luis Ignacio García</b> . . . . .	65
4.1 Las memorias insurgentes, o del derecho a tener derechos. . . . .	65
4.2 De las abuelas a las pibas: ¡todas locas! . . . . .	67
4.3 Derechos humanos sin humanismo . . . . .	68
4.4 Políticas del ADN: ¿construcción social de la naturaleza? . . . . .	69

5	Historizar la educación sexual en Argentina: archivo, testimonio y memoria entre etnografía crítica y crítica pedagógica. <b>Juan Péchin</b> . . . . .	73
5.1	Situación epistemológica del texto etnográfico en la época de su inter/trans/pos/in/contra/disciplinarietà técnica . . . . .	84
5.2	Reflexiones finales . . . . .	91
<b>II Teatro y performatividad</b>		
6	Más allá de la representación: teatralidad y sustracción en <i>El carozo de invierno se llama primavera</i> . <b>Nicolás Perrone</b> . . . . .	97
6.1	Introducción . . . . .	97
6.2	Potencia de sustracción. . . . .	99
6.3	La teatralidad como experimentación . . . . .	105
6.4	Conclusión . . . . .	111
7	Inflexiones críticas en el teatro de Mendoza, el caso de <i>Famélica</i> . <b>Marina Sarale</b> . . . . .	113
8	Escribir <i>Los Rubiecitos</i> en Buenos Aires. <b>Laura Derpic Burgos</b> . . . . .	123
8.1	Vivir la escritura desde otro lugar . . . . .	124
8.2	La escritura de <i>Los Rubiecitos</i> en Buenos Aires. . . . .	129
8.3	Las palabras y sus significados . . . . .	136
8.4	El argumento de la obra . . . . .	136
<b>III Entrevistas</b>		
9	Entreviando a val flores. Una erótica de la herida: imágenes ensoñadas, escrituras opacas. <b>val flores, Belén Ciancio, Fabiana Grasselli</b> . . . . .	141
10	Entreviando a Gero Caro: ¿deshacer el género o cómo hacerse un cuerpo sin uno? <b>Gero Caro, Belén Ciancio</b> . . . . .	155
Autorxs . . . . .		171
Referencias . . . . .		177

## CAPÍTULO 6

# Más allá de la representación: teatralidad y sustracción en *El carozo de invierno se llama primavera*

NICOLÁS PERRONE

### 6.1 Introducción

En *Un manifiesto menos* (1979), texto que Gilles Deleuze dedica exclusivamente al teatro, resuena como una constante el problema de la representación. El autor reflexiona, a partir del teatro de Carmelo Bene, sobre una modalidad de surgimiento de una teatralidad en la que la representación es subvertida por la experimentación. Este aspecto del hecho teatral tiene sus antecedentes más relevantes en las prácticas e investigaciones que desde Antonin Artaud en adelante, pasando por los aportes de Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, entre otros, han intentado encontrar la teatralidad en un desplazamiento de los mecanismos tradicionales y miméticos que tenían su origen en un respeto sagrado de la dramaturgia y en técnicas actorales usualmente naturalistas. Con las perspectivas aportadas por los mencionados maestros, el campo de lo teatral se abre hacia una construcción muy particular de la corporalidad. Ahora bien, como es sabido, a lo largo del s. XX, la cuestión de la representación se ha pensado en el marco de ciertas crisis ético políticas y estéticas, de las cuales surge con énfasis la pregunta por lo irrepresentable. En Deleuze, esta problemática adquiere, además,

la forma de una preocupación por articular un pensamiento de la diferencia. Por ello, resulta interesante comprender el modo en que el autor está pensando las posibilidades del teatro.

En el presente escrito, analizaremos el aporte que realiza Deleuze en *Un manifiesto menos* sobre la construcción de un tipo de teatralidad, enfocándonos en la noción de sustracción. Veremos que esta operación se mueve por una doble vía: la sustracción del texto y la del personaje; ambas materializan una sustracción más amplia, que es la de los elementos de poder de la escena. Frente a esto, dicha teatralidad aparece como experimentación; esto quiere decir que se ponen en funcionamiento una serie de mecanismos que quiebran la lógica tradicional mimética, en busca de dispositivos de mostración que den cuenta del movimiento y la variación continua. Para comprender mejor este aspecto, haremos alusión a la obra *El carozo de invierno se llama primavera* (2017), del elenco catamarqueño Los Constructores, para señalar la función de la operación de sustracción en un caso singular. Cabe aclarar que la persistencia de la operación sustractiva se puede ubicar en numerosas prácticas del teatro contemporáneo (sin que por ello signifique que sea una tendencia), pero en este texto pondremos el foco en las técnicas y modalidades que se ponen en juego en la mencionada obra, en tanto representa un trabajo reciente y poco estudiado. Esto incumbe al interés de pensar prácticas minoritarias, que no responden a las mismas lógicas de producción que otros montajes, ni se ubican en un circuito institucionalizado. Asimismo, la obra nos interesa en la medida en que transita por líneas de investigación y experimentación teatral, las cuales podemos poner en diálogo con prácticas similares en la región del oeste argentino, a modo de configurar una cartografía *ad hoc* de montajes teatrales que se alineen en una política de la experimentación (considerando, por supuesto, las peculiaridades de sus poéticas). Si bien este trabajo de cartografía teatral no es el tema del presente escrito, es necesario advertir que la obra en análisis se puede ubicar en una trama de montajes minoritarios. En esta constelación podríamos ver los trabajos de algunos grupos argentinos como Los Toritos (Mendoza), Ginevro-Gorosterrazú (Mendoza), Kamar (La Rioja), Gires escénica (La Rioja), Ob caenum (San Juan), entre otros, cuyas producciones permiten pensar esta trama de prácticas experimentales, minoritarias, y no abordadas suficientemente por los estudios teatrales de circulación institucional ni enmarcadas

en las lógicas molares de producción oficial, y cuyo ulterior desarrollo oficial sería como mapa donde sea dable articular los conceptos deleuzianos sobre el teatro.

## 6.2 Potencia de sustracción

En *Un manifiesto menos*, Deleuze afirma que el teatro debe ser entendido como una crítica. Esta comienza con la desvinculación de la triada autor-director-actor, lo cual implica que el teatro ya no puede ser entendido como la reproducción de un texto. Por lo tanto, hay que abordar la teatralidad como una producción de operaciones. Esto significa, en primer lugar, remitirla a un movimiento de sustracción. Es necesario sustraer algo de la obra para ponerla en un movimiento distinto al de la representación, hacer que la obra experimente y se halle en estado de devenir. Deleuze analiza el caso del teatro de Carmelo Bene, a partir del cual propone la categoría de sustracción como una alternativa a la representación, sin que por ello reduzca todo este problema (recurrente en su obra filosófica) a esa respuesta. Es claro que la multiplicidad de prácticas teatrales (sobre todo en las últimas décadas), plantean otras vías de análisis y, por ende, la necesidad de otros conceptos. Pero aquí pondremos el foco en la mencionada operación.

En el trabajo de Carmelo Bene sobre obras de William Shakespeare, por ejemplo, se ve que el director italiano elige una estrategia de amputación del texto como elemento estructurante. Por ello, la sustracción consiste en quitar ciertos elementos de la dramaturgia original (por ejemplo, algún personaje relevante o aquellos elementos referidos a figuras del Estado, como en *Ricardo III*), para generar una escritura novedosa de la escena, que no sea la reproducción de la palabra originaria. «*Que las palabras dejen de hacer "texto"...* Es un teatro-experimentación, que incluye más amor a Shakespeare que todos los comentarios sobre él» (Deleuze 2003, pág. 78). En este ejercicio, el director se vuelve un operador que desprende la teatralidad de la literatura y experimenta las posibilidades que esa amputación produzca.

Si lo pensamos en términos rancierianos, hablamos de producir un nuevo reparto de lo sensible, donde la obra experimenta otra organización de los tiempos, los espacios, las formas y lo que toma voz. «Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad» (Rancière 2014,

pág. 20). Desde este punto de vista, la operación de sustracción trabaja sobre un recorte de las posibilidades escénicas para configurar un plano donde las visibilidades aparecen como un dispositivo de mostración que desarma las formas tradicionales de la representación. Al mismo tiempo, permite que el reparto de lo sensible haga hablar a lo que no tenía voz. Hay algo del orden de lo irrepresentable que aparece como el reverso de la representación, cuando esta es abordada de manera crítica y no meramente negativa.

En Deleuze, la obra abandona el carácter de reproducción con vistas a volverse productiva. Ello constituye la operación de sustracción que mencionamos al principio. Cuando el filósofo habla de sustraer, se refiere a una amputación de los elementos de poder, esto es, todas las formas que funcionen de manera regularizante, en el sentido de una jerarquía sistemática que apunte a una lógica de la representación. De acuerdo con ello, el texto y el personaje son elementos que deben ser desplazados. La sustracción no implica una desaparición, sino una reconfiguración no orgánica (en el sentido de organización jerárquica), otra forma de repartir lo sensible. En rigor, lo que está diciendo el autor es que hay que introducir una operación de desajuste de las jerarquías, en virtud de producir una teatralidad que se singularice en la variación continua de sus elementos.

La problemática de la triada autor-director-actor implica un régimen de autoridad y jerarquías. Esta cuestión ya había sido incisivamente puesta sobre el tapete con las críticas que Artaud realiza al teatro y la autoridad del texto. «El diálogo, escrito y hablado, no es una cualidad específica de la escena» (Artaud 2008, pág. 32). De acuerdo con esto, él considera que el teatro ha quedado subordinado a la historia de la literatura y el lenguaje oral, olvidando su especificidad. Sin embargo, hay un lenguaje propio del teatro. «Tal lenguaje es todo aquello que ocupa la escena y que se manifiesta y expresa desde su materialidad en una escena dirigiéndose antes que nada a los sentidos, en lugar de hacerlo al espíritu, como el lenguaje oral» (Artaud 2008, pág. 33). Jacques Derrida retoma esos análisis para mostrar que la palabra contenida en la dramaturgia siempre ha operado como una instancia teológica, de remisión a una autoridad irrefutable, la del autor que determina el destino de la escena desde una trascendencia ajena a ella. «La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia» (Derrida 2012, pág. 324). El teatro queda,

así, preso de una lógica meramente reproductiva e ilustrativa de la palabra autorizada. Esto va en detrimento de la escritura; en este caso, de la escritura escénica, pues la instancia fono-logocéntrica subsume cualquier elemento a la representación del texto. La función del director en esta triada es, entonces, la de llevar a escena esa palabra autorizada; y la del actor, la de representarla a través de la mediación del director. Así, aparece el elemento del personaje como una figura dada de antemano confinada a la mera reproducción. Por ello, es que la propuesta artaudiana produce, según Derrida, una clausura de la representación, en la medida que desplaza la autoridad de la palabra en favor de la génesis de una escritura de la escena, donde ya no se reproduzca ni ilustre nada.

«¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer *gestos*: la intención *lógica* y discursiva quedaría reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en relación al sentido (...): al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad» (Derrida 2012, pág. 328).

Esta preocupación es similar a la de Deleuze, a pesar de las diferencias entre ambos autores. A partir del análisis del teatro de Carmelo Bene, entiende que la representación de un texto, a manera de palabra autorizada, puede ser dejada de lado. Deleuze tiene muy presente el trabajo de Artaud y, como Derrida, también repara en las nuevas potencias que abre el desplazamiento de la palabra, en tanto significativo hegemónico de la escena, hacia la materialidad; por ejemplo, de las sonoridades que hacen un uso minoritario de la lengua y desarman la estructura discursiva y estructurante del texto. Por ello, la puesta en escena como reproducción de la dramaturgia, constituida como *a priori* de autoridad, desaparece para favorecer una teatralidad consistente en intensidades y relaciones de variabilidad continua. Dicho de otra manera, la escena se vuelve experimental al poner en juego otras lógicas de construcción escénica.

De esta forma, se produce una reconfiguración de la teatralidad, donde los elementos constituyentes no vienen dados desde una afuera trascendente, desde una instancia ajena a la escena, sino que se suscitan, como proceso, en el mismo plano de composición que supone la obra. Esta se entiende como un movimiento, como un devenir donde las variaciones van haciendo emerger lo teatral como un efecto.

«La pieza se confunde en primer lugar con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, su desarrollo. Este teatro crítico es un teatro constituyente, la Crítica es una constitución. El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación hay que comprender el movimiento de sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis» (Deleuze 2003, págs. 77-78).

Aquí se puede apreciar cómo el autor intenta abordar la teatralidad por fuera de la lógica reproductiva de la mimesis. La obra es pensada como un proceso, como un devenir. Para ello, la operación tiene que ser la de sustraer de ciertos elementos que antes funcionaban de manera institutiva del hecho teatral. En primer lugar, lo que hay que amputar es el texto. Cabe aclarar que dicha amputación no significa su desaparición, sino un desplazamiento de su función significante, o de poder, siguiendo la caracterización deleuziana. Esto produce, en consecuencia, una disolución del personaje y un corrimiento de la palabra hacia lo que Deleuze llama lengua minoritaria, esto es, un funcionamiento anómalo de la lengua, en el cual la estructura de poder constituyente de la misma es puesta en jaque. Por lo tanto, el sujeto de teatro se vuelve un operador. La función de autor, director o actor suscita un desplazamiento, dado por la experimentación que supone la escena. La obra no es un *érgon* acabado, es un movimiento de variación continua. En esta visión el personaje desaparece para dar lugar al devenir de esas variaciones; el actor, entonces, opera esa modulación. La función del director también se desplaza, para convertirse en un operador que facilita y no determina de manera constitutiva esa variabilidad; y el autor desaparece como instancia de poder que defina la representación, pues la palabra es un elemento más que entra en el agenciamiento de las demás materialidades que aparecen sobre la escena.

Asimismo, es interesante reparar en el hecho de que Deleuze considera que esta lógica de la sustracción es la que permite la irrupción de lo novedoso. Al extirpar los elementos de poder y poner en movimiento la obra como una maquinaria desajustada por la que circulan variaciones, es posible que esta se abra a lo inesperado. Lo que se habilita es una suerte de coeficiente de imprevisibilidad. Esto no quiere decir que la obra sea una indeterminación absoluta, sino que se produce un plano de composición en el que los elementos se conectan de tal manera que siempre están abiertos a fugarse hacia territorios diversos. Aquí nos interesa entender que lo que está

en juego es la corporalidad configurada como una serie de agenciamientos de heterogeneidades que dan lugar a posibilidades múltiples de producir la distribución de lo sensible. Un agenciamiento funciona como un modo de acoplar elementos y relaciones, como así también la posibilidad de desterritorializarlos (Deleuze y Guattari 2010). La obra, por lo tanto, se materializa como una experimentación, como un trabajo de agenciamiento de multiplicidades. «El personaje se hace uno con el agenciamiento escénico, colores, luces, gestos, palabras» (Deleuze 2003, pág. 80). Estas variedades de elementos constituyen la individuación del personaje, que resulta como el efecto de un movimiento de conexión entre las heterogeneidades que componen el plano de la obra. Por ello, según afirmamos más arriba, el teatro aparece como experimentación, pues entra en un movimiento continuo que pone en juego una serie de variaciones y procesos de composición y descomposición que ya no se hallan atados a la ilustración de un discurso.

Por otra parte, podemos pensar que el nuevo reparto trae como consecuencia un uso diferente de la lengua. Deleuze menciona que la operación de sustracción amputa el texto como lugar de referencia, como significante sobre el que se teje la trama de la obra en vistas a representarlo. Al carecer de referente, al ser el texto un elemento más dentro de las materialidades que suscita la teatralidad, la lengua aparece minorizada. La palabra deviene minoritaria: se separa del uso mayor, que es el uso del poder; el uso menor y mayor «no solo se distinguen por la talla, la escala o la dimensión, sino por la naturaleza del sistema de referencia considerado» (Deleuze y Guattari 2010, pág. 221). La palabra ya no funciona como elemento de dominio estructurante a partir del cual se organizan los demás. La palabra se desnormaliza. Lo minoritario es esa forma desnormalizada y desnormalizante. «Es en el mismo movimiento, que la lengua tiende a escapar al sistema de Poder que la estructura y la “acción” al sistema de Dominio o de Dominación que la organiza» (Deleuze 2003, pág. 90). Deleuze muestra que hay un uso mayoritario de la lengua, dado por un sistema de estabilidad que, en última instancia, se transforma en en uno de dominio. La posibilidad de aminorar ese sistema, es decir, de fugarlo hacia un uso menor, consiste en fisurar las formas constantes y homogéneas y establecer otras relaciones. De esta manera, el pensador señala que la lengua se pone en un estado de variación continua.

Al considerar el teatro como el lugar de la variación de la lengua se refuerza el hecho de que allí ya no puede haber personaje en el sentido tradicional, pues, la misma idea de personaje está inscrita en la lógica mayoritaria de la mismidad, la cual se despliega en un conflicto reconocible o familiar y en la trama como organizadora estructural; todo esto son formas del poder en el teatro, que suponen ciertos centramientos y esquivan la extrañeza. Para Deleuze, no obstante, uno se hace extranjero en la propia lengua, al ponerla en un movimiento continuo de variación, el cual no es otra cosa que borrar los aspectos molares y estructurantes de la lengua que antes configuraban la forma del cuerpo. La lengua se vuelve minoritaria en tanto produce cortes inesperados sobre lo habitual.

El gesto del actor, entonces, desarma la relación unidireccional significante/significado y genera otras formas de composición donde el movimiento se intensifica. Esto opera desde la inmanencia del plano que supone la obra, que se abre y desarrolla con ella. Respecto a esto, David Lapoujade afirma que «la lengua ya no se relaciona a cuerpos exteriores organizados, sino a las variaciones intensivas que pasan entre esos cuerpos o a los grados de potencia que envuelven» (Lapoujade 2016, pág. 224). En este sentido, el autor muestra que los cuerpos se desorganizan al tiempo que el lenguaje se desarticula o se desprende de su uso mayor. Por lo cual, podemos afirmar que la teatralidad se configura como una experimentación en la que se tiende hacia un cuerpo sin órganos, esto es, una forma no organizada desde la lógica molar de la identidad. Cuando Deleuze piensa la práctica del cuerpo sin órganos, lo hace para mostrar la desnormalización del organismo, que deja atrás los estratos que lo configuran en un orden de jerarquías. Esto es lo que acontece, también, al momento de componer teatralidades que desestratifican las formas corporales. Un cuerpo sin órganos, entonces, permite «experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuns* de intensidades» (Deleuze y Guattari 2010, págs. 165-166).

En definitiva, Deleuze deja en evidencia que la lengua en variación continua debe ser entendida desde un agenciamiento concreto y, por ello, inseparable de los cuerpos. La función de la dramaturgia

como una instancia previa y determinante de la escena queda desplazada en favor de un uso minoritario de la lengua y una operación de desarticulación de los cuerpos.

### 6.3 La teatralidad como experimentación

A partir de lo analizado, entendemos que la obra aparece como una experimentación. El ejercicio de sustracción amputa los elementos de poder y, en consecuencia, deshace las formas en que aparecen los cuerpos y la palabra. Así, se fisura la lógica representativa y se corre hacia el plano de la experiencia de variabilidad; una obra es experimental en tanto su lógica es la del devenir y del agenciamiento de multiplicidades. Se abre hacia la diferencia, se desterritorializan la identidad y sus formas. En tal medida, lo que se transforma son las condiciones de posibilidad de la experiencia. Este tipo de teatralidad aparece como experimentación en tanto se desplazan las formas reconocibles del *sensorium* y se amplía este último hacia un campo de novedad, en el cual los cuerpos se ponen en un movimiento extracotidiano.

En el montaje *El carozo de invierno se llama primavera* (2017) del elenco Los Constructores de Catamarca, nos encontramos con estas potencias experimentales de sustracción. Antes de entrar en este análisis, conviene enmarcar brevemente esta propuesta. La obra está dirigida por Marité Pompei y presenta a tres actores (Cristián Romero, Moisés Seleme, David Silva) y una actriz (Georgina Gaibiso) en escena, secundados por un músico (Carlos Gaibiso) que desde el fondo de la escena va componiendo sonoridades que entran en diálogo con el trabajo corporal y vocal de los actores. El trabajo está inspirado fragmentariamente en algunos versos del poeta proscrito Luis Franco (1898-1988), también catamarqueño. Estos textos sirven como fuente de inspiración y no como punto de anclaje del trabajo escénico, esto es, no se representan las palabras del poeta, sino que se componen cuerpos a partir de la imaginaria que la poética sugiere. Es decir que palabra funciona como un foco afectivo desde el cual se producen acciones que van transformándose libremente a lo largo de la obra. La disposición del escenario se encuentra relativamente descentrada, dado que los espectadores rodean el espacio de trabajo de los *performers*, y estos no accionan respetando un frente «a la italiana», sino ocupando todos los espacios del plano, multiplicando los frentes. Al comienzo de la puesta, se observa a los artistas componiendo una figura grupal entorno a dos sillas y

operando pequeños gestos aberrantes que no indican un referente concreto. Luego desplazan esas sillas hacia el espacio de los espectadores y las dejan como dos lugares vacíos. Este movimiento genera una abolición de la distancia entre el espacio del espectador y el espacio de la acción escénica, pues de pronto la platea se fusiona con el escenario. También es, quizás, el único momento referencial de la obra, pues queda muy patente la aparición de lo ausente sobre lo que versa la propuesta; esto es, un hacer presente aquello que a partir de formas represivas es silenciado o exterminado. Desde allí la figura proscripta de Luis Franco cobra una relevancia particular, más allá de la imagería inspiradora. A partir de aquí, asistimos a una serie de secuencias corporales, que juegan con elementos de utilería, improvisación, composición de acciones, matices vocales y sonidos producidos en una suerte de cartografía que no sigue una trama lineal en virtud de construir una historia. Lo que importa es el modo en que las acciones acontecen en la composición de una obra que está siempre en construcción y nunca acabada.

Como ya mencionamos, la obra permite ver en funcionamiento las operaciones deleuzianas de sustracción. Inicialmente, nos encontramos con un primer elemento amputado: el texto como discurso normalizante. Si bien se construye una dramaturgia a partir de versos de Luis Franco, estos aparecen de manera incompleta, al punto de ser, mayormente, palabras sueltas. Hay que destacar que la obra no pretende en ningún momento representar o ilustrar lo que esas palabras dicen. Ni siquiera se trata de un mero mostramiento de la poesía. Aquí la palabra se vuelve un elemento material. Son cuerpos sonoros. La elección de versos opera una doble torsión: la torsión que la poesía ejerce sobre el lenguaje, y la torsión que el uso fragmentario de versos opera sobre la dramaturgia y la escritura escénica, pues esta ya no se desprende de la primera como su ilustración. Nos encontramos ante una minoración de la lengua, en tanto es sustraída de su trama discursiva original y puesta en movimiento con el resto de acciones que van produciendo el devenir de cuerpos desorganizados. La palabra se emplea de modo que haga surgir una lengua otra, que es la propia de la escena y no la concatenación lógica de un discurso.

Por ejemplo, en una escena los *performers* pronuncian palabras como «hombre», «ciencia», «arte», «jungla», «patria», «revolución». Esto acontece recién a los 25 minutos de desarrollo. Antes, los actores juegan con balbuceos constantes y sonidos ininteligibles,

superpuestos a otras sonoridades generadas por la música en vivo. Las palabras, seguidamente, aparecen en un entramado de tonalidades vocales, altas y bajas, y de repeticiones separadas por silencios que cobran un espesor propio. En las repeticiones se empiezan a superponer las voces de los actores incrementando la velocidad paulatinamente, deteniéndola por momentos, al tiempo que los cuerpos empiezan a verse afectados en sus movimientos, atravesados por vibraciones que hacen que la corporalidad se desarticule junto con la palabra. Esto forja un conjunto de imágenes corporales y sonoras que forjan un tejido compuesto por desplazamientos en el espacio, palabras, velocidades, lentitudes, tonalidades de los músculos, matices vocales (suaves, agudos o aberrantes), repeticiones y yuxtaposiciones.

Así como Derrida muestra la expulsión del Dios de la escena cuando analiza la propuesta artaudiana y su consecuente clausura de la representación, podemos ver que en Deleuze esa operación acontece en el ejercicio sustractivo. En la obra *El carozo de invierno se llama primavera* observamos que el trabajo con la palabra destroza esa instancia teológica del texto, en la cual se suele materializar la hegemonía fono-logocéntrica. Desde el punto de vista deleuziano, la minoración de la lengua, en este caso efectuada mediante versos deshilvanados, balbuceos y vocalizaciones, genera una dislocación del poder que configura la escena. El texto no discurre. Lo que se desenvuelve son imágenes sonoras asignificantes que permiten correr la lengua de su uso mayor. Habíamos mencionado al principio de este escrito que uno de los elementos de poder más definitorios se halla en la triada autor-director-actor. Ahora podemos entender que dicha triada se desmiembra, pues el autor ya no es una autoridad fantasmática que define la escena desde afuera. La dirección no consiste en traducir la intencionalidad del texto en indicaciones que conduzcan a su ilustración ni en imponer una idea, aunque sea particular, sobre lo que debe ser la puesta en escena. Y el actor ya no se limita a ser un intérprete de tales autoridades. En la obra analizada, además, contribuye al quiebre de esta triada de jerarquías, el hecho de que desde el inicio el trabajo se compone de manera colectiva. Hay una horizontalidad en la labor, que permite pensar la obra simplemente como un gran laboratorio de experimentación con cuerpos e imágenes.

Por otra parte, se produce una segunda sustracción: las figuras de los personajes. Si bien hay tres actores y una actriz en escena,

no hay ningún personaje en el sentido clásico y psicológico del término. El trabajo corporal y vocal de los *performers* se desplaza hacia una experimentación con sonoridades, balbuceos, palabras, discursos que intentan articularse y son siempre interrumpidos. Aquí es posible remitir el trabajo a una clara influencia de la perspectiva grotowskiana del trabajo sobre el cuerpo y los resonadores, apreciables en obras como *Akropolis* (1964) o *El príncipe constante* (1965), que el maestro polaco puso en escena. Asimismo, se ve un influjo de la ingeniería meyerholdiana en el trabajo de los cuerpos. Como en la composición biomecánica que propone Meyerhold, aquí los actores trabajan sobre la creación de formas plásticas a partir del movimiento, el ritmo y las secuencias físicas. De esta manera, el personaje es amputado en tanto vehículo que exprese lo que el discurso dice, y se produce un desplazamiento hacia el movimiento puro y la transformación de la escena en un mecanismo que solo muestra variaciones. La obra funciona como un dispositivo de visibilidad en la que se tejen las imágenes, los sonidos, las palabras y los cuerpos en una trama que no es ya la de la representación. Esto produce una teatralidad singular que bien podríamos decir que es del orden de la variación y la intensidad, tal como analiza Deleuze. No hay personajes, sino cuerpos que se van fabricando en escena.

Los cuerpos se producen de manera desorganizada y asignificante; desde el empleo de gestos aberrantes, hasta las vibraciones físicas generadas a partir diversas zonas de intensidad, pasando por el agenciamiento de esos cuerpos con los demás elementos escénicos. En este sentido, se producen cuerpos sin órganos. El orden de las jerarquías queda abolido por cuanto los cuerpos se mueven de manera extracotidiana. Al no estar atados a la constitución de un personaje, ni a la representación del sentido de la palabra, la actuación se desplaza hacia la operación de producir corporalidades como materias intensivas. Como aporta Alain Beaulieu, el cuerpo sin órganos «se capta cualitativamente como algo compuesto por diversas zonas de intensidad generadas por una red de fuerzas invisibles que activan las diferentes regiones del cuerpo» (Beaulieu 2012, pág. 45). Lo que mueve son esas fuerzas que, en ocasiones, dependen simplemente del desplazamiento en el espacio, en otras del empleo de diversos niveles de velocidad y lentitud, y en algunas más de vibraciones nacidas de diversos centros del cuerpo: la cabeza, los brazos, las manos, el torso. Esto produce la desorganización del organismo que Deleuze refiere con el cuerpo sin órganos. Dicho de

otra manera, se producen cuerpos desnormalizados, movidos desde órganos provisorios, transformándose con cada acción en una forma nueva e inaprensible.

La obra, recapitulando, visibiliza operaciones sustractivas. Como dijimos, el texto no es el de una dramaturgia propiamente teatral, entendiéndose por esto un texto construido específicamente para ser representado. La sustitución del texto teatral por versos fragmentarios esgrime un primer ejercicio de desterritorialización, y habilita una potencia de constitución de la escena en tanto intensidad. La sustracción de aquel tipo de escritura da lugar al nacimiento de un texto otro, de una lengua minoritaria que surge como un efecto del trabajo de desarticulación del habla que realizan los actores. Los personajes están siempre atragantados por las palabras y su corporalidad desnaturalizada. Durante toda la obra prima el balbuceo y los sonidos ininteligibles, que ocasionalmente dejan oír palabras articuladas: los versos del poeta proscrito que han sido ahogados en los propios cuerpos de los actores. Las palabras se transforman en un afuera que se pliega sobre los cuerpos, y el acoplamiento de ambos esboza un plano de intensidades que hacen de la lengua un uso minoritario. Este ejercicio es interesante por cuanto deja en evidencia que el problema de lo irrepresentable se da cita en las modalidades de visibilidad que proponen las corporalidades de la escena. Aparece algo nuevo, afecciones que no estaban contenidas en una idea apriorística porque son lo irrepresentable mismo. La teatralidad misma funciona como un dispositivo de mostración, donde la representación no tiene que ver con la identidad, con la ilustración de lugares reconocibles, sino con la proliferación de formas anómalas que dejan entrever un sustrato de lo irrepresentable que aparece en la forma de lo novedoso.

Aquí la teatralidad emerge como un plano de composición en el que las palabras son fragmentos aislados, cuyo funcionamiento está determinado por el modo de conexión con los demás operadores escénicos: cuerpos, luz, sonido, distribución del espacio, vestuario, etcétera. Algunas palabras que pronuncian los actores, en el caso de ciertas escenas, son repetidas por los otros, al tiempo que son grabadas y reproducidas inmediatamente por un *looper* (operado por el músico en vivo) que las distorsiona en su repetición. Los cuerpos, por su parte, se mueven siempre de manera dislocada, explorando algún punto de intensidad que los ponga en movimiento. Los gestos circulan desde lo aberrante hasta lo grotesco, devienen

en tránsitos de no reconocimiento. Al no haber un desarrollo de la trama, se asiste a un devenir o una composición que experimenta una temporalidad particular de la obra. El tiempo no está circunscrito a desarrollar una trama o historia, sino que funciona como mera duración e intensificación, como una puesta en circulación de las relaciones de velocidad y lentitud.

La propuesta escénica, entonces, produce la teatralidad como un plano de composición en el que se da cita una nueva redistribución de lo sensible. Según Rancière, un reparto de lo sensible implica un sistema de evidencias que dan cuenta de cómo se organiza lo visible y lo invisible, lo que puede y no tomar voz; en definitiva, un recorte en el cual los lugares son ocupados de manera tal que otros espacios quedan excluidos. En el caso de esta obra, el trabajo sobre la corporalidad y las operaciones de sustracción se orientan a producir un dispositivo de mostración en el que el reparto de lo sensible da cabida a otras formas de existencia que no son las de la representación, sino la de cuerpos irrepresentables. Por lo tanto, su politicidad radica en hacer de la escena un lugar donde lo común se redistribuye de manera tal que las estructuras de poder de la identidad quedan desplazadas. Si la obra trabaja con versos de un poeta proscrito durante la dictadura, esto contribuye a producir un reparto de lo sensible donde se hace visible o se les otorga voz a figuras de la ausencia, pero no ya dependiendo de la trama discursiva para hacerlo, sino utilizando la palabra como una materialidad más que deja entrever, en corporalidades del ahogo, aquello que resultaba irrepresentable en el discurso o que, en todo caso, se encontraba reducido a una representación del significante.

El trabajo dramaturgico corporal, a partir de los versos de Luis Franco, hace aparecer el fantasma de la memoria y de lo irrepresentable de la dictadura argentina; pero su abordaje, como explicamos, se da en la forma de cuerpos atragantados y carentes de referencias identificables. Por ello, la labor es, más bien, de imágenes que muestran la afección de cuerpos en los que algo se asfixia; en esta medida no encontramos una referencia histórica concreta, por lo cual el espectro de la dictadura es también el de la actualidad de cuerpos deshechos, silenciados o ausentes. El trabajo es un claro indicio de cómo la modernidad artística puede tomar el problema de la representación no como la mera prohibición de representar, sino a través del planteamiento de cuáles son los medios para representar. Y en ese sentido, lo que la obra pone sobre la superficie es

que ella es, en sí misma, un dispositivo de mostración a través de medios no semejantes, separándose de la mimesis tradicional. Por lo tanto, la elección de la poética funciona como una estrategia para construir una trama de imágenes, sonoridades y cuerpos, sacados de su registro original, y puestos en circulación y diálogo dentro del acontecimiento escénico.

Como habíamos señalado al comienzo, recordando el texto de-leuziano, la obra ya no se confunde con un producto acabado, sino con un proceso preparatorio que hace germinar cuerpos. No hay personajes dados de antemano que se pongan *sobre* la escena, sino la fabricación de personajes *durante* la escena; más estrictamente habría que decir que sobrevienen cuerpos en devenir y la teatralidad aparece como ese acontecimiento en el que se entraman las materialidades escénicas y producen un cuerpo sin órganos, esto es, un reparto no jerárquico de los aspectos sensibles de la obra. La operación de sustracción, en consecuencia, muestra la teatralidad como proceso de experimentación sobre las posibilidades de esos cuerpos.

## 6.4 Conclusión

El teatro, desde el punto de vista de Deleuze, adquiere nuevas potencias cuando confía sus procedimientos a un ejercicio de sustracción. Esta operación consiste en amputar los elementos de poder de la escena, lo cual implica un desplazamiento de las funciones del autor, director y actor. Todos se vuelven operadores en favor de la construcción de un plano de composición que privilegie las variaciones. Como vimos, la sustracción implica una doble vía de desplazamiento: por un lado, el texto como instancia que determina la representación, y por otro, el personaje como figura de identidad. Todo ello especifica un teatro de variaciones donde los cuerpos configuran agenciamientos con todos los elementos propios de la escena. Así, las jerarquías de la lógica de la representación se desarticulan y se da lugar a la teatralidad como acontecimiento. De esta manera, una obra puede reconfigurar el espacio de lo sensible y producir dispositivos de mostración que hagan visibles otras posibilidades de la experiencia. De allí que la teatralidad se puede comprender como experimentación.

La propuesta del elenco Los Constructores indaga por esas otras formas de visibilidad. La vía de acceso a ellas es la sustracción de

los elementos mayores o de poder que, en este caso, son, principalmente, el texto como discurso a ser representado, por medio del uso fragmentario de la poesía, y los personajes como identidades que ilustran ese discurso, a través de la gestación de cuerpos desnormalizados. Por lo tanto, las políticas del cuerpo se definen a partir de la potencia de sustracción que pone en movimiento la teatralidad.