

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

Interacciones entre arte y vida en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI: autorreflexividad y transformación

Laura Fobbio¹

Recepción: 19 de noviembre de 2020 // Aprobación: 14 de diciembre de 2020

Resumen

En este artículo analizamos las tensiones entre teatralidad y vida; ficción y realidad; teatro, relato y retrato en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI, focalizando el estudio en *La Casa del Peligroso Arcoíris* de Media Verdad Colectiva Teatral, estrenada en diciembre de 2019. Dicha investigación escénica –que hace foco en la vida de disidencias sexo-genéricas– interpela poética y políticamente a los espectadores con traducciones de lo autorreferencial en las que reconocemos continuidades y reformulaciones de postulados del teatro documental de la década del 70, recursos de los teatros de postvanguardia y la autorreflexividad como posibilidad de transformación.

Palabras claves

Autorreferencialidad – Teatralidad – Dramaturgias – Córdoba

Abstract

In this article we analyze the tensions between theatricality and life; fiction and reality; theater, story and portraiture in 21st century Córdoba dramaturgies, focusing the study on *La Casa del Peligroso Arcoíris* of Media Verdad Colectiva Teatral, premiered in December 2019. This scenic research focuses on the life of sex-generic dissidence, poetically and politically challenges viewers with translations of the self-referential in those that we recognize continuities and reformulations of postulates of documentary theater of the 70s, resources of post-avant-garde theaters and self-reflexivity as a possibility of transformation.

Keywords

Self-referentiality – Theatricality – Dramaturgies – Córdoba

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente e investigadora en las Facultades de Arte y de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. E-mail: laurafobbio(arroba)unc.edu.ar

En la última década, artistas del teatro de Córdoba actualizan las tensiones entre escena, teatralidad y vida en producciones, en las que se destaca la composición plástica del retrato como modalidad autorreferencial, desde posicionamientos estéticos, políticos e ideológicos que dialogan con/y reformulan búsquedas documentales de grupos de teatro surgidos en Córdoba a fines de la década del 60 y principios de los 70, como La Chispa, el LTL (Libre Teatro Libre)² y Grupo Bochínche³. En dicha actualización de la interacción entre arte y vida, algunas investigaciones escénicas se apropian de los postulados biodramáticos de Vivi Tellas a partir de la publicación en Córdoba, en 2017, de su libro *Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos* (coordinado y compilado por Pamela Brownell y Paola Hernández), editado por la colección Papeles Teatrales de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba). Se revincula entonces la escena de Córdoba con el proyecto de Tellas, ahora, también desde el contacto con el registro escrito y fotográfico de algunas de sus puestas, textos metapóéticos de la directora, y textos teóricos y críticos de diferentes especialistas⁴.

La Casa del Peligroso Arcoíris (en adelante, *LCdPA*), estrenada a comienzos de diciembre de 2019, en La Parisina-Casa de Arte (Córdoba), es una de las producciones que se apropian de los procedimientos biodramáticos registrados en el libro de Vivi Tellas, para proponer otras traducciones de lo autorreferencial. *LCdPA* es el resultado del Trabajo Final de Licenciatura en Teatro sobre *Tensiones entre teatralidad y teatro en la vida de las disidencias sexo-genéricas*, de Jesica Castagnino, Mariano Cervantes y María Lucía Munizaga, quienes integran Media Verdad Colectiva Teatral y están a cargo de la escritura dramática, dirección y producción de la obra⁵.

² Sobre La Chispa y el LTL, consultar las investigaciones de Adriana Musitano (2017a; 2017b).

³ Respecto de la producción del Grupo Bochínche, ver Fobbio y Patrignoni (2011).

⁴ *Biodrama* recupera versiones escritas de las primeras seis obras de Proyecto Archivos: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guía* (2008) y *Disc Jockey* (2008). Los estudios que acompañan las obras pertenecen a Pamela Brownell y Paola Hernández, Federico Baeza, Javier Guerrero, Jean Graham-Jones, Graciela Montaldo, María Fernanda Pinta, Beatriz Trastoy, Julie Ann Ward, Brenda Werth. El libro además incluye la entrevista de Alan Pauls a Vivi Tellas, fichas técnicas, menús, textos de difusión, apéndices, y registros visuales de las puestas desde la mirada del fotógrafo Nicolás Goldberg.

⁵ En las producciones escénicas realizadas en Córdoba en las últimas cinco décadas, los artistas ocupan diferentes roles que se entrecruzan, son investigadores, docentes, gestores culturales, productores, espectadores, entre otros, en el marco de creaciones grupales o colectivas, donde se ocupan de diversas dramaturgias –de actuación, dirección, escenografía, coreografía, iluminación, vestuario, maquillaje, entre otras. Empleamos el término dramaturgias, en plural, para referir: por un lado, cada uno de esos lenguajes antes mencionados que pueden vincularse a roles asumidos en el trabajo escénico, en el marco de las condiciones de producción de cada territorialidad; por otro lado, reconocemos que la dramaturgia de cada artista es singular, por lo que, al estudiar a diferentes artistas y grupos, estamos considerando distintas dramaturgias (individuales, grupales, sus relaciones entre sí y con la territorialidad); y, en el caso de cada proceso creativo, si retomamos a Danan (2012), la dramaturgia define las distintas instancias de producción y el tránsito entre ellas, es decir, entre textos dramáticos, entrenamientos, ensayos, diseños técnicos, puesta en escena, registros, etcétera.

Lo autorreferencial: la relación entre relato y retrato en escena

Reconocemos lo autorreferencial en la escena cuando, mediante la puesta en abismo, se presentan referencias a la propia obra y a la experiencia creativa a partir de la metaficción, la construcción/deconstrucción escénica, el teatro dentro del teatro (Pavis, 2016: 48), al tiempo que lo autorreferencial también denomina la remisión de los intérpretes a sus vidas, tensionando ficción y realidad. Beatriz Trastoy (2017: 183) afirma que lo autorreferencial funciona, además, como recurso político y pensamiento social: “una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno, un intento de comprendernos y de comprender a los otros y es también un permanente conflicto entre el deseo de totalidad, de perfección y la aceptación de su imposibilidad”. La investigadora define lo autorreferencial en diálogo con el concepto de traducción que va más allá de la transposición lingüística (Trastoy, 2012: 245-256), y así, la traducción como procedimiento, permite designar el tránsito de la teatralidad de la vida a la escena, y viceversa, y reconocer y registrar las tensiones de la obra consigo misma, entre ficción y realidad, teatro y otras artes, cuando se problematiza

también lo vinculado a la vida y a la muerte atravesado por la mirada artística: el tiempo, los cuerpos ausentes y presentes, la memoria, las representaciones, las reconstrucciones, lo público y lo privado, lo social y lo individual, la subjetividad radicalizada en lo autobiográfico. (Trastoy, 2017: 209-210)

En la recurrente liminalidad entre vida y escena en dramaturgias de Córdoba en la última década, las producciones se valen de elementos compositivos de la plástica, más específicamente traducen el retrato en un discurso monologal transtextual y transcorporal –en tanto convoca, atraviesa e imbrica multiplicidad de textualidades, voces y corporalidades–⁶ y, en algunos casos, ofrecen expresiones para caracterizar lo autorreferencial poniendo a interactuar teatro, relato y retrato (Fobbio, 2018). En 2009 se estrena *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (Trabajo Final de Licenciatura en Teatro de María Palacios, obra dirigida por ella e interpretada junto a Camila Sosa Villada), con asesoría de Paco Giménez, referente del teatro de Córdoba de los últimos cincuenta años y con trayectoria en investigaciones documentales. Integrante del grupo La Chispa en la década del 70, a su regreso del exilio, Giménez fue uno de los fundadores, en 1985, del

⁶ En dramaturgias argentinas de finales del siglo XX y del XXI, dramaturgias de postvanguardia (Dubatti, 2017), lo monologal, como concepto, permite caracterizar la actualización del monólogo convencional, y definir situaciones en las que el personaje o figura monologa con otros, en contrapunto o a coro, o reproduce interacciones del pasado y las actualiza, es decir, las retrata, mediante sus acciones y su voz (Fobbio, 2016). Hablamos de figura, atendiendo a la fragmentación identitaria del personaje (Ryngaert, 2013: 167-172) que se corresponde con la fractura de la identidad del sujeto en la modernidad tardía (Hall, 1992: 3).

grupo Los Delincuentes y de la sala de teatro La Cochera, espacios de creación vigentes en la escena de Córdoba. En relación a la poética de Vivi Tellas, en 1995 Giménez formó parte del Proyecto Museos como director de *Pecado Original*, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires. Y en esta aproximación a una genética de *LCdPA*, vale mencionar que sus directores fueron estudiantes de Paco Giménez, y *Carnes tolendas* es uno de los antecedentes metodológicos y temáticos de la obra, al conjugar, a partir de procedimientos del Biodrama, fragmentos de textos de Federico García Lorca y experiencias personales de Sosa Villada, quien da voz y cuerpo a problemáticas vinculadas a las disidencias sexo-genéricas⁷.

Otros ejemplos de destacadas producciones de la escena de Córdoba que en la última década tensionaron teatro, autorreferencialidad, relato y retrato, son: *Retrato de un hombre invisible* escrita y dirigida por Jorge Villegas (estrenada en 2009); *Reconstrucción de una ausencia* escrita por Gonzalo Marull (estrenada en 2019, en Buenos Aires); *Bilis negra. Teatro de autopsia* (estrenada en 2015) coescrita por Maura Sajeve (actriz de la puesta) y Daniela Martín (directora)⁸; *Memoria itinerante* dirigida por Susana Palomas, coescrita junto al intérprete, Juan José ‘Toto’ López (estrenada en 2019), sólo por mencionar algunos⁹. Es significativo que esas palabras que titulan las obras –retrato, reconstrucción, ausencia, autopsia, memoria–, sinteticen algunos rasgos de la escena autorreferencial, de acuerdo con la última cita de Trastoy que incluimos más arriba, y atendiendo a la etimología de lo referencial estrechamente vinculada a retrato y relato (Corominas, 1983)¹⁰. De acuerdo con esa etimología, arriesgamos que lo (auto)referencial, el relato y el retrato (re)traen a colación desde “atrás”, es decir, desde otro tiempo y espacio, lo que nos lleva a pensar su relación con el teatro. Nos explicamos: la confluencia de autorreferencialidad, relato y retrato en la dramaturgia actual hace posible la mirada en retrospectiva que, mediada por una revisión –metaficcional, autorreflexiva–, actualiza la ausencia (el recuerdo) y la vuelve presente, en el aquí y ahora de la escena. Entonces, lo autorreferencial convoca el relato de un personaje/figura sobre sí, sobre la obra que lo retrata plásticamente, y va más allá de su individualidad y de la escena, porque

⁷ Sobre *Carnes tolendas*, recomendamos consultar Bartolomé y Paz Sena (2017: 242) y Yukelson (2010).

⁸ Los registros escritos de *Reconstrucción de una ausencia* de Marull y de *Bilis negra* de Sajeve y Martín aparecen publicados, por primera vez, en 2017 en el libro *Monólogos / Páginas / Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*, por la colección Papeles Teatrales (FFyH, UNC).

⁹ Palomas y ‘Toto’ López comienzan a trabajar juntos en la década del 70, integrando el grupo La Chispa, y luego Palomas funda el Grupo Bochínche, ambos espacios de creación colectiva, investigación y militancia (ver Musitano, 2017b: 429; Fobbio & Patrignoni, 2011).

¹⁰ Según el *Diccionario* de Joan Corominas, “referir” es “relatar” (del latín *refērrere*) “hacer referencia”, “volver a llevar”; de allí deriva “relación” (del latín *relatio*) entendida como “lo que hace referencia” (1983: 498); y “retrato” aparece caracterizado en el término “retraer”, que significa “contar, referir”: traer es “tirar de algo”, y retraer, “echar hacia atrás” (1983: 576); también, y en sentido próximo, retratar (del lat. *retractare*) es “retocar, revisar, rectificar” (1983: 577).

su relato-retrato también se compone a partir de las relaciones con otros, reconstrucciones de hechos, registros de experiencias, autopsias de ese pasado que se presentiza e interpela a los espectadores.

En las obras-retratos de la escena de Córdoba antes mencionadas, se discurre sobre la liminalidad entre vida y muerte, entre ficción y realidad, en esa frontera donde es posible reconocer la pérdida, el duelo, el pasado, el recuerdo, la transformación de una identidad. Y sus traducciones escénicas recurren a elipsis temporales o momentos de confesión, y recursos pictóricos de composición documental como la desnudez y las marcas en el cuerpo en tanto ecos del pasado que se “traen a colación”. La sinopsis presentada en el programa de mano de *Memoria itinerante*, dirigida por Susana Palomas a partir de la apropiación del método biodramático de Tellas, funciona como síntesis de la traducción escénica del relato, del retrato, de lo autorreferencial:

Es como un mapa interno, camina por el recuerdo y la emoción, con ganas. Un tiempo melancólico. No triste. / Un caminante de la historia social y personal en escena./ Soliloquio del protagonista, un discurso laberíntico consigo mismo, con una guía o itinerario... Comunica, piensa en voz alta./ Hay memoria, elabora poesía con una historia personal, social, caliente, ferviente...emociona./ Cada uno de los espectadores, auditores, asocia un camino, un itinerario propio a partir de cada escena. (...)/ Mi memoria tiene lugar para vos, va y viene, camina por tu itinerario./ Ya está escrito en la memoria, todo./ Memoria que bulle... llena de gente, ruido y silencio, voz y letra./ Una música guía el recuerdo. Asocia en la entraña, se extraña en sí mismo./ Empezar a reconstruir... y construir un no común./ En el final un No reconstruye el tiempo itinerante... camina... avanza hacia el SI lleno de interrogantes./ Así... el teatro recorre historia... memoria y vida. Poesía y relato... La vida sigue. (Palomas & López, 2019)

La teatralidad, entre las miradas y la construcción de realidades

Teniendo en cuenta las teorizaciones de Dubatti (2016) sobre el teatro-matriz y el teatro liminal, la teatralidad se considera un “organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas” y “está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad”. En sintonía, en la entrevista que realizó Alan Pauls, Vivi Tellas comparte algunas de las decisiones que toma en el proceso de selección y conformación de los archivos, donde el protagonismo está puesto en la mirada:

Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes. El punto de partida es muy simple: veo algo o alguien que me entusiasma, me emociona, me despierta curiosidad, y muchas veces estoy sola y pienso: “Qué bueno sería poder compartir esto”. Por eso decido ponerlos en escena: porque tengo ganas de desplegar y compartir lo que descubro en cierta gente o ciertos mundos. De modo que tomo ese mundo, hago un procedimiento, le pongo mi mirada y después muestro la sustancia que resulta. (Tellas, 2017: 273-274)

Es en el convivio cuando la teatralidad del retrato se redefine. Citar la vida en escena, a partir de la apelación de Tellas a “secuestrar la realidad” reconociendo “ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: es lo que yo llamo Umbral Mínimo de Ficción (UMF)” (2017: 274), entraña identificar la teatralidad en la vida. En *Modos de ver*, John Berger afirma, a partir de la recepción de la pintura y la fotografía, y yendo más allá, que: “Solo vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto de elección (...) Tocar algo es situarse en relación con ello” (2016: 7), agregamos, en relación física, material, de proximidad: referir es relacionar(se) y, en la escena autorreferencial, es situarse en proximidad espacio-temporal con el cuerpo que es archivo vivo del pasado hecho presente, es “reconstruir ausencias” (retomando la obra de Gonzalo Marull). Se vuelven pertinentes, una vez más, las palabras de Berger cuando sostiene que “Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (2016: 8).

Atendiendo a esa mirada que identifica teatralidad, construye “realidad” y nombra, describe, refiere, nos apropiamos de las conceptualizaciones sobre la realidad aportadas por la teoría sistémica de la comunicación, aun cuando no nos preguntemos por la veracidad de las historias que componen las obras aquí referidas y sin pretender comprometer, en un análisis psicológico, palabras ni acciones de hacedores. Gregory Bateson, pionero en el estudio sistémico de la comunicación, trata el concepto de “realidad” considerándolo “resbaladizo”, en tanto “la realidad está siempre relacionada con el contexto, y el contexto se halla determinado por las preguntas que formulamos a los hechos” (Bateson & Ruesch, 1965: 197). En continuidad con esas reflexiones, Paul Watzlawick reconoce dos tipos de realidad: uno, que llama “realidad de primer orden” y refiere a las propiedades físicas de las cosas, constatables de forma objetiva mediante el consenso de percepción apoyado en pruebas verificables, experimentales y repetibles (Watzlawick, 1989: 149). Podríamos incluir en este tipo, los acontecimientos documentados en las obras mediante fotografías, cartas, recortes de diarios, cicatrices, grabaciones de testimonios, aunque siempre estarán sujetos al recuerdo, al relato y a su configuración escénica en función de la “realidad de segundo orden”. Este

otro tipo de realidad tiene que ver con “la adscripción de un sentido y un valor a las cosas y, en consecuencia, a la comunicación” (1989: 149). De allí que al segundo orden pertenezcan las metacomunicaciones (comunicaciones sobre las comunicaciones) acerca de lo percibido y de su sentido (1989: 162), procedimiento recurrente en las obras que plantean situaciones metateatrales para reflexionar sobre su referencia ‘real’ y la experiencia ante esta. Y como en este “segundo orden” se aporta significación según reglas subjetivas, no es posible discutir qué es “realmente real” (1989: 150).

En el *teatro de autopsia* que se propone en *Bilis negra*, se visibiliza el yacer del personaje de Fedra en el cuerpo de Maura Sajeва, que muestra cicatrices, manchas, traducciones físicas de sensaciones que posibilitan la anagnórisis, con resonancias de la tragedia clásica, aun cuando no se busque la identificación de los espectadores. El discurrir, atravesado por realidades de segundo orden (metacomunicaciones) apela a una mirada sobre ese cuerpo que, desnudo, está siendo ‘abierto’ –en el simulacro de una autopsia–, (auto)interpelado desde la multiplicidad de textos citados y digeridos por la actriz, junto a las lecturas, (re)escrituras y vivencias de ella y de la directora. Entonces, la teatralidad de la/s vida/s traducida en escena resulta una puesta en abismo de incisiones y montajes, archivos, transtextualidades y transcorporalidades: en este caso, las miradas de la directora y de la intérprete respecto de sus vidas componen realidades de segundo orden, reflexiones, que se valen de la puesta en abismo de la ficción (cuando la obra incluye otras textualidades y discursos); ficción que será atravesada, a su vez, por la mirada de los espectadores:

El modo de ver del pintor [y de artistas de la escena] se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel [en la puesta]. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen [como espectadores] depende también de nuestro propio modo de ver. (Berger, 2016)

La Casa del Peligroso Arcoíris: acciones biodramáticas, poéticas y políticas

Jésica Castagnino, Mariano Cervantes y María Lucía Munizaga desarrollan esta investigación escénica en el marco de su Trabajo Final de Licenciatura en Teatro, al advertir, por un lado, que el teatro de Córdoba no estaba teniendo en cuenta las problemáticas sociales de algunas minorías (2019b)¹¹ y, si lo hacía, no les “daba voz”, sino que “hablaba por ellas”. Y, por otro lado, al reconocer que

¹¹ Les artistas-investigadores explican que la expresión de minorías sexuales “denota el carácter restringido en número de personas homo-, bi-, trans- e intersexuales en proporción al conjunto social. Su sentido es más bien defensivo, de grupos estadísticamente inferiores y socialmente discriminados” (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 27).

en la cotidianeidad de las vidas disidentes y en sus relatos o experiencias, hay potencia, pregnancia, teatralidad; y qué mejor que llevar todo esto a la escena, respetando ese lenguaje genuino, pero nutriéndolo desde los artilugios y las técnicas del teatro, adquiridos por el equipo de dirección en su formación académica y artística. A su vez, apuntamos a generar un hecho artístico que no se dirija únicamente al público acostumbrado a asistir al teatro (...) Es entonces un desafío transmitir ideas complejas de una forma simple y coloquial, generando un espacio creativo que colabore en la disputa de sentido contra el biologicismo, el binarismo y la cis-heteronormatividad obligatoria. (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 7-8)

El Trabajo Final se vuelve espectáculo en *LCdPA*, estrenado los días 2, 3 y 4 de diciembre de 2019 en La Parisina-Casa de Arte (Córdoba)¹², en una puesta liminal en muchos sentidos: cuestiona el binarismo en relación a las identidades sexo-genéricas; desdibuja los límites entre ficción y realidad; y el teatro se redefine a partir de la indistinción con otras artes y lenguajes (títeres, performance-instalación en camarín, instalación en salón y galería, proyección de documental, fotografía, plástica, *drag*, *stand up*), rasgos que permiten calificarla como espectáculo de postvanguardia (Dubatti, 2017).

Para dar respuestas desde el teatro, los directores deciden trabajar con intérpretes de la comunidad LGBTTTIQ+ que militan sus orientaciones sexuales como activistas y/o habitantes participativos y comprometidos en el ámbito universitario, en la Mesa Coordinadora de la Marcha del Orgullo Disidente de Córdoba, entre otros espacios donde también transitan los directores de la obra. Construyen entonces un archivo con testimonios relevados en entrevistas realizadas a los intérpretes en el marco de esa investigación, y otros difundidos en medios de comunicación; fotografías, registros audiovisuales y escritos pertenecientes a archivos personales y colectivos; bibliografía literaria, teórica y crítica; su propia experiencia como productores durante el cursado de la Licenciatura en Teatro, como espectadores de otros espectáculos que tematizan la disidencia sexo-genérica, y sus experiencias de vida, en correspondencia con lo que propone Tellas (2017: 274) respecto de los mundos a convertir(se) en “archivos teatrales”.

¹² Según consta en el programa de mano: Dirección Colaborativa: Jessica Castagnino, Mariano Cervantes, María Lucía Munizaga. Presentador y coordinador del recorrido escénico: Gastón Tissera. Intérpretes en escena: Alejandro Blanco, Mar Carranza, Lara Gaitan, Alberto ‘BeTTY LaCueva’ Gelfo, Pedro ‘Lola Menta’ Juan, Daira Taina Lax, Lisa Lequemener, Santiago Merlo. Producción: Media Verdad Colectiva Teatral. Asesoras: Lilian Mendizábal, Laura Fobbio. Iluminación: Sol Moreno. Sonido: Carlos Fontela. Diseño gráfico: Teresa Martínez (MARTZ). El grupo tenía programadas funciones de la obra a partir de marzo de 2020, que se suspendieron hasta nuevo aviso debido al ASPO que comenzó a regir en el país desde el 20 de marzo de 2020 (Decreto 297/2020, Boletín Oficial de la República Argentina).

La obra pone en escena la teatralidad de las vidas que son narradas, presentadas, actuadas mediante traducciones de lo autorreferencial que interpelan y posibilitan repensar concepciones, responsabilidades y experiencias particulares, familiares, institucionales, sociales en el proceso de configuración de cada identidad. La metateatralidad y la metacomunicación resultan procedimientos recurrentes, en tanto permiten visibilizar y denunciar problemáticas que afectan a las personas disidentes en relación con su ámbito personal, con la sociedad, en general, y al interior de cada grupo, comunidad, colectivo. De las reflexiones que se van desagregando en el escrito del Trabajo Final, seleccionamos el siguiente párrafo metapoético que sintetiza, desde nuestra perspectiva, esas búsquedas estéticas, políticas e ideológicas:

La Casa del Peligroso Arcoíris fue pensada como una trinchera escénica desde la cual una multiplicidad de voces y diversidad de cuerpos se proyectan para invitar a los espectadores a transitar por el camino de otras sensibilidades, dándose la posibilidad de hacer emerger otros deseos y afectos. Para conseguir este grado de intimidad con el público es necesario pensar estrategias que desde la empatía y los lenguajes artísticos permitan un acercamiento entre la diversidad sexual y la sociedad toda, para ir despojándonos de prejuicios, discriminaciones y violencias. (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 62)

De la vida a la escena

Media Verdad Colectiva Teatral define su investigación a partir de la modalidad de creación colectiva, que se traduce en actividades vinculadas al estudio, la dramaturgia, producción, dirección, diseño escénico, gestión y comunicación; modalidad en la que advertimos resonancias de la forma de crear del teatro de Córdoba de los 60 y 70 –que estaba en diálogo con la manera transformadora de pensar y hacer teatro en Latinoamérica desde fines de la década del 50 (Geirola, 2008)–, basada en la horizontalidad, la disolución de las jerarquías y del trabajo profesionalista –por caso, en la decisión de incorporar al equipo de trabajo personas que no están formadas en el campo de las artes escénicas–. Aun cuando asumen la dirección de la obra, las determinaciones tomadas para componer cada escena son el resultado del diálogo, la consulta, el acuerdo, en correspondencia con la propuesta de reconocer que se está interviniendo, ficcionalmente, en la teatralidad de la vida de otros, cuyo relato se centra en las íntimas decisiones en torno a la configuración de su identidad ‘real’ y sus autocuestionamientos al respecto. Tales discursos nos interpelan a revisar las teorizaciones sobre experiencias denominadas biodramáticas y/o auto-bio-ficcionales, atendiendo a la metacomunicación promovida por las traducciones de lo autorreferencial en la escena, cuando,

según afirma Patrice Pavis en una cita que podríamos pensar como próxima a los postulados de Watzlawick (1989) y Bateson y Ruesch (1965) sobre lo ‘real’ antes citados:

La ficción, concebida a un mismo tiempo como narración y como hipótesis sobre lo real, es una manera de enfrentar las identidades fijas y esencialistas, las posiciones tajantes y contradictorias. Nuestras identidades están en realidad constituidas por microrrelatos, por historias que uno se cuenta a sí mismo. (Pavis, 2016: 46)

El trabajo con intérpretes que no son profesionales de la actuación es recuperado de la metodología de Vivi Tellas, cuando reconoce que tiene que haber algo teatral en los mundos con los que trabaja, para que luego pasen a escena; y “alguna forma de actuación espontánea” en quienes no son actores/actrices para que devengan intérpretes, ya que los archivos ponen en escena una “*tentativa de actuar*” (2017: 275). Asimismo, Castagnino, Cervantes y Munizaga deciden incluir también profesionales de la actuación, asumiendo el desafío –quizás doble– de que hablen de su propia vida no escénica¹³. Con tal decisión pretenden indagar en los aportes del oficio al interpretar su vida, y

sondear acerca de sus propios relatos desde el teatro y, por otro lado, cómo esas vivencias individuales están impregnadas de la historia colectiva, y viceversa (Arias, 2016). Por ello, planteamos la premisa de que cada una de las voces de los intérpretes, no solo lleven a escena su testimonio sino también el cruce del mismo con las historias del colectivo LGTTTTIQ+ a través del paso del tiempo. (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 34)

Los directores de *LCdPA* afirman que, al momento de componer la obra, “captó su mirada” la teatralidad presente en la estética de Mar Carranza que “fluye entre lo masculino y lo femenino”; las “miradas profundas” de Alejandro Blanco “que comunican tanto como sus palabras”; el modo en que Santiago Merlo “transmite ideas con un discurso claro y pedagógico”; la presencia corporal de Felisa Lequemener “que se impone a través de la seguridad de sus movimientos”; la gestualidad de Daira Taina Lax, quien “se desenvuelve bajo un halo de sensualidad”; la forma en que Lola Menta/Pedro Juan “racionaliza toda su vida y lo expresa a través de su personaje”; el histrionismo

¹³ Otro caso de la escena de Córdoba, es la obra biodramática *Memoria itinerante*, interpretada por el actor ‘Toto’ López. Y ejemplo de proyecto biodramático de Tellas con intérprete profesional de la actuación es *Maruja enamorada* (2013-2017), donde la dramaturga, actriz y directora Maruja Bustamante refiere a su vida amorosa en escena.

de BeTTy LaCueva/Alberto Gelfo, exhibido en sus movimientos cuando se monta como *drag* (2019a: 29)¹⁴.

Para componer el diseño dramático y escénico se valieron de dos clases de entrevistas a los intérpretes: en primer lugar, entrevistas abiertas y, luego, estructuradas mediante un cuestionario, para indagar, específicamente, en los temas que consideraban relevantes al momento de (re)construir, organizar y montar cada archivo personal en función del proyecto:

haciendo énfasis en la definición o indefinición de nuestros intérpretes en torno a su sexualidad, como así también en su pertenencia o no a alguna organización militante, además de conocer su situación laboral, su recorrido académico y la relación que poseen con el teatro. (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 33)

Si bien cada laboratorio tuvo su particularidad en correspondencia con las singularidades de los intérpretes, algunas de las consignas dadas en los primeros encuentros, para empezar a construir la dramaturgia de cada escena, versaron sobre (auto)presentaciones, selección de objetos relacionados a su vida cotidiana, su familia y/o militancia, y temas musicales que resultaban representativos en sus vidas, entre otras. En esos encuentros, los directores reconocieron guías o boyas dramáticas (Tellas, 2017: 276) que orientaron, por un lado, la ilación discursiva al interior de cada escena y, por otro, la puesta en relación de las historias, a partir de la problematización de situaciones individuales narradas en las entrevistas, en las que se advertían reverberancias de/en lo social. En la territorialidad del teatro de Córdoba, esa forma de creación basada en entrevistas situadas, actualiza la modalidad de relevamiento de fuentes del teatro documental de finales del siglo XX (Musitano, 2017a y 2017b), con una participación activa de hacedores en espacios de organización, encuentro y lucha desde la creación y la militancia. Así, la invitación a integrantes del colectivo *drag* cordobés Tarde Marika a participar de la obra, devino en la designación, en el marco de una asamblea, de Lola Menta –Pedro Juan– y BeTTy LaCueva –Alberto Gelfo– como representantes en la producción de otro colectivo, *LCdPA*. Este ejemplo recuerda la participación activa, ideológica y creativa de los LTL en las asambleas docentes de la UEPC (Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba) para incluir, en su obra *Contratanto* de 1972, testimonios

¹⁴ Algo próximo describe María Palacios respecto de la composición de *Carnes tolendas*, al reconocer en Camila Sosa Villada: “una perseverante predisposición para dar testimonios reveladores de su vida privada, encuentro que su manera de percibir el mundo, su historia, su relato y su sensibilidad trasciende la cotidianidad, descubriendo lugares comunes pero extrañados” (Palacios, 2009).

sobre las situaciones que vivían los docentes en el aula, en la escuela, en la sociedad¹⁵; o los encuentros del grupo La Chispa con salineros de La Pampa para componer *Huelga en las salinas* de 1973.

Los espectadores de *LCdPA* entran en La Parisina –casona centenaria construida en 1914 por el arquitecto italiano Ubaldo Emiliani– y encuentran que todos los espacios de la Casa están habitados, y serán habilitados para su tránsito luego de la bienvenida de Gastón Tissera, quien explica la dinámica del recorrido. Primero se presentan las escenas “Jardín a la marika” (Pedro ‘Lola Menta’ Juan y Alberto ‘BeTTY LaCueva’ Gelfo) y “Cuerpos Clandestinos” (Santiago Merlo), para luego pasar a ver “Subterráneas” (Felisa Lequemener y Daira Taina Lax), “La invasión de los raros” (Mar Carranza) y “Disfonía” (Alejandro Blanco). El formato de escenas simultáneas, que requieren la rotación del público, pretende repetirse, aproximadamente, tres veces a lo largo de dos horas, lo cual puede modificarse en función del número de espectadores. Mientras tanto, se encuentran en exposición permanente las instalaciones “Guaridas disidentes”, “Orgullo en Lucha” y “El Camarín de La Turca” (Lara Gaitán), abiertas durante el tiempo que dure el espectáculo. Los directores, por su parte, se presentan con un vestuario en el que destacan los colores de la diversidad, para acompañar el recorrido, interactuar con el público, comprometer el cuerpo –aunque sin contar sus historias personales–, estar, hablar, escuchar, resolver situaciones técnicas, relatar algunos momentos del proceso creativo. El final/cierre congrega a todos en el jardín de la Casa – como al inicio– en un marco celebratorio en el que los hacedores saludan, agradecen e invitan al público a participar de un baile iniciado por las *drag*.

La decisión de montar la obra en La Parisina, que es una Casa de Arte, guarda resonancias con el teatro documental precedente que intervenía espacios ‘no teatrales’: en *LCdPA* se resignifica cada ambiente, desde la iniciativa misma de apropiarse/tomar la Casa y abrirla con fundamentos ideológicos. La Casa es pensada como espacio de contención y pertenencia de las disidencias, al modo de las casas en las que algunas viven realmente –como la Casa de Varones Trans inaugurada en Córdoba en noviembre de 2019, residencia de Santiago Merlo al momento de interpretar la obra–, al advertir los directores que:

En el recorrido vital de las personas disidentes, rastreamos que, al momento de asumir su identidad sexual y de género, se desencadena un exilio obligatorio que genera, entre otras consecuencias, la

¹⁵ El grupo LTL realiza además otras dos obras documentales: *El asesinato de X* (1970), sobre la represión sufrida por los trabajadores en/debido a las huelgas, y *El fin del camino* (1974), sobre la situación de cañeros y campesinos, la función del sector sindical y el rol de los industriales en Tucumán.

disolución de vínculos familiares y el desarraigo. (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 16-17)

Mediante la diversidad de escenas simultáneas, planteadas en diferentes espacios que van “desde la construcción de historias íntimas en ambientes íntimos” (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019b), cerrados –como el teatro en la biblioteca y en el sótano–; a espacios más amplios y abiertos –como las instalaciones en el *hall* principal y en la galería, el teatrino de títeres en el jardín–, se busca la proximidad física y participación nómada y activa de los espectadores, para romper con la lejanía social respecto de los temas tratados. Ese tránsito por la Casa, pensamos que simboliza lo transicional de la configuración de las identidades que se ponen en escena, que se definen por su multiplicidad; y aproxima la obra a la cartografía de un museo vivo: se puede elegir qué recorrer, en qué orden, y solo es necesario esperar unos pocos minutos a que una escena termine para ver otra; instalándose un mientras tanto del (co)habitar la Casa –los adentro y los afuera– con otros.

Las decisiones de los directores respecto de qué escenas montar en qué espacios, responden a su observación de la teatralidad de los intérpretes (su tono de voz, su desplazamiento, su modo de estar ante las miradas de otros), atendiendo, especialmente, a los lugares descriptos y/o resignificados en sus relatos. Así, “Jardín a la marika” sigue “la estética y la política de Tarde Marika quienes realizan performances en espacios públicos y lugares accesibles para todes. Será una propuesta abierta a cualquiera que quiera vivenciar la experiencia del arte *drag*” (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 40).

La simultaneidad se construye sugiriendo lo que podría suceder en cada ambiente de una casa ‘real’, remite a las coexistencias vitales, da libertad a los espectadores respecto del visionado de cada escena, da idea de continuidad, de sincronía, de que en cualquier espacio pueden convivir teatro y vida, en la casa y en la calle. Si lo pensamos desde la Filosofía del Teatro, dicha estructura abisma la experiencia convivial: a lo efímero de todo acontecimiento escénico en tanto “teatro perdido” (Dubatti, 2014), que ni intérpretes ni espectadores pueden reponer aun siendo parte del mismo aquí y ahora se agrega que, mientras transcurre una escena, en paralelo, sucede otra, en otro espacio, y todo es parte del mismo espectáculo. Entonces, aunque los espectadores vean la totalidad de las escenas, quizás solo el grupo que recorra en conjunto y en idéntico orden la obra habrá compartido un mismo espectáculo, aunque desde la siempre múltiple experiencia convivial.

Las escenas presentan escasos elementos, cuidadosamente seleccionados: objetos aportados por los intérpretes, o que son parte de la escenografía ‘real’ del Centro Cultural y fueron

refuncionalizados por el grupo; y el vestuario refiere a la ropa con la que se (re)conocen quienes están en escena, sea porque la usan a diario, o de forma esporádica, o porque la eligen proyectivamente para presentar su identidad real en el marco de la ficción. Los objetos, fotos, escritos personales, entre otros elementos que funcionan como “*souvenir* o evidencia” (Tellas, 2017: 278) para los teatros biodramático y documental, son planteados como punto de partida hacia la narración de la anécdota, y no como prueba del testimonio. Los elementos personales llevados por los intérpretes a los primeros encuentros con los directores, por pedido de ellos, con la consigna de que relataran la historia de esos elementos (anillos, libros, fotos, zapatos, etcétera), fueron decantando, durante el proceso creativo-investigativo, hasta quedar en escena solo aquellos objetos que se tensionan con la autodefinición y refieren a la teatralidad presente en la construcción de cada identidad. Lejos de funcionar como evidencia que permita constatar una “realidad de primer orden”, es decir, “de forma objetiva mediante el consenso de percepción apoyado en pruebas verificables” (Watzlawick, 1989: 149), los objetos seleccionados por intérpretes y directores, en consenso, resultan funcionales para componer, en los ensayos y en las escenas definitivas: por un lado, el retrato de cada individualidad basado, principalmente, en “realidades de segundo orden” (Watzlawick, 1989: 149) en tanto “adscripción de un sentido y un valor a las cosas”; por otro, las interacciones que se traen a colación y permiten reconstruir la ausencia de las historias compartidas por los intérpretes; y, finalmente, las metacomunicaciones acerca de esas percepciones e interacciones (1989: 162). En la escena “Cuerpos clandestinos”, Santiago está vestido con la bata y la cofia que usó en su última intervención de reasignación sexual; esto es desconocido por el público ya que no se busca mostrar pruebas de lo que se narra, sino brindar herramientas al intérprete al momento de (re)componer, metateatralmente, la situación en la sala de cirugías y metacomunicarse, entre otras cuestiones, sobre el tratamiento de las instituciones de salud hacia las disidencias sexo-genéricas.

En la performance-instalación “El Camarín de La Turca” están montadas fotografías y objetos pertenecientes a esta reconocida vecina del barrio Villa Siburu, quien llevó a cabo acciones con sostenido compromiso social, y cuyo retrato se boceta en el relato de Lara Gaitán, basándose en su investigación sobre La Turca. Lara comparte el archivo que armó, la selección de fotos, los testimonios que recabó en relación a cada imagen, en una escena íntima, con espectadores de pie, o sentados en una corta escalera y en una butaca del camarín. Luego de un relato improvisado, con una cadencia pausada, Lara interpela al público para que le haga preguntas. El Trabajo Final de los directores incluye aquí la teatralidad de otra investigación, la de una vida que da cuenta de otra

vida, en la puesta en abismo del archivo: estamos ante el retrato de Lara que trae a colación, relata y retrata, fragmentos de la vida de La Turca, a modo de un rompecabezas en el que el vacío producido por las piezas faltantes ayuda a trazar otra/s vida/s, nombrar sus ausencias, reponer sus presencias.

Por su parte, las instalaciones *Guaridas disidentes*¹⁶ y *Orgullo en lucha*¹⁷ presentan fotografías que están suspendidas, agarradas con broches de madera a tanzas que atraviesan el *hall* de ingreso y la galería, diseño que construye, espacial y visualmente, un archivo en forma de red. Las fotografías están acompañadas por descripciones escritas, que registran lo investigado sobre las imágenes, tras realizar entrevistas a familiares, amigos y vecinos de los protagonistas. Situadas en ambientes de paso obligatorio, estas instalaciones interpelan los distintos “modos de ver” (Berger, 2016), desde la pregnancia de las imágenes capturadas por los fotógrafos, seleccionadas y montadas a partir de las miradas de los directores, y luego recorridas, azarosamente, por los espectadores, quienes podrían experimentar reverberancias de esas imágenes en algunas escenas de la obra.

De la escena a la vida: autorreflexividad y transformación

El trabajo con intérpretes no profesionales de la actuación que no están acostumbrados, en su cotidianidad, a exponerse ante la mirada de otros, es resuelto en escena mediante modalidades como el diálogo, el desdoblamiento del monólogo –recurso que le permite, al cuerpo dicente del monologante, traer a colación voces y discursos– y la metateatralidad. A través de esas decisiones, los intérpretes se metacomunican sobre las situaciones vividas, interpelan e interactúan con los espectadores, y así aproximan, aún más, arte y vida.

En “Subterráneas”, los parlamentos de Dai y Lisa se sostienen mutuamente a partir del diálogo. Ellas coinciden en un bar que se monta como ficción en el sótano del Centro Cultural, a partir de la boya dramática común que identificaron los directores en los ensayos: hablar sobre los lugares de encuentro de distintas generaciones de lesbianas, poniendo el eje en la vestimenta, los movimientos, los gestos que comportan teatralidad, y acentuando la importancia de la mirada de los

¹⁶ De acuerdo con lo que se menciona en el registro escrito de la investigación (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019: 23), esta instalación está compuesta por las muestras: *Memoria colectiva del Archivo Mi Lucha mi Identidad. Ahora vamos por lo que falta*, realizada el 17 de mayo de 2015 en el Centro Cultural España Córdoba. Descripciones que acompañan las fotos: Celeste Giachetta, Lara Gaitán y Lautaro Cruz. Ensayo fotográfico sobre inclusión laboral trans, realizado por Matías Santander, Yoselin Villanueva y Amalia González, en el marco del trabajo final de la materia Prácticas Fotográficas II (Tecnatura Superior de Fotografía, Universidad Provincial de Córdoba). Muestra de la maternidad deseada de Cecilia Quinteros y Silvia Alderete quienes pertenecen a la organización civil Familias Homoparentales y Diversas de Córdoba. Fotógrafa a cargo de los registros: Sandra Siviero. La exposición de las mismas se realizó en la presentación del cuento “¿Dónde va la Cigüeña?” de Cecilia Quinteros, en el marco del Festival el Deleite de los Cuerpos, en Agua de Oro, Córdoba, 2012.

¹⁷ Aquí aparecen registros fotográficos de Santiago Orsi y Matías Santander, tomados en las Marcha del Orgullo Disidente de los años 2015, 2016, 2017, 2018 y 2019 (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019: 23-24).

otros. Así, la teatralidad presente en sus vidas aparece discursivizada, puesta en escena, para dialogar, extra-escénicamente, con esas otras vidas que se (re)conocen en sus relatos:

LISA: Es que lo traemos tan adentro, en mis tiempos para levantarse a una mujer se tenía que notar que te gustaba, no existía Tinder, Grindr y todas esas aplicaciones que hay ahora. Se tenía que notar en el cuerpo, en la forma de moverte, en la forma de actuar, en cómo hablabas. Si no, nadie te reconocía.

DAI: Sí, tampoco cambió tanto, ahora si no tenés el pelo rapado, camisa roja a cuadritos, no sos tan torta. Sos hétero-curiosa. Parece que hay un ranking de tortas. (*Con una mano marca un lugar arriba y con la otra abajo*) La torta torta y la no tan torta.

LISA: La *golden lesb*. Bueno, pero ese es un pensamiento súper binario y estereotipado.

DAI: Ni hablar si tenés anillos. (*Le muestra las manos llenas de anillos*). Bueno, pero ahora nos podemos casar, algunas luchas hemos ganado.

LISA: Pero si te besás en la calle con tu esposa te llevan presa.

DAI: Bueno, algunas luchas las seguimos peleando (*Sirve ron*). (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019a: 76-77)

En las otras escenas predomina lo monologal con sus variantes, como modalidad que posibilita la autodefinición de cada intérprete, y se destaca el relato de diálogos traídos a colación, desde el pasado, para poner en discurso las posibles respuestas –particulares, sociales– a esa autodefinición: confirmación, rechazo o desconfirmación. Las relaciones identitarias en democracia, según Chantal Mouffe (1996: 13) deberían basarse en la aceptación de la alteridad del “otro” como un “yo” diferente a mí, lo cual se traduciría, según la teoría sistémica de la comunicación (Watzlawick, 1973), en la confirmación de la autodefinición del yo, cuando les interactuantes aceptan los rasgos que el yo se adjudica. Por su parte, el rechazo contradice la imagen que el yo tiene de sí, y sanciona con el mensaje “Estás equivocado” (Watzlawick, 1973: 87), y la desconfirmación niega la realidad construida por el monologante como fuente de autodefinición y, en términos de los investigadores de Palo Alto, equivale a la expresión “Tú no existes” (1973: 87). Las interacciones rígidas, conflictivas planteadas en las obras monologales de los teatros argentinos de finales del siglo XX y principios del XXI (Fobbio, 2014), se reformulan para dar voz, en *LCdPA*, a otras minorías, donde sí se concreta la metacomunicación, recurso poco frecuente en los monólogos que denunciaban la violencia en décadas anteriores. Las distintas escenas, a través de la autorreflexividad, exponen una salida a las interacciones conflictivas que se narran, y que refieren tanto a la vida de los intérpretes como de los espectadores. En “La invasión de los raros” se plantea

una escena ficcional monologal en un *call center* del futuro, en cuyo devenir se cuelan trazos de la autodefinición de Mar Carranza, contornos de su retrato, con solo algunos colores personales. Mientras atiende la llamada de una señora presente en modo *off*, Mar reflexiona sobre las formas de clasificar las identidades sexo-genéricas, ficcionalizando situaciones de rechazo y desconfirmación. A partir de la ironía y la parodia, Mar logra metacomunicarse sobre el sistema laboral y social opresivo.

Watzlawick (1981: 60) destaca que la “autorreflexividad” es un concepto operativo en tanto permite ampliar el marco desde el cual experimentar e interpretar la literatura y el teatro, y recurre a la lógica de los contextos que se incluyen unos a otros, para cuestionar la distinción entre ficción y realidad:

Pero si la tragedia, el drama y en general toda la literatura describen la realidad como ficción y si la realidad misma (ya antes de toda descripción) es una ficción, luego la literatura será (enteramente en el sentido de Foerster) descripción de una descripción, y la investigación literaria será descripción de una descripción de una descripción. (Watzlawick, 1981: 60)

Esta definición nos resulta funcional para analizar la autorreflexividad en la escena, en particular, en obras que tensionan ficción y realidad, y trabajan con multiplicidad de archivos; y, en general, para pensar la puesta en abismo que comporta la investigación escénica (investigación de los intérpretes para componer figuras/personajes; de artistas-investigadores para producir discursos poéticos y metapoéticos; de quienes relevan y estudian los trabajos de artistas-investigadores; entre muchas otras posibilidades). En diálogo con la perspectiva de Watzlawick, Rolf Breuer se ocupa del vínculo entre reflexividad y sociedad, y caracteriza dramas como *Hamlet* de Shakespeare, donde la obra dentro de la obra, dice, es “Estado dentro del Estado” (Breuer, 1981: 123). En *LCdPA*, la metateatralidad, además de facilitar la pisada escénica, permite a los intérpretes reflexionar acerca de las vivencias de las disidencias sexo-genéricas, en relación a un estado (la obra) dentro del Estado (social, cultural, político), poniendo en evidencia, denunciando, diversas ‘construcciones de realidad’ que se integran, discuten, interpelan para que se produzcan cambios, transformaciones.

En “Disfonía”, Alejandro refiere diálogos de su pasado mediante el desdoblamiento del monólogo, y así logra sortear la dificultad de exponer su vida ante un público. Se autodefine desde su voz en tensión con otras voces, para relatar, precisamente, la discriminación que sufrió por su modo de hablar. Alejandro Blanco menciona que la experiencia del teatro le permitió cambiar su forma de proyectar la voz, gracias a las técnicas de vocalización y los ensayos, transformación que

le reconocen quienes comparten su vida cotidiana (Castagnino, Cervantes & Munizaga, 2019b). Este es un ejemplo de que la (meta)teatralidad de la escena puede intervenir la vida, comprobando, desde la materialidad de la experiencia de Alejandro, la afirmación de Susy Shock (2019a: 59) citada en las conclusiones de la investigación: “El teatro me dio una voz”.

A partir de la metacomunicación, la obra presenta interacciones conflictivas que persisten en la sociedad, y otras que pueden ser transformadas. Respecto de estas opciones, los investigadores de Palo Alto reconocen dos tipos de cambio: el “cambio₁” tiene lugar dentro de un determinado sistema que permanece inmodificado, en otras palabras, es el paso de un comportamiento a otro dentro de un mismo modo de conducirse, respondiendo a reglas similares a las que rigen la interacción conflictiva. En algunos casos es calificado por Watzlawick y sus colegas como “más de lo mismo”, un cambio basado en el sentido común (2003: 111) en situaciones que denominan de “persistencia” (2003: 21). Por su parte, el “cambio₂” es el paso a un nivel lógico superior, modificándose el sentido que se le atribuye a dicha situación, es decir, otra opinión o punto de vista vinculados al prefijo “meta” (2003: 126), de allí que la reestructuración opere a nivel de la “metarealidad” (2003: 128). A partir de nuestro recorrido crítico por los textos sistémicos, vinculamos el cambio₂ –que preferimos denominar transformación según explicamos a continuación– con esa otra posible salida que promueve el establecimiento de un “juego” diferente al que estamos jugando, en el sentido que le otorga Wittgenstein:

el otro no nos ha llamado la atención sobre algo, sino que nos ha enseñado un juego diferente [mediante el teatro] en lugar del nuestro. Pero, ¿cómo pudo volverse obsoleto el antiguo a través del nuevo? Ahora vemos algo diferente y ya no podemos seguir jugando de manera ingenua. (Citado en Watzlawick, 1992: 36-37)

Esta afirmación que vincula juego y modos de ver¹⁸ nos lleva a pensar en el teatro que, a partir de propuestas como las de Piscator, Brecht, Weiss, Meyerhold, por mencionar algunas, y sus resonancias en la escena de Córdoba en María Escudero y el LTL, La Chispa, Grupo Bochinche, entre otros grupos y artistas que, en las décadas del 60 y 70 y en postdictadura, propusieron y siguen apostando a intervenir “realidades construidas” visibilizando el “como si” para documentar, discutir, militar, interpelar en busca de una transformación social, un cambio₂, posible a partir de la metacomunicación crítica de los espectadores. En la escena montada en el jardín de *LCdPA*, Lola Menta y BeTTY La Cueva se auto-cuestionan “Ser o no ser *drag*”, parodiando a Hamlet y la *mise*

¹⁸ En la que reconocemos, nuevamente, la mirada que “organiza” (en) la liminalidad (Dubatti, 2016).

en *abyme* shakespeariana, en el marco de un teatro de títeres que son réplicas de su imagen *drag*. Como representantes del colectivo Tarde Marika, proponen en escena un “ser *drag*” desde la lógica contrahegemónica y cuestionan también algunas premisas de la propia comunidad *drag queen*, con el fin de democratizar la experiencia-*drag*. Tales decisiones, que se registran en las asambleas del colectivo Tarde Marika (cuando se maquillan y usan vestimenta convencionalmente atribuida a mujeres, a la vez que exhiben vello en el pecho y barba), en el marco de *LCdPA*, se traducen en la invitación a los espectadores a ponerse peluca y accesorios, involucrándoles en el artificio y convirtiéndoles, por unos minutos, en intérpretes. Las *drags* dialogan sobre estereotipos, preconcepciones, en recorridos discursivos en los que se vuelve complejo distinguir vida, teatralidad y metateatralidad. El juego de duplicación visibiliza el artificio, en proximidad con la investigación de los integrantes del Grupo Bochínche que, en los 70 y 80, mostraban a los espectadores cómo manipulaban los títeres y muñecos¹⁹. El desdoblamiento se monta en el decir y hacer de las *drag*, en la relación con sus “dobles” en forma de títeres (manipulados, dejados a un costado), en sus desplazamientos en la escena, saliendo y entrando en el teatrino para ocultarse y proyectarse en *off*, y en las interacciones con el público. Desdoblamiento que registra el pasaje de la potencialidad escénica a la vida, y que es referido por Alberto Gelfo/BeTTY La Cueva cuando menciona, ante los espectadores, su deseo de “incorporar su nombre *drag* a su registro de identidad real” (Castagnino *et al*, 2019a: 27). Así, la teatralidad presente en la tensión de “ser o no ser *drag*”, interviene en la definición de la identidad autopercebida por BeTTY La Cueva, cuando se desdibujan los límites entre escena y vida.

Al final de la defensa oral y pública del Trabajo Final de Castagnino, Cervantes y Munizaga, el 5 de diciembre de 2019, en un aula del Pabellón Haití de Ciudad Universitaria, Santiago Merlo menciona que su primera relación con *LCdPA* se produjo cuando los directores le hicieron consultas para documentar la investigación, y les planteó que quería actuar. De ese modo, se “corre” del lugar de docente que dicta charlas sobre su experiencia personal con el equipo de la Secretaría de Derechos Humanos y Género de la UEPC –situación con potencialidad escénica en términos de transteatralización (Dubatti, 2016)–, para poner la teatralidad de su vida en escena. En la publicación que hace el 7 de diciembre de 2019 en su muro de la red social Facebook, bajo la consigna “Lo personal es político”, comparte un escrito autorreferencial/autorreflexivo, que trata sobre la experiencia de ser parte de *LCdPA*, del cual citamos el siguiente fragmento:

¹⁹ Uno de los objetivos del teatro para la infancia del Grupo Bochínche señala: “Queremos que el niño se dé cuenta de lo real o irreal del espectáculo. Que no tenga ansiedad, sino sólo placer. No preocupación y tensión, sino gozo y enseñanzas” (*Diario El Telégrafo*, 1976).

El lunes 2 de diciembre debuté como intérprete en LA CASA DEL PELIGROSO ARCOIRIS, una obra de teatro comunitaria para la cual me preparé durante 6 meses. Cuando llegó la propuesta, en un junio frío con mates y miel al lado del calefactor, fue una sorpresa. Al principio lo tomé como un juego (como si un par de amigos del barrio tocara el timbre y me invitara a andar en bicicleta), sacar a jugar a mi niño interior... Luego lo pensé con más seriedad (¿quién dijo que las cosas de los niños no son cosa seria?), y me dije “Si lo hago, ¿por qué lo haría?, ¿qué me mueve a estar?, ¿qué sucedería en este nuevo lugar?”. (...) entendí que estaba tomando entre mis manos una poderosa herramienta para seguir trabajando por un mundo más justo todos los días. Resignificar el activismo desde un nuevo lugar (...) Gracias por invitarme a abrir el alma desde un nuevo lugar, compartiendo y conociendo tantísimas personas increíbles que me acompañaron, me cuidaron, me abrazaron, me hicieron reír y llorar, con quienes compartí escenario, a quienes disfruté viéndolos hacer en sus oficios y artes. Y gracias, sobre todo, por permitirme conocerme más a mí mismo, explorando mis posibilidades. Lo necesitaba.

La experiencia teatral deviene discursividad en la “realidad” de las redes sociales, donde los objetivos colectivos planteados en la investigación de Castagnino, Cervantes y Munizaga se expanden a otros ámbitos de encuentro y diálogo. Santiago reflexiona públicamente sobre el hecho de estar, con su vida, en escena, y continúa autodefiniéndose, desde la metacomunicación, ahora fuera de *LCdPA*. Y se confirma la actualización del teatro documental de los 70, cuando el texto que Santiago dice en “Cuerpos clandestinos”, surgido de sus anécdotas personales, pasa de la escena a la vida al incluirlo en sus conferencias, en esa otra forma de teatralidad. Como sostenían los integrantes del LTL:

No basta con hacer una obra testimonial o documental, llevarla a los barrios o a los sindicatos, provocar allí la discusión política y luego dejar librada a la eventualidad la posibilidad que esa discusión se canalice en alguna tarea concreta. Es necesario que el esclarecimiento que esa discusión pueda provocar en la gente se encauce en hechos prácticos. (Fobbio & Musitano, 2017: 268)

En *LCdPA* la tensión entre ficción y realidad se juega en los cuerpos, sus cicatrices, sus modos de decir, de recordar y olvidar, en su habitar la Casa como intérpretes, compartiendo la teatralidad que compone sus vidas y la forma en que estas se modificaron luego de la experiencia teatral. La traducción de lo autorreferencial se vale de lo documental, lo monologal, el diálogo, la metateatralidad, la liminalidad entre artes y lenguajes, la metacomunicación, poniendo en abismo,

autorreflexivamente, archivos individuales y sociales. Lo autorreferencial traduce lo colectivo en, al menos, dos aspectos: la autodefinición de quien está en escena se construye, procedimentalmente, desde un trabajo creativo colaborativo, y su discurso se posiciona, política y/o ideológicamente, para exhibir problemáticas sociales. Entonces, lo autorreferencial deja, por momentos, lo singular, lo micro, lo personal para traer a colación textos y discursos de otros, para proyectar múltiples y diversas voces (minoritarias, acalladas, violentadas, desaparecidas, negadas), para expandir el retrato en escenas auto-meta-reflexivas capaces de interpelar a los espectadores sobre posibles puestas en acción que efectivicen una transformación social.

Bibliografía

- Bateson, Gregory & Ruesch Jurgen (1965). *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*. Buenos Aires: Paidós.
- Bartolomé, Victoria & Paz Sena, Leticia (2017). “Escenificar y decir la universidad. 1973/2009: transformaciones en la relación entre teatro y universidad” en Adriana Musitano (dir.): *El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Teatro, política y Universidad. Córdoba, 1965-1975*. Córdoba-Bs. As.: FFyH, UNC/ IAE, UBA.
- Berger, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona-México: Ed. Gustavo Gilli.
- Breuer, Rolf (1981). “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett” en Paul Watzlawick (comp.): *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Buenos Aires: Gedisa.
- Brownell, Pamela & Hernández, Paola (comps) 2017. “Biodrama/ Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral” en Vivi Tellas: *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- Castagnino, Jesica; Cervantes, Mariano & Munizaga, María Lucía (2019a). *Tensiones entre teatralidad y teatro en la vida de las disidencias sexo-genéricas*. (Trabajo Final de Licenciatura en Teatro). Córdoba: Facultad de Artes, UNC.
- Castagnino, Jesica; Cervantes, Mariano & Munizaga, María Lucía (2019b). Defensa oral y pública de Trabajo Final de Licenciatura en Teatro. Córdoba: Facultad de Artes, UNC.
- Corominas, Joan (1983). *Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.
- Danan, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.

- Sin autor (1976). “Títeres de tamaño natural y corriente” en *Diario El Telégrafo*, 29 de agosto, Guayaquil.
- Dubatti, Jorge (2014). “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino” en *Revista Cena*, N° 15. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/49709> (Consultado: 13/09/2020)
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2017). “Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura” en *Revista Artescena*, N° 3. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Disponible en: http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_N%C2%B03_-Arti%CC%81culos_-Dubatti_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf (Consultado: 13/10/2020)
- Fobbio, Laura (2014). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*. (Tesis doctoral). Córdoba: Facultad de Artes, UNC.
- Fobbio, Laura (2016). “Monologar desde el *entre*” en Micaela van Muylem (comp.): *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales, FfYH, UNC.
- Fobbio, Laura (dir.) (2018). “Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales” en *Informe proyecto de investigación*. Córdoba: Secretaría de Ciencia y Técnica, UNC.
- Fobbio, Laura & Patrignoni, Silvina (2011). *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Córdoba: Recovecos.
- Fobbio, Laura & Musitano, Adriana (2017). “La puesta en escena de la educación, interacción y bidimensionalidad. Contratato (LTL, 1972)” e Adriana Musitano (dir.): *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad*. Córdoba-Buenos Aires: FfYH, UNC/IAE, UBA.
- Geirola, Gustavo (2008). “La creación colectiva y el teatro creativo en la perspectiva de Platon Michailovic Kerzencev y la Revolución Rusa”. *Dramateatro Revista digital*, 20 de septiembre, Caracas. (Consultado: 10/06/2018)
- Hall, Stuart (1992). “The Question of Cultural Identity” en Stuart Hall, David Held & Tony McGrew (eds.): *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press.

- Moll, Víctor; Pinus, Jorge & Flores, Mónica (1996). *Las Lunas del Teatro. Los Hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*. Córdoba: Ed. del Boulevard.
- Mouffe, Chantal (1996). “Por una política de la identidad nómada” en *Revista Debate Feminista*, Vol. 7, N° 14. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Musitano, Adriana (dir.) (2017a). *El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Teatro, política y Universidad. Córdoba, 1965-1975*. Córdoba-Buenos Aires: FFyH, UNC/ IAE, UBA.
- Musitano, Adriana (dir.) (2017b). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad*. Córdoba-Buenos Aires: FFyH, UNC/ IAE, UBA.
- Palacios, María (2009). Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. [Mimeo facilitado por la autora]
- Palomas, Susana & López, Juan José (2019). “Memoria itinerante” (Programa de mano y registro audiovisual de la puesta en escena. Facilitado por Susana Palomas). Córdoba.
- Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- “Teatro: Ejercitaciones para la libertad” (1973). *Revista Panorama*, año XI, N° 321, junio-julio. Buenos Aires.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2013). “Personaje (crisis del)” en Jean-Pierre Sarrazac (dir.): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Tellas, Vivi (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- Trastoy, Beatriz (2012). “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática” en *Revista Brasileira de Estudos da presença*, N° 1. Porto Alegre. Disponible en: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223> (Consultado: 10/08/2018)
- Trastoy, Beatriz (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Yukelson, Ana (2010). “Hacia una nueva escena de la igualdad: *Carnes Tolendas* de María Palacios” en *Territorio Teatral*, N° 6, octubre. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n6_04.html (Consultado: 05/12/2019)
- Watzlawick, Paul (1989). *¿Es real la realidad? Confusión, Desinformación, Comunicación*. Barcelona: Herder.

- Watzlawick, Paul (1990). “Estructuras de la comunicación psicótica” en Yves Winkin (comp.): *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Watzlawick, Paul (1992). *La coleta del barón de Münchhausen*. Barcelona: Herder.
- Watzlawick, Paul (comp.) (1973). *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Watzlawick, Paul (comp.) (1981). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona-Buenos Aires: Gedisa.
- Watzlawick, Paul (comp.) (2003). *Cambio. Formación y solución de los problemas humanos*. Barcelona: Herder.