

¿Original y copia?: El *collage* y la cita en la producción teatral de Hierba Roja Teatro



Gustavo Radice

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
gustavoradice@gmail.com

Abstract

El presente trabajo tiene como objetivo indagar sobre la reescritura y la cita como operaciones retóricas para la construcción de producciones teatrales en el grupo de investigación escénica Hierba Roja Teatro. Para cumplir con dicho objetivo es que se toman como variables los conceptos de huella, resto y excedente para poder comprender los nuevos paradigmas del teatro contemporáneo platense.

Palabras clave

reescritura
cita
original
copia
teatro

Original and copy: the rewrite and fragment as quotation in the theatrical production of Hierba Roja Teatro

Abstract

The purpose of this paper is to investigate the rewriting and quotation as rhetorical operations for the construction of theatrical productions in the scenic research group Hierba Roja Teatro. To meet this objective is to take as variables the concepts of mark, remainder and excess to understand the new paradigms of contemporary theater in La Plata.

Keywords

Rewrite
Quote
Original
Copy
Theatre

1. Introducción

Si una posible definición para el teatro performático es entenderlo desde sus modos de producción, definir cuáles serían estas formas de operar establecería una aproximación para comprender cuáles son los mecanismos para componer y programar acontecimientos escénicos en la contemporaneidad. El objetivo del presente escrito es dilucidar dichas operaciones de programación y de composición escénica a partir de la poética teatral que construye el grupo platense Hierba Roja Teatro.¹

1. Véase: <<http://hierbarojateatro.blogspot.com/p/el-grupo.html>> [Consulta: 14/10/2018].

Para tal fin se ha seleccionado un conjunto reducido de obras originadas por el grupo. El criterio de la elección se fundamenta en que estas utilizan de manera explícita operaciones poéticas, tales como la reescritura, la cita, el *collage*, el montaje y la edición, pensando la obra teatral como un sistema factible de ser programado y reprocesado (Bourriaud, 2009: 39) por el uso de las operaciones antes mencionadas.

Las obras que se utilizarán son *Sobre papeles amarillos* –en la cual está presente la cita a personajes del teatro universal y la idea de *collage* que sobre el montaje de fragmentos de sus propias creaciones reprograma el sentido de las primeras versiones–, *Canción Cantada*, *Canción Cantada CODA* y *Bocetos para una CODA*, tres obras en las que aparece cuestionado el concepto de original,² y la idea de copia pone en juego nociones como el plagio y la autorreferencia:

2. La literatura, el cine y la arquitectura fueron los primeros ámbitos en manifestar una serie de rasgos que han sido establecidos como propios del estilo posmoderno. A partir de los años sesenta, tanto en la literatura como en el cine, surgen producciones que ya no responden a los experimentos desarrollados en la modernidad, los cuales iban en busca de la novedad y la originalidad. La consigna de la posmodernidad consistía en reelaborar lo ya hecho mediante las operaciones del “pastiche” y de la “cita” (Matewecki, 2004).

El cambio de rótulo “plagio” por “apropiación” forma parte del argumento propuesto por los artistas apropiacionistas, quienes aludían a que sus obras no eran una mera copia, sino un nuevo original recontextualizado y resignificado. Por ello, la apropiación supone otro tipo de efecto estético (además del que está dado por las cualidades materiales: formas, figuras, colores que asemejan a las dos obras), producido por el tipo de relación intertextual que mantiene una obra con la otra, y con otros textos, que posibilitan reflexionar sobre las nociones de verdad, copia y unicidad (Matewecki, 2004: 64-65).

Las posibles derivas estéticas generadas a partir de la primera versión son el resultado de la programación o del reprocesamiento de sus propias puestas en escena que, desde el uso del *collage*, desplazan la idea de original para concebir la obra teatral desde la estructura del pastiche posmoderno. Cabe señalar que la idea de deriva o *collage* teatral está asociada, en este caso particular, al montaje del resto o del escombros de aquello que ha quedado como rastro arqueológico en la memoria de las actrices y la directora de las primeras versiones de las obras que ha realizado el grupo.

Para poder reflexionar sobre los modos de producción del grupo teatral es que se toman diferentes variables de análisis. Esencialmente se recoge el aporte de Fredric Jameson que permite entender el contexto general de la era posmoderna como marco cultural en donde esta operatoria se da; principalmente, el concepto de pastiche posmoderno (Jameson, 2002: 135) y, sumado a este último, el debate entre original y copia en la era posmoderna.

Con el propósito de pensar los aspectos formales de las creaciones teatrales analizadas y comprender los procedimientos realizados por la directora y las actrices, se toman los conceptos de Nicolás Bourriaud de su texto *Posproducción* (2017). Las principales operaciones explicitadas por Bourriaud son la idea de programación y de reprocesamiento de imágenes, el *collage*, el excedente, el fragmento y aquellas formas características de la operatoria de la posproducción: la edición y el montaje. En este caso, se utiliza el concepto de fragmento definido y trabajado por Omar Calabrese (1999: 91) en *La era neobarroca*. Para alcanzar la semántica de dichas convenciones, se toma un amplio espectro de variables de los siguientes autores: el concepto derridiano de pliegue y la idea de huella (Sagaseta, 2007) y el concepto de simulacro de Baudrillard (1978: 6). En cuanto a la operatoria de la cita, Natalia Matewecki explica que existe una diferencia en el uso de dicho procedimiento y el de la alusión:

Existe otra diferencia entre la cita y la alusión. Si bien la cita en el marco del arte de internet es más flexible que la cita literaria, esta operación implica –como ya se ha hecho mención– un mayor grado de explicitación (que se evidencie la presencia de un texto en otro) y de literalidad (mantener en algún punto la fidelidad con el texto

de referencia). En cambio, la alusión no exige ni tal explicitación, ni igual grado de literalidad, de modo que al posibilitar un mayor despegue y transformación del texto de referencia, es condición necesaria tener previo conocimiento del texto al que refiere para poder comprender que existe una alusión y determinar cuál es esta. (Matewecki, 2004: 69)

Finalmente, Liliana López, en su artículo “Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas” (2018), habla de huellas y restos, lo cual interesa para poder dar marco al trabajo que el grupo platense realiza sobre el concepto de memoria. Las ideas hasta aquí enunciadas sirven para comprender los dos aspectos fundantes de toda obra: uno relacionado con los elementos formales y el otro con la semántica de esta.

2. Cita y fragmento: poéticas de la reescritura

El repertorio teatral del grupo Hierba Roja Teatro está compuesto por un conjunto de obras construidas, en su mayoría, a partir de la apropiación o de la cita de personajes de obras dramáticas del teatro universal y su posterior reescritura. Al respecto, Bourriaud (2009: 14) señala que no se trata de producir imágenes de imágenes, sino de:

(...) inventar protocolos de usos para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas [...] es ante todo saber apropiárselas y habitarlas.

El punto de partida para la creación de materiales escénicos del grupo comienza en el entrenamiento físico-vocal. Para Hierba Roja Teatro, entrenar significa lo que el actor y director Diego Starosta (2018) explica en el siguiente párrafo:

El entrenamiento es, ante todo, el espacio físico y temporal donde ejercito mi “estar en escena”. Mi “estar en escena” es una vivencia que se diferencia del plano de mi vida cotidiana, mundana, a pesar de que se alimenta de él. Por lo tanto, al entrenarme busco, a partir de la forma, crear un cuerpo-mente paralelo que es el que vive en el escenario. Un cuerpo-mente que es, ante todo, capaz de generar atracción a partir de una presencia diferente y artificial.³

Entonces, a las operaciones de cita y de *collage* –como protocolos de programación y de reprocesamiento de imágenes– se le suman las posibilidades de la biomecánica corporal que también se establecen como una de las fuentes de creación de materiales escénicos, que luego, a partir de la operación de montaje, serán puestos en relación semántica con los demás elementos escénicos para así construir la dramaturgia.

La concepción de unir aparato técnico y búsqueda estética establece otro de los modos de producción del grupo, esto es la dramaturgia de la/del actriz/actor. Sobre lo antes enunciado, el grupo de actrices sistematiza una forma de trabajo que se encuentra en la tradición teatral platense: la creación colectiva. La base del concepto de creación colectiva se sitúa en el espacio que se halla entre la apropiación, la reescritura y el reprocesamiento de textos dramáticos. La poética que construye el grupo Hierba Roja Teatro pone en juego el uso del fragmento (Calabrese, 1999: 91) a través de la edición y la reprogramación de los personajes de la dramaturgia universal. Tomando palabras de Julia Elena Sagaseta (2007:1-2):

(...) en la puesta el dramaturgo solo está como huella en sentido derridiano. La huella, recordemos, no es una presencia. Es la traza que vincula desde el significado y el

3. Véase: <<http://diegostarosta.blogspot.com/2009/11/del-entrenamiento-y-de-la-escena.html>> [Consulta: 14/10/2018].

significante con otros signos con los cuales se asemeja y se diferencia. Esa pretendida presencia a la vista nunca es plena, son presentes modificados por el pasado o el futuro. Cada texto es un tejido de huellas. Lo que el texto dice, señala Derrida, apunta a la huella de lo que parece no decir. Hay que reconstruir el sentido de superficie hasta encontrar otro sentido. Esto se conecta con otro concepto derridiano: el pliegue. El texto, al plegarse, se divide de sí mismo, difiere de sí mismo, deja de ser una pretendida unidad cerrada. “La abertura al texto era la aventura, el gasto sin reserva [...]. Pero lo que la afecta no es el origen, sino lo que está en su lugar; no es tampoco lo contrario del origen. No es la ausencia en el lugar de la presencia, sino una huella que reemplaza una presencia que no ha estado presente jamás, un origen por el que nada ha comenzado.

Continuando con la idea desarrollada por Sagaseta (2007) en el párrafo anterior, la creación colectiva como operatoria dramática se transforma en un pliegue que contiene las múltiples huellas de los diferentes dramaturgos o personajes citados en el proceso de construcción dramática. De esta manera, la construcción poética de lo escénico basada en la cita termina borrando los límites entre la primera versión y lo reescrito y, en este reprocesamiento de textualidades, permanece solo la huella como un posible pliegue de lo citado.

Haciendo referencia a su nombre, la obra *Sobre papeles amarillos* se pliega y despliega como un papel generando simulacros de realidades sobre la condición social de la mujer. Como la misma materialidad del papel, la obra se corta y recorta, y la técnica del *collage* es llevada a su extremo para componer, editar y reprogramar los personajes femeninos³ “de la historia de la ficción universal, como medio para representar la continuidad de sus deseos, angustias y conflictos en el tiempo y en circunstancias aparentemente disímiles”.⁴ En el recorte no se pierde el sentido de la totalidad y es la huella la que remite al conjunto o a un posible todo. La operatoria del *collage*, concebido como la sumatoria de los fragmentos, reconfigura la totalidad y el fragmento entendido como huella permite reprogramar los pliegues en una nueva totalidad.

La Muerte, Lady Macbeth, Antígona, Ismena, Medea, Lisístrata, Clitemnestra, Medusa, Adela, Blanche Dubois son los personajes recortados y apropiados de la totalidad –las huellas–, y que a modo de cita son reescritos y reprogramados en función de contar todo aquello que sigue hablando del ser que habitó el mundo femenino –los pliegues–. Es de esta forma que el camino que sigue el grupo para la composición de personajes supera la misma idea de personaje y es sustituida, *mutatis mutandis*, por la idea de huella y pliegue, reconfigurando así el drama. Según Liliana López (2018:170):

El carácter literario del texto dramático es otro punto que genera controversias en el ámbito de los estudios teatrales, en los que también se discute su autonomía o dependencia respecto de la representación. Al hacerse presente en la puesta en escena, el texto dramático se transfiere a otra materialidad. Justamente, se suele aludir al texto dramático como un “resto” literario, en los casos en que se lo valore como tal. En el otro extremo de su consideración, se lo degrada a la categoría de guión, cuya única función sería la de acompañar las acciones físicas de los comediantes. Como toda generalización, ambas posturas resultan poco aptas para dar cuenta de la singularidad de cada texto dramático o de su escenificación.

El descreimiento hacia la idea de montar un relato lineal y la no encarnación de personajes siguen el camino de la deconstrucción. En este proceso, aparecen mecanismos que desarman, desmontan, arman, montan, editan, superponen, intercalan y mezclan materiales escénicos. Espacios que actúan, cuerpos que actúan, objetos que también lo hacen; todos los elementos escénicos se constituyen en material expresivo que se

4. El discurso femenino en el grupo acontece como consecuencia del ser actrices; al decir de sus protagonistas, el discurso femenino no es un objetivo planteado a priori, sino que es consecuencia de las elecciones que hace cada actriz sobre el material que va a trabajar. Véase: <<http://www.youtube.com/watch?v=VfWgX8RHdDo&feature=youtu.be>> [Consulta: 14/10/2018].

independiza cobrando vida propia, Esto, a su vez, desencadena un sinfín de mundos imaginarios que supera lo referencial y propone nuevas miradas sobre “lo real”. De este modo se construye un espacio liminal donde la memoria y lo simbólico juegan un papel primordial para que el espectador escriba su propia dramaturgia a partir de lo que percibe. Parafraseando a Jean Baudrillard, podemos decir que lo anterior se enlaza con la idea de teatro como “simulacro”:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. [...] Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real, puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera (Baudrillard, 1978: 5-7).

Esta idea de simulacro y de lo hiperreal aplicada a la producción del grupo Hierba Roja Teatro enfrenta al teatro a una nueva problemática, y es aquella que edifica hiperespacios simbólicos como espacios ficcionales. El modelo de hiperespacio es un disparador para construir nuevas matrices simbólicas que enlazan aquellos fragmentos de la memoria pertenecientes a la esfera de lo individual; lo colectivo no desaparece, sino que se licua en nuevas formas individualizadas de la memoria.

La cita a un personaje del teatro universal y su posterior articulación con otro –por ejemplo, Lady Macbeth habitando el mismo espacio que Blanche Dubois– es solo una huella que, a modo de fragmento, intenta construir una totalidad; el montaje de los personajes citados son pliegues escénicos que contienen en su interior las huellas dejadas por las mujeres.

3. Las huellas de lo múltiple y la desnaturalización

Las diferentes realizaciones escénicas generadas por el grupo reconfiguran el lugar de la palabra y sus múltiples funciones a partir del uso de la imagen y de los objetos. Es en este sentido que las producciones escénicas de Hierba Roja Teatro curvan y friccionan los signos que componen el hecho teatral, desvinculando el pacto entre signo y referente. La palabra, como un objeto que habita en la escena, no remite necesariamente al discurso social, ya no tiene su mismo uso o función. El uso y la función de la palabra, así como los atributos materiales de cada objeto que está en la escena o el cuerpo accionado, enfrentan una desnaturalización producto del alejamiento del modelo social al que deberían referenciar:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes [...]. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (Baudrillard, 1978: 7-8).

La mecánica operacional del grupo pone a prueba los modelos sociales referenciales, cada subjetividad tomada de lo social es puesta en tensión, la idea de simulacro vuelve a presentarse: “Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (Baudrillard, 1978: 8).

El trabajo realizado por el grupo consiste en otorgar la posibilidad de la no desilusión –tanto del actor como del espectador–. Esa variable es generada a partir del intento de desplazar el lugar que ocupa la razón en el acontecimiento teatral y posicionar a los procedimientos retóricos en un lugar de ejercicio de técnica actoral, generando así nuevos vínculos entre sujeto (actor o espectador) y objetos (diferentes elementos escénicos). Esta nueva instancia de utilizar la retórica como técnica actoral desplazando a la razón permite al actor interrogar a los objetos y a los espectadores interpelar lo que están viendo. En este sentido, el uso de la metáfora para construir simulacros de lo real plantea la siguiente pregunta: ¿es en la oportunidad de interrogar lo que estamos percibiendo que se construyen nuevas formas de vinculación entre obra y sujeto? La idea de reprogramar o reescribir obras o materiales simbólicos de la cultura, tanto local como universal, conduce a pensar en la superación de la idea de reproducción de lo real y enfrenta al espectador a un nuevo mundo simbólico donde se pone en juego su propio material cultural para interpelar las nuevas formas de producir teatro.

Dentro de la mixtura técnica y conceptual que sostiene al grupo, se evidencia el objetivo de romper con el automatismo y la mecanización del cuerpo, con la intención de buscar las diferentes alternativas de movimiento. La constante búsqueda de materiales escénicos deriva en la construcción de secuencias de acciones que se van montando a medida que el mismo material va surgiendo.

En consecuencia, se plantean los siguientes interrogantes: ¿qué relación existe entre la ruptura del automatismo corporal y la creación de secuencia de acciones? Y ¿cómo se construyen estas secuencias de acciones como material escénico? La respuesta, según Carolina Donnantuoni, se da a partir del entrenamiento constante del actor y de estar presentes durante el acontecimiento. Es en este entrenamiento donde el cuerpo se pone en acción y realiza acciones como sistema discursivo. Al respecto, Diego Starosta⁵ sostiene:

5. Cita tomada del material teórico que fundamenta la puesta en escena de la obra, cedido gentilmente por la directora Carolina Donnantuoni.

(...) cuando un actor entrena o desarrolla sus acciones en una pieza teatral, su trabajo está constituido por diferentes niveles o planos que construyen su accionar: la forma o cualidad de sus acciones físicas y vocales, la relación de estas con el ritmo y con el espacio, el trabajo con los objetos, y los vínculos dinámicos y narrativos con otros actores, por citar algunos. Estos planos o niveles están en juego simultáneamente y con distinta predominancia según el proceso de elaboración en un materia; ya fijado, y según el azar y la decisión también, en una situación de improvisación.

Entre la dramaturgia general de una obra y la del actor hay una diferencia de jerarquía, puesto que la segunda, más el nivel de elaboración y de complejidad que posea, forma parte del “tejido” mayor que es la obra completa. Pero, asimismo, entre la “dramaturgia del actor” y la “dramaturgia general” de un espectáculo podemos encontrar una analogía, porque el “tejido” de ambas responde a un modelo o estructura similar. A este modelo o estructura, con diferencia de jerarquía y contenidos, responden también los otros niveles del espectáculo, como la iluminación, el desarrollo del espacio en una obra, la partitura sonora, etcétera.

Por lo tanto, al entrenar no estoy solo aprendiendo o practicando una forma o material particular ni estoy solo adquiriendo habilidades individuales, sino que estoy también desarrollando todo un sistema de práctica, pensamiento y relación particular que responde a una lógica escénica que trasciende mi singularidad.

Ese “estar en escena” funciona como umbral motor, y dentro del entrenamiento surgen conceptos y experiencias como las de Roberta Carrieri y su “principio de segmentación”. Dicha apertura genera imágenes y son esas imágenes las que sostienen la acción dramática. A su vez, estas acciones se montan –a modo de *collage*– con

otra secuencia de acciones que generan más imágenes, y así hasta constituirse en un repertorio de movimientos que se relacionan y se montan, como otra capa de sentido, con otra serie de ejercicios propuesta por otra de las actrices que componen el elenco de la obra. Son estas sucesiones de operaciones que se van montando y articulando lo que se denomina dramaturgia del actor; y que luego se transforma en la dramaturgia de la obra.

Creada como material escénico que conmemora la fundación del grupo, la materialidad de la obra *Sobre papeles amarillos* (2011) se articuló a partir de la idea de editar y montar materiales ya utilizados en puestas anteriores: partes de objetos y de escenografía; nuevos objetos creados a partir del material de entrenamiento. Esta idea supera el mecanismo de reciclaje y plantea un nuevo modo de estructurar el discurso teatral: “reprogramar” escenas de las primeras versiones en sus obras. Este mecanismo estético les permitió historizar, de forma poética, el recorrido que ha hecho el grupo en sus diez años de actividad teatral. Es de esta manera que el espesor del cuerpo poético se edifica por capas superpuestas del material creado a partir del entrenamiento físico-vocal, dando como resultado que el sentido de la obra sea el efecto de dichas capas que se transparenta por el montaje realizado.

Utilizando elementos propios del lenguaje de la plástica, el cine, la literatura y la danza, la tensión entre opacidad y transparencia es interpretada a partir del material que aporta el espectador a la hora de percibir el acontecimiento escénico, creando así su propia dramaturgia. Si bien el fundamento que sienta las bases del ejercicio práctico del grupo es la experimentación, este sentido de experimentación no es azaroso, está formado sobre la base de cómo se programan o reprograman diferentes lenguajes en función de las posibilidades corporales y ontológicas de cada actor o actriz.

Establecer cuál es el *modus operandi* del grupo, en tanto técnica actoral para la creación de acontecimientos escénicos, supone desentrañar una compleja trama de relaciones entre las diversas teorías teatrales existentes. En cada paso que se da, hay elementos que corresponden a la historia del teatro. Dicho *modus operandi* no se explica, no se enseña, simplemente deviene y acontece.

En cada propuesta escénica de Hierba Roja Teatro sobrevuelan preguntas, en cada uno de sus espectáculos pareciera estar presente la búsqueda de –en términos heideggerianos– lo cósmico del teatro. Las respuestas a cada interrogante –desde qué están haciendo los actores hasta qué significado tiene lo que hacen– no se encuentran en la escena, sino en los espectadores. No basta con la intención de motivar al espectador a interrogar o interpelar, sino que el camino es la constante búsqueda de respuestas. Cruzando el camino de dar testimonio del mundo en el que se vive más allá de lo referencial, Hierba Roja Teatro poetiza la realidad construyendo una arquitectura poética que se aleja de los relatos teatrales platenses canónicos, desmuseificando la literatura teatral universal para contarnos sobre el extraño lugar en el que habita el Ser.

4. Canción Cantada, Canción Cantada CODA y Bocetos para una CODA: el reprocesamiento del escombro

Así como en *Sobre papeles amarillos* la idea de huella, resto y excedente estaba presente en relación con el procedimiento de cita y de reescritura de personajes de la dramaturgia universal, en las tres versiones de *Canción Cantada* aparecen las mismas ideas de huella, resto y excedente como resultado de la operatoria de reprogramar la misma obra.

Las múltiples imágenes que se suceden durante *Canción Cantada* (2013) estructuran el tiempo y los recuerdos en un espiral descendente que arrastra a los dos protagonistas/

actrices hacia un círculo de desesperación y de angustia por el intento de actualizar el recuerdo de aquel otro ausente (sea referencia a las versiones anteriores o otro personaje ausente físicamente durante la puesta). Esta idea de ausencia se presenta como un espectro latente en sus memorias, lo cual produce una especie de efecto anamórfico sobre sus propios cuerpos a lo largo de la obra.

Canción Cantada es una obra difícil de catalogar dentro del espectro de las artes escénicas, más cercana al teatro de concepto que a la narrativa dramática tradicional, elabora un discurso visual que oscila entre la danza y el teatro de prosa. A partir de un argumento estructurado sobre dos mujeres perdidas en sus recuerdos y a la espera de un otro ausente que retorne a sus vidas, viven su presente como –en términos de Bergson– un efecto paramnésico; esto es, la ilusión de lo ya visto y de lo ya vivido.

En *Canción Cantada* asistimos a dos planos estructurales que construyen la obra: el relato y la forma de presentar dicho relato sobre la escena. Uno de los ejes que ayudan a entrelazar a ambos planos estructurales es el efecto de duplicación y la idea de imagen especular. El efecto de repetición de las acciones que producen los cuerpos de las actrices, y que se suceden de manera abrumadora y con suma precisión, origina un efecto de *deja vú* que edita la memoria en una serie de fragmentos de recuerdos.

En *Canción Cantada* aparece un repertorio de operaciones poéticas, tales como el montaje de fragmentos, el *looping* y la metáfora. Durante el transcurso de la obra hay citas a la narrativa y poética cinematográfica del cineasta David Lynch: lo misterioso del doble se presenta en escenas en donde las actrices accionan de manera especular; las trampas que producen los recuerdos a la memoria se muestran como aquello que se cree haber vivido y que, muchas veces, es un engaño mental; los sueños se funden con los recuerdos construyendo una sensación de realidad tan brumosa y espesa como la misma memoria.

Años después se estrena *Canción Cantada CODA* (2016) como reprocesamiento de *Canción Cantada*. Este reprocesamiento se entrama, se enlaza, se separa, se adhiere y expande su primera versión, funciona como huella y resto de esa primera versión. Ambas obras, *Canción Cantada* y *Canción Cantada CODA*, se transforman en un tratado poético sobre la memoria, en el que accionan los recuerdos que una actriz tiene sobre la obra que hizo, o en el que se juega la memoria del espectador sobre las reminiscencias o rastros de la obra que vio. El efecto de extrañamiento que producen el fragmento y su repetición genera un efecto subyugante que transporta al espectador a la poética del vacío y de la ausencia, de un vacío que se llena de sentido a cada instante.

CODA es reprogramada como acción y reacción constante; también se piensa a sí misma como una huella de su primera versión, su dramaturgia es el resultado de la sumatoria de las huellas que las actrices pudieron reescribir de su memoria. La reescritura de la obra es pensada a partir de la idea de resto, como si fuera un archivo de procedimientos que quedaron y sobrevivieron a su primera versión.

El trabajo de las dos actrices y su directora pone de manifiesto que el deseo femenino ni se hunde ni es absorbido por la simbología masculina. *CODA* muestra y demuestra que el deseo y el sufrimiento por la pérdida no es fagocitado por un solo paradigma sexual, o como dice Jean Baudrillard (1981: 8): “... lo femenino está en otra parte, siempre ha estado en otra parte: ahí está el secreto de su fuerza. Así como se dice que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia, hay que decir que lo femenino seduce porque nunca está donde se piensa”. *CODA* desafía, desacraliza, desmitifica y le quita el sentido místico-religioso al cuerpo femenino y lo libera de las ataduras históricas patriarcales al exponerlo a la mirada de los otros. En consecuencia, *CODA* se transforma en un laberinto de pensamientos y de sentimientos

que reflexionan acerca de lo que supuestamente es lo teatral; desmaterializa la idea de teatro como maquinaria torciendo así su destino hacia nuevas formas escénicas.

La tercera versión de *Canción Cantada*, cuyo título es *Bocetos para una CODA* (2017), se estructura sobre la base de la estética del ensayo y se transforma en la idea de un boceto para generar estética sobre el acto escénico. Este nuevo reprocesamiento de *Canción Cantada* consta de dos versiones. Una versión fue desarrollada en la sala Saverio (calle 71 esq. 20), un espacio comprimido donde la relación entre obra-boceto y espectadores era muy cercana y los límites entre espacio escénico y lugar espectadorial fueron diluidos. La otra versión, realizada en el espacio del Centro Universitario de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (calle 48 e/ 6 y 7), expandió el espacio escénico, descomprimiendo el boceto hacia una nueva forma en la que el mismo espacio fue el rector de las acciones.

En este reprocesamiento de *Canción Cantada* está presente la idea de excedente, de huella y de resto. Como un corolario expandido sobre la “representación” del tiempo, *Bocetos...* profundiza la idea de cita al citarse a sí misma en sus versiones anteriores; es huella de su propia memoria y de la memoria de las actrices, ya que la obra no fue ensayada, sino que se trabajó a partir de lo que se recordaba de sus versiones anteriores. Es reescritura y reprocesamiento porque su “dramaturgia” es resto y excedente: resto de lo que quedó de sus versiones anteriores y excedente porque la sobreabundancia de pliegues que aparecen materializados en un “exceso” de acciones corporales son, a su vez, resto y huella de lo recordado, a modo de *looping* semántico.

Tanto *Sobre papeles amarillos* como las tres versiones de *Canción Cantada* son parte de un debate que tiene su centro en las ideas *del original y la copia*. La idea de *copia* es elevada a categoría de operación poética como *cita* al *original*, al pensar esta operación como reescritura. En la *copia* no solo está presente la *cita*, sino también la *huella* y el *resto*, como asimismo sus variables: el *excedente*, el *reprocesamiento*, el *fragmento* y el *pliegue*.

Finalmente, y a modo de cierre, solo queda comenzar a pensar sobre las ideas que subyacen en el teatro contemporáneo, para posibilitar dar un salto cualitativo en la reflexión sobre los discursos escénicos modernos, en los que el concepto de *lo original* es un valor artístico.

Bibliografía

- » Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- » Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- » Bourriaud, N. (2017). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- » Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- » López, L. B. (2018). “Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentina”. En *Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y El Caribe*. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 17 (junio), 169-180. Disponible en: <<https://revistas.uab.cat/mitologias/issue/view/v17/showToc>> [Consulta: 14/10/2018].
- » Matewecki, N. (2004). *Operaciones de la contemporaneidad en el arte de internet* (Trabajo final de Licenciatura en Historia de las Artes Visuales). Disponible en: <<https://www.arteuna.com/talleres/tesis/matewecki.pdf>> [Consulta: 16/03/2019].
- » Sagasetta, J. E. (2007). “Teatro Performático y mirada social. Sobre *De mal en peor*, de Ricardo Bartís”, *Revista Digital Territorio Teatral*, 1 (mayo), 1-10. Disponible en: <<http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/o4.html>> [Consulta: 14/10/2018].