

Habitácoras del sur: dramaturgia de una máscara en corpografías virtuales

Lic. Alba Burgos Almaraz

Universidad Nacional del Comahue-Neuquén

Pallium tuum mihi porrige ut possim sine verecundia te videre.

Entrégame tu manto para que yo pueda mirarte sin sentir

vergüenza cuando pongas los ojos en mí.

Quignard, 2017, p. 29

*Frente al desafío que representa para la cultura y el arte,
importa pues volver a poner las cosas en movimiento, crear un contra-movimiento,*

disponerse a un nuevo éxodo.

Bourriaud, 2009, p. 223

¿Dónde estamos?

La obra teatral cuyo proceso creativo registraremos, *LadyBina voz vacante*, tiene como disparador la relación entre un personaje político y una travesti en un pueblo. Esta relación rodeada de las mujeres del lugar pone en evidencia la otredad, el travestimiento, los abusos del poder, entre otros.

Nuestra especialidad en tragedia griega y su estudio desde el griego antiguo nos dio la posibilidad de encontrar el campo de la expectación a través de las imágenes, palabras y acciones en *Bacantes* (408 a. C.) de Eurípides. En esta, su última tragedia, los límites con la comedia hacen resonar la paradójica máscara sonriente de un dios doblemente enmascarado, como personaje-dios y como vagabundo que lo oculta para descubrir los juegos que muestran su identidad y la de quien se resista a reconocerla. Su antagonista, el rey Penteo, también se enmascara ocultándose para espiar.

¿Qué resuena en mí como dramaturga? La estructura mítica en *Bacantes*, su teatralidad, e incluso su metateatralidad en la Grecia antigua, comienzan a jugarse en mis propios mitos; y la teatralidad y la reflexión sobre ella, en mi entorno: vivo en un lugar distinto al de mi origen, la máscara y sus funciones me atraen y me atraviesan. En el proceso de escritura y puesta en escena, las máscaras (realizadas en pandemia) se constituyen como un objeto-dispositivo para la creación de acciones relacionadas a la ficcionalidad conectada a un mundo mítico universal: música de cuarteto¹, un intendente intentando ocultar su relación con una extraña criticada en el pueblo, quien además transgrede un decreto. Las mujeres hacen fondo en un coro, donde la figura es una voz enmascarada. Hay allí historias entretejidas que tienen que ver con el juego de la mirada.

En la investigación, según la teoría de Luigi Pareyson (1996), el/la autor/a pasa a ser espectador/a: quien mira es mirado/a. Si focalizamos los procedimientos para crear esta obra, estaremos en el lugar aquel, donde un dios aparece al inicio de una tragedia: el *teologeion*. En

¹ El cuarteto es un género de música popular oriundo de la ciudad de Córdoba (Argentina). Se caracteriza por un ritmo alegre y activo.

En sus comienzos, en los 40, fue asociado a la clase baja y a los sectores marginales, siendo despreciado por las clases media y alta. En los años 1990 el cuarteto logró una mayor difusión en el resto del país. El 4 de julio de 2013, el Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba lo declaró Patrimonio Cultural.

nuestro caso, una especie de guardilla es el lugar dentro de la escena desde donde se mira y a la vez se queda a la vista.

En la investigación de un proceso creativo habrá momentos en el que no distinguiremos contenido de materia y estilo; serán indivisibles, ya que la *poíesis* es contenido, estilo y la propia materia, en un proceso en el que la espiritualidad busca su propia forma haciendo unidad en movimiento.

La propuesta es ambiciosa: poner en escena una obra propia que está en proceso, no perder la investigación conectada a *Bacantes*, registrar los procesos creativos como un espiral que se relanza a partir de un caos inicial. El punto de llegada o de partida, mejor, será una puesta en escena con herramientas para ofrecer y activar el convivio y la expectación como productores de conocimiento. *Ladybina* resuena cuando Bourriaud (2009) habla de un “gran relato” moderno obsoleto, pues sostiene que al juzgar una obra con un código local de su autor/a nos perderíamos la idea de la expectación, que funciona como decodificador universal, porque queda el juicio en suspenso para dar entrada real a la existencia de la alteridad.

Lo que miramos

Defendé tu proceso creador por encima de todo y entonces vas a ser una persona, y sólo como persona total podrás analizar a otros.

Pavlosky, 1976, p. 13

La máscara funciona como dispositivo para registrar la *poíesis* en la dramaturgia de *Ladibina voz vacante*. Este objeto teatral enlaza un orden sagrado/ceremonial y un orden teatral/festivo que nos permite ver en la construcción de personajes su desarrollo en escena desde/hacia un texto dramaturgico. El juego teatral, los procedimientos y la transgresión pueden producir mediante este dispositivo lo siguiente:

- La máscara permite jugar no solo roles, sino también descubrir el juego de la mirada y su implicancia en el acontecimiento teatral y en el tecnovivio.
- La máscara como disparadora de corporeidades de una actriz en diversos roles cuyo juego nos permite ver o entender la *poíesis* como lo que es: proceso y producto a la vez.

- La presencia de una máscara produce pareidolia. Ante su aparición, completamos esa presencia con nuestra resonancia como espectadores.
- El tecnovivio modifica y exige algunos principios en el uso escénico de las máscaras.

Las preguntas problematizan

“Todos sabemos que las ideas te las da dios, pero después escribirlas es un infierno” dice Mauricio Kartun (2015, p. 13). Y así, hay muchos aspectos relacionados con nuestra exposición que no veremos en este texto:

- Un campo semántico que ofrece la tragedia de Eurípides y el universo que se abre al conectarlo con campos culturales hoy diversos en la Norpatagonia, en pandemia y pospandemia.
- Expectación y convivio, componentes de lo teatral que resuenan en relaciones de poder, que devienen en violencia en la misma ciudad, en decapitación simbólica y enmascarada.
- En el universo mítico clásico de la obra *LadyBina* hay una madre que mata a su hijo. El filicidio es un tema que no abordaremos.
- El rol de las mujeres en una ciudad.
- El concepto de tragedia griega y sus proyecciones.
- Las posibilidades de profundizar sobre Bacantes desde la traducción de la versión en griego original, ya que desde allí comienza el juego de la reescritura, aunque nos tiene, en esta investigación, desplegarlas.

Al tratar el dispositivo de la máscara, todos los temas anteriores estarán siempre, aunque apenas mencionados. Y es obvio que el aislamiento social obligatorio nos modifica en la investigación dramaturgica de actriz porque quien nos coordina está a 1400 km de distancia.

¿Con qué contamos para corporeizar este recorrido?

Cabe sin duda la pregunta ¿cuál es la escena del texto y el texto de la escena?

Ileana Diéguez (2009, p. 15) habla de un “desarreglo de la construcción” con interrogación a la teoría, lo técnico y lo poético; un tejido en el recorrido individual y colectivo en los procesos creativos.

En el proceso creativo de *Ladibina, voz vacante* me propuse en un primer momento, antes de la anotación de una primera dramaturgia (2017), investigar sobre la metateatralidad presente en

Bacantes de Eurípides a través del léxico griego referido a la expectación. ¿Cuál era la primera imagen de la obra? Un dios personaje, primera máscara que se presenta en escena tras tomar la forma de un vagabundo, segunda máscara.

El comienzo está en medio de la cuestión metateatral: la mirada, alguien que nos mira mientras lo vemos; reciprocidad acompañada de las palabras que hablan de la intención explícita: querer ser visto. ¿A quién veo como espectadora? A un vagabundo que quiere hacer ver su divinidad y su poder debajo de esa máscara, y sabemos a la vez que debajo está la máscara sonriente del dios en escena.

Esta tragedia nos seduce con un dispositivo teatral complejo, pues la máscara cubre, obstaculiza la visión del rostro real. En el caso de Dioniso, en *Bacantes*, lo oculta para no ser descubierto en la ciudad que lo rechaza y lo descubrirá como dios que debe ser aceptado.

Dramaturgia

¿Cómo ocurre esto en un juego teatral explorativo? La actriz con un vestido amplio y media máscara “asoma”:

- ¿Quién anda en la calle? ¡Otra vez las vecinas espiando! Como si no me conocieran...
(esc. 1)

¿La/lo conocen? ¿Saben quién es debajo de la máscara? Ladibina, bordadora y...una especie de curandera escapó de un pueblo por un asunto amoroso, llegó aquí donde se asumió mujer (¿trans?). En este pueblo había nacido y tenido su primer amor y sus primeros vestidos y alhajas. ¿Y ahora? ¿Qué hay en este lugar? Música de cuarteto en un pueblo muy tradicional y devoto de una virgen; un intendente que hace muchas promesas en público y en privado a las mujeres del pueblo y a la travesti que borda/cura.

El primer paso en este proceso de escritura es una imagen a partir del uso de una máscara y comenzar a desentrañar el juego de la mirada: ¿Qué esperamos ver? ¿Quién mira y quién es mirado/a? ¿La primera máscara que vemos oculta o devela?

¿Quién hace las preguntas? ¿La autora? ¿El/ la espectador/a? ¿El personaje travestido? ¿La travesti enmascarada?

Volvemos a Ileana Diéguez (2009). Más que responder al concepto habitual de puesta en escena, presentamos “escrituras escénicas resultantes de procesos de indagación que no guardan una relación de dependencia con un texto previo” (p. 18). Se va produciendo un desmontaje del texto antiguo y, al pensar en recursos metateatrales, la máscara va actualizando el tejido social de un pueblo encerrado en sus costumbres a través de la presentación de una complejidad: hombre/mujer enmascarado/a para (des)cubrir el juego de la mentira.

Otro texto que crea un evento con el desmontaje es el de Ana Correa, que traemos como una invitación a ordenar este relato de experiencia imaginativa, de lectura/escritura/performativa al ir detallando y describiendo los procesos en los que entrena y crea a una actriz múltiple para la escena: prácticas diversas de máscaras de diabladas, prácticas de taichichuan chino, práctica del palo, zapateo negro, etc.

Estos textos proyectan alguna luz sobre laberintos poéticos y son ellos mismos los tejidos, mallas donde se enhebran los pensamientos, esos que buscan hacer visible la experiencia de los procesos y destejer la memoria con hilvanadas y palabras.

En el proceso hay experiencias virtuales que son nuestro corpus de investigación:

Un taller con Teresa Ralli (grupo Yuyachkani): los hilos de la imaginación atraviesan el impulso investigador aún en forma virtual, en el Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), acercaba esta posibilidad de vivenciar los “tránsitos, el cuerpo que cambia” y, en síntesis, podía reconectarme con lo que estaba haciendo en mi laboratorio pandémico:

- Iniciar cada actividad como un pasaje, con la dedicación a algo o alguien. Sacralizar el trabajo de búsqueda, el paso de lo cotidiano a lo extracotidiano, a un tiempo-espacio diferentes, creados o transitados desde/con /en mi cuerpo de actriz.
- Conciencia de la respiración: retomar alguna técnica del yoga y el taichí.
- Atender a la emisión del sonido, dibujar el espacio con él. Atender a los silencios.
- Crear atmósferas sonoras en el grupo virtual.
- Trabajar con la materialidad sonora de un texto, sin intención ni representación.
- Buscar las infinitas posibilidades de relación con una silla y decir el texto.

- Delimitar el espacio a un cuadrado en el que busco las innumerables maneras de entrar y salir.
- Lluvia de palabras que cierren la experiencia de cada día².

En definitiva, para mí, el transitar me trae al aquí y ahora, al estado de mi cuerpo, mi estado de disposición para entrar y salir. ¿De dónde? ¿Podría este garaje/lugar de ensayo pandémico convertirse en esa habitación de dedicación, atravesamiento del cuerpo y de ese mismísimo espacio?

En una síntesis apretada: se trataba del espacio habitado, situado; apertura y cierre, respirando el aquí y ahora, y el pasaje de un cuerpo hacia una disponibilidad otra.

Solo estamos planteando los espacios, más bien los territorios develados por el desmontaje que luego permite la producción (distinto de re-producción). Por una parte, la comprensión del procedimiento de (des)enmascaramiento abre paso a las otredades y a esa palabra: carnaval, por otra parte; en la que vale la carne, la carnalización de un contenido otro que aparece en el cruce de las miradas.

Curso-taller virtual con Gonzalo Callejas,³ “la imagen en la escenografía”:

La presencia de una máscara produce pareidolia. Ante su aparición, completo esa presencia con mi resonancia como espectadora. También reconozco en esta manera de comenzar una búsqueda de imagen síntesis. Cuando el maestro actor/escenógrafo del Teatro de los Andes, Gonzalo Callejas, la usó en el curso-taller que dictó en CELCIT, durante julio de 2021, conocí el “primer impulso”. Pues se indicó que para comenzar a buscar una imagen síntesis se hacen garabatos con un impulso y se detiene cuando este se acaba. Luego se enumera lo que se ve en esos trazos que estará en relación con la posible imagen inicial para una obra.

En el registro sintético de ese entrenamiento, que afecta a los procedimientos de búsqueda con máscaras, se debe hacer lo siguiente:

² Una de las experiencias más ricas del taller, fue la presencia de un compañero no vidente. La maestra debía reforzar o variar sus explicaciones, por ejemplo, pedirle a este participante “que se ubicara a la derecha, a la izquierda o hacia atrás de donde estaba” cuando no se le veía por su ubicación respecto a la cámara.

³ Actor, maestro, escenógrafo del grupo Teatro de los Andes de Bolivia.

- Iniciar con respiración que llega casi a hiperventilar.
- Traer el recuerdo de una despedida.
- Nos quedamos con los movimientos del recuerdo y algún objeto. Dibujo.
- Creo una instalación y, si puedo, la intervengo con mi cuerpo.
- Trasladamos estos procedimientos a una obra elegida (por casualidad todo coincide).

¿Qué me queda de este último taller para la dramaturgia en proceso? La imagen de la caja de madera rústica que acopia las máscaras y que la performer, en el entrenamiento, ingresa a la escena. El cajón tiene la inscripción “Estancia Las Yungas”. Voy observando todo detalle y encuentro que Yungas es un espacio de la selva de Catamarca, Tucumán y Bolivia.

¡Coincide con el recorrido que hice a Yotala, al teatro de los Andes y en cuyo camino reconocí el territorio de mis ancestros! Sin duda es el objeto elegido y que me elige...

Y es obvio que hay un recorrido, la bitácora será necesaria para no perderme. ¿Un viaje? Pero estoy en una habitación arreglada para el ensayo en medio de la pandemia.

A. Bitácora de un encierro: Al final del invierno de 2020

El juego teatral, los procedimientos y la transgresión pueden estar enlazados mediante este dispositivo:

- La máscara permite descubrir roles en las secuencias repetidas.
- El proceso creador puede hacerlo una sola actriz encontrando diferentes corporalidades antes de un texto.

¿Cuáles son los roles? ¿Cuál es el orden? Comencé el entrenamiento con Carolina Balduzzi⁴ durante los meses de pandemia: desde octubre de 2020 nos reunimos cada quince días en forma

⁴ Ha estudiado en el Odín Teatret, dirigida por Eugenio Barba en “Ur Hamlet”, haciendo presentaciones en Dinamarca, Italia y Polonia. Trabajó en “Nierika” con la dirección de Beatriz Camargo, del Teatro Itinerante del Sol de Colombia, en el Espacio “Werkstatt der Culturen”, de Berlín; en “Contaminación”, con dirección de Ana Woolf; Teatro itinerante con Teatro Immagini, con dirección de Iván Tanteri - Italia, entre otros. Estudió teatro con Vanesa Weinberg y Cristina Banegas. Realizó seminarios de entrenamiento performático con Richard Schechner (EE. UU); El actor como creador autónomo, con Juan Carlo De Petre (Venezuela); Poética y lingüística del gesto, con La fábrica Teatro (Francia); Procesos Coreográficos, con el Grupo Krap, REM 2.0 arte y redes (Argentina). Abordó diversas técnicas corporales con Lisi Estaras, Augusto Omolú, Akira Matsui, Roberta Carreri, Julia Varley y Ana Frenkel, entre otras. Para investigaciones, obras y proyectos ha concursado a la Beca Nacional de Teatro (FNA, 2013), Beca perfeccionamiento (INT, 2011), Proyecto Especial (Proteatro, 2006). Es guionista del proyecto “Superlógica”, microprograma ganador de FOMECA 2015, sobre microviolencias de género, en proceso.

virtual. Mi propósito era comenzar a habitar unas sesenta máscaras que hice en papel maché. El entrenamiento tenía bases del teatro antropológico. Es lo que me sedujo, ya que mis últimas formaciones intensas fueron con César Brie⁵, Beatriz Camargo⁶, Alice Guimaraes y Gonzalo Callejas⁷. En estas residencias se trabajaron técnicas y entrenamiento, yendo desde las imágenes corporales hacia posibles secuencias a las que se les iban sumando textos surgidos de cada participante en las experiencias.

Con C.B. sostenemos trabajos de entrenamiento con máscaras basados en ritmo, equilibrio, stops, dirección de la mirada, velocidades, asimetrías en la composición corporal hasta llegar a secuencias de tres movimientos para cada máscara que repetimos junto a pequeños textos de monólogos propios y dos canciones eventuales. Comenzaron a definirse algunos roles: un mandón, una mujer-niña, un personaje con doble máscara y una diablo.

Punto de llegada: Hicimos un video de 12 minutos que registró ese proceso⁸. Lo presentamos en un festival virtual para dar cierre a una primera etapa de búsqueda.

Nuestro material escénico básico, el espacio: el garaje de mi casa, cuyas paredes se cubrieron de tela/papel negro para acercarnos a una cámara negra.

Vestuario: pantalón y remera neutros.

Objetos: caja de verdulería con muchas máscaras adentro.

B. Bitácora de un vagabundeo: verano-otoño 2021

Al retomar este año, en marzo comenzamos puliendo los movimientos de la bitácora del video que terminamos en febrero.

Es profesora nacional de Educación Física, especializada en Educación por el Arte. Desde allí coordina talleres de movimiento y danza.

En un anuncio en Facebook, C. Balduzzi invitaba a “Poner el deseo en acción”, en Creación unipersonal. Metodologías de composición.

⁵ En La Caja Mágica, sala de teatro en Cipolletti, en 2016, fue el primer encuentro con César Brie.

⁶ Residencia teatral. En 2018 es convocada y organizada por Embarro teatro. Se puede ver esa experiencia en Teatro en el Barro de A. Burgos (Kuruf, 2018).

⁷ Residencia “La improvisación teatral” en el Teatro de los Andes, Yotala, Bolivia. Dirigida por A. Guimaraes y Gonzalo Callejas en enero 2019.

⁸ Se puede ver este registro en: Festival Global Teatro D10' -

https://drive.google.com/file/d/1x1x2UafNLVIKTdKI3MTVfyvs-UOCIUR_/view

El espacio narrador de un viaje o el viaje en una habitación forzada. Si bien los encuentros fueron virtuales y anhelamos la presencialidad, el registro en fotos y pequeños videos nos permitía analizar, y a mí —en lo personal— como actriz, poder ser espectadora de lo que iba haciendo:

- Parición de la Máscara bicho/vigía. Al organizar improvisaciones sin fin, hubo tres niveles con una máscara dorada en la nuca: de pie, caminando, mirando lejos, vigilando; sentado ante la espera de alguien o algo; en el piso, boca arriba sobre brazos y piernas hasta que “apareció” algo así como una araña que va de un lado a otro y que termina cansada, casi descuartizada o desparramada en el piso. Y hay versos que han empezado a resonar, más que por sus palabras, por alguna posición del cuerpo imaginada en una escena muy antigua:

Suplico a los dioses la liberación de este penoso trabajo: una vigilancia que se alarga ya todo un año, durante la cual, echado sobre la azotea (...) he llegado a reconocer las constelaciones de las estrellas que se ven de noche y las principales por su fulgor (...) (Vigía de *Agamenón*, v. 1-5)

Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua. (*Agamenón*, v. 37)

Este personaje de Esquilo observa, mira a lo lejos, mira al palacio sabiendo verdades que no puede decir, y de tanto estar en esta posición “apoyado sobre los codos, lo mismo que un perro” (v.4) se fue transformando en un animal. Aquí hay una suerte de metateatralidad: una expectatriz, una espectadora que resuena en un texto antiguo en una actriz que está tratando de usar su cuerpo en desequilibrio.

Es un trabajo de búsqueda sumamente concreto. Cuando lo observo en video me causa emoción. La “mirada de un objeto”. ¿Qué mira? ¿A mí?

Pero como espectadora, tengo la cabeza llena de mitos: veo a un personaje enmascarado, que cambia de forma mientras mira o espía a lo lejos, cambia de forma hasta caer como desarticulado. Y a la vez empieza a resonar en mí uno que mira, que espía desde lejos y que pronto quedará desarticulado/descuartizado: ¡como Penteo en *Bacantes*!

Un mismo cuerpo de actriz que ha realizado un traslado, una metáfora, hacia un cuerpo masculinizado, un vigilante que hará más tarde otra trans-formación: un arácnido. Cuando este se desplaza, alcanza otra forma un tanto monstruosa, un ser híbrido.

- Cuando decimos cada corporalidad estamos hablando de cada personaje construido en el cuerpo de una sola actriz. Este fue el aparente desafío cuando me dispuse a trabajar con LadiBina.

El laboratorio con Carolina planteaba, desde la mirada antropológica, la improvisación hasta quedarnos con secuencias —casi sin textos— que podían “deconstruirse” a través de diferentes textos. Habitar cada máscara en esas secuencias también hacía aparecer diferentes presencias. ¿Podían ser personajes?

Se diferenciaban en su calidad de movimientos, ritmos, stops, en definir los desplazamientos. Y un ejercicio consistía en identificarlos: el vigía, el monstruo, la vieja, etc.

El trabajo, desde la técnica, propuesto por C. Balduzzi no requiere de emociones ni sentimientos ni textos previos. ¿Se podría armar entonces una partitura que luego “encajaría” con un texto? No hay casualidades ni magia, creemos, en un cuerpo con casi 50 años de literatura y casi 40 de búsquedas teatrales... aunque lo más prudente es referirme a mi propia experiencia. De otras maneras había estado indagando *Bacantes* hacia un texto posible que coincidía en lo argumental: un gobernante autoritario rechaza a un extraño que ha llegado al pueblo. Es seducido de alguna manera por este y llevado al monte a “espiar” la reunión de las mujeres de la ciudad (a instancias del extraño que no es reconocido por la ciudad). El extranjero, ahora ejerce artes mágicas, esto lo hace travestirse para no ser descubierto, pero las celebrantes lo ven y lo matan confundándolo con un animal.

C. Inicio de habitácora: Habitación del recorrido. Del invierno a la primavera.

Pandemia. No se puede ensayar en una sala. En Cipolletti hay pocas salas de todas maneras. ¿Encierro? Ansiedad... deben ser mis años... ¿cuántos? 60. Listo, al cumplir 61 tendré 61 máscaras.

Comienza el exceso o el ensayo de la fabricación...

Algunas palabras de Cafeína⁹

(Audio del 22. 08. 21). Esta virtualidad cuenta también con el mensaje grabado en la app telefónica de WhatsApp, que se convierte a veces en la emergencia del momento, del aquí y ahora:

“El zoom me guardaba todo, y ahora veo lo que hicimos este año, me parece interesante dejar solo la parte corporal. Dejo solo el registro de esto, no lo grupal, para que te veas. Algunas cosas (que me parece entre nosotras) las corté. Me interesa cómo reelaborás el vocabulario: por ej. “tocar”, y que ahora funciona —lo que se ha modificado en el vocabulario— por “no poder tocarse” en relación al cuerpo, en términos de lo que se ha modificado, para poder entendernos. Por ejemplo “la columna hacia afuera, registrar el movimiento hacia afuera, el centro columna, el movimiento no debe salir de las manos sino de la columna”. Y termino proponiéndote la imagen del mar, del cuerpo en el mar, que seguro ya conocés, pero que hay que volver a traer. La percepción de una resistencia, quizás. El tema de generar, de proponer cambios en la percepción. La modalidad requiere ampliar y para vos también es un entrenamiento. Están las referencias al espacio, cuando digo “ahí, donde te digo: más adelante”, y para vos es más atrás, a tu derecha o a la izquierda de tu brazo, cerca de tu cadera. Bueno hay algunas cuestiones que son del teatro y que...bueno...han tomado otra relevancia, como el vocabulario, las referencias espaciales sobre el propio cuerpo, nombrar nuevamente...

¿Qué es esto si no la *poíesis*? Un producto que por ser en pandemia es también un proceso que no sabemos si tiene un fin y un volver a nombrar, ya que la realidad es otra; el espacio es visto, más que nunca desde otras perspectivas y, a la vez, al mismo tiempo. El aquí y ahora es diferente ¿Cuál es el aquí? El de la dramaturgista, en Buenos Aires, y el de la actriz en la Norpatagonia a 1.300 km. ¿El ahora coincide? Salvo algunas demoras en las redes, sí. Estamos y no estamos juntas, sin la posibilidad del contacto, pero en la posibilidad del entrenamiento a distancia, estamos juntas al mismo tiempo. El ejercicio de la autopercepción debe ser más intenso, más profundo. Las indicaciones espaciales son diferentes, nuestros cerebros funcionan distintos: lo que es a la derecha o atrás para una, es a la izquierda o adelante para la otra. El espejo de la

⁹ En adelante, Cafeína es el nombre fantasía de Carolina Balduzzi.

cámara nos da otras posibilidades y otras complejidades. En principio, la frontalidad se vuelve casi obligatoria si tenemos los recursos comunes: cámara fija de la computadora y de los teléfonos. Cuando vuelvo a mirar los videos, puedo recordar algunas sensaciones que la cámara no me devuelve. Atrás de mí había un aire al desplazarme; lo que imaginaba ver lejos, estaba mucho más cerca de lo esperable, a medio metro, en la pared (¿otra pantalla para mí como actriz?).

En este sentido, vale la pena insistir: la praxis teatral como disciplina tiene un objeto muy diferente al de los estudios teatrales; efectivamente, no se limita al estudio del texto dramático o espectacular; por el contrario, aunque involucra a ambos, su campo de trabajo se enfoca en la elaboración de conceptos capaces de apoyar la tarea del teatrista con su saber-hacer, desde la pre- hasta la post-producción, pero fundamentalmente en lo concerniente a los ensayos. (Geirola, 2017, p. 34)

D. Inicio de habitácora: Habitación del recorrido. Del invierno a la primavera.

Pandemia. No se puede ensayar en una sala. En Cipolletti hay pocas salas de todas maneras. ¿Encierro? Ansiedad.... deben ser mis años... ¿cuántos? 60. Listo. Al cumplir 61 tendré 61 máscaras.

Comienza el exceso o el ensayo de la fabricación...

Entre las luces y sombras del barroco, el humano portaba su máscara en la misma escena, compartiendo, enfrentándose a la otredad, a un otro portador de *un ethós*, una acción que surge del conflicto, del *agón*, del enfrentamiento entre ambos. Pero en la postmodernidad hay una estética, una organización del/los mundo/s que se genera como un rizoma en muchas direcciones, y la relación, la narrativa ya no es posible, ya no lo es en un sentido cronológico. Los ojos huecos de la máscara son los que en general asustan, el vacío que se calma con la entrada de una otredad. Otra edad: ese vacío se ha completado y llenado de un espejo que reproduce infinitamente otredades, presencias hipercorpóreas, monstruosidades —por aquello de la hibridez y lo liminal— que desbordan la capacidad del discurso en una liquidez que tiene más que ver con un río incesante, un curso infinito en el que nuestro rostro será distinto cada vez.

Entre las luces y sombras de la pandemia, una máscara porta rostridades que inauguran corpografías múltiples desde un solo cuerpo y dos pantallas distantes que producen traslados virtuales. Este texto intenta registrar/atravesar la experiencia dramática, originada en esta pandemia, entre una entrenadora/curadora de/en la ciudad de Buenos Aires y una actriz investigadora/dramaturga en/desde la Norpatagonia, Argentina que confluyen en principios del teatro llamado antropológico y generan nuevas formas de nombrar los procesos creativos en medio de la desterritorialización virtual y una reterritorialización. Creemos que este territorio resignificado está en nuestros cuerpos “escribientes”, las corpografías que son el contenido, materia y estilo que formativizan la escena en/de/para nuestras miradas.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Diéguez, I. (2009). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*. ENSAD: Perú.
- (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Eurípides. (1998). *Bacantes*. En *Tragedias III*. Madrid: Gredos.
- Kartun, M. (2015). *Escritos. 1975-2015*. Bs. AS.: Colihue.
- Kent Trejo, D. (2016). «Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una propuesta epistemológica para la producción de pensamiento en la investigación escénica.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Gallimard.
- Pavlosky, E. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galindez*. Bs. As: Editorial Proteo.
- Pareyson, L. (1996). *Estética. Teoría da formatividade*. Brasil: Câmara brasileira do livro.
- Pellini, J, A. (2010). Mudando o coracao, a mente e as calcas. A Arqueologia Sensorial. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 20, 3-16.
- Quignard, P. (2014). *Las sombras errantes. Ultimo reino I*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Quignard, P. (2017). *El origen de la danza*. Buenos Aires: Interzona editor.
- Rodríguez Delgado, J.C. (1993). La máscara y la tragedia. *Ágora: Papeles de filosofía*, 12 (2), 157-162.