

# Trabajo Final Integrador

*Moiras*

Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Artes Mauricio Kagel

Licenciatura en Artes Escénicas

Focalización en Artes Circenses

Autoría: Francisco Negri

Tutoría: Valeria González

Diciembre 2019

## ÍNDICE

- Resumen
- Presentación
- Estado de la Cuestión
- Marco de Referencias
- Desarrollo de la Propuesta
- Proceso Creativo y Metodología de Investigación
- Conclusiones
- Bibliografía
- Videografía
- Anexo
- Agradecimientos

## RESUMEN

\*Esta sección es común a los tres escritos de TFI

*Moiras* es una obra de circo contemporáneo basada en la multiplicidad, reversibilidad, mutabilidad y simultaneidad de situaciones, personajes, relaciones y tiempos. El eje disparador surgió con el encuentro –o más bien la colisión- entre dos campos de conceptos e imágenes: por un lado los *multiversos* –la posibilidad de realidades paralelas- que se desprenden de los descubrimientos de la física cuántica, y por otro lado la idea (trágica) de destino y de la vida como un hilo que será cortado por un orden superior inexorable, tal como aparece en la mitología de las Moiras de la antigua Grecia. Esta puja entre las múltiples opciones y el hilo de la necesidad cobra forma en la obra a partir de que los personajes se encuentran arrojados a una situación de precariedad. Tres intérpretes encarnan sucesiva y paralelamente trece personajes, cuyas relaciones también van mutando entre el apoyo y el sometimiento, la comprensión o la competencia, la sintonía o la tensión violenta.

La lógica espacial de la acrobacia es puesta en juego para atravesar el tiempo no lineal que componen las situaciones pendulantes y personajes metamórficos de la obra. Nutrida por un campo de referencias tan vasto como heterogéneo, *Moiras* propone un “quilombo” que trasciende los casilleros sociales y morales y cuyo sentido sólo se sostiene en la autenticidad de la auto-invencción de los cuerpos. Animando referentes, símbolos y objetos con metáfora e ironía, estas Moiras transgenéricas y mutantes, cuestionan los mecanismos de control de la sociedad contemporánea y los estereotipos de marginación de la cultura patriarcal.

## PRESENTACIÓN

\*Esta sección es común a los tres escritos de TFI

La obra que aquí se presenta, titulada *Moiras*, constituye una primer versión a modo de trabajo en proceso de la ópera prima del *Colectivo BOrdeL*, compañía de circo contemporáneo integrada por Isabel González, Pablo Muschietti y Francisco Negri. El nombre del grupo hace referencia a una de las acepciones que admite la palabra “bordel” en el idioma francés, cuyo significado da cuenta de lo caótico, similar a lo que en el lunfardo español se nombra como “quilombo”. Creemos importante este dato ya que la puesta escénica a presentar se configura a partir de este concepto.

### LISTADO DE PERSONAJES (por orden de aparición)

- Caníbal.....Pablo Muschietti
- Linyera.....Francisco Negri
- Tapadx..... Francisco Negri
- Cabezón.....Pablo Muschietti
- Embarazada.....Isabel González
- Encapuchado.....Pablo Muschietti
- Dos Pájaros ..... Isabel González  
..... Francisco Negri
- Oruga.....Isabel González
- Esquizofrénico..... Pablo Muschietti
- Enano Puteador.....Isabel González
- Sujeto Látex.....Francisco Negri
- Bicho Verde.....Isabel González
- Hombre Eléctrico..... Pablo Muschietti

Antes de comenzar la síntesis descriptiva del guión de la presentación escénica del TFI, creemos conveniente introducir algunos conceptos generales de la obra (los cuales serán desarrollados más profundamente en las secciones oportunas). El término “quilombo” posee connotaciones que van desde su historia en el tango prostibulario hasta la actual acepción genérica de desorden, de mezcla de cosas heterogéneas en un

mismo lugar. Ambas connotaciones –la relacionada a la marginalidad y la relacionada a una situación enredada, compleja o plural- aparecen en la obra. La primera es fácilmente perceptible desde el inicio, por la estética escenográfica, que alude a una calle o callejón donde parecería haber basura o refugios precarios de personas morando en la intemperie, y por la caracterización de los personajes que enseguida aparecen. Los cuantiosos objetos escénicos, en su rol representativo más directo (objetos usados, de poco valor, recolectados) también contribuyen a ese significado de marginalidad y a componer las caracterizaciones de los personajes. Pero éstos no sólo tienen una función ilustrativa, sino que también van asumiendo funciones simbólicas, como se verá por ejemplo en el uso y resignificación de los atributos de las Moiras griegas (hilo, rueca, metro, tijera). Y sobre todo, se trata de objetos que en su manipulación devienen mutantes y que se involucran a menudo en funciones acrobáticas.

La segunda connotación se vincula al concepto de múltiples tiempos o realidades simultáneas (multiversos)<sup>1</sup>, que es central en nuestro trabajo: la misma va emergiendo, obviamente, con el desarrollo temporal narrativo de la obra. Denominaremos personajes o identidades “base” al Caníbal (Pablo Muschietti), al Linyera (Francisco Negri) y a la Embarazada (Isabel González), porque, como se verá, los mismos performers van mutando continuamente, asumiendo otras identidades, y volviendo a sus personajes iniciales. Asimismo, van mutando también las relaciones que los personajes van entablando entre sí, solos, en dúos o en tríos, a veces componiendo sus cuerpos sintónicamente, a veces entrando en fuertes tensiones. Las alianzas o disputas se tejen y destejen sobre la marcha de situaciones y acontecimientos casi vertiginosamente cambiantes, transformándose también los roles y los vínculos con los diversos objetos, los cuales también pueden devenir cuasi-actantes. Todas estas metamorfosis suceden principalmente en escena, no fuera del escenario.

Por encima de este “quilombo” de tiempos y posibilidades múltiples y cambiantes y de personajes con identidades y destinos mutables, rondan las Moiras. Como se detalla más adelante, hemos tomado este trío de divinidades de la antigua Grecia, símbolos de la finitud inexorable que controla al tiempo humano desde un orden superior, en un sentido contemporáneo. Asimismo, estas Moiras aparecen encarnadas

---

<sup>1</sup> Se denomina así a la postulación de múltiples universos para contrastarla con la idea de un único “uni” verso. El fundamento de esta hipótesis es científico, pero asimismo cobró gran difusión en las artes y la cultura. La relación arte/ciencia es uno de los ejes fundamentales de nuestro trabajo.

como personajes –tal como en la cultura griega los dioses se mezclaban en el mundo humano y estaban sujetos a sus pasiones y asunto- algo que para la cultura cristiana occidental podría leerse como un verdadero “quilombo”.

Al entrar al Auditorio Carpa del Campus Miguelete de la Universidad Nacional de San Martín, el público se encuentra con un personaje ya en escena sentado dentro de una tina metálica. El espacio se encuentra iluminado por una luz muy tenue que se desprende de una lámpara que cuelga de un poste, ubicado en el fondo del espacio de representación. Este sujeto, el Caníbal, se halla de espaldas al público, desgarrando con sus dientes y manos un trozo de comida apenas visible para el espectador, siendo pocos los momentos en donde puede verse su cara. Por el lado derecho de la escena ingresa el Linyera empujando un carro con ruedas que en su interior está cargado de objetos que no pueden ser del todo reconocibles, ya que se encuentran tapados por telas y demases; a su vez carga sobre su cuerpo diferentes bártulos. Tiene lugar entonces el primer encuentro entre estos dos personajes produciéndose un juego de miradas y de tensión entre ellos. Luego de este primer acercamiento, ambos se dirigen hacia sus casas, sectores del escenario en el cual ubican sus pertenencias. Una de estas, constituida por un colchón viejo y una frazada, ubicada al fondo izquierdo (propiedad del Caníbal); y la del Linyera (en el lateral derecho) conformada por una silla con una tapa de inodoro y los objetos que carga con él. Allí ocurre la primer metamorfosis, el Linyera transformándose en Tapadx y el Caníbal en el Cabezón. Estos personajes se encuentran en el centro de la pista produciendo un diálogo a través de una serie de movimientos que decantan en la distribución y disposición de tres sillas en diferentes puntos del espacio.

Por el lado izquierdo del escenario, irrumpe el tercer y último personaje base: la Embarazada, un ser sin rostro. Apunto de parir o quizás ya entrada en trabajo de parto, acarrea con urgencia una gran valija sucia y un carrito de bebe viejo y descuidado cargado de objetos. Deja su equipaje en las inmediaciones de su casa, en la cual se encuentran una jaula con botellas en su interior, una silla y los objetos con los que ingresa. Ya centrada en su objetivo se dispone a buscar un lugar propicio para parir; se desplaza por el espacio a través de movimientos salvajes y acrobáticos, sin gritos ni dolor, buscando desprenderse del ser que lleva adentro. Sin dudarlo, con Tapadx como testigo, se mete la mano dentro de sí para arrancarse de lo profundo un peluche que al descubrirlo deja caer al suelo. Desde el fondo izquierdo del espacio emerge de abajo de

la frazada el Encapuchado, ofreciendo su danza celestial como ritual de bienvenida al recién nacido, mientras que la Embarazada reposa en una silla ubicada al fondo derecho de la escena y el Linyera vuelve a su identidad original. Al finalizar la danza, el Encapuchado retoma su personaje base, encontrándose los tres en el centro del escenario.

Luego de encontrar una respiración común, el trío de personajes comienza un ritual simbiótico que consiste en hacer de los tres cuerpos uno solo; la calidad de la acción es suave y armónica: todo ocurre por consecuencia de movimientos que a su vez desencadenan otros. Al son del *Ave María*, la escena se tiñe de sacralidad, un tinte eclesiástico y angelical que reviste lo trágico. A medida que transcurre, la escena se va cargando de tensión y la Embarazada comienza a ser manipulada por los dos personajes masculinos quienes, además cuentan con la ventaja de ver. Se convierte en el títere manejado por el deseo ajeno, por un monstruo formado por cuerpos simbióticos en el cual se encuentra insertada contra su voluntad. Trágicamente, el hijo es arrancado de la madre cortando el cordón umbilical que los une con un cuchillo y desechándolo en una palangana. Ya resignada, ella permanece sentada mientras el Caníbal le retiene y el Linyera huye horrorizado, ahogándose en un grito mudo hasta desmayarse.

Imantado por las sillas, el Linyera en un estado de enamoramiento comienza un juego de seducción con una de ellas. En un intento por sentarse en ella se desarrolla una danza acrobática en dúo, en la cual el personaje masculino despliega todas sus habilidades de manipulación con el único fin de lograr su objetivo. Cuando parece haberlo logrado, irrumpe en la pareja una segunda silla que queda enganchada, sorpresivamente, en uno de los pies del seductor. Comienza así una disputa por conquistar la atención del Linyera, generándole un sin fin de movimientos involuntarios que culminan en un gran caos donde los objetos superan al humano.

Mientras el Linyera permanece desmayado, en el rincón derecho del escenario el Caníbal comienza a manipular la cabellera de la Embarazada. Mientras suena una ópera de fondo, el devenido peluquero incrementa la intensidad de sus movimientos consiguiendo descubrir por primera vez el rostro del personaje femenino. Tomado por el goce de la música y de sus acciones, el personaje llega al *clímax* de la situación revoleando a la Embarazada de los pelos y posteriormente desplazándose por el espacio extasiado por el momento. Al sentarse en una silla, comienza a vislumbrarse en el fondo la danza de los pájaros, dos personajes semidesnudos que utilizan tijeras de jardinería a modo de pico. Estos dos ejemplares representan uno de los objetos utilizados por las

Moiras para la realización de su función mitológica (cortar el metafórico hilo de la vida). A través de una coreografía de ballet, se desplazan de manera irónicamente elegante por el espacio, observándose un juego de tensiones entre las aves que culmina con una persecución que uno de los dos abandona rápidamente, quedando el otro corriendo en soledad.

Luego de que los tres personajes cambian sus vestimentas volviendo a sus identidades base, se disponen a realizar una carrera montando cada uno una silla. Desplazándose mediante pequeños saltos llegan al centro donde permanecen en equilibrio por un momento. Pasando de silla en silla intercambian sus lugares a través de acrobacias, asistiéndose entre ellos sin tocar el piso. Recuperando cada uno su lugar, el Linyera decide desprenderse del grupo a través de un movimiento fluido entre las sillas que lo hace circular por el espacio, dejando a los otros dos personajes aislados sobre una de ellas. Una vez terminado su recorrido, comienza a construir una torre de sillas apilándolas unas sobre otras mientras las escala. Mediante la ayuda de los otros dos personajes finalizan la construcción, quedando los tres sobre ella. Luego de permanecer allí por un instante, el Linyera queda colgando del poste de luz que se encuentra situado al lado, mientras los otros dos personajes desarman la torre, reorganizando las sillas de manera conflictiva. Este conflicto por el orden desencadena la ira del Caníbal que tomando posesión de una de estas, comienza a girar violentamente. En un intento por calmarlo, la Embarazada lo envuelve en su propia frazada conteniéndolo y llevándolo hacia su respectiva casa. Envueltos ambos en la misma manta, la Embarazada se transforma de manera imperceptible para el espectador en Oruga, saliendo a la luz arrastrándose por el piso. Luego de su breve recorrido por el espacio se despoja de las mantas que la cubren y recuperando el eje vertical, al momento que ingresa por el lado derecho una rueda de bicicleta. La misma constituye el segundo objeto representativo de las Moiras, metaforizando la rueca que hila el hilo de la vida. Con un dejo de circo tradicional a través de hazañas y proezas, se desarrolla la manipulación de dicho objeto. Domesticándolo, la Embarazada utiliza recursos del malabar circense para dominar un objeto no convencional. Triunfalmente se retira con la rueda girando sobre su cabeza, pasando el foco al Linyera que camina hacia el centro de la pista con una bolsa en la mano.

En un acto de provocación, el Linyera infla la bolsa y la explota sin siquiera dirigirle la mirada al otro personaje. Esta acción desata la esquizofrenia del Caníbal conjugándose con una posible lectura de un estado de abstinencia en él. Desafiando las

leyes de la gravedad y los ejes espaciales, se sube al poste y realiza una serie de movimientos influidos por las voces que escucha en su imaginación y con las que puede interactuar. Ignorado por el resto de los personajes, trepa hasta lo más alto desde donde les grita buscando socorro en ellos. Cuando el Linyera y la Embarazada se acercan, finalmente se desliza en caída libre desplomándose los tres al piso. Mediante un abrazo conjunto el Caníbal recupera la calma, realizando una secuencia final en el poste donde puede verse su cuerpo en otro estado.

Desde el fondo ingresa el Enano Puteador llevando consigo un tatú carreta embalsamado que coloca casi en el proscenio. Dispuesto a realizar su rutina, el Enano fracasa continuamente en su intento por hacer que su *partenaire* responda. Ahogado en su frustración pero sin perder las esperanzas realiza una infinidad de estímulos sin obtener algún cambio en la actitud del tatú, resaltando la inanimidad del animal. Desesperanzado, el Enano realiza un último intento por despertar al bicho y comienza a golpear al ritmo de una murga la tina metálica del Caníbal. Lejos de lograr su objetivo, irrumpe, de manera sorpresiva la situación, Sujeto Látex. Luego de arrancarse su cabellera, despliega su talento en el ritmo musical sonante. Sumido en la euforia, el Caníbal se suma a la celebración transformando su arena en violencia hacia el bailarín. Este responde de la misma manera, golpeando a su atacante y despojando al Enano de su instrumento y sacando del mismo un cable que utiliza a modo de látigo. Amedrentado por este accionar, el Enano busca refugio dentro del buzo verde que lo recubre, produciendo una serie de transformaciones físicas y metamórficas que dan origen al personaje del Bicho Verde. Atraído por estas, Sujeto Látex se ve invitado a realizar un ritual de apareamiento que culmina con el ensamblaje de ambos cuerpos. Finalizado el encuentro, el Bicho deja la escena, al mismo tiempo que el Caníbal lanza al centro un ovillo de hilo negro. Dicho elemento configura el tercer objeto representativo de las Moiras metaforizando en la obra el hilo de la vida. Mediante movimientos fluidos, Sujeto Látex se teje a sí mismo pasando el hilo por diferentes partes del cuerpo, disminuyendo progresivamente su movilidad a medida que el procedimiento avanza. Ya inmóvil, el personaje cae rendido arrastrándose a la periferia.

Desde el fondo, camina hacia el frente el Hombre Eléctrico deteniéndose en el proscenio. Con una actitud soberbia, allí despliega su abanico de habilidades en la manipulación de la cinta métrica, último objeto representativo de las Moiras, metaforizando la medición del ya mencionado hilo de la vida. Enredando y desenredándose, desplegándolo y lanzándolo al aire, efectúa su rutina de manera

experimentada. Simultáneamente por detrás de él, los otros dos personajes disponen el espacio para la realización de la escena final.

Las cinco sillas utilizadas a lo largo de toda la pieza se ven dispuestas en la escena y unidas al poste de luz por un hilo tensado, dejando ver rápidamente cinco líneas en el espacio. El Linyera, el Caníbal y la Embarazada comienzan un proceso de tejido, utilizando un hilo rojo que conecta las sillas con el poste y algunos elementos que se encuentran allí, conformando así una red que les brinda la posibilidad de atravesar los huecos que genera de maneras acrobáticas y fluidas. Lo que en un principio parece tener una estructura organizada se transforma en un caos que termina atrapando a los personajes dentro de este laberinto, mientras la iluminación disminuye lentamente.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una de las primeras actividades realizadas, incluso antes de comenzar el trabajo físico, fue la búsqueda de obras, películas, series, libros, pinturas, etc. que dieran cuenta de los temas y tópicos que nos proponíamos investigar. De esta manera y a modo de poder identificar el imaginario que se despliega en el montaje escénico de este TFI, se desarrollan en este Estado de la Cuestión todas las referencias utilizadas desde el primer momento de búsqueda e investigación hasta el estado actual en el que se encuentra la misma, por lo tanto en algunos casos éstas adquieren un lugar de mayor identificación con nuestro trabajo, mientras que en otros casos tuvieron un primer abordaje próximo pero luego fueron quedando más distantes.

La forma de organización de estas referencias está dada por su orden de aparición cronológica en la investigación, proceso iniciado en agosto del año 2018 y finalizado (momentáneamente) en noviembre de 2019, a fin de poder dejar ver el procedimiento de búsqueda así como las ramificaciones que presenta.

*El jardín de los senderos que se bifurcan* - Jorge Luis Borges (1941)

Este cuento de Borges fue la primer referencia a partir de la cual comenzamos a investigar. Surgió como un ejemplo literario a la teoría científica de los *multiversos* y como una forma de poder imaginar el vínculo y la unión entre arte y ciencia. Un dato importante corresponde al hecho de que este cuento fue publicado por primera vez en el año 1941, mientras que el primer esbozo de la teoría científica data del año 1957 (Hugh Everet III) y su posterior formulación oficial en el año 1973 (Bryce deWitt). De esta manera configura una suerte de anticipación de lo que la ciencia nombraría luego a través de la *Interpretación de los muchos mundos posibles*, aportando la posibilidad de demostrar una suerte de caos organizado, en donde todos los desenlaces suceden en simultáneo abriendo nuevas bifurcaciones que se van desarrollando. Y a su vez toca un eje central en este trabajo constituido en la idea de tiempo: “Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”<sup>2</sup>. Esta referencia tiene un

---

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Cuentos Completos*, 8va ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Debolsillo, 2016.

carácter fundacional en la investigación y marcará el eje rector de las siguientes, se establecerá un desarrollo mayor sobre la misma en el apartado Marco de Referencia.

*Russian Doll* - Natasha Lyonne, Leslye Headland y Amy Poehler (Netflix) (2019)

Esta serie publicada en Netflix en el año 2019 toma la teoría científica de los *multiversos* desarrollando una historia muy simple en donde la protagonista vuelve a revivir una y otra vez la misma noche. En la primer escena aparece en un baño, al salir de allí se van desarrollando diferentes situaciones que va atravesando y que en todos los casos terminan con su muerte. Sin embargo en ese repetir continuo ella comienza a cobrar conciencia de la situación y empieza a desarrollar estrategias para no verse sorprendida por la muerte y torcer el destino. En esta referencia se conjugan la teoría científica en cuestión, la idea de destino y las posibilidades de transformarlo, torcerlo o superarlo; aportando a través de una historia muy simple un abordaje posible entre arte y ciencia. Este diálogo con la idea de libre albedrío y de destino adquiere una cercanía conceptual en nuestro trabajo, con la diferencia que en este último la idea de ser Moira configura una potencialidad, una manifestación en relación al control y regulación de la vida humana.

Compañía *Zimmermann & de Perrot*

La compañía multidisciplinaria *Zimmermann & de Perrot* (actualmente separada), ha llevado adelante diversas puestas escénicas que comparten ciertos códigos escénicos así como procedimientos que han sido de mucha utilidad para tomar de referencia en esta investigación. En primer lugar desarrollan un trabajo con objetos con un alto grado de profundidad y de singularidad, en obras como *Gaff Aff* (Ver Anexo 1) aparecen en escena cajas de cartón que luego son transformadas en otras cosas dando origen a la estructura de una casa, por ejemplo. A su vez trabajan con la representación literal y simbólica de esos objetos siendo utilizados para su uso convencional y para nuevos usos metafóricos y diversos. Abren a través de sus escenarios la posibilidad de imaginar nuevos dispositivos escenográficos que han sido de ayuda a la hora de comenzar a imaginar el espacio en el que transcurrirá la acción escénica, con escenarios giratorios o escenarios móviles. En sus obras se desarrolla un trabajo físico y corporal muy profundo en donde los actores, bailarines, acróbatas y músicos transforman su

cuerpo dando origen a un cuerpo nuevo, grotesco y propio de los personajes que son llevados a escena. Estas nociones configuran un punto de vista sobre la investigación y el trabajo con objetos en escena, su manipulación y la composición de cuerpos metafóricos distintos a los propios de cada intérprete.

*Zooo* - Denis Plassard (2018)

La pieza de circo *Zooo* (Ver Anexo 2) es una obra multidisciplinaria llevada a cabo por la 31ra camada del Centro Nacional de Artes del Circo de Châlons-en-Champagne, y con dirección de Denis Plassard. El escenario circular posee una división en tres partes iguales, a través de paneles que tienen puertas vaivén, ventanas y telas traslucidas, a su vez cada tercio del espacio tiene una grada correspondiente en la cual el público al sentarse allí solo puede ver lo que se desarrolla en la porción del espacio que tiene en frente y algunas situaciones que ve a través de las conexiones con los otros espacios. La obra se realiza tres veces seguidas y en cada repetición el público se traslada de una grada a la otra, cambiando así el punto de vista y viendo tres versiones distintas de la misma obra. Este espectáculo configura una manera muy minuciosa de pensar los planos escénicos y de acción, donde ciertas situaciones que se desarrollan en un espacio generan consecuencias secundarias o relativas en los otros dos. De esta manera estos tres universos adquieren un carácter particular con la posibilidad de los personajes de ir fluyendo de un espacio al otro, y de esta manera tejiendo o fluctuando entre los distintos mundos posibles. Si bien el nombre y la puesta escénica remite a la idea de zoológico y de animalidad, aporta también una perspectiva dada a través del dispositivo escenográfico de representar los *multiversos* y de imaginar nuevas formas de tránsito entre uno y otro. Esta referencia inspiró una de las primeras ideas escenográficas que luego fue desechada, brindando la posibilidad de imaginar una escenografía con tres paneles que pudiera girar en una pista circular y de esa manera desarrollar diferentes situaciones posibles entre la teoría científica y el circo.

*La Terquedad* - Rafael Spregelburd (2017)

*La Terquedad* (Ver Anexo 3) es una obra del dramaturgo y director Rafael Spregelburd, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes en el año 2017, es la última de una serie de obras escritas por el autor inspirada en el cuadro *La mesa de los pecados*

*capitales*, de El Bosco. Durante el desarrollo de la pieza el espectador ve tres veces la misma obra, donde el escenario gira luego de la finalización de cada repetición cambiando el punto de vista y pudiendo ver los tres universos que se desarrollan en simultáneo. Cada universo corresponde a la acción que se desarrolla en diferentes puntos geográficos de la casa donde transcurre la obra, pudiendo verse ciertas situaciones de fondo que le permiten al espectador entender que lo que está viendo responde a un mismo momento solo que desde diferentes perspectivas. De esta manera, la obra adquiere un poder en su precisión y la posibilidad de establecer diversas interpretaciones y detalles que se potencian con los cambios escenográficos. Nuevamente, aparece la idea de un escenario giratorio y de múltiples universos sucediendo y convergiendo en simultáneo, en donde al variar el punto de vista la interpretación cambia.

#### *Maurits Cornelis Escher*

El pintor holandés M. C. Escher ha desarrollado en su producción innumerables obras que responden a universos que ponen en jaque la perspectiva del espectador, representando figuras imposibles y universos imaginarios. Entre algunas de sus obras se encuentran: *Bound of union*, *Relativity* y *Convex and Concave* (Ver Anexo 4), a partir de las cuales comenzamos a imaginar formas de representar figuras imposibles que pusieran en crisis la perspectiva e interpretación de los espectadores. La aparición de estos trabajos tuvo un gran aporte al imaginario de nuestra obra y fue un punto de partida para proyectar el universo escénico que se desarrollaría posteriormente.

#### *Rick & Morty* - Justin Roiland y Dan Harmon (2013)

*Rick & Morty* es una serie de televisión animada estadounidense para adultos, en la cual se muestran las desventuras del científico Rick y su nieto Morty. En cada capítulo se desarrolla una nueva historia que en todos los casos está comprendida por un viaje intergaláctico a un universo paralelo, con una clara influencia en la película *Volver al futuro*. Cada episodio presenta su propia historia que si bien tiene algunas referencias de continuidad no persigue un relato lineal único, a su vez, al viajar por los universos paralelos ambos protagonistas se irán encontrando con otras versiones de sí mismos,

descubriendo y aportando a la teoría científica de los *multiversos* y la posible existencia de otros seres semejantes a nosotros en otros universos paralelos.

“*Cafe Müller*” - Pina Bausch (1978)

En esta icónica pieza de la coreógrafa alemana Pina Bausch (Ver Anexo 5) se desarrolla todo un trabajo escenográfico y coreográfico a partir de la utilización de sillas. El espacio se encuentra completamente rodeado de estos elementos que componen un paisaje que se va transformando a lo largo de la obra. Esta transformación sucede a partir de la acción de los personajes en escena que al ir desplazándose van modificando la posición y el orden original de los objetos. La forma de entrar en contacto con las sillas por parte de los bailarines no responde a ningún cuidado ni resguardo, son arrastradas y revoleadas, el único objetivo es despejar el espacio para las coreografías que allí se desarrollan, provocando un caos muy particular en el paisaje escenográfico que difiere completamente al orden en el que se encuentra al comienzo. El imaginario que se desprende de esta obra colaboró en las primeras investigaciones que se desarrollaron en nuestro proceso creativo, una vez que se decidió la utilización de sillas como un objeto central en la pieza. Si bien en el trabajo escénico final solamente hay cinco sillas en un primer momento se probaron improvisaciones con veinte sillas en escena, desprendiéndose así un parentesco a la obra de Bausch.

“*Feos, Sucios y malos*” - Ettore Scola (1976)

En esta película del director italiano Scola, se aborda la representación de un espacio completamente caótico y marginal, una suerte de villa miseria italiana al pie de una montaña, elevada y separada de la gran ciudad. Si bien este paisaje posee una posible relación con el que se construye en *Moiras*, a través de la cantidad de objetos en escena que en su mayoría están rotos o próximos a romperse y se aproximan a la idea de chatarra, el universo desplegado en nuestra obra posee una construcción más metafórica y fantástica. Mientras que en *Feos, Sucios y Malos* los personajes son vulgares, ordinarios y con sus crudezas y miserias humanas al desnudo, en nuestro trabajo los personajes adquieren una construcción singular, donde es posible ver su aspecto más salvaje y extremo pero no responden a estereotipos fijos y fácilmente reconocibles. Esta cualidad está dada especialmente a través de su mutabilidad, lo que los vuelve

multifacéticos y ambiguos, especialmente en la relación de empatía que establecen con el espectador.

## MARCO DE REFERENCIA

A continuación se exponen las referencias que dan origen al universo inspiracional, artístico y conceptual, sobre el cual se apoya nuestro Trabajo Final Integrador. Forman parte de este apartado producciones artísticas que incluyen diversos formatos y dispositivos: cuentos, novelas, obras de teatro, obras de danza, películas, pinturas y canciones. La multiplicidad referencial que se despliega a continuación habla directamente del carácter constitutivo de la investigación y la gran cantidad de puntos de influencia que tiene la pieza escénica.

En primer lugar aparecen las referencias generales vinculadas a los fundamentos estéticos o conceptuales de *Moiras*. En segundo lugar aparecen las referencias específicas, que tienen influencia sólo en algunos momentos de la obra o algunos personajes particulares.

### **El jardín de los senderos que se bifurcan**

Como se dijo anteriormente, esta referencia marca uno de los ejes rectores de la investigación. La aparición en el cuento de la multiplicidad de tiempos posibles, que suceden simultáneamente, forma una de las bases sobre las cuales nuestra obra se posa. El efecto influyó directamente a la hora de realizar el montaje de la pieza, en donde el desafío era poner en orden sucesivo las escenas que habían surgido del proceso de investigación artística. De esta manera el trabajo de componer una línea continua de acciones, pero pensando en el hecho de que responden a un tiempo no lineal y multitemporal, nos llevó a poder probar diversas escrituras que brindaban la posibilidad de ser reacomodadas continuamente, según cómo queríamos o necesitábamos que se desarrollara el relato. Esta idea de simultaneidad no solo tiene una implicancia temporal, sino que también afecta la concepción y composición del carácter identitario de los personajes que se representan en la pieza.

Hay una metáfora laberíntica que es común a ambos (el cuento y la obra): la posibilidad de salir, de encontrar una escapatoria a un hecho que, a pesar de haber sido creado por el hombre, lo supera continuamente, en el cual es posible perderse y también volver a empezar.

## Los 7 locos

Una de las referencias que atraviesan transversalmente el material de este TFI es la novela del escritor argentino Roberto Arlt, *Los 7 locos*. Allí se relata la vida del protagonista de la historia Erdosain, un hombre casado de clase media baja, trabajador de una azucarera y de la cual progresivamente comienza a robar dinero. Si bien este acontecimiento es el que da inicio a la novela, no es allí donde está puesto el foco del relato. Rápidamente podemos descubrir que dicho personaje está completamente empapado en una angustia existencial que le impide poder llevar adelante objetivos de vida que lo acerquen a la felicidad. Este es uno de los ejes que guían la historia ya que una de las pulsiones del protagonista será la de buscar a través de acciones un sentido a la vida, conocerse a través de algún acto. De esta manera Erdosain, un inventor fracasado, integrará una sociedad secreta, llevada adelante por el personaje del Astrólogo, que buscará alterar el orden social de la época a través de una revolución financiada mediante una red de prostíbulos que servirían como sustento económico de la sociedad. Para llevar adelante este plan el protagonista se verá envuelto en una gran cantidad de sucesos que ponen a prueba su poder de decisión y que permiten al lector entender las particularidades que presenta el personaje y que son de vital importancia en la construcción de un universo inspiracional del trabajo que aquí se desarrolla.

En primer lugar la novela presenta una estructura dividida en tres partes, en la cual cada una se compone de múltiples capítulos. Esta forma es similar a la desarrollada en *Moiras*, construyendo una suerte de unidad fragmentada. Esta idea se desprende a partir de la utilización y construcción de un relato no lineal, que en el caso de nuestro trabajo escénico constituye una de las principales características del mismo; y si bien en *Los siete locos* es posible trazar una historia y un recorrido más lineal, por momentos los acontecimientos presentan saltos temporales, idas y vueltas y se desencadenan de maneras poco convencionales. Un ejemplo concreto de esto está dado a través de los sueños que vive cotidianamente Erdosain, momentos en los cuales se desarrollan en su cabeza un sin fin de hechos imaginarios que el protagonista vive como real. De esta manera se abre una capa de sentido compleja en la cual se ponen en jaque las ideas de realidad y fantasía dentro de un relato imaginario que incluso entrada la historia tendrá un factor adicional dado a través del narrador de la misma, que aparecerá mediante comentarios al pie de página que fusionan nuevamente este doble sentido. El lector comienza a preguntarse entonces quién es el que escribe la historia, una pregunta que

abre múltiples posibilidades de interpretación, cambiando el sentido de la misma según la respuesta que se le dé. Esta construcción del relato está emparejada con las acciones de los personajes base de *Moiras*, que van transformándose y metamorfoseando otros personajes, abriendo varias capas de representación dentro de la obra. Intérpretes que encarnan unos personajes que a su vez se transforman y representan otros personajes. Los sujetos creados por Arlt presentan una identidad compleja en la cual pueden ser definidos como amorales, tomando decisiones sorprendidas o contrarias a las acciones sociales convencionales. Esta particularidad desprende la posibilidad de interpretar, en especial a través del título, que se encuentran en un estado mental de locura. Sin embargo pensar en que los personajes son simplemente “locos” elimina toda posibilidad de pensar en que estos poseen y construyen sus identidades de formas mucho más profundas y contrarias al universo real cotidiano. Hay aquí una llave para poder establecer ciertos permisos dentro del trabajo escénico que no requieren una justificación lógica, ya que están dados a través de parámetros y de vectores fantásticos e imaginarios. Los personajes del universo Arlt y el universo *Moiras*, se ven envueltos en una realidad compleja, se encuentran en el borde de la misma y tienen que transformar el sentido de su existencia constantemente para sobrevivir. Se enfrentan a lo más crudo de la vida con una naturalidad sorprendente; envueltos en violencia, marginalidad, pobreza, generan en el lector o el espectador una sensación de extrañeza particular. A su vez, Erdosain transita sus vivencias envuelto en una gran perplejidad, en un descubrimiento constante, reflejado en algunos de sus actos pero expresado por él mismo, por ejemplo: “A veces me parece que voy a encontrar en otra vida lo que falta en la mía”<sup>3</sup>. La idea de la construcción de la personalidad adquiere un carácter central, sumamente cercano las identidades complejas trabajadas en *Moiras*.

Hacia el final de la historia se vuelve protagonista la relatividad del tiempo. Si bien este adquiere un carácter relativo durante todo el relato, a través de los sueños de Erdosain especialmente, en el último tramo de la historia esta idea es nombrada directamente por los personajes. El protagonista relata las sensaciones que lo invaden declarando que sentía su cuerpo dividido, existiendo en dos tiempos diferentes, el normal y otro particular completamente acelerado. Esta relatividad es la misma que se

---

<sup>3</sup> Roberto Arlt, *Los siete locos*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gárgola, 2015

despliega durante nuestra pieza escénica, constituyendo así una familiaridad conceptual directa.

### **La identidad constituida y reversible**

Uno de los ejes que articula esta investigación es la cuestión de la identidad como construcción compleja y cambiante a lo largo de la historia. El abordaje que aquí se hace de la misma retoma la posibilidad de ser entendida como un proceso que responde a diversos fundamentos y deseos, y admite la posibilidad de ser auto-realizada o auto-constituída. En primer lugar, este planteo se desprende de las teorías que desarrolla el filósofo Boris Groys en su libro *Volverse Público*<sup>4</sup>, en donde declara que una vez que Dios “muere” el hombre ya no tiene interés en el modelado de su alma, sino que la estetización ahora está dada a través del cuerpo. Hay entonces una necesidad de auto-diseñarse para la mirada del otro, de modelarse en pos de ser juzgado ya no por una entidad Divina y superior, sino por un otro.

Esta idea no solo recae en un planteo teórico, sino que tiene una presencia concreta en innumerables producciones artísticas, en especial las relativas al arte contemporáneo. En el trabajo de *Moiras* fue, no obstante, más importante el estreno mundial de la película *El Guasón*, del director Todd Phillips.

Son muchos los puntos de contacto. En primer lugar, se muestra un personaje completamente marginal, prácticamente a la deriva. Este trabaja como payaso ganando un módico sueldo que le permite subsistir y mantener un departamento humilde en el que vive con su madre. Esta suerte de estética que puede identificarse rápidamente puede ser comparada a la que describe y detalla en su novela Arlt, mencionada anteriormente, y que también tiene su semejanza al universo que puede verse en nuestra obra. La exclusión social está dada a su vez por un trastorno neurológico que posee el protagonista del film, que lo lleva a realizar acciones inintencionadas, en particular reírse espontáneamente. La mirada que la sociedad ejerce sobre el personaje queda reducida a concebirlo como un loco, eliminando (al igual que en el caso de Arlt) toda posibilidad de entender la identidad desde un aspecto más profundo y complejo.

En segundo lugar, se plantea la constitución y la posibilidad de una identidad reversible, es decir: Arthur Fleck (personaje protagonista) interpreta al Guasón, nombre

---

<sup>4</sup> Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

que le atribuye la sociedad a su alter ego. En un primer momento, la posibilidad de fluir entre su identidad original y su identidad construida admite una reversibilidad: una responde a su universo laboral mientras que la otra a su vida cotidiana. Esta situación es similar a la que se desarrolla en los personajes base de nuestra obra, que durante el desarrollo encarnan a otros personajes, volviendo siempre a su identidad original. Sin embargo en el caso del Guasón, la identidad que en un principio responde al universo laboral se convierte en su real identidad, volviéndose una figura conocida y aclamada por toda la sociedad.

Con todos sus dobleces y giros en su destino, el protagonista muestra, en definitiva, una gran sinceridad, a través de sus actos y palabras. Esto permite poder descubrir las aristas y los hilos que componen esta identidad, porque, como diría Groys: “(...) estamos esperando ese momento de sinceridad, un momento en el que la superficie diseñada se resquebraje para ofrecer una vista de su interior”<sup>5</sup>. Este hecho compone nuevas ideas en relación a la ya vieja verosimilitud, abriendo nuevas posibilidades de imaginar y componer personajes, situaciones y relatos. Desde esta nueva concepción se constituye el universo de *Moiras*.

### ***Öper Öpis***

Una de las referencias más directas a nuestro trabajo, en especial a su procedimiento de investigación escénica, es la obra creada en 2008 por Zimmermann & De Perrot: *Öper Öpis* (Ver Anexo 6). La posibilidad de trasladar algunos procedimientos de búsqueda de material escénico a nuestro trabajo fue posible ya que Blanaluz Capella y Rafael Moraes (Colaboradores Artísticos de *Moiras*) formaron parte del elenco original de la pieza, proponiendo algunos de los ejercicios trabajados durante dicha creación. En este sentido la investigación se centró en la manipulación convencional y singular de los objetos representativos de las *Moiras* y en la posibilidad de utilizarlos de maneras innovadoras y metafóricas. A su vez escénicamente se buscó la utilización de la escenografía de manera sorpresiva, en la cual los personajes aparecen, desaparecen y se camuflan de maneras muy diversas. Estos dos factores pueden verse con claridad en *Öper Öpis*, donde si bien la escenografía es

---

<sup>5</sup> Boris Groys, *Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, 1a ed 3a reimp., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

completamente diferente a la utilizada en este trabajo, se desprenden ciertas ideas conceptuales y del uso de la misma. Por último una de las propuestas abordadas fue la indagación a partir de un buzo de gran tamaño y las posibilidades de dar vida y origen a cuerpos metamórficos, en donde sea posible perder la relación de las partes y su organización natural. De esta manera surgen dos personajes: el Enano Puteador y el Bicho Azul. Estos expresan el resultado y la posibilidad de tomar como punto de partida procedimientos utilizados en trabajos anteriores, pero variando sus formas y dando origen a la constitución de un universo particular.

Además de los referentes expuestos, que se vinculan a los ejes temáticos, conceptuales y estéticos en la concepción general de *Moiras*, existen referentes puntuales que fueron disparadores en la creación de ciertos personajes y escenas. Sin ser exactamente citas reconocibles de inmediato, este encuentro de referencias tan diverso contribuye al *quilombo*, o más bien a la estética de *rompecabezas* que describimos en el proceso. A partir de esta lista, que sigue el orden de aparición en escena de situaciones, cada uno de los tres detallará en su escrito los que corresponden a su interpretación personal.

- *Bumba-meu-boi* (danza folklórica Brasil) / Cabezón (Pablo M.)

- *The handmaid's tale* / La Embarazada (Isabel G.)

-La pintura *El grito* de E. Munch (1893) y escena final de *El padrino III* (F.F. Coppola, 1990) / El grito mudo del Linyera (Francisco N.)

-*Sweeney Todd*, de Tim Burton (2007)/ El Caníbal devenido en peluquero (Pablo M.)

-*Pas de quatre* por el Ballet Trockadero/ Danza de dúo de los pájaros-tijera (Isabel G. Y Francisco N.)

-Fred Astaire en general y particularmente su danza con objetos/ El enamorado de la silla (Francisco N.)

-*Öper Öpis*, Zimmermann & de Perrot / Enano Puteador y Bicho Verde (Isabel G.)

-Pintura *La balsa de la Medusa* de T. Géricault (1819), *Sideways Rain* y la canción *Cometas* (2019) de Paula Maffia – Escena Final (Isabel G., Pablo M. y Francisco N.)

### **Desesperar en silencio**

Luego de que el personaje del Caníbal corta el cordón umbilical que une a la Embarazada con su bebé, el Linyera espantado por la situación huye despavorido. Sin tener claro a dónde ir, sin direcciones concretas en el espacio se mueve de una punta a la otra, con su cuerpo completamente desorganizado. Sin embargo no emite sonidos, permanece en silencio, como si su intento por gritar hubiera quedado atravesado en su garganta imposibilitando su salida. Es posible ver entonces un sin fin de gestos que invaden la cara del personaje que se encuentra tomada por sus manos, buscando socorro mira en diversas direcciones con la boca abierta y sus dedos completamente tensos; mientras de fondo suena el *Ave María*. A la hora de componer este momento se utilizaron dos referencias fundamentales. Por un lado se encuentra la pintura de Edvard Munch *El grito* (1893), por el otro la escena final de la película *El Padrino III* (1990) (Ver Anexo 7), creada por el cineasta Francis Ford Coppola. En ambos casos la referencia constituye una representación casi literal, generando en el espectador un hipervínculo directo a ambas imágenes. Encontramos en ese grito mudo una metáfora y una forma de darle mayor peso a la idea de desesperación, de no saber a dónde ir, de no encontrar una salida. La posibilidad de mostrar una acción con claridad quitándole un elemento fundamental, como es el sonido, busca generar en quien la ve la posibilidad de que ese sonido se escuche en su imaginación.

### **La reinterpretación absurda**

Uno de los primeros personajes que surgieron durante la investigación fue el del Pájaro Tijera, donde el objeto (la tijera de las Moiras) representa el pico del ave. Durante la pieza puede observarse un momento en el cual dos de estos ejemplares irrumpen la escena dando origen a un encuentro conflictivo que culmina con un *pas de deux*<sup>6</sup>. El tono en el que se sitúa la escena es de carácter bufonesco, absurdo en su relato pero busca poder reproducir lo más fiel y exitosamente posible una coreografía de

---

<sup>6</sup> Nombre que le atribuye el ballet a una pequeña coreografía ejecutada por dos bailarines.

ballet. Una clara asociación que se desprende de lo que allí sucede es el trabajo que realiza la compañía Ballet Tockadero (Ver Anexo 8), conformado por hombres que interpretan personajes femeninos de diversos icónicos ballets. En este sentido, el trabajo se asemeja en la idea de poder resignificar irónicamente y transformar la típica escena de danza solemne.

### **La seducción a través de la figura de Fred Astaire**

La aparición de la figura de Fred Astaire en el cine musical estadounidense marcó una revolución en el género. Además de las innovaciones coreográficas (la incorporación de los brazos y el torso como elementos expresivos en la danza de claqué, anteriormente focalizada únicamente en los pies), el mítico actor y bailarín, inauguró la danza como un elemento propio en la dramaturgia de los films, formando parte activa del relato y modificando las formas del cine musical de la época. Si bien las historias respondían a vínculos heterosexuales y de poder del hombre sobre la mujer, uno de los aspectos que inauguró el consagrado bailarín fue la aparición de nuevas formas de seducción, donde el carácter masculino no estaba determinado por su fuerza física sino por un aspecto más psicológico. Incluso, en el caso de la película *Carefree* (1938), el personaje interpretado por Ginger Rogers baila como resultado de una hipnosis, bajo el control de Astaire. Otro ejemplo es el caso de *Top hat* (1935) donde durante el cuadro *Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the Rain)*, Rogers es seducida e invitada a bailar por el galán, pero durante la coreografía hay un momento donde el personaje femenino conduce los movimientos del personaje masculino cambiando el poder simbólico del baile y la figura de líder, siempre reservada para el hombre. Si bien es posible nombrar estos ejemplos como ciertas irrupciones en los patrones y esquemas simbólicos de la época y la industria cinematográfica, es necesario decir que en todos los casos el rol de los personajes interpretados por Astaire estaban destinados a seducir a los personajes femeninos, y de esta manera revelar una belleza y una sensualidad que esos personajes tenían guardadas. En general las figuras femeninas representaban personajes inseguros, donde la aparición del seductor masculino tenía como misión romper esa resistencia dando como resultado la transformación de la simple mujer en la figura de la diva. Esta mutación presentaba en general una dificultad dada a través de la lucha femenina interna contra los sentimientos de enamoramiento hacia el galán, lo que conllevaba a la aparición de escenas donde Astaire incitaba a las actrices a bailar,

siendo el responsable de dirigir la coreografía, el diseño y recorrido espacial de la misma (excepto en el nombrado anteriormente). Este segundo momento reafirma la idea de ser “el uno para el otro”, representada a través de danzas sumamente coordinadas y fluidas donde los dos cuerpos demuestran una química natural para estar juntos.

En la película *Royal Wedding* (1951) puede verse una escena donde el personaje interpretado por el aclamado bailarín se encuentra en un gimnasio e inicia una danza inspirada en el sonido y el tempo que se desprende de un metrónomo, para luego comenzar a bailar por error con un perchero. Uno de los trabajos realizados durante la investigación con los objetos, fue la búsqueda de posibles relaciones con las sillas (uno de los elementos escenográficos más importantes de la pieza). De este proceso se desprende la aparición de un personaje que se ve completamente seducido por éstas y que inicia todo un ritual para poder entrar en contacto con las mismas. Si bien esta escena tiene un anclaje en la figura de Astaire, los aspectos descritos anteriormente tienen una reinterpretación en nuestra investigación, utilizando este imaginario de manera grotesca, ridícula y crítica. En primer lugar el personaje enamorado no seduce a una mujer, sino a una silla, jugando de esta manera con el rol que se le ha atribuido a los personajes femeninos en las películas musicales de Hollywood. Este objeto, a su vez ejerce un poder y un control sobre el personaje masculino cuando éste intenta sentarse en ella y no puede, produciendo un efecto similar al de dos imanes que se repelen e invirtiendo los roles simbólicos de poder tradicionales. Se desprende así una lucha del enamorado por sentarse en la silla, y cuando finalmente parece haber logrado su objetivo, uno de los pies del seductor queda accidentalmente enganchado en otra de las sillas que se encuentran en el espacio, iniciándose así un momento de disputa donde los dos objetos se ven peleando por la atención del enamorado y produciéndole una multiplicidad de movimientos involuntarios que culminan con la incorporación de una tercera silla en la trifulca y con el galán finalmente dominado y superado por los objetos (Ver Anexo 9).

## **Sin clemencia, sin apuro y sin orden alguno (La escena final)**

\*Esta sección es común a los tres escritos de TFI

El hilo, como ya hemos dicho, es un elemento simbólico central de las Moiras, y asume en nuestra obra roles performáticos, como en el caso del personaje del Hombre Látex (que se teje a sí mismo), pero su mayor peso escénico se devela en la escena final. Esta escena se desarrolla como un proceso de tejido que encaran los tres personajes base, el Caníbal, La Embarazada y el Linyera, uniendo con las madejas de hilo las cinco sillas dispuestas en el espacio junto al poste de luz y con algunos objetos allí desperdigados. Este trabajo da como resultado una red que les brinda la posibilidad de atravesar, de maneras acrobáticas y fluidas, los diferentes huecos que se generan por los cruces de los hilos. Esta puesta escénica se ve emparentada con la escena final de la obra de danza *Sideways Rains* de Guilherme Botelho (Ver Anexo 10). En ella, los bailarines atraviesan la escena, de una punta a la otra, incontables veces llevando consigo hilos que en un primer momento son casi invisibles para el espectador, pero que poco a poco se van notando de manera más nítida a medida que se van acumulando. Casi como un video en *loop*, cada uno se mueve incansablemente hacia un horizonte poco definible, movidos por un destino o una fuerza inexplicable. A diferencia de la forma multi-direccional o laberíntica que presentamos en nuestra obra, en el final de *Sideways Rains*, la escena se ve completamente atravesada por hilos en línea recta donde los bailarines corren sin chocarse con ninguno de ellos. En *Moiras*, lo que en un principio parecía ser un hilado coordinado y minucioso se irá transformando en un caos que termina atrapando a los personajes mientras la iluminación se apaga. Este final fue trabajado también bajo la influencia de *La Balsa de la Medusa* de Théodore Géricault. Imagen emblemática de una humanidad vulnerable, sumida entre la muerte, la desesperación y la esperanza por sobrevivir frente al asedio inconmensurable de las olas, que nosotros traducimos al *quilombo* del lunfardo español. Esta última escena se desarrolla mientras de fondo suena la canción *Cometas* de Paula Maffía (Ver Anexo 11), cuya letra refleja una idea clara del final, donde “hermosos cometas/ nos van a pulverizar (...) sin clemencia, sin apuro” y “el tribunal del tiempo / nos condena a la nada / la nada / la nada”.

Así como en la pintura de Géricault hay un caos narrativo que encuentra su orden en una composición pictórica piramidal, también en *Moiras*, la lógica espacial de la acrobacia fue puesta en juego para atravesar el tiempo, los diversos tiempos que componen sus personajes mutantes y sus múltiples universos, hablando de una destreza que es –también- emocional.

## DESARROLLO DE LA PROPUESTA

### Introducciones múltiples

Como fue nombrado en la Presentación de esta investigación, el imaginario que se aborda en la misma se desprende siguiendo una perspectiva “enquilombada”. Sin embargo, lejos de provocar un caos imposible de contener, surge de esta misma idea la posibilidad de trabajar múltiples conceptos. Si el desorden es entendido entonces como una potencia y no como una desventaja, el “quilombo” es el motor fundamental de este trabajo. Alejada de la idea del “vale todo”, el caos que se construye durante la pieza tiene un carácter aparente, sostenido a través de múltiples construcciones de sentido, que permiten poder enmarcar el trabajo, sostenerlo y potenciarlo.

Uno de los principales ejes de la investigación se centra en la idea de multiplicidad. Principalmente surge del abordaje inicial a través de la teoría científica de los *multiversos* y de sus posibilidades de hacerla fluir con los lenguajes escénicos. Más allá de las posibles conexiones arte/ciencia (en las que se detiene mayormente Pablo Muschietti en su escrito de TFI), se abre un imaginario posible de abordar a través de múltiples formas artísticas, tal como se ve reflejado en las diversas obras y trabajos nombrados en el Estado de la Cuestión y el Marco de Referencia. El eje de la investigación se despliega, entonces, en múltiples: tiempos, narrativas, identidades, realidades y puntos de vista.

### Múltiples tiempos

A partir de la idea de múltiples temporalidades vinculada a la física cuántica, nosotros rompimos en un sentido contemporáneo aquel hilo de la vida que, según la antigua mitología griega, controlaban las Moiras.

Si fragmentáramos el guión dramático de *Moiras* podríamos observar que cada una de las partes que componen el todo presenta una linealidad más reconocible, en términos de un inicio y un desarrollo, pero en un aspecto macro podemos pensar en una gran estructura no-lineal. De esta manera, es posible pensar y visualizar la multiplicidad de tiempos conviviendo en simultáneo, dentro del guión de la pieza.

La figura de las Moiras como controladoras de la vida, desde su inicio hasta su final, pueden también ser vinculadas a grandes debates que se han abierto en la época contemporánea. En primer lugar porque marcar la idea de inicio, abre a la discusión en relación al momento exacto en el que este sucede. Este punto tiene una vigencia

completamente actual, en donde a partir del debate en relación a la interrupción voluntaria del embarazo, van y vienen los argumentos sobre el comienzo de la vida y la posibilidad de sancionar una ley que traiga aparejada un derecho humano. El segundo debate surge de la idea de final, no sólo a partir de la posibilidad de pensar en la vida después de la muerte, muy emparentada con creencias religiosas, sino con la posibilidad concreta que se abre en la actualidad de extender y alargar la vida a partir de instrumentos tecnológicos y científicos. Es decir que estas nociones que introducen en la historia las Moiras, siguen vigentes en la actualidad. Sin embargo, el punto clave sobre la significancia que representan estas figuras está dada en el control. Los posibles debates en torno a las ideas de inicio, desarrollo y fin desembocan, en definitiva, en cuáles son las instancias que ejercen el control sobre la vida humana, tema abordado ya por Michel Foucault a través del concepto de biopoder.<sup>7</sup>

### **Múltiples narrativas**

Luego de pensar en actualizar la noción de Moira, surge como oportunidad la posibilidad de transformar esta idea central de control y poder, en una potencialidad que puede, o no, manifestarse en algunos de los personajes. En este sentido, la Moira no aparece como un carácter autónomo -como se representaban en la tragedia griega-, sino una característica o un rasgo que puede tomar alguno de los seres que aparecen durante la pieza.

Una vez que irrumpe la Embarazada en escena, el personaje Tapadx, realiza un pequeño baile de homenaje o bienvenida. Luego de finalizar el cortejo, y en la medida en la que comienza el parto, éste camina lentamente hacia el fondo del escenario y, buscando camuflarse entre el entorno, observa la situación. A pesar de que es imposible ver su rostro, se mantiene firme allí, atento a todo lo que sucede con la Embarazada y la criatura que está por nacer. Una vez finalizado el momento, Tapadx abre su túnica, como un pavo real que busca atraer a su pareja, da la bienvenida a la nueva vida, a este mundo tan diverso y “enquilombado”. A través de este acontecimiento, el personaje descrito manifiesta su potencialidad Moira, en donde controla de manera imperceptible, pero sugerente, el inicio de la vida del sujeto que lleva la Embarazada en su vientre. De esta manera, esta idea en relación al rasgo posible de manifestarse en algunos

---

<sup>7</sup> Pablo Muschietti desarrolló esta problemática a partir del libro de Paula Sibilía *El hombre postorgánico*.

personajes, abre nuevas capas de sentido y sobre todo permite poder imaginar ciertos hilos de control invisibles, entre algunos personajes.

### **Múltiples identidades**

La multi-referencialidad del trabajo tiene un valor central ya que brinda la posibilidad de sostener y componer múltiples situaciones que suceden simultáneamente. Personajes de múltiples aristas, que en su número cuadruplica la cantidad de intérpretes de la pieza, devinieron de un proceso de investigación, dado a través de diversos ejercicios de búsqueda creativa, tal como se detalla en mayor profundidad en la sección Proceso Creativo y Metodología de Investigación.

Esta multiplicidad de estados emocionales varía y fluctúa durante toda la pieza, donde incluso algunos personajes desarrollan cambios en su estado. Un ejemplo concreto de esta transformación es el momento del personaje del Esquizofrénico, donde puede verse en un primer momento atravesado completamente por una gran efervescencia e hiperquinetismo, que lo lleva a treparse al poste de luz, eliminando la posibilidad de distinguir cuales son los ejes espaciales verticales y horizontales. Trepa sin pausa, se vuelve dueño del espacio, mientras que el Linyera y la Embarazada ni lo perciben. En un último intento por llamar la atención, logra su objetivo, arrojándose del poste y siendo atrapado por sus otros dos compañeros, que –a causa de la velocidad de la caída- se desploman en conjunto al suelo. Luego de un abrazo sentido entre los tres, el Esquizofrénico realiza una última subida al poste, y como si ahora disfrutara de su gran poder físico sus movimientos son suaves, dóciles y fluidos, pudiéndose ver un gran cambio en su forma, luego de ese abrazo recomponedor.

A través de esta escena es posible ver no solamente la multiplicidad en los estados emocionales de los personajes, sino la multiplicidad de vínculos y relaciones entre ellos, abriendo la posibilidad de conflicto, de tensión o de completa unión fraternal. Siendo la identidad una construcción compleja de múltiples referentes, cabe nombrar el hecho de que es constituida también por ese otro que me mira y muchas veces supeditado a la colonización que ese otro ejerce sobre mí.

Las múltiples identidades en *Moiras* obviamente se dan en un contexto de debates actuales en relación al tema, fuertemente profundizado a partir del pensamiento *queer*, la impugnación de identidades binarias y la nueva noción del género como performatividad. Tapadx, Encapuchado, Enano Puteador, Bicho Verde y Sujeto Látex, son algunos de los personajes que juegan con esta noción, mezclando sistemas de

representación (cuerpos masculinos con vestuarios femeninos) o directamente ocultando los signos que podrían permitir poder deducir el género del sujeto en cuestión.

A lo largo de la historia se han producido múltiples intentos por construir identidades nacionales, desde las costumbres, hasta el pensamiento, y en muchos casos estos han fracasado. Han triunfado, sin embargo, las construcciones espontáneas y decididas, contrarias o disidentes de las que se han querido imponer. La identidad que se configura en *Moiras* nace principalmente de la idea de “quilombo”; sólo regidos por este concepto pueden compartir un mismo espacio tres intérpretes, trece personajes reversibles, mutantes, no-lineales, amorales y singulares, y la gran cantidad de elementos utilizados para la construcción de sus mundos específicos.

### **Múltiples realidades**

En una calle o callejón cualquiera, de un barrio cualquiera, de una ciudad cualquiera, se encuentran los personajes de la obra. Un lugar posible de situar a través de un sin fin de ejemplos reales, un paisaje conurbano, olvidado, marginado. Esta es la primer imagen que el espectador puede observar al ingresar al Auditorio Carpa, y constituye el contexto en el cual se desarrolla la pieza. Este espacio con una gran cantidad de objetos, fácilmente encasillables en la idea de *chatarra* comienza a esbozarse como un hogar, en donde cada personaje que integra el universo *Moiras* vive, apropiándose del espacio, sus posibilidades y la gran vastedad de objetos que la componen. En este contexto de exclusión se encuentran los personajes, empapados de lo que representa este entorno, conscientes de su condición y dispuestos a atravesar las circunstancias que sean necesarias. Situados en el borde y tocados por la violencia, con el objetivo de sobrevivir a la intemperie y a los otros personajes, por momentos fraternos y por momentos enemigos.

Tal como ya fue nombrado, los personajes que habitan este espacio pueden ser asociados fácilmente a los pertenecientes al universo Arlt. Dispuestos a hacer cualquier cosa, sin emitir juicio alguno, pero con una humanidad sorprendente. Incluso también con la realidad a la que se expone el personaje del Guasón, oprimido por una sociedad que lo cataloga como raro. O también con un paisaje relativo al que se muestra en la película de Scola, objetos y personas unas sobre otras, peleando entre sí.

Durante el transcurso del guión de la obra se desarrollan varios acontecimientos trazados por esta idea. Uno de lo más claros es el momento de la murga. Allí el Enano Puteador toma una palangana metálica que se encuentra debajo de los pies del Caníbal,

que se encuentra casi en el proscenio de la escena observando los intentos del enano por lograr que su tatú se mueva. Al tomar el objeto metálico el personaje comienza a tocar un ritmo similar al de la murga, intentando conseguir así su objetivo de revivir el animal inanimado. Sin embargo lo que sucede no es lo esperado, del fondo de la escena se levanta de su silla Sujeto Látex, luciendo su cabellera rubia camina de manera seductora y segura hacia el animal, que luego de ubicarlo en el límite frontal de la escena, se arranca los pelos rubios que luce mientras grita. El personaje queda con su cráneo imberbe al descubierto, mientras comienza a bailar y desplegar todo su talento en el ritmo musical que continúa sonando. El momento que parece representar una gran celebración se desarrolla con una intensidad en aumento, el Caníbal extrae de alguno de los cúmulos de objetos que hay en la escena una caja, de la que va arrojando unos pequeños objetos comúnmente utilizados para el embalaje de frágiles. Mientras aumenta la intensidad de su danza también aumenta la intensidad del Caníbal, que ahora arroja estos pequeños elementos al cuerpo de Sujeto Látex, y al acabarse estos, le arroja la caja y luego lo empuja. Sorprendido por semejante violencia el sujeto se recompone de la situación, tomando al Caníbal por la cabeza y arrojándolo al piso. Sin ningún recato el Enano Puteador jamás deja de golpear la palangana, hasta que el personaje violentado le desprende el objeto al mismo y toma el cable que cuelga de éste, transformándolo en un látigo. Este momento marca uno de los puntos de inflexión de la obra. Si bien Sujeto Látex no representa una identidad trans, sí busca jugar con la idea de extrañeza, de disidencia, de lo alterno y lo diferente. Al decidir usar la máscara de látex nació casi inmediatamente la necesidad de componer un personaje que pudiera salirse de la norma, que fuera casi monstruoso. La violencia que se desprende del personaje del Caníbal atenta contra todo lo anteriormente nombrado, con la necesidad de erradicar “lo otro”, lo que escapa de la aceptación y la tolerancia.

Lo múltiple invade también el universo objetual de la obra, conformado por una gran cantidad de elementos heterogéneos, que asimismo son metaforizados y manipulados de maneras diferentes, en un paisaje escenográfico con una estética cercana a la expresión “la biblia y el calefón”.

### **Múltiples puntos de vista**

Obviamente, hablar de diferentes interpretaciones posibles de la obra, involucra en primer lugar a los espectadores, pero, en mayor o menor medida, éste es un rasgo de toda obra de arte. En un sentido más específico, el proceso de creación de *Moiras* ha

comprometido distintos puntos de vista por parte de nosotros tres, autores de la misma, tal como nos propusimos quede de manifiesto en los escritos de TFI de cada uno.

## PROCESO CREATIVO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo dar cuenta, a través de la escritura, del proceso de investigación escénico? Esa fue la pregunta fundamental que me propuse responder en el primer escrito formal relacionado a *Moiras*, en la entrega final de la materia Epistemología de la Investigación en Artes Escénicas, en julio de 2019. Un primer referente en esta búsqueda fue *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), un libro compuesto por fragmentos donde, a través de un sinfín de temas, el autor sigue de cerca la dinámica real de su propio pensamiento. La escritura no es aquí un procedimiento aplicado al objetivo de lograr un libro sino un mapeo del proceso de escribir, con todos sus recovecos y contradicciones.

En verdad, procedimiento y proceso son dimensiones simultáneas, como las que atraviesan a nuestro TFI. Por un lado, se busca un procedimiento, con el objetivo de poder establecer una serie de estrategias que permitan llegar a un resultado final. Por el otro, la convivencia simultánea de un proceso creativo y de investigación, presenta la particularidad de poder ser infinito. Esta idea en relación al tiempo creativo surge del planteo que hace el filósofo Boris Groys a través de lo que él llamará “plus infinito de tiempo”<sup>8</sup> para aludir a la acción del artista de retomar en cualquier momento la búsqueda artística, volviéndose esta continuable y/o repetible infinitamente. En esta perspectiva es imposible pensar en un resultado final específico, porque siempre se abren nuevos caminos posibles de tomar y de indagar, engordándose continuamente el flujo de información que se desprende del mismo, con hallazgos y preguntas. A su vez, esta posibilidad de pausar o reactivar la búsqueda anula la polaridad éxito/fracaso ya que la aspiración no cabe en un resultado concreto. Es en este lugar donde el proceso y el procedimiento se retroalimentan, ya que este segundo si bien busca la construcción de un desenlace abre la posibilidad de ser concebido como un resultado final en constante transformación y desarrollo. Para utilizar una imagen metafórica que de cuenta de este planteo puede ser posible pensar este Trabajo Final Integrador como el *frame* en el que se encuentra la investigación al momento de poner pausa al proceso, pero si se volviera a activar el carretel entonces la imagen cambiaría.

---

<sup>8</sup> Boris Groys, “Bajo la mirada de la teoría” en *Arte en flujo*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

En paralelo a esto, en el proceso de búsqueda de referencias artísticas y teóricas que alimenten la investigación, se abre una circunstancia similar. En la actualidad digital, el vínculo con todo este corpus referencial adquiere un incremento constante e inmediato, en un proceso hipervincular en constante flujo y con apariciones o hallazgos constantes, donde la ramificación y el arco de búsqueda es muy grande. En este sentido la posibilidad de obtener información precisa y detallada en segundos a través de Internet aporta un ritmo muy acelerado y cuasi inabarcable. En consonancia con esto, la búsqueda escénica obedece a ese mismo flujo y ritmo, es un proceso constante, pudiendo este retroceder, desaparecer, avanzar rápido o lento, o simplemente extenderse infinitamente: se configura en este sentido una metodología de prueba y error.

El libro de Barthes, compuesto por múltiples temas, anteceditos y sintetizados en subtítulos de una palabra o frase, en una suerte de unidad fragmentada, posibilitó poder pensar una forma de abordar la escritura de este TFI para que todas las aristas del proceso puedan estar incluidas en él. Constituye un ejemplo concreto en el cual si bien es posible desestructurar todo su contenido en múltiples partes, la unidad de sentido emerge al ensamblar todos estos fragmentos.

Para desarrollar un racconto de las fases y formas de la investigación de este trabajo, tanto de su aspecto escénico como escrito, y de los vínculos y coincidencias entre ambos, una de las primeras preguntas fue: ¿qué es lo que me interesa cuando escucho, leo o veo a artistas/creadores hablar sobre su propia obra? Fue así que conformé un sucinto marco referencial para esta sección en que me propongo dar cuenta de las metodologías y procesos de nuestro propio trabajo. Además del libro ya mencionado, donde Barthes compone el propio “universo barthesiano”, me interesaron particularmente los modos en que el dramaturgo Rafael Spregelburd en *Detrás de escena*, la directora de cine Albertina Carri en *Cuaterros* (Ver Anexo 12) y Diana Szeinblum sobre la obra *¡Adentro!* (Ver Anexo 13) relatan y analizan sus propios procesos creativos.

Rafael Spregelburd<sup>9</sup> llama procedimiento a todo el conjunto de estrategias, herramientas y procesos que un artista emplea para realizar su obra, y detalla más precisamente, “el asunto del ‘procedimiento’ está ligado casi exclusivamente al

---

<sup>9</sup> R. Spregelburd: dramaturgo, traductor teatral, director de teatro y actor argentino. Más información en: <http://www.alternivateatral.com/persona689-rafael-spregelburd>

problema de la creación de formas”<sup>10</sup>, algo sumamente peligroso si la forma predomina frente al contenido, más bien “la lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido”<sup>11</sup>. Es en este segundo momento donde pensar sobre el proceso de investigación y creación de la obra comienza a ser interesante, ya que pone al autor en un lugar singular, responsable de los elementos que son llevados a escena, y las decisiones y caminos que se toman para desarrollar el trabajo. Un dato extra que creo atinado es que Spregelburd es traductor, algo no menor si pensamos que montar una obra no es más -ni menos- que traducir en el cuerpo otros lenguajes, así como referir luego al proceso escénico en palabras es nuevamente otra traducción.

En el film *Cuaterros* (2016) se desarrolla de forma muy contundente el posicionamiento de una autora (Albertina Carri) frente a una investigación, hablando en primera persona sobre dicho proceso, no solo en cuanto a búsqueda de datos, información o material filmico sino también a todos los aspectos de la vida íntima y cotidiana que se ven afectados por ese estado de búsqueda. Esto se desarrolla a través de un tono sumamente claro trazado por una voz que relata casi sin cambios de ritmo y dinámica un sin fin de desencuentros y frustraciones, una búsqueda que parece no dar resultados y un montaje de archivos que acompaña de manera no lineal el relato. Se trata de un referente importante a la hora de desarrollar el escrito de este TFI, planteando un debate posible sobre la posición del autor en dicho proceso, el tono a través del cual lo desarrolla y de qué manera la investigación toma todos los aspectos del proceso creativo.

### ***Moiras*, en proceso**

Con el fin de dar cuenta de las aristas del proceso investigativo y creativo de *Moiras*, hemos identificado cuatro instancias metodológicas:

- Laboratorio de creación de cuerpos.

A partir de ideas iniciales como los *multiversos* y de figuras referentes como las *Moiras*, comenzó a desarrollarse la búsqueda escénica. En una primera instancia el trabajo de investigación se focalizó (y esto constituye el motor inicial) en la búsqueda

---

<sup>10</sup> Rafael Spregelburd, “Procedimientos” en *Detrás de escena*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Excursiones, 2015.

<sup>11</sup> *Ibid.*

por crear diferentes cuerpos inspirados en conceptos, palabras e imágenes. La creación de cuerpos supone la posibilidad de transformar el cuerpo acrobático que poseen los intérpretes para dar origen a otros nuevos singulares y escénicos. Es importante destacar que durante esta instancia la búsqueda fue sumamente amplia e inclusiva, todos los cuerpos importan y todos los cuerpos pueden contar un sinfín de situaciones. En consonancia con esto, a su vez, se tomaron imágenes comunes de cuerpos y al ser abordados a través del propio se produjeron traducciones físicas en donde el resultado de eso presenta una unicidad especial y ese cuerpo deja de ser arquetípico y pasa a ser singular. Durante los primeros ensayos los tres intérpretes realizamos el procedimiento de abordar la misma pauta dando como resultado tres cuerpos diferentes, cada uno teñido por las interpretaciones y las lógicas creativas personales. En este sentido nombrar esta etapa como creación de cuerpos no es una decisión ingenua, como diría Barthes “La función erótica del teatro no es accesoria, porque solo él, de todas las artes figurativas (cine, pintura), ofrece cuerpos, y no su representación”<sup>12</sup>. De esta manera se desprende un segundo problema, el problema de la representación.

- Descomponer los signos de las Moiras.

En la investigación en relación a las figuras de las Moiras, una búsqueda se situó en el ejercicio de poder ubicar los signos que se atribuyen a estos personajes y transportarlos a un lugar que no sea meramente el de la representación obvia, sino más bien desplazarlos dando lugar a nuevos abordajes obtusos. Una de las Moiras es la que va tejiendo el metafórico hilo de la vida y a partir de esto comenzamos a trabajar con hilos y una rueda de bicicleta (metáfora del telar, la rueca, etc); otra de las Moiras es la que va midiendo la vida humana y ahí aparecieron los elementos de medición, por último la tercera Moira es la encargada de cortar el hilo de la vida cuando llega la muerte de cada sujeto y ahí aparecieron las tijeras. Es en esta etapa donde el trabajo de investigación comienza a engordarse de sentidos y metáforas, ya que la descomposición de estos signos abre la posibilidad de operar o jugar con la experiencia cotidiana del espectador con esos objetos. Obviamente, la ‘creación de cuerpos’, detallada anteriormente, y este trabajo con los usos y significados de los objetos se retroalimentan, y una vez iniciadas, suceden en simultáneo.

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2018.

En esta etapa de descomposición de signos objetuales y corporales resulta fundamental la idea de traducción. Además de recordar lo dicho anteriormente acerca de Spregelburd, uno de los ejemplos más próximos a *Moiras* es el desarrollado por la coreógrafa Diana Szeinblum en su obra *¡Adentro!* (2016). En el marco de la Residencia Coreográfica Danza al Borde, se les propuso a los coreógrafos que eligieran a un músico para trabajar en conjunto y que tomaran un rasgo de la danza popular argentina para intervenirlo o abordarlo desde la danza contemporánea. Szeinblum relata que uno de los ejercicios fue observar aquellos signos que aparecían en los cuerpos de los bailarines folclóricos para que lo replicaran los bailarines contemporáneos. Eso devenía en una traducción inmediata donde al encarnar esos signos o gestos físicos en sus bailarines ya se veían o representaban de otra manera, dando origen a otros cuerpos que surgían de la fusión o la mixtura de la formación contemporánea y la representación folclórica.<sup>13</sup>

- Escrituras improvisadas.

Esta etapa es una de las que brinda mayor vitalidad en la investigación y está desarrollada a través de improvisaciones de entre treinta y cinco minutos y una hora y media, en donde todos los materiales que fueron apareciendo pueden ser usados. De esta manera las pequeñas escenas surgidas de las etapas anteriores comienzan a asociarse espontáneamente entre sí y a producir sentidos, devolviéndonos una información vital para la observación y análisis del material escénico. Brinda también la posibilidad de

---

<sup>13</sup> La coreógrafa remata con un comentario sumamente esclarecedor sobre este procedimiento: “Si tomo como verdadero que la danza compromete toda idea de cuerpo, podría entonces cambiar el título del programa ‘Tres Danzas Argentinas’, aunque sea por un rato, por ‘Tres Cuerpos Argentinos’.

Algunos dicen que las danzas tradicionales son el ser del pueblo.

Entonces, en este potencial, el ser del pueblo ¿es el cuerpo?

¿Cómo es el cuerpo que danza el pueblo?

Investigar físicamente qué hace el cuerpo cuando se mueve, bailando tradicionalmente sus danzas ¿es acercarse al ser del pueblo?”

Sinópsis de la obra *¡Adentro!* de Diana Szeinblum. Extraída de:  
<http://www.alternivateatral.com/obra46336-adentro>

reflexionar acerca de la relación de ese trío de Moiras, el rol que cada una ocupa, cómo está compuesto ese espacio, cómo se organizan los objetos en escena y cómo fluyen los personajes a través del tiempo. La repetición del ejercicio de improvisación comenzó a favorecer cierto guión, ciertas situaciones que se repetían —en principio espontáneamente- y comenzaban a construir sentido en relación al trabajo, de esta manera cierta escritura improvisada comienza a consolidarse y exige una escritura más asentada.

- Armar el rompecabezas.

Las materias físicas extraídas del proceso de investigación se nos presentan ante nuestros ojos como una suerte de piezas que permiten ser encastrables unas con otras. Cada materia está agrupada según la cantidad de personajes que intervienen en la misma: solos, dúos y tríos. Algunas tienen su conexión más inmediata, precisa y favorable entre sí, mientras que otras tardan mucho tiempo en encontrar su lugar. Durante la escritura de este TFI (tanto su parte escénica como escrita en palabras) se hace presente la idea de rompecabezas, y se vuelve necesario pensar estas unidades fragmentadas de forma amplia y diversa, para poder tener la libertad de probar uniones, vínculos y enlaces sin la presión del resultado específico. La escritura del guión de *Moiras* deviene de una investigación a través de la cual las escrituras improvisadas permitieron poder entender ciertos aspectos asociativos del material que en muchos casos tuvieron un carácter sorpresivo e inimaginable. Seguir indagando y probando nuevas conexiones entre el material permite no encapsular el trabajo en una forma determinada, en este sentido la metodología, como bien fue dicho anteriormente, tiene el carácter de prueba y error -o acierto-, con la posibilidad de retrotraer las decisiones una vez que fueron probadas. La lógica planteada en esta última fase del procedimiento se muestra próxima a la de Barthes

Volviendo al libro de Barthes citado en el inicio, constituye un ejemplo concreto en el cual, a partir de un contenido diseminado en múltiples partes, una unidad de sentido emerge en su ensamble. Esta lógica es similar a la planteada en esta última fase del procedimiento, en la cual es necesario armar el rompecabezas y analizar cuáles son los significados que se desprenden de las posibles formas de componer el guión.

Concluyendo con esta sección, hemos propuesto como marco referencial cuatro instancias en las que se presentan artistas hablando en primera persona sobre sus obras. En los casos de Spregelburd y Szeinblum a partir del análisis posterior sobre sus formas

de concebir y desarrollar la creación de sus trabajos. En los casos de Barthes y Carri, la primera persona está situada en la propia obra, constituyendo la identidad de ese trabajo. Estos referentes nos posibilitaron pensar una forma de abordar la escritura de este TFI para que todas las aristas del proceso puedan estar incluidas en él, así como pensarnos a nosotros, autores e intérpretes, como parte indisociable y vital del mismo.

## CONCLUSIONES

\*Esta sección es común a los tres escritos de TFI

Luego de haber trabajado varios años bajo la dirección de diferentes directores, nos vimos en la necesidad de comenzar a buscar, por nuestro lado, situaciones que nos permitan imaginar nuevos desafíos. Actualmente, no solo nos unen los espacios de formación, sino que también compartimos deseos, ganas y voluntades de investigar, crear y actuar juntos. A partir del aporte individual de cada uno y construyendo una fuerza colectiva expresada mediante la conformación de este trío.

El trabajo aquí presentado representa la síntesis de muchos años compartidos, especialmente en esta institución, participe necesaria para el nacimiento de este proyecto. A su vez, configura un punto de partida en el cual el grupo se encuentra, con el objetivo de continuar esta investigación que significará, en un futuro próximo, el estreno oficial de *Moiras* como ópera prima del *Colectivo BørdeL*

## BIBLIOGRAFÍA

- Roberto Arlt, *Los siete locos*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gárgola, 2015
- Roland Barthes, *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009.
- Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2018.
- Ricardo Bartís, *Ahí vienen. Sobre el Laboratorio de Creación I, dirigido por Ricardo Bartís*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2018
- Jorge Luis Borges, *Cuentos Completos*, 8va ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Debolsillo, 2016.
- Lucas Condró, *Lo singular*, Madrid, Continta Me Tienes, 2017
- Eduardo del Estal, *Historia de la mirada*, 1a ed., Buenos Aires, Atuel, 2010
- Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1a ed. 5a reimp, Buenos Aires, Manantial, 2017
- Boris Groys, *Arte en Flujo*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Boris Groys, *Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, 1a ed 3a reimp., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- Rafael Spregelburd, “Procedimientos” en *Detrás de escena*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Excursiones, 2015.
- George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011

Publicaciones digitales extraídas de [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

- Fanny Beuré, “*I’ll capture your heart dancing*”: *Fred Astaire, une chorégraphie de l’attraction*.
- Olaya Fernández Guerrero, *Cronos y las Moiras. Lecturas de la temporalidad en la mitología griega*, Universidad de La Rioja, 2014.
- Carlos Vives García, *Orígenes de la tragedia. Características generales de la tragedia griega. La tragedia anterior a Esquilo*, 2005

## VIDEOGRAFÍA

TedxBuenos Aires - Rafael Spregelburd - 4/08/2010

- <https://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=6&t=0s>

Entrevistas realizadas a Rafael Spregelburd

- <https://www.youtube.com/watch?v=iKzEzMLEd8M&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=1>
- <https://www.youtube.com/watch?v=Uxafm3LJayE&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=2>
- <https://www.youtube.com/watch?v=jbLgElloqQo&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=6>
- [https://www.youtube.com/watch?v=z1R2iuiI\\_Hk&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=z1R2iuiI_Hk&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=8)
- <https://www.youtube.com/watch?v=o5yuwqFgtz8&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=14>
- <https://www.youtube.com/watch?v=o05jlfrr6mU&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=16>
- <https://vimeo.com/334925789>

Entrevistas realizadas a Mauricio Kartún

- <https://www.youtube.com/watch?v=1Jju80g9keY&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=3>
- <https://www.youtube.com/watch?v=O0qZ40VIKKk&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=4cyhXhT3Epk&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=7>
- <https://www.youtube.com/watch?v=XeaqZ0Hs0Mw&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=9>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6T5eEuBK94A&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=10>
- <https://www.youtube.com/watch?v=zFIKVKdZP1s&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=11>

- <https://vimeo.com/344909238>

Video sobre el proceso creativo de la obra *El niño argentino*, de Mauricio Kartún (2006)

- <https://www.youtube.com/watch?v=W4lSd-aMDck&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=12>
- <https://www.youtube.com/watch?v=I1Aj4sSITBU&list=PL9ehy9PWEXeFpBv4lh4aSYyXjPsl1qolH&index=13>

Entrevista al grupo Piel de Lava

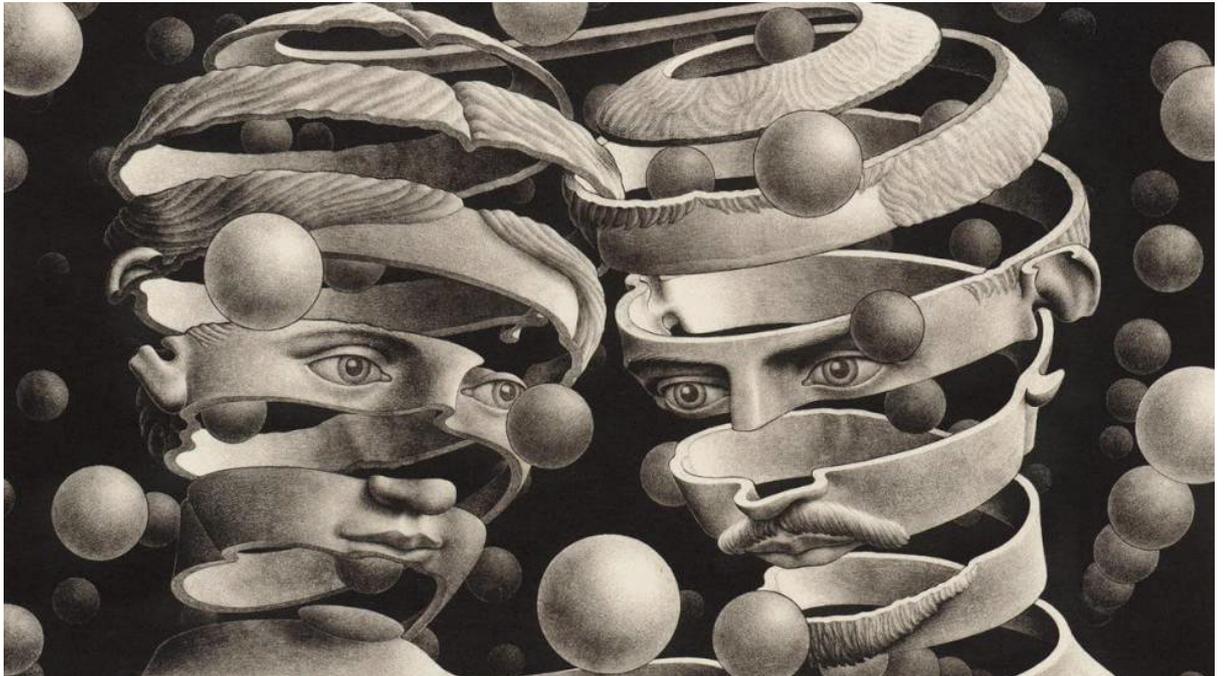
- <https://vimeo.com/329311034>

Video sobre el proceso creativo de la obra *Petróleo*, del grupo Piel de Lava (2018)

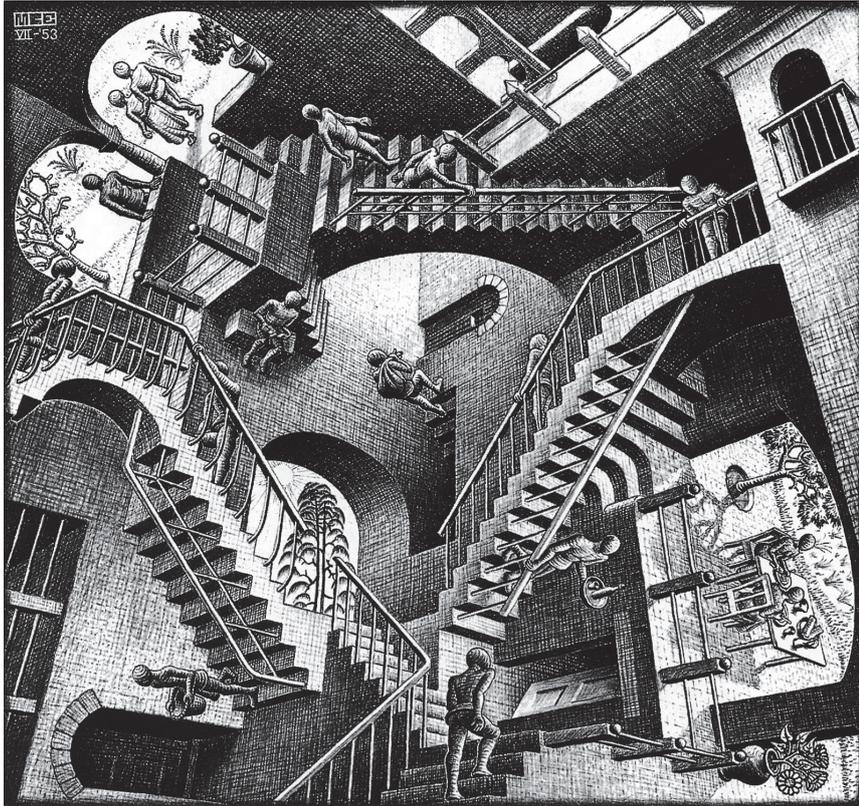
<https://www.youtube.com/watch?v=RHF7EC9Rkc>

## ANEXO

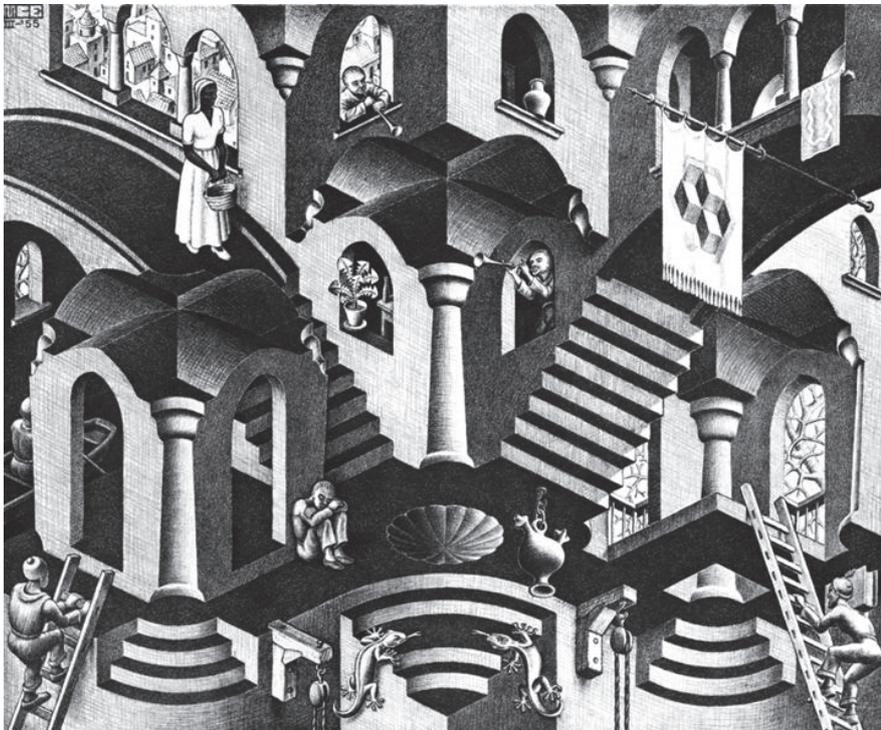
- 1) *Gaff Aff*, Zimmermann & de Perrot (2006). Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-B6oaBuYnA0&t=340s>
- 2) *Zooo*, Denis Plasard (2018). Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TrCGX0Umyco>
- 3) *La Terquedad*, Rafael Spregelburd (2017). Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3ts7VPjLmHU>
- 4) *Bound of union*, Maurits Cornelis Escher (1956)



*Relativity*, Maurits Cornelis Escher (1953)



*Convex and Concave*, Maurits Cornelis Escher (1955)



5) *Café Müller*, Pina Bausch (1978). Obra completa:

<https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&t=2196s>

- 6) *Öper Öpis*, Zimmermann & de Perrot (2008). Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2apyOST8-y8>
- 7) *El padrino III*, Francis Ford Coppola (1990) - escena final.  
<https://www.youtube.com/watch?v=-bRwVgloZ74>
- 8) Ballet Tockadero - Pas de quatre.  
<https://www.youtube.com/watch?v=MPDavqaPifU>
- 9) *Silk Stockings*, Rouben Mamoulian (1957).  
[https://www.youtube.com/watch?v=4DvOjz\\_l-30](https://www.youtube.com/watch?v=4DvOjz_l-30)  
*The Band Wagon*, Vincente Minnelli (1953)  
<https://www.youtube.com/watch?v=wDHwJrbrp0Y>  
*Carefree*, Mark Sandrich (1938). <https://www.youtube.com/watch?v=UYX-7vcKvMM>  
*Top Hat*, Mark Sandrich (1935)  
<https://www.youtube.com/watch?v=dl6FLfHTC68>  
*Royal Wedding*, Stanley Donen (1953)  
<https://www.youtube.com/watch?v=hPS-eRiE7so&feature=youtu.be>
- 10) *Sideways Rain*, Guilherme Botelho.  
[https://www.youtube.com/watch?v=gBMmP1\\_st1M](https://www.youtube.com/watch?v=gBMmP1_st1M)
- 11) *Cometas*, Paula Maffia (2019). Canción completa y letra.  
<https://paulamaffia.bandcamp.com/track/cometas>
- 12) *Cuaterros*, Albertina Carri (2016). Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8fwSFhHz7vE>
- 13) *¡Adentro!*, Diana Szeinblum (2016): <https://vimeo.com/243210752>  
 Diana Szeinblum hablando del proceso creativo de *¡Adentro!*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fW6U1CYmBpg&t=327s>

## AGRADECIMIENTOS

\*Esta sección es común a los tres escritos de TFI

En primer lugar queremos agradecer a Blancaluz Capella y Rafael Moraes, colaboradores artísticos de este trabajo, amigos, familia y futuros directores de la obra *Moiras*.

A nuestras tutoras de TFI Valeria González y Denise Osswald quienes nos acompañaron y han trabajado exhaustivamente, junto a nosotros, en la realización de esta investigación.

A Iván Carmona, gran amigo y asistente técnico, indispensable.

A Gerardo Hochman y el equipo docente de la focalización en Artes Circenses. A todos nuestros maestros de los que hemos aprendido mucho estos años y a nuestros compañeros, con los que hemos compartido y construido este espacio durante cuatro años, de quienes también aprendimos un montón.

A Laura Poletti, escenógrafa del proyecto que se ha sumado con un entusiasmo y dedicación admirable.

A nuestras familias, que nos han apoyado y sostenido en las decisiones que hemos tomado. A los amigos y amores que colaboraron en el proyecto con miradas, sugerencias, regalos, préstamos y ánimo.

A Joaquín Cabrera por dar la idea de los multiversos para “El laboratorio performativo H20 - C3” en el 2018, la semilla de todo esto.

A Paula Maffia por componer y permitirnos usar su canción.

Al Fondo Metropolitano de las Artes y la Ciencia y La Cultura, y al British Council, por apoyar este proyecto.

Y por último a todas las personas que han sido, son y se sienten parte de esta obra.

A todos ellos muchas gracias.