



Kotidiana: hacia la desnaturalización de la experiencia

Antonella Sturla

(Universidad de Buenos Aires)

El teatro debe ser considerado también como un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa, de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en aguas oscuras.¹

Kotidiana, estrenada en 2009 y repuesta en 2010, es una propuesta estética que atenta contra nuestra cotidianeidad. Socava desde la metáfora de los cuerpos los lugares comunes de la mirada espectral, las convenciones que rigen el derrotero dramático y se yerguen como únicas verdades. El quiebre de la norma da cuenta de que el arte comienza allí donde la ley sólo existe por el insolente acto de la transgresión. En este caso, este quiebre de la norma atenta contra el *quid* de la cuestión teatral: el vínculo actor-espectador.

Retomando antiguas voces que aún resuenan y enriquecen las prácticas teatrales contemporáneas, ya Jerzy Grotowski tomó la iniciativa de dismantelar el hecho teatral llevándolo hasta sus últimas consecuencias, en vista a plantear un concepto sustractivo del teatro. Su inquietud giró en torno de la intención de suprimir todo aquello que fuera accesorio e innecesario, para que sobrevivieran sólo los elementos esenciales que hacen que el teatro sea teatro:

eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y 'viva'².

¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*; Buenos Aires, Sudamericana, 2005; p. 52.

² Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*; México, Siglo XXI, 1981; p. 13.



Podemos afirmar, entonces, que son dos los protagonistas del hecho teatral: sin un actor que accione y un espectador que sea testigo de ese accionar, no habría teatro.

El *Teatro Sanitario de Operaciones (TSO)*, bajo la dirección de Quique López, construye esta propuesta alejándose voluntariamente de la práctica teatral occidental textocéntrica, eligiendo como espacio el IMPA, una fábrica recuperada por sus trabajadores que funciona también como centro cultural. En un amplio galpón, oscuro y húmedo, conviven performers y espectadores, proponiendo un corrimiento de la típica puesta frontal y provocando desde el accionar varios momentos en los cuales el espectador será partícipe activo en el transcurrir de la obra.

Mientras las convenciones teatrales tradicionales languidecen en la escena contemporánea, en este caso, por el contrario, son puestas en evidencia precisamente por su falta, por su ausencia. Y aunque el grupo tenga plena consciencia de que la intención es "desnudar todas las bambalinas de la puesta clásica"³, el gesto de rebeldía sucumbe sin embargo frente a esa verdad que se oculta agazapada en cada experiencia teatral. Como ya señaló Grotowski, el vínculo actor-espectador no puede ser disuelto. Pero ¿quién dice que todo está perdido?

Kotidiana coquetea con la disolución de esa diada esencial que históricamente atraviesa la práctica teatral, con la pérdida de límites y es precisamente en esa frontera donde se mezcla acción y percepción, actor y espectador. La cotidianidad estalla en fragmentos irreconciliables que revelan no sólo su artificialidad, sino que sacuden la cómoda mirada asentada en el paradigma lógico-causal en vistas a desnaturalizar la experiencia.

A continuación, nos proponemos trazar un recorrido por las temáticas que son abordadas a lo largo del espectáculo y que cuestionan la idea de cotidianidad, no sólo desde el plano meramente conceptual, sino en relación con los recursos teatrales utilizados, es decir, con el modo en el que estos temas son puestos en acto en la escena. Hemos organizado la exposición en tres vectores de análisis siguiendo la estructura propuesta por la obra: la vida y la muerte, el trabajo y, finalmente, el sueño o la pesadilla. Luego, nos detendremos específicamente en la

³ <http://www.teatrosanitario.com.ar/prensa.html>



forma que adopta la relación actor-personaje-*performers* y cómo interviene en la totalidad el concepto de performance, cómo desde una mirada extra-ordinaria se interroga la experiencia humana cotidiana.



Vida y muerte: ser o no ser cotidianos, ésa es la cuestión

Quizás lo cotidiano sea aquella construcción que nos permite tolerar el conflicto existencial del ser humano que lleva en sus entrañas la cruel realidad de saber que, más allá de fingir cierta cotidianeidad, el principio y el fin de nuestra vida revela nuestra imposibilidad de convertirnos en seres humanos cotidianos: ¿hay acaso algo más misterioso que el nacimiento y la muerte?

Artaud fue carnalmente consciente de que el teatro no está hecho para expresar pasiones medianas, sino las *reivindicaciones desesperadas del alma*: "no somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo"⁴. La radicalidad de su pensamiento era también producto de la impotencia que le producía la idea de que el cuerpo humano haya venido al mundo en estado de esbozo, y por ello:

⁴ Antonin Artaud, ob. cit.; p. 89.



atribuía a Dios, a quien desposee de su mayúscula, la invención del eros biológico que hace depender todo nacimiento de una copulación entre madre y padre: la cicatriz umbilical es la marca de esta esclavitud primera, que expulsa al alma del mundo visible y que, desde el momento en que alfombra nuestra osamenta de vísceras condenadas a la pestilencia, inscribe la muerte en nuestro destino. ¿La eternidad? Nos ha sido sustraída por este acto fundador de una cadena ininterrumpida de crueldad. Sólo tenemos una posibilidad de reencontrarla colmando todas las brechas abiertas de nuestro cuerpo para dar paso a la podredumbre: es imposible rehacer al hombre⁵.

¿Somos algo más que humanos cotidianos? Es la pregunta en torno a la cual gira *Kotidiana*. Mientras nos sumergimos en la cotidianeidad del vivir, tal vez olvidamos aquello que escapa a la razón y optamos por no formular preguntas que no encuentren respuesta. *¿De dónde venimos? ¿Para qué? ¿A dónde vamos?:* la rebelión humana contra lo irremediable que niega sus razones a la razón.

"Vivir, naturalmente no es fácil"⁶, sentenciaba sin pudor Albert Camus, reconociendo en la implacable irracionalidad del absurdo la única razón que puede dar sentido al sinsentido, encontrando en esta afirmación ecos que reclamaban la caída de las máscaras en el hecho más crudo de reconocer, a partir de *el sentimiento trágico de la vida* ya que "a todos nos falta algo; sólo que unos lo sienten y otros no. O hacen como que no lo sienten, y entonces son unos hipócritas"⁷. Al igual que Artaud, el pensador español Miguel de Unamuno, adhiere a pensar la condición humana como un esbozo, como un ensayo o como una pintura en proceso en la cual las formas no son nítidas. Encontramos consuelo en lo cotidiano, en construir una partitura de lo conocido que nos permita satisfacer el hambre de conocimiento de ese animal racional que somos, siempre en eterna lucha con el animal sentimental.

¿Somos o no somos seres humanos cotidianos? Ésa es la cuestión. Cuando se produce ese malestar ante la imagen de lo que somos, ese espejo que nunca nos devuelve la misma imagen y nos produce eternamente extraños a nosotros

⁵ Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*; Madrid, Publicación de la ADE, 1994; pp. 361-62.

⁶ Jerzy Grotowski, op. cit.; p. 18.

⁷ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*; España, Ed. Planeta, 1999; p. 21.



mismos, precisamente la heroicidad del hombre radica en soportar esa náusea existencial y no vomitar. Si el ser humano asume esas preguntas sin respuesta será un Hamlet atravesado por la duda:

no puedes probar lo inefable (...) ni puedes probar el mundo en que te mueves; no puedes probar que eres cuerpo sólo, ni puedes probar que eres sólo espíritu, ni que eres ambos en uno; no puedes probar que eres inmortal, ni tampoco que eres mortal (...) porque nada digno de probarse puede ser probado ni des-probado, por lo cual sé prudente, agárrate siempre a la parte más soleada de la duda.⁸



Una madre que da a luz, mientras un hombre en posición fetal se suspende en el aire mediante un arnés. Un performer mira a los ojos a los espectadores, mientras pronuncia las primeras palabras de la obra que tienen sabor a sentencia: "el nacimiento, los olores, los humores, los amores, los sabores... finalmente, y casi siempre inoportunamente, la muerte"⁹.

⁸ Poema *El sabio antiguo* de Tennyson, citado por Miguel de Unamuno, ver op. cit.; p. 38.

⁹ TSO, *Kotidiana*, texto pronunciado en la obra; IMPA, 2010.



El drama existencial que atraviesa al hombre es planteado en brutales minutos que apelan a movilizar al espectador en términos reflexivos. Luego vendrá la provocación de los cuerpos...

La cotidianeidad del trabajo. La extracotidianeidad de la fiesta

Trabajar. *Work. Travail. Arbeit. Trabalho. Lavoro.* Trabajar, trabajar, trabajar. *Kotidiana* reelabora la idea del trabajo como ese lugar común que reclama ser revisado. Desde el caos planteado por la escena, el espectador es invitado a participar de la jornada laboral. Un hombre a los gritos y soplando un silbato avanzaba sobre los espectadores, que lentamente iban encogiéndose los hombros y accionando en vistas a cumplir el objetivo. Y la pregunta que se explicita en el espectáculo es *¿Por qué? ¿Para qué?*

Sísifo estaba condenado a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía siempre a caer por su propio peso: no hay peor castigo que el trabajo inútil y sin esperanza, encarcelado en un eterno rito que se torna trágico precisamente, porque Sísifo es consciente de la absurdidad. Sin remontarnos a un pasado mítico, Camus señala que "el obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente"¹⁰.

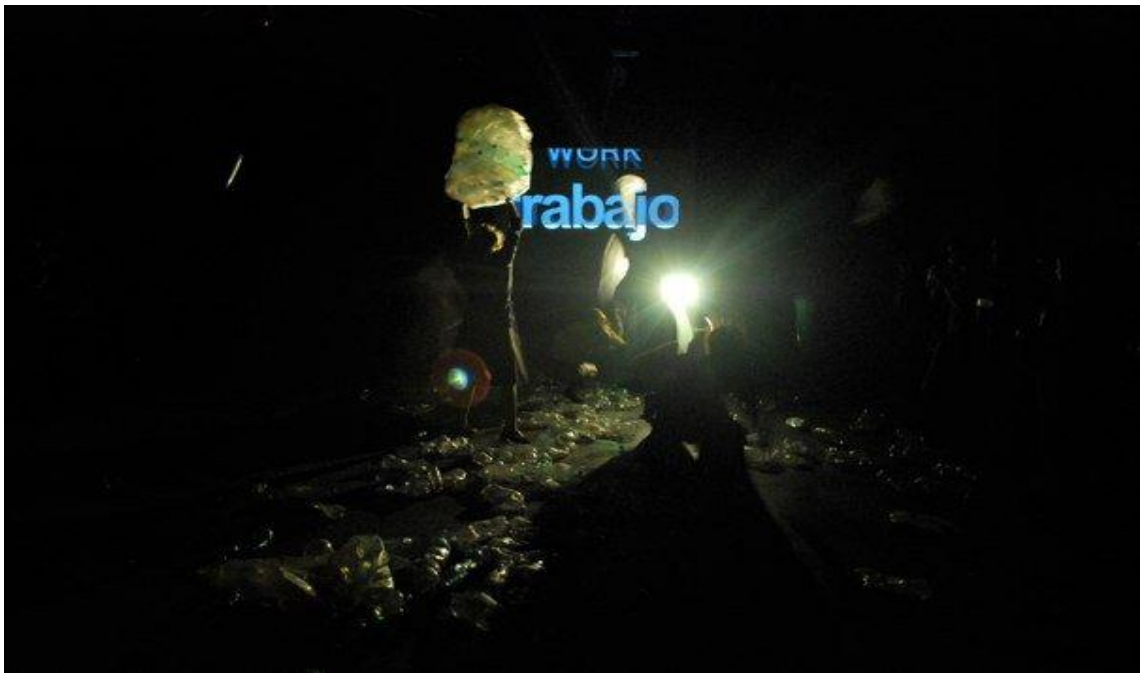
El progreso reclama que el hombre sea concebido como una máquina y se vuelva manejable como ella, requiriendo también pausas necesarias consagradas a restablecer su fuerza de trabajo, y, a diferencia de la máquina, también destinadas al consumo. Ganar tiempo es para quienes lo vigilan, inhibir toda posible alteración del orden estatuido reduciendo los lugares de resistencia del obrero, "ahí donde no puede alcanzar la mirada del amo, confiscarle toda capacidad de controlar su tiempo y de reflexionar en él"¹¹. En la era de las máquinas, el tiempo es poder y dominarlo es mantener el orden, dominar esos cuerpos que ya no pueden escapar a la voluntad anónima que los desnaturaliza. Si la historia la escriben los que ganan, el tiempo lo erigen los que ganan, pero los tiempos múltiples se cuelan por los

¹⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*; Argentina, Ed. Losada, 1953; p. 135.

¹¹ Jacques Attali, *Historias del tiempo*; Madrid, FCE, 2001; p. 176.

intersticios de la temporalidad dominante, donde *los excluidos del tiempo del Orden* se expresan allí donde cada uno rehace sus fuerzas, en ese tiempo de desorden, de ruptura del equilibrio, en tiempos de carnavales y de fiestas.

Y en el espectáculo aparece entonces la fiesta como el espacio de homogeneización de los cuerpos: en la fiesta todos somos iguales. Ni dominadores, ni dominados, ni vencedores, ni vencidos, ni espectadores, ni actores: la fiesta es el espacio del olvido de la diferencia y del estallido del deseo, el exceso y la desmesura, "se rechaza todo aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad (...) La fiesta es siempre fiesta para todos"¹².



¹² Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*; Buenos Aires, Paidós, 2008; p. 99.



El sueño o la huída de lo cotidiano

El ser humano evade su cotidianeidad mediante el sueño. Si bien es una realización de un deseo, en los sueños nada se satisface. Caer en ese letargo físico es aberrante. El inconsciente se burla de nuestra desdichada existencia construyendo macabros relámpagos visuales que aturden nuestra psiquis... ¡Y nosotros sin poder movernos! De todos modos, nos acostamos a dormir y nos entregamos al sueño como si fuera algo cotidiano, jactándonos de esta capacidad del ser humano de naturalizarlo todo (¡hasta el sueño!). André Bretón agitaba la bandera de la irracionalidad preguntándose "¿cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?"¹³. L

a propuesta escénica del grupo TSO retoma la problemática del sueño, pero no desde el lugar de la teoría: en *Kotidiana* el sueño se hace carne, se materializa. El espectador inmerso en las imágenes fragmentarias no puede escapar de la pesadilla escénica. En una pantalla vemos explicitarse la teoría de las cuatro etapas del sueño, mientras que el caos imposibilita el entendimiento teórico: la violencia onírica que "muestra una predilección por lo desmesurado, exagerado y monstruoso"¹⁴ se impone como única norma y sacude la cómoda vigilia. Escaleras que se mueven y obligan al espectador a mantenerse a salvo, a estar despierto,

¹³ André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*; La Plata, Terramar, 2006; p. 21.

¹⁴ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*; Buenos Aires, Planeta, 1992; p. 135.

mientas una cama se desplaza sigilosamente en el espacio y se impone a los espectadores como el sueño al soñante.

Performers: la provocación de los cuerpos

Como indicamos inicialmente, en el colectivo TSO hay plena consciencia de una voluntad provocadora en torno del vínculo que establecen con los preconceptos del arte teatral. Pero, *desnudar todas las bambalinas de la puesta clásica* tiene sus costos. Es decir, que si la representación en sentido tradicional se vale de *convenciones generales y particulares*¹⁵ para crear teatralidad, *Kotidiana*, en su afán de producir una catástrofe -entendida como un acontecimiento del logos y de los cuerpos, como una interpretación que "procura, confesadamente o no, la conservación, la transgresión o el quebrantamiento de una ley establecida"¹⁶, debe enfrentarse al desafío de producir nuevas convenciones que se distancien del lugar común, de las normas pre-existentes al espectáculo, lo que De Marinis llama *convenciones singulares* que surgen en el contexto espectacular de una obra teatral específica y que pueden, muchas veces, ser confusas o ambiguas por su carácter de novedad.

Uno de los elementos que es puesto en crisis en la propuesta estética de la obra es nada menos que la relación actor-personaje, una díada que está inevitablemente ligada a la idea del espectador, ya que a la pregunta que gira en torno del momento en cual el ser humano adopta la condición de actor, nos plegamos a la idea de que "el actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir, un observador externo, lo mira y lo considera como extraído de la realidad circundante y como portador de una situación, un papel y una actividad ficticios o, al menos, distintos de su propia realidad de referencia"¹⁷.

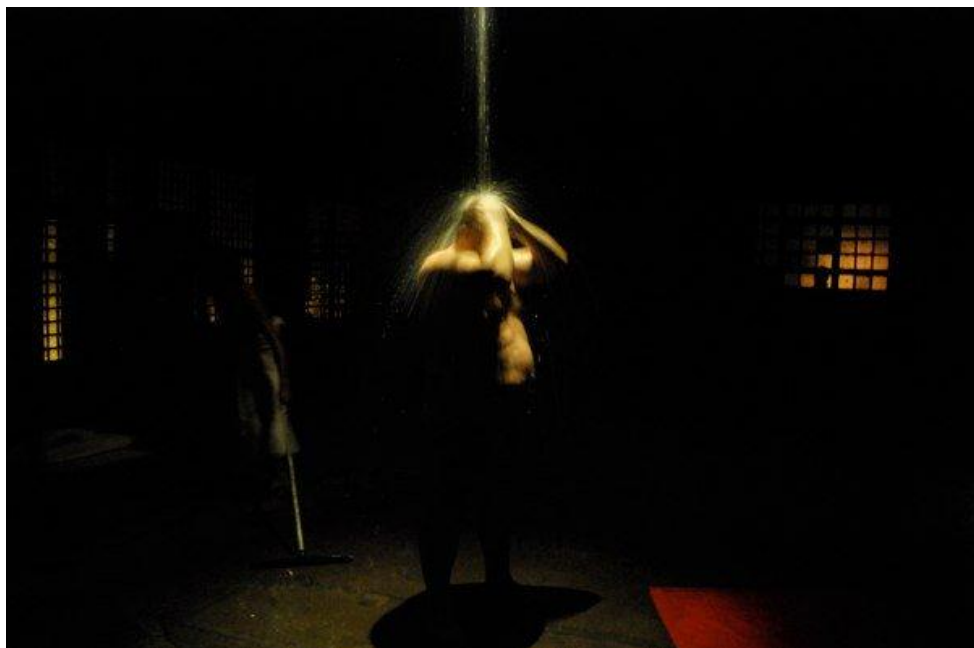
¹⁵ Siguiendo la definición propuesta por Fernando de Toro en *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, las convenciones generales "tienen que ver con las reglas de la representación teatral para realizar la ficción (...) y desde el momento en que el espectador entra en la sala, la especificidad de las convenciones generales comienza a operar". Mientras que las convenciones generales son comunes a todas las artes de la representación y de la puesta en escena, las convenciones particulares son mucho más específicas de la práctica teatral concreta.

¹⁶ Michel Foucault, *Nietzsche, Marx y Freud*; s/d; p. 16.

¹⁷ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*; Barcelona, Paidós, 2000; p. 71.



Si tomamos la noción de personaje en sentido tradicional será sólo para demostrar que algunas categorías resultan ser insuficientes a la hora de reflexionar en torno del acontecer escénico actual. Si personajes son aquellas "entidades biográficas ficticias, imaginarias (...) habitantes de un mundo posible de la fábula dramática, pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de vida pasada y presente, y de características físicas y psicológicas bien precisas"¹⁸, los cuerpos que asumen el accionar en la obra *Kotidiana* no podrían ser pensados desde esta concepción. Precisamente, porque este concepto acabado de personaje es uno de los presupuestos teóricos del teatro tradicional que el TSO combate. ¿Con qué armas? Con la presentación del cuerpo de los *performers* que a diferencia del actor no interpretan ni encarnan un personaje, sino que actúan en nombre propio, dado que mientras "el performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro"¹⁹.



¹⁸ Marco De Marinis, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 18.

¹⁹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*; Buenos Aires, Paidós, 2005; p. 334.



En el espectáculo, no podemos hablar de individuos ficticiales que puedan percibirse como un todo, con una pre-historia que antecede a la acción dramática, un perfil psicológico delineado, que posean identidad y características particulares²⁰. Sin embargo, sobrevive una idea de roles, dado que en muchos casos la interpelación al espectador está hecha desde un rol fácilmente identificable: "el patrón", "el trabajador", "la madre", "el ser humano", "el cumpleaños". No se presentan a ellos mismos en tanto seres biográficos, sino que asumen lo que podría llamarse un personaje-rol, un tipo de ente ficcional, que se distancia visiblemente de la idea de personaje en sentido pleno.

La multiplicidad de situaciones que se suceden en la obra sin seguir ningún tipo de causalidad extra-artística produce la sensación de que son mucho más que siete *actores-performes* los que intervienen en las distintas escenas. Esto se debe a que cada actor no encarna un personaje, sino que el performer interviene física y emocionalmente en cada propuesta situacional y "ya no es un simulador sino un estimulador; performa más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad"²¹.

Es notable la exacerbación de lo físico, de la presencia de los cuerpos que no intentan representar nada más allá de su propia presencia y que se vinculan con los espectadores desde la provocación. Los *performers* se dirigen al público explícitamente pulverizando las nociones de ficción y no ficción, presentando la escena "como una realidad física y sensorial en un aquí y un ahora 'reales' capaces de superar la condición ficticia"²². Le corresponde al espectador cargar de sentido aquellos huecos que lo invitan a reflexionar en torno a la idea de representación. Se produce una implicación activa del receptor en tanto sujeto creador del hecho escénico, borrando las barreras que cómodamente lo situaban fuera de lo representado, dado que -a diferencia del actor que, representando su papel y amparado en la idea de la cuarta pared, suele ignorarlo- el *performer* lo mira a los

²⁰ Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Teatro XXI*, GETEA, FFyL, UBA, nº 11, primavera 2000; p. 3.

²¹ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*; p. 75.

²² Oscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", en *Gestos* California, USA, año 19, nº 38, noviembre 2004; p. 26.



ojos, le grita, lo obliga, lo interpela de modo directo, subrayando el valor inmediato, frontal de la actuación.

Ya no hay una distancia desde la cual percibir los acontecimientos. El coqueteo que se produce entre *performance* y espectador termina seduciéndolo y ya no se sabe bien quién mira y quién es mirado. Ya no podemos hablar sólo de *actores-performers*, sino también de *espectadores-performers* que intervienen activamente en la acción modificándola, visibilizando la situación pragmática de la comunicación escénica que pone de manifiesto la inestabilidad, apertura, inmediatez e instantaneidad de la experiencia sensorial de los cuerpos, "la liberación será la del cuerpo o no será" ²³.

Performance: des-kotidianizar lo cotidiano

Situados en el marco de la práctica teatral contemporánea, *Kotidiana* es una creación colectiva del TSO, que "no es una compañía de teatro sino un proceso artístico"²⁴ y que autodefine su práctica escénica como expresión performática. Es interesante que niegue la noción de compañía en sentido tradicional, la cual denota cierta estabilidad y rigidez, prefiriendo en cambio la idea de proceso, como un irse haciendo, que adhiere a la concepción performática de lo efímero, lo transitorio, lo fluctuante.

Desde una mirada performativa que supone un desgarramiento en la linealidad del sentido a priori, donde no hay pasado que legitime ninguna afirmación, sino una enfatización del presente, en donde no reinan los discursos amparados en la idea de verdad. Desde esa mirada que redescubre el mundo mirando lo conocido desde una perspectiva inédita, se pone en tela de juicio nuestra tan naturalizada idea de cotidianidad: el interrogante existencial del nacimiento y la muerte, temas como el trabajo y la fiesta, los sueños como el espacio no cotidiano por excelencia. A la pregunta: *¿Somos algo más que seres humanos cotidianos?* Respondemos: evidentemente sí, aunque sea incómodo asumirlo, somos algo más que seres

²³ Nicole Boireau, citado por Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" (Traducción Silvana Vila), en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 4, nº7, julio de 2008 (www.telondefondo.org); p. 8.

²⁴ <http://www.teatrosanitario.com.ar/prensa.html>



humanos cotidianos. La actitud performática estaría en el gesto desde el cual estas cuestiones son planteadas.

Si bien el teatro es siempre presencia, aun cuando evoque a un personaje ausente o exista un texto que preceda la representación, en el caso de la *performance* se produce una enfatización del aquí y ahora del encuentro de los cuerpos, donde ya no hay voluntad de representar una ficción previa, sino que la radicalidad performática se ancla en la idea de presentación de lo instantáneo que se da en tiempo real y en un espacio concreto.



No es casual que *Kotidiana* sea un *fenómeno de pliegue*²⁵ dentro de la sociedad contemporánea, en tanto decide alejarse de los teatros de proscenio como modelo del capitalismo y elegir un espacio no convencional alejado del circuito comercial, afirmando así, una vez más, la voluntad de descotidianeizar lo cotidiano: uno va a ver una obra de teatro, pero no a un teatro, a una fábrica. Los *fenómenos de pliegue*, como explica Richard Schechner, viven en las sombras, están lejos del mundano ruido y representan una resistencia y una alternativa. El lugar elegido

²⁵ Richard Schechner, *Performance, teoría y prácticas interculturales*; Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000; p. 83.



para la acción es absolutamente fundante para la percepción; es un espacio dinámico de tensiones y distensiones, un encuentro de elementos heterogéneos, de fragmentos en apariencia irreconciliables, pero que se anclan en un eje conductor: el cuerpo como único protagonista.

El concepto de puesta en escena sugiere la existencia de algo que antecede a lo propiamente escénico, de algo que debe *ser puesto en escena*, representado. Esta concepción textocéntrica supone la existencia de un texto dramático previo que, mediante el proceso creativo, será reformulado en signos diversos en el texto espectacular y se transformará en un *texto puesto y emitido en escena*²⁶, siendo el director escénico quien otorgue sentido a la totalidad, desde una mirada exterior que ordene el caos.

Kotidiana, en tanto *performance*, se alza "frente a la autoridad textual, al poder unificante y jerarquizador de los padres del sentido"²⁷. Es siempre en sí misma un proceso, un irse haciendo, ya que radicaliza la idea de que sin el espectador la obra no existe como tal, dado que su existencia radica en el vínculo con ese espectador particular. Ni siquiera podemos hablar de *los espectadores*, porque este tipo de experiencias se viven en singular, siendo las generalizaciones, en este caso, una abstracción inerte. Es en esa resonancia donde existe la obra, en esa relación con un individuo espectador inmerso en el aquí y ahora de esa agitación sensorial que es *Kotidiana*.

La puesta en escena tiene en cuenta un punto de vista privilegiado, fantaseando con la posible recepción de un espectador ideal; por ende, es problemático e insuficiente considerar la idea de puesta para pensar un hecho escénico de estas características, que se aproxima más a configurar un espectador en actividad permanente para ordenar la variedad de estímulos; un espectador sumergido en un caos que le impide posicionarse en un lugar estable desde el cual percibir lo que acontece, dado que permanentemente es provocado para desplazarse en el espacio, intentando captar acciones que se representan simultáneamente. Estos focos múltiples, que tienden a producir una encrucijada perceptual en el espectador, dan cuenta de que "dificultar el proceso de percepción

²⁶ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*; p. 201.

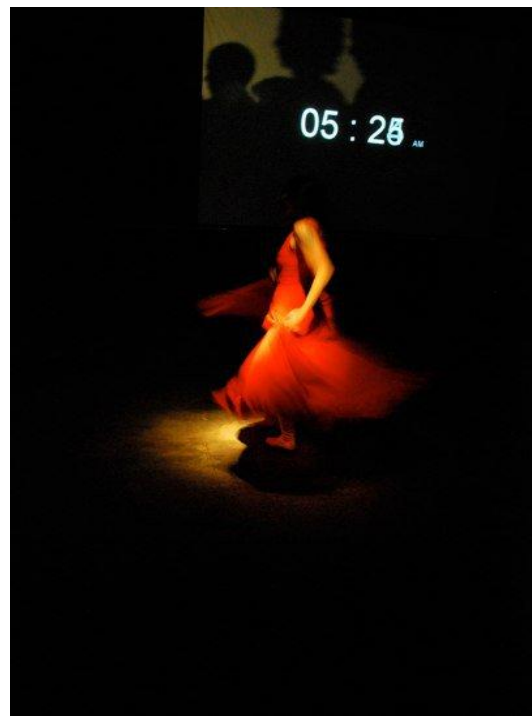
²⁷ Oscar Cornago Bernal, ob. cit.; p. 14.



ha sido uno de los modos de hacer explícito la performatividad de un mecanismo artístico que por automatizado puede pasar a menudo desapercibido”²⁸, jugando con los modos de percepción y desestabilización del proceso habitual de la comunicación escénica.

Kotidiana exhibe sin tapujos un cuestionamiento de los lugares comunes, denunciando a viva voz la ceguera cotidiana y evidenciando que “el sentido común anula precisamente 'los sentidos'”.²⁹ Ni seres cotidianos, ni espectadores cotidianos. Es una denuncia encarnada en los cuerpos performáticos que evidencian una desesperada voluntad de llegar al otro desde y a través de lo físico.

La multiplicidad de lenguajes utilizados confirma que “la performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine”³⁰, distintos modos de sacudir las certezas perceptuales del espectador en vistas a escribir, desde esos cuerpos, las crónicas de una mirada siempre insuficiente, evidenciando la ruptura e instalando la duda espectral como única certeza.



²⁸ Oscar Cornago Bernal, ob. cit.; p. 27.

²⁹ Rafael Spregelburd, publicación de la *Revista ñ* de Clarín, sábado 12 de mayo del 2007.

³⁰ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*; p. 333.



Ficha Técnica

Actúan: Alba Farina, damian janza, Gonzalo Llanes, Esteban Marecos, Tatu Mergen, Jackie Miller, Pato Turchi

Vestuario: Jackie Miller, Laura Roig

Escenografía: Jackie Miller

Iluminación: Fernando Verón

Video: Claudio Killing

Sonido: Sergio Adani

Dirección: Quique Lopez

Web: <http://www.teatrosanitario.com.ar>

aymsa77@hotmail.com

Créditos de las fotos aquí publicadas: Claudio Killing - claudiokilling@yahoo.com.ar

Palabras clave: *Kotidiana* – Teatro Sanitario de Operaciones – vida cotidiana – IMPA – Performance

Keywords: *Kotidiana* – Teatro Sanitario de Operaciones – everyday life – IMPA - Performance