

# Experimentos sobre escrituras ampliadas y la partitura en el grupo argentino Efimerodramas: hacia lo inestable, lo indeterminado y la desestabilización de jerarquías\*

Sebastián Huber\*\*

## [RESUMEN]

El artículo abordó el proceso creativo llevado a cabo por el grupo argentino Efimerodramas durante los años 2017-2019 en Córdoba (Argentina), a partir de la puesta en tensión de un método de creación teatral con el arte de la *performance*. En una escena contemporánea signada por los cruces y las hibridaciones, se da cuenta de cómo la propuesta de una escritura ampliada y estructurada alrededor de la noción de *partitura matriz* lleva a Efimerodramas a generar acciones performáticas duracionales, cuya principal característica es la imposibilidad de ser controladas y, por tanto, el debilitamiento de los tradicionales lugares de autoridad teatral. De esta manera, el descentramiento producido sobre la jerarquía de elementos de la escena incide en la palabra, que se transforma en ausencia, los personajes (ya discutidos por el método de origen) corren similar suerte y la representación es negada. El trabajo mediante la partitura matriz genera tipos de orden complejo, autoordenado, que planteamos como una forma de concebir y hablar del mundo: lejos del autoritarismo de una escena que se sabe dueña de una verdad a transmitir, con procesos de composición grupal en los que la autoría es compartida. Pequeños gestos de rebeldía en la oscuridad del mundo actual.

**Palabras clave:** creación; escrituras; partitura; *performance*; teatro.

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.eaga

Fecha de recepción: 9 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

\* Artículo de reflexión.

\*\* Licenciado en Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA) y máster en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Doctor en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente-investigador en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID). Profesor adjunto en Práctica Integrada de Teatro II y profesor ayudante en Dramaturgia. Docente del Seminario "Técnicas y estudios sobre el cuerpo del actor" en la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA. Director de la Maestría en Teatro.  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8719-3521>  
Correo electrónico: [sebashuber@gmail.com](mailto:sebashuber@gmail.com)



## CÓMO CITAR:

Huber, Sebastián. 2026. "Experimentos sobre escrituras ampliadas y la partitura en el grupo argentino Efimerodramas: hacia lo inestable, lo indeterminado y la desestabilización de jerarquías". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 158-171.  
<https://doi.10.11144/javeriana.mavae21-1.eaga>

## Experiments on Broadened Writing and Sheet Music in the Argentinian Group Efimerodramas: Toward the Unstable, the Indeterminate, and the Destabilization of Hierarchies

## Experimentos com escrita expandida e partitura no grupo argentino Efimerodramas: rumo à instabilidade, indeterminação e desestabilização de hierarquias

### [ABSTRACT]

This article tackles the creative process of Argentinian theater group Efimerodramas between 2017 and 2019 in Córdoba, Argentina, by studying the tension existing between a method of dramatic creation and the art of performance. In a contemporary scene characterized by crosses and hybrids, the reader is introduced to how a proposal for broadened writing, structured around the idea of a “central guide sheet”, leads Efimerodramas to generate durational performative actions, whose defining characteristic is an inability to be controlled, and, therefore, the subsequent weakening of the tropes of theatrical authority. In this way, the decentering that is produced upon the hierarchy of elements in *mise-en-scène* impinges on the word (which is transformed into absence), while the characters (which have already been discussed by the original method) incur a similar fate and representation is denied. The work that results from the use of the central guide sheet generates types of a complex, self-ordered nature, which we propose as a way of perceiving and talking about the world. Far from the authoritarianism of a scene that knows itself to be the possessor of a truth awaiting transmission, with processes of group creation in which authorship is shared, these are small gestures of rebellion in the darkness of the current world.

**Keywords:** creation; writings; sheet music; performance art; theater.

O artigo examinou o processo criativo realizado pelo grupo argentino Efimerodramas entre 2017 e 2019 em Córdoba (Argentina), a partir da posta em tensão de um método de criação teatral com a arte da *performance*. Dentro de um cenário contemporâneo caracterizado por interseções e hibridações, o artigo demonstra como a proposta de uma escrita expandida e estruturada ao redor da noção de *partitura mestra* leva o Efimerodramas a gerar ações performáticas de longa duração, cuja principal característica é a impossibilidade de ser controladas e, portanto, enfraquecer os tradicionais locais de autoridade teatral. Desse jeito, o descentramento produzido sobre a hierarquia de elementos da cena incide na palavra, que é transformada em ausência, as personagens (já discutidas pelo método de origem) sofrem um destino semelhante e a representação é negada. Trabalhar com a partitura mestra gera formas de ordem complexa, auto-ordenada, que colocamos como uma forma de conceber e falar sobre o mundo: longe do autoritarismo de um palco que se considera detentor de uma verdade a ser transmitida, com processos de composição coletiva em que a autoria é compartilhada. Pequenos gestos de rebeldia na escuridão do mundo atual.

**Palavras-chave:** criação; escritas; partitura; *performance*; teatro.

### [RESUMO]

## Introducción

> Una de las características destacadas de las artes escénicas contemporáneas es el cruce constante, la hibridación en disciplinas, géneros y métodos en estas. Puesto que los límites entre la danza, el teatro, la música y la *performance* muchas veces se vuelven difíciles de distinguir, la (sana) consecuencia es un paisaje escénico caracterizado por lo múltiple, la diversidad y la complejidad.

Los bordes, cuando se okupan, cuando son habitados y piso-teados, se ensanchan como si se tratara de finos trazos de una tinta que ya no es indeleble. Lxs artistas se permiten caminarlos, borrarlos y esparcirlos, de manera tal que generan lugares de superposición y confusión, zonas liberadas donde suelen darse los encuentros más fructíferos e interesantes.

De ese modo, en lugar de aquellas marcas de exclusión, aparecen unas tierras (de nadie, de todxs) desreguladas y alterables, donde se sueña, sensual, y donde dominan la tentación y el disfrute, el robo y la pasión por la creación descontrolada. Esas resultantes zonas de claroscuros signadas por la (in)certidumbre dan cobijo a experiencias intersticiales, impropias, que reniegan de la pureza y de las oposiciones excluyentes. Nos referimos a experiencias de creación que discuten autoridades, y así otorgan voz a otrxs, en sintonía con lo que se ha denominado arte inespecífico y que encuentra su potencia en el desbordamiento de lo conocido como laboratorio de imaginación de nuevas formas de convivencia, en espacios poblados por voces diversas, diferencias y heterogeneidades que “propician imágenes de comunidades expandidas” (Garra-muño 2015, 181).

Lo decía ya en 1977 José Sanchis Sinisterra en el primer punto de su Manifiesto (Latente) del Teatro Fronterizo:

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad. Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras. Aún, pero apenas propias. Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad. La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa. Lo contamina todo esta llamada. Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas. Tierra de nadie y de todos. Lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire. Combates, cópulas: fértiles impurezas. Traiciones y pactos. Promiscuidad. Vida de alta tensión. Desde las zonas fronterizas no se perciben fronteras. (Fondevila 1998, 139)

En Argentina, y muy en sintonía con Sanchis Sinisterra, encontramos este fragmento de la ponencia presentada por Mauricio Kartun en el XI Encuentro Internacional de Escritores desarrollado en Monterrey en 2006:

En su condena semántica todo confín confina. Yo he quedado del lado de adentro de esta comarca mediterránea. Sin mar. La dramaturgia es la Bolivia del territorio literario. Por suerte nos queda de vez en cuando volar. O darse unas vueltas cada tanto por el borde de esos campos de al lado a ver qué se roba. Y disfrutar —claro— como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estra-falario concepto, en su etimología paradójica, la voz “límite”, en el latín *limes* (*'limus*, ‘atravesado’): ‘sendero entre dos campos’, instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. (Kartun 2015, 83)

En un mundo de codicia, deshumanizado, convulsionado una vez más por cruentas guerras que, obscenamente, son transmitidas en tiempo real (ahora mismo, mientras escribo, basta pensar en el genocidio de Gaza; en lxs niñxs que hoy van a morir), en un mundo donde otra vez reviven los recelos y se levantan las exclusiones, los muros que creíamos del pasado, esas pequeñas experiencias de creación (faros entre tanta oscuridad) nos reclaman ser estudiadas.

Desde 2017, año en el que recibió la Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro, el grupo Efimerodramas lleva adelante una experimentación en Córdoba (Argentina), a partir del método de creación teatral llamado Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR). Se trata, ya de por sí, de un método experimental, creado a fines del siglo XX por el citado maestro y dramaturgo español José Sanchis Sinisterra para indagar la posibilidad de alejarse de la figuratividad inherente al arte dramático y acercarse a la abstracción.

En los SMR, lxs artistas escénicxs trabajan desde un tipo de textos llamados “protocolos” que proponen (en sustitución de la linealidad unidireccional de la acción dramática) “la ciclicidad de la conducta física” (Sanchis Sinisterra 2018, 101). Hay un comienzo en la notación, así como en un texto dramático hay una didascalia inicial que describe el espacio y a quienes ahí están. Pero a esta detallada posición inicial le sigue una secuencia de actemas (gestos, posturas, movimientos simples y mínimos, que son las unidades mínimas del protocolo), que en escena se trabajará en repetición y desde un principio de retroalimentación (luego del último actema, y sin solución de continuidad, se retoma el primero) que desdibuja ese comienzo, esa referencia inicial. Catalanes al fin, hay que decirlo, los SMR inician un movimiento de emancipación, cuestionando desde el comienzo las nociones sobre las que se estructura la forma dramática: el personaje, el diálogo, el conflicto y la acción.

Posteriormente, en 2010 y 2011, el grupo catalán LAminimAL Teatre Sistèmic tomó el testigo y llevó adelante una investigación en laboratorio de creación que fue radicada en la Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramatúrgia de Barcelona. Con supervisión del mismo Sanchis Sinisterra, la directora brasileña Daniela de Vecchi coordinó la investigación escénica que realizó más de sesenta sesiones de trabajo sobre SMR. El grupo abordó el entrenamiento actoral y la creación de sistemas, trabajó sobre los límites de la abstracción, las combinatorias de la figuratividad y la dramaturgia sistémica. LAminimAL presentó periódicamente los resultados frente al público, y su trabajo teatral se vio plasmado en las puestas de *La grandessa d'ésser un entre tants* (2012, con dramaturgia de David Eudave), *Dimecres* (2013, con dramaturgia de Aina Tur), *El suïcidi de l'elefant hipotecat* y *La supervivencia de las luciérnagas* (2014, sobre textos de Sanchis Sinisterra y Juan Mayorga), y *Apocalypse Uploaded: la transhumanització de les Abelles* (2016, con dramaturgia de Albert Pijuan). En Sudamérica, estrenó, en 2014, en São Paulo, *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga, en coproducción con la Società Autònoma Laboratori del Mare, y *Llançar-se al buit*, en enero de 2017, en el Festival Internacional Santiago Off.

## Un arte desobediente

Desde la antigua colonia, Efimerodramas trabaja a partir de ese método proveniente del teatro (europeo) y lo practica con artistas (argentinxs) de la *performance*, disciplina artística irreverente por excelencia: “el arte del *performance* tiene sus códigos y convenciones: la convención es romper con las convenciones” (Taylor 2012, 87). RoseLee Goldberg, historiadora, crítica y curadora, indiscutible referente para los estudios sobre la disciplina, apunta que, “por su propia naturaleza, la *performance* escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas” (Goldberg 1996, 9). Para Féral (2015), “jamás se dirá lo suficiente sobre la diversidad del fenómeno de la *performance*” (136). Finalmente, en palabras del fundador de la organización transdisciplinaria La Pocha Nostra: “Para mí, el arte del *performance* es un ‘territorio’ conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son solo toleradas, sino estimuladas” (Gómez Peña 2005, 203).

A efectos de este trabajo, me circunscribo a pensar la *performance* como esa disciplina artística que, en esencia, lo que exige es efemeridad y copresencia física y temporal de artistas y espectadores. Esa disciplina que, para Glusberg (2007), tiene su gesto inaugural en la obra de Ives Klein, *Salto al vacío* (1962), en la que el artista francés fue fotografiado en el aire, en el instante en el que saltaba desde un edificio hacia la calle, convirtiéndose en “protagonista de su obra y, en ese sentido, en la obra en sí” (Goldberg 1996, 11). Una disciplina en la que el cuerpo se presenta “como prueba fehaciente de la provisionalidad, la alternancia y la precariedad de lo humano” (Salcido 2018, 115).

El autor e investigador Joseph Danan plantea una distinción entre lo que denomina “*performance* en sentido amplio”, es decir, el espectáculo efímero de los actores y las actrices de teatro frente al público, y la “*performance* en sentido restringido”, que, en un “teatro de la *performance*”, señalaría “el cumplimiento efectivo de una acción real sin mimesis” (Danan 2016, 22). Danan recapitula casos paradigmáticos de *performances* que le ayudan a ejemplificar su “sentido restringido”, y enumera algunos criterios a considerar, además de esa puesta en juego del propio artista:

[CITA]

- la no separación entre el arte y la vida (o la difuminación de esa frontera);
- la importancia primordial del cuerpo;
- la unicidad del acontecimiento, el rol de lo imprevisto, de lo incontrolable, incluso de lo improvisado, en todo caso el carácter efímero de la cosa. (21)

[CITA]

Frente a esa falta de una definición precisa e, incluso, de una palabra en español que sustituya el término anglosajón, la crítica literaria, por ejemplo, se ha inclinado por pensar “lo performático” en ciertas manifestaciones artísticas. De la mano de esas estrategias que se han utilizado para abordar objetos que exceden lo que tradicionalmente entendemos por tales (en ese caso, el libro), pienso una práctica artística vinculada al teatro, emparentada, pero que hace esfuerzos constantes por distanciarse.

En el caso específico de Efimerodramas, se trata de la labor de artistas de y en la provincia de Córdoba, es decir, que desde el punto de vista geográfico se trata de una doble emergencia de la periferia: en primera instancia, desde este lado del Atlántico, “al sur del sur”; y luego, a nivel nacional, por fuera del gran centro de producción que representa en Argentina la ciudad de Buenos Aires, la capital de tan macrocéfalo país.

En cuanto a periferias artísticas, diremos que, rizando el rizo, Efimerodramas “experimenta un método experimental”. Como resultado, se ponen en discusión, por ejemplo, los lugares de autoridad que históricamente ocupan en el teatro el dramaturgo y el director (que han sido casi siempre uno y masculino: pensamos, por ejemplo, en escritores como Sófocles, William Shakespeare, Jean Racine, Henrik Ibsen, Armando Discépolo, Henry Miller, Samuel Beckett, Harold Pinter, José Sanchis Sinisterra; en estas latitudes, Mauricio Kartun, Daniel Veronese y Claudio Tolcachir; y en directores argentinos como Alberto Ure, Hugo Urquijo, Jaime Kogan, Ricardo Talesnik y Rubén Szuchmacher). Frente a tanto genio individual, Efimerodramas da lugar a una creación que es grupal, así, distribuye la autoría entre todxs quienes comparten la escena. Aquí observaremos la manera en que, a partir de proponer una escritura ampliada que se estructura alrededor de la noción de *partitura matriz*, Efimerodramas genera acciones performáticas cuya principal característica es la imposibilidad de ser controladas y, por tanto, el debilitamiento de los tradicionales lugares de autoridad.

## Escrituras y actantes

Ingold (2015) se propone intentar lo que llama una antropología comparada de la línea, que trabaja desde la idea básica de concebir la escritura como una especie de creación de líneas antes que una composición verbal. Para el antropólogo, la distinción entre dibujo y escritura pierde fuerza porque comparten el mismo medio (la línea). Me interesa rescatar su minuciosa búsqueda de tipos de trazos y las consecuentes similitudes que este autor encuentra entre actividades dispares, como caminar, tejer, observar, narrar, dibujar y escribir, que me permiten pensar una concepción ampliada de la escritura, en la que ubico los protocolos y también las acciones de Efimerodramas (pensadas, estas últimas, como escritura en el espacio).

En el trabajo de Efimerodramas, el protocolo continúa ese movimiento emancipatorio que señalábamos antes y que es llevado un poco “más allá”: si (todavía en el ámbito del teatro) con Sanchis Sinisterra se cuestionaban elementos como el personaje (quien, ubicado en un “entre”, compartía espacio con el actor/la actriz) y el diálogo teatral (que era tratado como un actema, estaba sujeto a sucesivas variaciones de tipo formal y dejaba entonces de, junto con las acciones, construir a aquellos que lo profieren), en el caso del grupo cordobés directamente se ausentan. No hay personajes. No hay diálogo.

Ya que no se trata de actores o actrices, puesto que se disuelve esa distancia que instala la representación de un “ahí y entonces” a partir de este “aquí y ahora”, en el texto que es el protocolo aparecen los nombres reales de lxs *performers*: son ellxs, así como lo serán en las acciones sus cuerpos fenoménicos, y no representan nada más que a sí mismxs. En cuanto al diálogo (la palabra proferida que era el medio por excelencia de expresión del drama en su acepción clásica), sus vestigios (que lxs estudiosxs señalan en el drama contemporáneo como remanentes de la antigua primacía del texto) son transformados por Efimerodramas en ausencias.

Ausentes los personajes y el diálogo, el texto que queda es una partitura de acciones en la que aparecen formas de relación mediante tensiones, juegos con las distancias o composición entre figuras que, por su carácter minimalista, mantienen un alto grado de ambigüedad. En las acciones performáticas, se trata de actantes, en los términos en los que Magallanes

Udovicich (2022) se refiere a lxs “participantes de un acto, independientemente de que sean personas, animales, cosas u objetos” (24). Para su entrada “actante” del *Glosario de filosofía de la técnica*, la autora se apoya en la teoría del actor-red (*actor-network theory* [ANT]) de Bruno Latour, quien, a su vez, toma en préstamo el término del estudio que hace la lingüística de las estructuras narrativas. En su argumentación para utilizar actante (y ya no “actor”), para liberar la noción del antropomorfismo y la masculinidad original, considera la acción “no reducida a la realización bajo el pleno control de la conciencia” (25). En Efimerodramas, esxs actantes, con sus repeticiones y variaciones de la secuencia de actemas, trabajan sobre la pura forma según un complejo sistema de reglas, y así sostienen un devenir, cuya principal característica es ser indiscernible: al no estructurarse alrededor de la acción dramática, la acción performática obedece a otros tipos (más complejos) de orden.

## Otros órdenes

Existe, en las ciencias duras, la concepción hoy llamada reduccionista (el orden tranquilizador de la mecánica newtoniana), según la cual, a la manera de un relojero, la naturaleza puede desarmarse en partes cada vez más pequeñas y, deshaciendo ese camino, volver a armarse con pleno conocimiento de su funcionamiento. Se trata de una ciencia que aborda conjuntos de fenómenos ordenados y los explica mediante esquemas de causas y efectos, representados por ecuaciones diferenciales lineales.<sup>1</sup> En el paradigma de la razón, la causa antecede al efecto y el efecto es producto de esa causa. A modo de claro ejemplo, la tercera ley de Newton, según la cual “para cada acción existe siempre una reacción, y las acciones mutuas entre dos cuerpos son siempre iguales y en dirección contraria” (Sebastiá 2013, 207).

Los avances científicos producidos a lo largo del siglo XX, y especialmente los que desde sus últimas tres décadas han sido posibles gracias al impresionante avance de la tecnología, con ordenadores cada día más potentes, han demostrado que la realidad, al menos, parte de ella, no funciona de manera regular y ordenada. Para comprender fenómenos, como el movimiento de las nubes o la forma en que se propaga un incendio, es necesario estudiar “el modo en que se mueve la imprevisible totalidad de las cosas” (Briggs y Peat 1990, 10), avanzar sobre las formas de orden que subyacen bajo el amorfo caos.

Spiegelburd (2006), a partir de sus indagaciones en ciencias como la física, la matemática y la geometría, se pregunta por las cualidades de las fuerzas que propician cambios (en la naturaleza y en el arte dramático, que es lo que especialmente nos interesa) y plantea entonces el paralelo entre el moderno paradigma de la razón y una dramaturgia que aparece como “simplificación para estabilizar lo vivo”. Una dramaturgia que transmite información, construida desde la concatenación de enlaces causales que, “cuando son tan simples como para poder seguirlos, solo nos sumen en el aburrimiento”. Para el autor de *Raspando la cruz* (Spiegelburd 1997), la ciencia de la turbulencia, o ciencia de la totalidad, proporciona herramientas para comprender un orden más complejo, a su entender más parecido al funcionamiento de la realidad, desde que se permite incorporar la idea de catástrofe: “Se trata de una cuestión de velocidad. En la catástrofe, los sistemas causales giran a una velocidad tal que los efectos parecen anteceder a las causas. Los hechos ocurren y —para el observador normal— son el *puro efecto*, entierran a sus causas”. Este autor propone un trabajo lúdico de indagación en la naturaleza compleja de lo real desde formas más acordes con “nuestra intuición del funcionamiento del mundo”. La obra conecta con el mundo y con quien la especta. Como afirma Houellebecq (2000) a propósito de *Structure du langage poétique* (1966) de Jean Cohen, “asume una función de intersubjetividad, y el lenguaje poético no escapa de esta regla: la poesía habla del mundo de otra manera, pero no cabe duda de que habla del mundo tal y como los hombres lo perciben” (27). Obras que Spiegelburd define como “realistas” por trabajar mediante la mimesis, pero ahora no de “lo ya conocido”. Mimesis, sí, pero de otra cosa.



## Partitura

La noción de *partitura* ha sido estudiada por Sermon y Chapuis (2016), quienes desarrollan las apropiaciones del término (históricamente propio de la música) por parte de otras artes, como el teatro, la danza y la *performance*. Su estudio resulta de gran utilidad para pensar los protocolos de Efimerodramas, ya que “hablar del texto como partitura significa, ante todo, señalar una distancia respecto de interpretaciones realistas a las que podría dar lugar, es conferirle una forma de extrañeza formal” (54; la traducción es mía).

De las tipologías que Sermon y Chapuis (2016) establecen, me interesa rescatar la partitura matriz, que es aquella que, en lugar de crear una obra en particular, potencialmente puede dar lugar a infinitas transformaciones. Como doble gesto de escritura (de uno que se elabora antes y del otro que es escritura en el espacio, el de la acción performática), la matriz tiene la capacidad de funcionar como un medio para que algo que no controlamos se desarrolle. Ese es el cariz que me interesa resaltar especialmente, la imposibilidad de control de la *performance* resultante: “solo las elecciones y las acciones de quienes ponen en acción la partitura la definirán” (161; la traducción es mía). En Efimerodramas, las (re) acciones de lxs actantes, privadxs de linealidad temporal, de lógicas naturalistas de interacción y de cualquier marco ficcional, lxs mantienen en el puro presente de potenciar la no significación, la apertura de sus actemas y, fundamentalmente, el vacío que los separa.

El juego ocurre en las constricciones de una partitura que es elástica y que conjuga dosis de orden y control, y la escritura en el espacio de la acción se da como variación de esos “módulos” que son los actemas, hayan sido estos escritos como parte del protocolo inicial o luego solo sentidos, percepción que se da en lxs mismxs *performers* durante la acción. Este tipo de “desorden dominado” responde a la “posibilidad comprendida en un campo, a la libertad vigilada por gérmenes de formatividad” (Eco 1992, 74), en la cual la estructuración se concilia con la apertura al juego de lxs intérpretes.

Briggs y Peat (1990) se ocupan de una disciplina científica centrada en el estudio de los modelos ocultos, en los matices y en la manera en que lo impredecible conduce a lo nuevo. Ya se trate de una tormenta, de un litoral escarpado, de la turbulencia de un río de montaña o del choque de dos cuerpos en el espacio, los científicos plantean que la antigua ciencia determinista se presenta como incapaz para abordar los movimientos que producen modelos complejos, fenómenos que son, a la vez, estables y siempre cambiantes, y que bajo la apariencia caótica esconden sutiles formas de orden.

La llamada ciencia de la totalidad (Bohm 1988) se dedica a tratar de comprender la complejidad del funcionamiento del mundo a partir del abandono del afán de control, y la incorporación, en su lugar, de la contingencia y la incertidumbre. El caos es un término que refiere a “una interconexión subyacente que se manifiesta en acontecimientos aparentemente aleatorios” (Briggs y Peat 1999, 14). Estos autores dan múltiples ejemplos de estructuras en las que la naturaleza presenta caos autoorganizado: “las palpitaciones del corazón y los pensamientos humanos, las nubes, las tormentas, la estructura de las galaxias, *la creación de un poema*, el incremento y la reducción de la población de orugas de la mariposa llamada lagarta, la propagación de un incendio forestal, las sinuosidades de una línea costera” (10).

Es interesante que los científicos señalen que “una de las características más importantes de nuestra nueva comprensión del caos es su atractivo estético” (18), así como que remarquen la actividad profundamente creativa de quien se halla frente a una obra artística. Retomo ahora el planteo de Sprengelburd (2006) para ver cómo la partitura matriz con la que trabaja Efimerodramas es un tipo de escritura en la que aparece nuestra manera de relacionarnos con la realidad, y que, en cuanto lenguaje poético, habla del mundo a su manera,



como lo plantea Houellebecq (2000). Quiero adentrarme en la relación entre el pensamiento científico y el artístico, entre aquel famoso ¡eureka! pronunciado por Arquímedes al darse cuenta de que había descubierto la forma de medir el volumen de un cuerpo irregular, y los mágicos sobresaltos de artistas y espectadorxs que, para Briggs y Peat (1999), son momentos en los que se produce la percepción de un caos que se autoorganiza.

Las obras simples, las sucesiones de enlaces causales que, según Spregelburd (2006), “solo nos sumen en el aburrimiento”, serían aquellas que (sobrepresoras) nos llevan de la mano por la geografía mapeada de los patrones habituales de pensamiento, por los planos o marcos de referencia que constituyen “el contexto familiar de las soluciones previas a problemas similares” (Briggs y Peat 1990, 205). Frente a un problema que no podemos resolver, frente a la frustración, el pensamiento se vuelve errático y el desequilibrio lo lleva a un nuevo plano de referencia (así explican Briggs y Peat el camino que llevó a Arquímedes hasta su descubrimiento).

El cruce entre dos planos se explica mediante la bisociación, término acuñado en 1964 por el periodista y novelista húngaro Arthur Koestler. Koestler (2002) define la bisociación como la “percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes, pero habitualmente incompatibles” (199), y nos refiere que ese cruce lleva a la creación de un nuevo orden. Veamos las palabras del dramaturgo Mauricio Kartun sobre la bisociación, a partir de Koestler: “Sabemos —Hegel mediante— que solo se transforma aquello que contiene una contradicción, y que una contradicción consta de dos términos. Ayuntamiento entonces, cópula fantástica: la capacidad de imaginar historias responde también a esa obstinación binaria que rige a todo el universo” (Kartun 2015, 15).

El planteo es similar a lo que ocurre con el conocido “binomio fantástico” de Rodari (1983), para quien “no basta un polo eléctrico para provocar una chispa, hacen falta dos” (16). Resaltemos que, en ambos casos, los autores hablan de “historias”. El punto de partida es binario, y lo que adviene es ordenado: la fábula como proyecto, en su versión clásica estructurada y estructurante. El gran director teatral Eugenio Barba subraya lo fundamental de “crear las circunstancias en donde convergen los ‘dos’ que no parecen destinados a encontrarse” (Barba 2010, 231), con el objetivo de “burlar mi modo rectilíneo de pensar y sentir” (232).

## Más complejo

Ahora bien, a partir de las ideas del psicólogo suizo Howard Ernest Gruber, Briggs y Peat (1990) van un poco más lejos y plantean que la solución creativa (la percepción de una autoorganización) se produce por el acoplamiento de varios marcos de referencia y no solo de dos: “en el proceso creativo, los cambios de perspectiva ocurren todo el tiempo en diversas escalas” (206), entre planos que están, a su vez, dentro de otros planos (la característica autosimilitud, a diferentes escalas, propia de las estructuras fractales). Para que esto ocurra, es necesario que quien percibe, quien especta, quien reacciona, sea sensible a los matices: “Un matiz es una sutileza de significado, un complejo de sentimiento o una delicadeza de percepción para la cual la mente no tiene palabras ni categorías mentales” (206), ya que estos se ubican en el espacio entre nuestras categorías de pensamiento. Lejos de cualquier certidumbre, la experiencia resulta en una reacción amorfa, no lineal, compleja, inefable. Una experiencia, intensa, que conmociona y despalabra, de tal riqueza que exige la creación de una forma (nueva) que la comunique. “Nuestras dudas, incertidumbres e interrogantes están llenos de matices. Al experimentar el matiz entramos en la zona limítrofe entre el orden y el caos, y en el matiz radica nuestra captación de la totalidad e indivisibilidad de la experiencia” (207).

Las acciones performáticas de Efimerodramas, duracionales, se sostienen, al menos, a lo largo de una hora, para que la amplificación de las sutilezas iniciales produzca en lxs *performers* y en lxs espectadorxs un desequilibrado flujo de sensaciones y pensamientos y, finalmente, surjan formas de autoorganización en las que se encarnen los matices.

Al final de su libro, Briggs y Peat (1990) analizan el tipo de creación resultante (que de eso se trata, a fin de cuentas, de pensar también el/la espectador/a como creador/a, desde que se ubica en esa zona entre caos y orden). Para ejemplificar, observan la estructuración del poema *La escritora* (1976), del poeta estadounidense Richard Wilbur, a la que caracterizan como una serie entrelazada de reflectáforas, definidas así: “Una reflectáfora es cualquier recurso creativo [...] que surte su efecto creando en la mente del lector una tensión insoluble entre las similitudes y diferencias de sus términos. En otras palabras, una reflectáfora provoca un estado de inmenso asombro, duda e incertidumbre, una percepción de los matices” (Briggs y Peat 1990, 209).

Se trata de términos que se reflejan entre sí (de ahí el nombre), que, de alguna manera, “riman”. Que, si bien pueden serlo, no son solo una metáfora. A pesar de que presentan similitudes, existe una distancia entre esos elementos de la obra, distancia que (en ocasiones y de súbito) se franquea “con una electricidad de matices” (Briggs y Peat 1990, 210). Pero, como el reflejo está quebrado por las diferencias, la tensión permanece, y es esta irresolubilidad la que evita que la experiencia se simplifique en categorías organizativamente cerradas.

Por otra parte, lo más interesante se da cuando la obra presenta múltiples reflectáforas, cuando ocurre la multiplicación de los puntos de interconexión. En las acciones performáticas duracionales de Efimerodramas, el trabajo sostenido con la partitura matriz construye en el tiempo un tejido del que emergen formas que se interconectan. Sucesivas repeticiones con variaciones de una serie de actemas, cuyo origen se pierde, dan forma a lo que Carnevali (2017) llama “modelo de filiación figural”: por principios de afinidad y atracción, “una figura puede conectarse con todas sus filiaciones a lo largo de un texto” (147-148).

Las reflectáforas dan lugar a un movimiento autoorganizativo cuando “interactúan como circuitos o rizados de realimentación, y cada cual afecta a los demás creando un movimiento de matices” (Briggs y Peat 1990, 210). El fenómeno presenta autosimilitud (no así autoidentidad) y “cada parte está acoplada con cada otra parte, es generada y reflejada [aunque no con exactitud] por ella” (211). La característica en obras de este tipo es la incertidumbre, el deslumbramiento frente a los repentinos e inesperados estallidos reflectafóricos.

En *La invención de la soledad* (1982), A., el protagonista del libro de Paul Auster, empieza a identificar lo que llama “rimas” en la realidad, a percibir patrones, formas que surgen y de algún modo lo conmueven. A. señala que en un trabajo de ficción todo se supone puesto ahí por el artista, todo está por alguna razón y todo “quiere decir”. La historia de los hechos reales, por su parte, funciona diferente. Los elementos de la realidad carecen de significación más allá de sí mismos y, por eso, de un efecto de esplendor, de verdad metafísica. Y, a veces, lo que le pasa al protagonista de *La invención de la soledad* es que mira el mundo real como si fuese una extensión de lo imaginario, y entonces siente el golpe de lo sobrenatural, del *unheimlich* freudiano.

Ya Sanchis Sinisterra (2018) mostraba su asombro cuando, en uno de sus laboratorios sobre SMR, “extrañas constelaciones figurativas se formaban y se disolvían a lo largo del ejercicio [...] algo que, indudablemente, tenía que ver con la existencia humana y con los avatares de la interacción se configuraba aquí y allá” (107). Algo que tenía que ver con la acción teatral. Esto no es exclusivo del trabajo de Efimerodramas.

La idea de constelación es útil para referir la sensación de lxs artistas escénicxs y lxs espectadorxs frente al trabajo con los SMR: percibir que algo brilla y, en otro momento en el tiempo o en otro lugar, percibir otro (u otros) y sentir entonces la conexión, ser golpeado por ella. Alguien, bajo las estrellas, mira el cielo espectacular y ve un centauro, un toro o un escorpión. Y resulta que otrx a su lado ve otra cosa. Porque conectan de manera diferente. Pero el punto es que ambxs conectan, porque lo necesitan. Frente al espacio escénico, aunque no sea claramente ficcional, quien especta tiene la imaginación en carne viva. Imagina, a su pesar. Y eso que brilla y lx golpea es el combustible para su imaginación.

Cuando Auster (1982) planta al personaje de A. (y a sí mismo) frente al mundo imaginario y al real y lo pone a ver por momentos a uno como si fuera el otro, y viceversa, rompe esa díada y le planta un/a espectador/a a ese tercer mundo, a esa con-fusión, en el que las cargas de abstracción y mimesis, dosificadas, favorecen que haga lo que necesita: sus propias conexiones. Dice el autor de *Ciudad de cristal* (Auster 2014):

Al igual que todo el mundo, él busca un significado; su vida está tan fragmentada que cada vez que encuentra una conexión entre dos fragmentos, siente la tentación de buscarle un significado. La conexión existe, pero otorgarle un significado, mirar más allá de la cruda realidad de su existencia, sería construir un mundo imaginario dentro del mundo real. (Auster 1982, 209)

## A modo de conclusiones

Lo que sí hace particular el trabajo de Efimerodramas es que la puesta en tensión del método de los SMR por parte de artistas de la *performance* lo haya llevado a negar rotundamente la ficción. A hablar de actantes y ya no de actrices o actores. Que haya desaparecido la palabra proferida. Que la partitura sea una escritura destinada a intérpretes, ejecutantes que devienen (muy) neutros funcionando en un régimen de indiscernibilidad. Que esos *performers* participen, grupalmente, del proceso de composición de la partitura. Que, en consecuencia, la autoría se comparta. Y así, por esa expansión que llega hasta involucrar a lxs espectadorxs, las acciones sigan una forma de mimesis productiva que, a su manera, se relaciona con la compleja realidad. Con la fuerza productiva natural, mediante un juego reglado que consigue instalar caos que se autoorganizan.

El abandono voluntario de cualquier actitud totalitaria por parte de la escena en modo alguno supone una caída en el anárquico cualquiercosismo que se desprendería de un trabajo desde la ausencia de forma. Bajo el aparente desorden del sistema transformacional subyacen formas complejas de organización que se acercan al funcionamiento de la realidad desde una mimesis activa que trabaja como fuerza productora organizada.

No le corresponde a la escena determinar aquello que lxs demás deban pensar, sino invitar al ejercicio de la libertad del acto de creación. Ofrecer como presente, pequeñísimo y, por eso, tan poderoso la experiencia de participar de un acto en el que ninguna autoridad se impone. Que habla del mundo a su manera y se permite sostener el tiempo de las recurrencias, en espera de la percepción de un caos que se autoorganiza, de la fulguración, y vibrar con ella. En tiempos de complejidad, de hipervelocidad y sobreabundancia de información, sostener la atención ante la imprevisibilidad de la escena fomenta el deseo de pensar. Y ese es un fuerte acto de resistencia.

## [NOTAS]

1. “Se llaman lineales porque la contribución de cada derivada al término independiente es lineal. Es decir, si una derivada se duplica, triplica [...], su contribución al término independiente se duplica, triplica [...]; en general, si la derivada se multiplica por cualquier número, su contribución al término independiente se multiplica por ese número” (Redondo Quintela y Redondo Melchor 2014). Frente a estas, las ecuaciones no lineales presentan mayor dificultad de resolución y, en muchas ocasiones, no tienen solución analítica exacta.

## [REFERENCIAS]

- Auster, Paul. 1982. *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama.
- Auster, Paul. 2014. *Ciudad de cristal*. Barcelona: Booket.
- Barba, Eugenio. 2010. *Quemar la casa: Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Bohm, David. 1988. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Briggs, John y David Peat. 1990. *Espejo y reflejo: Del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Carnevali, Davide. 2017. *Forma dramática y representación de mundo en el teatro europeo contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Danan, Joseph. 2016. *Entre el teatro y la performance: La cuestión del texto*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Eco, Umberto. 1992. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- Féral, Josette. 2015. *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Fondevila, Santiago. 1998. *José Sanchis Sinisterra: L'espai fronterer*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Glusberg, Jorge. 2007. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva.
- Goldberg, RoseLee. 1996. *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Gómez Peña, Guillermo. 2005. "En defensa del arte del *performance*". *Horizontes Antropológicos* 11, n.º 24: 199-226. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>.
- Houellebecq, Michel. 2000. *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.
- Ingold, Tim. 2015. *Líneas: Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- Kartun, Mauricio. 2015. *Escritos, 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Koestler, Arthur. 2002. "El acto de la creación. Libro primero: el bufón". *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, n.º 7: 189-220. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500712.pdf>.
- Magallanes Udovicich, Mariana. 2022. "Actante". En *Glosario de filosofía de la técnica*, 24-28. Adrogué: La Cebra.
- Redondo Quintela, Félix y Roberto C. Redondo Melchor. 2014. "Ecuaciones diferenciales ordinarias lineales". <https://electricidad.usal.es/Principal/Circuitos/Comentarios/Temas/EcuacionesDiferenciales.pdf>
- Rodari, Gianni. 1983. *Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Argos.
- Salcido, Miroslava. 2018. *Performance: Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli.
- Sanchis Sinisterra, José. 2018. *El texto insumiso: Nuevos fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Sebastiá, José M. 2013. "Las leyes de Newton en la mecánica: Una revisión histórica y sus implicaciones en los textos de enseñanza". *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, n.º 27: 199-217. <https://turia.uv.es/index.php/dces/article/view/2241/3323>.
- Sermon, Julie e Yvane Chapuis. 2016. *Partition(s): Object es concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon: Les presses du réel / La Manufacture.
- Sprengelburd, Rafael. 1997. *Raspando la cruz*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/9/>.
- Sprengelburd, Rafael. 2006. "Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes". *Pausa: Quadern de teatre contemporani*, n.º 24. <https://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>.
- Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

