

La belleza del caos. Procedimientos transdiscursivos en la obra *Bella tarde*

Verónica Manzone (Conicet FFyL/FAD UNCUYO)

RESUMEN

Podemos afirmar que el campo de las artes escénicas se ve, actualmente, cada vez más irrumpido por lenguajes y disciplinas que exceden y difuminan la concepción tradicional del teatro. Frente a ello los modos de construcción escénica se modifican y abren paso a diferentes procedimientos, de todos los que se podrían mencionar nos interesan particularmente la intertextualidad y la transdiscursividad, dos fenómenos muy presentes en la obra de Pablo Longo. El presente trabajo se propone, justamente, abordar una de sus obras –*Bella tarde*– desde esta perspectiva, por ello focalizará el análisis en la relación entre el discurso científico derivado de las ciencias del caos y la construcción dramaturgica de la pieza.

PALABRAS CLAVE

Transdiscursividad, ciencias, teatralidad, dramaturgia.

SUMMARY

We can affirm that the field of the scenic arts is seen, at the moment, more and more interrupted by languages and disciplines that exceed and blur the traditional conception of the theater. In this context, the modes of scenic construction are modified and open to different procedures, of all those that could be mentioned we are particularly interested in intertextuality and transdiscursivity, two phenomena very present in the work of Pablo Longo. The present work intends, precisely, to approach one of his works -*Bella tarde*- from this perspective, for that reason he will focus the analysis on the relationship between the scientific discourse derived from the sciences of chaos and the dramaturgical construction of the piece.

KEYWORDS

Transdiscursivity, sciences, theatricality, dramaturgy.

Primeramente, antes de iniciar el desarrollo del trabajo, corresponde aclarar que este artículo parte de un estudio más amplio, que analiza las relaciones transtextuales que mantiene la pieza *Bella tarde* con otros textos que exceden la categoría del drama. Además, particularmente este análisis sobre los vínculos con el discurso científico es la ampliación y profundización de una ponencia realizada en el marco del XXVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino organizado por GETEA en agosto del corriente año.

Habiéndose realizado la aclaración, podemos comenzar recordando que una de las características actuales de los modos de producción en el campo teatral es la multiplicidad y que la misma genera un cosmos escénico ecléctico y heterogéneo. La contemporaneidad se ha encargado de afirmar que el campo de las artes escénicas se ve cada vez más irrumpido por lenguajes y disciplinas que exceden y difuminan la concepción tradicional del teatro [1]. Con respecto a ello resultó esclarecedora la anécdota vivida en un seminario dictado en Mendoza por Federico León [2], quien comentaba que ya no leía obras de teatro salvo que se lo pidieran, que sus materiales para escribir y dirigir provenían de otras artes e incluso de prácticas extra-estéticas como la filosofía oriental, el yoga, etc. El teatro aparece en la concepción del teatrista en interrelación con otras disciplinas artísticas y ciencias alejado de lo específicamente teatral.

Cipriano Argüello Pitt en su libro *Nuevas tendencias escénicas* (2006) con el fin de definir los lineamientos elegidos para utilizar términos como “nuevas tendencias”, toma una cita de Guillermo Heras que resulta de gran interés: “*En ese momento esto era una línea de renovación importante de los '80, y que a mí me interesó mucho, porque creo que en determinados pintores y escultores hay más teatralidad que en muchas obras de teatro*” (Argüello Pitt, 2006, 18). Sin ahondar en la discusión sobre lo nuevo/ viejo, que precisa una mención aparte, nos interesa la hipótesis de que una posible diferenciación entre el nuevo teatro y el teatro tradicional hegemónico justamente proviene de las nuevas vinculaciones transdisciplinarias, una apertura que pone de manifiesto el alejamiento de lo exclusivamente teatral. Se refiere aquí a la búsqueda del acontecimiento en detrimento de la representación; el corrimiento de algunas convenciones que configuraban la teatralidad; la presencia de mezcla de géneros; y por supuesto la jerarquía de elementos como la música, lo puramente literario (la narrativa y la poesía), las artes visuales y lo performativo por sobre el texto dramático.

Dentro de este juego de apertura hacia otras disciplinas –en el que aparece problematizado y desjerarquizado el drama– es que se hace imperioso el estudio del procedimiento particular de escritura que consta de la utilización de materiales textuales que desbordan la categoría del drama. Los objetos textuales originales, de diferentes índoles –teatrales o no– sufren una reelaboración y en consecuencia una resignificación, resultado de un proceso de actualización por medio de una nueva mirada [3]. A partir de este proceso de rescritura se obtiene un nuevo objeto textual, derivado de otro/s texto/s anterior/es [4].

El objetivo de este artículo es acercar algunas reflexiones en torno a las relaciones transdiscursivas que atraviesan la obra *Bella Tarde* del mendocino Pablo Longo, la misma fue creada a partir de diferentes materiales que exceden al campo teatral. Las relaciones que encontramos afectan a la pieza desde un plano temático y, también, desde su estructura formal, dando por resultado un objeto complejo: una teatralidad singular.

Quien lea esta obra puede observar con mucha facilidad que la misma dialoga con diferentes objetos textuales y que mantiene con ellos relaciones transtextuales, sin embargo encontramos que dichas relaciones por tratarse de textos que parten de discursos específicos convierten esa primera relación de intertexto en una relación de transdiscursividad. Los discursos con los que la obra dialoga son: científico, filosófico y religioso. Por la brevedad del trabajo ahondaremos únicamente en la relación de la obra con las ciencias del caos.

Además es necesario aclarar que, si bien es posible desplegar este estudio desde un nivel temático, existe una segunda vía de relaciones la cual elegiremos para pensar lo teatral en relación al discurso social. El trabajo entonces no tratará de indagar discursos en boca de tales o cuales personajes, o cómo el mismo se coteja en los conflictos y las acciones del relato; sino que se tratará de dar cuenta de cómo el discurso social se encuentra procurando la forma en sí misma de la pieza teatral. Este segundo camino plantea algunos núcleos teóricos que nos permiten colocar la pieza de Longo junto con las textualidades contemporáneas pertenecientes al contexto de posdictadura en el teatro Argentino.

1. Teatralidad y transdiscursividad

Se observa en el texto dramático una polifonía de discursos, por un lado la obra en su conjunto señala un discurso indudablemente teatral (los diálogos, la disposición de los personajes, las situaciones de representación, y ausencia de coherencia realista que lo vuelve aún más teatralista), por otro lado una evidente utilización de terminología específica, entre ellas la perteneciente al discurso científico. La escritura de *Bella tarde* se construyó a partir de cuatro materiales, tres de los cuales desbordan la categoría del drama, estos son: *Sobre el infinito universo y sus mundos* de Giordano Bruno, *La evolución del caos* de N. Katherine Hayles, las paradojas de Bertrand Russell y una obra teatral de Roland Schimmelpfening, *Hace mucho tiempo en mayo. Ochenta y una imágenes cortas para el escenario*.

Hablaremos también de teatralidad porque la obra propone una mecánica que implica un modo de recepción particular. Partimos de pensar el término teatralidad de la perspectiva de Cipriano Argüello Pitt como mirada oblicua (2015), en sus reflexiones revisa el concepto desde la idea de experiencia procesual del acontecimiento escénico tomado de Óscar Cornago (2006), Argüello Pitt recuerda que uno de los ejes principales de la teatralidad se da en la necesidad de un tercero que mira “*la escena tiene sentido en la medida de que hay otro presente*” (Argüello Pitt, 2015, p. 72). Los debates sobre el público han ido generando diferentes posiciones a lo largo de la historia del teatro, en la actualidad, como bien teoriza Cornago en *Ensayos de teoría escénica*, al ser el arte antes que un objeto que se ofrece a su percepción desde fuera, un lugar para una experiencia interior, necesariamente el lugar del espectador se modifica y se pone en valor (Cornago, 2015, p. 20).

“Hoy el conflicto se encuentra en el lugar del público, pero de un público que deja de entenderse como alguien que está del otro lado del escenario, es decir, fuera de la obra. Es la relación sujeto- objeto, actor- espectador, artista-público, que sostiene desde Kant la consideración estética del arte, la que va a ser planteada de otro modo para desplazar la percepción de la obra ya hecha a una obra que esta –estamos- haciendo en la medida que se participe de ella.” (Cornago, 2015, p. 26)

Interesa este punto ya que la obra que nos convoca en este artículo propone justamente pensar en el espectador como parte de una dramaturgia. La obra sucede en este intersticio, en ese encuentro de subjetividades. En palabras del autor mendocino:

“Nosotros contábamos muchas historias y contábamos una, pero también había una dramaturgia del espectador, o sea, el espectador armaba la dramaturgia de Bella Tarde. Había leído mucho sobre la fragmentación, el nuevo teatro y cosas así, entonces decía es una porquería que vos quieras siempre sostener tu obra a rajatabla. Si el espectador quiere armar una obra, que la arme, no me preocupó yo por armar una obra, más allá de todos los sistemas que tenía en mi cabeza. Entonces uno de los sistemas fue: la dramaturgia no la tengo que hacer yo, ni tengo que contar toda la historia, voy a contar lo que quiera y entre el punto A y el B vamos a generar un vacío” (Longo, 2016)

Se observa que la intención del autor/director puede ser verificada no solo en el texto de *Bella Tardesino* con su posterior puesta en escena [5], ya que la obra se montó a partir de la estética del teatro de sombras, lenguaje fundamental de Pájaro Negro compañía de luces y sombras, grupo del cual es fundador Pablo Longo junto con Walter Sánchez. Esta decisión estética permite verificar la invitación al espectador a que, como dice el autor, elija su propia aventura. Muchas imágenes aparecían fragmentadas y de modo simultáneo, el ojo de quien mira efectivamente debía seleccionar dónde, qué y cuánto tiempo mirar. Situación que también podemos cotejar en el texto teatral ya que se presenta a los ojos del lector como material plagado de cortes, fragmentación, mezcla e hibridación.

En este sentido, la utilización de otros discursos en la obra profundiza el carácter fragmentario y afirma una dramaturgia del espectador. Esto responde a que justamente los dos discursos más potentes que aparecen dialogando en la pieza teatral son: las ciencias del caos y el pensamiento filosófico de Giordano Bruno. Estos discursos reafirman procedimientos textuales y teatralistas que invitan a la ruptura, la vacilación y el caos.

Diferentes historias se suceden unas a otras construyendo secuencias de situaciones inscriptas en diferentes espacios, sin poder establecer un tiempo claro entre las mismas. Los cuadros, que se van entrelazando unos con otros de modo secuencial, fragmentario y repetitivo, trazan un código propio para cada personaje y situación. Lo que permite una diferenciación entre los mismos que, una vez instalados dichos códigos, el autor mezcla e intercambia.

Las secuencias pueden dividirse en siete, la nominación de cada uno de ellos es propia de esta investigación, el autor utilizó únicamente números para dar cuenta del cambio de escenas:

- a. Jóvenes bajo un cerezo
- b. Niña y hombre (padre)
- c. Señoras del té
- d. Policía frente a un joven indígena
- e. Un hombre que apunta a otro
- f. Aeropuerto-anciana varada en migraciones
- g. Hombre que mide

Las relaciones transdiscursivas y transtextuales son muchas y pueden observarse por ejemplo en: la secuencia de “Un hombre que apunta a otro” que se vincula con las paradojas de Bertrand Russell, mientras que “Hombre que mide” está supeditado a la cosmovisión filosófica de Giordano Bruno, existe una relación transtextual en cuanto a la estructura externa con la obra teatral de Roland Schimmelpfening y, finalmente, la evidente relación con el discurso científico por la utilización de conceptos de la teoría del caos.

Debido a que el autor ha hecho explícito en entrevistas el vínculo con un texto concreto -*La evolución del caos* de N. Katherine Hayles- y también evidencia que a partir de la lectura de muchos materiales realizó un acopio para la posterior escritura es que vale aclarar que sería correcto realizar un estudio puramente transtextual sin discriminar los vínculos transdiscursivos. Aun así reiteramos que los textos seleccionados por el autor para realizar el acopio parten de discursos sociales muy potentes, por lo que se vuelve muy necesario detenerse en ello. En cuanto a la obra de Schimmelpfening, único texto dramático, si se observa la disposición gráfica en una y otra obra pueden verse las coincidencias en la elección formal para la segmentación de los cuadros, más allá de ello no hay coincidencias a nivel temático o fabular. Sin embargo, se podría señalar que la fragmentación y repetición son elementos presentes en ambas piezas.

2. Conceptos de las ciencias del caos como base transversal de una dramaturgia

Si bien el argumento de la obra está atravesado por los discursos ya mencionados, vale aclarar que *Bella tarde* no es un compendio filosófico ni científico acerca del universo y su límite -o ausencia de-, como tampoco tiene por función instruir al espectador sobre dichos conceptos. Sería más preciso decir que los aborda como si se tratase de un rodeo, una excusa para lograr que los mismos discursos se transformen en mecanismo de teatralidad, a partir de allí generar una relación diferente entre escena y espectador. Diferente, en primera instancia, porque pone en jaque las convenciones tradicionales -es decir convoca a espectador activo- y segundo lugar, porque se instala por fuera de las lógicas de la razón y el relato unívoco.

La obra rompe con el relato entendido bajo la fórmula de bello animal aristotélico. En relación a la muerte del bello animal, o pieza bien hecha, Jean-Pierre Sarrazac afirma que la crisis del drama parte primeramente de la crisis de la fábula [6]. Actualmente aparecen nuevas formas, en las que la unidad se convierte en trabajo de lo heterogéneo, la continuidad en ruptura, la armonía en disonancia (2013, p. 44). *Bella Tarde* justamente, trabaja con estas tres características y construye un sistema que le permite fragmentar, recortar, mezclar, repetir y transformar. Convierte la fábula en caos.

El autor mendocino no piensa el caos como desorden, justamente tomándose de la teoría del caos crea un sistema interno, un orden para el caos. Propone la presencia de la antinomia orden/caos, para objetar su supuesta polarización, es decir, plantea finalmente que todo caos mantiene un orden interno. Esta idea atraviesa la obra en su totalidad, el orden al que responde es precisamente el uso de conceptos de las ciencias del caos, el principio de incertidumbre y el efecto mariposa. Los mismos pueden verificarse en los títulos de los cuadros, los epígrafes que le siguen a cada uno de ellos, los procedimientos dramáticos y finalmente la temática de la obra.

La obra se divide de la siguiente manera:

1. Presentación- Cosmos
2. Variable 1- Repetición
3. Variable 2- Confusión
4. Variable 3- Transformación / Caos.

En cada una de estas cuatro unidades intervienen las siete secuencias ya mencionadas (p.4-5), no siguen siempre un mismo orden y como veremos más

adelante las escenas estarán condicionadas por procedimientos de repetición, fusión y permuta.

Al comenzar la lectura se observa debajo del título de la edición de *Bella Tarde* el primer epígrafe que reza lo siguiente: “*Un sistema caótico es un sistema sin leyes. Las relaciones de los entes que componen un sistema caótico no son necesarias, lo que permitiría obtener una descripción del sistema, con lo que dejaría de ser caótico*”(Longo, 2010, p.51). De esta manera el autor coloca de entrada la idea de obra abierta ante la pieza teatral, exige un espectador que logre una percepción en la periferia del sentido. No es menor aclarar que al inicio del espectáculo se proyectaba en un telón blanco este epígrafe, lo que define la relación que se mantendrá con el espectador. Así, esta primera acción hacia la recepción ya es poco convencional: un espectador que lee en el teatro no el programa de mano sino la escena misma, no hay actores con quienes relacionarse cuerpo a cuerpo y si esto no alcanza lo que rezan las palabras está alentando a la desarticulación del sentido.

El primer segmento se titula: *Presentación- Cosmos*, con el siguiente paratexto: “*Las causas de todo orden, en el cual se expresan las propiedades del mismo*”(Longo, 2010, p.51). Este segmento funciona como presentación de cada una de las secuencias, las mismas aparecen como recortes, sin mantener relaciones claras unas con otras. Tornándose compleja, sino imposible, la tarea de ordenar los entes que componen la trama.

Los dos últimos segmentos están planteados desde el concepto de variable, nuevamente extraído de la teoría del caos, encontramos que el mismo se transforma dentro de la obra en un procedimiento dramaturgico, el cual consta por momentos de repeticiones y, en otras instancias, conforma una operatoria que hemos denominado permuta o mudanza. El concepto de variable permite generar dentro de la obra un efecto de confusión.

A la llamada *Variable 1- Repetición* le sigue el epígrafe que expresa que: “*la incapacidad de someter el área a absolutamente todas las variables que definen las variaciones, hace imposible conocer con exactitud los acontecimientos futuros. Los hechos no poseen una trayectoria de acontecimientos sino una probabilidad de que así sucedan*”(Longo, 2010, p. 60). Esto señala la posibilidad de que los hechos desplegados con anterioridad, es decir en la presentación- caos, podrían ser diferentes y por consecuencia el receptor presenciara una variable de lo ya observado, se repiten las secuencias pero algo se modifica.

Como enuncia el epígrafe lo que importa es la probabilidad de que los acontecimientos sucedan. El hecho de que esta variable es tan posible como la primera y como las que seguirán abre un abanico de relaciones y de infinitas posibilidades. Al incentivar desde el relato que los hechos se presenten con un carácter de relatividad, provoca confusión y hiato. Longo expresa que al hacer la obra pensaba en una idea que había leído: el ser humano es un animal de sentido (Longo, 2016). Por consiguiente deducimos que el sistema de *Bella tarde* arroja variables que finalmente en la percepción del espectador, lo quiera o no, se ordenarán respondiendo a sus propias variables. Con lo que el resultado se torna infinito.

Examinemos el epígrafe del tercer segmento llamado *Variable 2- Confusión*:

“Ya que es imposible tener en cuenta los valores absolutos de las variables que pudieran afectar, obtenemos como resultado un sistema caótico, en el cual cualquier evento por insignificante que sea tiene el poder potencial de desencadenar una ola de eventos que alteren el sistema completo.” (Longo, 2010, p 69)

El marco paratextual de los últimos segmentos, evidencian casi de modo explícito el discurso científico. En éste último presenta el concepto más conocido de la *Teoría del caos* [7], se habla aquí del *Efecto mariposa*, el cual enuncia que el simple aleteo del ala de una mariposa puede causar un ciclón al otro lado del mundo. La confusión que genera un insignificante cambio, y la revolución de sucesos que arrastra, se puede ver reflejado en el devenir de las secuencias de *Bella tarde*, donde todo se transforma: los cuadros mutan y dejan entrever episodios aún mucho más sombríos que los planteados al principio: la bella tarde no tenía nada de bella (Longo, 2016).

Esto resulta interesante ya que se puede observar claramente la utilización del recién mencionado procedimiento de mudanza o permuta, el cual se evidencia a partir del intercambio de personajes y situaciones en los cuadros, no existen modificaciones en las réplicas de los diálogos, el cambio reside en que es en boca de otros, también sucede esta permuta con algunas acciones y se suma, a ello, un efecto de fusión producido entre algunas escenas.

Luego de la confusión se llega a la última variable: *Transformación/Caos*, en este último segmento Longo coloca como epígrafe una explicación del principio de incertidumbre. Al ubicarlo al final de la obra se podría sospechar que el autor aspira a abandonar todo tipo de intento por proponer un único sentido del relato, con este principio se concluye que las certezas no tienen lugar dentro de la fábula y se afirma que por la indefinición de las trayectorias no se puede conocer en profundidad lo que se cree saber.

Por un lado el efecto de incertidumbre tiene resonancia en la forma, es decir, en la estructura de la obra debido a que devela una escena final inesperada para el espectador. Pero también por otro lado resuena a nivel de contenido ya que la obra concluye con un parlamento del Hombre que mide, en el cual expresa la imposibilidad de medir los sucesos y las acciones humanas. Esta secuencia está ligada al discurso filosófico de Giordano Bruno que acompaña el relato fabular desde un inicio y, si bien hablamos de un filósofo del siglo XVI, sus reflexiones dialogan con los conceptos de relatividad, caos e incertidumbre propuestos desde las ciencias del caos.

Ahondar en el discurso filosófico será una tarea pendiente para futuros trabajos, como así también la presencia del discurso religioso y las evidentes intenciones del autor de parafrasear las paradojas de R. Beltrán. Como se ha podido observar la creación de Pablo Longo es claramente un entramado complejo, un sistema de asociaciones diversas, un mundo construido por acopio de otros mundos. Su maestría radica en el modo singular en el que los discursos atraviesan las situaciones y personajes que conforman el mundo ficcional de *Bella tarde* y la forma que le da lugar a esa ficción. Así, forma y contenido como dos caras de una misma moneda.

Pablo Longo crea un objeto textual/ teatral acorde a las prácticas contemporáneas teatrales, por su nivel de reescritura de materiales textuales que desbordan la categoría del drama y por la apelación a un espectador activo que reivindica su papel de co-creador de la obra teatral. Desde la obra, presenta una visión de mundo particular, para pensarla vale la metáfora del caleidoscopio, con cada movimiento se despliega una nueva variable de la imagen anterior, se parecen entre sí, pero algo se ha modificado y no hay posibilidad de prever cómo será la imagen adyacente. El autor mendocino instala con *Bella tarde* la aparición de un mundo teatral que puede ser infinito, si se piensa que al final del texto se puede dar otra vuelta al cilindro, para que una nueva imagen aparezca revelada ante los ojos del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLO PITT, Cipriano. (2006) *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.
- (2015) *Dramaturgia de la dirección escénica*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato
- BRUNO, Giordano. (1981) *Sobre el infinito universo y los mundos*. Angel J. Cappelletti, trad. Buenos Aires: 2ª edición Aguilar
- CORNAGO, Óscar. (2006) *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana
- (2015) *Ensayo de teoría escénica*. Madrid: Abada Editores
- DANAN, Joseph. (2012) *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato
- DEL MONTE MARTINEZ, Fernanda. (2013) *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato

GENETTE, Gerard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

HAYLES, N. Katherine. (1993) *La evolución del caos*. Barcelona: Gedisa editorial

LEHMANN, Hans-Thies. (2013) *Teatro posdramático*. Diana González, trad. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato

LONGO, Pablo. (2010) *Bella tarde*. En: MANZANO, Alejandro & LONGO, Pablo. *Encadenados. Bella tarde*. Mendoza: Ediciones

----- (Marzo de 2016). Entrevistado por Verónica Manzone. Mendoza: Archivo personal, s/editar

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). (2013) *Léxico el drama moderno y contemporáneo*. Víctor Viviescas, trad. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato

SCHIMMELPFENNIG, Roland. (2009) *La mujer de Antes y otros Textos dramáticos*. Buenos Aires: Colihue

NOTAS

[1] Estas reflexiones parten del acopio de teorías y su posterior reflexión tales como: Hans- Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (2013); Josep Danan, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (2012); Fernanda Del Monte, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*(2013); entre otros.

[2] El seminario se dictó en el año 2014 en el marco de la Escuela de Directores, organizado conjuntamente por el I.N.T (Instituto Nacional del Teatro) y la Universidad Nacional de Cuyo,

[3] Un concepto interesante para pensar en esta misma línea es el de *texto material*, desarrollado en: *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Libro dirigido por Jean-Pierre Sarrazac (2013). Dicho término también es parte de las reflexiones, ya mencionadas, de Josep Danan *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (2012).

[4] Este abordaje de los materiales permite estudiar las obras a partir de los aportes de Gerard Genette sobre transtextualidad. En este artículo solo tomaremos la idea central del libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. No obstante, no realizaremos un análisis transtextual, ya que hondaremos más precisamente en las relaciones transdiscursivas.

[5] La obra gana el segundo lugar del Premio Vendimia 2010, el premio consistió en la edición de la obra y su posterior puesta en escena con producción del Teatro Independencia en la provincia de Mendoza

[6] Cfr. Las siguientes entradas al *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013) de Jean- Pierre Sarrazac: Bello animal (muerte del) p. 42; Fábula (crisis de la) p. 92.

[7] A partir de la lectura de *La evolución del caos* de Hayles, sumada a la búsqueda por varios sitios de internet, se desea señalar que la Teoría del Caos no es propiamente una teoría, sino un gran campo de investigación interdisciplinario, abierto, que abarca diferentes líneas de pensamiento; a modo de síntesis: el mundo se comporta de manera caótica sin seguir un patrón fijo y previsible, los procesos y comportamientos dependen de circunstancias inciertas. Dentro de esta teoría se halla el concepto de Efecto Mariposa conocido a través de la frase “se ha dicho que algo tan pequeño como el aleteo de una mariposa puede causar un tifón en algún lugar del mundo”, dicho efecto es una de las características del comportamiento de un sistema caótico donde las variables cambian de forma compleja y errática, haciendo imposible hacer predicciones más allá de un determinado punto, que recibe el nombre de horizonte de predicciones. Es interesante la explicación de Hayles que expresa que existen dos enfoques sobre el caos, uno que se propone como socio y precursor del orden y no como un opuesto, y la segunda línea que plantea que el caos mantiene un orden interno y oculto, conteniendo estructuras profundamente codificadas, llamadas *atractores extraños* (Hayles, 1993, p. 29)