AINCRIT

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL

EL TEATRO Y LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Memorias De Las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral

2021

©AINCRIT 2022

Coordinación y edición: María Natacha Koss
Asistente de edición: Flavio Desgranges

Diseño: Guillermina Marino

Comisión Directiva 2021-2023:
Presidenta: Sonia Saracho (Tucumán)
Vicepresidente: Aldo Rubén Pricco (Rosario)
Secretaria general: Claudia Tourn (Bahía Blanca)
Secretario de Relaciones Internacionales: Milena Bracciale (Mar del Plata)
Secretaria de Relaciones Nacionales: Andrea García (Salta)
Secretaria de Publicaciones: Natacha Koss (CABA)
Secretaria de Prensa: Rocío Villar (CABA)
Secretaria de Extensión: Alba Graciela Burgos (Río Negro)
Secretaria de Admisión: María Renata Dallaglio (Entre Ríos)
Secretaria de Actas: Germán Brignone (Córdoba)
Tesorera: Nora Lía Sormani (CABA)
Vocales: Marcelo Victor Raúl Viviescas Monsalve (Colombia), Laura Fobbio (Córdoba), Flavio Desgranges (Brasil) y Teresita María Victoria Fuentes (Tandil)

El teatro y la producción de conocimiento : Memorias de las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, 2021 / Sonia Marta Saracho ... [et al.] ; compilación de María Natacha Koss. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : AINCRIT Ediciones, 2022.
Libro digital, BBeB

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-46419-7-7

1. Teatro . I. Saracho, Sonia Marta II. Koss, María Natacha, comp.
CDD 792.01

SBN 978-987-46419-7-7

AINCRIT

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL

EL TEATRO Y LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Memorias De Las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral

EL TEATRO Y LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO.

Memorias de las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral (2021)

Coordinación y edición: María Natacha Koss

Asistente de edición: Flavio Desgranges

ÍNDICE

Palabras preliminares.....10
Saracho, Sonia

Conferencias

Y en el principio fue el cuento… El origen de *Seis peronajes en busca de autor* en tres cuentos de Pirandello.....13
Sforza, Nora

Nuevos Autores, Nuevos Directores: aporte y proyección de TA en 1985.....19
Villagra, Irene

Artículos

Géneros y disidencias

Guaridas Disidentes: objetos teatrales, registros de historias y memorias de vida.....42
Castagnino, Jesica Daniela; Cervantes, Mariano Emmanuel; Munizaga, Maria Lucia

Estrategias patriarcales en la crítica teatral mexicana.....50
Castro, Zavel

Entre cruces entre la bufonería y la murga estilo uruguayo. Experiencias de mujeres y disidencias dentro del Encuentro de Murguistas Feministas en Montevideo.....57
Cestau, Victoria

Dramaturgas Cuyanas: Valdebona (1996) y El olor del miedo (2012). Metáforas de lo que “no se puede decir”.....63
De La Torre, Patricia Amalia y Calabrese, Daiana

Payaso Xamego: Las relaciones filosóficas entre payasaria femenina y el feminismo.....68
Melo, Olívia Mara R. y Rocha, Alberto F. Junior

Masculinidad y distanciamiento en *Petróleo*, del grupo Piel de Lava.....80
Pedernera, Fernando Adrián

Cuerpos y géneros: Gambas al Ajillo.....84.

Serna, Alcira

Prazer, (eu sou) Penélope: Autoetnografia polifônica de uma drag queen 96
Silva Rocha, Caio César

Dramaturgia boca de lixo: Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá e a homossexualidade subversiva em tempos de ditadura civil-militar no Brasil.....110
Silva Rocha, Caio César y Ferreira da Rocha Júnior, Alberto

Relaciones entre cuerpo y voz: la fonomímica en las prácticas *drag king* contemporáneas de Buenos Aires.....122
Trupia, Agustina

Traducción y reescritura

Traducción teatral y reescrituras: la re-enunciación como eje.....130
Civitillo, Susana Mirta

Fernando Pessoa: el poema, su teatralidad.....137
Martins, Juan

La fiesta del viejo. Una obra para nuestros tiempos difíciles.....146
Slep, Liliana Judith

Historia e Historias

Outros passos, outros espaços.....158
Alab de Oliveira, Ana Paula y Guilarduci, Claudio José

Antonio Mónaco y el teatro del Picadero: peculiaridades estéticas y arquitectónicas del origen escénico de Teatro Abierto.....163
Bracciale Escalada, Milena

Theatron - Lugar de olhar; Olhares teatrais e suas mediações tecnológicas.....173
Cáceres Moreira, Felipe Santiago

Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966): la reconstrucción como un modo de conocimiento del pasado en las artes del movimiento.....177
Colmegna Friederich, Solange y Papa, Laura Noemí

Pandemia, especulación y elitismo en la Argentina del siglo XIX: una mirada a través del teatro y el semanario de Eduardo Sojo.....186
Cox, Victoria

Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto): los piedrazos en el espejo y la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta..... 195
de la Puente, Maximiliano Ignacio

Orozco, Rivera y Siqueiros: su presencia y permanencia en los recintos teatrales de la Ciudad de México.....200
Jasso Apango, Claudia Irán

Encruzilhada: a teatralidade no ritual de Encomendação das Almas na cidade São João del-Rei.....208
Lucena, Flora Cunha; Guilarduci, Cláudio

Isidoro Rossi y Juan Carlos Ghiano, dos centrales de buena altura.....221
Meresman, Guillermo

Los ochenta y cinco años del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: su periodización y trayectoria.....227
Mogliani, Laura

Emma Gramatica y Angelina Pagano. La escuela de Eleonora Duse hace pie en el Río de la Plata (1948/1949).....239
Montes, Marcos

Ulf, la pasión de Jacinto y Paloma del Moral en Buenos Aires de 1988 y en San Luis de 2001.....248
Palasi, Mario Alberto

TEATRALIDAD DIGITAL. Reflexiones en tiempos de la Peste.....257
Pérez Facundo, José Jairo

Grupo de performance Moxhelis (1992-2002).....262
Pérez Mezzadra, Damián

El origen de dos Centros de documentación teatral en la provincia de Entre Ríos. Contextos y procesos de creación desde una perspectiva colaborativa y sinérgica.....270
Resnisky, Carina y Vallejo, Pablo

Archivo y violencia de estado: la construcción de memoria desde un dispositivo estético performativo.....278
Tortosa, Paula Inés y Cobello, Denise

Comunicación, Cultura y Teatro: la construcción de la identidad teatral tucumana.....284
Venturelli Arce, María Constanza

Homenaje a Luigi Pirandello

Sei personaggi in cerca d'autore: la luz entre la ficción y la realidad en el espacio pirandelliano 301
Deiró Nosella, Berilo Luigi

As utopias do corpo em *Sei personagens à procura do autor*: Em busca de uma anatomia furtiva de afetos.....306
Ribeiro, Martha

Problemas del cuerpo en escena

Cuerpos sin Órganos o Realismo Digital.....316
Castillo, José Ramón

Parámetros para estudio y comparación de técnicas de la voz en performance
El caso de Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner).....324
Montello, Flavia

Dramaturgia para la escena circense contemporánea.....332
Orellana, Jesica Lourdes

Lenguajes intermitentes para una praxis de actuación en el teatro de Buenos Aires.....343
Pessolano, Carla

Elementos de la DMT para el análisis sensible de la danza escénica de El Descueve.....350
Segura, Dulcinea

La voz del paisaje en Toborochi de Irreal Academia. Una danza performática sobre lo posnatural.....357
Villalba, Ximena Eliana

Pedagogías del teatro

O Curso de Licenciatura em Teatro da UFSJ: o desenho curricular elaborado pelos alunos ...369
Guilarduci, Cláudio

El actor y la actriz en formación al reencuentro de su corporalidad expresiva.....379
Lázaro, José Manuel

A linguagem teatral nos Programas de Estudos Tutorados.....390
Santos, Erika y Guilarduci, Cláudio

Reflexiones desde la escena

Petronio Cáceres: Títeres y teatro de objetos.....397
Cáceres Carrasco, Luis

Por una dramaturgia del dolor: Tecido Blando- una pieza escrita a partir de narrativas de mujeres con Fibromialgia.....403
Correa Orozco, Any Luz

Viajes, disfraces y juegos: estrategias trazadas por los Clowns de Shakespeare (Brasil) en el intento de emular convivio en terrenos tecnoviviales.....417
de Oliveira Spinelli, Diogo

Pampa cósmica (2019): el proceso creativo en una reconstrucción en danza.....422
Duna, Silvina

La traducción de la información estética en Max Bense desde el proceso transcreativo del audiodrama Voz por cumaná: construyendo una dramaturgia a partir del testimonio de venezolanos refugiados en el sur de Brasil.....432
Fontoura, Motta. Gabriel y Massa, Dias Clóvis

Traducciones de lo autorreferencial en la técnica payasa.....442
Martinelli, Elina

Metodologia laboratorial no Coletivo Fuzuê.....448
Moreira, Carina Maria Guimarães

A individuação, os afetos musicais e as contas de lágrimas que colhemos pelo caminho: vestígios de uma atriz em busca de si.....453
Mota Drummond, Juliana Alves

Implicancias poéticas y actorales del distanciamiento social en el teatro pandémico. Estudio de caso.....465
Ogás Puga, Gisela y Ogás Puga, Grisby

Payasas cuchicheadoras: complicidades poéticas en tiempos de pandemia.....471
Ravasi, Georgina

Artivismo: una opción de militancia territorial y creativa.....478
Rígano, Mariela; Vera, Mariana; Moyano, Ailen; DiTillio, Adriana; García, Mónica

Libruras ¿Cómo leen los que no leen? Experiencia Payasa Literaria para primeras infancias.....488
Toledo Nespral, Alejandra del Valle

Videoensayo

Caleidoscopio Vian.....496
Koss, María Natacha y Tuñas, Julieta
https://vimeo.com/user144786977

Notas

El carnaval distanciado. Proyecciones epistemológicas a partir de la pandemia.....498
Albanece, Raúl y Dallaglio, Renata

Repensando la grupalidad en las experiencias teatrales. Reflexiones en torno a la "Cátedra Libre de Teatro de Grupo."....503
Ayub, Carolina; Pellicani, Aldana

2022- 20 años "la danza escondida" (1998-2002). Concepción-evolución-estado de la cuestión....509
Busker, Marisa

Narrativas afrodiaspóricas: a experiência do seminário afrolatinidades....515
Dos Santos da Silva, Keila

Formas de producción teatral: independiente, oficial, empresarial, mixto.
Autonomía e independencia desde la óptica de un teatrista en su mexicano domicilio.....519
González Williams, Sayago

O que fica de registro: os jornais e as personagens LGBTQIA+ de Ópera do malandro e Blue jeans....523
Nardy Carneiro, Maria Clara

Cuerpos que importan: desmontaje de prácticas y discursos sobre Malvinas en la puesta teatral Campo Minado de Lola Arias....526
Vega, María Angélica

El eslabón perdido....530
Vila, Leonor

Palabras premilinares

Octubre de 2021. Los tiempos de la pandemia. Todavía reinaba la incertidumbre. Sin embargo, desde la AINCRIT tomamos la decisión de resistir. Después de un 2020 en el que por primera vez tuvimos que suspender nuestras jornadas anuales, en octubre de 2021 concretamos las XII JORNADAS NACIONALES Y VII JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL DE AINCRIT Festejando nuestras historias teatrales en tiempos de adversidades.

23 mesas de ponencias. 10 foros. 10 mesas de presentaciones editoriales. 3 Mesas de Homenaje a los 100 años del Teatro Nacional Cervantes. Entrevistas. Conferencias. Mesas especiales. Más de 200 expositores en estas XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de AINCRIT. Las primeras en entornos virtuales. Desde el 19 al 23 de octubre de 2021 vivimos conectados a Zoom. Fueron días muy intensos. Lo recuerdo ahora, cuando estamos a punto de publicar las Actas de las Jornadas. Unas jornadas que significaron para nosotres una gran alegría y en algún punto, una apuesta al futuro en tiempos inciertos. Por eso festejamos nuestras historias teatrales.

De aquellos días quedan las huellas de las vivencias impresas en las subjetividades en cada unx de lxs que participamxs. Y horas de grabaciones. El registro de lo efímero. Todas las jornadas 2021 están grabadas y accesibles en el canal de youtube del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, por lo que agradecemos muy especialmente a Jorge Dubatti y a todxs lxs integrantes del IAE habernos cedido el espacio virtual para alojar nuestras Jornadas. Las Actas dan cuenta de parte de esa experiencia y por eso celebramos su publicación. Significan para nosotrxs, lxs miembrxs de la Comisión Directiva, un acto de resistencia. La resistencia de la palabra, la necesidad de la palabra, la escritura y la memoria. Quién sabe qué y cómo recordaremos los tiempos de la pandemia en el futuro. En este presente, en el que los avances de la ciencia y las campañas de vacunación nos alejan de los tiempos difíciles que significaron los primeros meses de la pandemia, publicamos estas Actas que recopilan buena parte de los trabajos presentados. En cada uno de ellos anida una esperanza: la esperanza primigenia de la supervivencia, la esperanza de vivir para contarlo, la esperanza de escribir para que nuestras palabras provoquen el encuentro con otrxs lectores, y susciten reflexiones compartidas, la construcción colaborativa de saberes nuevos.

La escritura en este caso, para dar visibilidad a las historias y las memorias de la pandemia en las prácticas escénicas. Porque como dice la canción de León Gieco, “Todo está escondido en la memoria/refugio de la vida y de la historia.

El tiempo nos permitirá la distancia necesaria para intentar comprender todo lo que vivimos desde otras perspectivas. En estas Actas dejamos nuestras huellas para construir las memorias sociales y colectivas de unas Jornadas atravesadas por una pandemia. Una experien-

cia que aún no terminamos de procesar. En esos casi dos años pasamos del estupor inicial a la necesidad de sostenernos en reuniones virtuales, en proyectos pequeños pero que nos permitían imaginar un futuro, hasta las largas tardes para organizar las jornadas, leer los trabajos y asistir con asombro a la masividad de la convocatoria. A pesar de los dolores, las ausencias, los temores, las jornadas 2021 convocaron la alegría del encuentro, la necesidad de sostener la esperanza en un espacio virtual para compartir ideas, pensamientos, saberes.

Por todo lo vivido es que lxs invitamxs a leernos, a encontrarnos en las palabras de cada compañerx, a disfrutarnos y celebrar las experiencias compartidas.

Sonia Saracho

Tucumán, Argentina, agosto de 2022.

CONFERENCIAS

Y en el principio fue el cuento…
El origen de *Seis personajes en busca de autor* en tres cuentos de Pirandello

Sforza, Nora
FFyL – UBA
info@norasforza.com.ar

Palabras clave

PIRANDELLO - CUENTO - TEATRO - MÁSCARA - CORPUS

Resumen

Si bien Luigi Pirandello es mundialmente conocido en especial por su extensa y revolucionaria producción teatral, no es posible comprender de manera cabal su labor como dramaturgo si no intentamos abordar su obra considerándola como un verdadero universo dialógico - con sus quiebres y continuidades - donde es posible encontrar replanteos que aparecen una otra vez en los diversos géneros literarios que supo abordar a lo largo de toda su carrera: de la poesía al cuento, del cuento al teatro, del teatro al ensayo y a la profunda reflexión filológica y filosófica.

En este trabajo, a partir del análisis de tres cuentos del autor girgentino (“Personajes”, “La tragedia de un personaje” y ”Coloquios con los personajes”), escritos entre 1906 y 1915, intentaremos comprender de qué manera ciertos temas y problemas presentes en dichos textos desembocan y se expanden en la magistral obra teatral *Seis personajes en busca de autor* de 1921.

Presentación

Casi siempre nos acercamos a la obra de Pirandello (Agrigento, 1867 — Roma, 1936) desde el punto de vista del dramaturgo, del actor, del hombre de teatro, olvidando así la naturaleza poliédrica de su pensamiento y de su vastísima producción literaria, filológica e incluso filosófica. Y sin embargo, no es siquiera imaginable entender la evolución de su teatro sin comprender que el Girgentino llegó a la dramaturgia luego de haber hecho suyos otros géneros literarios. En efecto, la primera producción pirandelliana está ligada a la poesía (*Mal giocondo*, de 1889 y *Pasqua di Gea*, de 1891). Establecido en Roma, luego de sus estudios en la Universidad de Bonn, donde en 1891 se graduó en filología romance con una tesis sobre el dialecto del Girgenti (Agrigento), Pirandello cultivó la amistad de Luigi Capuana - uno de los fundadores del movimiento verista - y fue este quien le sugirió que abandonase la poesía y se dedicase a la prosa. De la poesía a la prosa, pues, aunque la crítica ha comenzado a ver en los últimos decenios de qué manera ese primer recorrido poético pirandelliano fue fundamental dado que sentó las bases de su mirada amarga de la vida (De Castris, 1971) y de buena parte de

su obra posterior. Así, y solo a modo de ejemplo, en su poesía "La maschera", fechada en Bonn en 1890, el poeta, hablando con una calavera que ya no le pertenece al muerto sino a él mismo dirá

> Vogliamo la comedia de la vita
> rappresentar stasera tutti e tre?
> Io tu e la Luna (sarà presto uscita);
> la miglior parte la riserbo a te.
> Ho comprato una maschera di cera,
> che un volto finge di donna gentil.

Hostil a los escritores 'de palabras' y creador de un estilo antiacadémico y anti retórico, es posible observar en esta producción inicial la "lúcida toma de conciencia de la crisis histórica y existencial de los valores, pero también su profunda piedad por la condición humana" (Piromalli, 1987: 43). De esta manera, frente a la inexorable caída de los ideales patrióticos del Romanticismo decimonónico y al ascenso imparable del avance científico y de la burguesía, rechazando el optimismo, negando las convenciones tradicionales y desconfiando de la ilusión del progreso y de los dones que supuestamente la modernidad habría traído al mundo, ya en 1893, escribía en su ensayo filosófico *Arte e coscienza di oggi*

> Ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile [ ] Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile [ ] A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. (Pirandello, 1893: 897)

Como es dable observar, lejos del estetismo dannunziano o de los lugares comunes y repetitivos del teatro realístico-burgués de su tiempo, el foco de la poética pirandelliana se construirá rápidamente alrededor de la representación del hombre alienado en sus relaciones humanas y sociales, incapaz de comunicar y comunicarse, envuelto muchas veces en una locura que de alguna forma lo preserva de conocer la tragedia de la realidad que lo circunda.

La obra objeto de este convenio, *Seis personajes en busca de autor*, a cien años de su estreno en el Teatro Valle de Roma es, pues, el resultado, la cima de un recorrido filosófico, literario, estético y vital que en rigor de verdad comienza pocos años después de ese consejo de Capuana al que hemos hecho referencia y que conlleva al menos tres etapas relacionadas con tres *novelle* de nuestro autor. En efecto, desde 1884 hasta el año de su muerte, nuestro autor escribió una gran cantidad de relatos, 246 de los cuales fueron publicados en sus *Novelle per un anno* (*Cuentos para un año*) - una de las colecciones de cuentos más importantes de la literatura

italiana - por el editor florentino Enrico Bemporad entre 1922 y 1928 y luego por la editorial milanesa Mondadori entre 1934 y 1937.

Con sus *novelle* Pirandello busca mostrar las tensiones nunca resueltas del interior del yo, indagar en los sueños, el inconsciente, los vaivenes del flujo de conciencia y las diversas capas en las que se constituye el subconsciente. Es por lo tanto, el primer género del que se vale nuestro autor para representar los diversos problemas de una modernidad que lo golpea sin piedad y que, con el pasar del tiempo se revelará más y más compleja. Veamos, entonces, cuáles son los cuentos en los que nuestro autor plantea las grandes cuestiones que luego presentará por completo en su obra teatral y que podría decirse que de alguna forma "desembocan" en *Seis personajes.* Se trata de tres relatos que en realidad no son otra cosa que un *unicum* con el que nuestro autor organiza una teorización profunda acerca de la cuestión de la construcción de los personajes y de la relación de estos con su creador.

I

"Personaggi" ("Personajes", publicado el 10 de junio de 1906 en el periódico Il ventesimo di Genova (año 5, número 30) y sobre el que no volvería a trabajar más adelante ni aparecería en una colección de sus cuentos, es el primer relato pirandelliano que anuncia algunos de los temas y problemas de *Seis personajes...* En dicho texto, su autor es visitado por ciertos "señores personajes" de sus "futuros relatos" quienes, aun siendo solo sombras vanas (o tal vez justamente por ello) quieren recibir el soplo de la vida. Quien los ayuda en esta transformación será justamente la eterna "cómplice" de Pirandello, Fantasía, su "servetta". Fantasía es descripta aquí como una mujer siempre vestida de negro (tal como vemos tantas veces a nuestro autor en distintas fotografías y retratos), que gruñe con frecuencia y que ama leer libros de filosofía, siempre la misma "locuela" que reaparecerá casi veinte años después en el "Prefacio" de *Seis personajes* . Llegados a este punto es interesante recordar la historia que reporta el crítico Gaspare Giudice acerca de cómo una vez, ciertos albañiles que estaban trabajando frente a la casa de Pirandello quedaron estupefactos al ver y escuchar a nuestro autor hablando solo, gesticulando, poniendo los ojos en blanco y haciendo las caras "más extrañas del mundo" (Giudice, 1983: 337), como si efectivamente, Pirandello hubiese sido "atacado" por su propio universo de personajes, entre los cuales esta suerte de alter-ego del autor que es, precisamente, el doctor Scotto a quien hará decir

> Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità. Mi faccia vivere, signore! Mi faccia viver bene, la prego; ho buon cuore, guardi! Un discreto ingegno, oneste intenzioni, parchi desiderii: merito fortuna. Mi dia, prego, un'esistenza imperitura (Pirandello, 1994: 661)

II.

Cinco años después, el 19 de octubre de 1911, Pirandello publicará en el Corriere della Sera el segundo relato que nos acerca a nuestra obra. Se trata de "La tragedia di un personaggio" ("La tragedia de un personaje"). Retomando los temas ya afrontados en "Personaggi", observamos aquí la voluntad de su autor de precisar las variables témporo -espaciales en las que suele producirse ese encuentro con los personajes de sus futuros cuentos, a la vez que subraya la relación dialéctica con el escritor, transformado en un verdadero demiurgo capaz de darle a sus personajes-creaturas el *fiat* de la creación

> È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle.
> Cinque ore, dalle otto alle tredici.
> M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia.
> Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.
> Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. [...] E voglio penetrare un fondo al loro animo con lunga e sottile indagine." (Pirandello, 1993: 390)

Pero no todos los personajes poseen la misma fuerza. En efecto, algunos

> balzano davanti ad altri e s'impongono con tanta petulanza e prepotenza, ch'io non vedo costretto qualche volta a sbrigarmi di loro lì per lì. [...] Tra quelli che rimangono indietro in attesa, sopraffatti, chi sospira, chi s'oscura, chi si stanca e se ne va a picchiare alla porta di qualche altro scrittore." (Ibidem: 390)

Así, el doctor Fileno es quien aquí se adelanta a los otros y grita su pedido de auxilio para que finalmente se comprenda que ellos son seres vivos

> più vivi di quelli che respirano e vestono panni, forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e le isa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. [...] Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! (Ibidem: 390)

Encontramos aquí la matriz filosófica pirandelliana, ligada al pensamiento de Gabriel Séailles (París, 1852 - Barbizon, 1922), autor del *Essai sur le génie dans l'art* (1883) donde

explica de qué manera las obras de arte nacen de un germen y maduran solo luego de haber sido envueltas por una fantasía que permita el libre desarrollo de sus intencionalidades. Queda claro, pues, que para Pirandello la verdadera forma de la existencia se encuentra en los personajes, mientras la fantasía creadora del escritor es la que domina sobre estos.

III.

Veamos ahora el último relato que nos acerca a la esencia de *Seis personajes…* Se trata de "Colloquii coi personaggi" ("Coloquios con los personajes"), publicado en Il Giornale di Sicilia en dos partes, el 17 y 18 de agosto y el 11 y 12 de septiembre de 1915, vale decir pocos meses después de que Italia entrase a combatir en la Gran Guerra contra el Imperio austro-húngaro. En este relato - uno de los seis tomados por los hermanos Paolo y Vittorio Taviani en su film *Kaos* de 1983 - además de la aparición en la segunda parte del relato del espíritu de la propia madre de Pirandello, que había fallecido poco tiempo antes, encontramos también la referencia directa a la guerra, cuestión que de alguna manera se "apropia" del texto

> Erano ancora i giorni di torbida agonía che precedettero la dichiarazione della nostra guerra all'Austria, ed entravo di furia nello studio con un fascio di giornali, ansioso di leggere le ultime notizie. Mi si parò davanti:
> -Scusi... permette?
> -Non permetto un corno! - gli gridai. - Mi si levi dai piedi!

En una carta a su hijo Stefano, fechada el 23 de julio de 1917, Pirandello refiere que este relato debía transformarse en un "romanzo da fare" (vale decir en una novela y no en obra teatral), dado que se sentía perseguido por un grupo de personajes que deseaban protagonizar una novela. Sin embargo, la intolerancia de Pirandello-personaje se relaciona fundamentalmente con un momento histórico preciso y ampliamente desarrollado en el cuento. En efecto, el autor explica cómo, luego de la entrada de Italia en el conflicto mundial, decide suspender los coloquios con sus personajes. Entre realidad y ficción, la doble angustia que le genera a Pirandello-escritor la guerra (en especial el no poder participar directamente por su edad y el hecho de que su hijo Stefano se hubiese alistado como voluntario y partido al frente) se enfrentan con la indiferencia de un personaje que solo busca ser escuchado.

> Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernerle a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse. (Ibidem, 1421)

Queda, por tanto, claro que el contraste entre Pirandello y sus personajes nace de la voluntad del escritor de desnudar el alma de los personajes, sacudiendo su posible impasibilidad e indiferencia frente a los avatares de la vida.

> L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per se stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita. ("Tragedia...)

A modo de conclusión

Luego de un breve pasaje por la forma poética, observamos de qué manera para Pirandello el relato breve o *novella* constituyó su primer gran acercamiento a su forma de describir su propia *Weltanschauung*, para decirla con Wilhelm Dilthey, y reflexionar incluso teóricamente sobre ella. Si *Seis personajes en busca de autor* puede ser considerado casi un manifiesto integral de su poética, intensa reflexión crítica sobre la fragilidad de su propio tiempo, no es posible entenderla como punto de llegada sin tomar en consideración estas instancias narrativas previas que constituyen su punto de partida insoslayable y que se mantienen en diálogo con la totalidad de su poética, a lo largo de toda su vida.

Bibliografía

Angelini, Franca (1960) Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo. Bari, Laterza.

Asor Rosa, Alberto (2013) Breve storia della letteratura italiana. Volume II. Turín, Einaudi.

Contini, Gianfranco (ed.) (1997) Letteratura dell'Italia unita 1861-1968. Florencia, Sansoni.

De Castris, Arcangelo Leone (1971) *Storia di Pirandello*. Bari, Laterza.

Giudice, Gaspare (1983) *Pirandello.* Turín, Utet.

Piromalli, Antonio (1987) *Storia della letteratura italiana*, Cap. 19, Par. 8, http://www.storiadellaletteratura.it.

Fuentes

Pirandello, Luigi ([1960] 1993) *Arte e coscienza d'oggi*, in «La Nazione letteraria» di Firenze, I, 1893, 6; en Id., *Saggi, Poesie, Scritti varii*, edición de Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori

---------- (1994) *Novelle per un anno*. Edición de P. Gibellini. Florencia, Giunti.

---------- (1994) *Novelle per un anno.* Edición de Italo Borzi y Maria Argenziano. Roma, Newton.

---------- (1965) *Saggi, Poesie, Scritti varii*. Edición de M. Lo Vecchio-Musti, Milán, Mondadori.

---------- (1993) *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV.* Edición de Roberto Alonge. Milán, Mondadori.

Nuevos Autores, Nuevos Directores: aporte y proyección de TA en 1985

Villagra, Irene[1]
Facultad de Filosofía y Letras, UBA
vivi-facul@hotmail.com

Palabras clave
TEATRO ABIERTO – POSTDICTADURA –NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES

Resumen

Teatro Abierto, se origina en 1981. Luego del incendio intencional que destruye el Teatro del Picadero –espacio donde tiene lugar el ciclo– en la Asamblea del Teatro Lasalle, por decisión de los organizadores de Teatro Abierto, acompañados por artistas, intelectuales, personalidades públicas y políticas, se le da continuidad al ciclo en el Teatro Tabarís. Es en este momento, cuando de ciclo de teatro de argentino –que se produce para demostrar su existencia, ya que los autores no son convocados a teatros oficiales–, éste pasa a constituirse en movimiento teatral de resistencia a la dictadura 1976-1983 en Argentina.

En 1982 y 1983, se reeditan sendos ciclos teatrales; cada uno con características propias por el contexto social, histórico y político en el que tienen lugar.

Luego en 1983, ya en el período democrático institucional, un sector de organizadores de Teatro Abierto promueve nuevas propuestas. Pero ante la caracterización que porta Teatro Abierto, el sector que busca su continuidad, necesita revisar su razón de ser en la nueva etapa del país.

Como se demuestra, mediante fuentes históricas estudiadas críticamente, entre varios proyectos a fines de 1983 se presenta el denominado *Nuevos Autores, Nuevos Directores*. El mismo se va a organizar con producciones en el transcurso de 1984 y 1985. Así, diez obras van a ser seleccionadas las que se estrenan en Fundart en 1985.

Nuevos Autores, Nuevos Directores es el proyecto que más representa al núcleo original de organizadores de Teatro Abierto en postdictadura.

En cuanto a su proyección, se observa que numerosos destacados teatristas surgen de dicho proyecto y aún en la actualidad producen y con diversas poéticas. Y algunos de ellos, colaboran con Teatro x la Identidad.

Introducción

A 40 años del inicio de Teatro Abierto, a modo de homenaje se presenta una de las

1 Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Historiadora e Investigadora Teatral. Participó del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) y del Equipo de Estudio y Producción de Teoría y Metodología Teatral (EEPTMT). 1er. Premio del Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia, INT-VIII FIBA. Jurado Premio Teatro del Mundo, UBA. Integra Asociación Argentina de investigación y crítica teatral (AINCRIT). Autora y auto editora.

propuestas que en su nombre se lleva a cabo en postdictadura, el proyecto *Nuevos Autores, Nuevos Directores*.

Esta conferencia se basa en la investigación[2] previa, realizada en torno a Teatro Abierto, al que se lo concibe como acontecimiento teatral e historiográficamente, como hecho de la historia argentina reciente. La bibliografía utilizada conforma el estado de la cuestión; aporta conceptos teóricos acerca del teatro, filosofía del teatro, teatrología; a la par de los de la ciencia histórica para contextualizar y estudiar críticamente las fuentes halladas.

Se destacan las fuentes primarias provenientes del Archivo Dragún, –donación de María Ibarreta al *Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires–.

Dichas fuentes proporcionan datos precisos y suficientes; no solo para conocer acciones, también para indagar en motivaciones e ideas que porta la diversidad de integrantes que operan en la realidad y producen Teatro Abierto en diferentes etapas. Así se ha avanzado en su historización; de los tres ciclos 1981, 1982 y 1983 realizados durante la dictadura cívico-militar 1976/1983; y su proyección en 1984, 1985 y 1986 en postdictadura con los siguientes diseños bajo su auspicio: *La Libertad*, luego llamado *Teatro Abierto opina sobre la Libertad* –finalmente no concretado; y los sí realizados, *Nuevos Autores*, *Nuevos Directores*; *Otro Teatro*, *Teatrazo 85* y Arte Abierto '86.

En síntesis, la investigación sobre Teatro Abierto en toda su trayectoria, da cuenta de lo significativo del acontecimiento teatral e histórico, así como de su singularidad.

Breve reseña Teatro Abierto en dictadura 1976-1983

En Buenos Aires, a mediados del año 1980, un pequeño grupo de dramaturgos

–provenientes del Teatro Independiente–, mantiene reuniones en casas particulares para conversar sobre el aislamiento e imposibilidad de trabajar en los teatros oficiales estrenando allí sus obras.

El grupo inicial lo integran Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún acompañados por el escenógrafo Leandro Ragucci. Dragún presenta y se le acepta la idea de organizar un ciclo de obras de teatro breves de autores contemporáneos argentinos, para demostrar su existencia.

El ciclo se organiza convocando a veintiún autores; quienes convocan a veintiún

2 Villagra, Irene (2006) Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: *Teatro Abierto y Teatro X la Identidad, la historia en el teatro y el teatro en la historia*. (Inédita).
Villagra, Irene (2011) *Teatro Abierto 1981. Teatro y Teatrología* INT-FIBA, 1er. Premio Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia 2011, co-editado con Eduardo Del Estal y Manuel Macarini.
Villagra, Irene (2013) *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*, 1º Ed. Buenos Aires, Ediciones Al Margen
Villagra, Irene (2015) *Estudio Crítico de Fuentes. Historización Teatro Abierto Ciclos 1982 y 1983*, 1º Ed. Buenos Aires, Edición de la Autora.
Villagra, Irene (2016) *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de Fuentes. Historización Teatro Abierto 1984, 1985 y 1986*, 1º Ed. Buenos Aires, Edición de la Autora.

directores; y éstos a actores, actrices y técnicos. Se reúnen aproximadamente doscientas cincuenta personas del ámbito teatral, en un período histórico en el que se violan los derechos humanos y la censura o las "listas negras", son una práctica corriente. Uno de los elencos, por miedo, desiste participar. La programación finalmente se conforma como Teatro Abierto con veinte piezas breves y un espacio abierto, cuyo estreno oficial ocurre el 28 de julio de 1981, en el *Teatro del Picadero*.

El 6 de agosto, el teatro sufre un incendio intencional. Los organizadores, de inmediato llaman a Asamblea en el *Teatro Lasalle*. Son acompañados y apoyados por **público numeroso y diverso** –figuras destacadas de la cultura nacional e internacional; dirigentes políticos del medio local, para la época también agrupados en la Multipartidaria; la prensa y aún, empresarios del teatro comercial que ofrecen sus salas para dar continuidad al ciclo.

Es a partir de este momento cuando, Teatro Abierto de ciclo teatral se constituye en movimiento de resistencia cultural a la dictadura, al continuar con las funciones en el *Teatro Tabarís* hasta el 21 de septiembre de 1981.

Con diferentes modalidades, Teatro Abieto va a producir los ciclos 1982 y 1983 respectivamente.

Breve reseña TA en postdictadura 1984, 1985 y 1986

La derrota militar de Argentina en la Guerra de Malvinas, implica la caída del gobierno *de facto*.

El 30 de octubre de 1983, se realizan las elecciones nacionales, provinciales y municipales y el 10 de diciembre de 1983, se inicia un nuevo período de democrático institucional. Situación que, en particular al núcleo originario y a la dirección de Teatro Abierto, ya constituido en movimiento de resistencia cultural a la dictadura, se le impone debatir para adecuar su existencia y/o continuidad en el nuevo período histórico que requiere afrontar la reconstrucción del país. Desaparecidos, víctimas de la Guerra de Malvinas, deuda externa, mundo del trabajo, entre otros tópicos, son necesarios atender y reparar.

Al nombrarse nuevas autoridades nacionales, provinciales y municipales; en relación a la política cultural, un sector de protagonistas de Teatro Abierto es designado para cargos en la función pública. Carlos Gorostiza, asume como Secretario de Cultura de la Nación; Mario Ernesto O'Donnell, como Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Direcciones de teatros y escuelas de teatro, también son gestionados por participantes de Teatro Abierto.

Y en esta misma etapa, otra parte de integrantes de Teatro Abierto entre 1984 y 1985, ahora bajo la dirección mayoritaria de actores –no dramaturgos como en su inicio– busca la continuidad y proyección del movimiento.

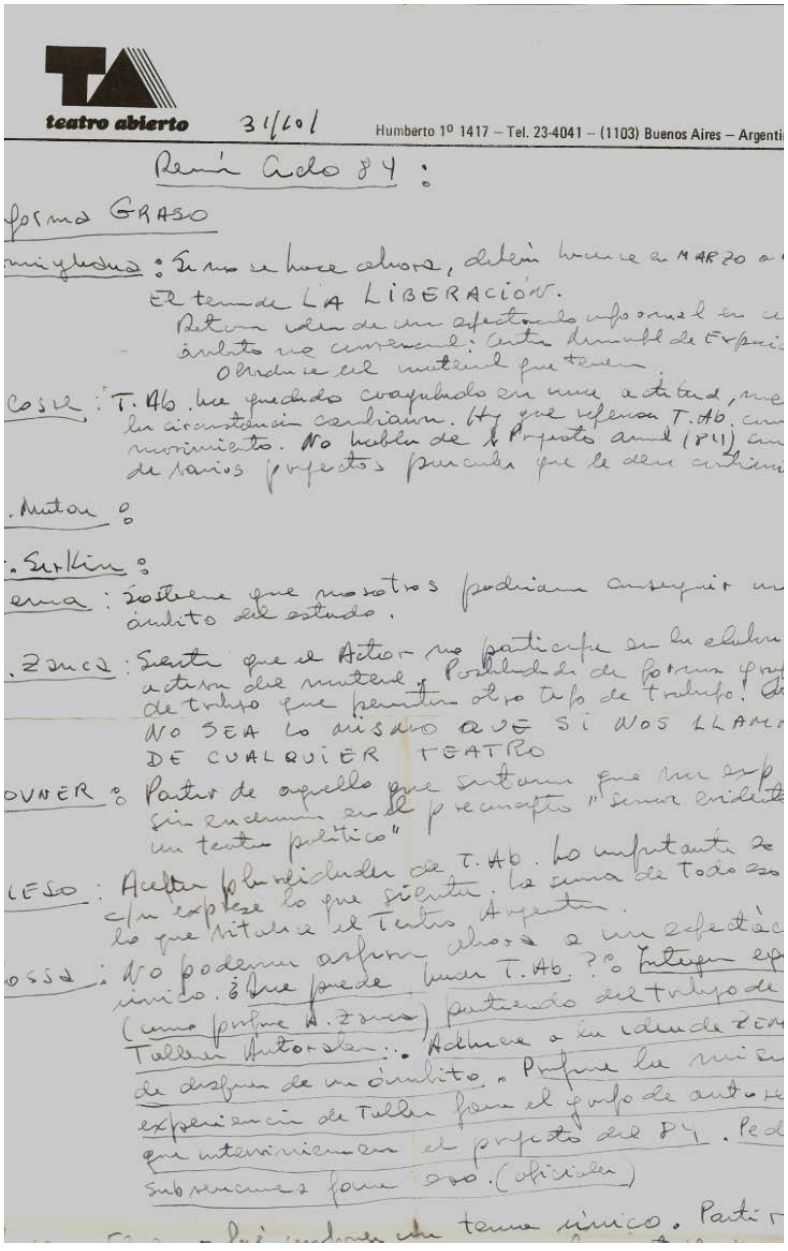
Fuentes del Proyecto Nuevos Autores, Nuevos Directores

Situado Teatro Abierto, de las fuentes se extraen proyectos y realizaciones. Entre ellos, *Nuevos Autores, Nuevos Directores*, objeto de análisis en esta conferencia.

La transcripción de esta fuente, como las posteriores que se van a examinar, respetan en lo posible la disposición del texto original, en el frente y en el dorso.

El mismo se implementa en 1984/1985; siendo estrenadas en octubre 1985 una selección entre las obras producidas por nuevos dramaturgos, que van a ser dirigidas, por una nueva camada de directores.

Fuente: **Reunión 31/10 [1983]**[3]



teatro abierto 31/10/ Humberto 1º 1417 – Tel. 23-4041 – (1103) Buenos Aires – Argenti

Reun Ciclo 84 :

forma GRASO

mi ylusna : Si no se hace ahora, debería hacerse a MARZO a
ER tema de LA LIBERACIÓN.
Retom idea de un espectáculo informal en el
ámbito no convencional: Centro Cultural de Expan
Obtener el material que tenga

COSA : T. Ab. ha quedado congelado en una actitud, me
la circunstancia cambiaron. Hay que reflexionar T. Ab. en
movimiento. No habla de 1 Proyecto anual (84) sino
de varios proyectos puntuales que le den continu

. Autor :

. Surkin :

erna : Sostiene que nosotros podríamos conseguir un
ámbito de estudio.

. Zunca : Siente que el Actor no participa en la elabor
actual del material. Posibilidad de formar grup
de trabajo que permita otro tipo de trabajo! Q
NO SEA lo mismo QUE SI NOS LLAMA
DE CUALQUIER TEATRO

OVNER : Partir de aquello que sintamos que nos emp
sin encasillarnos en el precepto "somos un ámbito
un teatro político"

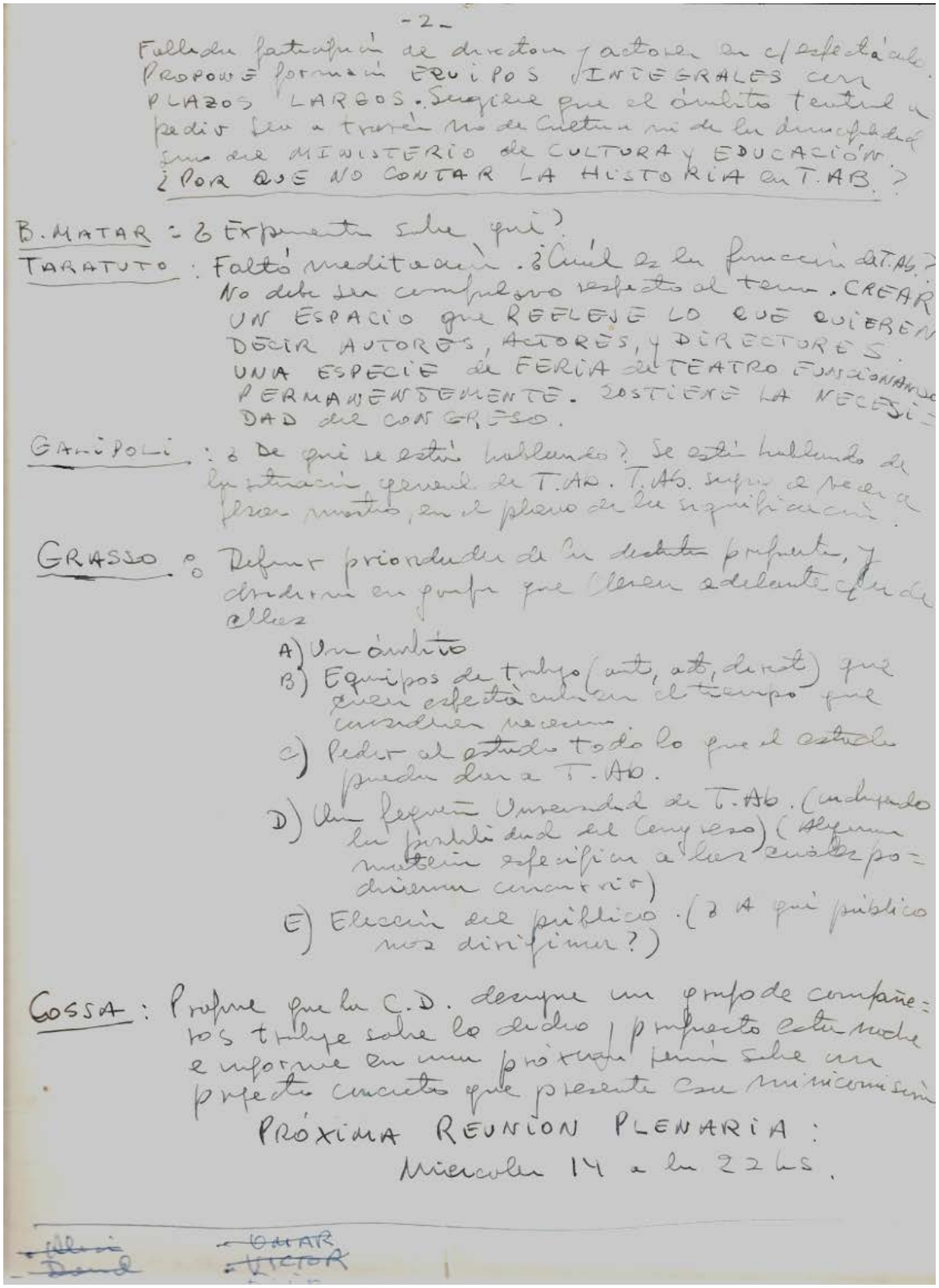
LESO : Acotar plenamente de T. Ab. lo importante de
q/se exprese lo que siente, lo cual de todos modos
lo que titula el Teatro Abierto.

OSSA : No podemos asfixiar ahora a un espectáculo
único. ¿Qué puede dar T. Ab.? ¿Entrega es
(como propone A. Zunca) partiendo del trabajo de
Taller Autoral: Adhiere a la idea de Zunca
de disponer de un ámbito. Propone la misma
experiencia de Taller para el grupo de autores
que intervinieron en el proyecto del 84. Pedir
subvenciones para esto. (oficiales)

tema único. Partir

3 Manuscrito ubicado en archivo personal de Osvaldo Dragún. Falta el año, por el contenido, se infiere 1983 en base a las proyecciones para 1984.

Fuente: **Reunión 31/10[1983] (dorso)**



-2-

Falta de participación de directores y actores en c/ espectáculo. PROPONE formación EQUIPOS INTEGRALES con PLAZOS LARGOS. Sugiere que el ámbito teatral a pedir sea a través no de Cultura ni de la Municipalidad sino del MINISTERIO de CULTURA y EDUCACIÓN. ¿POR QUE NO CONTAR LA HISTORIA en T.AB.?

B. MATAR: ¿Experimenta sobre qué?

TARATUTO: Faltó meditación. ¿Cuál es la función de T.Ab.? No debe ser compulsivo respecto al tema. CREAR UN ESPACIO que REFLEJE LO QUE QUIEREN DECIR AUTORES, ACTORES, y DIRECTORES. UNA ESPECIE de FERIA de TEATRO FUNCIONANDO PERMANENTEMENTE. SOSTIENE LA NECESIDAD del CONGRESO.

GALIPOLI: ¿De qué se están hablando? Se está hablando de la situación general de T.Ab. T.Ab. sigue al vacío a pesar nuestro, en el plano de la significación.

GRASSO: Definir prioridades de la distinta propuesta, y dividirnos en grupos que lleven adelante c/u de ellas

A) Un ámbito
B) Equipos de trabajo (aut, act, direct) que creen espectáculos en el tiempo que consideren necesario
C) Pedir al estado todo lo que el estado pueda dar a T.Ab.
D) Una pequeña Universidad de T.Ab. (incluyendo la posibilidad del Congreso) (Alguna materia específica a las cuales podríamos concurrir)
E) Elección del público. (¿A qué público nos dirigimos?)

COSSA: Propone que la C.D. designe un grupo de compañeros trabaje sobre lo dicho y proyecto esta noche e informe en una próxima reunión sobre un proyecto concreto que presente esa minicomisión

PRÓXIMA REUNION PLENARIA:
Miércoles 14 a las 22 hs.

~~Alicia~~ ~~Daniel~~ ~~OMAR~~ ~~VICTOR~~

Transcripción fuente: **Reunión 31.10 [31.10.1983]**[4]

[Dos carillas, papel membrete con logo TA]

4 Transcripción del manuscrito ubicado en archivo personal de Osvaldo Dragún. Falta el año, por el contenido, se infiera es de 1983 en base a su contendido, proyecciones para 1984.

31/10/

Reunión Ciclo 84:

Informa Grasso [No se registra intervención]

Somigliana: Si no se hace ahora debería hacerse en MARZO O ABRIL. El tema de LA LIBERACIÓN. Retomar la idea de un espectáculo informal en un ámbito no convencional: Centro Municipal de Exposiciones. Olvidarse del material que tenemos

V. Cosse: T. Ab. ha quedado coagulado en una actitud, mientras las circunstancias cambiaron. Hay que repensar T. Ab. como movimiento. No hablar del Proyecto Anual (84) como de varios proyectos parciales que le den continuidad.

B. Matar: [No se registra intervención]

A. Sirkin: [No se registra intervención]

Zema [Zemma]: Sostiene que nosotros podríamos conseguir un ámbito del estado.

A. Zanca: Siente que el actor no participa en la elaboración activa del material. Posibilidades de formar grupos de trabajo que permitan otro tipo de trabajo. QUE NO SEA LO MISMO QUE SI NOS LLAMAN DE CUALQUIER TEATRO.

Rovner: Partir de aquello que sentimos nos expresa sin encerrarnos en el preconcepto "somos evidentemente un teatro político"

Aleso [Alezzo]: Acepta pluralidades de T. Ab. Lo importante es que c/u exprese lo que sienta. La suma de todo eso será lo que revitalice el Teatro Argentino.

Cossa: No podemos aspirar ahora a un espectáculo único. ¿Qué puede hacer T. AB.?: Integrar equipos (como propone A. Zanca) partiendo del trabajo de los Talleres Autorales. Adhiere a la idea de ZEMA [Zemma] de disponer de un ámbito. Propone la misma experiencia de Taller para el grupo de autores que intervienen en el proyecto del 84. Pedir subvenciones para eso. (oficiales)

Pais: El error fue imponer un tema único. Partir nuevamente de la libertad de los autores, incorporando al trabajo a autores y directores.

L. Yussem [Yusem]: Le alegró la idea del Congreso. LE PARECE IMPRESCINDIBLE VOLVER A ESE PROYECTO. Le preocupa la falta de evaluación y de discusión teórica. [continuación página siguiente]

Fallida participación de directores y actores en c/espectáculo.

PROPONE formación EQUIPOS INTEGRALES con PLAZOS LARGOS. Sugiere que el ámbito teatral o pedir sea a través no de Cultura ni de la Municipalidad sino del MINISTERIO de CULTURA y EDUCACIÓN. ¿POR QUÉ NO CONTAR LA HISTORIA EN T.AB.?

B. MATAR: ¿Experimentar sobre qué?

TARATUTO: Faltó meditación. ¿Cuál es la función de T.Ab.? No debe ser compulsivo respecto al tema. CREAR UN ESPACIO que REFLEJE LO QUE QUIEREN DECIR AUTORES, ACTORES, Y DIRECTORES. UNA ESPECIE DE FERIA de TEATRO FUNCIONANDO

PERMANENTEMENTE. SOSTIENE LA NECESIDAD del CONGRESO.

GALIPOLI [GALLIPOLI]: ¿De qué se está hablando? Se está hablando de la situación de T.Ab. T.Ab. surge a veces a pesar nuestro, en el plano de la significación.

GRASSO: Definir prioridades de las distintas propuestas. Dividirse en grupos que lleven adelante c/u de ellas.

A). Un ámbito

B). Equipos de trabajo (aut, act, direct) [autores, actores, directores] que creen espectáculos en el tiempo que consideren necesario.

C). Pedir al estado todo lo que el estado pueda dar a T. Ab.

D). Una pequeña Universidad de T.Ab. (incluyendo la posibilidad del Congreso) (Algunas materias específicas a las cuales pudieran concurrir).

E). Elección del público. ¿A qué público nos dirigimos?

COSSA: Propone que la C.D. [Comisión Directiva] designe un grupo de compañeros trabaje sobre lo dicho y propuesto esta noche e informe en una próxima reunión sobre un proyecto concreto que presente esa minicomisión.

PRÓXIMA REUNION PLENARIA:[5]
Miércoles 14 a las 22 hs.

_____

- ~~Alicia~~
- ~~Daniel~~
- ~~Bove~~
- ~~Somi~~
- ~~Serrano~~
- ~~Dragún~~
- ~~Susana~~
- ~~Cossa~~
- ~~Víctor~~
- [~~nombre ilegible~~]
-

- ~~OMAR~~
- VICTOR
- ELIO

La fuente manuscrita **"Reunión 31/10"** registra la reunión de la Comisión Directiva de Teatro Abierto. Se confirma se trata del 31 de octubre de 1983, por lo que es significativo, que la reunión tiene lugar el día posterior a Elecciones del 30 de octubre de 1983, tras siete años de la dictadura cívico-militar 1976/1983.

Es una de las pocas fuentes escritas halladas con autocríticas junto a propuestas. En la misma se señala la necesidad de tratar sobre "la función" de Teatro Abierto para el nuevo período institucional.

Sin registros expresos, se infiere que la pregunta principal es la razón de ser del movimiento teatral ante el cambio inminente en el país que está saliendo del *gobierno de facto*

5 No se ubicó el documento de la reunión plenaria del miércoles 14.11.1984, aunque se supone se llevó a cabo.

aún en el poder.

Se acuerda que Teatro Abierto produzca una pluralidad de acontecimientos. Se presentan alternativas y distintas modalidades respecto de los ciclos anteriores.

A continuación, se transcriben intervenciones de asistentes a la Reunión 31/10 que trasuntan autocrítica, en particular respecto del último ciclo de Teatro Abierto 1983 y también propuestas.

Carlos Pais, critica el espectáculo único del último ciclo y pide: "*Partir nuevamente de la libertad de los autores, incorporando al trabajo a autores y directores."*

Laura Yussem, apoya la moción de Pais agregando: "*Le preocupa la falta de evaluación y de discusión teórica"*.

Eduardo Rover por su parte, advierte: *"... sin encerrarnos en el preconcepto 'somos evidentemente un teatro político'."*

Se registra que Agustín Alezzo: *"Acepta pluralidades de T. Ab. (...) La suma de todo eso será lo que revitalice*[6] *el Teatro Argentino."*

Elio Galípoli manifiesta: *"T.Ab. surge a veces a pesar nuestro, en el plano de la significación."*

Las principales propuestas se centran en: realizar un congreso; realizar trabajo grupal; recurrir a instituciones educativas; enseñar la historia de Teatro Abierto y aún como sugiere:

Omar Grasso [crear] *"Una pequeña Universidad de T.Ab"* y *" pedir al estado todo lo que pueda dar"*.

El dramaturgo Carlos Somigliana propone en esta etapa de Teatro Abierto, trabajar el tema de *LA LIBERACIÓN*. El proyecto se va a iniciar con escritura de sketchs irónico-políticos[7] que no los conforman y el proyecto no prospera.

Villanueva Cosse, advierte: *"T. Ab. ha quedado coagulado en una actitud mientras las circunstancias cambiaron*". E invita a: *"... repensar T. Ab. [Teatro Abierto] como movimiento"*. Sugiere no hablar de un proyecto anual para 1984, sino de varios proyectos parciales que le den continuidad.

Alicia Zanca expresa que: "*el actor no participa en la elaboración activa del material",* apelando a la formación de grupos de trabajo: "*QUE NO SEA LO MISMO QUE SI NOS LLAMAN DE CUALQUIER TEATRO."*

En otra intervención de Omar Grasso, señala: *"Elección del público. ¿A qué público nos dirigimos?"*

En el cierre Roberto Cossa*: "Propone que la C.D.* [Comisión Directiva] *designe un grupo de compañeros trabaje sobre lo dicho y propuesto esta noche* e informe en una próxima reunión sobre un proyecto concreto que presente esa minicomisión."

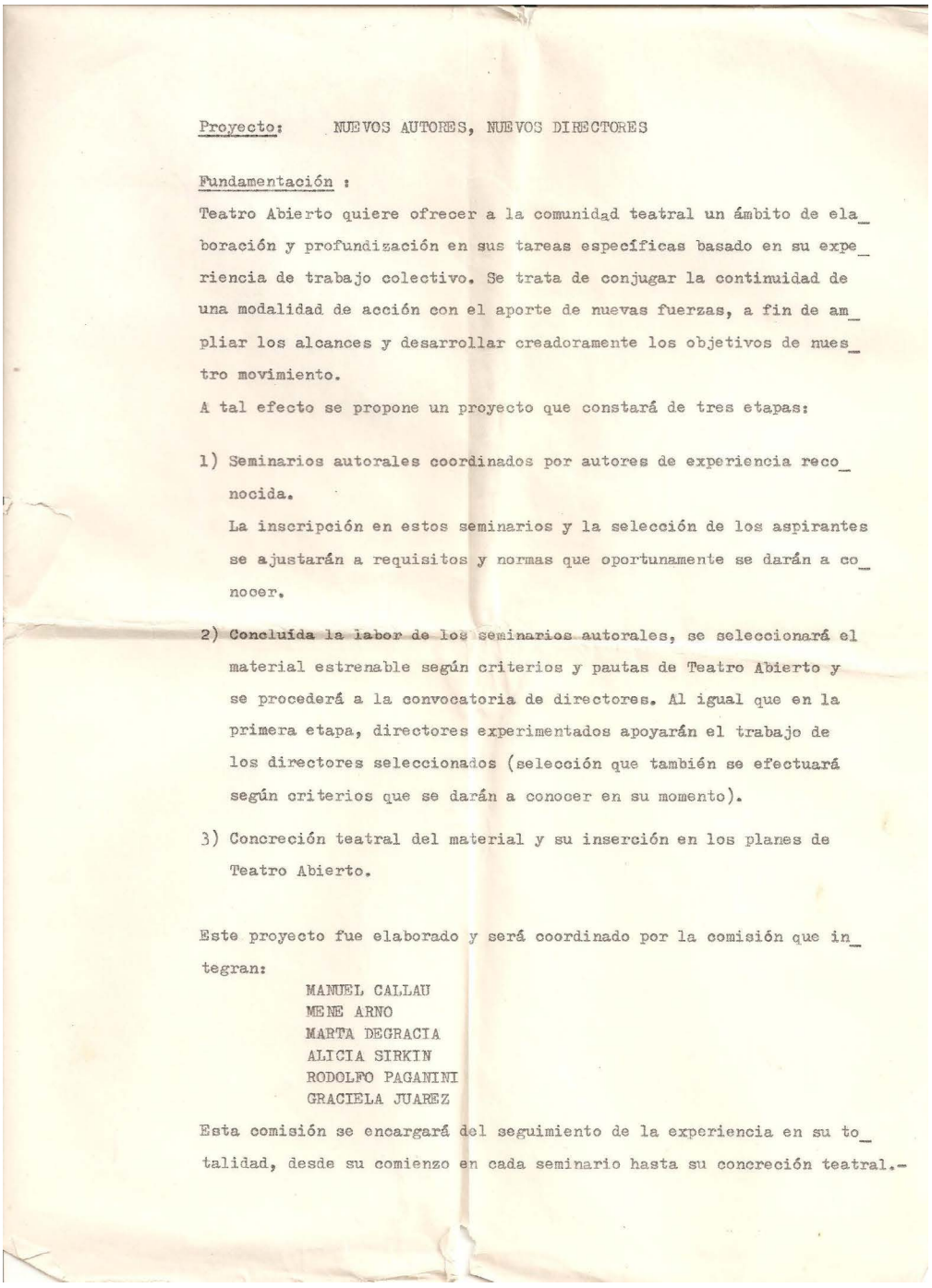
Al final del documento figura un listado de nombres tachados, probablemente la votación

6 Revitalizar el Teatro Argentino, es un término ya utilizado por Teatro Abierto en 1981, en su fundamentación.

7 Entrevista a Mauricio Kartun del 06 de octubre 2015.

para integrarla.

Fuente original mecanografiado Proyecto: NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES[8]



Proyecto: NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES

Fundamentación :

Teatro Abierto quiere ofrecer a la comunidad teatral un ámbito de ela_ boración y profundización en sus tareas específicas basado en su expe_ riencia de trabajo colectivo. Se trata de conjugar la continuidad de una modalidad de acción con el aporte de nuevas fuerzas, a fin de am_ pliar los alcances y desarrollar creadoramente los objetivos de nues_ tro movimiento.

A tal efecto se propone un proyecto que constará de tres etapas:

1) Seminarios autorales coordinados por autores de experiencia reco_ nocida.
   La inscripción en estos seminarios y la selección de los aspirantes se ajustarán a requisitos y normas que oportunamente se darán a co_ nocer.

2) Concluída la labor de los seminarios autorales, se seleccionará el material estrenable según criterios y pautas de Teatro Abierto y se procederá a la convocatoria de directores. Al igual que en la primera etapa, directores experimentados apoyarán el trabajo de los directores seleccionados (selección que también se efectuará según criterios que se darán a conocer en su momento).

3) Concreción teatral del material y su inserción en los planes de Teatro Abierto.

Este proyecto fue elaborado y será coordinado por la comisión que in_ tegran:

MANUEL CALLAU
MENE ARNO
MARTA DEGRACIA
ALICIA SIRKIN
RODOLFO PAGANINI
GRACIELA JUAREZ

Esta comisión se encargará del seguimiento de la experiencia en su to_ talidad, desde su comienzo en cada seminario hasta su concreción teatral.-

Transcripción fuente
Proyecto: NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES[9]

8 Texto mecanografiado ubicado en archivo personal de Osvaldo Dragún

9 Transcripción del texto mecanografiado archivo personal de Osvaldo Dragún

Fundamentación:

Teatro Abierto quiere ofrecer a la comunidad teatral un ámbito de elaboración y profundización en sus tareas específicas basado en su experiencia de trabajo colectivo. Se trata de conjugar la continuidad de una modalidad de acción con el aporte de nuevas fuerzas, a fin de ampliar los alcances y desarrollar creadoramente los objetivos de nuestro movimiento.

A tal efecto se propone un proyecto que constará de tres etapas:

1) Seminarios autorales coordinados por autores de experiencia reconocida. La inscripción en estos seminarios y la selección de los aspirantes se ajustarán a requisitos y normas que oportunamente se darán a conocer.

2) Concluida la labor de los seminarios autorales, se seleccionará el material estrenable según criterios y pautas de Teatro Abierto y se procederá a la convocatoria de directores. Al igual que en la primera etapa, directores experimentados apoyarán el trabajo de los directores seleccionados (selección que también se efecturará según criterios que se darán a conocer en su momento).

3) Concreción teatral del material y su inserción en los plazos de Teatro Abierto.

Este proyecto fue elaborado y será coordinado por la comisión que integran:
MANUEL CALLAU
MENE ARNO
MARTA DEGRACIA
ALICIA SIRKIN
RODOLFO PAGANINI
GRACIELA JUAREZ

Esta comisión se encargará del seguimiento de la experiencia en su totalidad, desde su comienzo en cada seminario hasta su concreción teatral.-

La fuente "Proyecto: NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES", no está datada. No obstante, pertenece a la serie documentos producidos en Buenos Aires entre 1984 y 1985, dando cuenta sobre acciones en relación a la continuidad del movimiento.

En el "Proyecto: Nuevos Autores/Nuevos Directores", se registran las pautas para los aspirantes a participar de los seminarios autorales[10], dictados por dramaturgos experimentados, para que luego los nuevos autores materialicen las puestas de sus obras apoyados por directores consagrados, quienes a su vez van a orientar a los nuevos directores que surjan de sus respectivos talleres.

Como indica la fuente, el proyecto es elaborado y coordinado por la comisión integrada por: Manuel Callau, Mene Arno, Marta Degracia, Alicia Sirkin, Rodolfo Paganini y Graciela Juárez.

Para la realización del proyecto, se conforman cinco talleres autorales[11] en forma de

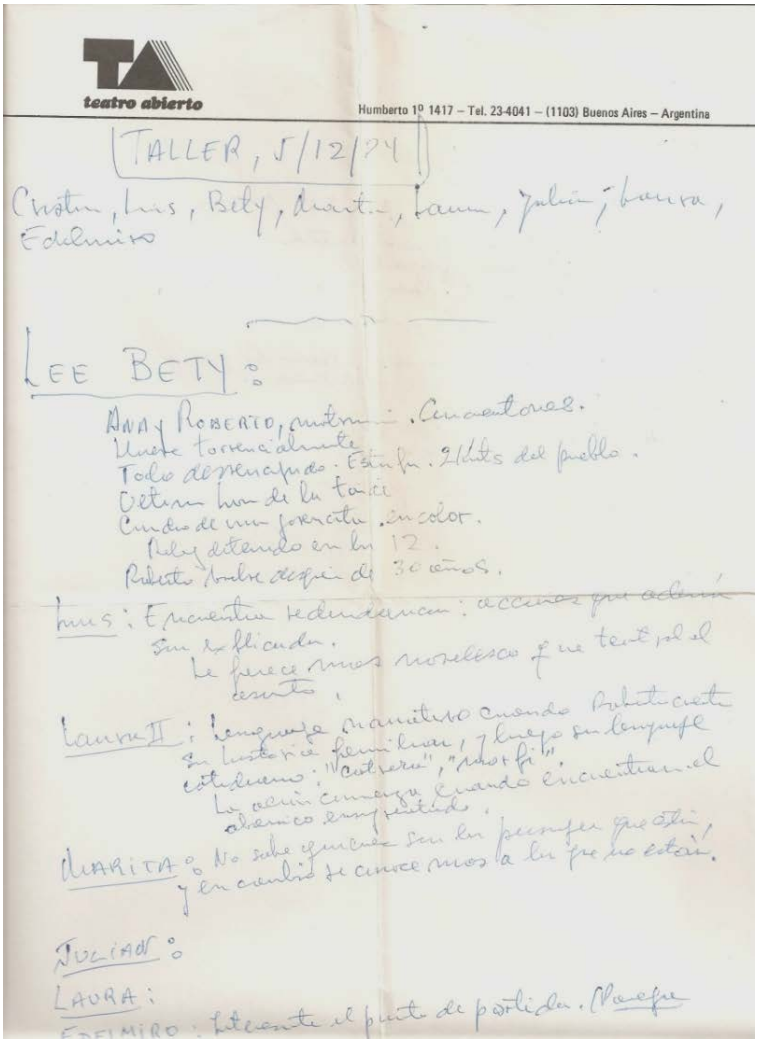
10 Seminarios autorales, se encuentran nombrados también como Talleres Autorales.

11 Kartun, Mauricio (2006) Escritos 1975-2005) Colihue Teatro colección dirigida por Jorge A. Dubatti, 1ra. Ed. Buenos Aires, Colihue.

dupla:

Aída Bortnik y Eduardo Griffero
Roberto Cossa y Maurico Kartun
Osvaldo Dragún y Eduardo Rovner
Ricardo Halac y Gerardo Taratuto
Carlos Somigliana y Carlos Pais

Fuente manuscrita TALLER 5/12/84[12]



Transcripción fuente TALLER 5/12/84[13]

[Una carilla con logo Teatro Abierto]

|TALLER, 5/12/84||

Cristina [Escofet], Luis, Bety, Marita, Laura, Julián, Laura, Edelmiro

12 Manuscrito ubicado en archivo personal de Osvaldo Dragún.
13 Transcripción del texto manuscrito del archivo personal de Osvaldo Dragún

_____ X _____

LEE BETTY:

ANA y ROBERTO, matrimonio. Cincuentones.

Llueve torrencialmente.

Todo desvencijado.

Estufa. 2 km del pueblo.

Última hora de la tarde.

Cuadro de una jovencita, en color.

Reloj detenido en las 12.

Roberto vuelve después de 30 años.

LUIS:

Encuentra redundancia: acciones que además son explicadas. Le parece más novelesco que teatral el asunto.

LAURA II:

Lenguaje normativo cuando Roberto cuenta su historia familiar, y luego su lenguaje cotidiano: “clavera”, “morfi”.

La acción comienza cuando encuentran el abanico ensangrentado.

MARITA:

No sabe quiénes son los personajes que están, y en cambio se conoce más a los que no están.

JULIAN:

LAURA:

EDELMIRO: Interesante el punto de partida. (Pareja rutinaria).

Le dio la impresión que era una pareja joven, no cincuentona (especialmente por el dinamismo

de la pregunta de él.)

LEE LUIS:

Dpto. [departamento] 1 ambiente, nov. 84 – marzo

85. Domingo a la tarde.

FERNANDO: 25 años, tipo intelectual.

GACHI: 30 años, parece 24

RIKI: 27 años. Buena facha. Actor.

CESAR: 30 años. Simpático. Gay.

El conflicto es porque ella busca trabajo, y le hace
sentir a él que no puede mantenerla.

JULIAN: Un trazo de vida. Lo coloca como espectador, sino como observador de un hecho.

MARITA: Le encanta que sea una obra de hoy.

La fuente arriba presentada, fechada 05 de diciembre de 1984, demuestra que los talleres tutelados por dramaturgos de experiencia con el objeto de alentar a la generación de nuevos autores, comienzan a funcionar, ya en 1984 y se encuadra fundamentación del proyecto y NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES, como se ha señalado sin datar; pero evidentemente realizado en 1984; probablemente en el mes de noviembre. Por lo tanto, estas entre otras acciones, demuestran la actividad de Teatro Abierto, luego de haber decidido su Comisión Directiva a desistir de los ciclos con un espectáculo único como se indica en la fuente "Reunión 31/10", también de 1984; es decir durante la transición entre las elecciones y la asunción del gobierno democrático institucional.

Se trata de un registro recuperado de un ejercicio realizado en forma grupal.

No se registra a la dupla de autores responsables del taller. Dado que la fuente es parte del Archivo Dragún y la grafía es coincidente la mayor parte de sus manuscritos, es altamente probable que el trabajo pertenezca al taller autoral que él coordina junto a Eduardo Rovner.

NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES:
10 obras seleccionadas

- *Melodrama de amor y cadenas*

Autor: Julián Confetti
Director: Justo Gisbert

- *El vuelo de las cimitarras*

Autor: Pedro Lipcovich
Director: Ernesto Torchia

- *Té de Tías*

Autora: Cristina Escofet
Dir: Eduardo Pavelic

- *Acadentro*

Autor: Luis Saez

Director: Eduardo Lamoglia

- *Jazmín del país*

Autora: Susana Poujol
Director: Alberto Catán

- *Bailongo de gaucho y negro*

Autor: Américo Torchelli
Director: Julián Howard

- *Último verso*

Autor: Carlos Bravi
Director: Ricardo Bartís

- *Salir del Pozo*

Autor: Juan Carlos Vezulla
Director: Quique Viaggio

- *Cuarto Cuarta*

Autora: Claudia Ferman
Directora: Felisa Yeni

- *El Viaje del Ángel*

Autor: Francisco Bagalá
Director: Andrés Bazzalo

“Proyecto NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES”
Caso Obra seleccionada y estrenada

Autor: Luis Sáez
Obra *Acadentro*
Dirección: Eduardo Lamoglia
Actores: Manuel Callau, Claudio Fernández y Arturo Bonín
Escenografía: Rina Gave
Estreno: Sala *Teatro Fundart*, Esmeralda 780, Capital
Puesta: octubre 1985
Material fotográfico de la obra[14]

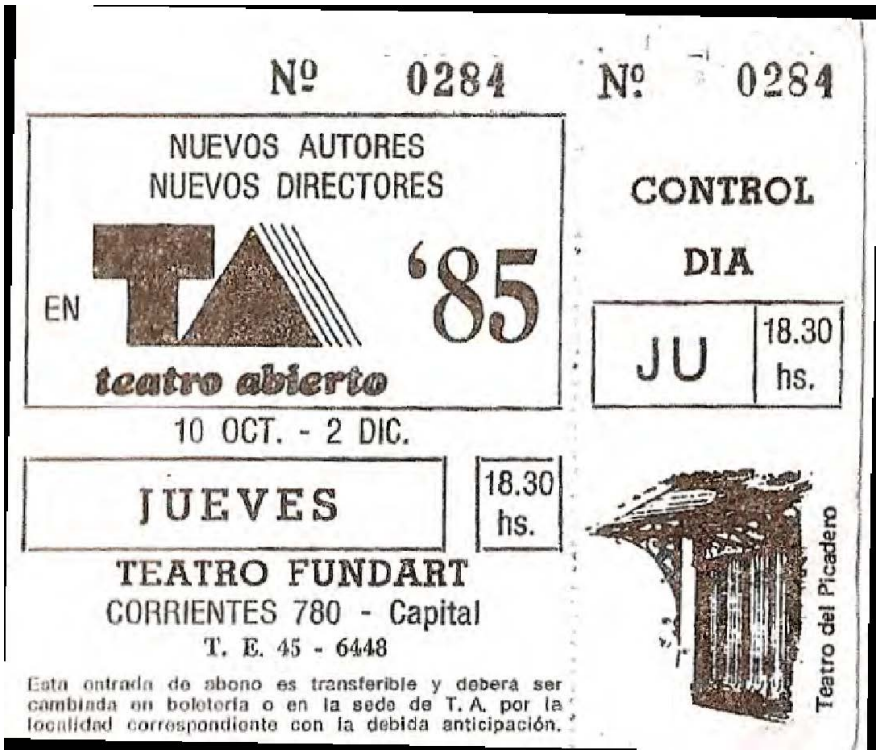
Fuentes: Invitación y Entrada función TA‘85[15]

14 Material fotográfico gentileza de Luis Sáez, autor de la obra “Acadentro”.

15 Material del archivo personal de Osvaldo Dragún

Ciclo NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES en FUNDART

Fuentes: Críticas Periodísticas[16]



16 Material del archivo personal de Luis Sáez. Los críticos teatrales Rómulo Berruti, para *Diario Clarín* y Osvaldo Quiroga, para *Diario La Nación*, en octubre de 1985 se refieren a las obras que presenta "Teatro Abierto '85 y ciclo Teatro Abierto, respectivamente.

Ciclo NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES

CLARIN ★ Buenos Aires, miércoles 16 de octubre de 1985

Teatro Abierto '85

La temática no ya prioritaria sino excluyente de Teatro Abierto se puso de manifiesto otra vez en las dos obras que marcaron la continuidad de su programación: "Acadentro", de Luis Sáez, y "Cuarto cuarta", de Claudia Farman. Superior como texto la primera —que contó además con dos actores sólidos, de fuerte expresividad, Manuel Callau y Arturo Bonín— ambas tuvieron aciertos de dirección.

Con sombras reconocibles

El esquema argumental de **Acadentro** se inscribe en un círculo cerrado rápidamente indentificable con la problemática que nutrió todas las ediciones de Teatro Abierto: la degradación de la condición humana hasta límites insoportables, el hombre verdugo del hombre, la fragilidad de principios considerados desde siempre como pilares de la conducta colectiva. Esta vez la acción es ubicada por el autor **Luis Sáez** en especie de celda o cueva sórdida que comparten dos hombres, Nene y el Gordo, hasta que llega un tercero, Pérez, ignorante de los motivos por los cuales se encuentra allí. Solo puede determinar que fue atrapado en la calle, metido en un auto y por último, arrojado en esa mazmorra. La relación habrá de establecerse con Nene, ya que el Gordo —apelativo de sardónica crueldad— es casi un despojo, carente ya de mecanismos volitivos. ¿Es el espejo despiadado de un futuro fácilmente previsible? Pérez y Nene se enroscan en una charla absurdamente trivial, que esconde una viscosa negociación: Pérez quiere fugar y Nene podría ayudarlo, a cambio de algo. Pero esta aparente solución no es más que otra vuelta de tuerca en un juego macabro, donde no cabe la piedad. Sáez utiliza la alusión política de claras reminiscencias represivas para accionar los resortes de la relación entre dos seres despreciables, la cual acaso tendría idéntico código en condiciones mucho menos extremas.

Aunque interesante, la obra no elude la reiteración de una línea que —como dijimos al principio— monopolizó Teatro Abierto desde 1981, transformando el profundo significado que tuvo este acontecimiento escénico en un panorama de horizontes demasiado estrechos. La puesta y la ambientación (de **Eduardo Lamoglia** y **Héctor Calvet**, respectivamente) son de irreprochable justeza, a la vez que se impone la fuerza interpretativa de **Manuel Callau** y **Arturo Bonín**, ambos en dispusiones distintos pero bien complementados y con el aporte aparentemente pasivo de **Claudio Fernández** en un papel de ingratos perfiles.

Rómulo Berruti

El aula, como un espejo inquietante

También **Cuarto Cuarta**, de **Claudia Farman**, retoma el sendero clásico de Teatro Abierto. La alegoría es en esta ocasión una aula de escuela secundaria, donde los alumnos ven asfixiados sus ímpetus por el autoritarismo ominoso del director, capaz de infundir miedo a los alumnos, en el mejor estilo educativo argentino que imperó durante tantísimo tiempo. Esta presencia fascisioide se contrapone con la de un profesor carente de carácter y convertido en escarnio de la clase. Su calidad humana es perceptible, pero cuando el director impone un castigo humillante y alienante a uno de los jóvenes (contar de uno hasta el infinito, sin descanso) este profesor es incapaz de jugar su condición de docente —no importa hasta dónde sepa ejercería en circunstancias normales— para poner fin a la pena elegida por su superior.

Claudia Farman no se sumerge en imágenes oscuras, sino que busca con acierto el humor para que a través de él se abra paso la denuncia. De todos modos, su pieza es pequeña, superficial, con visible endeblez de fondo pese a lo ponderable de las intenciones. Si el espectáculo alcanza a salvarse, los méritos prioritarios son de la directora **Felisa Yesi**, quien lo movió con brío y jugó la comicidad de doble filo en la medida exacta. A su labor respondieron sin relieves notables pero con pareja eficacia **Gustavo Benanino, Jorge Charnov, Pedro Cano, Stella María Lauría, Gabriel Molinelli, Mariano Podolsky, Jean Pierre Reguerraz, Patricia Ventos, Sebastián Salord** y **Graciela Wekeler**.

R.B.

LA MAS

CION

Sábado 19 de octubre de 1985

Dos temas conocidos en una nueva jornada del ciclo Teatro Abierto

Espectáculos presentados por Teatro Abierto en Fundart, Corrientes 789. "Acadentro", de Luis Sáez. Dirección: Eduardo Lamoglia. Asistente: Kyky Gronda. Intérpretes: Arturo Bonín, Manuel Callau y Claudio Fernández. Música: Sergio Aschero. "Cuarto cuarta", de Claudia Ferman. Dirección: Felisa Yeni. Asistente: Gabriela Izcovich. Vestuarios: Claudia Alchá. Música: Mario Mascio. Intérpretes: Gustavo Benamino, Pedro Cano, Jorge Chernov, Stella María Lauría, Gabriel Molinelli, Mariana Podolsky, Jean Pierre Reguerraz, Sebastián Salord, Patricia Ventoso y Graciela Wekslet.

Otra vez el tema de la injusticia en un gran basural semejante a un campo de concentración. Y en verdad que la temática no es nueva en Teatro Abierto. Durante años éste fue el caballito de batalla que animó muchos de sus espectáculos. El final es conocido y la dieta teatral, magra. El que ingresa en esos lugares no sale como entró: termina hecho una piltrafa.

Lamentablemente, en la Argentina muchas veces la realidad superó a la fantasía. Y "Acadentro" no es más que la repetición de ciertas crónicas periodísticas más minuciosas que esta pieza.

Los nuevos autores no parecen predispuestos a la originalidad. Luis Sáez carga las tintas en lo trágico, en lo oscuro y en lo repugnante de la anécdota. Es cierto que los diálogos son creíbles y que las posibilidades del dramaturgo no son pocas. Sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de alguien que hace las primeras armas sobre las tablas.

No coopera con el texto el director, porque Eduardo Lamoglia, fiel a una línea efectista, cuelga en el centro del escenario a un joven desnudo y, por si fuese poco, pintado de rojo.

La justificación, claro, es mostrar al hombre torturado y deshecho en una situación límite. Pero el teatro –valga la redundancia– exige teatro y hasta las escenas más atroces pueden mostrarse con recursos teatrales imaginativos.

Muy buenas son las actuaciones de Arturo Bonín y Manuel Callau, actores que no desaprovechan la oportunidad para encarar sus papeles con rigor.

Vale la pena aclarar que Teatro Abierto es un movimiento que no se desarrolla en condiciones ideales. Sin apoyo oficial ni privado, sin subsidios de ninguna especie, el movimiento que preside Osvaldo Dragún se empeña en estrenar obras de nuevos autores, que de no presentar sus piezas allí tardarían mucho tiempo en acceder al escenario.

Una clase diferente

"Cuarto cuarta", de Claudia Ferman, no es una mala obra; tampoco una pieza maravillosa. La autora se explaya sobre las nefastas consecuencias del autoritarismo en la educación y a partir de personajes creíbles elabora una propuesta atractiva.

El profesor Ruiz, representante de un poder dictatorial, se impone a sus alumnos por la prepotencia y por el temor que inspiran sus ridículos castigos. La gama de reacciones de los otros personajes es la misma que puede tener un pueblo frente al totalitarismo.

Pero, lo que más llama la atención de "Cuarto cuarta" es la excelente dirección de Felisa Yeni. Su capacidad como puestista es prodigiosa. No sólo conduce bien a los actores; también crea un universo poético de hondos significados, maneja las luces con precisión artesanal y construye escenas de enorme belleza plástica y afinado sentido dramático.

En un elenco homogéneo en calidad sobresale la composición de Pedro Cano, quien consigue una máscara exacta. En sus variaciones, en sus cambios bruscos, en sus delirios, logra transmitir un universo onírico y fantasmal diseñado paso a paso por la directora.

Es el mismo universo que convierte al espacio escénico en un lugar opresivo, el que va de la ópera al grotesco en un juego de espejos y transparencias donde no es difícil reconocerse.

Osvaldo Quiroga

(c) LA NACION

De la serie de entrevistas realizadas para la citada investigación sobre Teatro Abierto, se extraen fragmentos en relación al proyecto NUEVOS AUTORES, NUEVOS DIRECTORES. De Mauricio Kartun, como uno de los coordinadores de taller autoral compartido con Roberto Cossa; de Luis Sáez y Patricia Zangaro, ambos participantes a ese taller autoral.

Fragmento de entrevista a Mauricio Kartun del 6 de octubre de 2015[17]

> "(…) Habíamos armado unos talleres. Tito Cossa, me convocó para que compartamos la experiencia. Armamos un dúo de trabajo con él. Y todo el trabajo fue con los dramaturgos nuevos [Nuevos Autores]. Ahí estaban Luis Sáez, Patricia Zangaro, Susana Poujol, Maite Aranzábal … ¡Eran un grupo … ! ¡Me estoy olvidando de un montón! Pero un grupo ¡muy interesante! Del cual, ¡todos quedaron trabajando! Entonces, toda la energía, la verdad, que se había puesto ahí. Yo tengo la sensación también, de que había algo frustrante en las últimas experiencias. Y que esto, de alguna manera … venía a proponer un equilibrio; que es decir, bueno … apostemos a otra cosa. Apostemos a la formación; apostemos a que salgan nuevos textos; apostemos a que aparezca una nueva

17 Villagra, Irene (2016) *Op. Cit.* pp.141-142

dramaturgia, poniendo nosotros nuestra experiencia. Me parece nos permitió poner, la energía que venía de una frustración, en una esperanza muy grande, que era la de la formación de los nuevos dramaturgos.

¿Era una transformación?

Absolutamente, porque en el otro lado, yo tengo la sensación de que había un debate atragantado, digamos. Que giraba y giraba. El 83, en ese sentido, fue perturbador …. porque entre otras cosas, también abrió con claridad las diferencias políticas. Por eso digo, hasta las elecciones … fue una realidad.
Después de las elecciones, vino otra. Incluso, durante las elecciones, ya había roce … Había … naturalmente, miradas muy, muy diferentes en relación a una cosa y a la otra. Pero, todo estaba consolidado por el proyecto. Pero después, vino … vino la democracia. Y los bandos, claramente … tenían intereses diferentes.
Entonces, me parece que esto permitió**, poner la energía en algo que ya no era nuestra opinión, sobre la realidad**, **sino nuestra acción sobre la realidad, transmitiendo nuestra experiencia a nueva gente**. En mi caso, además fue la patada inicial como maestro de dramaturgia. Yo empecé a enseñar dramaturgia, allí. (…)."

Fragmentos del testimonio de Luis Sáez del 23 de noviembre 2015[18]

"(…) La convocatoria no puede ser más escueta: dos carillas dialogadas, sujetas a evaluación. Dos y no más. (…) La casona donde presento mi borrador de obra maestra queda en la calle Humberto Primo, y resulta ser la misma que en vida habitara el gran director y maestro de actores Roberto Durán. (…). Quiere la suerte que mis carillas resulten seleccionadas para la segunda instancia de trabajo. (…).
La misma suerte me destina al grupo de talleristas que coordinarán (nada menos que) Tito Cossa (que ya es Cossa con mayúscula) y Kartún (…).
La consigna es directa, sin vueltas: producir materiales que, sometidos a análisis grupal, y con la supervisión de los susodichos, concursarán en una instancia final para integrar un máximo de diez obras que se estrenarán en el ciclo´85. En total, somos cinco grupos de (aspirantes a) autores, supervisados y coordinados por autores (…).
Unos nueve meses nos lleva trabajar en los talleres para finalmente someterlos a evaluación y selección. (…) La etapa final consistirá en la puesta en escena de los elegidos, a manos de directores, también por aquel entonces, noveles. (…)."

18 Villagra, Irene (2016) *Op. Cit.* pp. 133-134

Fragmento de entrevista a Patricia Zangaro del 18 de diciembre de 2015[19]

> "(…) en el 84, Teatro Abierto organizó unos seminarios para nuevos autores. Y había que presentar un texto, un fragmento. Yo presenté algo y quedé seleccionada. (…) el seminario, era un seminario de verano. (…)
> De las obras producidas en esos talleres, luego hubo una selección de textos. El mío, no quedó seleccionado. (…) cuando terminó la experiencia Teatro Abierto, nosotros le propusimos a Kartun, seguir trabajando juntos. Fuimos el taller fundador de Mauricio Kartun. (…).

Algunas conclusiones y problemáticas a seguir indagando

El *Proyecto Nuevos Autores, Nuevos Directores*, denota el propio contexto de Teatro Abierto; es parte de su propia transición y está afectado por el contexto social, histórico y político en el que se producen sus actividades.

El último ciclo TA 83, se realiza en un contexto de transición hacia la recuperación de las instituciones. El contexto: previo, durante y post de ese ciclo, se da en los meses septiembre, octubre y noviembre 83. Es decir, en la etapa pre-electoral, electoral y post-electoral, cuando las mayores expectativas de la ciudadanía, está puesta en la salida de la dictadura.

Se destaca que antes de finalizar el período dictatorial, en la transición hacia la recuperación de las instituciones, el día siguiente de las elecciones del 30 de octubre de 1983, un sector de integrantes de Teatro Abierto se reúne el 31 de octubre de 1983 para tratar su continuidad[20]. No solo se generan autocríticas, también se bocetan propuestas distintas de los ciclos 1981, 1982 y 1983. Para ello, se plantean formas y modalidades cuya característica es diversificar proyectos grupales, en lugar de un espectáculo único y seguir produciendo acontecimientos bajo su nombre o auspicio: Lo que se verifica ocurre en 1984, 1985 y aún en 1986, con menor intensidad.

Por otro lado, se observa que los proyectos grupales concretados, representan a diversos sectores sociales y políticos al interior de Teatro Abierto que se fueron incorporando durante su trayectoria.

La creación de cinco talleres autorales y cinco de dirección para brindar apoyo y promocionar el surgimiento de una nueva generación de autores y directores que en sus inicios van a trabajar con sus enseñanzas y bajo el canon de sus maestros.

La apuesta a futuro del *Proyecto Nuevos Autores, Nuevos Directores*, también revela que un sector de Teatro Abierto se propone proyectarse en el tiempo, a partir de la recuperación de la democracia institucional, aún a pesar de la caracterización del movimiento teatral como de resistencia cultural a la dictadura.

---

19 Villagra, Irene (2016) *Op. Cit.* pp. 146-149

20 Se recuerda que el ciclo Teatro Abierto 1982, es organizado antes de finalizar el ciclo de 1981, como surge de las fuentes previamente estudiadas para la historización del acontecimiento también en dictadura.

La presencia de Teatro Abierto en la postdictadura –etapa histórica caracterizada por la transición a la recuperación democrática, luego de los años oscuros de la dictadura cívico militar 1976/1983–, va a compartir un espacio más de lo que se conoce como la "multiplicidad del canon" (Dubatti) que el teatro argentino produce a partir de 1983.

La inédita explosión teatral, la irrupción de nuevas teatralidades en este momento histórico que se da sobre todo en Buenos Aires, se va a extender manifestándose en distintas localidades de Argentina.

El *Proyecto Nuevos Autores, Nuevos Directores*, por su conformación social, cultural e ideológica es el que más representa a los dramaturgos del origen de Teatro Abierto. respecto de otros proyectos que bajo su nombre se implementan en 1985: *Otro Teatro y Teatrazo 85*, que incorporan temporal de grupalidades autónomas, preexistentes con propuestas teatrales y artísticas que buscan incidir en la realidad social y política. Y en 1986, *Arte Abierto 86*, con auspicio de Teatro Abierto, de la Asociación Argentina de Actores (AAA) y del Sindicato Argentino de Músicos (SADEM); momento, en el que el movimiento se clausura.

Se advierte que la transición democrática no es automática ni lineal; se producen hechos históricos relevantes como el inédito y ejemplar "Juicio a las Juntas" en 1985. Luego, la necesidad de contener intentos golpistas; enfrentar graves dificultades económicas; la deuda externa; adelanto de las siguientes elecciones; entre otros.

Además, en la sociedad argentina perviven heridas y traumas que produjo la dictadura. La memoria histórica hace que Teatro Abierto se constituya en referente para otras grupalidades, en especial para Teatro x la Identidad, que desde el teatro colabora con las *Abuelas de Plaza de Mayo* en la búsqueda y recuperación de los hijos de los desaparecidos, sus nietos.

En el año 2000 es la dramaturga Patricia Zangaro –formada en uno de los talleres autorales en cuestión, el que dirige Roberto Cossa junto a Mauricio Kartun– quien aporta su texto *A propósito de la duda*, el que da inicio a Teatro x la Identidad.

Gran diversidad de autores que participan de Teatro Abierto, también lo hacen en Teatro x la identidad, cuyos ciclos con diferentes modalidades, perduran en la actualidad.

Por último, el proyecto *Nuevos Autores, Nuevos Directores* se constituye en legado de Teatro Abierto en postdictadura; cuyo aporte y proyección aún está presente en los trabajos de numerosos autores y directores que pasaron por sus talleres e incluso por quienes reformularon sus poéticas.

ARTÍCULOS

Géneros y disidencias

Guaridas Disidentes: objetos teatrales, registros de historias y memorias de vida

Castagnino, Jesica Daniela[1]
U.N.C.
jesica.castagnino@mi.unc.edu.ar

Cervantes, Mariano Emmanuel[2]
U.N.C.
mariano.emmanuel.cervantes@mi.unc.edu.ar

Munizaga, Maria Lucia[3]
U.N.C.
lucia.munizaga@mi.unc.edu.ar

Palabras claves
INSTALACIÓN- TEATRALIDAD- MEMORIA TRANS - BIODRAMA -DISIDENCIAS

Resumen

En el marco de nuestra participación en el proyecto "Traducciones de lo autorreferencial en Dramaturgias de Córdoba en el Siglo XXI", en esta exposición presentamos "La Casa del Peligroso arcoíris" que fue nuestra producción escénica de Trabajo Final de Licenciatura en Teatro[4] UNC (2019), realizada por Media Verdad Colectiva Teatral espacio que también integramos. La misma nació motivada por el deseo de indagar en las tensiones entre la teatralidad, el teatro y la vida de las disidencias sexo-genéricas, elaborada desde la técnica del Biodrama propuesta por Vivi Tellas.

Como artistas-investigadores nos encontramos realizando una mirada crítica de nuestra propia producción escénica, y mediante ello profundizando en aquellos aspectos que por diferentes motivos no pudimos abordar en el TFL. En esta oportunidad reflexionaremos sobre "El Camarín de la Turca", ya que evidenciamos que este espacio era un lugar potente, con registros de memorias de vida y teatralidad que nos invita a analizarlo en detalle. Es así que nos resuenan las palabras de quienes pertenecen a la disidencia sexual y cuentan que "lo que no se nombra no existe y lo que no existe no conquista derechos". Desde estas líneas recuperamos estas historias no solo como estrategia para darles visibilidad, sino sobre todo para revalorizarlas mediante el hecho artístico-creativo.

1 Jesica Castagnino es artista e investigadora. Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente integra el proyecto de investigación Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (SECyT, CIFFyH, UNC, 2020-2021, covinculado al IAE, UBA; dirigido por Laura Fobbio y codirigido por Germán Brignone).

2 Mariano Emmanuel Cervantes es artista e investigador. Licenciado en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente integra el proyecto de investigación Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (SECyT, CIFFyH, UNC, 2020-2021, covinculado al IAE, UBA; dirigido por Laura Fobbio y codirigido por Germán Brignone).

3 María Lucia Munizaga es artista e investigadora. Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente integra el proyecto de investigación Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (SECyT, CIFFyH, UNC, 2020-2021, covinculado al IAE, UBA; dirigido por Laura Fobbio y codirigido por Germán Brignone).

4 A partir de ahora se denominará TFL

Quiénes somos

"... los degenerados transitamos la calle entre un mar de odios, afectividades, burlas, pero nunca en la indiferencia. Los degenerados somos la vergüenza ajena sobre nuestro cuerpo sin vergüenza."
Celeste Giacchetta. La Voz del Interior

En el marco de nuestra participación en el equipo de investigación "Traducciones de lo autorreferencial en Dramaturgias de Córdoba en el Siglo XXI ", en esta oportunidad presentamos "El Camarín de La Turca" instalación que integraba la obra "La Casa del Peligroso Arcoíris"[5] que fue nuestra producción escénica de Trabajo Final de Licenciatura en Teatro UNC (2019) realizada por Media Verdad Colectiva Teatral espacio que también integramos. Media Verdad apostó -y lo sigue haciendo- por un trabajo colectivo/colaborativo donde las decisiones estéticas, técnicas y dramatúrgicas son tomadas por les tres directores y en constante diálogo con les intérpretes. La misma nació motivada por el deseo de indagar en las tensiones[6] entre la teatralidad, el teatro y la vida de las disidencias sexo-genéricas.

En cuanto al formato de LCdPA como espectáculo, les espectadores podían realizar un tránsito por diferentes espacios con instalaciones y escenas simultáneas y en constante repetición. Esto pretendía que el público participara activamente de la experiencia escénica pudiendo elegir libremente qué espacios habitar. La apertura estuvo a cargo de Gastón Tissera quien dio la bienvenida a la obra y explicó la dinámica del recorrido por la misma. En primer lugar, se presentaron "Jardín a la marika" y "Cuerpos Clandestinos". Una vez terminadas estas escenas, se habilitaron otras tres: "La invasión de los raros", "Subterráneas" y "Disfonía". Este formato se repitió, como máximo, tres veces a lo largo de dos horas reloj. Las instalaciones fotográficas, de objetos y relatos llamadas "Guaridas disidentes", "Orgullo en Lucha" y "El Camarín de La Turca"; se mantuvieron en exposición permanente y abierta al público durante el tiempo que duró el espectáculo.

El Camarín de la Turca

"Directamente desde Villa Siburu al camarín de La Parisina llega la historia de La Turca. Entre festejos, comparsas y abrazos comunitarios se contará la historia de esta querida y recordada vecina"
Sinopsis de "La Casa del Peligroso Arcoiris"

El Camarín de la Turca estaba ubicado en el camarín del Teatro "La Parisina", este espacio era una instalación que se exhibía de manera permanente y estaba compuesta por fotos, vestuarios, objetos y relatos, mediantes los cuales Lara Gaitán[7] evocaba la historia de la Turca feminidad trans que vivía en Villa Siburu -barrio que se encuentra en los márgenes de la Ciudad

5 A partir de ahora se denominará LCdPA.

6 Entendemos la palabra tensión no solo asociada a rispideces o desacuerdos, sino también como un acto que convoca a la reciprocidad y la vinculación.

7 Mujer trans, perteneciente a la Comunidad LGBTIQ+ de la Provincia de Córdoba. Activista por los derechos de las personas trans.

de Córdoba Capital-. Lara nos posibilitaba mediante su testimonio vivenciar la manera en que la comunidad celebraba junto a la Turca sus cumpleaños en la Villa.

Una gran cantidad de los objetos contenidos en esta instalación formaban parte de la muestra: “Mi lucha, mi identidad. Ahora vamos por lo que falta” (2018), que estuvo a cargo de Celeste Giachetta, Lara Gaitán y Lautaro Cruz. Consideramos relevante destacar que este archivo fue una de las primeras construcciones colectivas de memoria trans de Córdoba, materializada mediante la recolección y protección de fotos, videos, objetos, pero sobre todo historias contadas por personas trans sobrevivientes. Como colectiva decidimos incorporar esta muestra luego de entrevistar a Celeste, quien nos dijo que Lara Gaitán resguardaba el archivo. Así nació la propuesta de invitar a Lara a montar el Camarín de la Turca en LCdPA.

El lugar elegido permitía un contacto más íntimo entre el público y Lara y habilitaba la interacción participativa de les espectadores quienes podían realizar preguntas y acercarse a los objetos. Así mismo este formato de espectador activo condicionaba el tiempo de duración de la intervención. Además desde lo escenotécnico se construyó una atmósfera donde se podía experimentar con los sentidos: había perfume en el aire, diferentes texturas, música en off, luces tenues y velas.

Desde un sentido más amplio abordamos la construcción de instalación siguiendo lo categorizado por Gisela Stieben(2013:p1) en su texto Instalación en Fuga. Al respecto la autora afirma que “La instalación no se limita a un solo medio, es decir, que no produce un objeto artístico, integra la obra en el espacio-entorno. Están compuestas por una multitud de actividades, incluyendo la arquitectura, el lenguaje audiovisual, los santuarios (...)” .

La Turca para el evento se preparaba, maquillaba y durante el mismo realizaba varios cambios de vestuario. Por este motivo elegimos el camarín de La Parisina como el lugar para la instalación. La estructura arquitectónica, además de su belleza, era funcional y se conjugaba perfectamente con los recuerdos e historias que habitaban el espacio. Recordamos que en la primera entrevista Lara nos contó la historia de La Turca, nos mostró fotos y relató su manera particular de festejar su cumpleaños, llevando los corsos de carnaval a Villa Siburu.

Además nos parece importante visibilizar que La Turca llevaba el carnaval al barrio. Es decir traslada la fiesta a su lugar de pertenencia cotidiana. Al respecto la actriz, productora teatral y activista travesti Daniela Ruiz (2019) postula que los días de carnaval se vuelven un espacio de aceptación de la identidad trans; en el cual, la sociedad, en su rol de público espectador, permite la posibilidad de ver una manifestación genuina de quienes en realidad son las personas transgénero. Es así que las calles, los desfiles, las murgas y los corsos se proponen como lugar de celebración de la existencia, de reafirmación de la identidad, pero sobre todo, como un sitio de reconciliación del vínculo social entre la comunidad toda y las personas trans, que cotidianamente son discriminadas, marginadas, reprimidas y violentadas.

La Licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires Guillermina Bevacqua (2020) en la elaboración titulada “20 años de Teatro Social en Argentina / Cartografía escénica-performática de las travestis en los carnavales desbunde de resistencia y territorios

libertarios", expresa las relaciones entre las performance de los carnavales y el devenir de la identidad travesti. En relación a lo mencionado enuncia:

> De esta manera, como una procesión insurgente que encontró en los ritmos abyectos de la cultura popular un lugar de enunciación política, el devenir travestí en los espectáculos del carnaval se presenta lleno de brillo y orgullo contra la segregación y marginación a la que se ven expuestas sus trayectorias vitales minoritarias. En palabras de Marlene Wayar, estas incursiones en las fiestas del carnaval fueron "una estrategia plebeya para resistir y transformar el curso de las cosas". (Wayar, 2012: 3)

Como equipo coincidimos con la mirada de la autora en cuanto a pensar el carnaval como una manifestación festiva que se caracteriza por ser cuestionadora y transgresora de normas sociales establecidas. En el texto de Bevacqua se realiza una aproximación acerca de las prácticas del carnaval, en palabras de la dirigenta y activista Lohana Berkins quién señala:

> Hay cosas de la lógica del carnaval que aún se repiten a conciencia: entendí que el lugar que nos dejaban era bufonesco, pero aun siendo la bufonesca de la Corte, yo estaba en la Corte. ¡Estamos en la Corte! Y esa Corte entendida como lugar de realidad, porque lo paradójico y triste era que ese lugar, donde justamente no hay ninguna realidad, para nosotros sí era un bastión de legitimación real (2012: 11).

Consideramos que lo llamado por Lohana como la "Corte" es una metáfora de la sociedad que excluye, discrimina y enseña a vivir en la vergüenza. Es así como el carnaval y la fiesta se constituían como un espacio seguro donde se podía ser en libertad y vivenciar de manera genuina la identidad y la expresión de género[8]. De esta manera se habilita la posibilidad a las disidencias sexo-genéricas de ocupar el espacio público y apropiarse de sus lugares, sin que ello implique procesos de violencias o riesgo de vida. No nos parece menor la existencia de estos espacios seguros, ya que aún hoy observamos los obstáculos que atraviesan en la cotidianeidad las personas LGBTIQ+ en contextos marginales y hostiles.

El cumpleaños de la Turca no sólo se volvía un espacio de resistencia y de celebración en igualdad, sino que su protagonismo se basaba en la celebración de su vida; saliéndose del lugar común en que se ubica históricamente a las disidencias como personajes cómiques de les cuales burlarse y estigmatizarles.

Un Santuario para La Turca

> "La Turca" era una mujer monumental, alta, fornida, de ojos pálidos como la luna, de cabellera rubia y de piel fuerte; como si hubiese pasado todos los fríos y calores que hacen de una piel un manto inquebrantable.
> "La reina del Corso" por Celeste Giachetta

8 Ambas categorías –expresión de género e identidad auto-percibida– tienen que ver con la condición vivencial, con la asunción de una actitud y una decisión respecto del modo de mostrarse frente al mundo.

Luego de sucesivas entrevistas y encuentros donde pudimos escuchar las anécdotas de Lara Gaitán sobre la vida de La Turca, escogimos los fragmentos que mejor se relacionaban con la hipótesis de nuestro TFL, el cual indagaba en las "Tensiones entre teatralidad y teatro en la vida de las disidencias sexo-genéricas". Entendemos que les intérpretes hilvanan relatos autobiográficos donde se mezclan cosas reales auténticas y momentos de pura ficción, "no es uno o lo otro, verdad o mentira sino uno dentro de lo otro y viceversa"(Pavis, 2016).

Nos resultaban impactantes muchos de los relatos y vivencias de la vida de la Turca, ya que consideramos que estas historias -por momentos- aparentaban fugarse de la realidad, siendo recuerdos sorprendentes, dramáticos y con un halo de surrealismo. Todos los años para la misma fecha para Febrero, Villa Siburu se convertía en el carnaval disidente, durante el festejo de su cumpleaños lograba generar un momento mágico y captar la atención de todo el barrio. En palabras de Celeste Giachetta -en La Voz del Interior- (2018) La Turca era "La reina del corso" por llevar en los festejos de su cumpleaños el carnaval a Villa Siburu. Al respecto Giachetta expresa:

> Los cumpleaños de "la Turca" eran únicos y muy esperados, incluso más que Navidad. [...] teñía su barrio tan gris con colores brillantes y música de vida. Los preparativos eran varios. Cortaban dos cuadras de las calles que aún hoy son de tierra, olvidadas por el avance de una ciudad que no mira a los costados. Sacaban tablones a lo largo de casi una cuadra, los vestían de manteles, flores, brillos, etcétera.
>
> Uno a uno, los vecinos aportan a la tarea de esa noche especial, colaboraban con sus platos y vasos, cubiertos, preparando algo para compartir, alistando la música para bailar e incluso limpiando los alrededores de donde sería el evento.

Nos propusimos captar la esencia de estas historias en nuestra instalación, ya que pudimos divisar que el cumpleaños de la Turca era un encuentro social y político, de lucha colectiva y reivindicación de las identidades donde todo el barrio participaba. Consideramos que se generaba un momento de legitimación de la identidad del colectivo de la disidencia sexual. Es así como se difuminaba las fronteras entre el "ellos" y nosotres. El carnaval funcionaba como un espacio ritual -en sentido de lo elaborado por Cecilia Hopkins (2009)- donde se quebraban los límites con la otredad, la misma que en la cotidianeidad es tantas veces excluida, y la comunidad se encontraba en una fiesta-convivio compartido.

El espacio en tanto instalación contenía objetos personales "originales" pertenecientes a la Turca -un vestido y portarretratos con fotos de ella y sus vecinos del barrio en sus cumpleaños-. Otros elementos escogidos por Lara que reemplazaron a los originales -bijouterie (anillos, collares y pulseras) y envases de perfume- y por último accesorios y maquillajes -rimel, labial, paletas de sombras, una señalética con un resumen de su historia y un beso pintado en el espejo a manera de firma emulando un autógrafo- seleccionados por nosotres ya que colaboraban a la construcción poética de la vida de la Turca en relación a la instalación propuesta.

Para las personas pertenecientes a la Comunidad LGBTIQ+ muchas veces los camarines se transforman en lugares de reafirmación de la identidad y la expresión de género. Un espacio ritual, de contención y preparación para afrontar sus realidades.

En este camarín en particular Lara evocaba la voz de la Turca y su presencia se entremezclaba con los relatos de voces y vidas de un conjunto de mujeres trans. Ocupando de esta manera un rol de actriz/intérprete que según Tossi (2015) podría ser caracterizada como "un documento real y empíricamente verificable del relato ficcionalizado".

Ya en la interacción con les espectadores Lara habilitaba la posibilidad de hacerle preguntas; las cuales eran respondidas apelando a las historias, a las memorias, pero también en un juego autoficcional ella recreaba relatos. En este sentido retomando las construcciones de Sergio Blanco (2018) sobre la autoficción coincidimos en que la misma no es más que un proceso errático, equívoco, una serie de aproximaciones muchas veces "confusas y caóticas que han ido surgiendo de experiencias eminentemente subjetivas".

Este juego que deviene entre las fronteras de la ficción y la realidad nos permitió ingresar a la historia de la Turca recreada por Lara. Pudiendo conocer parte de su intimidad y sus vivencias profundas o cotidianas que generosamente nos eran ofrecidas, no solamente a través de relatos; sino mediante su corporalidad atravesada por emociones y sensaciones que formaron parte de sus experiencias de vida. Coincidimos con el autor Sergio Blanco (2018), quien reflexiona desde un punto de vista político acerca de los cuerpos en la escena. Expresando lo siguiente:

> … no se trata de exhibirlo sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo. No se trata tanto de un acto de coraje sino de un acto de generosidad. Es en esto que la autoficción es altamente política: el cuerpo es generosamente entregado a la polis.

Por último, queremos señalar que tanto la elección de los objetos como la del espacio que conforman la instalación fueron decisiones que consideramos que dialogan con el fragmento histórico de la vida de la Turca que elegimos "mostrar", entre ellos destacamos un elemento que consideramos relevante: un vestido de noche colocado en un maniquí. A posteriori consideramos que visualmente evocaba a la figura de su cuerpo omnipresente, ubicado además en un nivel más alto dándole protagonismo y pregnancia. Al respecto de la utilización del maniquí queremos desglosar e indagar un poco en la importancia en la utilización de este recurso. La palabra maniquí viene del holandés manneken (hombre pequeño) sobre esta etimología Shadai Larios (2018) realiza una reflexión que nos resulta muy interesante. Larios indaga en la significancia que este objeto posee para algunas tribus primitivas y se vale para ello de lo elaborado por Sir James George Frazer en *La rama dorada. magia y religión,* quien retoma la idea de que "en el origen remoto del maniquí, está el haber sido una réplica, un doble imaginario, etéreo del hombre; concebido así en algunas tribus primitivas como el recipiente del alma".

En consonancia con lo antes descrito retomamos a Diéguez Caballero (2014) quien analiza la propuesta de Kantor en torno a la utilización de maniquíes en relación con la memoria

y la experiencia de la muerte. Nos resulta llamativo cómo el artista los introducía en la escena como "modelo que encarna y transmita un profundo sentimiento de muerte y la condición de los muertos" (p. 247). Resulta revelador encontrar estas apreciaciones sobre el objeto maniquí ya que para nosotres este elemento escenográfico cobra una presencia relevante y no solo como doble de imaginario, réplica o "recipiente del alma" de la Turca- ya que portaba su vestido- sino también como recipiente de la voces colectivas de la Comunidad, ya que el maniquí es perteneciente a Ángel une costurere y diseñadore que confecciona atuendos y vestuarios extravagantes para ser utilizados y disfrutados por personas LGBTIQ+ que asisten a las marchas del orgullo en córdoba capital.

Palabras finales

A modo de sentir final recuperamos la experiencia del Camarín de La Turca en tanto instalación y también como camarín "real", el cual fue apropiado por la Colectiva Teatral. El mismo se convertía en un lugar de encuentro íntimo, donde todes se preparaban para la "fiesta", el encuentro, el convivio y para compartir con les espectadores sus historias. Un lugar que nos permitía maquillarnos y vestirnos para ser nosotres mismes entre brillos y accesorios. Un espacio que nos encontraba, que nos conectaba entre los reflejos de los espejos, que habilitaba los cruces de miradas cómplices de esa transformación esperada. Nuestro santuario invocaba a la Turca cada noche, y en esa acción a cada une de les que están, pero, sobre todo, les que no están. Para quienes pusieron su cuerpo y su vida en las luchas que abrieron camino.

Es así como nuestra experiencia escénica se proponía reconstruir una memoria colectiva disidente -que desde Córdoba- pudiera aportar en la recuperación de la historia de la comunidad problematizando y poniendo en tensión lo que es -y fue- ser disidente en la periferia, en los márgenes, rompiendo esquemas y peleando contra lo establecido.

Construimos esta instalación para la obra ya que en la historia singular de la experiencia vital de la Turca vemos reflejadas las múltiples voces de las personas auto percibidas travestis, transexuales o transgénero. Retomamos la esencia festiva y contestataria del carnaval para seguir construyendo espacios escénicos que generen empatía, pertenencia y libertad; invitando a les espectadores a transitar por el camino de otras sensibilidades y la posibilidad de experimentar deseos y afectos divergentes.

Bibliografía y fuentes

Castagnino, J., Cervantes, M. y Munizaga, M. (2019) *Tensiones entre teatralidad y teatro en la vida de las disidencias sexo-genericas.* Trabajo Final de Licenciatura de la Facultad de Artes - UNC. Córdoba Capital, Provincia de Córdoba, Argentina.

Giachetta, C. (2018). La Reina del Corso. La Voz del Interior. Recuperado de https://www.lavoz.com.ar/opinion/la-reina-del-corso/

Giacchetta, C. (2019). *Los Degenerados*. La Voz del Interior. Recuperado de https://www.lavoz.com.ar/opinion/degenerados

Hopkins, C. (2009) *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino.* Ed. Instituto Nacional del Teatro.

Stieben, G (2013) en su texto Instalación en Fuga.(IUNA)

Bevacqua, G , (2020) Cartografía escénica performática de las travestis en los carnavales: desbunde de resistencia y territorios libertarios - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2020. "20 años de Teatro Social en Argentina" - (1a ed., pp. 3-50). Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Revista T. (Septiembre, 2018) Breve glosario de la diversidad. Número de edición 10, pp. 30-31.

Shaday Larios. Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil. Ed paso de gato 2018

Blanco, S. (2018) *La autoficción una ingeniería del yo.* En Teatro Nacional de Catalunya, sitio web: http://www.TNC.cat/uploads/2018105//Autoficcio_An_de_Sergio_Blanco.pdf (consulta 20-02-2021).

Tossi, M.(2015) Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. En *Passavento Revista de Estudios* Hispánicos, vol.III, n°1, pp. 91-108. CONICET-Universidad Nacional de Río Negro. En:https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/41925 (consulta 20-02-2021).

Estrategias patriarcales en la crítica teatral mexicana

Castro, Zavel
México
zavel.castro@gmail.com

Palabras clave
CRÍTICA TEATRAL MEXICANA – PATRIARCADO - CRÍTICA TEATRAL FEMINISTA

Resumen

En esta ponencia, presento en líneas generales, tres estrategias principales, a partir de las cuales, la crítica ha servido para perpetuar las ideas sobre la superioridad masculina y la inferioridad de las mujeres en los ámbitos creativos e intelectuales del sistema teatral.

Presentación

Compañeras críticas, investigadoras y artistas: vengo a visibilizar un problema muy grave, que hemos padecido, por lo menos durante dos siglos: me refiero a la sujeción y al sometimiento de la crítica teatral a los intereses patriarcales. Desde 1405, Christine de Pizan advertía que no había un texto exento de misoginia, por el contrario, como han demostrado Mithu M. Sanyal desde la historia cultural, Carla Lonzi desde la filosofía, Anna Caballé desde la literatura, Esperanza Bosch, Victoria Ferrer y Margarita Gil, desde la psicología y María Mies desde la economía, la misoginia ha sido el elemento clave para la consolidación del sistema de pensamiento occidental, dentro del cual se incluye el pensamiento sobre sobre las artes al cual nos dedicamos.

Desde hace algunos años, mis investigaciones sobre la crítica, especialmente mi proyecto doctoral que se concentra en el análisis de los modelos de crítica teatral mexicana, incluyen la hipótesis de que los modelos vigentes de escritura, han permitido que la crítica opere como agente al servicio del poder y puntualmente, a la dominación de género fundamentada en la idea sobre la superioridad del hombre y la inferioridad de la mujer en todo ámbito, por ello, he comenzado a preguntarme por las estrategias que utiliza la crítica teatral para difundir este discurso, y con ello, apuntalar el pedestal de genialidad sobre el que la institución artística ha colocado, con poquísimas excepciones, nombres masculinos. La atribución casi exclusiva de la genialidad a los creadores, sostiene los altares que permite pensar a los hombres como los únicos seres capaces de crear obras valiosas, significativas e importantes para la historia del teatro, a partir de esto, la única participación deseable de las mujeres ha sido la adoración. Basta observar con atención cuántas mujeres investigadoras y críticas escriben para alabar la figura de un hombre, creador o pensador.

A mi parecer, la crítica teatral, del modo en que tradicionalmente se ha escrito, habilita un mecanismo mediante el cual hombres encumbran a otros hombres e invisibilizan a las mujeres, sobre las que dicen poco y de las que nunca hablan de la misma manera en la que hablan sobre otros hombres, de los cuales sobredimensionan los aspectos positivos de sus creaciones artísticas e intelectuales, mientras que sobre las creaciones de mujeres no escriben con el mismo entusiasmo, participando así, colectivamente, en el reforzamiento de la idea de la grandeza de los "maestros"

A continuación, presento en líneas generales, tres estrategias que he identificado en la crítica teatral mexicana, utilizadas para reforzar la idea sobre la superioridad masculina, a partir de una selección de textos cuya intención no consiste en señalar a los autores, pues no se trata de un problema individual, sino estimular una reflexión colectiva sobre los problemas estructurales del sistema teatral que posibilitan la producción discursiva en la crítica.

El objetivo último de estas estrategias es la conservación del sistema teatral patriarcal, que sitúa a las mujeres por debajo de los hombres, esto permite pensarlos a ellos como grandes maestros y a nosotras como eternas aprendices. En este punto quiero hacerles una primera invitación a que cada una reconozca en las críticas de su país, los modos y los elementos escriturales que delatan la misoginia de la crítica teatral. He de advertirles que, algunas veces, especialmente en los textos más recientes, tendrán que leer los textos con ojo clínico, pues el patriarcado ha conseguido perpetuar sus discursos a partir del refinamiento de sus tácticas, es decir que, actualmente se expresa de manera más sutil que en otros tiempos, pero su eficacia se mantiene intacta.

Primera estrategia: minimización de la importancia de las mujeres en la creación y en el pensamiento teatral

Esta estrategia funciona de una manera muy sencilla: se trata de observar la manera en que los hombres escriben de otros hombres y la manera en la que escriben sobre las mujeres, hay que poner atención especialmente a los adjetivos que utilizan y al tono que usan según sea el caso.

El texto introductorio del repositorio de crítica teatral del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes -es importante mencionarlo porque se trata de un archivo legitimado por el sistema- , *Apuntes para la historia de la crítica teatral en México,* el investigador teatral Rodolfo Obregón hace un recorrido histórico de la crítica en México, destacando la importancia de algunos artistas e intelectuales que desempeñaron -definitiva o eventualmente- la crítica. Ciertamente la participación de las mujeres en la crítica comenzó a finales del siglo XX, por lo que no podemos pedir que incluya más nombres femeninos en su recorrido, sin embargo, sí podemos - por lo menos-cuestionar la manera en la que habla de unos y otras. En su recorrido, refiere al "grupo de importantes hombres

de letras" que comenzaron a comentar obras en el siglo XIX, reconociendo la "sagacidad y los grandes oficios literarios" de "los fundadores del pensamiento crítico aplicado al teatro", en el siglo XX menciona "los brillantes apuntes sobre el teatro de personalidades tan definitivas para la cultura mexicana" como Alfonso Reyes, José Gorostiza, Samuel Ramos y Jorge Cuesta, habla de "la aparición del comentarista de cuerpo entero" Mario Mariscal, habla de las aportaciones fundamentales de Julio Bracho, Celestino Gorostiza y Xavier Villaurritia, pero "sobre todo del gran ensayista de teatro mexicano" Rodolfo Usigli, también reconoce al "inconmensurable" Alfonso Reyes y dice que "la plenitud del pensamiento crítico mexicano en torno al teatro" se dio en otro hombre, Antonio Magaña Esquivel, quien es, a decir de Obregón, "el gran ensayista de la propia crítica".

En cambio, los nombres de las críticas más importantes del siglo XX: Malkah Rabell, Olga Harmony, Esther Seligsson y María Luisa Mendoza así como Alegría Martínez, Luz Emilia Aguilar Zinzer, Vera Milarka y Estela Leñero, aparecen en cambio, integrados en un listado de nombres, sin ningún adjetivo adicional, ninguna es "una apasionada estudiosa del teatro", como Armando de María y Campos, ninguna es tan "destacada" como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano o Manuel Gutiérrez Nájera, a ninguna identifica como "líder de opinión" como Héctor Azar, ninguna fue una "comentarista de cuerpo entero" como Mario Mariscal, ninguna es "sagaz" como Jorge Ibarguengoitia, ninguna fue un caso tan interesante como Álvaro Custodio, ninguna de sus voces es tan "excepcional" como la de los hombres que participaron en el movimiento *Poesía en Voz Alta*, ninguna participó de las "aportaciones fundamentales de la crítica como escudriñamiento de las relaciones de un arte con su propia historia, con otros lenguajes y saberes" como Julio Bracho, Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia, ninguna escribió un ensayo tan "magnífico" como los de Magaña Esquivel.

Para los hombres, la adjetivación hiperbólica, para las mujeres la escueta mención. No me parece que se trate realmente de un descuido escritural, por el contrario, pienso que refleja la idea de la supremacía masculina y cómo esta afecta a la construcción de la historia del teatro y de la crítica teatral desde una perspectiva machista y misógina que presenta a los hombres como los responsables de los mayores hallazgos, como las verdades figuras históricas; con esta estrategia los hombres ponen a otros hombres al frente de las cronologías y colocan a las mujeres al fondo. En *Una habitación propia*, Virginia Woolf nos previno sobre el interesante y oscuro complejo masculino, sobre ese deseo profundamente arraigado del hombre no tanto de que *ella* sea inferior, sino más bien de ser él superior.

Por esto es que debemos apoyar y aplaudir los esfuerzos que hagamos las mujeres para revertir esta manipulación histórica y cuestionar las historiografías de las artes escénicas. Tal es el caso de la tesina de Jocelyn Pérez, *La crítica teatral en México*: *el caso de Malkah Rabell*, que aborda la historia de la crítica teatral mexicana desde otro ángulo, valorando las aportaciones de Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza, Marcela del Río Reyes, Olga Harmony y Malkah Rabell. Pérez se concentra en la producción de esta última, analizando su concepción sobre la crítica y explicando su influencia en el pensamiento teatral.

En sus conclusiones, Pérez reconoce que su trabajo no solamente es el único que existe hasta el momento sobre la obra de Rabell, sino que también es el primero que se ha preocupado por reconstruir la historia de la crítica teatral femenina; con este trabajo, la autora hace un llamado a valorar y dignificar a las pensadoras y críticas teatrales, pues, como descubrió durante su investigación, antes de la elaboración de esta tesina, cualquier búsqueda superficial sobre la crítica teatral en México arrojaba únicamente nombres masculinos, sobre esto cito nuevamente a Woolf para explicar la insistencia marcada de los hombres sobre la inferioridad de las mujeres "ya que si ellas no fueran inferiores ellos cesarían de agrandarse". En este sentido va dirigida la segunda estrategia patriarcal que he podido reconocer:

Segunda estrategia: desvío de la atención de las creaciones femeninas hacia las empresas masculinas

Este el caso de la crítica *"Pollito" y las nuevas formas teatrales de la CNT,* escrita por Juan Carlos Franco, publicada en la revista de circulación masiva y denotado prestigio en el circuito cultural Letras Libres, en este texto el autor utiliza la obra "Pollito" escrita por Talia Yael y dirigida por Micaela Gramajo, es decir dos mujeres, como pretexto para hablar sobre los logros de la gestión de Enrique Singer, actual director de la compañía Nacional de Teatro. El desvío es una estrategia más sutil que la distinción de los adjetivos en función del género, en este texto que pongo de ejemplo, el autor comparte sus juicios y veredictos respecto a la obra de manera profusa y formal, sin embargo, todos los aciertos que encuentra en la obra a su parecer son la demostración del cambio de gestión y de la incorporación de: "Los nuevos trabajos escénicos, que incluyen la interdisciplina, el performance, el ámbito virtual, las textualidades posdramáticas y otros fenómenos contemporáneos de la escena, y que están casi siempre encarnados por los creadores jóvenes" en los teatros oficiales y en las agendas de producción institucional, cabría preguntarse entonces ¿Cuál es el esfuerzo que el autor está halagando realmente?

Otra cuestión que llama mi atención del texto de Franco es la anotación sobre "algunas decisiones ambivalentes" dentro de la puesta, como un aspecto sino negativo, por lo menos cuestionable, pues "a pesar de ellas" la valoración de la obra es aceptable, especialmente por ser la demostración -insisto- de "lo que la Compañía Nacional de Teatro puede hacer para acercarse a actoralidades contemporáneas que, a su vez, dialoguen con mayor fuerza con el público".

En México, la publicidad ha debilitado la crítica pervirtiendo su sentido a tal grado que la mayoría de los textos que circulan como críticas son recomendaciones, se piensa que la función de la crítica es llenar los teatros, puntualmente tras el confinamiento pandémico y la pausa de las actividades teatrales en recintos físicos, la función es "reactivar los espacios", sobre ello insisten funcionarios y artistas de los circuitos artísticos comerciales, institucionales e independientes, con lo cual, el cuestionamiento de cualquier decisión creativa que arriesgue la venta de un boleto es una decisión importante. Parece como si el autor de esta crítica no pudiera

permitirse una valoración absolutamente positiva sobre las decisiones creativas, probablemente debido a su pretensión de objetividad. Lo que llama la atención es que este cuestionamiento ocurra en relación a una creación de mujeres y que rara vez suceda con las creaciones masculinas. Esto me lleva a la tercera y última estrategia patriarcal que me interesa discutir:

Tercera estrategia: desaprobación y cuestionamiento de las decisiones creativas de las mujeres en el teatro

Ejemplo de ello es la crítica de Juan Hernández sobre la obra *Las mujeres de Emiliano*, escrita y dirigida por Conchi León, también para la Compañía Nacional de Teatro. La crítica fue publicada en otro medio de circulación nacional de prestigio, el periódico *El Universal*, en ella el autor descalifica la obra, supuestamente por la inadecuación entre el estilo de la Compañía Nacional de Teatro y la poética de León, sin embargo, podemos reconocer muy pronto en la lectura que lo que el autor reprocha es la idea de hacer una obra con perspectiva feminista sobre un héroe nacional.

En el texto, Hernández se erige como una autoridad en el tema feminista y tergiversa la respuesta que León dio en una entrevista en la que declara la intención de humanizar al caudillo revolucionario y hacer un "Zapata feminista", con lo cual, el autor esperaba encontrar la representación de un líder histórico que a su vez fuera un aliado de la lucha por los derechos de la mujer, en cambio, en la puesta encontró una denuncia sobre los secuestros y violaciones de mujeres que organizaba como parte de su campaña bélica y la insinuación de las relaciones homosexuales que matuvo, de acuerdo a distintos testimonios, por lo cual, el crítico le reprocha no haber podido hallar al "Zapata feminista que le prometió", sin reparar en que la perspectiva feminista de la puesta consistió en desmitificar al héroe y señalar que al mismo tiempo que, mientras ganaba batallas, violentaba mujeres de distintas maneras.

El periodista denosta "el machismo resaltado" de la representación que Conchi hace del héroe, dice que el discurso se debilita porque irónicamente, León hace decir a los personajes construidos como representación del machismo de la época que a pesar de la violación, las dejaba satisfechas, por ese tipo de "incongruencias", según el crítico, "no es posible" apreciar en toda su magnitud las referencias a los feminicidios dentro de la obra, a la que califica como tibia y falta de profundidad en asuntos de enorme complejidad, disimulada por el "chistorete", por cierto que el empleo de este término sirve para negar el estatuto cómico al recurso dramatúrgico de León.

¿Podría pensarse que lo que el autor lamenta es que Conchi se negó a homenajear al caudillo? La pregunta es legítima en un medio en el que no solemos leer textos en los que los críticos (hombres) descalifiquen y cuestionen obras dirigidas y escritas por otros hombres, según la crítica ellos suelen ser coherentes, eficaces, provocadores y geniales, con lo cual la única opción posible es halagarlos, cosa muy distinta a cuando se trata de una creación femenina que no se ajusta a su horizonte de expectativas, probablemente cimentado en el machismo.

Lo que delata todo esto, a mi parecer, es que, a pesar de que los siglos pasan, los artistas e intelectuales temen que las mujeres les arrebatemos su dominio, pues siguen definiendo a las que se "atreven" a crear y a pensar, como criaturas insubordinadas, según explica Mithu M. Sanyal en *Vulva*. *La revelación del sexo invisible,* se trata de una percepción histórica de las pensadoras y artistas como "vaginas dentadas": "Allí donde la vagina dentata aparece, amenaza al pene con convertirlo, arrancándolo de un mordisco, en aquello a lo que la mirada fálica ha degradado a la vulva, esto es, una ausencia, un agujero, un espacio en blanco". El terror a las "vaginas dentadas", explicaría en buena medida el rechazo a las mujeres dentro del teatro y la crítica.

Habría que preguntarse por qué las mujeres no hemos señalado este problema en la crítica. Mi respuesta inicial es que en un país feminicida como es México, sabemos que los hombres tienen el poder y el deseo de desaparecernos, literalmente como prueban los miles de cuerpos desnudos y profanados que se encuentran a diario, y simbólicamente, pues los hombres también tienen el poder de desaparecernos de la historia del teatro, de borrar nuestros nombres, de minimizar la importancia de nuestra obra artística e intelectual. Esta conciencia del peligro, nos ha obligado a aceptar la posición de subordinación a la que nos han restringido. [1]

Con esto les hago una segunda y última invitación: tras reconocer las estrategias discursivas a través de las cuales funciona el poder patriarcal en la crítica teatral, imaginemos, en comunidad, nuevas perspectivas para la crítica y otros modelos posibles que no se sostengan en la dominación de género. Unamos esfuerzos para articular vías que nos permitan propugnar el desarrollo una crítica teatral feminista.

Bibliografía

Bosch, Esperanza, Victoria A. Ferrer y Margarita Gili. (2020) *Historia de la misoginia*. Barcelona, Anthropos.

Butler, Judith. (2010) *Mecanismos psíquicos del poder.* Teorías sobre la sujeción. España, Cátedra.

Caballé, Anna. (2019). *Breve historia de la misoginia*. Antología y crítica. Barcelona, Anagrama.

Lonzi, Carla. (2018) *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Madrid, Traficantes de sueños: 2018

Sanyal, Mithu M. (2018). *Vulva. La revelación del sexo invisible.* Barcelona, Anagrama.

Woolf, Virginia. (2017) *Una habitación propia.* Trad, Laura Pujol. Austral Singular, España, Planeta.

1 En su lúcido libro, *Mecanismos psíquicos del poder*, Judith Butler explica, que las identidades subordinadas, aceptan la sujeción como forma de supervivencia. Convendría la pena repensar esta teoría a la luz del problema de la dominación masculina en la crítica teatral.

Fuentes electrónicas

Franco, Juan Carlos. (2021) "Pollito" y las nuevas formas teatrales de la CNT. En Letras Libres. En línea: https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/pollito-y-las-nuevas-formas-teatrales-en-la-cnt (consulta: 15 de febrero de 2022).

Hernández, Juan. (2021). El otro lado de Zapata. En Confabulario. Semanario cultural de El Universal. En línea: https://confabulario.eluniversal.com.mx/emiliano-zapata-danza/ (consulta: 15 de febrero de 2022).

Obregón, Rodolfo. (2013). Apuntes para la historia de la crítica teatral en México. En Sistema de información de la crítica teatral. Instituto Nacional de Bellas Artes. En línea: http://criticateatral2021.org/html/4mun_Rod1.html (consulta: 20 de octubre de 2021).

Pérez, Jocelyn. (2021) La crítica teatral en México: el caso de Malkah Rabell. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: http://132.248.9.195/ptd2021/mayo/0812320/Index.html (consulta: 15 de febrero de 2022).

Entre cruces entre la bufonería y la murga estilo uruguayo. Experiencias de mujeres y disidencias dentro del Encuentro de Murguistas Feministas en Montevideo.

Cestau,Victoria[1]
UdeLar-UNTREF-UBA-UNA
victoriacestau85@gmail.com

Palabras clave:
MURGA ESTILO URUGUAYO - FEMINISMO - CARNAVAL - CUERPO - BUFÓN

Resumen

La invisibilización de la mujer como figura cómica no se da solamente en el mundo de las payasas, lo mismo sucede con las murguistas dentro del Carnaval uruguayo. Reconocemos que los arquetipos cómicos creados por mujeres y disidencias (aún más tardío), conforman cuerpos oprimidos por una cultura hegemónica que lleva siglos imponiendo normas estéticas y determinados comportamientos. El teatro occidental nació machista las mujeres recién pudimos actuar, con autorización, dentro de lo que fueron los roles de la colombina y la enamorada de la comedia del arte al lápor el S/XVI.

¿En qué medida ciertos mandatos patriarcales siguen impactado, determinando e influenciando los cuerpos que componen las ficciones populares carnavaleras? Para abordar esta hipótesis tomé las distintas sistematizaciones de experiencias que como tallerista del Encuentro de Murguistas Feministas de Montevideo, vengo llevando acabo entre los años 2018-2019, los talleres fueron titulados *"Herramientas del clown y del bufón para el trabajo escénico de murga"*donde abordé herramientas de *clown* y bufón (tomando la visión Lecoquiana) para el trabajo escénico de murga estilo uruguayo.¿Por qué a las mujeres y disidencias se les dificulta más abordar la crueldad? ¿Qué implicancias tiene dentro de los cuerpos y dentro de las ficciones teatrales? ¿Cómo operan los mandatos sociales dentro de las lógicas de juego del teatro popular del SXXI?

Introducción

Dentro de mi investigación doctoral, entre otros ejes, me propongo problematizar los mecanismos de humor y comicidad en las actuaciones populares contemporáneas con

1 Doctorada en la UNA(Universidad Nacional de las Artes,Argentina) especialización Artes Populares. Es Magister en Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano (UBA, Facultad de Filosofía y Letras). Socióloga egresada de la UdeLar, Facultad de Ciencias Sociales. Actriz, payasa y performer, se ha especializado como actriz y docente en metodologías populares de actuación (clown, bufón y comedia del arte). Hace 15 años trabaja como puestista en escena para distintas bandas, grupos musicales, murgas, del Río de la Plata.

perspectiva de género. Esto exige de alguna forma actualizar categorías de análisis durante la entrada del siglo XXI.

El lenguaje de la murga estilo uruguayo es un caso paradigmático porque combina elementos y procedimientos actorales provenientes del *clown*, del bufón, del actor popular y de la comedia del arte. Como sabemos el teatro occidental nació machista porque las mujeres recién pudimos actuar,con autorización, dentro de lo que fueron los roles de la colombina y la enamorada de la comedia del arte allá por el SXVI. Por lo tanto dentro de este desafío de actualización indago en qué medida ciertos mandatos patriarcales siguen impactado,determinando e influenciando los cuerpos que componen las ficciones populares carnavaleras.

Para abordar esta hipótesis tomaré las distintas sistematizaciones de experiencias que como tallerista del Encuentro de Murguistas Feministas de Montevideo,vengo llevando a cabo entre los años 2018-2019,el del año 2020 se suspendió por la pandemia. Para estos talleres titulados *"Herramientas del clown y del bufón para el trabajo escénico de murga"* me propuse abordar herramientas de *clown* y bufón (tomando la visión Lecoquiana) para el trabajo escénico de murga estilo uruguayo.

El Rio de la Plata y su legado popular

Antes de detenerme en la sistematización de las experiencias, pasaré brevemente a enmarcar históricamente el recorrido del clown, el bufón y la murga estilo uruguayo en el Rio de la Plata. Como sabemos nuestro campo teatral originalmente nació en el Rio de la Plata,en este cruce de orillas entre Montevideo y la ciudad de Buenos Aires. Desde los hermanos Podestá, los sainetes, las obras de Florencio Sánchez y todos los actores populares y actrices que Pelletieri (2001) ha estudiado en detalle, quien nos ha dejado un gran legado, donde también destaco las investigaciones y aportes de: Beatriz Seibel, Laura Mogliani, Julieta Infantino, Cristina Moreira, Karina Mauro, Lía Noguera y Milita Alfaro. Es importante nombrarlas porque son mujeres de la academia, del circo y del teatro popular, cuyos aportes y miradas son imprescindibles para contribuir a las distintas pedagogías actorales y a la Historia del Teatro del Rio de la Plata.

La metodología del *clown* contemporáneo, tomando como referente a Jacques Lecoq y su pedagogía desarrollada en su principal texto *"El cuerpo poético"*,encuentra sus antecedentes en el circo criollo rioplatense. El *clown*,a partir de la década de los ochenta, ha sido dentro de los territorios que propone Lecoq,el más difundido dentro del campo teatral porteño (Cestau:2018) y a partir del 2000 comienza a ser más difundido y reconocido dentro del campo teatral montevideano. La maestra Cristina Moreira (1983) y un añ omás tarde, Raquel Sokolowicz, han sido las referentes que han difundido estas metodologías populares de actuación encontrando dialogo y recepción directa con nuestro legado del actor popular, que se potenciaba en una ciudad que exploraba y explotaba distintas estéticas luego del retorno de la democracia.

Sin embargo el bufón, siendo el opuesto complementario del *clown*, presenta dificultades de abordaje entre mujeres y disidencias, obstáculos que no presenta el mismo taller brindado

para varones. Es importante señalar que el bufón no ha tenido el éxito ni la difusión que si ha tenido el *clown*, esto se replica para el campo teatral montevideano. Coincidimos con Karina Mauro (2011) en la autonomización que el *clown* logró dentro del campo teatral porteño por encima de las otras metodologías propuestas por Jacques Lecoq.

Aunque el *clown* constituye el punto de llegada del recorrido propuesto por Lecoq (de hecho el mismo desacuerda enfáticamente con su autonomización del resto de la formación), su exitosa introducción en el campo teatral porteño durante los años 80 suscitó su aislamiento, y su posicionamiento como una metodología que se basta a sí misma. Consideramos que esto se debió a que las características del género resultaron atractivas para los actores jóvenes,por las particularidades del contexto socio-histórico en el que se produjo su introducción, pero sobre todo por las del campo teatral que, aferrado aun al realismo, no les ofrecía alternativas metodológicas. Por otra parte, y como ya consignamos, las características que poseía el *clown* tampoco se hallaban presentes en la técnica del mimo, que había convocado a muchos actores jóvenes anteriormente. (Mauro: 2011:497)

Feas, asquerosas y marginales. Las dificultades de la figura de la bufona en la murga estilo uruguayo.

Durante los Encuentros de Murguistas Feministas las distintas participantes que tomaron el taller provenían de Uruguay y Argentina principalmente, algunas participantes eran chilenas. Es importante señalar que si bien, parte de nuestra influencia estética como cirqueras, murguistas, cómicas,actrices,proviene de Europa,actualmente estos lenguajes cómicos se han re significado en clave latinoamericana.

El arte popular de la murga estilo uruguayo se encuentra muy arraigo,(finales del siglo XIX) ala cultura e identidad uruguaya. La murga uruguaya ha tenido una fuerte consolidación en Argentina, principalmente durante el exilio de muchxs uruguayxs durante la última dictadura militar, así como también el formato de murga canción ha sido difundido por distintas bandas de

rock (La Vela Puerca, NotevaaGustar) y distintos cantautores como Rubén Rada, Jaime Roosy Jorge Drexler. Actualmente podemos contar 130 murgas estilo uruguayo en el territorio argentino,y también destacamos el Primer concurso de murgas estilo uruguayo llevado a cabo en la ciudad de Mar del Plata en febrero del 2020, semanas antes de que se desatara la pandemia.

La invisibilización de la mujer como figura cómica no se da solamente en el mundo de las payasas, lo mismo sucede con las murguistas dentro del Carnaval uruguayo, reconocemos que los arquetipos cómicos creados por mujeres y disidencias (aún más tardío), conforman cuerpos oprimidos por una cultura hegemónica que lleva siglos imponiendo normas estéticas y determinados comportamientos. Coincidimos con Melissa Lima Caminha (2015:65) que al estudiar la genealogía del humor en las mujeres, afirma que recién apartir de la década de 1980 las mujeres vendrían a consolidarse como payasas profesionales dedicadas al espectáculo, a

actividades pedagógicas y a otros trabajos de intervención social.

Dentro de la sistematización del trabajo de campo, observé que el territorio clownesco no ofreció ningún tipo de resistencias ni malestares, esto tiene que ver fundamentalmente con la autonomización y consolidación que presentó el *clown* como ya explicamos anteriormente. Sin embargo cuando nos adentramos en la crueldad, la ironía y la acidez de la bufonería, se experimentaron algunas dificultades que se relacionan a mí entender con el concepto de crueldad que desarrolla la antropóloga Rita Segato. "Llamo pedagogías de la crueldad a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a trasmutar lo vivo y su vitalidad en cosas." (13: 2018)

Las mujeres no violamos en grupo, son casi inexistentes los casos de abuso sexual de mujeres hacia menores de edad, el consumo de prostitución, las prácticas y rituales de masculinidad son fenómenos casi exclusivos de los varones. A su vez, la concentración de capital económico y simbólico está acumulado en los hombres a lo largo y ancho del mapa. Parafraseando a Rita Segato en su texto *La Guerra contra las mujeres* "La experiencia histórica masculina se caracteriza por los trayectos a distancia exigidos por las excursiones de caza, de parlamentación y de guerra de aldeas, y más tarde con el frente colonial." (27:2020)

¿Porqué a las mujeres y disidencias se les dificulta más abordar la crueldad? ¿Qué implicancias tiene dentro de los cuerpos y dentro de las ficciones teatrales? ¿Cómo operan los mandatos sociales dentro de las lógicas de juego del teatro popular del SXXI?

El espacio que traté de construir en los talleres exploratorios tienen el objetivo de desmontarla estética y poética del murguista moderno que sigue imperando en gran parte del imaginario del campo murguero contemporáneo. Para este objetivo ciertos elementos de la bufonería enriquecen el trabajo corporal y dramatúrgico de la murga. Buscamos a través de estos talleres-laboratorios, permitir, rescatar, reconocer y legitimar otras formas de reírse. Consideramos que la comicidad plantea un doble desafío tanto en su potencial subversivo como en su riesgo de mantenimiento del status quo.

Al concluir las distintas experiencias de los talleres, junto con lxs participantes, surgieron distintas hipótesis que problematizan las relaciones entre: los cuerpos, la crueldad, el teatro popular, la bufoneria y los feminismos. Una de las reflexiones más importantes surgió al debatir el concepto de lo solemne. Es la primera actitud que debemos erradicar para entrar en código de comicidad. Desde la solemnidad no podemos deconstruir ni desarmar. Lo solemne es una categoría que atenta contra el humor porque rigidiza aún más las formas. Una comicidad monstruosa se hace necesaria para darle a la murga una herramienta sólida, dejando de pretender representar la humanidad en su afán ilustrado de progreso y evolución,para dar cuenta de la animalidad que llevamos dentro, sin vergüenza, sin tabúes.

La crueldad no es un mandato que se relacione ni con los cuerpos de las mujeres y disidencias ni con sus prácticas. El deber de ser buenas madres y las concepciones esencialista y biologicista han posicionado a nuestros cuerpos como dispositivos del dar vida, gestarla, alimentarla, silenciando nuestros deseos y nuestras emociones. Todavía existen países donde

consideran que las mujeres no podemos decidir sobre nuestros cuerpos y vidas.¿Cuánto lugar hay en la sociedad para expresar el horror y el dolor de las mujeres? Cansadas de responder a los mandatos hetero normativos del sistema patriarcal, el teatro popular se presenta como una posibilidad de re significación ante semejante panorama. Sin embargo las resistencias y dificultades fueron y son notorias. Este sistema de creencias de la buena madre y la niña pura, han devastado nuestra imaginación. Jugar al destrato, jugar a la crueldad, habitar los discursos de poder es el trabajo que propongo para alimentar la faceta de la bufona. Esta premisa es dada por Lecoq y lo explica de la siguiente manera:

Al llevar esto a la práctica observé que, cuando una persona vestida de la misma manera, la situación se volvía insoportable. El ejercicio llegaba rápidamente a un nivel de maldad difícil de asumir y me pareció indispensable que el burlador no fuera idéntico al burlado (…) busqué como fabricar otro cuerpo. (Lecoq: 174, 2009)

El Bufón no nace como una metodología de actuación, el bufón fue un personaje histórico con una función social determinada. Era un marginal y poseía habilidades artísticas heredadas del juglar medieval.

Un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor o actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia, el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más (Faral: 1910, 1)

El sujeto y el actor eran al mismo tiempo la persona y el personaje. Posteriormente con la llegada de la comedia del arte se profesionalizará el oficio y las identidades se podrán diferenciar, proceso acompañado de transformaciones económicas, sociales y culturales, con el advenimiento del Renacimiento. Los bufones dirá Lecoq (2009:174)son dueños de las parodias y las sátiras, vienen a encontrar una forma superadora del ridículo en el *clown* para ahondar en lo misterioso, con una nueva dimensión sagrada. El bufón conoce la moral y la ética sin embargo su objetivo está en desarticularlas hasta el punto de escandalizarlas. La figura bufonesca funciona socialmente como visibilizadora de las problemáticas más crudas y crueles. El bufón invierte el poder, el más débil dirige. Lecoq afirma que se dio cuenta que los bufones se comportan en bandas, son varios y siempre están dirigidos por un jefe.

Aun componiendo cuerpos deformes y grotescos las dificultades persistían. Fue finalizando el taller que de a poco encontraron lugares más lúdicos para denunciar no solo los dolores individuales,sino un dolor colectivo que se encuentra arraigado y que debemos resignificar para sanarlo también. Dejar asentado que las bufonas no tienen nada que perder porque ya lo perdieron todo, fue un punto nodal para poder jugar a la crueldad. Los obstáculos

para escandalizar la ética y la moral en las mujeres y disidencias fueron notorios, pero al momento de destrabarlos fueron inmensamente ricos y los cuerpos generaron imágenes de una poesía tremendamente conmovedora. El humor es una excelente estrategia y herramienta para liberarnos creativamente.

Nos cabe repensar la comicidad de las mujeres no como una comicidad femenina única, relacionada con una mujer supuestamente universal, sin sus diferencias étnicas, culturales, de clase,de orientación sexual y de racialización, sino comicidad es plurales de mujeres,en su gran diversidad de formas, feminidades, masculinidades, experiencias, cuerpos, animalidades, monstruosidades, cosmologías y tecnologías. La payasa, la murguera, la cupletera, la cómica,la bufona, la loca, la trovadora, son todas figuras que pueden reírse de sí y de otras una vez superado el dolor que obstaculiza la creación y juzga la risa. Solo podemos reír de lo que conocemos y como hemos conocido el miedo y la opresión, quienes mejores que nuestros cuerpos para hacer estallar la risa en mil pedazos, en todos los barrios, arriba de todos los tablados. El patriarcado nos quiere tristes y deprimidas, el humor es la bandera que nuestros cuerpos desbordados defenderán hasta la muerte del propio Dios Momo.

Bibliografía

Caminha, Melissa.(2015) Historia, cuerpos y formas de representar la Comicidad desde unaperspectiva de género. Tesis doctoral. Barcelona.

Lecoq,Jacques.(2009).*El cuerpo poético.* España: Alba.

Mauro, Karina. (2011). *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo deAnálisis de la Actuación a partir del caso porteño.* Tesis de Doctorado Inédita, UBA.

Pellettieri, Osvaldo. (2001). "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo". En: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Segato,Rita.(2018).Contra pedagogías de la crueldad. Buenos Aires: Prometeo

- (2020)La guerra contra las mujeres. Buenos Aires: Prometeo

Dramaturgas Cuyanas: *Valdebona (1996) y El olor del miedo (2012).* Metáforas de lo que "no se puede decir"

De La Torre, Patricia Amalia[1]
UNCUYO- UNSL
mgterdelatorre@gmail.com

Calabrese, Daiana[2]
UNCUYO- UNSL
Correo Electrónico:
daianateatro@gmail.com

Palabras claves
DRAMATURGAS-CUYANAS-VIOLENCIA-GÉNERO-TEMPORALIDAD

Resumen

En el proceso de desenmascaramiento y deconstrucción de los modos canónicos de denominar al teatro, al menos en Argentina, nuestra propuesta consiste en trabajar textos de la región de Cuyo. Por otra parte, abordando también la perspectiva de género ponemos en tensión dos textos de autoras, una mendocina y la otra sanluiseña en la temática de la violencia de género y los modos de decir en el lapso de casi veinte años.

Principalmente a través de los recursos del teatro épico en *Vadebona*, y de las propuestas estéticas de una teatralidad más actual en la otra obra, *El olor del miedo*, encontramos que se expone la temática del patriarcado en relación con las relaciones humanas. Comprobamos sin embargo, que pese al paso del tiempo, de las militancias y leyes en cuanto a derechos adquiridos en las problemáticas de género, el abuso de autoridad, la impunidad y la incuestionabilidad de la violencia patriarcal siguen vigentes.

Finalmente terminando de enlazar ambas obras comprendemos el discurso a través de metáforas y eufemismos en la obra de De Monte y en la presencia del silencio que opera como efecto de patriarcado en el caso de Domínguez; se puede percibir ese patriarcado como personaje referido, una entidad de la cual no se puede hablar ni mencionar.

En ambos casos, siempre hay víctimas cuerpos que son corregidos, vejados o desaparecidos como venganza y ejercicio del poder en tanto a modo ejemplificador.

1 Licenciada en Arte Dramático. FAD. UNCUYO. Especialista en Docencia de Nivel Superior. UJAM. Magíster en Arte Latinoamericano. Docente – Investigadora. Profesora adjunta de la cátedra Historia del Teatro y la Cultura universales III. FAD.UNCUYO. Profesora titular en Historia del Arte Latinoamericano II. ADEN (MEXICO). Directora de la Maestría en Arte Latinoamericano. FAD.UNCUYO.

2 Licenciada en Producción y Gestión Teatral. UNCUYO. Profesora de Artes con Orientación en Teatro. IFDC. Investigadora de la UNSL- Docente. Editora de la revista La Palabra en Escena. Gestora y Productora del Festival Internacional de la Palabra en Escena.

Presentación

todo lo que el teatro toca lo transforma en teatro,
todo puede transformarse en teatro (Jorge Dubatti)

¿De dónde salen las obras de teatro? ¿Hay un teatro del conurbano y otro de la capital? ¿A qué territorio pertenece el teatro que hacemos? (UNTREF)

Para nuestro trabajo abordaremos dos obras de teatro realizadas y escritas por dramaturgas cuyanas: *Valdebona* de Sonnia De Monte *y El olor del miedo* de Mariela Domínguez.

La intención radica en descubrir las características particulares o las "desviaciones" que las ubican en el territorio del teatro de Cuyo, de tal manera que pensemos una cartografía que emane en este caso, de las particularidades de estos textos.

A lo largo del siglo XX y lo que va del siglo XXI, se deconstruyen las prácticas teatrales que en el proceso temporal desenmascaran los modos teatrales canónicos. La intención radica en descubrir las características o las "desviaciones" que las ubican en el territorio cuyano, de tal manera que pensemos una cartografía que emane en este caso, de las particularidades de estos tres textos y para ello pensamos desde un pensamiento cartografiado, localizado, en contexto.

Por otra parte, y también a partir de sus textualidades disidentes respecto del drama clásico, las obras se producen en una franja temporal que marca aproximadamente 20 años. Si bien las obras se desarrollan a partir de diversos insumos teatrales aprehendidos y temáticas que parecen no parecerse, notamos la aparición de los discursos de género y política como la urdimbre donde se apreciarán estas singularidades de cada obra pero que , que como es inevitable, se presentan claramente resaltados y entrelazados de tal manera que nos permitan comprender trazan este territorio cuyano particular y distintivo del "no se debe decir".

En otras palabras, estas teatralidades son mediadoras de los discursos sociales vigentes, que develan el contexto de producción y trazan territorialidad.

Iniciamos el análisis atento a las singularidades y habilitando las lecturas tridimensionales, podríamos decir que leemos de manera *constelar*, "*El Mapeo Cultural tiene como objetivo promover un proceso que respeta el ecosistema cultural, favoreciendo las interrelaciones naturales entre personas, lugares y entorno"* (Interartive,2015), dicho procedimiento nos permite descubrir y delimitar algunas problemáticas globales en un contexto regional, descubriendo marcas y singularidades que se presentan en las obras estudiadas, facilitando el trazado de una cartografía regional.

Las obras a comparar muestran dos momentos donde se hace hincapié en los discursos femeninos que operan a través del dispositivo de los cuerpos hablantes.

Las obras

Valdebona de Sonnia De Monte (1996. Mendoza) y *El olor del miedo* de Mariela Dominguez (2012. San Luis)

Valdebona es una visión contemporánea y un enfoque atemporal, en tanto inserto bajo el paraguas brechtiano del distanciamiento, en el mecanismo de retrotraer a una obra o suceso anterior y documentado que se reconoce fácilmente, de manera tal que se ubican en la trama y se entregan al convivio con la información que los pondrá a *respectar* (Kent 2019) para que junto con las y los actores surjan aquellos momentos análogos que en este caso de esta obra, serán los instintos básicos y eternos del ser humano: en principio la encarnación de los pecados capitales, además del poder el envejecimiento y el patriarcado. Basado en la historia de Juan el Bautista, Herodes, Herodías y Salomé, cuyas relaciones, se re significan desde una perspectiva actual. La violencia sexual simbólica y concreta y el autoritarismo de los varones, tienen que ver con el discurso patriarcal y sus implicancias en las relaciones entre mujer y varón. Herodías cuestiona en su madurez la pérdida de sus atributos físicos. Herodes, en tanto, sostiene un discurso autoritario y consciente del poder que ejerce. Siente deseos sexuales irrefrenables hacia Salomé, hija adolescente de Herodías, en tanto la joven se ve deslumbrada por el carácter revolucionario y combativo de Juan el Bautista y también lo desea, situación que enfurece a Herodes.

Entrevistamos a Sonnia De Monte (2021) preguntando cuál era el punto de partida de esta obra:

La historia bíblica de Herodes, Herodias y Salome es el marco de exposición de distintas pasiones: la codicia, la libido, el abuso, la mezquindad, la posesión, para denunciar el fanatismo religioso y la crueldad del poder (siempre terreno, aunque se hable de fe y de dioses o dios). Despejada la hojarasca de historia y leyenda, las víctimas (la niña y mujer actual) se unen a través de los tiempos: dice Salome, la niña, apenas adolescente, en la jaula del Bautista: "Y yo, Joanán, y yo?", para terminar con otra pregunta: "¿Qué es un reino, Joanán? ¿Qué es un reino?.

Se juega en la intertextualidad con *El cantar de los cantares* y los *Evangelios*, despojándose de su literalidad y poniéndolos en función de los personajes femeninos que no pueden decodificar lo que perciben dentro de sus cuerpos y el miedo que las domina.

En tanto, el *Olor del Miedo* transcurre en el funeral de Gloria. En la sala velatoria se encuentra su hermana, una amiga y la psicóloga de la mujer fallecida. Todo se desarrolla con normalidad hasta que llega una cuarta mujer, otra amiga de Gloria, Mariana, con quien se conocieron en una comisaría cuando fueron a denunciar violencia doméstica. La relación que tienen cuatro mujeres con la fallecida. Los personajes que interactúan entre sí, discutirán, recordarán, se culparán, transitarán por el dolor y el duelo. Sin embargo, la llegada de otra mujer que develará secretos y se encargará de decir lo que nadie quiere escuchar. La obra también refleja como temática los miles de casos de violencia de género que se suceden en nuestra sociedad y cómo el silencio nos convierte en cómplices.

Citamos a la autora según sus palabras desde la obra escrita:

> Este texto fue en realidad un acto casi catártico que escribí. (...) a la mayoría del grupo nos había conmocionado un caso de violencia de género que nos había tocado de muy cerca, por suerte con un final mucho más feliz que el que cuenta la historia. (...) quería por sobre todas las cosas que la obra fuese clara en su mensaje, poder hablar del tema poniendo en conflicto diferentes miradas y dejar en claro que nos podía pasar a todas en cualquier momento. (Domínguez, 2021;57)

Las propuestas dramaturgísticas y de puesta en escena dan cuenta de dichos discursos en un intervalo de dieciséis años en los cuales, se advierte el cambio de paradigma respecto de la concientización de las problemáticas de género.

Mientras que en la primera aún no eran visibles organismos que intentasen mitigar y hacer conocer las problemáticas de género, en la segunda se comprende la alusión a los organismos y a la omisión consciente de estas una problemática que da cuenta del silenciar y ocultar la problemática ya reconocible.

Aceptamos desde Angenot, que los discursos sociales pierden vigencia en alrededor de veinte años, podemos ver los modos de decir de aquellos cuerpos femeninos y la propuesta de las dramaturgas, descubriendo el contexto de producción y los territorios en los que se inscribe cada una*: Valdebona*, Mendoza y *El olor del miedo*, San Luis. Dichas obras funcionan como voces que a través de los cuerpos y de ciertas prácticas vinculadas al teatro, se encargan de hacer visible lo que *no se dice,* en el contexto de sus territorios.

Por otra parte, y también a partir de sus textualidades disidentes respecto del drama clásico, las obras se producen en una franja temporal que se puede tomar como una marca que señala la aparición de un "nuevo modo cuyano de escribir teatro". Si bien las obras se desarrollan a partir de diversos insumos teatrales aprehendidos y temáticas que parecen no parecerse, notamos la aparición de los discursos de género y política como la urdimbre donde se apreciarán estas singularidades de cada obra pero que , que como es inevitable, se presentan claramente resaltados y entrelazados de tal manera que nos permitan comprender ese mapa teniendo en cuenta el cómo estos dos autores cuentan y operan en ese territorio particular y distintivo.

Nos parece interesante mirar estas producciones en primer lugar aceptando la convención que propone el binarismo teatral del adentro y el afuera, y cabe aclarar porqué pararnos en esta perspectiva de mirada, ya que puestas a tomar la variable afuera/adentro notamos que coincide con la noción ancestral de que lo que sucede "adentro" pertenece al ámbito de lo femenino, mientras que lo que sucede "afuera" está destinado al universo masculino y que viene también a sostener la temática abordada.

Para concluir, decimos que en las obras aparecen los varones como objeto de deseo, pero peor aún, como sujetos de poder, que ese poder patriarcal lleva a estas mujeres a competir entre sí o, peor aún, a callar sobre aquellos que las daña y que a veces las lleva a la muerte.

Ya sea más visible en territorios acotados como en este caso las provincias de San Luis y Mendoza, y a pesar que hayan pasado diecisiete años la problemática de género sigue vigente en estas teatralidades y presentes cada día en nuestra Argentina y el mundo.

Como colofón agregamos este párrafo ya que es necesario visibilizar, recordar y no olvidar que en el 2020, hubo 295 víctimas de femicidio confirmadas en Argentina. Ni una Menos, si nos tocan a una nos tocan a todas.

Bibliografía

Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bashiron Mendolicchio, H. (2015). Mapeo Cultural: Un campo de estudio emergente e interdisciplinario entre investigación y práctica. En linea: https://interartive.org/2016/01/mapeo-cultural-mendolicchio (consulta 20/08/2021)

De Monte, S. (1998). "ValdeBona". En: *A las Tablas*. Mendoza, Ediciones Culturales.

Dominguez, M. (2021). "El olor del miedo". En: *Olor a té y caramelos*. San Luis, Ed. INT.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I,* Buenos Aires, Atuel.

_____(2010). *Filosofía del teatro II*, Buenos Aires, Atuel.

_____(2018)."Introducción a la cartografía teatral", Recuperado de: http://www.dramavirtual.com/2015/02/cartografia-teatral-introduccion-al.html

_____(2020). *Teatro y territorialidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Kent, D. (2019). "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral ". Cátedra Ingmar Bergman , UNAM. https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s (consulta 15/3/2021)

Payaso Xamego: Las relaciones filosóficas entre payasaria femenina y el feminismo.

Melo, Olívia Mara R.
UFSJ/ Beca en el Máster / Agencia: FAPEMIG
ojolas@hotmail.com

Rocha, Alberto F. Junior
maestro em la UFSJ
tibaji.alberto@gmail.com

Palabras clave
PAYASADAS – GÉNERO – FEMINISMO – BIOPODER - BIOPOTENCIA

Resumen

Esta comunicación examina la expresión de Maria Eliza quien actuó como payaso Xamego, en el grupo Circo-Theatro Guarany. La investigación se ha realizado a partir de fuentes orales transcritas por Mariana Gabriel y su familia-equipo, disponibles en el *Blog spot* payasos Xamego. Asimismo, buscamos ampliar las fuentes en otros medios digitales, como colecciones de libros e imágenes. Como payaso, ¿cuáles fueron los números, la dramaturgia de su payaso, el cuerpo, el vestuario, los gestos, las marcas en las escenas? Esta revisión de la historia trae enredos que surgen de las investigaciones, el camino del payaso y las mujeres en la comicidad y el payasearía. Además de las superposiciones filosóficas e historiográficas, entre las mujeres en la historia, las cuestiones de género y el movimiento feminista.

Presentación

Muchas de las experiencias de subyugación de las mujeres pueden conectarse con la relación conceptual de biopoder de Michael Foucault. En 1974, el filósofo promulgó pensamientos que teorizaban las relaciones de poder que atraviesan los cuerpos, a través de la sociedad capitalista. El cuerpo se convirtió en la herramienta y el objetivo para la constitución de un mecanismo de control y manipulación. Durante el período clásico, se produjo el descubrimiento del cuerpo como objeto del poder. Uno puede encontrar signos en las investigaciones de esta gran atención dedicada al cuerpo en ese momento: al cuerpo que se manipula, se modela, se entrena, que obedece, que responde, que se hace hábil y cuyas fuerzas se multiplican. Así, continuaremos sobre las cuestiones que se relacionan con el cuerpo femenino a los conceptos de biopoder, tejiendo algunas investigaciones de la mujer a lo largo de la historia.

Es pertinente hacer una pregunta, para ser observada e investigada: ¿en qué época las

mujeres comienzan a ocupar los espacios de historiadoras, investigadoras? Observaremos a través de los movimientos feministas, la investigación académica inserta el género femenino como campo de investigación. Existe la posibilidad de que el número de mujeres actuando como artistas sea mayor al que encontramos en los registros documentados, sin embargo, aun así, eran pocas las que ejercían el rol de artista. De esta manera, enumeramos algunos documentos que registraron sus acciones en la sociedad. Traemos como aporte teórico y filosófico, diálogos que tienen relación con el cuerpo femenino, teniendo, así como referencia las modulaciones de los cuerpos, pensando en una perspectiva *foucaultiana*. Así como se cruza las proximidades con los planteamientos filosóficos sobre modulación de cuerpos e la potencia de vida. Sobre las tensiones entre género y comedia, las abordaremos y contextualizaremos brevemente desde las mujeres en la historia y sobre el feminismo.

Actualmente, es natural cuestionar las obras artísticas de las mujeres y contrastar la biografía de estas y sus períodos históricos. Pero cuando el análisis es sobre el período pasado, es más difícil encontrar su presencia en la Historia de las Artes, considerando que fueron los hombres quienes escribieron la historia de estas acciones, además de que estudiar la historia de las mujeres en ese el período fue secundario. Hay pocos registros de estos en comparación con las numerosas referencias masculinas, y cuando se citan están vinculados a la historia de estos hombres. Existen estudios que consideran algunos factores para la ausencia de mujeres en los registros historiográficos, uno de ellos, por ejemplo, en la cultura occidental, el predominio masculino en las acciones políticas y militares, desde los inicios de la civilización griega, contribuyó a que la mayoría de los registros estuvieran constituidos por hombres. En otros períodos, las mujeres ocuparon lugares de escaso valor en la sociedad. La obra *¿Qué es el feminismo?* de Alves y Pitanguy (1985), dilucida el papel de la mujer en la sociedad en otros períodos: "en Grecia, la mujer ocupaba una posición equivalente a la de esclava en el sentido de que solo realizaban trabajos manuales, sumamente devaluados por los hombres libres". (pág.11)

El movimiento feminista surgió del contexto de las ideas de la Iluministas (1680-1780), con la Revolución Francesa (1789-1799) y Americana (1775-1781), reivindicando derechos sociales y políticos. El feminismo en la década de 1960 luchó con problemas más allá de las desigualdades políticas, económicas y laborales, el derecho a las raíces culturales también se incorporó a este movimiento. También fue a partir de este movimiento feminista que se cuestionó la idea de que hombres y mujeres estaban destinados, por su propia naturaleza, a cumplir roles opuestos en la sociedad; mientras que al hombre se le designaba el mundo exterior; a la mujer, por su función procreadora, el mundo interno. Los estudios nos muestran posibilidades de pensar la relación entre la comicidad femenina y el movimiento de las payasas.

Pensando en esta relación entre género, cuerpo, biopoder y biopotencia de la mujer payaso, para Tristan Rémy (1945), la mujer payasa es uno de los elementos más gráciles de un espectáculo circense (…) pero siempre ha sido una excepción. (p.440), nos cuenta en su libro *Las payasas y las augustas*. Contrastando esta percepción de Rémy, tenemos la de Georges Minois (2003) en su libro *Historia de la risa y la burla*, en el que menciona la afirmación de

Eugène Dupréel de que "(…) la feminidad excluye lo cómico. No hay mujeres payasas". (p.433) Y todavía refiriéndose a esta afirmación, dice que "un rápido examen del mundo del cómic profesional, del espectáculo actual, le da la razón. Incluso vestida de hombre, una mujer no es graciosa, mientras que un hombre vestido de mujer te hace reír. Sólo la anciana, precisamente la que ha perdido su feminidad, puede hacerla reír. En el juego de la seducción, la risa suple la ausencia de encanto. Es comparable al encanto físico: el que ríe no puede resistirse". (Minois, 2003, p. 606)

Algunas investigaciones han permitido acceder a algunos datos que relativizan esta idea radical de Eugène Dupréel, tanto en el sentido historiográfico como en el aspecto de una supuesta verdad. Según Castro, la figura del payaso aparece tanto en Oriente como en Occidente. Ya en el año 2500 a. C., en el antiguo Egipto, existen informes de personajes similares al payaso actual. Los faraones, esos seres que ostentaban el poder de comandar la vida de los demás, no podían vivir sin un bufón. La mayoría eran enanos, jorobados y los más inteligentes eran los que lograban equilibrar este juego de entretenimiento y no ponerse en la horca.

A pesar de que existen pocos registros historiográficos, se documentan mujeres ocupando roles en el arte, y principalmente actuando como payasos. Los estudios indican que tales comprobaciones se deben a que esta historia es contada por cronistas masculinos que terminan categorizando por una perspectiva patriarcal selectiva. Veremos que a pesar de los escasos registros y de cierta restricción, en la época contemporánea se nota el aumento expresivo de mujeres ocupando roles, que antes estaban mayoritariamente asignados a seres masculinos.

En relación con Brasil, el desarrollo del capitalismo después de la década de 1930 creó un modelo de sociedad urbana, más específicamente en ciudades metropolitanas como São Paulo y Río de Janeiro. Como si el horizonte a guiar fuera un nuevo estilo basado en la super concentración de actividades productivas, que influyó en diversas ramas de la sociedad. Cada vez más mujeres estaban conquistando ciertos derechos, que alguna vez fueron conferidos solo a los hombres.

> Las décadas de 1930 y 1940 representan un período en el que, formalmente, se habían satisfecho las demandas de las mujeres; podían votar y ser votados, ingresar a instituciones escolares, participar en el mercado laboral. El sistema social y político (tanto capitalista como socialista) había absorbido de alguna manera estos logros, que implican el reconocimiento de la ciudadanía. (Alves y Pitanguy, 1985, p. 49)

Luego los debates sobre las cuestiones que impregnan el significado del término "género", propuestos por quienes defendían que la investigación sobre las mujeres transformaría fundamentalmente los paradigmas dentro de cada disciplina en las academias. ¿Cómo fluye esta marcha por la igualdad de derechos en las actuaciones de los payasos de hoy, y en las diferentes formas de expresión de estos en la época contemporánea? Para ello, el debate impregna el feminismo y las tensiones con el arte de los payasos. Considerando las producciones de

subjetividades como posibilidad y potencialidad de vida.

Eran muchos movimientos sufragistas a finales del siglo XX. Aquí estamos considerando la actuación de las payasas en la época contemporánea, la producción de historietas con el movimiento feminista y sus interconexiones. Prestando atención a las transformaciones ocurridas en los años 60, 70 y 80.

La acción del movimiento feminista en las décadas de 1960 y 1970 estableció la historiografía de la mujer a lo largo del tiempo como un área de conocimiento, en 1980 se constituye en la categoría de género. Así, según Andrea Lisly (2006), en su obra *História &... Gênero*, presenta algunos aspectos de la relación entre los movimientos feministas y la historia de las mujeres, tomando la publicación de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, vinculada a construcciones históricas y teorías culturales, a partir de teorías historiográficas, de Joan Scott, una de las primeras en defender una historia que puso en debate las cuestiones de género, que fue considerada la disciplina de la historia y el feminismo, hasta llegar con Betty Friedan, a lo que ella llama La crisis del movimiento feminista y la historia de las mujeres, con *La segunda etapa*. De esta forma, con el advenimiento de las mujeres feministas que luchan por los derechos y la igualdad, se enfatizan los estudios sobre la historia de la mujer y su importancia en la cultura y la sociedad dentro de los centros universitarios. El cuerpo real se valoriza y deja de ser idealizado, y este último se libera de ideologías represivas y tabúes. La mujer asume la condición y apropiación de su propio cuerpo, y este se presenta como instrumento de acción social y contracultural en un intento de liberar al individuo de la alienación de una sociedad capitalista de masas.

En el circo, la actuación de las mujeres como payasas estaba muy poco desarrollada, según Kátia Kasper en su tesis doctoral, - *Experimentos de payasos: payasos y la creación de posibilidades de vida*, cuando actuaban como payasas (hay pocas noticias de que las mujeres sean payasas, sin ocultar el género) eran mujeres que estaban casadas con payasos, como Maria Eliza, que era hija del dueño del circo. Y si lo hacían, trabajaban vestidos de hombre, como el payaso Xamego, en el Circo Guarany. Así que tenemos algunas referencias como la de Yvette Spessardi, del Trio Léonard, en la que su parentesco con el dueño del circo fue el responsable de su entrada al ruedo. Entonces, traigamos algunas referencias de payasas femeninas, como Gelsomina, una gran payassa que actuó en la película *La Strada*, de Federico Fellini, que le valió el premio a la interpretación femenina, en el festival de Cannes. Otra pareja que formó pareja fue Jean Cairoli, nacido en 1879, quien trabajaba en Circo Pinder como malabarista y payaso, cuando fue a actuar como payaso, necesitaba una pareja para actuar, siendo augusto, encontró en su esposa el payaso para actuar junto a él, formando el dúo bajo el nombre Messina and Catastrophe. (Kasper, 2004, pág.278).

Maria Eliza Alves (1909-2007), trabajó como payaso Xamego en el grupo Circo-Theatro Guarany. Nacida en São José do Rio Prado, de São Paulo, actuó durante más de veinte años en las arenas del circo Guarany, Xamego era un payaso masculino, pero no les hizo saber que había una mujer debajo del disfraz y todos en el Circo Guarany guardaban ese secreto.

Todo comenzó con el dueño del Circo Guarany, João Alves, el padre de Maria Eliza. João Alves bisabuelo de Mariana Gabriel, se casó con Brígida Alves, indígena Charrua, madre de Antônio Alves, Maria Eliza y Efigênia. João Alves nació el 23 de noviembre de 1871. Empresario y propietario del Circo-Theatro Guarany, que tenía una estructura para recibir 2000 espectadores. Parte del cuestionamiento de Mariana: ¿Cómo podía un hombre negro ser empresario en 1900, solo, 13 años después de la abolición de la esclavitud? Nacido en São João del Rei- Minas Gerais, dejó el antiguo Curral Velho, en el interior de Minas Gerais, y emergió en 1896 como artista en Circo Pery. Y luego, en 1901, como socio-propietario de la "Companhia Alves e Pinto" (Goldino Pinto, padre de Piollin) y en el mismo año como propietario del Circo Alves. Fue propietario del Circo- Teatro Guarany Grande junto al japonés Takessawa Mange en 1904, y al año siguiente actuó en el corazón de São Paulo, con su propia compañía: en la Praça João Mendes, orgulloso de exhibir entre sus atractivos al célebre payaso. Dudu Neves- uno de los primeros en grabar discos en nuestro país, Brasil. Por el circo pasaron grandes figuras importantes de la cultura brasileña, como Cascatinha e Inhana; la Caravana de Perú Que Fala, con Silvio Santos y Ronald Golias. Y otros grandes payasos como Arrelia y Carequinha.

Maria Eliza, trabajó durante más de veinte años en las arenas del Circo Guarany. Inicialmente actuó en Río de Janeiro cantando junto a su hermana Efigênia en el dúo "Hermanas Alves". Juntos, pasaron a formar parte de las producciones de Benjamim de Oliveira; luego participaron en los programas de Radio Nacional y en la empresa de revistas de Genésio Arruda. Con la muerte de su madre, y para acompañar a su padre en las actividades del Circo Guarany, regresaron a São Paulo. Maria Eliza hizo el papel de la caricatura y Efigênia la niña. En 1939, Maria Eliza tomó una decisión que cambiaría su historia y la convertiría en un hito en la cultura brasileña. La hija de João Alves comenzó a actuar como payaso Xamego en Circo Guarany. El inicio tuvo lugar después de que el payaso Gostoso, la atracción del circo, interpretado por Antônio Alves, el hermano menor de la familia, cayera enfermo, y Maria Eliza se ofreciera voluntaria para reemplazarlo. El padre no aceptó, pero ella insistió y dijo que haría una prueba. Si su padre se reía, ella actuaría en lugar de su tío. Así nació el payaso Xamego.

Relacionamos estos factores históricos, la relación de la mujer a lo largo de la historia y las relaciones de biopoder/biopotencia, con las observaciones que la historiadora Ermínia Silva trajo en la entrevista concedida a la familia Alves, sobre Maria Eliza Alves y sus actuaciones como payaso Xamego en el comienzo de los años 20 del siglo XX. Durante las entrevistas, Ermínia Silva y otras personas aportan la información de que a Maria Eliza no gustaba que se revelara a otras personas que era una payasa, que el payaso Xamego era mujer. Uno de los factores que lleva a Ermínia Silva a imaginar el motivo por el cual impedía que la gente supiera que era una mujer actuando como payasa, puede estar relacionado con el hecho de que ella misma (María Eliza) creía que no podía realizar esta actividad. "Porque hay una cuestione que yo digo es la siguiente, la mujer también creía que no debía haber Payaso. La mujer del circo, del circo familiar, de este circo ambulante, hasta hoy. Eso es todo hasta el día de hoy. Hay muchas mujeres que dicen, 'no existe mujeres como payasas'". (Silva. E. entrevista *Blog spot*

palhaço Xamego. 2015)

No es que no pueda ser que haya otras mujeres disfrazadas de hombres para hacer de payasos, pero documentado, hasta ahí Maria Eliza es nuestra referencia brasileña. Su dúo fue con su esposo Eurico Alves dos Reis, al estilo de Augusto e Branco. Sus características de payaso eran astutas y burlonas, e hicieron caer a su pareja en las trampas del payaso Xamego. El dúo hizo grandes entradas y utilizó la canción "Xamego" de Luiz Gonzaga Reis. Según los testimonios, su voz cambió y nadie notó que detrás de esa máscara no era un payaso, sino un payaso.

Payaso Xamego

Fonte: *Blog spot palhaço Xamego*

En Brasil, en el siglo XX, las mujeres circenses eran muy elegantes y 'civilizadoras', Según Ermínia, Regina Horta Duarte trae en su libro: *Noites Circenses em Minas Gerais*, (p. 203-204) dice que trajeron de Río de Janeiro (RJ- Brasil) las últimas tendencias de la moda (sombreros, zapatos y vestidos), y desfile por el interior de São Paulo y Minas Gerais en Brasil. Los hombres vestidos de traje tenían la costumbre de pararse frente al circo, antes de cada función. Estos datos son aportados por dos mujeres historiadoras de las artes circenses en Brasil.

Maria Eliza, además de enfrentar los prejuicios de la época, fue mujer y payasa. Rompió las barreras, pero no en su totalidad, ya que todavía tenía que presentarse como un payaso. Porque para los que seguían a María Eliza y su obra, conocían su integridad, pero para los que la veían desde fuera, podían considerarla diferente, ya que, durante mucho tiempo, las mujeres

artistas fueron vistas como prostitutas, en las décadas de 1930 y 1940, del siglo XX.

Según Ermínia Silva, hasta los años 50 del siglo XX había dos cosas en los circos que las mujeres no hacían. Uno era el secretario, o haciendo la plaza. Invita a la gente del pueblo a ir al circo, que acababa de llegar al pueblo. Y el otro era el femenino de Clown no existía. Había varios personajes que las mujeres interpretaban y representaban en el circo, como las caricatas, caipiras y soubrettes, pero no eran consideradas payasadas. Ser payaso fue asignado a los seres masculinos, y Ermínia señala algunas razones para ello. Empezando por la relación que el clown tiene con el público, que otros artistas dentro del circo no tenían. El payaso mueve al público, hace muchas triangulaciones, entre su pareja y el público, necesita mirar a los ojos a los espectadores y relacionarse con ellos. Y esta relación, hasta cierto momento en la sociedad, no estaba permitida entre hombres y mujeres. El circo no sería diferente. En otro momento, hace la consideración de que, hasta el día de hoy, hay circos que no admiten payasas.

> Lo femenino de Payasa solo existirá después del surgimiento de las escuelas de circo. ¿Por qué, cuándo aparecen las escuelas de circo? A finales de los setenta, principios de los ochenta. La composición corporativa, la relación hombre-mujer ha cambiado mucho. Entonces estas niñas y niños que van a asistir a una escuela de circo ya entran, no tienen la protección de la lona, no tienen la protección de la familia del circo. Tendrá que encontrar su manera de ser un artista de circo en el casco urbano. (Silva. E. entrevista *Blog spot* palhaço Xamego. 2015)

También según la historiadora del circo, que investiga periódicos de todo el siglo XIX, y ya ha realizado varias entrevistas a personajes del circo del siglo XX, dice que hay un silencio sobre el payaso en su forma de organizarse dentro de los circos, al que llama circo familiar, que sube a mil novecientos cincuenta, sesenta, y luego eso cambia. Y añade que hay un silencio en muchos circos de lona ambulantes hasta el día de hoy. ¿Cuánto silencio hay sobre los Xamegos? ¿Será posible tener acceso a la existencia de otras payasas?

No era tan sencillo para una mujer ser artista en los viejos tiempos, y mucho menos payaso. Ciertamente, hubo un período en el que muchas profesiones estaban restringidas al género masculino. Probablemente había diferentes tipos de mujeres, con diferentes gustos y deseos, algunas que podían desear un puesto determinado y otras que ni siquiera consideraban la posibilidad, ya que no era accesible. Y hubo quienes por alguna casualidad o incluso cierta osadía, ocuparon un puesto determinado. Incluso si pagó un alto precio por una determinada elección. Es decir, sin generalizar que no todas las mujeres podían ser payasas, pero considerando que en su mayoría, tal elección no era totalmente libre, con un peso alrededor, una consecuencia. Lo cual es muy diferente a los movimientos que se iniciaron en la década de 1980, con mujeres ocupando el espacio del clown.

Lo que podemos constatar en las entrevistas, que luego abordaremos de manera analítica, es que ocupar el espacio del clown en los circos no formaba parte del pensamiento de esa época.

Y María Eliza podía hacerlo, pero vestida de payasa. Con relación al momento actual, esta discusión sobre comedia y género es una pregunta a plantear con Mariana Gabriel, si existe ese cruce en las representaciones con su clown. Y de qué manera analiza esta perspectiva, entre el cuerpo femenino y la comedia.

Esta investigación mostró la importancia de acercar la mirada a los caminos del clown/payaso y de la mujer en la historieta, el clown y el feminismo. Tales debates tejen relaciones en torno a la formación de obras artísticas y no menos importante con la creación de identidad y los estudios de género, identificando sus relaciones en el ámbito historiográfico, con la política y con la cultura, asociadas al pensamiento y experiencia de modos de vida de un cierto periodo.

Para algunas mujeres hacer comedia es cruzar otra frontera, la modulación que se da a lo largo de la formación de una mujer va de la oposición al clown, a la comedia. ¿Cómo estos estándares establecidos, para que las mujeres ejerzan ciertos comportamientos y ocupen espacios sociales restringidos, se alejan de lo que muchas veces causa risa? Por ejemplo, ciertas "etiquetas" forman parte de estas modulaciones sobre los cuerpos femeninos, tales como: sentarse con las piernas cerradas, hablar bajito, no ser vulgar, no ser grotesco, ser dulce, etc. Lo grotesco, la exageración, lo obsceno, la transgresión y la subversión forman parte del lenguaje de las payasadas, por lo que las mujeres ocupando estos roles o actuando con lo cómico es confrontar esta idea: "Payasas, no hay bufonadas. [...] Incluso vestida de hombre, una mujer no es graciosa, mientras que un hombre vestido de mujer hace reír" (Minois, 2003, p. 611).

Las mujeres pueden ser graciosas, y es esta investigación la que más nos interesa. Y más allá, ¿cómo podemos investigar el cómic desde un universo femenino? ¿Qué identificaciones femeninas pueden dialogar con la composición dramatúrgica, que proporcionará la risa y el firmamento imaginario de las payasas? En la última parte de esta disertación menciono la relación entre el imaginario y la construcción identitaria de las mujeres clown y la producción de subjetividades.

Daise Gabriel, hija de Mari Eliza, nos cuenta que cuando era pequeña, su madre se vestía de Xamego, le cambiaba la voz, los gestos también traían la imagen de ser hombre, los zapatos le quedaban grandes, para ella Xamego era otro pueblo. Lo cual le desagradaba un poco, pensó que podría ser un poco traviesa con él. Daise recibió tarjetas para entregar a Xamego.

Es también según los testimonios de Daise Gabriel quien nos cuenta que Xamego participó en piezas de comedia tradicional circense-teatral realizadas por Circo Guarany. Mantuvo su "peinado" y maquillaje usando Minâncora y pomada de Quilon como base blanca para la nariz, dejando la boca más ancha pintándose los labios de negro y dejando las cejas más altas, en forma triangular. Fue muy aplaudido en los shows.

Durante todo el espectáculo Maria Eliza entró varias veces, en los números de comedia, en los números de otras personas, el número que hizo Xamego con los animales. Ella tenía un gato, que hacía un acto de fuerza dental, también había una gallina guarnicionada, un mono chimpancé, llamado Pescador, que cazaba, disimulado, haciéndose el muerto. Daise también dice que hubo un número que a Maria Eliza le gustó mucho interpretar, que era de un mesero,

con estilo burlón.

Según los relatos que su nieta dio al *blog*, las características que se puntúan, que describen las actuaciones del payaso Xamego, están relacionadas con el proceso cultural de los payasos, del circo que se dio en Brasil a lo largo de su historia. Comenzando por la forma de organización denominada por Ermínia Silva "circo familiar", en el sentido de la dinámica adoptada por aquellos itinerantes que trabajaban en el tradicional circo de lona. Así como la adhesión, la unión de la música en las presentaciones del payaso Xamego, herencia cultural de los payasos brasileños que tenían esa característica peculiar, de tocar la guitarra. Según los relatos de su hija, Daise Alves, Xamego era una gran atracción del programa, hacía sketches como "morir para ganar dinero", hacía piruetas, tenía los eslóganes "ai, ai, Reis, ai, ai, Reis " y "No me digas Reis, no me digas". Xamego también interpretó un número musical en el que produjo canciones a través de su vestuario. Además de las obras de teatro, donde se realizaron grandes montajes, como Pasión de Cristo y Cumbres Borrascosas.

> Había varios cascabeles plateados esparcidos por el abrigo y mientras se movía y golpeaba diferentes partes de su cuerpo compuso una canción. El número era así, había un cascabel en su cabeza, como una corona, en un brazo, en el otro, en una pierna y en la otra, y a lo largo de la capa había notas musicales, que estaba usando para dar la broma, ¿verdad? [...] había veces que ella lo hacía así, luego así, en la barriga, y la gran gracia estaba en el culo, ¿no? Y fue muy divertido, ¿verdad? Y ella tenía esta capa, ella la construyó, porque mi mamá armó la escala musical [...] porque esas son las cosas que les digo a los artistas de circo hasta hoy, así crean el número, hacen sus dispositivos, cuídense de ella, mantenla. (Alves. D. 2016)

Nuestro gran cantor nordestino, del Brasil, Luiz Gonzaga, actuaba en el circo João Alves, se cree que una de sus composiciones no sería mera coincidencia, se llamara "Xamego", cuya letra parece aludir a su situación: "todo el mundo quiere saber / Qué es xamego / Nadie sabe si es blanco / Si es mulato o negro".

XAMEGO[1]

Luiz Gonzaga

O Xamego dá prazer
O Xamego faz sofrer
O Xamego às vezes dói
Às vezes não
O Xamego às vezes rói
O coração
.....

1 Composición: Luiz Gonzaga / Miguel Lima. En Línea: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261221/. (Gonzaga, L. e Lima, M. Xamego. São Paulo: RCA Victor/BMG 1958. Soporte 3.03 (minutos). En Línea: https://www.youtube.com/watch?v=lsokjUBcoHY. Consulta: 01 de enero de 2020.

Todo mundo quer saber
O que é o Xamego
Ninguém sabe se ele é branco
Se é mulato ou negro (2x)
.....
Quem não sabe o que é Xamego
Pede pra vovó
Que já tem setenta anos
E ainda quer xodó
.....
E reclama noite e dia
Por viver tão só
E reclama noite e dia
Por viver tão só (2x)
.....
Ai que xodó, que Xamego
Que chorinho bom
Toca mais um bocadinho
Sem sair do tom
Meu cumpade chegadinho
.....
Que Xamego bom, ai que Xamego bom,
Ai que xamego bom (2x)

En cuanto al payaso, se dio a conocer de diferentes formas, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, los primeros cómics que estuvieron presentes en los espectáculos, según el autor, las sucesivas transformaciones, adaptaciones y re- elaboraciones originaron el payaso/ payasa de circo, que, a su vez, se convertiría en varias otras caracterizaciones y nombres. (Silva, 2007, p. 52). Por eso, el historiadora sigue diciendo en la entrevista concedida al *blog* spot payaso xamego, que el circo que se conoce hoy, tiene un origen en el siglo XVIII.

> El circo griego tiene características que no tendrá el circo del siglo XVIII, de competición, de los juegos olímpicos. El circo del circo, el circo romano, entonces tiene unas características que no tiene el circo del siglo XVIII. El circo del siglo, del circo romano es un proyecto político. No es un proyecto de ocio y diversión. (Silvia. E. *blogspotpalhaçoxamego*.2015)

Ermínia trae a colación de una pregunta en la entrevista, que estamos utilizando como fuente de investigación. ¿Quiénes son los Payasos Cantores? En el circo brasileño tenemos Payasos Cantores. Entonces tenemos artistas locales, de grandes ciudades, que son payasos y que son cantantes. Estos payasos cantores tocaban primero la guitarra, que es el instrumento

que la gente consideraba más marginal, más popular. Y el ritmo que tocaban era lundu, que era el maxixe que se despreciaba, pero también tocaban modinha. Todos los géneros musicales.

La escena de Xamego era un número musical, con el capote y las notas musicales. Según Daise, era como un acordeón. Las notas musicales estaban escondidas dentro de la capa. Era un traje algo desarticulado, (Daise indica el largo de la ropa excediendo el límite de la mano) por las notas musicales. Las notas estaban en la cabeza, una en un brazo, en cada brazo y una en cada pierna. La música era Aristeu, el hermano de Daise, que tocaba. Ella tenía este manto, que la misma Maria Eliza había construido.

> Y es gracioso, porque también hay algo en lo que tengo que pensar, ella hizo un número de Payaso que era del musical, cierto, en el que Aristeu tocaba la guitarra, luego era más el propio Aristeu. Y ella jugó, ¿verdad? Con un sonajero aquí, (Daise señala la cabeza), sonajeros aquí (Daise señala las muñecas), y aquí en los pies, y estaba jugando, bien, haciéndolo, y la gracia de Payaso, iba de Xamego. (Gabriel. D. entrevista concedida a la familia Alves, *blog spot* payaso Xamego. 2015).

Es en el documental *'Mi abuela era payasa'* (2016) que Daise, hija de Maria Eliza, nos cuenta que cuando su madre vestía de Xamego su voz era totalmente diferente a la habitual, los gestos también traían más a la característica masculina, de la Hombre, para Daise, Xamego era otra persona. Así veía en su infancia al payaso, y cree que eso puede ser lo que hizo que no le gustara tanto el payaso. Actualmente, Daise recuerda estos sentimientos con el payaso y se ríe de su hijo en ese período.

Enumero aquí estas cuestiones históricas como una forma de contextualizar el período en que transcurrió el Circo Guarany, y en qué forma se mantuvo su actividad hasta 1957, se cree. María Eliza, siguió actuando como payasita de Xamego aún con el cierre del circo. En una entrevista, Wagner Assumpção, vecino de Xamego, dice que la vio actuar en el canal 5 de TV Paulista. "Una vez la vi actuar en TV Paulista, canal 5. ¡Me admiré hasta a mí mismo! Oh, ¿cómo puede? (Assumpção, W. documental- Mi abuela era payasa. 2016). ¿Qué se destaca en el discurso del Sr. Wagner? ¿No se imaginaba que esa mujer guerrera, diminuta, madre, ama de casa, esposa, con tantos atributos femeninos, también podía ser payasa?

Parte de esta entrevista con Wagner Assumpção referenciada, pero estaba relacionada con un tema, que la mirada de Wagner me resaltó. Pero aquí les traigo otro fragmento que describe una de las modalidades que realizó el clown Xamego. Incluso a una edad más madura: "Recuerdo que decía cosas, daba volteretas, y era muy ágil a pesar de su edad, ¿no? Eso era, cincuenta años o más, más de cincuenta años, ya tenía cierta edad, pero era muy ágil". (Assumpção. W. Entrevista concedida a la familia Alves.2015)

Hablando de María Eliza y su actuación como payasa, Xamego repercute en este sentido de potencia, una mujer negra, se propuso actuar como payasa, incluso en situaciones difíciles, como el hecho mismo de que su hermano se enfermó, a pesar de que ella era una mujer y

desafiando los escenarios con la comedia. Esta historia, que inicialmente parece ser única, nos hace pensar en otras historias posibles.

Bibliografía

Alves, Branca Moreira. Pintanguy, Jaqueline. (1985). ¿Qué es el feminismo? 1. ed. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense.

Gonçalves, Andréa Lisly. (2006) História &... género. Belo Horizonte: Autêntica. 160 p.

Gonzaga, L. e Lima, M. Xamego. São Paulo: RCA Victor/BMG. (1958). Soporte 3.03 (minutos). En Línea: https://www.youtube.com/watch?v=lsokjUBcoHY. Consulta: 05/08/2020)

Kasper, Kátia M. (2004) Experimentos con payasos: los payasos y la creación de posibilidades de vida. Tesis de doctorado. Campinas: Facultad de Educación, UNICAMP. Financiado por FAPESP.

Minois, George. (2003) Historia de la risa y la burla. São Paulo: Editorial. UNESP.

Rémy, Tristan. (1945) Los Clowns. Paris, Grasset.

Testimonio

Alves, Daise. Testimonio. (2016). São Paulo: Payaso Xamego. Entrevista concedida a Mariana Gabriel. En Línea: http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html. 02 de diciembre. Consultado el: 08 de noviembre de 2020.

Assumpção, Wagner. Testimonio. [2015]. São Paulo: Payaso Xamego. Entrevista concedida a Mariana Gabriel. En Línea: http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html. 13 de diciembre. Consultado el: 08 de noviembre de 2020.

Silva, Ermínia. Testimonio. [2015]. São Paulo: Payaso Xamego. Entrevista concedida a Mariana Gabriel. En Línea: http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html. 08 de diciembre. Consultado el: 08 de noviembre de 2020.

Masculinidad y distanciamiento en *Petróleo,* del grupo Piel de Lava

Pedernera, Fernando Adrián[1]
Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS)
pedernera.profesional@gmail.com

Palabras clave
PETRÓLEO – MASCULINIDAD – DISTANCIAMIENTO

Resumen

En la obra *Petróleo* (2018), escrita e interpretada por el grupo Piel de Lava, acompañamos a un grupo de trabajadores durante una noche en una plataforma de extracción petrolífera. Estos trabajadores se guían por un férreo código de masculinidad que será puesto en jaque por la incorporación de un nuevo miembro al grupo de trabajo. En esta ponencia analizaremos cómo se aborda la construcción de la masculinidad de los personajes en *Petróleo*, a partir de la inversión de género intérprete-personaje bajo la clave del efecto distanciador.

Presentación

Uno de los rasgos más llamativos de *Petróleo,* del grupo Piel de Lava, es que se trata de cuatro personajes masculinos interpretados por una compañía compuesta íntegramente por actrices. En líneas generales, *Petróleo*, sigue a un grupo de trabajadores durante una noche en una plataforma de extracción petrolífera en el sur de Argentina. En esta ponencia analizaremos cómo se aborda la construcción de la masculinidad a partir de la inversión de género entre intérprete y personaje, bajo la clave del efecto distanciador.

En su texto "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)" (1996), Osvaldo Pelletieri, hace un análisis del teatro argentino y su relación con la obra de Bertolt Brecht. En el artículo, Pelletieri sugiere que las puestas en escena del teatro de Brecht eran equivocadas porque no había una distancia afectiva entre intérpretes y personajes y el público, y que la puesta de *Madre Coraje* "falló" porque la gente ayudaba a Anna Fierling cuando bajaba del escenario.

No estamos de acuerdo con esa mirada porque, al margen de los aspectos formales, el efecto de distanciamiento no es necesariamente una distancia afectiva; es decir, no se trata de una falta de empatía por la emoción ajena. Al contrario, se trata de una mayor comprensión de esa emoción y de sus fuerzas causantes.

Si se busca lo que el propio Brecht dice sobre el efecto distanciador encontramos en sus *Escritos sobre teatro* que lo define como un "procedimiento para describir las cosas como raras" (Brecht; 1983: 160) y señala que: "no hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciación" (Brecht;

1 Lic. en Cultura y Lenguajes Artísticos (UNGS).

1983: 162). Por lo tanto, Brecht tampoco está de acuerdo con lo que Pelletieri sugiere. En la puesta en análisis de *Petróleo* veremos cómo una profunda comprensión y compasión por los personajes interpretados no interfiere con el efecto distanciamiento, sino que, por el contrario, lo intensifica. Como escribe Augusto Boal:

> ¿Cómo no va uno a emocionarse con Madre Coraje, que pierde a sus hijos, uno por uno, en la guerra? Es inevitable que uno se emocione hasta las lágrimas. Pero se debe evitar la emoción causada por la ignorancia: ¡que nadie llore la "fatalidad" que a Madre Coraje le llevó a sus hijos! Que se llore de rabia contra la guerra y contra el comercio de la guerra, porque es este comercio el que le quita sus hijos a la Madre. (Boal; 1996: 217)

El distanciamiento habilita una apreciación más clara de los personajes en escena. Brecht compara esto con el juego de niños que hacen de adultos, o de los soldados en el frente que representaban personajes femeninos por falta de personal. En una compañía de actuación no siempre coinciden la cantidad exacta de papeles hombre/mujer con el género de sus intérpretes, y por lo tanto es necesario el cambio de género. Siguiendo a Brecht, en los intersticios de esa diferencia es donde aparece la imagen del sujeto representado. (Brecht; 1983: 164).

En *Petróleo*, sin embargo, sucede algo más, porque está claro que en este caso no se trata de una falta de personal, ni de la la necesidad de cubrir un puesto para el que no hay otro intérprete. Tampoco es la intención parodiar o ridiculizar los roles de género acomodándose a algún estereotipo. Lo que propone Piel de Lava a través de la inversión es un análisis de la construcción de la masculinidad. Para ello utilizan la figura del trabajador petrolífero y su cultura de la hipermasculinidad. La puesta en escena con polos de género invertidos es ideal para resaltar los elementos masculinos de los personajes sobre los cuerpos de las actrices, porque es como ver objetos claros sobre un fondo oscuro.

A través de este método, *Petróleo* disecciona la cultura masculina que se genera en el entorno de trabajo de las extractoras petrolíferas. Se trata de una cultura necesaria para soportar el tipo de trabajo que se realiza allí y que no de problemas a la compañía petrolífera que los emplea.

Petróleo acompaña a un grupo de trabajadores durante una noche en una plataforma de extracción petrolífera en el sur de Argentina. El grupo de trabajo está liderado por Carlos. Carlos es el más viejo, grandote y el más peludo de los cuatro, y tiene una adhesión férrea al trabajo y a lo masculino. Montoya y Formosa son más pequeños y delgados que él, tienen poca barba y a menudo funcionan en tándem. Estos personajes intentan demostrar constantemente su masculinidad ante Carlos. La obra comienza con la incorporación de Palladino al grupo de trabajo, y lo que vemos es cómo su incorporación altera la dinámica dentro del grupo. Palladino es alto, tiene el pelo largo y está afeitado.

Los elementos seleccionados por el grupo Piel de Lava para interpretar la cultura masculina podrían agruparse en dos categorías relativamente definidas, aunque fuertemente entrelazadas: los que se relacionan con el discurso y aquellos que se relacionan con el cuerpo.

En el orden del discurso, encontramos que la burla es moneda corriente en el grupo, a tal punto que todo puede ser blanco de burla, y está mal visto que se tome a mal porque mediante la burla se refuerzan ciertas posiciones sociales dentro del grupo, e ir contra la burla es ir contra el grupo.

El valor simbólico de los años y la barba influyen en el posicionamiento dentro del grupo. Podemos notar la importancia que dan a estos aspectos cuando Palladino se felicita a sí mismo diciendo: "¡Vamos, Palla, viejo y peludo nomás!". Estas dos dimensiones, la edad y la vellosidad, convergen con la asociación negativa de lo femenino cuando los trabajadores le hacen burla al ingeniero por su falta de masculinidad –que ellos tienen y él no. Se ríen de su juventud, su ingenuidad, su falta de barba y la ropa que usa, que no es apta para el trabajo pesado y por lo tanto no es masculina.

El volumen de voz también es importante: quién grita y quién puede gritar más fuerte a menudo decide quién tiene el control en una situación. Al comienzo de la obra, Carlos es el que grita. Específicamente, para hacer callar a los demás o controlar su comportamiento. Cuando Palladino le gana una pulseada, empieza a gritar y después tiene una discusión a gritos con Carlos, que parece una continuación verbal de la pulseada física. Cuando Montoya tiene que tomar una decisión difícil, se mete adentro del dormitorio y se insulta a sí mismo a los gritos (Montoya no le puede gritar a nadie más que a sí mismo), y más adelante entre los dos (y solo entre los dos), Montoya y Formosa le gritan a Carlos rompiendo su monopolio del grito, cosa que no hubieran podido hacer normalmente si Palladino no le hubiera disputado su jerarquía previamente.

Otra forma de reforzar su masculinidad es mediante el desprecio de lo femenino. Los personajes (especialmente Carlos) llaman nenas, nenitas o señoritas a los demás como sinónimo de debilidad, cobardía e indecisión. También utilizan toda suerte de insultos relacionados a lo femenino: "hacerte teta", "hacerte concha", "la concha de tu hermana", etc . Por último, la figura de la novia (y tener una) es un aspecto definitorio para su masculinidad, a tal punto que Formosa miente acerca de tener novia e inventa una, para no ser menos que los demás.

Lo que se puede extraer de estos elementos es que, para estos personajes, masculino y femenino se encuentran en dos polos opuestos y excluyentes, y la pérdida de masculinidad implica un acercamiento a la femineidad.

Palladino, el nuevo miembro del grupo, no piensa de este modo. A su modo de ver, lo masculino y lo femenino pueden coexistir. No tiene problema con usar la ropa de su novia porque la extraña y de ese modo la siente cerca de él. No por eso se piensa menos masculino. Al principio esto es chocante para el resto de los personajes, pero a lo largo de la obra entienden mejor ese modo de pensar y al final ellos también se ponen la ropa de la novia de Palladino y se maquillan sin problema, e incluso se elogian por cómo les quedan los tacos a Carlos y el lápiz labial a Montoya.

En cuanto a lo físico, a nivel superficial vemos que las intérpretes falsean la voz para que sea más grave y rasposa y utilizan fajas para tener el pecho liso y tienen bello facial pegado

a sus caras. Como los personajes son hombres, utilizan ropa holgada -camisas, pantalones, camperones- en oposición a la ropa ajustada -como los vestidos, los tacos, las bombachas-, que según ellos pertenecen a lo femenino, pero que, irónicamente, van bien con los cuerpos de las intérpretes. El nivel más explícito de demostración de masculinidad es mediante la fuerza y los golpes. Los personajes se golpean, se empujan, hacen pogo, amenazan con agarrarse a piñas y juegan pulseadas. El uso de la fuerza determina y es determinada por la jerarquía dentro del grupo. Quién golpea y grita, y quién puede golpear y gritar. Al principio, la dominación de Carlos es total, pero el desequilibrio introducido por la irrupción de Palladino hace que los demás también golpeen y griten a Carlos.

Encontramos también ciertas disonancias, cuando la representación de lo masculino entra en conflicto con el subyacente femenino. Las más sutiles son, por ejemplo, que Montoya tiene un tatuaje en el brazo que quedaría mejor en un brazo más amplio o más musculoso que el que tiene –y es tentador decir aquí: "en el brazo de un hombre". Pero lo interesante con este tatuaje es que un hombre con el brazo delgado podría hacérselo precisamente porque es un tatuaje de brazo más grande. Ya que no tiene ese brazo musculoso, al menos tiene el tatuaje que iría con él. Hacia el final de la obra, cuando los personajes están más relajados y reconciliados con su femineidad, es cuando se dan disonancias más flagrantes. Palladino está sentado a la mesa con las piernas abiertas en una posición que resultaría incómoda para la mayoría de los hombres. Carlos se quita un pene de goma y lo pone sobre la mesa. Estas disonancias sutiles y explícitas diluyen el género de los personajes y nos señalan la arbitrariedad de la clasificación binaria.

Podemos concluir que, en *Petróleo*, la cultura de la hipermasculinidad que concibe lo masculino como opuesto superior a lo femenino es puesta en jaque por otra perspectiva que plantea que lo masculino y lo femenino pueden coexistir y que no son opuestos sino complementarios. Contraria a la interpretación de Pelletieri, y más afín a la perspectiva de Boal y de Brecht sobre lo que puede ser el efecto distanciador, *Petróleo* nos propone un distanciamiento a través de la afectividad, y muestran una profunda empatía con los personajes. De ese modo podemos comprender mejor las fuerzas sociales, económicas y políticas que hay detrás de los fenómenos que pone en escena.

Bibliografía

Brecht, B. (1983). *Escritos sobre teatro.* Nueva Visión, Buenos Aires.

Boal, A. (2018). *Teatro del oprimido*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.

Pelletieri, O. (1996). Brecht y el teatro porteño. En *De Brecht a Monti.* Galerna, Buenos Aires.

Cuerpos y géneros: Gambas al Ajillo

Serna, Alcira[1]
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
alciraserna@gmail.com

Palabras claves
CUERPOS – GÉNERO – GAMBAS AL AJILLO – TEATRO UNDER

Resumen

Como parte de una investigación mayor cuyo tema es: *Una mirada de género: Gambas al ajillo*, en esta ponencia se intentará reflexionar sobre el uso que el grupo hace del cuerpo y su significante en sus espectáculos, entrando en diálogo con una mirada desde el género en relación con su propuesta discursiva.

Las Gambas al Ajillo fueron un representante emblemático de la perspectiva de género en la segunda mitad de la década del 80, postdictadura militar, en el teatro *under* porteño. El grupo estaba integrado por mujeres y fue el único en aquel contexto que poseíaesta composición, característica que mantuvieron y defendieron durante toda su trayectoria grupal, más allá que trabajaronen algunas de sus producciones con "el ajillo" Miguel Fernández Alonso.

Sus propuestas crearon una huella identitaria y enunciativa, tanto individual como grupal, no solo desde el tipo de humor que conformaron sino también a partir sus miradas desde el género. Construyeron en sus espectáculos y a través de sus cuerpos ex-puestos un discurso femenino que las distinguía de las otras producciones de la época, así como tambiénpor medio de ellos produjeron disrupciones discursivas y poéticas. Estos elementos son sobre los que se busca reflexionar en esta ponencia.

Para realizar el análisis propuesto tomaré algunas de sus producciones artísticas situándolas en la época, ya que no se puede pensar en sus espectáculos fuera del contexto, así comotambién en relación con los espacios "no convencionales" donde se presentaron.

Presentación

Aquellos 80, algunas disrupciones

Este trabajo forma parte de mi investigación de Doctorado *Una mirada desde el género: Gambas al ajillo,* en esta oportunidad me centraré en el uso del cuerpo expresivo y el significante que conlleva en sus espectáculos produciendo disrupciones tanto discursivas como poéticas

1 Actriz, performer, directora. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados. Dto de Artes Visuales. Doctoranda en Artes. UNA. Lic. y Prof. en Artes (UBA). Docente del Departamento de Artes Dramáticas (UNA), Instituto de Teatro de Avellaneda y Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Investigadora.

teniendo en cuenta el contexto sociopolítico en el cual se insertan. Asimismo, el grupo, en sus producciones, mantuvo una mirada desde la perspectiva de género eje que se pondrá en diálogo para el desarrollo de esta ponencia.

El grupo de actrices conformadas en *Gambas al ajillo* estaba integrado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner[2] y se desarrolló desde el año 1986 hasta 1994, formando parte de un momento sumamente fructífero en nuestro campo teatral que se produce en la década del 80 a partir de la apertura democrática con la llegada de Raúl Alfonsín al poder.

En este período aparece "explosión" de propuestas que se dieron, tanto en la calle como en nuevos espacios teatrales no convencionales. Entre otros mencionamos al *Parakultural*, *New York City, Centro Cultural Ricardo Rojas*, *La Trastienda*. Lugares que no necesariamente reunían las características de los ámbitos teatrales tradicionales y que albergaron a estas nuevas propuestas. Espacios "de desviación" ya que en términos de Foucault fueron sitios que la sociedad reservó a los "individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida" (1966, p. 5). Allí actuaban estos jóvenes que conformaron nuevas expresiones artísticas que manifiestan formas innovadoras de creación y producción y que representaban para parte de la sociedad los "chicos raros" porque exponían a través de sus vestimentas, peinados o comportamientos otros estilos que superaban lo meramente estético y a la vez, en algunos casos, expresaban disidencias sexuales.

Estas nuevas expresiones fueron un movimiento de puesta en crisis y cuestionamiento de los discursos canónicos, que se denominó *under, Teatro joven* o *teatro de intertexto posmoderno* (Pellettieri, 1998, p. 52). No solo revitalizó la escena nacional, sino que recuperó formas y tradiciones de nuestro teatro nacional, así como también representó la caída de los grandes discursos de la representación, rompiendo con el modelo escénico tradicional y abriendo nuevos caminos expresivos.

"El movimiento estaba conformado por actores y grupos independientes, con poéticas diversas, que creaban íntegramente sus obras y recurrían a la autogestión de los espectáculos" (Díaz-Libonati, 2014, p. 103-104). Las obras se caracterizaban por lo que Fernando de Toro (1987) define como "teatro posmoderno", desdibujando los límites específicos de las disciplinas (circo, teatro, danza, música, alpinismo, entre otras) y sustrayendo formas como las del teatro callejero, la revista, el clown, etcétera, para crear otras nuevas. Estaba conformado mayoritariamente por jóvenes quienes en el contexto de la apertura democrática y por haber vivido en dictadura irrumpieron con la vehemencia, la decisión y la desobediencia de la juventud sumadas a la necesidad de libertad propia por haber transitado por un estado represor. Lo que produjo que contaran con el ímpetu de romper con lo impuesto socialmente, así como también con los cánones del teatro tradicional.

En esta tendencia se insertan las *Gambas al ajillo.* Grupo paradigmático de la "movida" de los 80, es el único en su contexto de producción conformado íntegramente por mujeres,

2 Realizó en sus ocho años de duración cuatro espectáculos: "Gambas al Ajillo" –I y II-, "Gambas al Ajillo Variette", "La Debacle Show" y "Gambas Gauchas".

durante la mayor parte de su trayectoria[3], distinguiéndose no solo por sus propias capacidades, sino también por su fuerza femenina e imponiendo en la agenda el discurso de género. Como ellas mismas explicitan:

> lo que no queríamos era a nadie dando órdenes de manera que empezamos a trabajar sin director, cosa muy común en los grupos que se formaron a partir de la apertura democrática. Entre nosotras decidíamos qué hacer, cuándo y cómo. No entregaríamos nuestra materia gris, ni nuestra fibra muscular, ni siquiera nuestra fibra óptica a nadie. (Gabin, 2001, p. 45).

Es interesante detenerse en esta declaración ya que desde la propia mirada del grupo queda explícito desde qué punto de partida realizaban su trabajo. Las *Gambas al Ajillo* no solo irrumpen desde su fuerza femenina, sino que sus propuestas se basan en formas artísticas de cruce de lenguajes corporal, verbal, musical y visual. Este carácter interdisciplinario es característico en muchas producciones del período y aparece como un rasgo distintivo también en otros grupos o artistas como *La organización Negra*, *Batato Barea*, *Umberto Tortonese* y *Alejandro Urdapilleta*, así como también muchos de estos artistas hablaron desde los márgenes establecidos por la homonormatividad denunciándola y cuestionándola.

Dentro de esta heterotopía los cuerpos que se presentaban eran claramente, desde la propuesta actoral, "implacables topías" (Foucault, 1966, p. 11) ya que así se manifestaban, posicionarse desde un otro-lugar diferente al normado por el proceso militar. Urdapilleta, Tortonese o Batato, por nombrar algunos, exponían sus cuerpos instalando su materialidad, interpelando y poniendo de manifiesto una denuncia hacia la sociedad negadora y pacata al exhibir la mostración de la disidencia, no solo sexual sino también contra la norma social establecida. Marcando la topía disidente negaron la realidad binómica creada por la cultura heterosexual. El cuerpo en esos espacios se muestra, impone su carnalidad de manera abrupta, sincera, sin tapujos, exhibe y cuestiona. De la misma forma presentan sus cuerpos las *Gambas*... denunciantes e irreverentes, pero, además, desde una femineidad que delata, grita.

Gambas féminas

Al reflexionar sobre el cuerpo Foucault se refiere a él como aquello que siempre está en otra parte, no puede más que vivenciarse vinculado con el mundo, los otros, la espacialidad. Es decir, desde el pensamiento de Foucault, el cuerpo solo puede transitarse a través de lo que no es. A partir de ello, para pensarlo desde dos ideas: espejo y cadáver. Por lo tanto, tomando la primera: lo especular, contiene lo que no es en sí mismo, sino que se presenta por medio un reflejo y por lo cual muestra una imagen irreal, deformada, aparente. La segunda, la muerte, encarna la ausencia o desintegración de la corporalidad. Desde esta perspectiva las *Gambas al Ajillo* presentan en sus propuestas un cuerpo social femenino que ya es un cadáver, está muerto

3 También participó en algunos de sus espectáculos Miguel Fernández Alonso y Viviana Pérez (durante el primer año).

en sus significaciones, relaciones y definiciones sociales. Así proponen uno nuevo que partiendo de esta idea el cadáver juega y a la vez deforma, expresa otras realidades. No responde a las reglas sociales establecidas ni desde su estética, ni desde su desenfado. Los cuerpos del "espejo *Gambas*" crean nuevos universos, pugnan desde aquello en lo que me reconozco, pero a su vez me distancio. Para lograr esta identificación y distanciamiento utilizan recursos como el grotesco, el gag, la hipérbole y el humor, proponiendo un discurso desde lo femenino. Sin por ello excluir lo masculino, es decir hablando desde una mirada femenina, diferenciándose simplemente del razonamiento homonormativo. Nada fácil para la época, ya que en el teatro de aquel momento no había expresiones femeninas que abordaran este posicionamiento.

Judith Butler al analizar el pensamiento observa que la visión fálica va a tomar la exclusión de lo femenino en el plano de la significación y planteará la necesidad de una performatividad discursiva nueva. Cuestión que desde su trabajo las *Gambas…* comienzan a realizar. Tomando este concepto una de sus integrantes, María José Gabin, en su escrito *Las Indepilables del Parakultural*, manifiesta:

> nos ocupábamos de dejar en claro que si había una imagen de mujer a la que había que responder nosotras elegíamos la opuesta. Caminando por el 'has recorrido un largo camino muchacha' de nuestras madres, llegábamos al borde del acantilado (2001, p. 77).

Aquello que para la sociedad y para muchas mujeres es todavía algo a deconstruir, ellas lo llevaban hasta límite para mostrar una independencia de género y pensamiento que en la sociedad de aquel momento aparecía de manera incipiente. Claramente, no pretendo enunciar que se ha resuelto la desigualdad de género, ni la marca desde la forma discursiva, sino que esta mirada sirve para resaltar cómo desde el arte se van deconstruyendo significaciones.

En lo particular las *Gambas…* desgarran el discurso tradicional femenino, el cual habla desde y de la intimidad, para enunciar el nosotros social que incluye lo femenino y la diversidad sexual. Esa enunciación de la voz de las mujeres se construye en el grupo desde los discursos que lo caracterizan socialmente: el amor, la dedicación, el cuidado del cuerpo, el sometimiento, etc., pero estas enunciaciones marcan espacios que se constituyen en la intimidad (característica de la marca de género: el adentro). Ellas lo exteriorizan por medio de la crítica a través la ironía, la risa, la inversión y el humor negro. Desde la poética propuesta por las *Gambas…* al omitir el anclaje espacial ya sea por medio de la palabra o bien por la ausencia de la escenografía, convierten al espacio "en el mundo y todos sus habitantes" y proclaman una denuncia de las mujeres contra esos valores sociales establecidos que las someten, las denigran, las matan. Las operaciones formales que utilizan no parten solo desde los procedimientos del humor sino desde sus propios cuerpos expuestos y desde el desenfado y lo ridículo de las situaciones jugadas. Construyen un discurso conjunto desde el cuerpo para un "nosotras" que se extiende a todos. Oponen a la visión moderna del cuerpo cerrado, un cuerpo abierto al mundo desde lo femenino. Exponen sobre el escenario el cuerpo "bajo-carnal" para elevarlo a su categoría

de igualdad, conectado con lo sensorial, el deseo, las pulsiones vitales. Mostrando, además, cuerpos sexuados. No exponen una dicotomía entre el cuerpo dividido entre lo "alto", la cabeza y lo "bajo", los órganos genitales, el vientre y el trasero, es decir el cuerpo deseante y en su funcionamiento vital, visión que se constituye en el S XIX y que va a atravesar la modernidad. Para el grupo esta división el cuerpo no solo es parte de su trabajo, sino que va hermanado a la razón. La cual sirve junto con la experiencia como punto de partida para sus propuestas artísticas. La creación estética del grupo parte muchas veces de una idea que luego por medio del trabajo corporal va conformando el discurso escénico para después volver a la reflexión y nuevamente ir al cuerpo. En este ida y vuelta, que constituyó la forma de trabajo de las *Gambas*…, se pone de manifiesto la unidad del cuerpo.

Desde su enunciación exponen también las violencias ejercidas sobre los cuerpos femeninos, donde se ve claramente, las marcas, las escrituras y en sus pliegues el ocultamiento de dichas violencias, develando a la vez aquello acallado, silenciado. No se puede soslayar que, los cuerpos presentados a través de sus espectáculos hablan desde la huella tánatopolítica desarrollada por la última dictadura cívico-militar, quien diferenció claramente que cuerpos podían vivir y cuales eran despreciados. La violencia expresiva, concepto acuñado por Rita Segato que define como

> la violencia que concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio produciendo reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero sí efectivas) (2006, p. 8).

Lo podemos tomar para explicar la metodología que la dictadura utilizó para aleccionar los cuerpos disidentes, manipulados en el más amplio sentido de la palabra. Es decir, violentados por tener ideologías revolucionarias o aquellos que no respondían a la norma heterosexual, ambos utilizados para aleccionar a la sociedad en general y de esta manera intentar eliminar cualquier tipo de pluralidad. Estas marcas se grabaron en los cuerpos de aquella juventud que irrumpió en la escena teatral de los años 80 para intentar romper, disentir y expresar la vida, así como también otras corporalidades. Las *Gambas…* muestran crudamente y desnudan a partir de su desprejuiciada forma corporal y estética los tapujos sociales y las violencias ocultadas sin metáforas, ni elipses.

Las Gambas en acción

Luego de esta presentación del grupo y su impronta sobre el cuerpo me detendré en el análisis de dos de sus trabajos presentados en sus espectáculos. Para comenzar tomaré *Las Monjas* (https://youtu.be/tkG0ksPhDN4). Comienza con la sala a oscuras, por la derecha del espectador ingresan en "procesión" las cuatro *Gambas…* con una vela encendida cada una, mientras en el plano sonoro acompaña el Canto Gregoriano. Su maquillaje, excesivo, da un

indicio de lo que vendrá posteriormente además de marcar el tono de comicidad irónica que las caracteriza. Esta procesión termina con un cuadro "angelical" conformado en forma romboidal y sin música marcando el silencio de la reflexión necesaria para la unión con Dios. El friso se cierra con unos estornudos de Verónica Llinás que apagan la vela. Es menester detenerme un momento para destacar la presencia del cuerpo que con el estornudo irrumpe imponiendo su carnalidad por sobre el responso necesario para unirse a lo sagrado. Esta irrupción modifica el clima, aunque el cuerpo grupal se adecúa volviendo a "lo normado" pero María José Gabin reacciona tarde produciendo el cierre con un gag y poniendo de manifiesto a su vez otra nota discordante al quedarse abstraída y no ver qué pasa. El apagón da paso a la segunda parte del sketch donde la música cambia a un tema jazzero de Irakere[4]. La propuesta continúa unida a lo religioso para empalmar con el cambio de ritmo e instrumentos con una coreografía donde las figuras terminan en posturas angelicales o emulan movimientos de alas como ángeles que al hiperbolarlos se transforman en grotescos y ridículos, asemejándose más a pajarracos que a figuras celestiales. Asimismo, remiten a los juegos de los niños en los patios de las escuelas, lo que lleva a pensar si las monjas en su "mundo protegido" no son como chicos resguardados por sus padres. La coreografía va y viene entre la representación de lo religioso y lo profano, volviendo al gesto del rezo para concluir en una "adoración a Cristo" de manera deforme pero sufriente. Como es recurrente en sus espectáculos, las *Gambas…,* muestran la competencia y los golpes bajos, justamente poniendo de manifiesto no solo el cuerpo sino lo egoísta del ser humano. Prosigue con María José Gabin como "la Virgen" que es llevada en andas emulando la procesión. La idea del sufrimiento cristiano y el recogimiento está presente en todo momento, estableciendo un diálogo con el gag que rompe y marca la postura ideológica de crítica social y religiosa. Este diálogo es potenciado en el momento en el que la monja Llinás empieza a recitar con tono italiano el Versículo Primero y en vez de decir el texto comienza a chumbar y gruñir como un perro, sin modificar su postura corporal general, sino como si fuese poseída por el animal. Luego, cuando va a desarrollar el Versículo Segundo aparece una música que tapa su voz. En ambas situaciones la "ley divina" no es posible de ser enunciada, en un primer nivel de significación se podría pensar que aquello que se intenta transmitir sobre las escrituras sagradas ya no está vigente, no es decodificable. Pensando en un nivel más profundo se puede inferir que aquello que transmiten fue aplicado por personas que no se comportaron como seres humanos y ha sido usado para convalidar actos que han denigrado a sus congéneres o bien no los ha respetado como tales. Por lo tanto, no es digno ni de ser enunciado, ni de ser escuchado. Con la nueva entrada musical circense, se suma otra de las monjas trayendo una escalera para colgar una piñata que no llegará nunca a su lugar comenzando un juego clownesco con sus caídas, choques, etc. La secuencia termina luego de la salida de la escalera y con el cambio de los zapatos (chatitas) para colocarse unos de taco aguja. Las cuatro quedan paradas de espaldas

4 Irakere es un grupo de jazz cubano. Integrado originariamente por: Chucho Valdés, Paquito D'Rivera, Carlos Averhoff, Jorge Varona, Carlos del Puerto, Carlos Emilio Morales, Bernardo García, Jorge Alfonso, Enrique Pla, Carlos Barbón y Oscar Valdés. Se caracteriza por los arreglos modernos, al estilo del latín jazz, utilizando los instrumentos eléctricos, pero se articulan sobre bases afrocubanas más familiares. https://www.ecured.cu/Irakere

al público en el fondo del escenario donde vuelve a irrumpir la fuerza del cuerpo. En este caso transgresor y a través del juego, primero con una mano aislada sobre la cola de otra y luego en un toqueteo casi coreográfico de palmas al estilo chaplinesco. Este breve momento marcará la presencia del deseo entre mujeres, lo íntimo y de las relaciones prohibidas desde la concepción cristiana. Este falso final dará paso al último cuadro que comienza con una versión de la canción *Qué calor*[5], que aportó Miguel Fernandez Alonso y que pertenecía a una base que usaba Reina Reech en un espectáculo. Con el fraseo de "¡qué calor, que calor!" del coro femenino de la grabación, las *Gambas…* empiezan a avanzar desde el fondo del escenario hacia adelante contoneando los hombros y abanicándose con grandilocuencia para ir a sacándose los hábitos y descubrir un conjunto a lunares compuesto por unos bikinis con corpiños puntiagudos y bombachas con un bolado símil pollerita. Esta canción es interpretada por todas, teniendo a cargo cada una un fragmento al que le imprimirán su propio estilo. Encabeza Verónica Llinás, para seguirla Alejandra Flechner cantando con su voz de bajo intenso y con acento italiano:

> "Caldo, caldo enlacittá", mientras mostraba sus abundantes pechugas; en tercer lugar, la Colorada, desplegando su roja cabellera como una Rita Hayworth del submundo, agregando ese toque femenino y salvaje que también complementaba el cuarteto. Cuando aparecía yo [Gabin] el grupo estaba más que completo. En ese tiempo tenía cierta dificultad para afinar al cantar, entonces, no había más remedio que sacar provecho de la incapacidad y, a pleno grito pelado y totalmente fuera de tono, hacía la última estrofa como caballo desbocado" (Gabin. 2001, p. 70).

Ante esta última intervención las coreografías, que hasta el momento las realizaban de manera coordinada, pero no por ello menos cómicas y haciendo referencia a las danzas de un "cabaret berreta", se van descomponiendo al ritmo disonante del canto de Gabin. Para llegar al cierre coreando el estribillo las cuatro actrices frente al público, manteniendo los gestos de apantallamiento aún más grotescos y culminar cayéndose al piso.

Me detendré ahora, en la relación entre cuerpo y lo femenino en *Las monjas*. Para su desarrollo parten de un cuerpo normado. Desde la idea de la Iglesia es negado como carnalidad, anulando sus necesidades y su corporeidad material. Considerado como aquello que hay que superar por ser lo que no trasciende, víctima de putrefacción, se vive al cuerpo como pasaje a la vida trascendente: la del más allá, la verdadera. Este cuerpo, desde la normativa cristiana es clausurado como tal y debe ser reprimido en sus deseos carnales ya que debe consagrarse a Dios. La norma instaura la represión sexual para los cristianos y el celibato para todos los eclesiásticos. Es decir, separa al cuerpo y al deseo de Dios. Esta idea se traslada a la vestimenta que usan: él habito, que cubre y encubre las formas del cuerpo y en las mujeres el velo que tapa la cabellera, dado el significado sexual desde lo social y religioso atribuido al cabello. El grupo comienza su propuesta desde la norma para invertirla, va a ir irreverenciando poco a poco lo

5 *Calor,* 1965*,* canción de Dino Ramos / Palito Ortega. Clip de la película *Fiebre de primavera*. https://www.youtube.com/watch?v=XyIEpORFmcA&ab_channel=ArielEdgardoFranchini. La versión utilizada es cantada por Concha Velazco. EP Sello Belter, Editado en España, 1965.

establecido para mostrar progresivamente cómo una regla tan rígida es imposible de mantener y ese cuerpo tapado, oculto y contenido busca escapes que van desde la descompostura hasta el desacato. En el espectáculo esta idea se pone de manifiesto desde la desarticulación del cuerpo pasando por el quiebre de la heteronormatividad para llegar a la exhibición con el bikini. El cuerpo se presenta bajo el hábito y el velo ocultándolo y respetando los cánones dando indicio de la carnalidad con el estornudo repetido de Llinás, luego sigue apareciendo a través del juego con la escena de la escalera, para subir la apuesta con el toqueteo final de la cola de las compañeras. De esta forma hace un guiño hacia el tan mentado lesbianismo entre las monjas y sugiere que ante tanto ajetreo corporal no queda más que el contacto físico y la ruptura de ese cuerpo encubierto y reprimido. En la última parte, el cuerpo se transforma en impostergable y se descubre, pero ante tanta represión no puede surgir armoniosamente y aparece por un lado deforme bajo un canto desafinado, en otro tono y por otro, en la coreografía que se va desfigurando para volver a la compostura, pero ya con el cuerpo expuesto.

Pensando a la propuesta como parte del contexto social en que se produce, claramente es una respuesta a la represión y desaparición de personas de la última dictadura. Del ocultamiento de los cuerpos por parte del estado represor y del silencio del discurso eclesiástico. Si realizamos una mirada en otro nivel de significación también encuentro que remite a los cuerpos sociales que, reprimidos, vejados, y encarcelados por el estado de facto no pudieron decidir sobre su sexualidad, maternidad y mucho menos su vida.

Las *Gambas…* centran, nuevamente, en este sketch su discurso en lo femenino, son las cuatro mujeres del grupo quienes lo interpretan. El juego que realizan habla desde la exposición de los cánones de belleza estipulados, como así también desde lo esperado para una mujer "religiosa". Critican por medio de la ironía y lo grotesco, pero muestran quien tiene el poder sobre los propios cuerpos, es decir ejercen su soberanía sobre ellos.

En *Las monjas* quiebran la visión dicotómica del cuerpo (igual a carne) separado del alma (igual a intelecto) como ya he explicitado anteriormente. Claramente el grupo no desconoce esta duplicidad inherente a la cultura y que ha establecido diferencias jerárquicas entre zonas del cuerpo. Posicionando a la mente como superior/elevada y al resto como baja/abyecta, a la que será necesario someter, en términos de Foulcault la modernidad creará distintas formas de disciplinamiento para el cuerpo. Esta división se ve arrasada por las propuestas de las *Gambas…* ante el desenfado con que se hace presente la crítica, la mostración y el cuerpo en todo su volumen. Las *Gambas…* exteriorizan el cuerpo, destrozan la dicotomía.

Posando la mirada sobre el sketch *Las sifilíticas* (https://www.youtube.com/watch?v=QqObS-XRPmE) el cuerpo aparece fragmentado en las tres actrices, de una manera diferente en cada una. Gabin, pelada porta un cuello ortopédico, Markert un brazo ortopédico disimulado bajo la manga de su blusa y Llinás camina sosteniendo su cuerpo en dos muletas. Comienza a desarrollarse la coreografía, encabezada por Gabin, desde esta "normalidad" como si nada les ocurriera. Caracterizadas con un vestuario con un color distintivo y estridente para cada una, compuesto por shorts con voladitos y en el torso un top para Gabin y Llinás y la blusa para

Markert y maquilladas exageradamente remitiendo a coristas de un cabaret denigrante o bien a un grupo de bailanta. Siguiendo el ritmo de la música realizan la coreografía sincronizadamente en la cual menean la cola con movimientos entre seductores y tímidos, mostrando su destreza corporal cada vez más hasta que el mismo desarrollo coreográfico las lleva a patear una de las muletas de Llinás lo que hace que caiga al suelo, lo que desata la progresión de piruetas, caídas y ayudas, creando un clima de furor por continuar con la coreografía, que se mantiene a lo largo de toda la propuesta. En un momento, por un tirón, Laura pierde su brazo (ortopédico) lo que provoca que el conflicto se desate para perseguirse y tomar las muletas de Llinás produciendo un caos entre las tres que va en aumento con el ritmo de la música hasta el remate final, donde toman los elementos: muletas y brazo como instrumentos musicales al modo de grupo de rock para sostener el enardecimiento del espectáculo. Nuevamente cierran el cuadro cayendo agotadas, en términos de la misma Gabin "destruidas, como siempre" (2001, p. 96).

En *Las sifilíticas* el cuerpo está presente no solo como materialidad expresiva sino también como enunciado de ruptura que, como ya he expresado, se manifiesta como característica de su trayectoria grupal. En el plano semántico está presente la dedicación y entrega del interprete expresada por la entrada en una especie de "frenesí" dejándose llevar por su quehacer y olvidando a sus compañeras en el camino. Además, poniendo de manifiesto, nuevamente, la competencia femenina, característica del discurso homonormativo.

Sus cuerpos están expuestos por el vestuario, por no ocultar las dificultades físicas que proponen y por el juego que realizan a modo de bailarinas de cabaret. La coreografía cita de manera paródica "un baile seductor", a la vez torpe y desarticulado por los impedimentos de los personajes. Se construye a partir de estas limitaciones como un mecanismo de relojería para lograr el efecto buscado. Utilizan la sincronización de los movimientos, las caídas y el ritmo in crescendo. Las *Gambas…* exponen la "deformidad" para con ella invertir el sentido a través del humor y también denunciar los "cuerpos perfectos" propuestos por la norma social, construidos para ser consumidos. Sus cuerpos exhibidos, ironizados muestran, denuncian, critican y ridiculizan al canon establecido como cuerpo "ideal" femenino. Ellas mismas eran conscientes que sus cuerpos no respondían a esta norma y va a utilizar estas características para conformase como una muestra de los cuerpos reales y reírse del canon a la vez que denunciarlo. Por medio del humor negro llevan la propuesta hasta el extremo. Sus cuerpos ironizan la belleza y también la exageran a través del vestuario y del maquillaje. Durante la pasión por el baile cada una va perdiendo sus "atributos" de cuerpos "enteros", o al menos armados como tales, exponiendo la fragilidad del modelo.

A su vez ironizan el cuerpo femenino como objeto-exhibido para ser consumido por las miradas masculinas y generar la envidia femenina constituyendo así el canon estético. Como expresa Gabin: "queríamos arrasar con todo: símbolos patrios, mitos, tabúes, hombres, mujeres y niños. Por ejemplo, nos ocupábamos de dejar en claro que si había una imagen de mujer a la que había que responder nosotras elegíamos la opuesta" (2001, p. 76-77). Las *Gambas…* exponen su mirada femenina, como mujeres reales que salen a cuestionar los preceptos establecidos para

comunicar que hay otros cuerpos posibles, desde los cuales se puede, expresar, jugar y crear. Es un cuerpo feminista, por lo tanto, politizado, anclado en el mensaje social y en respuesta a una norma establecida. "Éramos como guerrilleras, la verdad, gente de lucha. Sin ninguna red. Ningún andamio preparado por nadie: sólo nuestro sentimiento de rebelión, de rechazo por muchos aspectos del mundo en que vivís" (Flechner en Soto, 2001, s/n).

En este caso el cuerpo se presenta herido, flagelado, fragmentado sin embargo resiste, baila y lucha. Pero a la vez se transforma en metáfora de todo lo que no queremos ver que nos pasa en el cuerpo y al mismo tiempo representa todo lo que no se quería ver de lo que sucedía en el cuerpo social. En este plano de profundidad semántica están presentes, nuevamente, aquellos cuerpos recientemente mutilados por la dictadura que hacía muy pocos años había acabado. Cómo expresa Urdapilleta en el prólogo a *Las Indepilables del Parakultural* "todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo" (en Gabin. 2001, p. 5). Pero la metáfora social está presente justamente a partir de su perseverancia en seguir sin registrar la flagelación de esos cuerpos como inexistentes realizando una cita a todos aquellos que durante la dictadura hicieron oídos sordos a los sucesos provocados por ella sobre los cuerpos de los ciudadanos.

Luego de la última dictadura cívico militar el cuerpo social que iba a ver sus espectáculos también tenía hambre de cuerpo,

> Con desparpajo mostrábamos, por única vez, nuestros cuerpos estrambóticos que no eran los de Beatriz Salomón pero que nos permitían desplegar nuestra esperpéntica sensualidad. Aquel baile erótico de baja calaña enardecía a las fieritas que, ávidas de sexo cómico, llegaban como anchoas y se iban como pejerreyes (Gabin. 2001, p. 70).

Como expresa Butler, el cuerpo se presenta en géneros y este es parte de lo que determina al sujeto. Por lo enunciado queda de manifiesto cómo para las *Gambas* su género determinó su accionar artístico. No se puede dejar de pensar siguiendo a la autora que, el género se construye a través de relaciones de poder y específicamente por medio de las restricciones normativas que no sólo producen sino además regulan los diversos seres corporales, en el contexto sociopolítico en el cual están insertos. Ellas buscaron romper, cuestionar y cambiar estas normas impuestas, abriendo un mojón para el arte teatral en materia de género. En cuanto a lo formal, como expresa Kristeva, produjeron una propuesta que se puede enmarcar dentro de lo abyecto ya que "perturba una identidad, un sistema un orden. [Es] aquello que no respeta los límites, los lugares las reglas" (1980, p. 3).

Siguiendo a Butler con respecto a su planteo sobre los cuerpos como algo construido, las *Gambas…* proponen en sus espectáculos un nuevo cuerpo a construir diferente al normado. Los presentan como denuncia produciendo una reterritorialización haciendo un ejercicio de reapropiación del cuerpo por medio de la deformación, lo feo, lo animalizado, la exhibición, el quiebre y lo ridículo.

> Tanto los textos como nuestros cuerpos eran una especie de burla al discurso feminista de la época. Tenía que ver con una ruptura, una desacralización, una transgresión. Porque de hecho éramos feministas. Y no necesitas ponerte el cartel (…) todo era raro en aquel momento, nuestra presencia era rara (…) el exponer era una manera de darle identidad. Nosotras trabajábamos con el humor y no con la denuncia solemne y esa era una manera de politizar (Gabin, en Gutierrez, 2016, p. 15).

A modo de conclusión

El poder, como plantea Foucault, es aquello que forma, regula y mantiene los cuerpos en la sujeción, constituyendo así su efecto en sus aspectos formativos o constitutivos, aleccionándolos para comportarse dentro de las relaciones que el poder necesita establecer para sostener la norma social. Este poder ha sido fundamentalmente masculino, pero en el contexto en que las *Gambas*…actúan el sistema regulatorio estaba en crisis y esto permite el surgimiento de discursos disidentes en el plano social, artístico en general y teatral en particular.

Como ya sabemos la voz que ha podido enunciar a lo largo de la historia fue la masculina, hay que develar que las otras voces que se alzaron, si bien la historia acalló, no por eso pudo silenciarlas. En la modernidad se constituye la idea de monstruo para representar a la otredad, para presentar a la parte del yo (cuerpo carnal) que está oculto o no tenido en cuenta. Esta representación desde la visión poder ha sido mayoritariamente homonormativa y va a construir, también, una imagen de mujer como otredad, atribuyéndole características como peligrosa, bruja, traidora, etc. Así es concebida, entonces, desde valores negativos, asemejándola a la monstruosidad y de esta forma va a legitimar su negación a dotarla de humanidad. Es hacia finales del S XX donde con la idea del fin de la historia enunciado por Francis Fukuyama[6] se va a exponen la finalización de los grandes relatos para surgir otros, micro relatos o relatos fragmentarios que comienzan a legitimar a las minorías que han sido dejadas de lado o no tenidas en cuenta desde la perspectiva histórico-filosófica-social como: el cuerpo, lo íntimo, los procesos obreros, el feminismo, las disidencias sexuales, etcétera. Un tiempo antes, en los años 80 donde entran en escena las *Gambas…,* comienza también en nuestro país un período donde las mujeres de manera más masiva empiezan, muy poco a poco, a tener un espacio distinto y a alzar sus voces. En el caso de las *Gambas…,* su enunciación, el discurso es realizado por ellas como mujeres, sin pedir permiso ni arbitrar silencios.

Desde su propuesta las *Gambas al ajillo* iban a romper directamente con la visión fálica de dominación femenina. Teniendo en cuenta el contexto epocal lo hicieron desde el discurso artístico de ruptura y desde el quehacer propio de un grupo de mujeres que no necesitaban de un "hombre" para ser legitimadas. Es por esto también, que su cuerpo expuesto expresaba todo el ser femenino.

Nuestra contemporaneidad plantea la necesidad de repensar nuestro lugar social, haciendo indispensable rever, desde las teorías contemporáneas de género, las figuras femeninas

6 Este concepto es enunciado por el autor en 1995 en su libro *¿El fin de la historia?*

de nuestro quehacer artístico desde la producción simbólica e histórica que han construido como mujeres creadoras, situándolas en su tiempo y contexto sociocultural. Las *Gambas al ajillo* presentaron un cuerpo femenino soberano que se diferencia del modelo establecido tradicionalmente, construyendo una mirada de nuevos sentidos en relación al cuerpo y su "estar en" cuestionando desde el humor, la parodia y la inversión la cosificación del cuerpo, tanto femenino como social, denunciando su lugar social establecido, la norma homocéntrica y aportando al campo teatral formas expresivas que expresaban marcas de género así como también recursos poéticos innovadores.

Bibliografía

Butler, Judith. 1993. *Cuerpos que importan.* Buenos Aires, Editorial Paidós. 2019.

Dubatti, Jorge. 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino.* Buenos Aires, Editorial Planeta.

Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* México, Siglo XXI Editores. 1998.

Foucault, Michel. 1966. "Topologías" Conferencias radiofónicas 7 y 21 de diciembre en France-Cultura, publicadas en *Fractal* N° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.

Gabin, María José. 2001. *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Gutierrez, María Laura. 2016. "Cuerpos desobedientes y contaminacionesdesde el humor en los feminismos. La experiencia de Gambas al Ajillo durante la escena under porteña de los 80", en *Revista Argus-a Artes & Humanidades.* Vol. VI Edición N° 22. Octubre 2016. ISSN: 1853-9904. California-U.S.A. Bs. As.-Argentina.

Kristeva, Julia. 1980. *Poderes del horror.* Madrid, Siglo XXI.

Pellettieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo Editores. 1995, *La puesta en escena en latinoamérica: teoría y práctica teatral.* Buenos Aires, Galerna.

Segato, Rita. 2006. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad* **Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Buenos Aires, Tinta Limón. 2013.**

Soto, Moira. 2001. "Regambas" En *Diario Página 12*. Suplemento Las 12. 28 de diciembre de 2001. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-12/01-12-28/NOTA1.HTM (Consulta: 10/08/2021).

Prazer, (eu sou) Penélope: Autoetnografia polifônica de uma *drag queen*[1]

Silva Rocha, Caio César[2]
UFSJ/BRA
caioroitman@gmail.com

Palavras-chave
PENÉLOPE – *DRAG QUEEN* - AUTOETNOGRAFIA – POLIFONIA – TEATRO

Resumo

Este texto (um ensaio polifônico e autoetnográfico, performativamente construído por memórias artísticas, fotografias, músicas e fragmentos de textos de pesquisadores/as que dialogam sobre o(s) tema(s) proposto(s)), objetiva entender quais características polifônicas compõem a cena teatral *drag queen*, tendo como objeto algumas aparições cênicas da (minha) *drag* Penélope, na cidade de Jequié/Bahia/Brasil. Para tanto, aproprio-me do conceito de polifonia da cena teatral, proposto por Ernani Maletta (2016), compreendendo como a cena *drag* utiliza recursos como a música, a dança e as visualidades, por exemplo, de modo equipolente, ou seja, observando como os referidos elementos possuem fundamental importância para a construção da cena *drag queen*.

> Se todas as utopias nascem do corpo, do corpo da DRAG nascem possibilidades de vislumbrar, pertencer, ser/estar e também borrar, (des)identificar, (re)inscre(ver) realidades, gêneros, performances, discursos e espaços. A DRAG proporciona o alargamento do olhar com sua aparição *bigger than life*, para performativamente convocar o senso comum a se movimentar na direção de imaginar outros modos de estar/pensar (n)o mundo, além de desmantelar localizações normativas no que diz respeito ao que se deve ou não se deve ser. Esse aspecto é resistência aos discursos hegemônicos, é "um reconhecimento tático das interpelações ideológicas que fixam o sujeito no interior de um aparato de poder" (MUÑOZ, 1999, p. 97), é entender o lugar da própria diferença que traz à tona uma transformação ainda mais abrangendo a ideia de si mesmo, a ideia de não aceitar uma subalternidade compulsória enquanto normalidade. É a "metodologia da esperança" que rejeita criticamente o aqui-agora e insiste na potencialidade do "não ainda" (AROLDO FERNANDES, 2016).[3]

1 A proposta deste trabalho (em caráter de ensaio) é abordar, ainda que de modo incipiente, uma vivência artística como a *drag queen* Penélope considerando, com base nos relatos descritos no decorrer do texto, das fotografias inseridas e das letras das canções dubladas pela *drag*, a relevância da polifonia teatral para a construção da cena *drag*.

2 Professor efetivo da rede Estadual da Bahia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, Campus Tancredo Neves. Especialista em Metodologia do Ensino de Arte pela UNINTER. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB/Campus Jequié. Ator.

3 Descrição dos experimentos cênicos (ensaios fotográficos, performances e videoperformances) "Utopias de Si", sob a direção do professor Ms. Aroldo Fernandes, realizados como propostas práticas do grupo de pesquisa

Primeiras fechações

Em seu livro *Homofobia: Identificar e Prevenir* (2015, p.56), a professora Jaqueline Gomes de Jesus conceitua a figura *drag queen* como artistas (homens) que "fazem uso da feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações" teatrais e shows. Com base na definição da autora podemos entender, preliminarmente, o caráter cênico da *drag* que é caracterizado por seu exagero (ou feminilidade potencializada). Além disso, elementos como a música, a dança, o figurino, a maquiagem, a cenografia e a iluminação são incorporados ao teatro, de forma equipolente, o que possibilita o caráter polifônico da cena *drag queen*.

Diante das perspectivas apresentadas, este ensaio (polifônico) autoetnográfico – performativamente construído por memórias artísticas, fotografias, músicas e fragmentos de textos de pesquisadores/as que dialogam sobre o(s) tema(s) proposto(s), objetiva entender que características polifônicas, (compreendendo o conceito de polifonia proposto por Ernani Maletta (2016)) compõem a cena teatral *drag queen*, tendo como objeto algumas aparições cênicas da (minha) *drag* Penélope, na cidade de Jequié/BA. É oportuno entender que o método da autoetnografia, utilizado para a escrita deste texto, propõe, de acordo com Sylvie Fortin (2009), um diálogo entre a criação cênica do/a artista e a pesquisa por ele/a empreendida. Dito de outro modo, a metodologia autoetnográfica visa compreender como as experiências vivenciadas pelo/a artista-pesquisador/a constituem material valioso e fundamental para abordar os assuntos investigados por ele/a (ROCHA & FERNANDES JR, 2018), tendo em vista que "[...] se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir da sua própria experiência?" (FORTIN, 2009, p.82). E assim, apoiado na ideia de Fortin (2009), minhas experiências como Penélope se configuram como "um modo investigativo/artístico/acadêmico" (FERNANDES JÚNIOR, 2015, p.35) para o desenvolvimento desta reflexão.

Penélope surge durante os anos de 2014 e 2015, a partir dos encontros práticos e teóricos do Grupo de Pesquisa *Gap-Motus*: Grupo de Ações Performativas *Motus*, coordenado pelo professor Aroldo Fernandes Junior, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB, *Campus* Jequié. Para a sua composição foram utilizados elementos que fazem parte das minhas memórias afetivas, representadas aqui, sobretudo, pelo cinema e pela música. Ao me aprofundar na escolha dos elementos utilizados para a criação da *queen*, percebi que eles também dialogam sobremaneira com os afetos do meu eu-artista, ao passo que tornam as figuras Caio e Penélope (quase que) indissociáveis.

Como apreciador da sétima arte compreendi, durante a criação da *drag*, que se tratava de uma *femme fatale* (ou mulher fatal, em tradução literal), figura sempre presente nos clássicos filmes *noirs* (subgênero do cinema policial) que fizeram muito sucesso durante as décadas de 1940 e 1950, e que eram representadas, em sua maioria, por atrizes como Ava Gardner, Rita Hayworth, Lana Turner, Barbara Stanwyck e Lizabeth Scott.

Gap-Motus: Grupo de Ações Performativas *Motus*, vinculado à UESB/Jequié. O texto pode ser encontrado na página: https://www.youtube.com/watch?v=TBX0ZYZR-e4

No decorrer dos encontros práticos para a composição cênica de Penélope, entendi que esse ar de mistério e sedução, projetado consoante a inspiração propiciada pelo subgênero cinematográfico citado, também deveria ser impresso no repertório musical escolhido para as dublagens. Nesse sentido, canções da cultura pop americana, interpretadas por grandes divas como Lana del Rey, Madonna, Bonnie Tyler e Sheryl Crow, por exemplo, foram selecionadas.

A primeira aparição da *drag queen* acontece no final do ano de 2015, na Sala Preta dos cursos de Teatro e Dança da UESB, num experimento cênico proposto pelo *Gap-Motus*, que objetivava a dublagem de canções dos anos de 1970. A música escolhida por Penélope foi *It's a heartache,* de Bonnie Tyler*,* que compõe o álbum intitulado *Natural Force,* lançado em 1978.

It's a heartache
Nothing but a heartache
Hits you when it's too late
Hits you when you're down
It's a fool's game
Nothing but a fool's game
Standing in the cold rain
Feeling like a clown
It's a heartache
Nothing but a heartache
Love him 'til your arms break
Then he lets you down
It ain't right with love to share
When you find he doesn't care for you
It ain't wise to need someone
As much as I depended on you
Oh, it's a heartache
Nothing but a heartache
Hits you when it's too late
Hits you when you're down
It's a fool's game
Nothing but a fool's game
Standing in the cold rain
Feeling like a clown
It ain't right with love to share
When you find he doesn't care for you
It ain't wise to need someone
As much as I depended on you
Oh, it's a heartache
Nothing but a heartache
You love him 'til your arms break
Then he lets you down

It’s a fool’s game
Standing in the cold rain
Feelin’ like a clown
It’s a heartache
Love him ‘til your arms break
Then he lets you down
It’s a fool’s game
(TYLER, 1978)

Figura 1 – Experimento cênico “Anos 70”

Fotografia: Aroldo Fernandes. *Drag Queen*: Penélope (Jequié, 2015)

Peruca, maquiagem, vestido, xale, salto alto e meia-calça preta transformavam o meu corpo masculino em um corpo que ultrapassava/borrava as fronteiras que instituem os limites impostos pelos gêneros. Naquele instante já não era mais Caio, mas sim, Penélope. Além dos componentes citados, outras vozes se atrelavam a esse (novo) corpo, como a iluminação cênica e a já referida dublagem, imprimindo à cena *drag queen* um caráter altamente polifônico. Antes de abordar as características polifônicas que compõem a cena da referida *drag,* é preciso discutir sobre os conceitos-chave deste texto: *drag queen* e polifonia.

Entre babados e purpurinas: o que é a drag queen?

Durante o processo de construção da *drag queen* discutiu-se, nos encontros teóricos do grupo de pesquisa, sobre a definição desse termo. Segundo Aroldo Santos Fernandes Jr. (2018), os primeiros indícios dessa expressão surgiram nas rubricas utilizadas nos textos dramatúrgicos escritos por Shakespeare, que indicavam que os atores estariam vestidos como personagens femininas. No Brasil, como informa João Silvério Trevisan (2000), a figura *drag* ganha maior visibilidade na década de 1990, quando homens (homossexuais, em sua maioria) se caracterizavam como mulheres para se apresentarem em bares, boates e espetáculos teatrais.

Mas, afinal de contas, o que é a *drag queen*? Guacira Lopes Louro (2004) relata que a *drag* é uma figura pública, que se apresenta em espaços públicos. Contudo, "[...] descobri-la no seu processo de produção é, pois uma tarefa difícil" (p. 84). Tal afirmativa se justifica pelo fato do camarim ser o ambiente em que ela se monta, se transforma numa diva pronta para brilhar em seu show de dublagem e/ou espetáculo teatral. Esse processo de "montaria" supõe diversos truques como "aquendar a neca" (a ocultação do pênis) e uma cuidadosa depilação. Ainda de acordo com Louro (2004, p.84-85), esse processo continua

> [...] com uma exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e que se completa com uma pesada maquiagem (corretivo, batom, muito blush, cílios postiços e perucas). Ao executar, por fim, seus últimos movimentos, retocando o batom ou o delineador dos olhos, a *drag* "baixa" (...) É nesse momento que a *drag* efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem.

Com base nessa perspectiva apontada pela autora, Joseylson Fagner dos Santos (2012, p.115) nos diz que, ao dar vida à *queen*, o corpo do artista, agora trans(formado), borra os limites impostos ao masculino, dando vida, mesmo que cenicamente, ao seu sonho utópico feminino "através de roupas, perucas e acessórios apropriados", enquanto o palco se configura como um lugar de transgressão das normas que consubstancializam os corpos femininos e masculinos e que ditam como cada um/a deles/as deve se portar de acordo com a sua marca corporal: a genitália (SANTOS, 2012). Assim, ao transgredir essas fronteiras sociais, as *drags* "[...] embaralham e confundem os sinais considerados próprios" (LOURO, 2004, p.87) ou adequados para homens e mulheres. O corpo *drag* é um corpo que se monta, se cria, se transforma ou se fabrica. Deste modo,

> [...] a *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretenda se passar por uma mulher. Seu propósito não é esse; ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher. A *drag* propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua as marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela delimita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia (LOURO, 2004, p.85)

Ao me transformar em *drag*, deixo de ser Caio e assumo uma nova "identidade": Penélope. Existe nesse processo uma espécie de produção de um novo corpo, corpo esse que transcende/quebra/mancha/rabisca as fronteiras que delimitam o que é ser homem e o que é ser mulher. Assim, ao dar vida a Penélope, os discursos femininos (potencializados) são discursivamente inscritos em meu corpo e ganham vida a partir/através dele (FERNANDES JR, 2015). Há nesse processo uma relação de "estranheza (*queerness*) com as normas instituídas"

(FERNANDES JR., 2015, p.38), e tal estranheza é ocasionada pelo afrontamento às normas sociais impostas, no qual a busca pelo (sonho utópico) feminino "[...] não é outra coisa senão a busca da androginia, da ambiguidade. A identidade como devir" (LOPES, 2002, p.72).

Figura 2 - Ensaio fotográfico "Utopias de Si"
Fotografia: Aroldo Fernandes. *Drag Queen*: Penélope (Jequié, 2017)

É impossível falar sobre *drag queens* sem citar um dos seus elementos mais marcantes: a dublagem. Grande parte do público que prestigia o show *queen* interessa-se, sobretudo, pela dublagem, pela paródia do artista *drag* à cantora homenageada. A dublagem está relacionada, na grande maioria das vezes, aos gostos musicais do artista, configurando-se como um tributo (e/ou louvor, veneração) às grandes divas do cenário musical nacional e/ou internacional. Na esteira desse pensamento, o autor Daniel Magalhães de Andrade Lima (2018) argumenta que a dublagem cênica *drag* não se relaciona apenas ao campo afetivo do artista dublador, mas também do público. Segundo ele

> [...] Isto se acentua quando pensamos que as músicas dubladas são muitas vezes canônicas na cultura pop e trazem memórias afetivas e significações que interagem e são moduladas pelas performances das *queens*. Assim, a maneira como as dubladoras jogam com as canções parecem lidar com os nossos consumos destas músicas, remetendo às nossas escutas destes produtos; provavelmente também performamos, aos nossos modos, estes produtos sonoros, seja sozinhos ou em comunidade. Não só isso, as dublagens das *drags* (...) também parecem operar e circular como videoclipes das músicas performadas, acentuando a relevância que estabelecem na cultura *queer* (LIMA, 2018, p.3)

Ademais, de acordo com Anna Paula Vencato (2002, p.81), a dublagem *drag* pode ser considerada como uma potente performance corporal, afinal, o "ato de dublar algo perfeito também auxilia na caracterização do show", o que torna o elemento dublagem uma parte primordial do show e/ou espetáculo *queen*, ou o elemento cênico que mais desperta a curiosidade e interesse do público para os espetáculos e shows *drags*.

Figura 3 - Ensaio fotográfico "Utopias de Si"

Fotografia: Aroldo Fernandes. *Drag Queen*: Penélope (Jequié, 2017)

Strike a pose: *O teatro como arte polifônica*

Meu primeiro contato com o termo teatro polifônico ocorre em 2018, durante o Mestrado em Artes Cênicas, na Universidade Federal de São João del-Rei, UFSJ/*Campus* CTAN, na disciplina Tópicos Variados em Processos e Performances: Música e Cena, ministrada pela professora Dra. Juliana Mota[4]. Ernani Maletta (2016) informa que o referido conceito surge a partir dos escritos do filósofo Mikhail Bakhtin e significa a multiplicidade de vozes em um mesmo espaço.

Nessa perspectiva, é possível compreender que a polifonia ocorre a partir da junção

4 Este ensaio é um resultado dos estudos práticos e teóricos da disciplina Tópicos Variados em Processos e Performances: Música e Cena, ministrada pela professora Juliana Mota. Após alguns apontamentos da referida professora, e com a supervisão do meu orientador de mestrado, o texto foi reescrito para publicação.

de elementos que são incorporados à cena, como a música, a dança, a cenografia, o figurino, a performance, a maquiagem, a projeção de vídeos, dentre outros. Contudo, essas vozes não atuam como elementos coadjuvantes, elas são independentes e/ou equipolentes (MALETTA, 2005, p.45), ou seja, "[...] são autônomas e têm igual importância" para a construção e apresentação do espetáculo teatral. Isso ocorre pelo fato da impossibilidade de se eleger, no teatro,

> [...] *uma matéria-prima única protagonista*, pois, para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a *simultaneidade de produções de sentidos* criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som. Percebe-se então, que a *linguagem teatral*, como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* – que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (MALETTA, 2016, p.58. Grifos do autor).

Na esteira do pensamento de Maletta (2016), cabe-nos compreender que a polifonia está diretamente relacionada à natureza do teatro, natureza essa que possibilita que as linguagens artísticas se inter-relacionem na cena, ao passo que o discurso teatral não se delimita apenas pelo caráter linguístico, mas também plástico, corporal e gestual (MALETTA, 2005). É válido inferir que essas múltiplas vozes podem não ser visíveis aos olhos do público, "[...] mas plenamente presentes no discurso do ator em cena" (MALETTA, 2005, p.51), seja com base em sua caracterização, gestualidade, ou ritmo impresso à fala.

Com o aprofundamento do tema, fundamentado nas leituras dos textos propostos pela professora Juliana Mota, comecei a questionar-me se a cena *drag queen* pode ser definida como polifônica. Tal inquietação se justifica pela multiplicidade de elementos que compõem a *drag*, como a música, a maquiagem, o figurino, a coreografia e a iluminação, por exemplo. Além disso, também considero o corpo do artista *drag* como polifônico, afinal, ao incorporar os referidos elementos à cena, o público se vê diante de um corpo que dubla, dança, atua, como também um corpo que borra a identidade masculina do artista, um corpo que não pode ser definido, um corpo performativo, um corpo desviante!

Esse corpo polifônico, repleto de elementos cênicos (corpo que brinca, joga, performa, se pinta, se (trans)forma e borra as fronteiras que delimitam os gêneros masculino e feminino) pode ser compreendido, com base nas ideias de Judith Butler (2003), como uma forma de subversão do(s) gênero(s). Ora, a performance do artista *drag queen*, ao parodiar o gênero contrário, revela "[...] implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência." (BUTLER, 2003, p.196). Em outras palavras, ao lançar mão de elementos socialmente atribuídos apenas ao feminino, a *drag* utiliza "[..] elementos presentes dentro da própria inteligibilidade do gênero para reinventar sua performance e se apresentar como um constructo que se choca com a norma" (BEZERRA & OSTERNE, 2017, p.98).

Figura 4 - Ensaio fotográfico “Utopias de Si”

Fotografia: Aroldo Fernandes. *Drag Queen***:** Penélope (Jequié, 2017)

I´m a bitch drag queen: Penélope e a polifonia da cena *drag*

> Meu corpo se renova, tira as amarras do temores e se expõe livre, forte. A cada olhar ele se faz diferente, atento ao olhar do outro. Me faço espetáculo, na rua, na sala de aula, quando agora escrevo (...) É hora de tomar riscos, de metamorfose. Os movimentos do parto se acentuam. Nasço com uma voz que não conhecia. A canção está presa na garganta. Ela vai começar. Ela está começando. (LOPES, 2002, p.73)

A última aparição pública de Penélope ocorre no ano de 2017, num outro experimento cênico também intitulado “Utopias de Si”. Antes de abordar a cena, é fundamental observar que todos os elementos agregados ao experimento foram pensados desde o início do processo de criação artística. Para Maletta (2015, p.46), esse cuidado é fundamental, afinal, a iluminação, o figurino, a cenografia e a maquiagem ainda são vistos pela grande maioria dos/as artistas como coadjuvantes e são “[...] tardiamente incorporados ao processo de criação – chegando em geral às vésperas ou até mesmo depois da estreia”.

Durante o processo criativo, todas as matérias-primas foram pensadas com bastante

antecedência. Isso se justifica pelo fato de que se torna impossível conceber Penélope sem a utilização do material necessário para que ela "baixe", ao mesmo tempo em que os elementos como iluminação, maquiagem, figurino, cenografia e música devem ser pensados/analisados com base nas características atribuídas à *drag.*

No dia da apresentação artística, o processo de dar vida a Penélope inicia antes do palco, no camarim, "o espaço de produção da cena que logo será vista" (FERNANDES JR, 2015, p.47). Nesse ambiente me monto, me transformo em Penélope. É no camarim que o meu corpo é moldado, pintado, transformado. Para Joseylson Fagner dos Santos (2012, p.114), o corpo *drag* trilha por um caminho "que atravessa dois projetos de vida, duas identidades sociais, dois sujeitos que ocupam a mesma substância física". Para que a *drag queen* tome forma e possa se apresentar para o público, é preciso isolar o sujeito masculino, assumindo assim uma nova "identidade" (SANTOS, 2012), e isso só é possível a partir do processo de montagem da *drag*, em que o figurino e a maquiagem se constituem como matérias-primas fundamentais para a construção/fabricação desse novo corpo.

Partindo dessa lógica, ao me apropriar desses elementos, sou tomado por uma força que me (trans)forma, que faz com que o corpo masculino assuma uma característica extremamente feminina. A voz se torna mais suave, quase inaudível. O olhar é mais contido e sedutor. Nesse momento, meu sonho utópico de feminilidade se materializa: agora, sou Penélope.

De acordo com Santos (2012), esse método de caracterização pode ser compreendido como um momento de veneração, louvor, reverência ou de celebração ao feminino. É como se "a montagem representasse a cerimônia, o corpo masculino fosse o receptor e a *drag queen* fosse uma entidade que logo encarnará naquela pessoa" (SANTOS, 2012, p.114). Esse "ritual de passagem" ocorre graças ao culto e à apropriação de um belíssimo vestido, do salto alto, do batom, do *blush*, pulseiras, brincos, cílios postiços, sombras, do delineador e do rímel.

O experimento inicia. Penélope surge com um longo vestido preto, maquiagem pesada e extravagante, sapatos de salto alto e um véu preto transparente cobre a sua cabeça. Em suas mãos a *drag* porta um buquê de flores vermelhas. Ela anda pelo pátio da UESB observando os olhares atentos do público que para para assisti-la. Uma fria luz amarela a acompanha, ao mesmo tempo em que produz um jogo de luz e sombras sobre a sua figura. Penélope para e começa a dublar a canção *You'll See* da cantora Madonna[5], que compõe o álbum *Something to Remember*, lançado em 1995.

You think that I can't live without your love
You'll see,
You think I can't go on another day.
You think I have nothing
Without you by my side,
You'll see

5 O experimento foi gravado, editado e postado na plataforma do YouTube como uma vídeoperformance, e pode ser acessado pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=TBX0ZYZR-e4.

Somehow, some way

You think that I can never laugh again
You'll see,
You think that you've destroyed my faith in love.
You think after all you've done
I'll never find my way back home,
You'll see
Somehow, someday

All by myself
I don't need anyone at all
I know I'll survive
I know I'll stay alive,
All on my own
I don't need anyone this time
It will be mine
No one can take it from me
You'll see
(MADONNA, 1995)

É possível compreender, a partir do resumo da cena, como o teatro *drag queen* se manifesta polifonicamente "[...] por meio do entrelaçamento de múltiplos discursos autônomos, simultâneos e equipolentes" (MALETTA, 2016, p.58), que enviam ao público diversas mensagens vindas do figurino, da iluminação, da corporeidade, da plasticidade e da musicalidade, como também do cenário e da maquiagem (MALETTA, 2016). Nessa lógica, é oportuno asseverar que

> [...]o discurso manifestado pelo figurino altera e é alterado pelo discurso proposto por meio do movimento corporal, que altera e é alterado por aquele produzido por intermédio do cenário, que altera e é alterado pelo discurso expresso pelo caminho do som pelo espaço [..] (MOTA, 2007, p.22)

Em outras palavras, essas vozes que são agregadas ao experimento não se constituem como auxiliares da cena; na verdade, elas atuam de modo autônomo e equipolente, dando vida, corpo e voz ao teatro que é apresentado. Essa polifonia é evidenciada, também, no corpo do artista *drag queen,* uma vez que estabelece um potente diálogo interdisciplinar entre os elementos da cena, o que visibiliza, segundo Juliana Alves Mota (2007), a diversidade de expressões artísticas que perpassam o corpo do ator "[...] ao mesmo tempo em que criam um discurso próprio, influenciam e se deixam influenciar pelos outros múltiplos discursos, de acordo com a ideia de polifonia cênica" (p.21).

Figura 5 – Experimento cênico “Utopias de Si”

Fotografia: Aroldo Fernandes. *Drag Queen:* Penélope (Jequié, 2017)

A música finaliza. O refletor que a acompanha é desligado. Penélope dá as costas ao público e desaparece dentro da escuridão. Fim do experimento cênico. É possível perceber, a partir da simultaneidade de elementos agregados à cena, como o teatro *drag queen* “[...] compartilha conceitos e fundamentos com as outras artes” (MALETTA, 2016, p.61), ao mesmo tempo em que, ao reunir e combinar todas essas vozes, imprime ao teatro, arte autônoma, o seu caráter polifônico (MALETTA, 2016).

Referências

BEZERRA, Pedro Henrique Almeida; OSTERNE, Maria do Socorro Ferreira (2017) Agência do corpo drag na desconstrução das acepções de corpo, gênero e sexo. Revista O Público e o Privado,v. 15 n. 29, p 93-110. Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2207/1792. Acesso em: 26 mar. 2020.

BUTLER, Judith (2003) Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

F**ERNANDES JUNIOR, Aroldo Santos** (2015) Biscoitos caseiros: *camp*, solidão e homofobia na internet. Curitiba: Appris.

FERNANDES JUNIOR, Aroldo Santos (2018) It’s all about that bricks: utopia performativa nas videoperformances de Saullo Berck. In: GARCIA, Wilton (org.). Gêneros,

diversidades, tecnologias e *smart city*. – Sorocaba, SP: Edunisio. Disponível em: <http://uniso.br/ eduniso/doc/pdf/generos_diversidades_tecnologias_e_smart_city.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

FORTIN, Sylvie (2009) Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Revista Cena, n° 7, p. 77-88. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 03 fev. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de (2015) Homofobia: identificar e prevenir. Rio de Janeiro: Metanoia.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade (2018) *"Lip Sync for your life":* corpo e performance nas dublagens de *RuPaul's Drag Race*. Anais do 41° Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Universidade da Região de Joinville – SC, p.1-16. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0520-1.pdf. Acesso em: 26 abr. 2020.

LOPES, Denilson (2002) E eu não sou um travesti também? In: LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, p.67-89.

LOURO, Guacira Lopes (2004) Marcas do corpo, mascas do poder. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria *queer*. – Belo Horizonte: Autêntica, p.75-90.

MADONNA (1995) *You'll See*. In: Madonna. Something to Remember.

MALLETA, Ernani (2005) A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Educação. Orientadora: Dra. Ângela Imaculada Loureiro de Freitas Dalben. Belo Horizonte.

MALLETA, Ernani (2015) Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o Grupo Galpão e o Teatro Laboratório Toscana. Revista Pitágoras 500, v. 9, n. 9, p. 45-67. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/ view/401/387>. Acesso em: 25 nov. 2018.

MALLETA, Ernani (2016) Atuação polifônica: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MOTA, Juliana Alves (2007) Para aprender a observar: em busca de uma atuação polifônica. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Orientador: Dr: Antônio Barreto Hildebrando. Belo Horizonte.

ROCHA, Caio César Silva; FERNANDES JR, Aroldo Santos (2018) "Viadinho só se fode": autoetnografia de um processo escolar heteroterrorista. Revista Movendo Ideias. V. 23, n° 2, p. 42-51, jul/dez. Disponível em: http://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/1160 Acesso em: 25 de maio de 2020.

SANTOS, Joseylson Fagner dos (2012) Femininos de montar: uma autoetnografia sobre experiências de gênero entre *drag queens*. Dissertação (Mestrado em Antropologia

Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Orientadora: Dra. Berenice Bento. Natal.

TREVISAN, João Silvério (2000) Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3ª edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Record.

TYLER, Bonnie (1978) It's a heartache. IN: TYLER, Bonnie. Natural Force.

VENCATO, Anna Paula (2002) "Fervendo com as *drags"*: corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Orientadora: Dra. Sônia Weidner Maluf.

Dramaturgia boca de lixo: *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* e a homossexualidade subversiva em tempos de ditadura civil-militar no Brasil

Silva Rocha, Caio César[1]
UFSJ/BRA
caioroitman@gmail.com

Ferreira da Rocha Júnior, Alberto[2]
UFSJ/BRA
tibaji@ufsj.edu.br

Palabras clave
TEATRO BRASILEIRO – SEXUALIDADES – DITADURA CIVIL-MILITAR - DRAMATURGIA

Resumen

A comédia *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), de autoria de Fernando Mello, faz parte de uma série de textos de teatro, com forte teor político, que foi escrita, no Brasil, no período da ditadura civil-militar (1964-1985). Desde o início do golpe, os/as autores/as teatrais, imbuídos/as da luta contra o nefasto ciclo militarista e autoritário que se delineava, começaram a evidenciar em suas dramaturgias as mazelas e preconceitos sociais da burguesia e dos governos ilegítimos com o principal objetivo de borrar o *status quo* imposto socialmente. Em *Greta Garbo*, acompanhamos as aventuras e desventuras de uma bicha afetadíssima chamada Pedro (ou a Greta Garbo do Irajá), solitário homossexual de meia-idade, enfermeiro e morador do subúrbio carioca, que se apaixona perdidamente por Renato, rapaz interiorano, que chega à capital do estado com o intuito de cursar medicina. Eles vivem um relacionamento que se sustenta, pelo menos inicialmente, pelo fato de o enfermeiro suprir financeiramente o jovem mancebo. Porém, à medida que a trama avança, observamos o insucesso amoroso de Pedro, atravessado pela exclusão social bastante acentuada no período de estado de exceção no país, culminando em sua derrocada.

Introdução

O Brasil atravessa um dos períodos políticos mais conturbados de sua curta história democrática. Discursos de ódio são proferidos, desde a campanha eleitoral de 2018, pela extrema-direita e demais setores conservadores da sociedade, como evangélicos e católicos,

1 Professor efetivo da rede Estadual da Bahia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB. Ator.

2 Professor Titular da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ. Decente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo/USP.

por exemplo, que contribuíram sobremaneira para a eleição do atual presidente da república (cujo nome não citarei aqui em virtude do seu caráter fascista, antidemocrático, militarista, homofóbico, xenofóbico e racista).

Manifestações de ódio são vistas corriqueiramente – e de forma explícita – por meio das quais diversas pessoas, dentre elas o presidente, deputados/as e senadores/as aliados/as ao governo federal declaram apoio a um possível retorno da ditadura civil-militar em nosso país, ao passo que também exaltam esse nefasto período enfrentado pelo Brasil durante os anos de 1964 a 1985, chamando-o de "revolução de 64", sob a falsa assertiva de que o golpe militar foi importante para o fortalecimento da democracia e, também, para o enfraquecimento de um suposto movimento comunista no país. Diante de tal inverdade propagada pela extrema-direita, ecoa a seguinte questão: é possível explicar o porquê de grupos apoiarem o retorno da ditadura militar?

Para tentar responder à pergunta acima, recorro a Jeanne Marie Gagnebin (2006) ao apontar que a não preservação da memória histórica de um país e/ou de um fato político causa esquecimento e desinformação. Nesse sentido, cabe afirmar que, embora tenham havido diversas tentativas de preservação da sombria história do golpe civil-militar de 1964, a exemplo de livros, filmes e também da importante, porém tardia, pesquisa da Comissão Nacional da Verdade, proposta pelo governo de Dilma Rousseff e cujo relatório final foi publicado em 2014, nenhum desses projetos ganhou a visibilidade necessária em nossa sociedade, o que corroborou para que a ditadura se tornasse um capítulo esquecido e/ou desconhecido da história do Brasil. Com base nessa assertiva, concordo com Gagnebin (2006) ao advertir sobre a importância de rememorar o passado para que ele não seja esquecido ou apagado, como também

> [...] significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p.55).

Dito isso, esse artigo visa não apenas rememorar e/ou evidenciar o referido período a partir de estudos históricos sobre a característica política do teatro frente ao combate à ditadura, como também – e sobretudo! - compreender o lugar da homossexualidade masculina com base na dramaturgia cômica *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), de autoria de Fernando Mello.

Antes de prosseguir, é oportuno pontuar que este trabalho parte de uma pesquisa histórica de análise do texto dramatúrgico *Greta Garbo* (1974), obra escrita e encenada durante a ditadura civil-militar no Brasil em que a homossexualidade é evidenciada. Contudo, ao debruçar-me sobre a escrita de um artigo que dialogue sobre os temas teatro, homossexualidade e regime militar, sou confrontado com a seguinte problemática: a (quase) inexistência de produções acadêmicas em teatro e/ou artes cênicas que abordem os referidos temas. Alberto Ferreira da Rocha Júnior

(2018) informa que essa lacuna está diretamente relacionada ao fato de que, em nosso país, os trabalhos que relacionam as temáticas história do teatro brasileiro e homossexualidades têm se concentrado nos estudos *queer,* sobretudo numa perspectiva contemporânea e que, "[...] talvez, possa ser considerada paradoxalmente uma normalização do *queer*" (ROCHA JUNIOR, 2018, p.2).

Dito de outro modo, a maioria das teses, dissertações, artigos e monografias que propõe um diálogo direto sobre a homossexualidade no teatro brasileiro parte de uma perspectiva contemporânea, ou seja, analisa textos e/ou espetáculos da atualidade em diálogo direto com os estudos *queer*. Todavia, mesmo diante dos parcos referenciais teóricos que auxiliaram no processo de escrita, a proposta da pesquisa visa preencher uma lacuna nos estudos das artes cênicas ao apresentar um trabalho em que as referidas temáticas estejam em evidência, baseado em uma minuciosa análise do texto teatral escrito por Fernando Mello (1974).

A fim de melhor analisar a referida obra, optamos pela proposta teórico-metodológica da historiografia. Segundo Daniela Nunes (2011), tal método científico

> [...] surge a partir das escolhas do pesquisador, das suas experiências e preferências; da sua sensibilidade em enxergar as pistas deixadas pelas pegadas dos homens no tempo, ao observar fatos aparentemente insignificantes inseridos na realidade complexa (2011, p.18).

Na esteira do pensamento de Nunes (2011), é possível observar que a historiografia parte das ideologias de cada pesquisador/a, bem como de suas subjetividades. É o momento em que ao se debruçar sobre o tema pesquisado, cria-se "[...] uma relação de verossimilhança com a realidade" (NUNES, 2011, p.18) a fim de conferir à escrita uma aproximação maior com os fatos narrados. Cabe observar que, ainda de acordo com a autora, embora a visão do/a investigador/a sobre os fatos prevaleça em seus escritos, ele/a não cria acontecimentos ou personagens, mas os descobre em suas fontes, fazendo ressurgir feitos de grandes personalidades, ao passo que também revela histórias de sujeitos "pequenos", à margem da sociedade, que deixaram importantes legados de lutas sociais, mas que foram invisibilizados pela história e/ou "esquecidos" pelo tempo. Assim,

> [...] nesse exercício de decifração do passado, o historiador também utiliza de liberdade em seu labor. Subjetividade na escolha do objeto, do recorte, na seleção das fontes, na forma como irá compor sua narrativa e dos recursos que serão utilizados. O objetivo é convencer o leitor, um trabalho que terá um público específico, seja ele qual for, estabelecendo-se, pois, um pacto de lealdade entre ambos. (NUNES, 2011, p.19).

O método histórico visa evidenciar versões possíveis e/ou aproximadas de fatos que ocorreram em um determinado período, propondo também reflexões oportunas sobre características culturais, políticas e filosóficas da época abordada pelo/a pesquisador/a (NUNES, 2011).

Do sucesso do espetáculo à publicação do texto: o contexto histórico, político e social de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá

Brasil, 1973. O país vivia em plena ditadura civil-militar, sob o comando de um dos mais nefastos presidentes do regime ditatorial: Emílio Garrastazu Médici. Nesse período, o Brasil atravessava um momento de forte censura de toda e qualquer expressão artística, além da repressão e violência causada pela política autoritária do regime ditatorial, aonde a "supressão das liberdades civis" (ARNS, 2018, p. 61) transformava a tortura, o assassinato e as prisões políticas de milhares de indivíduos numa rotina assustadora (ARNS, 2018).

À época, a extrema-direita que comandava o país visava (e ainda visa) um regime antidemocrático que exterminava - com requintes de crueldade - aqueles/as que se opusessem ao governo. Mas não eram apenas os/as opositores/as ao regime que estavam na mira da sociedade conservadora e também dos militares diretamente ligados ao governo ditatorial. Como bem pontua Benjamin Cowan (2018), os homossexuais foram considerados como amorais, patológicos, subversivos e, também, sujeitos nocivos à preservação da dita tradicional (e cristã) família brasileira, seja por possuírem condutas consideradas impróprias para a sociedade relacionadas à

> [...] "busca do prazer imediato, o hedonismo coletivo (...), a desagregação familiar (...), a permissividade moral quase sem limites (...), a exacerbação da sexualidade e o quase incentivo ao homossexualismo"[3]. (COWAN, 2018, p. 29)

Essa falsa ideia que relacionava a homossexualidade à subversão, assim como "parte de uma série de ameaças degenerativas à segurança nacional anticomunista" (COWAN, 2018, p. 29), possui forte relação ao êxito a consequente visibilidade dos movimentos de contracultura (principalmente o feminismo e movimento *black is beautiful*), que surgiram em todo o mundo ao final da década de 1960 (TREVISAN, 2000; COWAN, 2018; GREEN, 2019; ROCHA, 2021), e que batiam de frente com as normas impostas pela sociedade ocidental, como o machismo e o racismo, por exemplo, assim como a luta dos homossexuais pelo direito à igualdade. Cabe pontuar, ainda de acordo com Cowan (2018), que o preconceito relacionado à homossexualidade surge em nosso país muito antes do início da ditadura civil-militar em 1964, mas é com (e a partir) do golpe de estado que os movimentos de extrema-direita passam a condenar os homossexuais como sujeitos subversivos, ao passo que diversos teóricos ultraconservadores e até mesmo as forças de segurança vissem no desejo homossexual uma suposta estratégia da guerra revolucionária (COWAN, 2018). [4]

Mesmo diante de muita repressão, violência, censura e preconceito relacionado à homossexualidade, o ano de 1973 também foi marcado pela estreia de um espetáculo

3 Fala de "um suposto perito na Escola Superior da Guerra, em 1979" (COWAN, 2018, p. 29)

4 "O nome doutrinário que os teóricos da contrassubversão deram à espécie da guerra supostamente criada pelos comunistas para destruir o Ocidente" (COWAN, 2018, p. 29).

considerado fundamental para a abertura de um estilo e/ou tipo de teatro gay em nosso país (TREVISAN, 2000; ROCHA, 2021): *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Escrita em 1970 (SOUZA, 2014; ROCHA, 2021), a peça de autoria do dramaturgo Fernando Mello (1945-1997), abordava sobre a conflituosa relação de dois homens: Pedro, homossexual de meia-idade, enfermeiro e morador do bairro do Irajá, no Rio de Janeiro, e Renato, jovem interiorano de 20 anos, que se muda para o Rio com o intuito de cursar medicina, mas que em meio às adversidades relacionadas ao preconceito social acaba se tornando um garoto de programa, ou melhor, o garoto de programa exclusivo de Pedro (ROCHA, 2021).

De acordo com Alberto Ferreira da Rocha Junior (2019), o espetáculo *Greta Garbo (*1973*)* foi dirigido por Léo Jusi, e contou com as participações dos atores Nestor de Montemar (Pedro), Mário Gomes (Renato) e Arlete Sales (Mary). Com essa peça, "o amor homossexual começou a furar a barreira da censura ditatorial e dos setores mais reacionários" (TREVISAN, 2000, p 294) evidenciando, de forma escancarada, a existência de sujeitos gays, em sociedade, assim como a solidão que permeava esses indivíduos em meio ao preconceito e desigualdades bastante acentuados no período de forte repressão militar no país.

Ainda consoante Rocha Júnior (2019), com o sucesso da peça, o texto de Mello foi publicado, em 1974, na revista da *Sociedade Brasileira de Autores de Teatro* (SBAT), e é sobre o texto *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, que este artigo pretende analisar como ocorre a visibilidade e o consequente protagonismo do personagem Pedro, na moderna dramaturgia teatral brasileira, compreendendo a exclusão e invisibilidade desse sujeito, como a representação dos grupos relegados às dominações de poder social que os oprime, anula e inferioriza.

Viadagens afetadas no texto teatral

Como já informado anteiormente, *Greta Garbo, quem diria Irajá, acabou no Irajá* (1974) foi o primeiro texto (e também espetáculo) a abordar a homossexualidade masculina, bem como uma relação homossexual, de forma escancarada. Além disso, a obra dramatúrgica e a sua consequente peça teatral também foram responsáveis por burlar a censura federal, que à época mantinha-se atenta ao que denominava de "exploração e apologia do homossexualismo" (TREVISAN, 2000, p.294), evidenciando o cotidiano das bichas solitárias e afetadas, que estavam à margem de uma sociedade conservadora e hipócrita. Como bem pondera João Silvério Trevisan (2000), foi com e a partir da obra de Fernando Mello (1974) que o homossexual deixou de ser mostrado como "aquele ser distante e mitologizado (de Nelson Rodrigues) nem o pária desgraçado (de Plínio Marcos)" (2000, p. 295).

No referido texto, somos apresentados a Pedro, homossexual afetado e de meia idade, enfermeiro e morador do bairro Irajá, até então subúrbio do estado do Rio de Janeiro. Pedro possui uma característica bastante peculiar: se identifica com (e se intitula como) Greta Garbo, a sua atriz favorita. Numa noite festiva, o personagem conhece o jovem Renato, rapaz vindo do

interior do estado, que quer tentar a vida na capital, e estudar medicina. Eles se envolvem num relacionamento inicialmente confuso, seja pela aparente ingenuidade de Renato, assim como os bloqueios e preconceitos do jovem relacionados à homossexualidade. Renato assume o relacionamento com Pedro, que se sustenta (pelo menos inicialmente) pelo fato de o enfermeiro bancar o mancebo. No decorrer da história, o jovem interiorano se envolve com a prostituta Mary, o que faz com que Pedro – que a esta altura já não consegue viver sem o garoto – faça de tudo para não perder o seu homem (ROCHA, 2021).

É possível notar que Mello (1974) apropria-se de um submundo dos sujeitos que vivem à margem social, característica outrora apresentada por Plínio Marcos em textos como *Barrela* (1958), por exemplo. Tal assertiva já fora apontada por Trevisan (2000) ao observar que ao dar protagonismo e visibilidade a sujeitos marginalizados, como uma bicha afetadíssima, *Greta Garbo* (1974) apoia-se em "recursos cênicos melodramáticos e na mesma linguagem cuidadosamente copiada do cotidiano" (TREVISAN, 2000, p. 294), aspecto muito presente nas peças de Marcos. Contudo, diferente das referidas obras do autor, é no texto de Mello (1974) que o armário será escancarado (ou destruído), ao mostrar que os gays não se encontram apenas nos guetos ou nas zonas de prostituição (TREVISAN, 2000); por mais que a sociedade os exclua, eles podem estar, também, em lugares cotidianos (TREVISAN, 2000).

No que tange ao texto, cabe observar que o mesmo possui "ritmo cortante, diálogos sibilinos e aquele mesmo humor cáustico da bicha-louca estereotipada que transforma a sua amargura em festa" (TREVISAN, 2000, p. 293). Tal assertiva pode ser compreendida a partir do fragmento abaixo:

> [...] Pedro: Não valorize tanto a mercadoria.
> Renato: Que mercadoria?
> Pedro: Seu lindo nariz.
> Renato: O meu nariz não é mercadoria.
> Pedro: Pelo amor da santa, você não é tão ingênuo assim. Não pode ser. Ninguém pode.
> Renato: Já falei que não sou ingênuo.
> Pedro (*pausa*): Eu acho que me enganei contigo.
> Renato: Enganou?
> Pedro: Não existe nenhum profissional tão bom.
> Renato: Profissional?
> Pedro: Filho, uma informação! A Cinelândia é um lugar onde várias pessoas se encontram, entende? Pessoas de tipos diversos, de vários times, entende? De um lado, os narigudos; do outro, nós mulheres.
> Renato: Que mulheres?
> Pedro: Ai-meu-calo! De onde você veio, hein?
> Renato: Campos.
> Pedro: Tão perto, né?
> Renato: Mais ou menos.
> Pedro: E você é burro assim?

> Renato: Não sou burro!
> Pedro: Vai ver o burro sou eu! [...] (MELLO, 1974, p. 48)

Ao conhecer Renato numa boate da Cinelândia, bairro onde transitavam, à época, prostitutas e homossexuais à procura de diversão (sexo)[5], Pedro acredita que Renato seria, na verdade, um garoto de programa. Porém, ao levá-lo para a sua casa, o enfermeiro percebe que o mancebo estava na rua por acaso pois, ao ter seu dinheiro roubado, ele não tinha para onde ir. E é com a dificuldade financeira de Renato que Pedro encontrará um caminho para se relacionar sexualmente (e também afetivamente) com o rapaz.

No diálogo entre os dois personagens, a palavra nariz possui uma função de duplo sentido, afinal, refere-se ao pênis do Renato como uma mercadoria, ou seja, um produto sexual, de prazer, ao passo que também demarca quais posições sexuais (ativo e passivo), Pedro e Renato possuem. Sobre esse aspecto, Arivaldo Sacramento de Souza (2010) observa que existe entre os personagens

> [...] uma relação de dominação vertical entre um sujeito completamente ativo (Renato) e outro completamente passivo (Pedro). Não se trata simplesmente disso, ou seja, da reprodução da gramática heterossexual; mas, ainda assim, é evidente "a lei da oferta e da procura". Oferta quem pode: sujeitos jovens, corpos de consumo e de performance ativa que mantém relações com homens, embora não se digam homossexuais; procura quem necessita: homossexuais fora do padrão (afeminados, passivos, homossexuais idosos). [...] (SOUZA, 2010, p.7).

Ainda no trecho do texto dramatúrgico, Pedro refere-se a ele como mulher: "de um lado, os narigudos; do outro, nós mulheres" (MELLO, 1974, p. 48), situando-o numa relação de um entre-lugar e/ou no trânsito entre o gênero masculino para o feminino. Souza (2010) adverte que, ao ressignificar o seu gênero, o personagem rejeita o seu lado masculino outrora determinado por normas que formam (e transformam) os corpos dos sujeitos, a partir de suas marcas corporais (pênis e vagina). Sendo assim, o personagem já não seria mais Pedro, mas sim Greta Garbo.

Quando os subalternos emergem ao centro: Greta Garbo, quem diria (não) acabou no Irajá

Ao abordar sobre a obra dramatúrgica *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974),

5 É relevante informar ao/a leitor/a que, durante a década de 1970, os homossexuais não iam à Cinelândia apenas em busca de prazeres sexuais: eles iam, também, ao cinema assistir aos filmes de suas divas favoritas. De acordo com Souza (2010)" o cinema americano, europeu e brasileiro exercia um papel fundamental na construção das *personas* de diversos travestis/transformistas, tanto no que concerne à difusão de tendências estéticas, quanto na construção de idéias de feminilidade. O pernambucano João Ferreida da Paz (1912) subjetivou-se Kay Francis, tomando o *glamour* da artista como conduta de si. Madame Satã dizia-se Lena Horne, cantora afro-americana. Certamente, Pedro pertence à cena descrita e é, nada mais, nada menos que Greta Garbo." (p.8)

considero impossível não abordar sobre o espetáculo, afinal, foi a partir do sucesso da peça e dos frenesis causados ao público, que tivemos acesso ao texto, em 1974. Segundo Alberto Ferreira da Rocha Júnior (2019), o êxito do espetáculo foi tão grande, o que levou o texto a ser apresentado em diversos estados como São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Alagoas, Pará, dentre outros; além da gloriosa turnê pelos Estados Unidos. Diante de uma dura censura que acometia o teatro político brasileiro, bem como a ferrenha perseguição contra os homossexuais, exercida pelo governo, como explicar tanto sucesso do espetáculo e do texto num período de efervescência de governos ilegítimos?

É preciso informar, antes de buscar uma possível resposta para o questionamento acima, que o poder hegemônico exercido pela ditadura civil-militar estabelecia no Brasil uma cultura dita civilizatória e patriótica que, ao dar poder de modo antidemocrático a militares, exterminava aqueles/as que não se adequassem às normas impostas pelo governo ditatorial. Numa visão gramsciana, a filósofa Marilena Chauí (2014) atribui ao termo hegemonia como um conceito que inclui a noção de

> [...] cultura como processo social global que constitui "a visão de mundo" de uma sociedade e de uma época, e o conceito de ideologia como sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade numa universalidade abstrata. Todavia, o conceito de hegemonia ultrapassa aqueles dois conceitos: ultrapassa o de cultura porque indaga sobre as relações de poder e alcança a origem do fenômeno de obediência e da subordinação; ultrapassa o conceito de ideologia porque envolve todo o processo social vivo percebendo-o como práxis, isto é, as representações, as normas e os valores são práticas sociais e se organizam como e através de práticas sociais dominantes e determinadas [...] (CHAUÍ, 2014, p. 21).

Nesse sentido, cabe deduzir que numa hegemonia existem instituições dominantes que determinam valores, leis, aparatos e conceitos considerados imutáveis, que promovem duras punições aos/as sujeitos que se atrevam a desobedecer tais ordens. "A hegemonia é a cultura numa sociedade de classes" (CHAUÍ, 2014, p, 21), pois atribui ao rico o lugar de poder e, consequentemente, de opressão. Com os governos ilegítimos, o Brasil foi comandado por homens predominante ricos, brancos, heterossexuais e cristãos, que ditavam (de forma militarista) como o povo deveria se portar, como também transformou a sociedade num lugar de discursos violentos e autoritários, que atuavam de forma (quase) imperceptível para o entendimento e reprodução dos discursos pelas massas (classe média, cristãos, representantes da extrema-direita e militares) o que contribuía, portanto, para a manutenção do regime ditatorial.

Diante do poderoso poder hegemônico exercido pela ditadura no país, é curioso notar que uma peça que trata sobre um homem gay, pobre e afeminado tenha feito muito sucesso, tanto da crítica quanto do público. A fim de melhor compreender esse feito, a pesquisa desenvolvida e defendida em maio de 2021, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de São João del-Rei/MG/BRA (UFSJ), intitulada *"Essas histórias de*

amor maldito": a homossexualidade masculina em Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá (2021), sob a orientação do professor Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior, analisou o texto *Greta Garbo* (1974) questionando como ocorre o protagonismo e a visibilidade do homossexual masculino, na cena teatral, num período de forte repressão aos sujeitos gays.

De modo genérico, um dos caminhos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa foi constatar que, no processo de escrita da sua peça teatral, Fernando Mello apropriou-se de conceitos e preconceitos relacionados ao homossexual masculino (muita afetação, feminilidade exagerada e comicidade) para burlar a censura e, consequentemente, evidenciar a realidade subalternizada dos homens gays, numa sociedade marcada por repressões, violências, hipocrisias e extremo conservadorismo. Ora, foi a partir da utilização de um suposto riso fácil causado pelos gestos espalhafatosos de Pedro que o/a leitor/a – e também o público – de *Greta Garbo* pode se deparar com um homem gay que já não mais se encontra nas zonas de marginalidade e/ou prostituição, mas em qualquer lugar da sociedade.

Nessa perspectiva, Rocha Junior (2019) aponta uma tensão entre comicidade e seriedade na dramaturgia em questão, ao afirmar que o elemento cômico (o personagem gay) "para atingir uma finalidade séria: mostra [...] a dor da vida" (ROCHA JUNIOR, 2019, p. 4). A fim de deixar ainda mais coerente tal assertiva, o autor cita uma entrevista dada por Fernando Mello, para o jornalista Marcílio Eira Moraes, no ano de 1973, na qual o dramaturgo afirma que

> [...] prefere assumir o caricatural no início para tentar superá-lo com o desenvolvimento da ação, numa trajetória em que o estereótipo vai cedendo lugar à dimensão humana dos personagens. Assim, no primeiro ato, as possibilidades cômicas do comportamento do homossexual são exploradas, e aprofundadas, até o ponto em que o conteúdo agressivo que o fundamenta começa a se manifestar, anulando a comicidade e revelando o preconceito que esconde. No segundo ato, o tratamento cômico será quase inteiramente abandonado. (ROCHA JUNIOR, 2019, p. 4)

A comicidade representada pela caricatura social do homossexual presente no texto possui uma característica altamente política, que possibilita o já mencionado protagonismo do personagem gay. Nesse sentido, foi preciso utilizar-se de elementos cômicos para que o/a leitor/a ou o público da época aceitasse a homossexualidade de Pedro, bem como o relacionamento subversivo do personagem com o mancebo Renato.

Últimas palavras

Com o caos instaurado pelo (des)governo vigente, observamos como o egoísmo, a presunção e o preconceito da classe média relacionados às minorias sociais ainda predominam. Desde o grave golpe contra a democracia, no ano de 2016, em que a então presidenta Dilma Rousseff foi arbitrariamente destituída do cargo, discursos de ódio vêm ganhando força no país, culminando na vitória de um dos mais nefastos presidentes da república, numa das mais

sórdidas eleições presidenciais da nossa história.

Nesses tempos difíceis, assistimos diariamente a uma sucessão de horrores perpetrados pelo presente (des)governo que afrontam o nosso Estado Democrático de Direito, ao enaltecer o sombrio período da ditadura civil-militar, classificando-o de "revolução de 64", como também ao defender o possível retorno desse tenebroso regime. Tais práticas autoritárias tornaram-se corriqueiras, o que nos leva a acreditar que vivemos sob a égide de um governo militarista que se disfarça de democrata, pois traz à tona procedimentos semelhantes aos utilizados pelos governos ilegítimos durante o estado de exceção no país.

Paralelamente, a sociedade civil também evidencia o seu ódio contra homossexuais, travestis, transexuais, lésbicas, feministas, negros/as, indígenas, quilombolas e nordestinos/as, reproduzindo, de forma impiedosa, duros discursos preconceituosos ditos pelo presidente da república durante a sua campanha eleitoral e também em seu mandato. Diante de tamanho caos, somos confrontados/as com uma preocupante repetição dos horrores da ditadura. Obviamente,

> [...] uma repetição, sem dúvida, não idêntica pois não há repetições desse tipo na história, mas sim uma retomada e uma reedição de mecanismos semelhantes de exclusão, violência e aniquilamento (GAGNEBIN, 2018, p.62).

Em face de um passado que, aparentemente, pode se repetir, este artigo objetivou não apenas relembrar alguns fatos ocorridos no regime civil-militar, mas também apresentar e/ou rememorar a dramaturgia marginal do autor homossexual Fernando Mello (1974), bem como a sua importante contribuição para o surgimento de um teatro de cunho gay no Brasil.

Ainda que Mello não esteja entre os cânones da dramaturgia do período, tornando-se frequentemente esquecido por pesquisadores/as da história do teatro brasileiro, sua escrita se inscreve como um rastro, um fragmento da memória que, ao ser relembrado, desvela "[...] o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca que pode sobreviver à morte de seu autor e de transmitir a sua mensagem"[6] (GAGNEBIN, 2018, p.112).

Com a sua comédia *Greta Garbo*, *quem diria*, *acabou no Irajá* (1974), o autor convida-nos a olhar para o caos social muito presente no momento histórico em que o texto foi escrito, repleto de violências, angústias, desigualdades e opressões, ao trazer à tona as frustrações, dores e invisibilidades de um homossexual, um garoto de programa interiorano e uma prostituta, personagens dissidentes de um Brasil marcado pelas agruras da ditadura civil-militar. Ao dar visibilidade e protagonismo a uma bicha afetada, bem como a outros indivíduos marginalizados, Mello não apenas escancara as latentes distopias sociais geradas pelos governos ilegítimos, como também problematiza, de modo político, a dolorosa barbárie que cercava os sujeitos

6 Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2018), uma possível definição para rastros pode ser encontrada na ideia de escrita. Consoante a autora (2018, p.111), a "[...] escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de escrever os mecanismos de memória e do lembrar".

representados pelos personagens Pedro, Renato e Mary.

Nessa perspectiva, ao debruçarmo-nos sobre a escrita desse trabalho, uma oportuna questão veio à tona: de que modo o elemento cômico se constitui como um dispositivo político para a discussão da homossexualidade em *Greta Garbo* (1974)? Embora grande parte dos militantes do movimento LGBT compreenda que a afetação de personagens gays em textos teatrais, espetáculos, novelas e filmes contribua para reforçar um preconceituoso estereótipo comumente associado aos homossexuais, tal excesso também evidencia uma importante estratégia de poder e visibilidade de uma cultura homossexual que torna visíveis os corpos bichas.

Como observam Denilson Lopes e Caio César Silva Rocha (2021), homossexuais efeminados, afetados ou exageradamente engraçados subvertem a norma porque batem de frente com as imposições sociais que ditam que os homens devem sempre ser másculos, agressivos e viris e induzem os sujeitos gays a se portarem sempre de modo "discreto". Nesse sentido, Mello (1974) desorganiza as normas hegemônicas e possibilita ao personagem Pedro o protagonismo do texto, dando visibilidade a um corpo indisciplinado e/ou subversivo, ao passo que também apresenta ao/a leitor/a da obra os principais aspectos da cultura *Camp*, sempre pautada na valorização do pastiche, do exagero, do deboche, da fechação e da paródia, como políticos caminhos de resistência, sobrevivência e preservação da(s) identidade(s) bicha(s) (LOPES, 2002).

Apresentando um caráter assumidamente biográfico, *Greta Garbo* (1974) evidencia como as normas hegemônicas, pautadas numa espécie de patriarcado militarista, segregam os indivíduos marginalizados, isolando-os/as de uma convivência social considerada "normal" e "saudável", bem como obriga esses sujeitos a aceitarem suas punições como um implacável destino do qual não podem fugir. Além disso, como pontuam Simões e Pereira (2019, p.13),

> [...] o texto assinala-se por uma atmosfera de desconfiança, pois as personagens tentam, de alguma forma, tirar proveito uma da outra, enquanto defendem de algum modo o *status quo*. Em vários sentidos, associam-se uma visão tradicionalista, coadunada com o regime militar, embora estejam todas (um pobre diabo vindo do interior, a prostituta e a "bicha" velha) às margens do sistema.

Nessa acirrada disputa entre a bicha, o jovem interiorano e a garota de programa não há vilões, muito menos mocinhos. Na verdade, Pedro, Renato e Mary são vítimas de um sistema que invisibiliza, exclui, aprisiona, oprime e elimina aqueles/as que não conseguem se adequar à norma, obrigando-os a se digladiarem como uma (ou talvez a única) forma de sobreviverem em meio ao obscurantismo social que os rodeia.

REFERÊNCIAS

ARNS, Paulo Evaristo Cardeal (2014) Brasil: nunca mais/ Arquidiocese de São Paulo. – 41 – ed. – Petrópolis, RJ: Vozes.

CHAUÍ, Marilena (2014) Conformismo e resistência. 1° ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

COWAN, Benjamin (2018) Homossexualidade, ideologia e "subversão" no Regime Militar. In: GREEN, James N; QUINALHA, Renan (Orgs.) Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EDUFSCAR.

GAGNEBIN, Jeanne Maria (2006) Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34.

LOPES, Denilson (2002) O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano.

MELLO, Fernando (1974) Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. Revista SBAT.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães (2019) Cultura Popular Negra e Subalternidade: uma análise do espetáculo Zumbi de João das Neves. Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], v. 9, n. 1, p. 1-26.

NUNES, Daniela (2011) Pesquisa historiográfica: desafios e caminhos. Revista Teoria da História, ano 2, número 5, junho. p. 15-25.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (2018) Diversidade sexual e teatro no Brasil: desafios para a história do espetáculo. Anais do X Congresso da ABRACE, UNICAMP.

ROCHA, Caio César Silva (2021) "Essas histórias de amor maldito": a homossexualidade masculina em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei.

SIMÕES, Tiago Calazans; PEREIRA, André Luis Mitidieri (2019) Abordagem biografemática ao drama homoerótico *Greta Garbo*, *quem diria*, *acabou no Irajá*. Tabuleiro de Letras, v. 13, n. 1, p. 4-22.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de (2010) Nas tramas de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*: crítica filológica e estudo de sexualidades. Tese (doutorado em Letras e Linguísticas) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós Graduação em Letras e Linguísticas.

TREVISAN, João Silvério Trevisan (2000) Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3° edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Record.

Relaciones entre cuerpo y voz: la fonomímica en las prácticas *drag king* contemporáneas de Buenos Aires

Trupia, Agustina[1]
CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE) agustinatrupia@gmail.com

Palabras clave
TRANSFORMISMOS – FONOMÍMICA – MASCULINIDADES – GÉNERO – DISIDENCIAS

Resumen

En este trabajo, abordo algunas de las prácticas transformistas realizadas en Carrera de Reyes, espacio de competencias *drag king* en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La intención es explorar la práctica de fonomímica que fue protagónica en los acontecimientos de la liminalidad teatral realizados por artistas transformistas. Busco observar de qué manera la utilización de una voz otra proveniente de una canción seleccionada constituyó la identidad *drag* de le artista sobre el escenario. El objetivo es indagar las relaciones que se establecieron entre los cuerpos y la voz. En este gesto de superposiciones de instancias enunciativas, temporales y corporales, se abría un juego de enmascaramientos. Propongo pensar que el solapamiento de voces constituía la *drag* persona con lo cual el montaje es entendido como un procedimiento central en la escena transformista.

Para explorar estas cuestiones, voy a trabajar con dos performances del artista *drag king*, Armando A. Bruno, realizadas en las dos primeras ediciones de Carrera de Reyes en 2018 y 2019. En una de ellas, la canción con la cual llevó a cabo la fonomímica fue "Cambalache" de Enrique Santos Discépolo y la otra fue "Porque yo te amo" de Roberto "Sandro" Sánchez. La idea es estudiar de qué modo se construyeron masculinidades disidentes a partir de esas otras voces masculinas cercanas a la masculinidad hegemónica que se presentaron de manera fantasmagórica en la instancia escénica y llevaron consigo universos referenciales.

Fonomímica como aglutinador

La fonomímica es una práctica que consiste en mover los labios sin emitir sonidos para imitar las palabras de la canción que se escucha y que parezca que de esa boca emanan los sonidos. Se diferencia del *playback* utilizado en recitales de cantantes en vivo cuyo procedimiento suele ser denunciado como una estafa al público o como, por lo menos, una muestra de falta de

1 Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la UBA y becaria doctoral del CONICET. Se recibió de Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En esa misma Facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es jurado de los Premios Teatro del Mundo e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la FFyL, UBA.

virtuosismo. En las prácticas de fonomímica, les espectadores son parte del pacto. Saben que quien está poniendo el cuerpo sobre la escena busca sincronizar sus movimientos labiales para que coincidan con las palabras de la canción que se escucha. De hecho, la fascinación y el virtuosismo en esta práctica recae, en gran parte, en poder lograr una sincronización precisa en la que las alteraciones que se escuchan en las palabras cantadas y los sonidos emitidos desde la canción coincidan con el movimiento de los labios y las formas de la boca. Junto con esto, se suma la calidad de la interpretación en términos de aquello que se hace con el resto del cuerpo: pasos de baile, la intensidad de miradas, la utilización de elementos.

La fonomímica se sostiene en base al montaje de temporalidades, corporalidades e instancias de enunciación. En el mismo momento en que se ve a una persona realizando el número de fonomímica en vivo, se aglutinan estas instancias. El tiempo, el cuerpo y la instancia de enunciación de la presentación en vivo entran en tensión con el tiempo en que fue grabada la canción, el cuerpo de le artista que la interpretó antes y aquella instancia enunciativa. De esta manera, la fonomímica posee la cualidad de contener, en un mismo instante, la potencialidad de desplegar un abanico de tiempos, personas y momentos.

En el mundo del transformismo o de las prácticas *drag* –ambos términos serán utilizados aquí de manera equivalente, aunque sin perder de vista que "transformismo" ofrece la posibilidad de reinscribir prácticas actuales en una corriente histórica rioplatense–, la fonomímica es constitutiva de los encuentros festivos. Ya sea en las competencias o en las fiestas organizadas por artistas transformistas, la práctica de la fonomímica aparece como una tradición que se mantiene con los años. Ofrece la posibilidad de que une artista pueda retomar, muchas veces de manera paródica o a modo de homenaje, canciones populares. Al tiempo que las retoma, puede intervenir sobre ellas ya sea desde la interpretación como a partir de la composición transformista que lleva en ese momento. La fonomímica –también llamada *lipsync* en el mundo *drag*– posibilita la resignificación de materiales populares, y se despliega como una instancia para competir entre artistas y celebrar las existencias sexo-género disidentes.

En esta oportunidad, voy a centrarme en dos performances realizadas por Armando A. Bruno en las que realiza fonomímica. Mi intención es observar de qué manera son retomados por este artista los materiales propios de la cultura popular y revisitados desde su exploración en torno a las masculinidades. A través del montaje de instancias ligadas al tiempo, cuerpo y enunciación producido por la fonomímica, este artista construye masculinidades disidentes a partir de la utilización de canciones populares que responden a masculinidades hegemónicas y anquilosadas.

Retomando masculinidades

Armando A. Bruno es el creador de Carrera de Reyes, un espacio en el que se realizan desde 2018 competencias de artistas *drag king* en el Centro Cultural Feliza, ubicado en el límite porteño entre Almagro y Recoleta sobre la avenida Córdoba. Desde ese año, se organizan con

regularidad estos eventos autogestionados con diferentes categorías en las que compiten, por un lado, personas que no son artistas transformistas y quieren explorar las posibilidades en torno a las masculinidades. Por otro lado, con números de fonomímica, se realizan competencias entre *drag kings* a partir de las cuales quien gana recibe la corona al final del evento.

Desde las herramientas epistemológicas ofrecidas por la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2021), comprendo las prácticas transformistas como parte del teatro liminal. En ellas, confluyen los tres sub-acontecimientos que hacen al teatro: convivio, *poíesis* y expectación. La conformación de una identidad transformista se centra sobre todo en la corporalidad, es decir, en los elementos de maquillaje, ropa, pelucas y prótesis que transforman el cuerpo de una persona para que se configure una identidad transformista. Se le asigna un nombre a esta identidad y, aunque durante las presentaciones varía la propuesta estética, hay en cada artista una marca personal que posibilita su identificación.

Voy a trabajar con dos performances de Armando A. Bruno realizadas en las dos primeras ediciones de Carrera de Reyes en 2018 y 2019. En una de ellas, la canción con la cual llevó a cabo la fonomímica fue "Cambalache" de Enrique Santos Discépolo y la otra fue "Porque yo te amo" de Roberto "Sandro" Sánchez. La idea es estudiar de qué modo se construyeron masculinidades disidentes a partir de esas otras voces masculinas cercanas a la masculinidad hegemónica que se presentaron de manera fantasmagórica en la instancia escénica y ofrecieron consigo universos referenciales.

La primera edición de Carrera de reyes fue realizada un jueves 29 de noviembre de 2018 y comenzó cerca de la medianoche en Feliza. La inscripción se realizó por mail y se les pidió a quienes quisieran participar que enviaran su nombre artístico, el o los pronombres personales que usaban para la presentación de la persona *drag*, y el link o archivo en MP3 de las canciones con las que iba a realizarse la fonomímica y demás performances. En la cuenta de Instagram de Armando A. Bruno, quien también sería anfitrión esa noche, el 26 de noviembre anunciaba: "se admite todo código de vestimenta: formal, elegante *sport*, motoquero, camionero, resurrección de Elvis o Gardel, tu viejo, rolinga, espíritu de los 80, el que le gusta a mi hermana y toda desconstrucción [sic] de masculinidades y géneros".

En esa edición, Armando realizó un número de fonomímica en base al tango "Cambalache" compuesto en 1934 y estrenado ese mismo año en el Teatro Maipo con la interpretación de Sofía "La Negra" Bozán. Como es bien sabido, es una canción de música popular recocida, resignificada e interpretada por diferentes personas a lo largo de los años que plantea un escenario de desánimo en relación con la situación del país. La canción denuncia la pérdida de valores y la equiparación de las acciones que podrían ser entendidas como virtuosas con las negativas. Dan cuenta de esto los célebres versos: "en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches/ Se ha mezclao la vida,/ Y herida por un sable sin remache/ Ves llorar la Biblia contra un calefón".

En su performance, Armando ingresó al escenario de Feliza con esta canción escuchándose de fondo (probablemente en la versión realizada por Julio Sosa). Llevaba puesto

un pantalón negro ajustado hasta las rodillas, una camisa blanca de manga corta cerrada hasta el cuello, una corbata, un chaleco oscuro abrochado, el pelo corto y sus característicos anteojos. Como particularidad en su composición transformista, destacaban unos tacos de varios centímetros de altura. La incorporación de este tipo de calzado que culturalmente está vinculado con las feminidades es particularmente interesante dado que las prácticas *drag king* proponen una exploración en torno a las masculinidades. Es por esto que, desde una perspectiva heterocisnormada, la presencia de los zapatos con taco entraría en conflicto con el resto de la vestimenta utilizada por Armando, con los gestos y movimientos más bien contundentes y secos que son asociados con las masculinidades. A esto se suma el hecho de que la voz que parecía emanar de su cuerpo era la de un varón cisgénero.

En esta cuestión asociada a los elementos de vestimenta, se presenta un primer gesto de montaje que puede ser leído como disruptivo incluso al interior del mundo *drag*. Con la decisión de incorporar un calzado con taco, propio de las figuras femeninas en el ambiente del tango tradicional, se produce una rasgadura en la noción dominante de masculinidad. Lo que ofreció Armando desde su composición corporal fue una evidencia de la fragilidad del sistema sexo-género binario y, en particular, de las masculinidades al corporizar una que utilizaba tacos.

Este acontecimiento de la liminalidad teatral fue acompañado con la proyección de imágenes en la pared del fondo del escenario. A lo largo de toda su presentación, se vieron diferentes personas políticas de Argentina junto con planos de manifestaciones populares en las que se reclamaban derechos (como en el caso de les docentes) o de planos de votaciones en el Congreso Nacional en el cual se rechazaba en ese mismo año, 2018, el proyecto de ley por la interrupción voluntaria del embarazo. Retomando la idea de las capas de montaje que se contienen en la instancia fonomímica, menciono, en primer lugar, la instancia enunciativa de la canción compuesta en la década del treinta, grabada en 1955 por Sosa y puesta en relación con el 2018. Esta tensión se refuerza por la potencia de las imágenes que a velocidad cambiaban en el fondo y actualizaban lo mencionado por la canción.

A su vez, en las imágenes se termina de conformar una constelación de masculinidades hegemónicas que, junto con la de Sosa, conforman un espacio opuesto que es discutido y fragmentado por la masculinidad disidente que introduce Armando en su performance. Algunas de estas masculinidades son representadas por Mauricio Macri, Abel Albino, Luis Majul, Eduardo Feinmann y Jorge Lanata. Es necesario tener presente que, en noviembre de 2018, se encontraba gobernando Mauricio Macri y que esto produjo una crisis tanto económica como social. En relación con esto, Fidel Azarian se sostiene en lo estudiado por Fabiana Martínez y sugiere que, durante el gobierno de Macri entre 2015 y 2019, "los movimientos sociales en general se vieron afectados por un discurso individualista, meritocrático y 'anti-política', deslegitimador del rol del Estado como reparador de la desigualdad social e incluso de cualquier demanda igualitaria formulada desde un discurso de derechos" (Azarian, 2021: 163).

Las prácticas transformistas tienen como una de sus características principales el hecho de posicionarse políticamente ya sea en relación con los derechos de la comunidad sexo-género

disidente, con las circunstancias coyunturales como por la comprensión de que el *drag* en sí mismo se erige como una instancia política que excede el momento escénico. Coincido en este punto con Giuseppe Campuzano cuando, pensando en las prácticas *drag* realizadas en Perú, menciona que "desde su decisiva participación en los disturbios de Stonewall, los [sic] *drag queens*, que en 1969 combatieron los abusos de la policía de Nueva York —tales como el arresto de hombres travestidos—, conllevan una dimensión política" (2007: 90). Junto con esto, también se da un montaje de corporalidades. En la presentación de Armando, entraba en tensión y se superponía en ese momento el cuerpo que les espectadores veían sobre el escenario con el de la voz espectral que cantaba a través suyo. Como mencioné al comienzo del trabajo, el virtuosismo y el disfrute de quienes asistieron estaba dado por el hecho de que sabían que no se estaba cantando realmente, pero se hacía de cuenta que esa voz emanaba de aquel cuerpo en escena.

La práctica de fonomímica fue realizada casi por completo de manera frontal a les espectadores quienes celebraban, comentaban, gritaban y aplaudían a medida que iba transcurriendo el número. Un ejemplo de esto es cuando se vio en las imágenes de fondo a Gisela Barreto, exvedette, quien unos días antes de la presentación de Armando, en un programa de televisión que conducía, comparó la práctica de sexo anal con un vaso con agua que se da vuelta para manifestarse en contra de dicha práctica de una manera bochornosa y poco elocuente. Cuando estas imágenes se vieron en la performance de Armando, les espectadores enseguida silbaron para manifestar su descontento. Imágenes como estas eran subrayadas por la letra del tango y, de esta manera, se volvía evidente la visión crítica del propio artista. En esta instancia, nuevamente queda expuesta la habitual circulación de materiales populares en la escena transformista al retomarse la canción popular y las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación.

Tanto en este número como en el que abordaré más adelante, se encuentra lo que Agostina Invernizzi y Ezequiel Lozano plantean como "la queerización de los flujos musicales, entendida como el gesto de apropiación marica de ciertos géneros o cantantes o temas" (2020: 14). En el primer caso, se hace con el tango de Santos Discépolo y, en el segundo, con la balada y la figura de Sandro. La apropiación marica del tango que presentó en su performance Armando remite también a las prácticas artísticas de Fifí Real quien se define como una marica no binaria y fronteriza (Gutiérrez, 4 de septiembre de 2020) que realiza, desde hace varios años, una apropiación de las canciones de tango para intervenirlas desde su propia identidad disidente, y ampliar los alcances simbólicos y afectivos de los tangos. En su propuesta artística, Fifí Tango, suele utilizar canciones que remitan a instancias enunciativas de mujeres cis con lo cual se presentaría como un caso diverso a aquello que realizó Armando.

En la segunda edición de Carrera de reyes, realizada el 23 de febrero de 2019, Armando realizó un número de fonomímica en base a la canción "Porque yo te amo" de Sandro. Esta canción fue presentada en 1968 en su álbum *Una muchacha y una guitarra*. En esta canción, la instancia enunciativa encarnada en este símbolo de la masculinidad y de la cultura popular que

fue Sandro, le canta a una mujer (contenida en la sinécdoque que funciona como emblema de la canción a partir de los labios) con quien no pueden vivir abiertamente el amor que se sienten. La frase "yo te amo", que es gritada en esta balada, corresponde en realidad a los sentimientos que no pueden ser dichos. La canción es una de las más conocidas de Sandro quien a lo largo de su carrera discográfica y cinematográfica encarnó una figura representativa de la masculinidad hegemónica y de la sensualidad masculina.

En la performance realizada por Armando, se lo vio con un pantalón negro largo, una musculosa blanca, zapatillas, pelo corto, anteojos y un maquillaje que contorneaba su cara al darle líneas más cuadradas y dibujar una barba en su rostro. Interpretó esta canción sobre el escenario de Feliza en un número de fonomímica en el cual realizó una apropiación de la canción. En la instancia de su performance, la masculinidad esgrimida por Sandro entró en tensión con su propia encarnación de la masculinidad realizada a partir de un cuerpo más delgado con fuerza en los movimientos y con una exacta sincronía labial. Es particular el modo en que los versos de la canción sufrieron un desplazamiento al parecer que eran cantados por una masculinidad disidente como la de Armando. La letra que se asocia a la masculinidad que controla a su par femenino y que asume por ella su deseo fue, en este acto de fonomímica, incluido con resonancias vinculadas a la disidencia sexo-genérica.

En este número de fonomímica, una vez más se apreciaron las instancias de montaje corporal, temporal y enunciativo que fueron condensadas en el tiempo que duró la presentación en el que una voz otra cantaba por medio del cuerpo del artista *drag*. En vinculación con esto, la imagen alegórica de la elipse que sugiere Severo Sarduy (1975), cuando piensa en el espacio barroco, resulta estimulante para abordar los diferentes montajes y enmascaramientos que se dan en las prácticas de fonomímica acá trabajadas. La práctica de fonomímica puede vincularse con ese espacio barroco en el cual, como plantea Sarduy, el sujeto se des-sitúa y la múltiple emisión de voces niega toda unidad. En el planteo especular de voces que remiten unas a otras, hay una imposibilidad de tener acceso a lo elidido. En la fonomímica, una voz que se escucha remite a otra que en definitiva no aparece, sino a través de la canción.

Palabras finales: cantado por otros

Lo que producen estas instancias de la fonomímica es, por un lado, cierta fascinación en el hacer parecer que la voz emana realmente de ese cuerpo. Y, por otro, este disfrute visual está vinculado a la práctica transformista la cual también se basa en poner la corporalidad al servicio de la construcción de otra identidad. Tanto en la fonomímica como en el estilo de transformismo de Armando, la cuestión está en que el público sabe que aquello que escucha y ve está montado sobre otra cosa. Es decir, el disfrute y la celebración de ambas prácticas dependen del conocimiento que les espectadores tengamos de que no se está cantando realmente y de que esa identidad masculina que vemos sobre el escenario es producto de alguien que se ha montado. Sobre esta diferencia y este montaje, se inserta el virtuosismo: cuánto más parece que

está cantando la canción que suena mejor se está haciendo la práctica fonomímica.

En el caso de Armando, su estilo de transformismo, en estos dos eventos acá analizados, produce un cuestionamiento en torno a la masculinidad. No parece trabajar en torno a un mimetismo, sino que busca complejizar la identidad masculina al combinarla con elementos que culturalmente no serían parte como los tacos o su cuerpo más bien pequeño. Según la clasificación que ofrece Jack Halberstam (2008: 281), podría ser comprendido como una masculinidad desnaturalizada lo que hizo Armando en sus performances dado que combina la apropiación de atributos culturalmente comprendidos como masculinos, pero a su vez ofrece una crítica y una masculinidad alternativa.

A partir del análisis de los dos números de fonomímica, se pudo ver que es a través del montaje de instancias ligadas al tiempo, cuerpo y enunciación que Armando construye masculinidades disidentes en las que tensiona los supuestos en torno a la masculinidad que se ha construido desde los relatos y prácticas heterocisnormativos como un atributo universal exclusivo de los cuerpos de varones cisgénero heterosexuales. La utilización de canciones populares que responden a masculinidades hegemónicas y anquilosadas permitió producir apropiaciones que ampliaron la imaginería en torno a qué cuerpos pueden presentarse desde la masculinidad. Asimismo, las performances de Armando A. Bruno permiten imaginar masculinidades más sensibles, amorosas y comprometidas políticamente con los feminismos por fuera de las lógicas violentas que suelen implicar las masculinidades hegemónicas.

Bibliografía

Azarian, F. (2021). Articulaciones anti-neoliberales del movimiento de la diversidad y de la disidencia sexual argentino por la inclusión laboral travesti/trans. En Crítica y Resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos, n° 12, pp. 162-1741. En línea: https://www.criticayresistencias.com.ar/revista/article/view/190 (consulta: 6-12-2021).

Campuzano, G. (2007). Museo travesti del Perú. Lima, Giuseppe Campuzano editor.

Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). En Avances, n° 30, pp. 313-333. En línea: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515/34076 (consulta: 6-12-2021).

Gutiérrez, L. (4 de septiembre de 2020). Fifí, la marica fronteriza que canta el tango en clave queer. En Presentes. En línea: https://agenciapresentes.org/2020/09/04/fifi-la-marica-fronteriza-que-canta-el-tango-en-clave-queer/ (consulta: 6-12-2021).

Halberstam, J. (2008). Masculinidad femenina. Madrid, EGALES.

Invernizzi, A. y Lozano, E. (2020). Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: usos de la voz y flujos musicales. En Panambí, n° 10, pp. 9-19. En línea: https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/1992 (consulta: 6-12-2021).

Sarduy, S. (1974). Barroco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sudamericana.

Traducción y reescritura

Traducción teatral y reescrituras: la re-enunciación como eje

Civitillo, Susana Mirta
IAE – UBA/CTPCBA/AINCRIT
susanacivitillo@yahoo.com.ar

Palabras clave
ENUNCIACIÓN - REESCRITURA – TERRITORIALIDAD - RE-ENUNCIACIÓN

Resumen

La traducción de obras de teatro es una praxis no solo interlingüística sino intercultural, siempre territorializada. Nuestro propósito en esta ponencia es exponer la problematicidad que entraña el pasaje de un texto, enunciado en un contexto histórico y socio-cultural, a otro texto, el de llegada, para ser puesto en escena en un acontecimiento teatral o editado como literatura dramática. Son varios los campos, planos y niveles que involucra la traducción de una obra: el vocabulario, la sintaxis, el ritmo, la prosodia, la métrica si se trata de una pieza en verso, la musicalidad, entre otros aspectos a tener en cuenta. Consideramos, sin embargo, que el campo que da fundamento y base a una buena traducción y a una buena reescritura es el constitutivo de la enunciación, es decir, el situarse en la escena de origen, en la propia y en la de destino, componentes de aquello que denominamos re-enunciación.

En la primera parte de la exposición, trataremos brevemente los conceptos de dialogismo, polifonía, enunciado y enunciación. En la segunda parte, proponemos describir las complejas relaciones que se establecen entre el texto de origen, dramático o "dotado de virtualidad escénica", según las definiciones de Jorge Dubatti (2020), y el texto traducido, adaptado o reescrito. En la teoría de Mijail Bajtin (1999, [1982]), es clave el concepto de enunciado, el que es considerado distinto de la oración por el autor. Es el que genera emoción, expresividad, intencionalidad. Es el que recoge ecos, reflejos, marcos contextuales, otros discursos. En el proceso de producir, adaptar, reescribir, el enunciado y la enunciación nos remiten al habla concreta, al empleo de variedades, registros y modalidades de ambos idiomas, muy importantes en relación con el destino que tendrá la traducción. En las reescrituras, la re-enunciación involucra fundamentalmente el campo de la poíesis. Para el presente trabajo hemos elegido *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, reescritura de *Macbeth*, de William Shakespeare.

Presentación

La enunciación teatral

Nuestro propósito en esta ponencia es tratar algunos temas propios de la traducción teatral no siempre conocidos. Es por esta razón que deseamos compartir la problematicidad que

entraña el pasaje de un texto, enunciado en un contexto histórico y socio-cultural, a otro texto, el de llegada, para ser puesto en escena en un acontecimiento teatral o editado como literatura dramática. Problematicidad que no tiene una respuesta única ni recetas válidas para todos los casos pero sí podemos exponer algunos conceptos teóricos que contribuyen a fundamentar y enriquecer tanto la praxis de la traducción teatral como las reescrituras artísticas. Son varios los campos, planos y niveles que involucra la traducción de una obra: el vocabulario, la sintaxis, el ritmo, la prosodia, la métrica si se trata de una pieza en verso, la musicalidad, entre otros aspectos a tener en cuenta. Consideramos, sin embargo, que el campo que da fundamento y base a una buena traducción y a una bella reescritura es el constitutivo de la enunciación, es decir, el situarse en la escena de origen, en la propia y en la de destino, componentes de aquello que denominamos re-enunciación. Hemos elegido para este trabajo *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, reescritura de la obra *Macbeth*, de William Shakespeare, en la que se pueden apreciar las mencionadas características y propiedades. Fue estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación el 28 de marzo de 2021, interrumpida durante un tiempo por las restricciones sanitarias. Posteriormente, luego del levantamiento de las mismas, reinició funciones en la sala Solidaridad del mencionado teatro y continúa en la cartelera de Buenos Aires.

Primeramente, trataremos los conceptos de enunciación, enunciado, dialogismo y polifonía, muy relevantes para el Teatro. En relación con ellos, proponemos describir las complejas relaciones que se establecen entre el texto de origen, dramático o "dotado de virtualidad escénica", según las definiciones de Jorge Dubatti (2020), y el texto traducido, adaptado o reescrito. La enunciación es definida por Emile Benveniste (1974) como "puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización", vale decir, aquello que se dice efectivamente. Se diferencia el sistema formal de la lengua con el de su puesta en acto. Expresado de otra manera, lo que se dice parte de una zona de la subjetividad personal o social, denominada lugar/escena de enunciación. Dentro de nuestra visión del tema, aunamos estos conceptos muy básicos al de dialogismo y polifonía. Dialogismo es un término empleado a veces con diversos sentidos. Aunque tiene que ver con el diálogo, no es solo el intercambio verbal entre dos o más hablantes o en el caso de una pieza teatral, entre dos o más actores o actrices. La teoría de Mijail Bajtín (1999; [1977; 1982]) construye una visión del lenguaje abarcativa de una realidad más amplia que lo específicamente lingüístico. Apartado de los formalistas rusos, Bajtín abrió las fronteras de la lengua a los componentes sociales, a los provenientes de la cultura popular y la fiesta en la plaza pública. Los considera constitutivos de la lengua. En su teoría, es clave el concepto de enunciado, al cual el autor considera distinto de la oración. Es el enunciado, no la oración, el que genera emoción, expresividad, intencionalidad. Es el que recoge ecos, reflejos, marcos contextuales, otros discursos. Bajtín lo expresa de la siguiente manera:

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que 'saben' uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con

los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva (op cit.).

En el proceso de traducir, adaptar, reescribir, el enunciado y la enunciación nos remiten al habla concreta, al empleo de variedades, registros y modalidades de ambos idiomas. La presencia de la alteridad, de la otredad, es constitutiva del enunciado y de la enunciación. Cuando hablamos, esa presencia está en aquello que decimos porque somos parte de una comunidad atravesada por la cultura, el contexto social. En la tarea concreta de la traducción, y de la traducción teatral en particular, la perspectiva dialógica de la lengua proporciona posibilidades de una comprensión interpretativa más cercana al texto de origen y de una mejor elaboración del texto de llegada. La concepción de polifonía de la lengua permite encontrar los distintos puntos de vista que atraviesan el texto. Polifonía es un término tomado de la música: varias voces cantan simultánea y armónicamente. Aplicada a la lengua, la estructura polifónica despliega un amplio sistema de interrelaciones. Es imprescindible adentrarse en ese sistema mediante el estudio y análisis de los contextos de cada obra conjuntamente con el sistema metafórico y simbólico, las modalidades de los hablantes, los conectores, las presuposiciones, el discurso referido, las alusiones, citas, empleo de la ironía, la negación, las diversas formas de intertextualidad. Son marcas, huellas, que permiten acceder a la mencionada polifonía del enunciado y al lugar de enunciación, es decir, al nivel del discurso propiamente dicho, al de la obra de origen, al de la obra traducida, al de la adaptación, reescritura, o versión libre.

Traducción teatral, re-enunciación y reescritura

La reescritura es considerada por Jorge Dubatti, dentro de los marcos de Teatro Comparado y Poética Comparada, como un "cierto tipo específico de intervención sobre *textos fuente* para la composición de un nuevo *texto-destino*". La define con las siguientes palabras:

Llamamos *reescritura* a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo texto-destino (Dubatti. 2020b; 2020 en *Confabulaciones*, N°4).

La intervención en el texto dramático fuente constituye una re-enunciación, según veremos, se trate de dramaturgias en el mismo idioma o no, puesto que el lugar de enunciación ya no es el mismo, se re-territorializa en otro tiempo y espacio. En la reescritura de obras escritas en otro idioma existen dramaturgias basadas en una o varias traducciones ya realizadas, en retraducciones, o puede haber obras realizadas mediante una traducción propia del teatrista. Pompeyo Audivert, para su *Habitación Macbeth*, estudió varias traducciones al español de *Macbeth*, de William Shakespeare. El texto dramático de su reescritura conforma un acontecimiento en el cual es re-enunciado el mundo de Shakespeare a través de una original concepción teatral y poética. Desde la perspectiva del discurso teatral, Audivert re-territorializa la obra mediante cuatro planos y dimensiones principales:

- La actuación de Pompeyo que pone el cuerpo y la voz en los personajes de las *Brujas*, *Banquo*, *Macbeth* y *Lady Macbeth*;
- la música en vivo, a cargo del chelista Claudio Peña;
- el espacio escénico recreado por intertextualidad como el no-lugar de Beckett;
- los desplazamientos de Pompeyo-actor, también en cita intertextual, para trasladar los elementos de la escenografía a la manera de *Clov*, el personaje de *Final de partida*, del dramaturgo irlandés.

Cabe decir que las citas intertextuales son descriptas por el dramaturgo en el relato de su proceso de creación, recogido a través de varias notas y entrevistas.

Todo ello es articulado a través de una enunciación polifónica y dialógica que sitúa la obra de Shakespeare en otro territorio cultural, teatral y poiético, pero a la vez, recrea el universo de la tragedia en el sentido de la dimensión de la zona primaria de la subjetividad regida por las pasiones, la visión sobrenatural y metafísica del dramaturgo inglés. Todo ello cobra nueva densidad en un *crescendo* dramático de ambición, poder y violencia. Dentro de esta perspectiva, *Habitación Macbeth* enuncia de otro modo, vale decir, re-enuncia las cuestiones fundamentales de la obra shakespeareana, escrita, según algunas evidencias, probablemente en 1606 y publicada en 1623.[1]

El título, *Habitación Macbeth*, remite a un mundo interno, o mejor dicho, a la zona desde la cual se percibe el mundo, se lo comprende, se lo habita. Remite también a una zona menos consciente o no consciente donde habitan fantasmas, miedos, percepciones, acallados pero presentes. Pompeyo, en una entrevista realizada por Jorge Dubatti en el Festival Shakespeare de Buenos Aires el 12 de abril de 2021, se refiere a lo "poético de la habitación más allá del cuarto", al "cuerpo como habitáculo", a "que estamos habitados en términos de significaciones" y que "el texto debe ser habitado". Los conceptos de habitar un cuerpo, un texto, los sentidos de lo que sucede, van más allá del pasaje de una lengua a otra, de las técnicas de actuación, de los componentes escénicos. Constituyen, conjuntamente con la concepción de Teatro de Pompeyo Audivert, la matriz generadora de la poíesis de *Habitación Macbeth*, microcosmos donde se corporizan las *Brujas*, *Banquo*, *Macbeth* y *Lady Macbeth*, en un *crescendo* de altísima intensidad. Uno de los aspectos muy notable es el trabajo de la reescritura dramática propiamente dicha, la que sin apegarse al texto de Shakespeare, devela la profundidad del mismo. La siguiente cita, tomada de la Introducción a la versión de *Macbeth* (1989 [1606]), empleada aquí, contribuye a la comprensión de las características de la obra:

Macbeth es una de las obras más tardías de Shakespeare y muestra una gran libertad en la organización de las líneas; sus obras más tempranas, por el contrario, son mucho más regulares en la métrica.

1 En la colección conocida como *First Folio*, se registran datos sobre referencias a la inclusión de un *Macbeth*, en obras anteriores. En cuanto a la fecha, 1606, se la asocia por algunos pasajes del texto al reinado de James I. (Lott, B., ed., 1989, Macbeth: v-xxxviii).

[…] El empleo poético del lenguaje se caracteriza por las imágenes, las cuales agregan a los enunciados comunes diferentes visiones, aunque, a la vez, similares en algunos aspectos. Las imágenes pueden estar expresadas en el uso de comparaciones o metáforas (Lott, B., ed., 1989: v-xxxviii). [La traducción es nuestra]

Podemos decir que Pompeyo habita el texto desde su condición trágica, no exenta de ambigüedades, desde la imaginería de Shakespeare, con la cadencia y musicalidad del texto fuente reelaboradas en el nuevo texto. De acuerdo con nuestra opinión, la reescritura del dramaturgo presenta las paradojas de fidelidad sin literalidad, de vigencia en el contexto actual sin desconocer el contexto de origen, de inserción en concepciones de teatro rioplatense sin olvidar poéticas del Teatro universal.

La re-enunciación se conforma no solo por el texto dramático en sí mismo sino por todos los componentes del discurso teatral. En el caso de *Habitación Macbeth*, la actuación, el espacio escénico, la música, están indisolublemente entramadas en una micropoética singular. El dramaturgo, director y actor de la obra, en diversas entrevistas, destaca la importancia del artificio teatral, "la máquina compositiva", lo mediúmnico del actor, las características propias del actor rioplatense, la tradición del circo criollo, el grotesco y el sainete. Audivert retoma estas tradiciones en la construcción de las *Brujas*, de *Banquo* y, en cierta medida, del articulador de toda la escena, creado a la manera de "ayudante de escena" y del personaje *Clov*, según las palabras del dramaturgo. Desde nuestro punto de vista, son parte de esta construcción componentes de algunos bufones de Shakespeare. La poética bufonesca acentúa los rasgos de cada personaje a través de enunciados irónicos, críticos, a veces satíricos. La poíesis trágica convive con aquella en la construcción del microcosmos mencionado en líneas anteriores.

La música en vivo, a cargo del chelista Claudio Peña, sostiene e intensifica el dramatismo en un lenguaje que acompaña, reverbera, habla, hacia las zonas menos racionales del discurso. La concepción de Teatro de Pompeyo Audivert es la del "piedrazo en el espejo", producir un estallido que ponga de relieve tanto el sustrato oculto de la cultura vigente como la dimensión existencial de cuestiones humanas. El dramaturgo y teórico del Teatro ha escrito *El piedrazo en el espejo*, publicado recientemente por la Editorial Libretto. El texto teórico reúne la experiencia de Pompeyo Audivert y constituye tanto una matriz artística como una síntesis de producción de conocimiento sobre la praxis teatral.

Reflexiones finales

La traducción y reescritura de obras teatrales parte, como hemos visto, de la conciencia de la escena/ lugar de enunciación del texto fuente dramático o con virtualidad escénica, y del texto dramático de destino. El pasaje implica construir otra escena/lugar que denominamos de re-enunciación y de re-territorialización. Se plantean algunos interrogantes previos al proceso creador y durante el mismo, por ejemplo: ¿cuáles son los criterios básicos de partida? ¿a qué tipo de acontecimiento apuntamos?, ¿dentro de qué poéticas?, ¿para qué público?, ¿será un

acontecimiento convivial o tecnovivial? La consideración de la otredad, ese complejo campo de subjetividades en juego, debe ser un eje fundamental en la tarea de la traductora, traductor y teatrista intervinientes en el proceso de creación y producción. Es un núcleo especialmente clave en las zonas de la dramaturgia de mayor intensidad poética, de proximidad a lo inefable, a un universo íntimo. Por otra parte, planos o niveles del texto que requieren especial cuidado son los coloquialismos, los insultos, los chistes, las comparaciones y metáforas, entre otros. Las dificultades están sumamente vinculadas a las territorialidades culturales, a las presencias de la alteridad en diversos discursos retomados de alguna manera en los enunciados. La teoría dialógica de Bajtín y las teorías enunciativas de la lengua dan fundamento a la praxis de la traducción y la reescritura. En ello, son importantes la lectura de traducciones previas, retraducciones y, de no haberlas, la consulta a traductoras o traductores con cualidades de profesionalidad.

Todo texto dramático o dotado de virtualidad escénica o no dramático expone, en su dimensión poética, las zonas más profundas del universo del escritor, dramaturgo o poeta. Retomando el concepto de "inefabilidad" de Jorge Dubatti (2019), podría hablarse de zonas de opacidad, de lo intraducible en palabras y, por lo tanto, de muy difícil pasaje a otra lengua y territorio cultural. Las marcas, características, propiedades, pertenencia a una poética, le otorgan identidad. El proceso de re-enunciación implica, además de lo ya expresado, un estudio detallado de las dramaturgias y poéticas insertas en los dos contextos culturales involucrados con el fin de crear una nueva identidad artística.

A manera de cierre, deseamos, por la profundidad de sus palabras, citar a la lingüista brasileña Eni Puccinelli Orlandi quien afirma, en su libro *As formas do silencio* (1995) que "la tragedia es traducción del silencio", concepto que compartimos y creemos que puede ser extensiva a otras expresiones teatrales, artísticas y liminales, en tanto dan voz a esferas de la subjetividad menos racionales, más perceptivas, más sensibles, a veces acalladas.

Bibliografía

Bajtín, M. (1999; [1982]. Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI.

Charadeau, P. y Maingueneau, D. (2005). Diccionario de Análisis del Discurso, Buenos Aires, Amorrortu.

Dubatti, J. (2008). Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2019). Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Barcelona, Gedisa.

García Negroni, Ma M. (coord.) (2015). Sujeto(s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ampersand.

Puccinelli Orlandi, E. (1995). As formas do silencio. Universidad de Campinas, Brasil, Editora da Unicamp.

Shakespeare, W. (1989; [1606]). Macbeth. New Swan Shakespeare, Longman Group Limited, Essex, Inglaterra.

Artículos de revistas y periódicos

Dubatti, J. (2020). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina, núm. 4, pp. 37-45. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Fuentes electrónicas

Dubatti, J. (2021). Entrevista a Pompeyo Audivert. En Festival Shakespeare de Buenos Aires, Argentina. Canal you tuve de la Fundación Romeo. Consulta: 7.10.21.

Consultas bibliográficas no citadas en el trabajo

Dubatti, J. (2005). El teatro sabe. Buenos Aires, Atuel.

_____ (2016). Teatro-matriz-Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. Buenos Aires, Atuel.

Gómez, L. (2021). Habitación Macbeth, un cuerpo lleno de fantasmas. En Página 12, publicada el 5. 04.21.

Fernando Pessoa: *el poema, su teatralidad*

Martins, Juan[1]
Estival Teatro
Correo electrónico: estivalteatro@gmail.com

Palabras clave
PROYECTO DE MEJORA INSTITUCIONAL - EVALUACIÓN - FORMACIÓN DOCENTE –FORMACIÓN ARTÍSTICA

Resumen

El espacio indefinido, alterado y vuelto signo con el cual se expande en un escenario que está por cimentarse, de acuerdo con teatro simbólico y estático como él mismo lo llama. Es una relación teatral no convencional y que reúne la disciplina teatral en el lugar de la vanguardia. Dar con aquella relación entre poema y teatro, escenificación y palabra, palabra y cuerpo del actor en espacio alterado. La alteridad como signo. Vuelvo a decirlo, instancia del cuerpo como unidad de significación y limitado al espacio que lo define. Siendo como lo es el teatro de Fernando Pessoa: libre de la acción teatral y de la convención, quien se nos representa sobre la alteridad y en consecuencia como una figura de la otredad: variación del espacio teatral. Entonces, como vengo sosteniéndolo en esta investigación de Pessoa y su teatro, «de igual modo su Teatro Estático, tal como él lo detallaba: el esclarecimiento de los sueños representan la forma del discurso que le confiere el drama, puesto que las palabras son una sensación sacudida por la razón. La acción no se muestra tanto explícitamente (las acotaciones) como si en su representación simbólica. Léase el verso o el parlamento. Siempre la soledad y, sobre ella, la duda del lugar que ocupa el hombre, su dolor y el sentido hacia los otros». Lo cual requiere de otro sentido del espacio teatral hacia la formalidad de un actor que se comprometa con la vanguardia. Es «antiteatro» porque rompe con lo convencional hacia su propio sentido de vanguardia: la alteridad del espacio está vinculada al sujeto que interpreta. A un nuevo actor en relación con su cuerpo. De cualquier modo nos introducimos en los elementos de la vanguardia en la que la forma como el espacio se redimensiona hacia nuevas composiciones artísticas.

Presentación

A— *Quisiera saber cómo estás hecho por dentro.*
E—[…] *¡Y eres de la materia de las cosas irreales*!
Fernando Pessoa (Dialogo na sombra: 2018a: 132)

1 Poeta y dramaturgo. Escritor. Magíster en Literatura Latinoamericana (UPEL). Crítico Teatral con trayectoria internacional. Director de la revista de Crítica Literaria y Teoría Teatral «Teatralidad». Editor Destacado con varios premios. Como investigador es coautor del libro «Análisis de la dramaturgia venezolana actual» (2017). España, Ediciones Antígona, S.L., bajo la dirección de José Luis García Barrientos y coordinado por Leonardo Azparren Giménez. Publicaciones a nivel nacional como internacional.

·1·

[ALEXANDER SEARCH, ÁLVARO DE CAMPOS, ALBERTO CAEIRO, Bernardo Soares, Ricardo Reis, Federico Reis, Antonio Mora, el Barón de Teive, Abilio Quaresma y él, Fernando Pessoa, aquellos sus heterónimos. Incluso una voz femenina: María José. Y otra vez Fernando Pessoa, las voces que se integran en este «pronombre» hecho en y desde la lengua portuguesa, su gentilicio porque su patria es la lengua portuguesa. Sabremos pues cómo nos representa en su interior al determinar la función de esa relación: en qué medida es un gran escritor. Lo es y, por lo que necesitamos saber, se revelan sus premisas conforme a los principios de la vanguardia (primera ventana a la modernidad): estructuras y formas, lo simbólico o lo abstracto dispuestos en la segmentación del discurso, sin embargo en esa formalidad de lo abstracto el sujeto, la voz de aquella dicción se introduce en el sujeto, en tanto personaje(s) para las condiciones éticas y morales (si acaso insistimos en un sistema de ideas) de esta idiosincrasia la cual ahora se fragmenta, puesto que estos personajes se identifican siempre que anuncien los «valores» del pensamiento. Lo lusitano está presente, sí, pero todo camina hacia adelante: Pessoa hace ruptura con el tiempo real de su escritura: el ritmo, lo fragmentario o la posibilidad de crear nuevas rupturas con el discurso «naturalista» de su época. Las «formas» simbólicas se imponen como búsqueda irreverente. Siendo así, hay que entender por qué en Pessoa esta actitud huraña como en Kafka su vocación literaria. La lógica narrativa del drama implícita en la composición: aquella «forma» se libera para que el lector/espectador interprete. Desde esa representación Pessoa nos afirma su teatro en tanto se defina como Teatro estático, libre de la acción, recreado en la libertad del texto simbólico por medio del cual se acentúa el diálogo connotativo y logra expandirse en la interpretación verbal y poética a modo de transparentarse en la teatralidad e, insisto, sin la convención del drama decimonónico. Determinante vanguardista.

Los diálogos surgen desde otra representación del texto dramático: el silencio de la palabra es cuerpo del actor. Esto lo he anunciado en otras investigaciones con la firmeza del hallazgo: dar con aquella relación entre poema y teatro, escenificación y palabra, palabra y cuerpo del actor. A partir de aquí es necesario comprender cómo se edifican las funciones del diálogo en un teatro como es el de Fernando Pessoa: libre de la acción teatral y de la convención, quien se nos representa en sí mismo como diversidad, alteridad y en consecuencia como una figura de la otredad. Señalamos esto en virtud de su *Teatro Estático,* (Pessoa, 2018a) tal como él lo definía: el esclarecimiento de los sueños representan la forma del discurso que le confiere el *drama*, puesto que las palabras son una sensación sacudida por la razón. La acción no se muestra tanto explícitamente (las didascalias) como si en su representación simbólica del texto. Léase como frase, verso o unidad relatora. Siempre la soledad y, sobre ella, la duda del lugar que ocupa el hombre, su dolor y el sentido hacia los otros. Otredad que nos hace desvanecer sobre esa poética del dolor como delirio del sentido. Dudar, significar o encontrar el camino de la historia relatada (con otra sintaxis del relato teatral), como gesto sublevado en la disciplina de la escritura: la racionalidad con la cual le ocupaba la construcción del drama

poético. Los límites entre poema y teatro se desvanecen. El actor se esfuerza por unificar, siempre que entienda que es un teatro simbólico y libre para la interpretación de los signos teatrales: su «cuerpo» será escenificado en la medida que estos signos sean interpretados en un marco mayor y heterodoxo: el movimiento del cuerpo se corresponde con la disciplina de la lectura y de advertir esta apertura del texto dramático.

A fin de cuentas nos estamos refiriendo a las capas de interpretación por medio de las cuales el actor recurre para su transcurso poético. Los niveles pues de interpretación son diversos como lo serán las técnicas de éste a modo de introducirlo en la actuación.

Pongamos como ejemplo[2] de lo anteriormente expuesto, éste, el «Teatro Estático» de Fernando Pessoa: la acción, el movimiento, el carácter y la función del personaje no estarán descritos (como signos *no-verbales*) dentro de las acciones de las escenas como sí en la interioridad de ese texto: muy adentro de la voz, permitiendo que los parlamentos de este se hospeden en el ritmo, la prosa poética, lo abstracto y lo simbólico con el propósito de acentuar las emociones o las sensaciones del «drama», véase la estructura lírica del texto cómo lo sugiere:

A. — Quisiera saber cómo estás hecho por dentro . . . Cómo es tu voluntad por dentro, qué cosas hay en aquella parte de tu sentir que tú no mides, qué sientes.

E. — Tan femenina en eso . . . ¡Y eres de la materia de las cosas irreales!

A. — Cuando levantas un brazo yo quisiera saber por qué motivos del más allá levantas ese brazo… ¿Qué hay detrás de quererlo levantar y de saber por qué lo quieres levantar? Vine contigo hace tanto y no sé quién eres. . . Reparo a veces en los pequeños gestos que haces y veo cuán poco sé de ti . . .

E. — Yo mismo no sé quién soy. . . […] [Subrayados nuestros]. [*Diálogo en la sombra*, 2018a: 133].

Las líneas del parlamento funcionan como versos, en la medida que Fernando Pessoa entendía a los clásicos: interpretarlos con el fin de construir una «estética» que lo definiera en esa dimensión de buscar en Portugal una apertura a la contemporaneidad. Su *teatro* no podría ser resuelto de manera convencional: se requiere de una noción diferente para representarlo. Nótese cómo los personajes se anuncian apenas designados con mayúsculas: la despersonalización devienen en la línea del parlamento, con su fuerza lírica y sonora, creando esa resonancia interna y de cómo todavía, ahora lo percibimos mejor, el asunto de la *persona de tipo verbal* (Denise Levertov, 1979: 37) se apremia a la hora de comprender estas variantes de la poética pessoana. El furor interno, haciendo una aproximación osada de mi parte, de esta persona poética mueve al actor porque lo hace suyo. Es decir reacciona a las emociones que se presentan en la dicción:

2 Este intento de ensayo lo expongo a riesgo de someter esta relación inexorable entre teatro y poesía. Nada exclusiva, es sólo eso, un intento de registrar años de estudio en torno a este concepto el cual posee un carácter epistemológico. Lo cual muestro, con osadía, en mi libro. Esto no es más que un abreboca. Comprenderé si he fracasado en el lector. Acá un fragmento de este libro, apenas reitero este párrafo por estar en conexión con un discurso mayor. Conservando, el resto de esta ponencia, su carácter inédito. Dado que en todo su *Teatro Estático* (Ver: Pessoa, 2018a) se expresa la forma simbólica y nada ortodoxa la expresión de su poética teatral. Y es parte del libro del autor: «Transparencia de la materia. *Pessoa: el desvanecimiento poético y otras incidencias*» en proceso de edición.

el verso es parlamento, pero también es generador de aquella acción en el movimiento del personaje.

No obstante, ¿Qué es entonces el «Teatro Estático»? Veamos: deseo encontrar el desdoblamiento del *cuerpo* como artificio de esa misma escritura. Este *cuerpo* halla la acción por más suprimida que esté en la escritura (sobre los signos *no-verbales*). El ritmo del lector/actor descubre las leyes inmanentes de la acción en la palabra. Hay, en cierta medida, una «acción» teatral la cual se sustrae en sí misma por ser drama poético cuando se manifiesta en el momento de la escritura hacia la representación, insisto, del instante, la intuición y el impulso de la escritura, como si le fuera concebida por una voz que le «dictan». Y ésta en Pessoa viene de los griegos, de la horizontalidad de sus dioses y de cómo prevalece el hombre en esa relación espíritu-creación dentro de la formación de su *poiesis*. Dicho lo anterior, ¿quién es el mediador? Su propio cuerpo. Sin embargo, este cuerpo es también simbólico porque es producto de su alfabeto abstracto y no menos imaginario y de allí en adelante transgresor de los signos teatrales. Es una relación con el sujeto poético, con aquella *persona* poética que se construye. Y aquí todavía entra la labor del actor, si bien es un actor que procura su integridad con el texto dramático.

Cuando leemos, por ejemplo, el *Libro del desasosiego* (Pessoa, 2018) nos recuerda al diálogo entre voces fragmentadas: las voces se cruzan, el texto y el fragmento. Una vez más Pessoa es el *médium* de su puesta en escena: Lisboa, la caída o el desasosiego. Como él lo dice: [*soy*] *una geometría del abismo*:

> Yo, realmente yo, soy el centro que no hay en todo esto sino como una geometría del abismo; soy la nada en torno a la cual gira este movimiento sólo por girar, […]. Yo, verdaderamente yo, soy el pozo sin paredes, pero con la viscosidad de las paredes, el centro de todo con la nada en torno... [Subrayado nuestro]. (Pessoa, 2018:228).

Porque está en constante caída y pérdida de su yo por ser nada, por ser nadie. Ni siquiera en su propio vacío. Su yo es la alteridad del sujeto quien no se desengaña ante ese *abismo*. Resultado: la duda: la construcción de una ética *sensacionista*, cuya concepción abarca su pensamiento político, si no, poético. Lo que le quedaría de allí es la sensación de lo real: todo sentimiento es una emoción y la emoción el ser racional de lo sentido. El objeto y el arte se unificarían en esta noción. Viviría su vida con la máxima, quizás única, del arte como forma de vida. Tantos heterónimos[3], tantos escritores y, sobre ellos, la heterodoxia de su escritura.

3 Repito aquí lo que vengo exponiendo en mi libro de ensayo en que trabajo en torno a Fernando Pessoa: En tanto a los heterónimos de Pessoa nos dice Octavio Paz: [...] «'Soy un poeta dramático', confía [Pessoa] en una carta a J. G. Simões. Sin embargo, la relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras-de-poetas. La diferencia es capital. Como dice Casais Monteiro: 'Inventó las biografías para las obras y no las obras para las biografías.' Esas obras —y los poemas de Pessoa, escritos frente, por y contra ellas— son su obra poética. Él mismo se convierte en una de las obras de su obra. Y ni siquiera tiene el

No improvisaba cuando nos hablaba de las sensaciones. Todo, repito, sucede del cuerpo. Con ello, nos hace entender en cuál esfera de lo real nos está significando por medio de su *poiesis.* Queda sugerida su firme posición ante lo imaginado e irreal: la correspondencia entre lo subjetivo y lo objetivo, quedando la esfera de lo intersubjetivo donde se posesionan las sensaciones: sensación, cuerpo y abstracción: interpretación del texto. En consecuencia las sensaciones son percibidas a partir de la imagen y lo simbólico para ser transferido al poema,

> El arte, por consiguiente, teniendo siempre por base una abstracción de la realidad, intenta recobrar la realidad idealizando. En la proporción de la abstracción de su material está la proporción en que es preciso idealizar. Y el arte en que es más necesario idealizar es el mayor de todos. […]. (Pessoa, 1987: 270).

A la pieza de teatro, a la crónica o al relato, reduciendo la escritura a este ideal de las formas: lo imaginado se une a lo real y el producto de esa unión nace la zona de lo *intersubjetivo* (Víctor Bravo, 1997), su posicionamiento de lo real. Por tanto, es necesario decirlo, su «Teatro Estático» (Pessoa, 2018a) es el poder narrativo en las voces de los *personajes*, ni siquiera la acción, sino del poema vertido en una acción idealizada por el director o actor como estatus de lectura. Al final, quizás, la obra de teatro en la forma del poema. En su «teatro» los actores se representan en esa condición ideal de la acción para su escenificación. En lugar de la acción hallaremos sensaciones, emociones e ideas. ¡Cuidado!, no por ello, es menos teatral. Recordemos: hay *sensaciones concretas*. Es lo que decíamos en torno a ser una obra abierta. Claro, lo comprendes después de abierto su baúl con más de treinta mil hojas llenas de textos. En esa amplitud prolífera siempre la relación con su heteronimia y más adelante con toda su obra. Y al entender su noción de la escritura, comprenderemos mejor su riesgo en lo teatral.

Hemos dicho que el poema se *piensa* cuando lo que se escribe es la sensación: *En cada una de esas sensaciones soy otro, me renuevo dolorosamente en cada impresión indefinida. Vivo de impresiones que no me pertenecen, perdulario de renuncias, otro distinto en el* modo de ser yo. […]. (Pessoa, 2018: 93). La forma del poema queda liberada hasta que el pensamiento se expresa. Poesía y filosofía escalan hasta el lector sobre los escaños horizontales, si acaso consideramos que este pensamiento deviene de las emociones, a posteriori, será el sentimiento de quien piensa desde esa zona de intersubjetividad: las cosas (objetivas) dialogan con lo subjetivo (el sujeto) en cuya obra la forma se diluye por esta emoción. Así que, comparando un discurso con el otro, su *Teatro estático* se representa en el lector como también en el espectador, pero antes, este lector interpreta las emociones de aquella zona intersubjetiva, es decir, el modo de representar su yo será interpretado tantas veces signe el texto: la geometría de su abismo.

Otras formas, otros sentidos. Los diálogos no sólo estarán representados en esa teatralidad, sino en su propia voz poética porque el *yo* se disgrega en otros, así como en estos

privilegio de ser el crítico de esa *coterie*: Reis y Campos lo tratan con cierta condescendencia; el barón de Teive no siempre lo saluda; Vicente Guedes, el archivista, se le asemeja tanto que cuando lo encuentra, en una fonda de barrio, siente un poco de piedad por sí mismo.

personajes afines a su heteronimia: el cuerpo de Pessoa es el diagrama de su poética y de tantos poetas diseñados en ella. Y Pessoa es sometido de nuevo a la sensación. Por una parte por el desdoblamiento del sujeto. Y por otra, tal desdoblamiento requiere de su interlocutor. Y al mismo tiempo el «narrador» (de la sintaxis teatral) necesita de otras voces que lo definan en la obra terminada: un círculo de desdoblamiento y de construcciones poéticas que no cabría en su único yo y, en cambio, como dice aquí, terminaría en *otros destinos*. Siempre, otro destino. Otro yo *múltiple como el universo*. Donde drama y poema se reúnen[4].

·2·

Me recuerdo ahora de Roland Barthes (1997) cuando nos dice que el texto es cuerpo. Él se refiere no a la imposibilidad física, sino a la relación semántica del sujeto con sus objetos. En cualquier rincón del poeta, el cuerpo signa. Hay, en virtud de nuestro autor, semántica en lo que se *siente*: los sentimientos se sublevan para conferirle forma al texto, no obstante, cada sentimiento es antes el lugar de las emociones traducidas al poema, al texto dramático. Y la materia no es la materia, sino lo que se trasparenta de ella. Si hay diversidad, habrá significación. En este teatro el signo se representa en la dicción del texto y la acción del cuerpo deviene en escenificación aunque la acción no esté explícita.

Su escritura se rige por una búsqueda más general: la racionalidad inmanente. Desde luego que él reconocía esta técnica como instrumento lúdico. Se oculta ante los lectores para descubrirse en otros, para comprender todavía que somos personas hieráticas capaces de introducirnos en la otredad. Ocultarse como ejercicio de la poesía. Pessoa derrota la convención de su época, se entraña en el vacío. No quiere regresar de lo que descubrió, se oculta como un niño, pero con el ánimo de su conciencia: *Soy, en buena medida, la misma prosa que escribo. Me despliego en períodos y párrafos, me coloco puntuación, y, en la distribución desencadenada de las imágenes, me visto, como los niños, de rey con papel de periódico*,. [..] (2018: 169). Por lo expuesto nos confiere una prospectiva para el actor. Este teatro no puede separarse de su noción del mundo y su postura ante la literatura. Y con este ejercicio queda consolidado la relación poema-teatro. Dicho de otra manera, el estrecho vínculo entre poesía y drama deviene de su teatralidad heterodoxa.

Continuemos: esta entrega del yo se precisa en el texto. Su cuerpo: texto. la constante línea del cuerpo en lo que significa su relación con el otro. Otra vez lo teatral, la corporeidad como situación de desdoblamiento, pero no sólo física, antes, es aquella integridad con la escritura: se desdobla por la necesidad de ser el otro, una y otra vez sobre el mismo ritmo de

4 Apréciese en mi libro *Teatro y Literatura: Las tres voces de la poesía…* (Martins, 2000: 25-34), el ensayo de T. S. Eliot en el que extiendo su postura ante el teatro en tanto sabemos de él su condición de poeta. Desde esta perspectiva el hallazgo estaría en la medida del texto dramático. Un texto con la figura del poema, pero que en el interior del mismo nace su teatralidad: el movimiento interno que debe posesionar al actor en el espacio escénico. Y a partir de entonces acción, drama, personaje y posicionamiento escénico se establecen en y desde la forma verbal. La dicción deviene, como decía más arriba, en *persona verbal (*ver: Levertov, 1979*)*.

su actitud ante la escritura y esta *grafía de la emoción,* como prefiero llamarle, se integra a la disciplina de su vida. Aquel traje que se coloca es necesario para su espectador, éste, su lector. Sólo él sabrá los límites del enmascaramiento: el heterónimo, la voz que narra y ésta hacia la voz que se integra en la mediación de esa escritura por la condición poética de esta voz al mismo tiempo. El texto se confunde en la forma discursiva. El texto es pues cuerpo, pero ¿de quién? No sabremos. Dudar y reprimir aquel yo del lector. A quien lo somete a su racionalidad por medio de una abstracción infinita para proclamar este hombre en desasosiego que se libera al reconocerse en la nada detrás de las máscaras. Las máscaras, sublime presencia del yo como para afirmarse tal duda.

Su aparente división no es sino un estadio menor de su existencia. Existe porque él es los *otros*. Ya que este *él* es el ritmo de su escritura, entonces, un cuerpo que se fragmenta se despliega y se verbaliza en cierta manera hacia otro cuerpo: el del lector (léase actor). Lo cual lo afirma en la escritura de sus dramas.

Con lo anteriormente expuesto no estamos diciendo nada nuevo. La diferencia está en el año en que este fue producido: principios del siglo pasado. Ruptura con el teatro decimonónico y con las formas de su expresión. Había quedado muchos años reservado hasta que descubrimos este gran poeta y dramaturgo. Un salto largo en cuyo abismo nos hundimos.

¿En qué medida, trasladando esta idea a la ineludible teatralidad, es cuerpo-actor?: al momento que disponemos (del texto) para una representación en otra (de lo literario a lo teatral) sobre la diversidad que nos ofrece el espacio escénico dentro de sus variantes poéticas y discursivas. De un cuerpo en otro. De una escena en otra. La voz tiene cuerpo, el lector todavía se desplaza en la forma de esa voz: el heterónimo se comporta como un autor autónomo para aquél, el actor. Pessoa es un fingidor que finge estar fingiendo.

Él, Pessoa, es verso, párrafo, diálogo o gramática de su alfabeto para lograr su libertad en el lenguaje. Y como lo ha dicho: lograr ser «médium» de su escritura, es una escritura orgánica, siempre que lo orgánico sea la fluidez de su corporeidad: sabor, ritmo, cuerpo y sensación. Los signos de su escritura ascienden a estas sensaciones. Podemos decirlo cuando hemos definido este lugar de la sensación, aquel que pertenece a un espacio conceptual y, si lo es, está al servicio de las ideas y la filosofía. Siendo Pessoa clarificador con su heteronimia. Nos dice del mundo a partir de aquel encantamiento de lo literario, el cual no quiere ocultarse, incluso, el tono es frágil con la intención de que el lector no se disperse del discurso. Aclarar, si fuese necesario, el compromiso que tiene ante el viaje y el recorrido consciente que nos producen aquellas ideas estéticas y filosóficas. Un viaje, como en Enrique Vila-Matas (lector del *Libro del desasosiego*): un *Viaje vertical* o metafórico (Martins, 2014a). Un viaje bajo la voluntad de lo literario, a veces, ficcionado, puesto que las cosas, no son las cosas o lo real no es real, sino su transparencia. Viajamos hacia y con la voluntad de ese sujeto quien escribe su estado de ánimo, encubierto por ser simbólico también. En consideración a ese viaje nada puede engañar al lector, es decir, éste reconoce la ficción con la cual sostiene lo lúdico. El «viaje» se instrumenta como mecanismo conceptual, pues en él el traslado es subjetivo como en Pessoa

la imagen verbal de su Portugal. Como decía él de Álvaro de Campos, este deseo de *otrarse*[5]. Ser los otros. Llega al extremo de sublevarse con el estilo y las formas teatrales de su época. Un teatro fuera de su época, ahora marcado por haber sido vanguardia.

Bibliografía

Barthes, R. (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Fombona Zuloaoga. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción.* Caracas: Monte Ávila Editores. Segunda Edición.

García, J-L. (2017). *Análisis de la dramaturgia venezolana actual*. Director: José-Luis Barrientos/Coordinador: Leonardo Azparren Giménez. Autores: Leonardo Azparren, Juan Martins et al.. Madrid: Ediciones Antígona.

Levertov, D. (1979). *El poeta en el mundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Martins, J. (2000). Prólogo y selección: *Teatro y Literatura*. Textos de Eliot, Pessoa, Octavio Paz y Oscar Wilde en torno al teatro. Maracay: Editorial La Liebre libre. Colección La Liebre lunar.

_____. (2014). *El delirio del sentido, desde una poética del dolor y otros ensayos*. Maracay: Ediciones Estival.

_____. (2014a). *Él es Vila-Matas, no soy Bartleby*. Maracay: Ediciones Estival.

Paz, O. (1986). *Los signos en rotación y otros ensayos*. *El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)*. Prólogo de Carlos Fuentes. Madrid: Alianza Editorial.

Pessoa, F. (1987). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza Editorial.

_____.(1995).*Antología poética*.*Seguida de fragmentos do «Libro do desassossego».* Selecção e apresentação de Isabel Pascoal. Lisboa: Editora Ulisseia.

_____. (1996a). *Teatro Completo*. Prólogo y traducción de Alfredo Rodríguez López-Vásquez. Navarra. España: Editorial Argitaletxe HIRU, SL.

_____. (1998). *42 poemas.* Madrid: Grijalbo, Mondadori, S. A.. [Disponible en:

5 Nos expone Pessoa (1987: 65-66): « […] En los autores de las *Ficciones del Interludio* no sólo las ideas y los sentimientos se distinguen de los míos: la misma técnica de composición, el mismo estilo son diferentes del mío. Ahí cada personaje es creado íntegramente diferente y no sólo diferentemente pensado. Por eso en las *Ficciones del Interludio* predomina el verso. En prosa es más difícil *otrarse*(*)./(*)En el texto *se outrar».* […]. El sustantivo ahora verbo como para categorizar su variante dentro de la otredad, su significación en esa relación *obra-personaje*. Dicho en otras palabras: al *otrarse* determina la acción poética de su otredad. Por lo que podemos entender es un paso más allá de la despersonalización, puesto que no sólo es el cambio de un personaje por otro, sino, como decía más arriba, la creación de una obra por separado. El personaje es la elevación estética del espíritu, la imagen, el ritmo, del temple poético o el significado y significante a la vez sobre la resonancia del texto. Analogía estrecha entre creador y obra. Copio para esta ponencia, como decía, de mi libro en preparación: *Transparencia de la materia* (cuyo título no es definitivo por encontrarse inédito) y por ser ejemplificador de las ideas planteadas más arriba.

Davros. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2. Selección: Jacobo Satrústegui. Traducción: Pilar Gómez].

_____. (2012). *Plural de nadie*. Aforismos. Traducción de Miguel Ángel Flores. Ciudad de México: Obtenido: Editorial Verdehalago. EPub.

_____. (2018). *Libro del desasosiego.* Traducción: Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Editorial Acantilado. [Obtenido: Editor digital: Titivillus. ePub base r1.0].

_____. (2018a). *Teatro Estático*. Traducción, presentación y notas de Ana Lucía Bastos Herrera. Caracas: bid & co. editor.

La fiesta del viejo. Una obra para nuestros tiempos difíciles

Slep, Liliana Judith
IAE-UBA
lilislep@gmail.com

Palabras clave
IDENTIDADES CON GUION - JUDEIDAD COMO METÁFORA- MILITANTES DEL OLVIDO

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar la puesta en escena de la obra teatral *La fiesta del viejo* de 2017 con dramaturgia y dirección de Fernando Ferrer a partir de *El Rey Lear* de William Shakespeare de 1605 en el marco del Festival Internacional Shakespeare 2017, de acuerdo a los siguientes ejes significativos de la experiencia judía en la Argentina: la construcción de judeidad en el contexto de posmodernidad en relación con el concepto de "campo de identidad" e "identidad con guion" desarrollados por Rein (2011), la alteridad como lugar de enunciación, las estrategias de construcción del estatuto de los personajes y su organización dentro del texto dramático, así como la apropiación textual de la *poiesis* del actor en el marco de la puesta en escena. Se indaga la forma en que la obra tematiza problemas identitarios, las diversas maneras de adscripción y el abordaje de la temática judía como metáfora de otredad según Dolle (2012). Asimismo se analizan los procesos de memoria de acontecimientos traumáticos y el intento de reconstrucción del pasado en relación con la identidad judía, la memoria como espacio de representación del pasado y la necesidad de preservación de lugares de memoria. Así como también son analizados los mecanismos y recursos que hacen funcionar la puesta para la instauración del convivio teatral en relación con los ejes temáticos abordados en el presente trabajo. Todo ello, en diálogo con *Der idisher Kenig Lir/El rey Lear judío* (1892) de Jacob Gordin, ambas obras dramáticas relecturas del texto de Shakespeare, en diversos contextos de producción y recepción de tensión y crisis.

Presentación

Todo enunciado tiene un destinatario cuya comprensión de respuesta es buscada y anticipada por el autor, pero además supone la existencia de un destinatario superior en un espacio metafísico otro o bien en un tiempo lejano históricamente, en diferentes épocas y en varias cosmovisiones, por tanto, su comprensión adquiere diversas expresiones ideológicas.

La relectura como deconstrucción de un texto enriquece la canonización del texto

primero a la vez que lo está minando. Tenemos la posibilidad de encontrar interminables nuevos significados en cada uno de los textos minando el mensaje unívoco. Cada época propone sus lecturas y Shakespeare nos ofrece esa posibilidad infinita de releerlo y releernos. Cerrato (2005). En este sentido, el teatro, por su pertenencia a la cultura viviente participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de su existencia. Dubatti (2010)

"Cada época posee un concepto de tragedia a la medida de su cosmovisión"
Cerrato, Laura (2005)

El rey Lear judío

Pondremos a dialogar dos reescrituras del texto dramático de Shakespeare en relación a las diferentes formas de tematizar problemas identitarios y abordar la experiencia y la temática judía.

Según Skura (2016:31) *Der idisher Kenig Lir/El rey Lear Judío* (1892) de Jacob Gordin, refleja la experiencia empírica judía en la modernidad de fines del siglo XIX. La obra pertenece al movimiento renovador del teatro idish. Involucra la adopción en términos comunitarios de textos clásicos, incorpora una tradición del teatro occidental reelaborándola y al mismo tiempo se inscribe en una tradición cultural más amplia. Este movimiento tendió a la conformación de un teatro clásico como forma de jerarquización y legitimación tanto del teatro idish como de la propia lengua. Gordin focaliza y comenta los problemas que afronta su audiencia compuesta mayormente por inmigrantes del centro y Este de Europa que veían a sus hijos occidentalizar sus costumbres en el contexto americano.

El autor reelaboró los conflictos familiares de la obra de Shakespeare transformándolos en una alegoría del devenir de una familia *ashkenazi* burguesa atravesada por las diferentes formas de ejercer la judeidad. Son puestos en escena los conflictos étnicos y las preocupaciones judías de su tiempo, mediante los procedimientos propios del drama moderno haciendo actuar la judeidad en una forma reflexiva, en este contexto de cambio social y cultural marcado por el proceso de secularización.

La familia de *Lir* expone los planteos y valores en tensión de su tiempo y son reflejados por la constelación de personajes concebidos por el autor, procedimiento utilizado por Shakespeare. *Lir* es un rico comerciante de Vilna (Lituania), las hijas mayores y sus maridos que pertenecen a diferentes sectores religiosos, el ortodoxo y el jasídico, mientras que *Taybele,* la hija menor *y* su maestro *Yafe*, representan la modalidad secular. Ellos luego de ser expulsados por *Lir,* viajan a San Petersburgo a estudiar medicina y regresan a Vilna para curarlo de su ceguera y casarse.

La categoría de mimesis de secularización propuesto por la autora, nos brinda dos niveles de lectura de la obra: uno el formal, como articulación reflexiva de una forma moderna y secular con los textos tradicionales en vez de apelar a relatos bíblicos y a personajes religiosos. El protagonista es un hombre burgués, rey en su familia para el cual su hogar es su reino. El final conciliador propio del drama burgués, recompone el orden y la armonía, y recupera los

valores familiares. Transmite un mensaje moral y pedagógico, exponiendo una tesis sobre el mundo. El segundo nivel es el de la experiencia judía, la obra dramatiza las prácticas miméticas como medio de garantizar la supervivencia propia del proceso de transculturación[1]

La oposición también es planteada generacionalmente, son los jóvenes quienes pertenecen a una elite intelectual los que simbolizan el cambio y lo nuevo. Ellos tuvieron el poder de curar al padre y de recomponer la paz del hogar mediante el conocimiento y la ciencia.

La obra de Gordin, despliega la cartografía de valores en tensión que corresponden al contexto de la Modernidad como unidad extensa supranacional, cuyo sistema de pensamiento totalizador se manifiesta a través de la enunciación de verdades universales, integración de lo humano como sujeto histórico y la idea de progreso y de un futuro de grandeza infinitamente educable. Da cuenta de la apropiación y reelaboración de estos principios en la comunidad por parte del Iluminismo judío[2], y de la reacción de desconfianza y angustia que esto generó dentro de la misma.

Los valores tradicionales y religiosos	valores provenientes de Iluminismo judío secular
visión religiosa y teocéntrica	Un proceso de laicización y antropocentismo
	La idea del progreso como mejoramiento creciente general e infinito
Conservar la tradición	exaltación de lo nuevo, oposición entre lo nuevo y "lo viejo"
	Visión materialista y pragmática.
Secularismo amenazante	Ruptura con la sociedad tradicional
Sociedad estratificada	Democratización igualación de todos los hombres
	Difusión del saber: "saber es poder" primacía de la razón, los grandes inventos, el desarrollo y exaltación de las ciencias

La fiesta del viejo

"el hombre al que el mundo se le hizo añicos" (Yerushalmi 2006:14)

La fiesta del viejo (2017) de Fernando Ferrer, hace una lectura de los ejes núcleo de la tragedia de Shakespeare, la división del patrimonio, la anticipación de la herencia, la demanda narcisista patriarcal, la violencia intrafamiliar, los celos, la codicia, la tensión de

1 Implica la apropiación sin pérdida de los atributos diferenciales en una forma gradual de hibridación y reelaboración

2 movimiento que se inicia en Alemania en el siglo XVIII y continúa en el XIX propone integrarse a la sociedad mayor sin abandonar el judaismo (procesos de comunalización)

valores opuestos, como así también, el eje político-territorial, y se ubica cronotopicamente en la contemporaneidad de un heterogéneo espectador del circuito independiente de teatro actual.

En la actualidad coexisten tanto indicadores de vigencia de la modernidad como de su cuestionamiento, por tanto deben considerarse como procesos superpuestos y entrelazados, manifestación de la complejidad del tiempo presente. La obra analizada forma parte, según la categorización de Dubatti (2012) de un movimiento de "antiposmodernidad" y resistencia, surgido en el campo teatral latinoamericano, que problematiza la idea misma de posmodernidad y se caracteriza por el uso de la paradoja como generadora de historias: la fiesta que termina en hecho luctuoso, la memoria en quien la está perdiendo, la hija que estudia letras se niega a expresarse mediante la palabra, el padre termina siendo hijo de sus hijas, todo ello como toma de conciencia del presente momento de tensión y crisis profunda.

La historia

El *Lear* de Ferrer, no es un rey ni un poderoso burgués, es un inmigrante polaco-judío-socialista que escapó de las persecuciones perpetradas por el nazismo. Aquí formó su familia con Mishka ya fallecida a quien extraña y sigue escribiendo poemas. Tuvo tres hijas y muchos amigos con quienes conformó sólidas relaciones de afecto y solidaridad.

Debe asegurar sus bienes ante la enfermedad que padece, el mal de Alzheimer. Por lo que decide repartirlos mediante una demanda narcisista y autoritaria dirigida a sus hijas:

…"Quien me quiera más recibirá lo mejor"

Cordelia no cede a los pedidos de su padre sino que los cuestiona, como así también cuestiona la actitud aduladora de sus hermanas. Esto provoca la ira y la desmesura de su padre quien la deshereda y expulsa de su lado.

El viejo al despojarse de sus bienes delega la potestad de decidir a favor de los maridos de sus hijas (actitud patriarcal que desconoce los derechos y capacidades de sus hijas mujeres). Estos pretender vender el predio del club Polonia a un emprendimiento inmobiliario. Sin embargo, se opone la voluntad del viejo para quien dicho espacio debe continuar siendo un lugar popular y de encuentro, éste desea sostener esa tradición y permanecer en el territorio que considera su reino, aunque de este modo frene el progreso e impida mejorar la situación económica de los suyos.

El viejo es torturado por sus familiares quienes detentar valores materialistas y justifican medios abusivos y violentos para obtener sus fines. Lo encierran, lo atan, lo drogan, se condensa todo el maltrato físico, moral y psicológico que en Shakespeare está distribuido en varios personajes.

La fiesta

El espectador es convidado al festejo del cumpleaños del viejo donde el conflicto transcurre. Ingresa a una típica casa chorizo del barrio de Almagro en el tranquilo mediodía de domingo donde se exponen fotos familiares y banderines. Se ofrece una copa de vino y un *knishe* de papa (típica comida judía), asimismo la puesta-fiesta cierra con una porción de torta de cumpleaños que se cortó durante la obra. Es constantemente interpelado por el protagonista y cumple diversos roles: invitado, testigo, fantasma etc., en este sentido las características del tablado isabelino también propiciaban la borrosa separación entre el público y la escena.

Con estos recursos la puesta exacerba el convivio[3], uno de los tres sub-acontecimientos constitutivos del teatro como ente junto a la *poiesis* y la expectación impactando sobre ellos. Se establecen de este modo, vínculos y afectaciones conviviales debido a que el teatro se vive con los otros a partir del encuentro.

Es esta tradición ancestral y el campo subjetivo que se constituye en y durante la zona de experiencia lo que la obra pretende rescatar como un valor en sí mismo.

Construcción de judeidad

En el contexto de posmodernidad, Dolle (2005) señala que las identidades pueden ser entendidas como múltiples así como fragmentarias, discontinuas y dispersas. Los individuos se ubican en una red de relaciones en las cuales las categorías dadoras de identidad cultural se presentan de manera performativa, dinámica y fundamentalmente no esencialista. La autora cita a Hall (2008:180) quien concibe al individuo posmoderno, en su pertenencia a un paisaje cultural de clase, género, sexualidad, etnicidad y nacionalidad, como fragmentado, descentrado, discontinuo, constituido de varias y a veces contradictorias identidades. El sujeto es definido histórica no biológicamente.

Rein (2011:30) propone"…el concepto de "campo de identidad", en el cual el individuo podría moverse constantemente en distintas direcciones o encontrarse en distintas coordenadas según las circunstancias cambiantes y sus necesidades." Pone en evidencia que existen personas que tienen más de una identidad, cada una de las cuales están siempre en juego aunque no siempre con el mismo peso y propone el término "identidad con guión". Por tanto, la etnicidad del personaje principal es una pieza más dentro de un amplio mosaico identitario en el que también coexisten su nacionalidad, ideas políticas, clase social, estado civil, su pertenencia a un barrio o a un club social determinado, pero que se ejerce en forma fluída y dinámica según las necesidades y circunstancias.

En la puesta en escena la judeidad es tematizada a través de los siguientes tópicos:

-Invitación a una fiesta judía en la cual la comida típica no puede faltar

-pertenencia a uno de barrios donde se ha establecido la colectividad judía

3 Este remite a la reunión de cuerpos presentes sin intermediación tecnológica, en una encrucijada territorial, cronotópica cotidiana en el que hay más experiencia que lenguaje. Dubatti (2010:61)

-pertenencia a Movimientos socialistas obreros revolucionarios. Son parte de la escena el canto y la danza de la *Varshavianka*

- el uso del *idish.* Como contraseña y resistencia

- mal de Alzheimer metáfora del avance del enemigo alemán en la territorialidad del cuerpo y la mente del viejo

-Procesos de memoria. Recuerdos de una infancia traumática

-*Ghetto* de Varsovia. Trenes y su relación con la muerte

-Memoria del hambre e inmigración. Imperativo de recordar

-Reafirmación del modelo patriarcal

-modo de integración a la sociedad argentina

Podemos advertir, en esta obra que la temática judía se sostiene:

- como metáfora de la otredad en tanto alteridad sociocultural. No se problematizan cuestiones identitarias, ni conflictos étnicos o las preocupaciones comunitarias judías, como la obra de Gordin, sino que lo hace como un modo de proyectar y performatizar las propias angustias. Dolle (2012) sostiene que en la actualidad existe un interés por las llamadas minorías y la diversidad cultural, por lo cual se constata una creciente disposición a analizar las representaciones culturales judías como reacción al proceso de globalización. Meter (2006:66) advierte que reconsiderar el significado de la memoria para grupos que han sido históricamente marginados o discriminados como es el caso de los judíos, se propone denunciar y desafiar las políticas negacionistas y de olvido orientadas a borrar las experiencias de las víctimas.

La ruptura de la cadena de transmisión de la experiencia y el debilitamiento de la presencia del pasado frente al "valor del instante", la actitud de desencanto frente al pasado, al tiempo que se multiplican y diversifican las manifestaciones de una memoria y unas historias que compiten en la reconstrucción y representación del pasado posibilita su revisión y el rearmado de tradiciones.

- Asimismo "lo judío" se construye como guardián de la tradición y por su sentido de comunidad y resistencia. El imperativo primordial de recordar y preservar la transmisión de la memoria colectiva y de un pasado que es trasmitido activamente al presente en los términos de Yerushalmi (2006) y que tiene por objeto formar parte de una línea infinita de recuerdos según Stavans (2012).

Es esclarecedor lo señalado por Meter (2006) en cuanto a que debido a los constantes intentos de borrado de la memoria del pasado en un mercado que se esfuerza por vivir en un presente perpetuo, es posible reconsiderar el significado de la memoria colectiva para grupos que han sido históricamente marginados o discriminado y para los cuales el intento por recuperar memorias puede ser una herramienta de cuestionamiento del discurso hegemónico.

Análisis de escena

El deterioro de las facultades mentales producido por el mal de Alzheimer, implica

la invasión del enemigo alemán en la territorialidad del cuerpo y la mente del viejo. Sufre tormentas imaginarias en forma de ensoñaciones y alucinaciones. Los vientos del Cárpatos, que nacen para luego morir en el mar, no son parte de la diégesis. Cabe recordar que, en *Rey Lear*, la tormenta es real e implica que el caos en la cabeza del rey provoca el caos en el clima conforme a la cosmovisión isabelina.

Perdido en una espesa niebla no reconoce a los seres más cercanos y es convocado por una suave canción de cuna. En esta escena el ritmo de la acción se detiene y se abre el proceso de rememoración en el que experimenta reminiscencias de hechos traumáticos, de los trenes de la muerte que lo separan de su familia de origen. El presente se intensifica y distiende con la narración de imágenes del pasado. Sufre el desamparo. Con este particular trabajo textual sobre los recuerdos en forma de jirones y remembranzas se articula la memoria en relación con la identidad judía. Es un proceso dinámico en el cual la imaginación colabora en esta construcción que no es independiente de la situación actual del que recuerda. (Welzer 2002:19-44).

El recuerdo no es el regreso al pasado sino la adaptación de un evento pretérito a las circunstancias del presente. La memoria reorganiza y da un nuevo significado a lo perdido le brinda un valor simbólico que lo torna valioso. "La memoria como representación del pasado busca instaurarlo, es inmanente al acto de memorización, es fundacional, modela las formas del pasado y está atravesada por el desorden de la pasión. Solamente se acomoda a los detalles que la reaseguran y se nutre de recuerdos vagos…la memoria instaura el recuerdo en lo sagrado…" (Candau 2002:56-57).

En esta escena se condensa la información sobre la prehistoria, necesaria para la construcción del estatuto del personaje del viejo y la forma en que este adscribe a su identidad. Contiene datos precisos referentes al *Ghetto d*e Varsovia, la esquina de la calle *Nowolipki*, su pertenencia a la resistencia contra las fuerzas de ocupación homologadas a los miembros de su familia, las armas que contienen las cajas como revelación final dan cuenta de ello. El ruido de los trenes que se aproximan, motivo referido desde el principio de la obra, que sólo él escucha simboliza la despedida de sus padres y su propio viaje hacia la muerte.

Judeidad como lugar de enunciación

Se evidencia en la construcción textual del personaje de *Lear* una forma de judeidad que se centra en el modo en que el personaje adscribe a ella, sus valores libertarios y solidarios marcan su forma de ver y estar en el mundo y se pone en juego la categoría de identidad con guion de Raanan Rein (2011) que permite la retención de una identidad judía con una identidad nacional como forma de adaptación a las circunstancias de la diáspora. Por tanto, en el "campo de identidad" la etnicidad del personaje principal es una pieza más dentro de un amplio mosaico identitario en el que también coexisten en forma fluida y dinámica su nacionalidad, ideas políticas, clase social, estado civil, pertenencia a un barrio o a un club social determinado.

Asimismo Rein (2011:41-43) señala que luego de los años '50[4], la historiografía ha prestado poca atención a los no-sionistas, que en su esfuerzo por integrarse en la sociedad argentina quedaron fuera de las narraciones dominantes o hegemónicas de los judíos en América latina. Las memorias de los judíos desafiliados o quienes no explicitan expresamente su judaísmo, son identidades que se basan en la cultura antes que en la religión o la etnicidad.

Poiesis del actor

La *poiesis* del actor Abian Vainstein, quien da carnadura al personaje del viejo mediante las acciones físicas y verbales en la escena, desde su lugar de pertenencia e historia familiar[5]. Cabe destacar que, Lear echa a Cordelia con la única frase en *idish* (lengua hablada por la mayoría de la población judía de Europa Oriental hasta la II Guerra Mundial) la cual no consta en el texto dramático, reforzando así el carácter autónomo de la puesta en escena.

Esta inclusión más o menos consciente de esta lengua minorizada, relegada al ámbito cotidiano y familiar y considerada muerta para algunos conservó su vigencia dentro del proceso dinámico de conformación identitaria. Según Skura (2012:9-18) demuestra su competencia comunicativa al discernir cuándo y con quién utilizarlo, es un marcador de señalamiento étnico y tiene una función metacomunicativa que actualiza un complejo mundo de judeidad del que forma parte. Su uso en la obra se asemeja a una contraseña, dado que es advertido por quienes poseen esa competencia lingüística. La frase es dirigida a su hija más rebelde y también al espectador con el que se establece una relación de complicidad y pertenencia.

El desenlace

La tragedia no tiene un final conciliador que restituya el orden, es devastador y desencantado. No es sólo la falla básica del héroe (*hamartia*) por la que éste cae de la prosperidad a la desgracia y provoca la destrucción, aquí los factores son múltiples, exceden al individuo, las fallas también se dan en el entorno familiar y en la sociedad que respalda y habilita el maltrato, la destrucción de la memoria y del sentido de comunidad.

El club Polonia como espacio social de experiencia comunitaria se trasformará como tantos otros espacios sociales y culturales de la ciudad en un lugar vacante puesto a disposición de otros intereses. Sólo quedan en pie esas cuatro chapas que el texto en forma recurrente y redundante señala.

Al igual que en *Rey Lear* se dramatizan núcleos conflictivos de valores sociales, individuales y familiares opuestos y el quiebre generacional mediante un sistema de personajes conformado por: el viejo *Lear* que encarna la tradición pero como un acto de resistencia basado en la memoria y el sentido de comunidad. Las hijas mayores Neski y Regina y sus maridos Curna y Bano son militantes del olvido, sus fines son pragmáticos y asumen el discurso negacionista,

4 La Declaración de independencia del Estado de Israel tuvo lugar el 14 de mayo de 1948

5 "La Fiesta del Viejo" - SHAKESPEARE HOY - Teatro IFT - 20/05/17 - Encuentro y debate sobre la vigencia de Shakespeare hoy. Organizado por Osvaldo Quiroga.

la hija menor Cordelia y su pretendiente Frances, hijo del rival histórico y detentan valores de altruismo y sinceridad.

Cerrar ciclos, exaltación de lo nuevo	Tradición “lo viejo”
Individualidad	comunidad
Los fines justifican los medios	Solidaridad, amor filiar, perdón de las ofensas principios altruistas
Violencia y prepotencia	Justicia
prácticas de coaching, relajación y respiración	Filosofia y letras
sinceramiento	sinceridad
Negacionismo, asesinos de la memoria, militantes del olvido, conspiradores del silencio (Yerushalmi)	Memoria e identidad
Ruptura de la cadena	Transmisión de experiencias
despilfarro	Solidaridad, Celebración de la vida
Convencer mediante el discurso, adular para conseguir lo que se pretende	cuestiona el valor de las palabras
Heredar	Cultura del esfuerzo y el trabajo

Palabras finales

Al igual que en *Rey Lear* (1605) y *Der idisher Kenig Lir/El rey Lear judío* (1892), *La fiesta del viejo* (2017) dramatiza núcleos conflictivos de valores sociales, individuales y familiares opuestos y el quiebre generacional, aborda el contexto la crisis y tensiones de su tiempo, interpela a sus espectadores sobre su propia realidad y pone en escena sus angustias y preocupaciones. Las obras conforman una cadena discursiva que da cuenta de la interpretación histórica entre textos, en la que se evidencia valores vigentes y sus condiciones de posibilidad. Ferrer mediante los procedimientos y operaciones descriptos despliega en la escena esos núcleos mediante la construcción del estatuto de los personajes y la organización del texto dramático, aborda la temática judía como metáfora de otredad para denunciar las políticas activas de olvido y la destrucción de los lugares donde la memoria y la experiencia común residen. Mediante la *poeisis* del actor Abian Vainstein da carnadura a una identidad en tensión y pone en la escena la presencia del *idish* como una lengua en su férrea resistencia a ser olvidada.

Bibliografía

Cerrato, L. (2005). La tragedia shakespeariana, Introducciones a William Shakespeare, *Obras completas* tomos I y II, Ed. Losada Madrid.

Dubatti, J. Ficha teórica -El teatro de William Shakespeare.

Ficha teórica II -El drama moderno como poética abstracta.

(2010) Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios *Gestos*, 50.

(2012) Cien años de teatro argentino. Ed.Biblos. Buenos Aires.

Dolle, V. (ed.) (2012) *Múltiples identidades Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XX*I. Biblioteca Ibero-americana Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano Vol. 147

Ferrer, F. (2017*) La fiesta del Viejo*

Meter, A. (2006) Barbarie y Memoria. Holocausto y dictadura. En la narrativa argentina de hoy: Meter, Alejandro y Ariana Huberman (comps.). *Memoria y representación: configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamerican*o. Rosario: Beatriz Viterbo: 65-78

Pollak, M. (2006) Memoria, olvido, silencio. *La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ed. Al margen. La Plata

Rein, R. (2011) Nuevas aproximaciones a los conceptos de etnicidad y diáspora en América Latina: la perspectiva judía En: Raanán Rein *¿Judíos-argentinos o argentinos judíos? Identidad, etnicidad y diáspora* Buenos Aires Lumiere, 27-48.

Shakespeare, W. (2003) "Obras Completas" Tragedias. Santillana Ediciones Generales, Madrid.

Skura, S. (2012) Introducción. El ídish en la Argentina: *mame-loshn* lengua muerta, lengua minorizada en Skura, Susana [et.al.] ((comp.) *Reflexiones sobre el ídish* Vol.10 Colección Mil años Ed. Sholem Buenos Aires.

(2016) ¡Gordin es mejor que Shakespeare! Mímesis de secularización en e l teatro ídish moderno. En: Skura, Susana y Silvia Glocer (comps.) *Teatro ídish argentino (1930-1950)* Colección Saberes Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

Yerushalmi, Y. (2006) Reflexiones sobre el olvido En Yerushalmi, Y y otros *Usos del Olvido* Ed. Nueva Visión 1ªed. Buenos Aires.

Ficha técnico-artística

Autoría: Fernando Ferrer

Dramaturgia: Fernando Ferrer

Actúan: Moyra Agrelo, Agustina Benedettelli, Julieta Cayetina, Helkjær Engen, Demián Gallitelli, Ezequiel Gelbaum, Clarisa Hernández, Gonzalo Ruiz, Julian Smud, Ezequiel Tronconi, Abian Vainstein

Vestuario: Marina Claypole, Peta Moreno

Espacio escénico: Romina Giorno

Diseño de luces: Sebastián Francia

Efectos especiales: Guillermo Toledo

Fotografía: Romina Giorno

Arte: Romina Giorno
Diseño gráfico: Juan Francisco Reato
Asistencia De Producción Ejecutiva: Male Devoto
Asistencia de dirección: Marisol Scagni
Producción: Fernando Ferrer, Ezequiel Gelbaum, Clarisa Hernandez, Julian Smud
Dirección: Fernando Ferrer

Historia e historias

Outros passos, outros espaços

Alab de Oliveira, Ana Paula[1]
UFSJ-BR
anaalab81@gmail.com

Guilarduci, Claudio José[2]
UFSJ-BR
guilarduci@ufsj.edu.br

Palabras clave
ESPAÇO TEATRAL- ESPAÇO URBANO-AMAZÔNIA- MEMÓRIAS- AUTO DO CÍRIO.

Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo discutir através de uma narrativa escrita e imagética a reconfiguração efêmera do espaço urbano em espaço teatral, partindo da ocupação do cortejo cênico "O Auto do Círio", que acontece todos os anos, desde 1993, o que aos olhos da pesquisa torna possível um resgate ou a construção de outras histórias e memórias deste lugar.

Introdução.

Durante o mês de outubro, a cidade de Belém tem sua rotina alterada. A cidade é "invadida" por muitos turistas e promesseiros. Suas principais ruas são enfeitadas e algumas têm seus trajetos modificados. O rio que fica em frente à cidade, também tem interferências e um colorido a mais é navegado sobre ele. Toda essa movimentação que acontece na cidade é devida ao Círio de Nazaré[3], homenagem a Nossa Senhora de Nazaré,a padroeira de Belém.

O trabalho aqui é construído a partir da observância sobre o bairro da Cidade Velha, em Belém, com o Auto do Círio, o cortejo cênico em homenagem à Nossa Senhorade Nazaré,

1 Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del rei. Arte educadora na Educação Básica do Estado do Acre. Possui interesse em estudos sobre espaço urbano e espaço teatral, dialogando com a fotografia como um instrumento de resgate de memórias.

2 Doutor em Teatro pela UNIRIO. Possui interesse nos estudos sobre História e Historiografia do Teatro, sobre o fazer teatral e a Educação e também nos estudos sobre as relações entre o espaço teatral e o espaço urbano, dialogando primordialmente com a História Cultural e com as ideias de Walter Benjamin.

3 O Círio de Nazaré é uma procissão católica que acontece todos os anos em Belém do Pará, no Norte do Brasil, no segundo domingo de outubro. A origem da celebração inicia em 1700, após o caboclo Plácido encontrar a imagem de Nossa Senhora nas margens de um igarapé, leva-la para casa, mas no dia seguinte aimagem tem sumido e reaparece no igarapé novamente. O fato se repetiu algumas vezes, até que Plácido construiu no local uma pequena capela. A história começou a atrair muitos devotos e após uma restauraçãoque foi feita na imagem, em 1793 têm-se o primeiro Círio de Nazaré.

que através do olhar e da captação das imagens pelas lentes da máquina fotográfica, traz uma (ou inúmeras) possibilidades de enxergar a cidade e redesenhá-la, mesmo que seja de maneira efêmera.

A cidade através de suas construções e seus habitantes nos narra seu processo de formação. Antônia Terra (2012, p.11) no livro *História das Cidades Brasileiras,* nos dizque "cada cidade é uma cidade – e, fundamentalmente, uma cidade em transformação". A compreensão sobre a cidade passa pelo olhar daquele que a vê ou de quem a vive, poiseste é um objeto de alteração. O olhar impõe detalhes, reedifica paisagens, ou seja, é umagente transformador que junto à subjetividade daquele que a olha, seja ele visitante ou morador, a cidade poderá ser desenhada e redesenhada. Desvendar as outras histórias quetambém regem a cidade de Belém, através do cortejo cênico " O Auto do Círio"[4], é a proposta dessa pesquisa.

Outros passos, outros espaços.

Figura 1-Outros passos, outros espaços

Fonte: Acervo pessoal, Belém-2019

Todo começo de uma urbe terá ao menos duas versões, e a dominante será aquelaque teve seu início no processo colonizatório. Portanto, compreender que não existe umaúnica história deveria ser o pensamento de cada pessoa que compõe a sociedade.Benjamin (1985), em *Teses*

4 O Auto do Círio é um cortejo dramático que nasceu em 1993 na Universidade Federal do Pará, e é dirigido pelo Instituto de Ciências das Arte através da Escola de Teatro e Dança, como o intuito de que os artistas paraenses, estudantes e comunidade em geral, pudessem homenagear sua padroeira, reinterpretando o Círio de Nazaré através do teatro de rua.

sobre o Conceito de História, diz que a história deve ser lidapelo ponto de vista dos vencidos, e que só através da construção histórica da narrativa daminoria é que será possível interromper o discurso oficial da história e, consequentemente, mudar o discurso de memória. Belém vive o discurso oficial, mas como água que perfura qualquer espaço, a história "esquecida" se faz presente quando olhamos atentamente cada um dos vestígios da colonização.

> Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos osque venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico.Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em queos dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (BENJAMIN, 1985, p. 225)

Desconstruir essa ideia de que vivemos o estado de exceção é o que Benjamin nossugere, "a tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemosé na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade" (BENJAMIN, 1985, p. 226). A valorização dessa memória simbolizada através desses elementos só enfatiza cada vez mais a regra geral. Precisamos reconstruir um conceito de história que corresponderá a outras verdades, e se tratando da cidade de Belém, uma cidade baseada em fatos e mitos, narrados pelos seus habitantes e ilustradospelas suas arquiteturas religiosas, fica explícito a perpetuação desse imaginário místico que ronda a capital.

Tendo como um dos aportes teóricos a ideia de Benjamin, contarei brevemente a narrativa histórica da formação do espaço urbano de Belém, que teve em 12 de janeiro de 1616 a sua fundação. Após 18 dias desde sua saída do Maranhão, Francisco Caldeira Castelo Branco desembarca às margens da baía chamada pelos naturais de Paraná-guaçú.Toda a área era habitada por índios Tupinambás, Belém nasce sobre Mairi. *Mairi* era o nome do povoamento que ocupava a região onde está localizada, hoje, o bairro da CidadeVelha.

Partindo desse fato histórico, a pergunta que se faz no momento é: o que configura um espaço em espaço urbano? Pensar a cidade é pensar numa realidade material dentro da perspectiva da geografia, uma realidade que se revela dentro das relações sociais que vão dando formas a esse lugar. A cidade seria, portanto, um produto de uma construção histórico-social.

> A cidade como construção humana, produto histórico-social, contextono qual a cidade aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo de uma série de gerações, a partir da relação da sociedade com anatureza (CARLOS,2007, pág.20)

O sentido e a finalidade da cidade pelo ponto de vista de uma construção histórica,será em respeito a produção do homem e a realização da vida humana, pensando que a cidade se revela ao longo da história, num movimento cumulativo, integrando ações do passado, na mesma medida que aponta as possibilidades do futuro, sendo que todo esse processo de produção

espacial revela a relação inseparável entre sociedade e espaço na medida em que estas relações sociais se materializam no território, ou seja que na mesmaproporção em que a vida é produzida, o espaço também o será.

A materialização desse espaço será dada pela concretização das relações sociais produtoras do lugar, será, portanto, esta dimensão de produção/reprodução que será vista, percebida, sentida e vivenciada, o que mostra que a reprodução contínua da cidade só ocorrerá devido a reprodução ininterrupta da vida.

Quando Milton Santos (2006, p.25) diz *um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço,*ele afirma que o espaço é formado pela diversidade e pelos fluxos que atravessam e são atravessados. Fluxos esses de diversas ordens e formas, mas são os fluxos soltos que a sociedade teme, pois são fluxos não decodificados, ou seja, são fluxos que não podem sercontrolados. E é no cotidiano, a quinta dimensão[5] do espaço, que o Estado cria mecanismos para evitar esses fluxos e com isso afastar a possibilidade de diversidade e também de guiar, controlar o caminhar na urbe.

Romper esse caminho guiado pelo poder deve ser instaurado na vivência. E uma forma disso acontecer é por meio da arte urbana, uma vez que ela age na cidade como uma desterritorialização do espaço, pois ela permite que os fluxos aconteçam, ela *"produzseu efeito berrante por incomodar a paisagem do visível cotidiano"* (BRUNO, 2020,p.64). Ela permite que venham à tona as outras vivências, histórias, realidades e por issoela incomoda tanto, porque a arte mais que tudo é a criação de um mundo possível, juntodos levantes, das manifestações, das reflexões. A arte permite o desmontar de uma vida.

A tomada das ruas da Cidade Velha pelo Auto do Círio faz exatamente esse papelde desmontagem de uma vida automática e invisível. Ressurge nesse espaço, com muitobrilho, alegorias e cantos, os corpos, as histórias e as memórias que estavam soterradas, uma espécie de *Día de los muertos,* em que durante aquelas cinco horas, todos os seres invisibilizados se manifestam e tomam para si aquele lugar, e aqueles que observam se afetam e se questionam o porquê do não pertencimento. Esse misto de drama, fé e carnaval encontrado no Auto do Círio deixa explícito uma narrativa que se desloca, caminha, e dá movimento ao imaginário, entrosando vida social e artística. Uma espetacularidade que irá traduzir para suas ações não apenas práticas poéticas e estéticas,mas também ética, moral e política. Por fim uma vida social, afinal *teatro é espaço* (UBERSFELD, 1996, p.49).

5 Na Geografia uma quinta dimensão do espaço é dado através do cotidiano, pois entende que o cotidiano é delimitado por um espaço contínuo e não por fluxos, onde esse espaço contínuo é marcado por todos os tipos de pessoas, instituições, empresas, trabalhando juntos e estruturando a vida social e o espaço, isso tudo tendo os agentes hegemônicos como a "mão invisível" que coordena essa ação.

Bibliografia

Benjamin, W. (1985) *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. v. 1.* São Paulo: Brasiliense.

Bruno, E. (2020) *Nomadismo urbano: Performance e Cartografia.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

Cardoso, R.J.B. (2008) Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, E.F.W. Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.79-92.

Carlos, A.F.A. (2007) *O Espaço Urbano: Novos Escritos sobre a Cidade*. São Paulo: FFLCH.

Fernandes, A.T.C. (2012) *História das Cidades Brasileiras.* Melhoramento.

Salles, V. (1994) ***Épocas** do Teatro no Grão Pará- Tomo II.* Belém. UFPA.

Santos, M. (2006) *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.* São Paulo: Edusp.

Santos, M. (1978) *Por uma Geografia Nova.* São Paulo: Hucitec, Edusp.

Ubersfeld, A. (2005) *Para ler o teatro.* [tradução José Simões (coord.)]. - São Paulo:Perspectiva.

Ubersfeld, A. (1996) *Lire le théâtre II. L'école du spectateur.* Paris: **Éditions** Belin.

Antonio Mónaco y el teatro *del Picadero*: peculiaridades estéticas y arquitectónicas del origen escénico de Teatro Abierto

Bracciale Escalada, Milena
UNMdP – INHUS – Celehis
milenabracciale@gmail.com

Palabras clave
ANTONIO MÓNACO - TEATRO DEL PICADERO - TEATRO ABIERTO

Resumen

Este trabajo propone un acercamiento a las peculiaridades arquitectónicas e históricas del Teatro del Picadero –recinto original de Teatro Abierto–, a través de su creador, el actor y director Antonio Mónaco, residente desde hace cuarenta años en la ciudad de Mar del Plata, director del elenco y el taller del Teatro de la Universidad y reconocido hacedor teatral en dicha ciudad. A través de su testimonio y de material de archivo ofrecido por él, se presenta un panorama de lo que significó la propuesta del Teatro del Picadero, del proyecto iniciático de Teatro Abierto en dicho espacio cultural y de los pormenores del incendio y sus posteriores consecuencias. Revisar la historia de Mónaco y de su propuesta teatral en los albores de los años ´80, en una Buenos Aires asfixiada por la última dictadura cívico militar, contribuye a pensar de manera más exhaustiva la historia teatral del país, en tanto se trata de un episodio poco explorado en la historia de Teatro Abierto.

Génesis. "Y la tierra estaba desordenada (…) y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo"

Es bien conocida la historia de que Teatro Abierto comenzó en julio de 1981 en el Teatro del Picadero. Sin embargo, no es en las peculiaridades arquitectónicas ni en la propuesta estética original de ese espacio donde la crítica ha focalizado su interés. Poco se ha dicho sobre eso, y también bastante poco se ha reflexionado acerca del futuro de ese emblema cultural una vez producido el incendio del 6 de agosto.

En la ciudad de Mar del Plata reside y produce teatro desde hace 40 años quien fuera el gestor intelectual de ese lugar. Nos referimos a Antonio Mónaco, cuya voz pretendemos hoy recuperar junto con los materiales de los que dispone acerca del Picadero, que tan gentilmente nos ha cedido.

Desde nuestra perspectiva, una de las condiciones de posibilidad de Teatro Abierto reside precisamente en la existencia de un teatro como el que comandaba Mónaco, en plena dictadura militar. Ese espacio de resistencia, que asumía un riesgo inusitado pero con consciencia de

ello y muchos recaudos al respecto, era además un sitio de renovación estética, tanto desde la propuesta arquitectónica como desde su posicionamiento ideológico encauzado en una tradición vinculada al origen circense del teatro nacional, como así también a una propuesta contestataria al teatro oficial y al comercial, y experimental, en la línea del teatro independiente surgido en nuestro país a fines de la década del ´20 del siglo pasado.

Resumamos un poquito el origen de ese teatro. Antonio Mónaco –nacido en Lanús, formado en la ciudad de La Plata y origen de una descendencia de artistas cuyo broche de oro es el joven y disruptivo rapero Wos, pero que cuenta con otros muchos eslabones valiosísimos en el medio– se muda a Buenos Aires, donde se dedica de lleno a actuar, dirigir y dictar sus clases de teatro. Hacia 1980, en un contexto cada vez más opresivo y asfixiante, comienza a imaginar con un grupo de alumnos con quienes trabajaba desde 1977, un espectáculo que surge de una imperiosa y colectiva necesidad por expresarse. Para evadir la censura, arman una obra, que se llamó *La otra versión o el jardín de las delicias* –donde Edgard Allan Poe se daba un apretón de manos con El Bosco–, con un texto muy breve y en nada referencial. Como contrapartida, los cuerpos en el espacio y en interacción, ponían sobre el tapete los aberrantes hechos que sucedían en la Argentina de la dictadura cívico militar. Dentro de ese grupo de alumnos, una joven Guadalupe Noble –hija del entonces ya fallecido fundador del diario Clarín, Roberto Noble, con su primera esposa– disponía y ofrecía los recursos económicos para solventar el alquiler de un espacio donde ese espectáculo pudiera llevarse a cabo. La dupla Noble-Mónaco conforma así una sociedad –Eléa Producciones SRL–, que Guadalupe solventa económicamente y Antonio comanda y dirige en términos estéticos. Así encuentran un antiguo edificio de dos plantas construido en 1926 y ubicado en la calle Rauch 1847, en una pintoresca cortada que divide, diagonalmente en dos triángulos, la manzana delimitada por las calles Corrientes, Callao, Riobamba y Lavalle. Asesorados por el mismísimo Gastón Breyer y con la obra a cargo de Rosalía Frischberg y Eduardo Markus, planifican la remodelación del espacio para construir un teatro polivalente, que más que como una "sala de teatro", se propone como un "campo escénico", cuya estructura dinámica habilitaba toda una serie de dispositivos permutables, que daban lugar a escenarios en "O", en "U", en "L", en la variante isabelina, en la longitudinal, en "H", entre otras peculiaridades arquitectónicas que llaman la atención.[1] Se llamó "del Picadero" –y no como se llama ahora, "El Picadero", como resalta siempre Antonio Mónaco-, porque era también un homenaje al origen circense del teatro argentino. Una empresa puramente estética, por la que pasaron no solo obras de teatro sino también artistas del mundo del rock de la talla de Andrés Calamaro, Lito Nebbia, Rubén Rada, Charly García, Marilina Ross o el cuarteto Zupay, porque el Teatro del Picadero funcionó como refugio en medio de una ciudad vedada a la cultura.

1 Las comillas corresponden a expresiones textuales extraídas de la carpeta original del proyecto que Antonio Mónaco puso a nuestra disposición, a quien agradecemos su generosidad. Las imágenes que difundimos a través de este trabajo corresponden también a esa carpeta original.

Hasta allí se acercó un día Osvaldo *Chacho* Dragún para hablar con Antonio Mónaco, con una propuesta que consistía en la puesta en escena de siete obras –una por día– basadas en los siete pecados capitales. El grupo original estaba conformado por cinco dramaturgos, pero invitarían a dos más para llegar al número siete. Las funciones se planeaban al mediodía, para no interrumpir la programación ya vigente del teatro. Eran todos autores prohibidos: Roberto Cossa, Elio Gallípoli (fallecido en 2014), Máximo Soto y Carlos Somigliana. Mónaco no solo acepta la propuesta sino que también accede a ser el director, por pedido de Dragún, de una de esas siete obras proyectadas, de la que finalmente participará incluso como actor. A partir de allí, Antonio Mónaco se suma a las reuniones de los martes en el café de Argentores. Poco a poco el proyecto se va ampliando, la cantidad de gente que participa crece exponencialmente y así surge Teatro Abierto, que como se sabe no consistió en siete obras semanales sino en un ciclo de 21 obras breves, tres por día, escritas por autores y autoras argentinas, interpretadas por actores y actrices argentinas, y dirigidas por directores también argentinos. Una respuesta contundente a la simbólica desaparición del teatro nacional, a través de listas negras y prohibiciones. La estructura fue horizontal, asamblearia, y surgió de una necesidad moral más que económica. Para solventar los gastos, que por supuesto salían de los magros bolsillos de los artistas, se vendían bonos de acceso a las funciones de toda la semana cuyo costo total era menor que una entrada de cine. Un fenómeno popular, que agotó rápidamente las localidades disponibles.

El ciclo se estrenó el 28 de julio de 1981. El 6 de agosto a la madrugada, sonó el timbre del departamento que Antonio Mónaco compartía con su familia. Era un taxista, esposo de la mujer que hacía la limpieza en el teatro, que le comunicaba que el teatro del Picadero se estaba incendiando. El taxista, que pasó por allí de casualidad realizando su trabajo cotidiano, se había acercado cuando vio lo que sucedía y al decir que era amigo del dueño, lo retuvieron hasta que el techo del teatro se desmoronó y recién ahí lo dejaron libre para ir a avisarle a “su amigo”, como le dijeron ellos. No hay dudas de que se trató de un atentado.

Cuando llegó al edificio de la calle Rauch, Mónaco fue detenido durante casi un día entero, acusado, por haber sido el último en salir del Picadero, de haberlo incendiado en forma intencional para cobrar el seguro. Como luego se demostró, siempre discutió la versión del

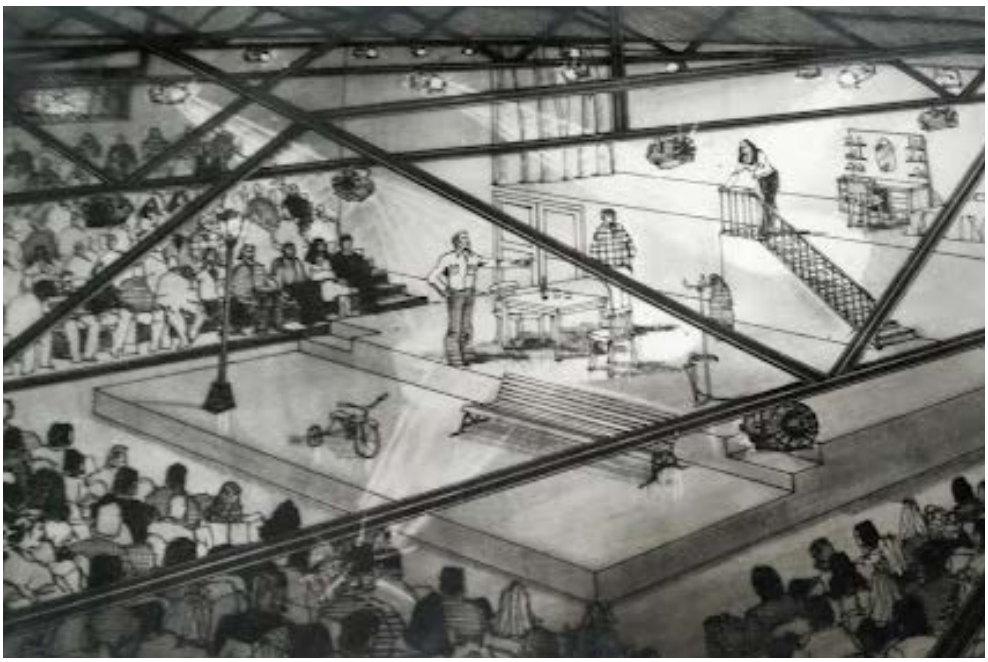
cortocircuito, puesto que estaba seguro de haber interrumpido la electricidad antes de marcharse. También se supo que el seguro no cubría ni el 1% de la pérdida, por lo que la acusación era ridícula e infundada. Una vez liberado, pudo entrar con una escolta de bomberos y rescatar de entre los escombros, como un verdadero milagro, el vestuario, las escenografías y las cintas magnetofónicas para que Teatro Abierto pudiera continuar en forma inmediata.

Pero el proyecto artístico de su teatro fue cercenado. Y aunque hubo manifestaciones verbales y promesas de reconstrucción, el Teatro del Picadero nunca volvió a funcionar como tal, hasta su reapertura en 2012 bajo la denominación El Picadero, y muy alejado de su proyecto original.

"Tener el ámbito teatral propio": sobre las peculiaridades arquitectónicas del proyecto

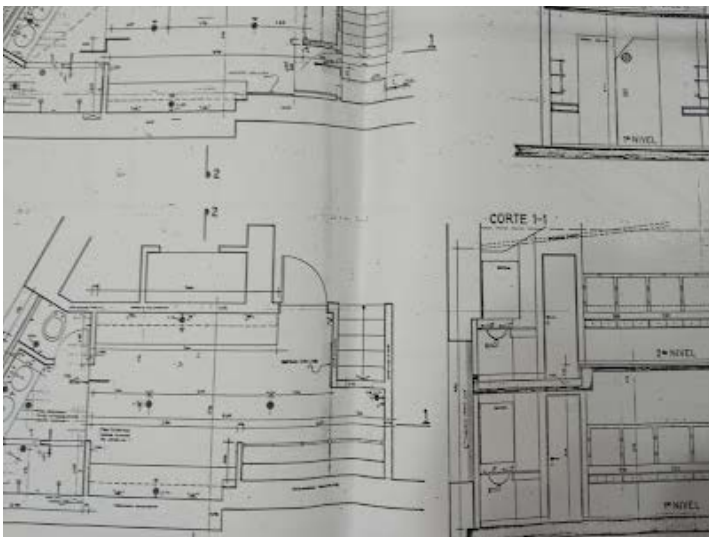
Leamos un fragmento de la presentación que realizan Guadalupe Noble y Antonio Mónaco en la carpeta original de la propuesta, allá por 1980:

> Además de la enorme cantidad de dificultades que significa construir una sala de teatro, decidimos enfrentar las que se derivan de lo fundamental de nuestra propuesta, tendiente a conseguir un espacio dramático no convencional que diera cabida a propuestas nuevas, sin ataduras a estructuras pre-condicionantes; aquello tan reclamado desde hace tiempo por directores, escenógrafos, dramaturgos y actores: una sala polivalente. La empresa solo tenía sentido de este modo (…) El resultado es una sala modular, polivalente, atípica, única en Buenos Aires (…) En el mes de marzo abriremos esta nueva sala de características infrecuentes. Una sala que queremos convertir en un desafío a la imaginación; que no estará destinada a la simple explotación económica, sino que aspira a ser un lugar de trabajo para gente inquieta. Una sala concebida y manejada, no por empresarios, sino por gente de teatro. (Carpeta original del proyecto, material inédito)



Con fecha del 3 de enero de 1980, la carpeta original del proyecto incluye además un texto de Gastón Breyer, que es un verdadero manifiesto de principios:

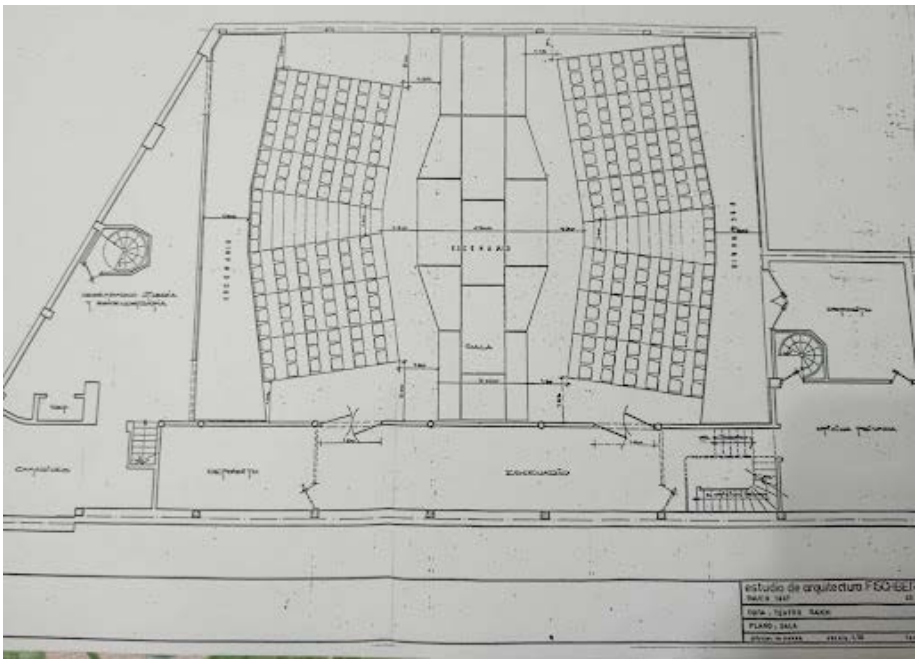
> Después del primado absoluto –por cuatrocientos años– del factor autoral-literario, el hombre de teatro da vuelta la página. El teatro no culmina –ni comienza– en la vocalización de un texto-libreto. La tesis del teatro como género dramático llega su fin (…) la superación de esta tradición literaria-representacional importa el abandono del respectivo continente material, el escenario llamado "a la italiana". Así lo entendieron los precursores (…)
> Un teatro no seguirá siendo un salón grande que se alquila para funciones, ni alojará pasivamente la representación de un texto (…) el teatro contemporáneo pretende construir un objeto escénico. Este objeto como tal quiere ser específico, único, concreto –no la pictografía de un relato– sino la presentación de un hecho palpable y habitable que se despliega entre nosotros los espectadores y exige la adulta connivencia. El nacimiento y crecimiento del objeto escénico específico y propio de nuestro siglo no puede ocurrir en el tradicional salón de la ópera. Pero tampoco los nuevos dispositivos (…) serán meros tableros para jugar una rayuela de saltimbanquis o hacer los trucos de "performances". Hay algo más serio y fundante (…) Buenos Aires está en deuda con sus actores y su público en cuanto a arquitectura de escena. El gran teatro profesional no tomó consciencia de lo que estaba pasando en el mundo. Seguimos con las mismas salas operísticas de principios de siglo (…) se agregaron nuevos especímenes tan fallidos y más costosos. Ninguno de estos vacíos monstruos podía generar o nutrir la evolución de la escena nacional. Y así ocurrió (…) El movimiento independiente con la osadía de su heterodoxia vio claro y actuó (…) Con el empecinamiento y la clarividencia de aquellos tiempos, los directores del "TEATRO DEL PICADERO" han retomado la senda. Este teatro se inscribe así en la inmodesta voluntad, pero necesaria de hacer historia.
> La decisión de obviar un escenario tradicional –económicamente rentable– fue meditada (…) Nace entonces un teatro polivalente. No por casualidad ni por falta de recursos. Mucho más que una moda o una pirueta, es un compromiso con el gremio. (Carpeta original del proyecto, material inédito. Comillas, mayúsculas y subrayado en el original)



Como se desprende con claridad de los fragmentos precedentes, el Teatro del Picadero no es uno más del montón ni un mero capricho de sus hacedores. Subyace bajo su construcción y corta vida, toda una concepción teatral basada en la renovación escénica y en un fuerte compromiso ético con la exploración estética como razón de ser. No es casualidad, entonces, que a ese espacio se haya dirigido *Chacho* Dragún, con la intuición de que ese recinto fuera capaz de albergar a Teatro Abierto. No es casualidad, tampoco, que la dupla Noble-Mónaco haya asumido ese riesgo, dado que la propuesta era coherente con los objetivos perseguidos. Dice Mónaco: "Yo decidí que el Teatro del Picadero debía ser también inequívoco. Que una cosa era disimular y otra cosa era negar".[2] Lo que no se entiende muy bien es por qué la figura de Antonio Mónaco ha quedado un poco relegada de la historia de este movimiento y por qué nunca se volvió a reconstruir el teatro, con los fondos obtenidos en los ciclos siguientes.

La inauguración de la sala se llevó a cabo a lo largo de una semana entera. A partir del lunes se iniciaron una serie de actividades vinculadas al mundo del arte hasta que el día sábado se estrenó el espectáculo de Mónaco y su grupo. Por allí pasaron con sus conferencias Pepe Soriano –actor prohibido– e Inda Ledesma (fallecida en 2010) y Luis Brandoni; también Walter Santa Ana (fallecido en 2012), que encarnó un monólogo de un autor prohibido; Marilina Ross, recién vuelta del exilio, que dio un recital íntimo con su guitarra y, por último, hubo también un recital del cuarteto Zupay, todos artistas prohibidos. "Se me fue la mano" –dice Mónaco– "mucha gente me decía esto es suicida y yo decía: no sabría hacerlo de otra manera". Como se advierte, la programación del Teatro del Picadero, siempre a cargo de Mónaco, fue arriesgada desde el minuto cero. Además de su espectáculo *La otra versión o el jardín de las delicias*, Rubens Correa estrenó esa misma semana una adaptación de *Los siete locos* de Arlt. También se hizo *Noches blancas*, con Luisina Brando; y *Medea*, con Inda Ledesma. Hasta allí llegó también Carlos Cutaia, músico argentino vinculado a los orígenes del rock nacional, que trabajó como tecladista con creadores de la talla de Miguel Abuelo (trío *El huevo*, de rock fusión), Luis Alberto Spinetta (*Pescado rabioso*) y Charly García (*La máquina de hacer pájaros*). Fue mediante su persona que el por entonces muy mal visto rock nacional tuvo lugar los días jueves en el Teatro del Picadero. Con una programación de tales características, las amenazas eran frecuentes. Así y todo, Mónaco llegó incluso a rechazar varias propuestas porque las consideraba demasiado arriesgadas y el objetivo de preservar el funcionamiento del espacio también era prioritario.

2 Grabación de charla a cargo de Antonio Mónaco en Cuatro Elementos Espacio Teatral, de la ciudad de Mar del Plata, a propósito de los 40 años de Teatro Abierto, efectuada el 28 de julio de 2021. Todas las intervenciones textuales de Antonio Mónaco corresponden a este evento. Material inédito.



Los teatros del barrio pueden desaparecer…

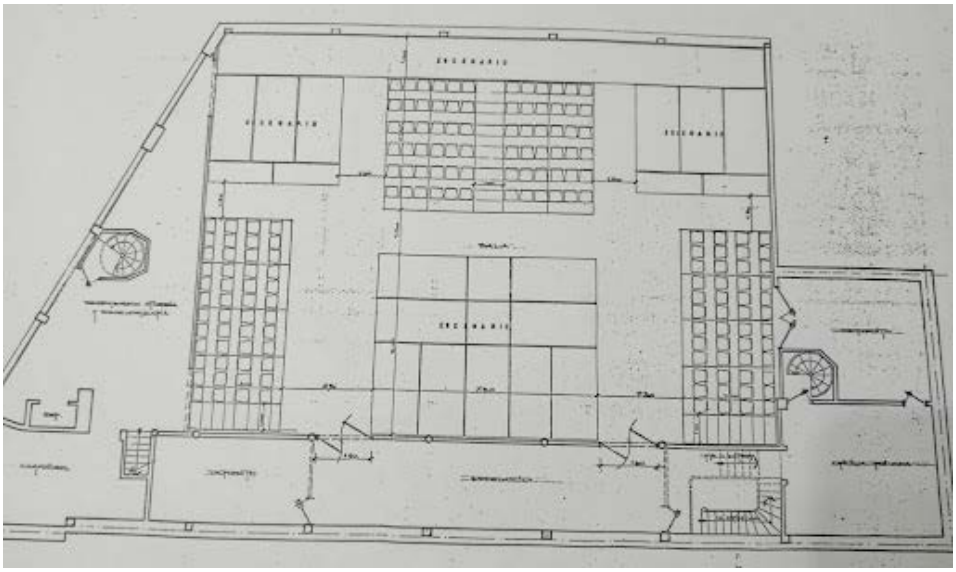
Aunque como dice Tito Cossa, si bien a los militares argentinos, tan expertos en armas, con Teatro Abierto, el tiro les salió por la culata (1993: 532), lo cierto es que con el incendio del Picadero, lograron la desaparición de un proyecto estético de relevancia para la ciudad de Buenos Aires y, por extensión, para la historia teatral del país. En las discusiones posteriores acerca del modo de reconstrucción del teatro –empresa con la que al principio Teatro Abierto se mostró comprometido–, no se llegó a ningún acuerdo y la cuantiosa pérdida económica jamás se recuperó. De hecho, Mónaco nunca más pudo lograr el sueño "del espacio propio". Concluido el ciclo de 1981 en el Tabarís, recientemente concesionado por Carlos Rottemberg y Guillermo Bredeston, no participó de los ciclos siguientes y es prácticamente un desconocido en la mítica historia del movimiento aunque, como vimos, tiene mucho que ver con sus orígenes, en términos estéticos pero también en términos fácticos. A partir de este desencanto, que le significó quedarse sin trabajo, pues no tenía espacio para dar sus clases, le ofrecieron concursar para dirigir la recién fundada Escuela Municipal de Arte Dramático Angelina Pagano, cargo que finalmente obtuvo y que lo trasladó a la ciudad de Mar del Plata, donde dirigió la escuela durante 20 años, hasta su jubilación. También dirige, desde hace 30 años, el Teatro de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

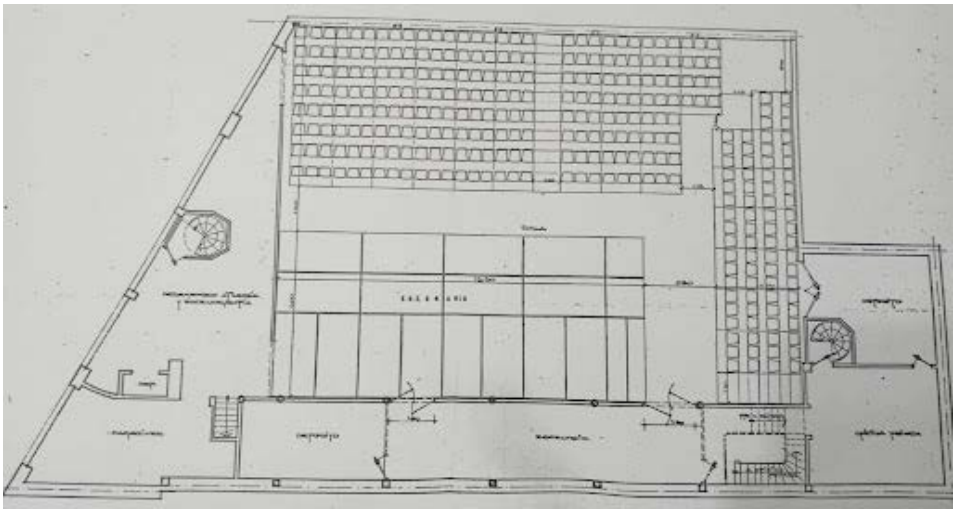
A cuarenta años de Teatro Abierto, recuperar su voz y resaltar la envergadura de renovación estética, ideológica y arquitectónica que significó el Teatro del Picadero, y los riesgos que se asumieron a través de su contundente compromiso artístico y político, me parece una imperiosa necesidad. Los fragmentos de la historia se esconden en los rincones más recónditos, aunque muchas otras veces están al alcance de la mano y no los vemos. La celebración por

los 40 años de Teatro Abierto ha motivado el interés de muchas personas vinculadas a la investigación teatral por la historia que Antonio Mónaco tiene para contar. Valgan estas líneas para contribuir con la difusión de esta porción de la historia, con un marcado agradecimiento hacia él por la generosidad de sus materiales y sus palabras, a pesar del dolor inevitable que implican determinados recuerdos.

Bibliografía

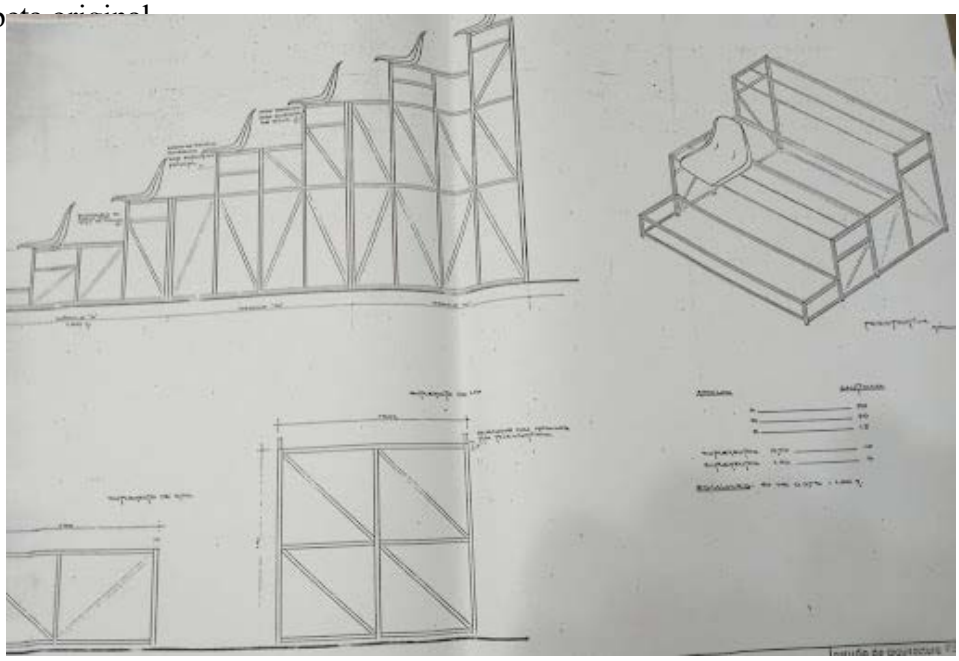
Cossa, R. (1993). Teatro Abierto: un fenómeno antifascista. En Cuadernos Hispanoamericanos. Número 517-519, julio-septiembre 1993. 529-532.

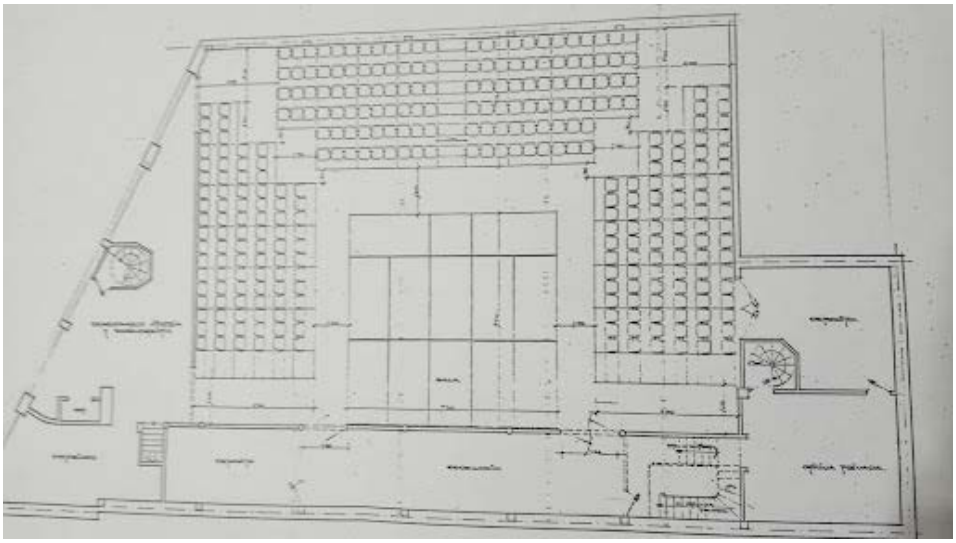


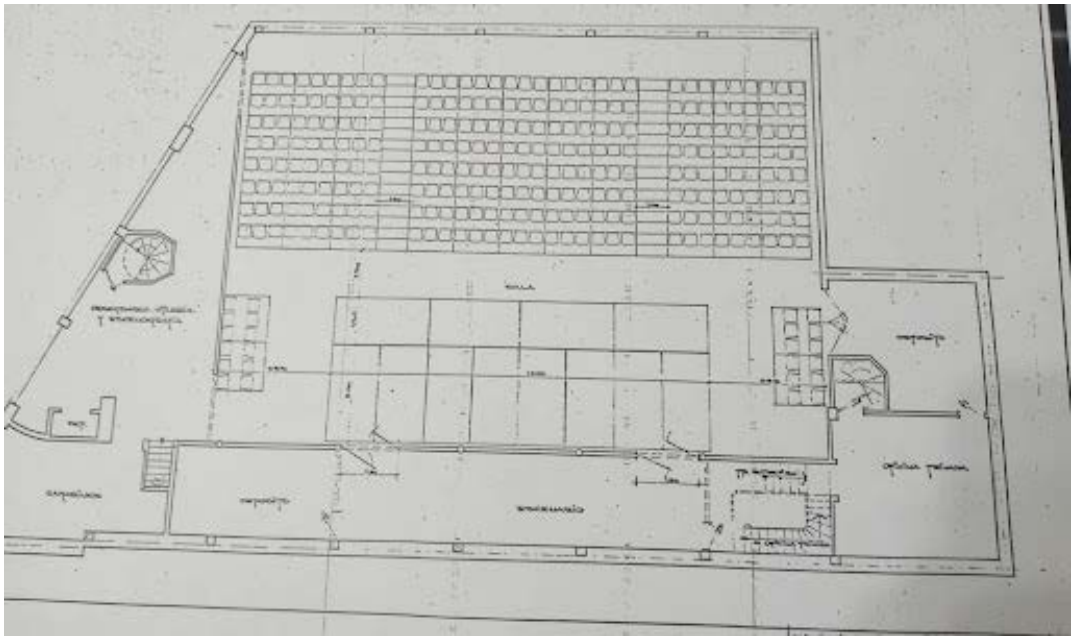


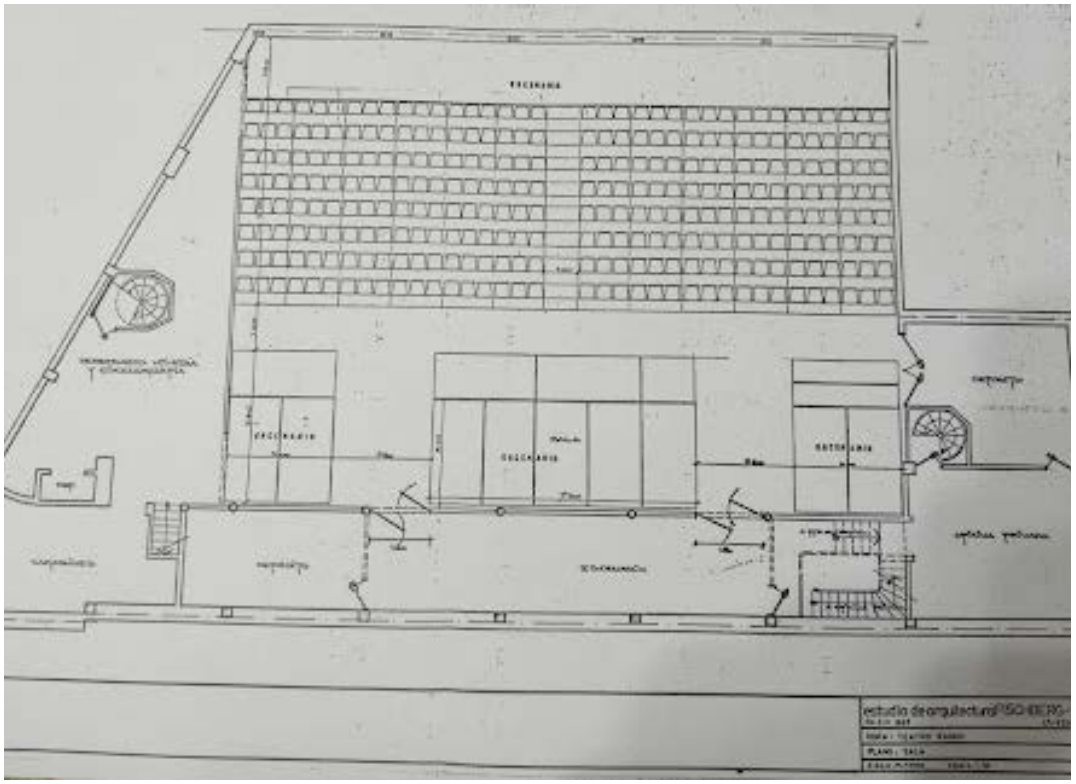
Apéndice

Agregamos a continuación para su difusión el resto de los planos del teatro incorporados en su carpeta original









Theatron - Lugar de olhar; Olhares teatrais e suas mediações tecnológicas

Cáceres Moreira, Felipe Santiago
UFSJ-BR
felipecaceresadv@gmail.com

Palabras clave
TEATRO - ESPAÇO TEATRAL - ESTÉTICA

Resumen

Este trabalho tem como objetivo discutir as relações que se dão no momento teatral levando em conta as dimensões de espaço e tempo, e de como no teatro feito de modo telemático ocorrem interferências de ordem estética que se desdobram em afetações sócio-culturais.

Introdução

Em razão do tempo histórico que estamos atravessando, as várias atividades humanas, querendo ou não querendo, vêm sofrendo alterações no seu procedimento. Com o Teatro não é diferente. A pandemia da SARS-CoV-2 ou COVID-19, impôs a este tipo de arte, novas formas de se apresentar, que não pelo encontro presencial direto. Desta sorte, a presente pesquisa que está em andamento, tem por objetivo colocar em questão essas novas modalidades de se fazer Teatro. Sobretudo através da mediação das telas. Seja pela reapresentação de peças realizadas ao vivo com presença de plateia na forma de vídeo gravado, bem como por meio de apresentações feitas "ao vivo" em tempo mais ou menos real, tendo como dispositivos plataformas digitais.

Pretende-se com isto, fazer levantamentos críticos acerca do artifício teatral, tanto para quem o desempenha, quanto no tocante àqueles e àquelas que fruam dele. Partindo da etimologia da palavra Teatro, que vem do Grego Theatron "lugar para olhar; lugar de onde se olha", nascem ou podem nascer discussões interessantes no que se refere à estética dessas novas modalidades de apresentação que prescindem da relação direta material. Pois se pensar que o Teatro é um lugar em que se mostra algo, à contrário sensu, há alguém que verá este algo.

E como se dá essa relação quando está inserida nela um terceiro fator que é a mediação pela tela? São estas questões que movem a presente discussão.

O Teatro como obra de arte

Conforme descrito acima, a palavra que denomina a arte de cena primordial, ou seja, aquela realizada por alguém em um dado espaço e tempo em que outras pessoas observam o que ali está sendo apresentado, tem na sua etimologia um sentido duplo, que pressupõe diálogo

e dialética, pois se alguém mostra algo, alguém supostamente o verá.

Nesse sentido, aquilo que se propõe como arte, aqui tratado mais especificamente na modalidade teatral, é englobado no pensamento de Walter Benjamin, o qual descreve toda obra de arte como dotada de "aura", ou seja, um tipo de névoa, brisa suave, a qual possui características materiais e etéreas ao mesmo tempo, aquilo que no grego e no latim tem por significado "algo que exala de forma sensível", que recobre um acontecimento específico, como dito em suas próprias palavras "É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja." (BENJAMIN, 1955, p. 3). Conceito comentado por DIDI-HUBERMAN "A aura seria, portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava como um poder da distância" (1998, p.147).

Diante desse exposto, sedimenta-se uma base para a discussão aqui proposta, haja vista que o evento teatral no seu sentido clássico abarca essa série de fatores complexos imbricados uns nos outros.

A relação de dupla distância

A partir da composição do ambiente teatral nos moldes de espaço, tempo, aquilo que se olha e aquilo que é olhado, podemos concluir que disso tudo se estabelecerá uma relação. Esta, de forma direta e concreta conectará todos esses componentes na medida de uma distância, que abrirá assim um campo conectivo a partir do olhar, pois conforme dito acima, a dialética do olhar se intensificará ao passo em que ocorra os entreolhares. Desta feita, assinala Didi-Huberman (1998, p.148) que "... esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição..." se referindo ao acontecimento "aurático" da obra de arte exposta no instante da apresentação.

A tensão do acontecimento se instalará mais fortemente na proporção em que nessa trama complexa aquilo que está exposto como obra de arte, dotado de aura for capaz de olhar de volta, fenômeno este descrito como algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um poder olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: "isto me olha". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148)

Depreende-se disso que a dialética que abre cisão nos polos dessa relação é de extrema potência transformadora, tanto num quanto noutro, pois o olhar, tanto no seu sentido estrito, quanto no seu sentido ampliado, provoca modificações naqueles envolvidos na ação. Razão pela qual importa estabelecer essa dimensão, que se enfraquece quando é posto um outro meio que de certa forma interfere nesse vetor direto. Qual seja o da mediação de uma tela, objeto da discussão aqui presente.

Essa mediação de algum modo desvia o olhar, tal qual a água refrata os raios luminosos que vêm da atmosfera e ao mudarem de meio alteram seu ângulo de incidência. O que pode levar a crer que haja uma perda de atividade energética na interação teatral ao se chocar com outra densidade. Acontecimento que possivelmente conduz à depreciação da aura, haja vista que a câmera que capta o acontecimento teatral serve como prisma que espraia a unidade daquilo até então concentrado, para múltiplas telas em múltiplos lugares e tempos, de acordo com o trecho a seguir que preconiza

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. (BENJAMIN, 1955, p. 3)

Sendo, portanto, pertinente aferir que a reprodução da obra teatral que se dá através de uma lente de câmera, transportada de modo telemático à lugares e tempos distintos àqueles em que a ação se dá, pode ter algo de prejudicial.

O lugar como dispositivo teatral

Razão pela qual o modo de produção do artifício teatral nestes moldes e suas estéticas peculiares pode subjazer implicações de ordem prática para quem realiza e para quem frui dele.

Deste modo, tendo sido suscitada a relação entre quem olha e quem é olhado, outro ponto a ser abordado é o do lugar que puxa consigo a noção de tempo, e de acordo com o retro mencionado, em tese, compõem o evento teatral.

Elementos controvertidos quando se trata da forma telemática de apresentação, pois, embora, seja um recurso técnico já utilizado desde o século XX, e na forma de hibridismos na contemporaneidade, se radicalizou com o advento da pandemia mundial da COVID-19, a qual impôs a impossibilidade da reunião de pessoas, diluindo totalmente a comunhão de um mesmo espaço tempo entre aquilo que é mostrado e visto.

Para tal, a transmissão de encenações feitas à distância por meio da internet passou a ser uma alternativa para esta, o que de certo modo vem suprindo algumas demandas. No entanto, a privação do compartilhamento de um mesmo espaço tempo tem implicações sociais e políticas, o que gera inquietações. Pois como assevera Milton Santos (2006, p.93), "O lugar é o depositário final, obrigatório, do evento. (...) trata-se de um instante do tempo dando -se em um ponto do espaço. ", levantando questionamentos do tipo: se não há uma participação mútua desta ordem, não haverá evento?

Porque diante daquilo dito até aqui, pode-se inferir que a relação de distância implica nas circunstâncias de transformação dos elementos envolvidos levando em consideração que

É o instante que valoriza diferentemente os objetos. A cada momento muda o valor da

totalidade (quantidade, qualidade, funcionalidade) isto é, mudam os processos que asseguram a incidência do acontecer, e muda a função das coisas, isto é, seu valor específico. O valor total das coisas se modifica, a cada momento, arrastando a alteração do valor de cada coisa. (MILTON SANTOS, 2006, p.103)

e ainda que apresentações realizadas de maneira telemática cumpram alguma função, o seu valor estético se vê posto num outro tipo de apreensão.

Desta feita, quando lançamos mão de discutir essas modalidades em que não se coadunam o mesmo espaço tempo e aquilo que está sendo mostrado, e isto precisa se teletransportar, não podemos desprezar que essa viagem precisa de um suporte, ou seja, um dispositivo ou device. E os dispositivos tem relação estreita com as noções de produção e de acesso, pois é necessário captar o instante de um lugar, dispará-lo a outro e fazer com que nesse outro lugar ele seja mostrável. Para tal, como nos ensina (MILTON SANTOS, 2006, p.115) "As épocas se distinguem pelas formas de fazer, isto é, pelas técnicas. Os sistemas técnicos envolvem formas de produzir energia, bens e serviços, formas de relacionar os homens entre eles, formas de informação, formas de discurso e interlocução.".

Portanto, ante todo o exposto aqui em resumo, nasce dessas relações imbricadas, espectros de discussão acerca não só da apreciação estética teatral, mas também no campo social e político, motivo das discussões a que se pretende o presente trabalho.

Bibliografia

Benjamin, W. (1955). A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Recuperado em https:philarchive.org/archive/DIATAT

Didi-Huberman, G. (2010) O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neve. São Paulo: Editora 34.

Santos, M. (2006) A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp.

Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966): la reconstrucción como un modo de conocimiento del pasado en las artes del movimiento

Colmegna Friederich, Solange [1]; Papa, Laura Noemí [2]
Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes; Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
solangecolmegnafriederich@hotmail.com; laupapamail@gmail.com

Palabras clave
DANZA – RECONSTRUCCIÓN – HISTORIA – COREOGRAFÍA

Resumen

La práctica coreográfica, sobre todo aquélla ligada a la danza clásica, está muy familiarizada con la utilización de materiales de la tradición para llevar a cabo re-escenificaciones, particularmente en los casos del repertorio canónico. En algunos casos se trata de nuevas versiones de las obras; pero en otros, el afán está puesto en recuperar las piezas del pasado con el mayor nivel de detalle posible, lo que implica perseguir la fidelidad al estilo de época y autor, por ejemplo. Sin embargo, en los últimos años se ha afianzado la reconstrucción[3] como una tendencia en el ámbito de la danza contemporánea que propone y articula modos diferentes de vínculo con el pasado. En esta ponencia pondremos en relación los conceptos desarrollados por André Lepecki en su ensayo "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas" (de Naverán y Écija, 2013) con el proceso creativo de la obra *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966),* para analizar y señalar esos diferentes modos posibles de aproximación y conocimiento del pasado.

Presentación

En su ensayo, publicado en inglés en 2010 y en español en 2013, André Lepecki analiza

1 Coreógrafa, intérprete e investigadora en danza. Graduanda de la Licenciatura en Composición Coreográfica mención Danza (UNA). Estudiante-investigadora del proyecto "La reconstrucción en danza: pensar la historia de la danza desde la práctica coreográfica", dirección de Laura Noemí Papa y co-dirección de Gerardo Litvak (UNA). Becaria de la Compañía de Danza de la UNA, en calidad de asistente de producción. Adscripta de *Historia de los Medios y el Espectáculo*, cátedra Isse Moyano (UNA). En el año 2020 obtuvo la beca EVC-CIN.

2 Investigadora, intérprete y crítica de danza. Especialista en Crítica y Difusión de las Artes (UNA), Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora Nacional de Danzas. Doctoranda de la UNA. Docente universitaria de *Problemas de la danza* (UBA) e *Historia general de la danza* (UNA). Ha dictado seminarios de posgrado y cursos en el país y en el exterior. Se desempeñó como Directora de las Carreras del Área Danza (Departamento de Artes del Movimiento, UNA) y como Directora de la Especialización en Danza (Facultad de Artes, UNLP).

3 Este trabajo se enmarca dentro de la investigación "La reconstrucción en danza: pensar la historia de la danza desde la práctica coreográfica". Directora: Laura Noemí Papa, codirector: Gerardo Litvak. Proyectos PIACyT, Programa de Incentivos (Período 2020-2022). Secretaría de Investigación y Posgrado, Universidad Nacional de las Artes.

de manera exhaustiva el tema de las recreaciones. En este texto, el autor utiliza el término *re-enactment* (*recreación* de acuerdo con la traducción al español) en lugar de *reconstrucción (reconstruction)*. Si bien estas diferencias terminológicas refieren a particularidades del objeto que cada abordaje teórico prioriza, no nos detendremos aquí a analizar esas diferencias sino más bien a examinar los rasgos comunes que existen entre la recreación (desde la perspectiva de Lepecki) y la reconstrucción llevada a cabo en la obra acerca de la que trabajaremos.

Lepecki considera que la vuelta al pasado es uno de los rasgos que caracterizan de manera más notoria a la coreografía experimental contemporánea. Escribe:

> De este modo, volverse y retornar a todos esos rastros y pasos y cuerpos y gestos y sudor e imágenes y palabras y sonidos representados por bailarines del pasado se convierte paradójicamente en una de las marcas más significativas de la coreografía experimental contemporánea. (Lepecki, 2013: p.60)

A medida que el texto avanza, el autor introduce el concepto de "deseo de archivo" con el que refiere a "un marco afectivo, político y estético alternativo para las recientes reconstrucciones en danza, así como para sus relaciones con las fuerzas, los impulsos o los sistemas de mandato archivístico" (Lepecki, 2013: p.62).

Resulta de particular interés para este trabajo el concepto de "deseo de archivo" porque el mismo permite poner en relación la experimentación coreográfica en la danza contemporánea y la creación entendida como investigación, a partir de lo que Lepecki considera un potencial creativo que está contenido en las obras pasadas, un cúmulo de posibilidades no agotadas. "Propongo el 'deseo de archivo' como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de 'posibilidades impalpables'" (Lepecki, 2013: p.62).

La propuesta de Lepecki acerca del *re-enactment* (y aquí retoma conceptos de Ramsay Burt al respecto) pone el foco en planteamientos performativos con respecto a la historia que son de tipo activo (más que reactivo) y generador (más que imitativo) (Lepecki, 2013: p.61). Para Lepecki el deseo de archivo en la danza contemporánea no nace de un fracaso de la memoria cultural o de un afán nostálgico de recuperación de un pasado extraviado, sino de esos campos virtuales presentes en toda obra del pasado: "Debido a estas presiones hacia actualizaciones encarnadas, todo deseo de archivo en la danza debe llevar a un deseo de recrear danzas" (Lepecki, 2013: p.63). Asimismo, considera que en las recreaciones no debería observarse una distinción entre cuerpo y archivo: "El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo" (p.63).

En relación con esta afirmación, es preciso señalar que el arte de la danza, y sobre todo el ballet, se ha familiarizado con la conservación de obras pasadas a partir de la conformación de lo que se denomina un repertorio. Sin embargo, y más allá de los diferentes modos de notación que se utilizaron para documentarlo, o más allá también de la utilización de registros audiovisuales de algunas obras ya avanzado el siglo XX, uno de los reservorios privilegiados

de la danza han sido los mismos bailarines, a través de su "memoria corporal". Este concepto pone el acento en el carácter indisociable de la noción de memoria como actividad mental conservativa, evocativa e intelectiva, con la noción de conocimiento y memoria que provienen de un cuerpo situado, que guarda un registro sensoperceptivo y muscular de la experiencia vivida. La memoria corporal se evidencia en aquellos intérpretes que bailaron las obras; que a lo largo de sus vidas profesionales actuaron uno o más roles en ellas; que participaron en los procesos constructivos de las coreografías, atentos a las indicaciones, tentativas y búsquedas estéticas de los artistas; que en esos procesos constructivos aportaron sus propios materiales, ya se trate de movimientos, palabras, imágenes o ideas o que, en reposiciones, han recibido de primera mano indicaciones precisas en cuanto al movimiento y la expresión de parte de los coreógrafos originales. De este modo, el bailarín en sí mismo, además de ser una fuente, puede convertirse en un archivo de la danza.

Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)

La obra *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)*[4] de Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal, fue estrenada en Buenos Aires en 2017. El proyecto se llevó a cabo como una investigación escénica-documental y su propósito fue recuperar aspectos de la danza que había tenido lugar en la década de los sesenta en el Instituto Torcuato Di Tella de la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, otro de sus objetivos fue volver al pasado desde una mirada contemporánea. La investigación se centró en obras de Graciela Martínez, Marilú Marini y Ana Kamien.

En el año 2017 Cora, Kauer y Licera Vidal pusieron en marcha este proyecto escénico, documental y performático, que tomó la forma de una residencia en el Centro Cultural de la Cooperación. Luego de una convocatoria abierta, un grupo de artistas de las artes del movimiento se dedicarían durante varios meses a "interpelar y activar algunas obras claves de la danza de la década de 1960 en Argentina" (Cora, Kauer y Licera Vidal, 2017a). A partir de la composición coreográfica como forma de investigación, pretendieron no solamente buscar o recuperar materiales del pasado, sino generar nuevas preguntas sobre las obras: *Danza actual* (1962-1965)[5], *Danse Bouquet* (1965)[6], *La fiesta hoy* (1966)[7] y ¿Jugamos a la bañadera? (1966)[8]. "Nos proponemos rescatar, rastrear, abrir preguntas sobre las danzas que sucedieron en aquellos años, pero también sobre cómo eso nos toca hoy a nosotros, coreógrafos, bailarines, artistas, en 2017" (Cora, Kauer y Licera Vidal, 2017b. Texto perteneciente a la obra *Danza actual, danza*

4 *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* (2017). Dirección y coreografía: Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Investigación: Ana Caterina Cora, Ignacio González, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Intérpretes: Agustina Barzola Würth, Nicolás Bolivar, Soledad Gutiérrez, Miguel Patiño, Rosario Ruete y Agustina Sario. Música: Mauro Farriello. Vestuario: Jimena González, Alexina Lichtenstein, Graciela Martínez y Macarena Santamaría. Edición de sonido y diseño gráfico: Martiniano Zurita. Video: Javier Di Benedictis.

5 *Danza actual* (1962-1965). Dirección y coreografía: Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini.

6 *Danse Bouquet* (1965). Dirección y coreografía: Ana Kamien y Marilú Marini.

7 *La fiesta hoy* (1966). Dirección y coreografía: Ana Kamien y Marilú Marini.

8 ¿Jugamos a la bañadera? (1966). Dirección y coreografía: Graciela Martínez.

en el Di Tella (1962-1966)).

Esta labor devino en el trabajo *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)*, que después de un año de investigación y creación, se presentó en el Centro Cultural de la Cooperación en el marco de las Investigaciones en Residencia organizadas por esa institución.

La idea del proyecto apareció un tiempo antes, cuando Nicolás Licera Vidal cursaba Composición Coreográfica y Taller Coreográfico V (asignatura de la Licenciatura en Composición Coreográfica mención Danza, Universidad Nacional de las Artes). En esa materia se encontraban hablando acerca de la danza experimental de los años sesenta en la Judson Memorial Church (Nueva York, Estados Unidos). A partir de este tema, surgieron numerosas preguntas sobre la danza experimental acontecida en el ámbito local en la misma época. Después de ese primer disparador y al investigar sobre la temática, Licera Vidal vio reflejados en aquellas obras de danza intereses semejantes a los que tenía como artista y coreógrafo y que, además, compartía con Ana Caterina Cora y Sofía Kauer, compañeras con las que ya había trabajado previamente en otros procesos creativos.

El interés y la inquietud de los artistas/estudiantes por saber qué había sucedido en el ámbito de la danza en Argentina durante la década de los sesenta, los llevó a conocer los nombres de Ana Kamien, Marilú Marini y Graciela Martínez, coreógrafas que se dedicaron a la exploración y creación de danzas experimentales y vanguardistas, caracterizadas por la presencia de rasgos abstraccionistas y pop. Estas obras comenzaron a tener lugar en la escena local en 1962 y, desde 1965 a 1970, se nuclearon en el Instituto Torcuato Di Tella. A pesar de su importancia como precursoras de una nueva forma de hacer danza en nuestro país, sus nombres y sus obras no circulan de forma corriente en el ámbito de la danza actual ni son conocidas por una gran cantidad de artistas y de público. Así, Cora, Kauer y Licera Vidal comenzaron a trabajar a partir de formular un cuestionamiento a las formas de preservar e historizar el pasado de la danza de nuestro país, un pasado que a menudo se encuentra olvidado y abandonado.

En referencia a este proceso, los autores comentan:

> Cuando el objetivo de la obra original es ser "rupturista" el contexto es fundamental, porque es básicamente con lo que [la obra] está dialogando. Pero nuestro objetivo no era ser rupturistas, todo lo contrario. Había una idea de conservación en el sentido de volver a lo ya hecho, porque sentíamos que todo lo que se había hecho se perdía en la nada. Sí, en ese sentido fue una significación distinta, que tenía que ver con volver atrás. Mientras que las obras de los 60 eran ir hacia un adelante. Para nosotros ese volver atrás era totalmente ir hacia un adelante. (Kauer y Licera Vidal, 2021)

En definitiva, el ir hacia atrás en búsqueda del pasado, para estos artistas también representaba un ir hacia adelante. Esta relación entre el pasado, el presente y el futuro da lugar a un sinfín de nuevas posibilidades y resignificaciones que propicia la creación artística. En estos trabajos, tal como menciona André Lepecki, podemos observar "la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional. En la

recreación volvemos y en este retorno encontramos en las danzas pasadas un deseo de seguir inventando" (2013, p.78).

En la investigación, los directores del trabajo –junto a Ignacio González– recolectaron información a partir de diferentes fuentes: buscaron materiales en Internet y acudieron a la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, donde obtuvieron gran cantidad de documentos hemerográficos y documentos administrativos; realizaron entrevistas a Ana Kamien y Graciela Martínez y accedieron a sus archivos personales que incluían fotografías, programas de mano, afiches y críticas periodísticas. Contar con los testimonios de Kamien y Martínez, se convirtió en un aspecto significativo para el trabajo, ya que no sólo tenían fuentes como las mencionadas, sino que además podían acceder al recuerdo, las experiencias y la historia encarnada en el cuerpo de sus protagonistas.

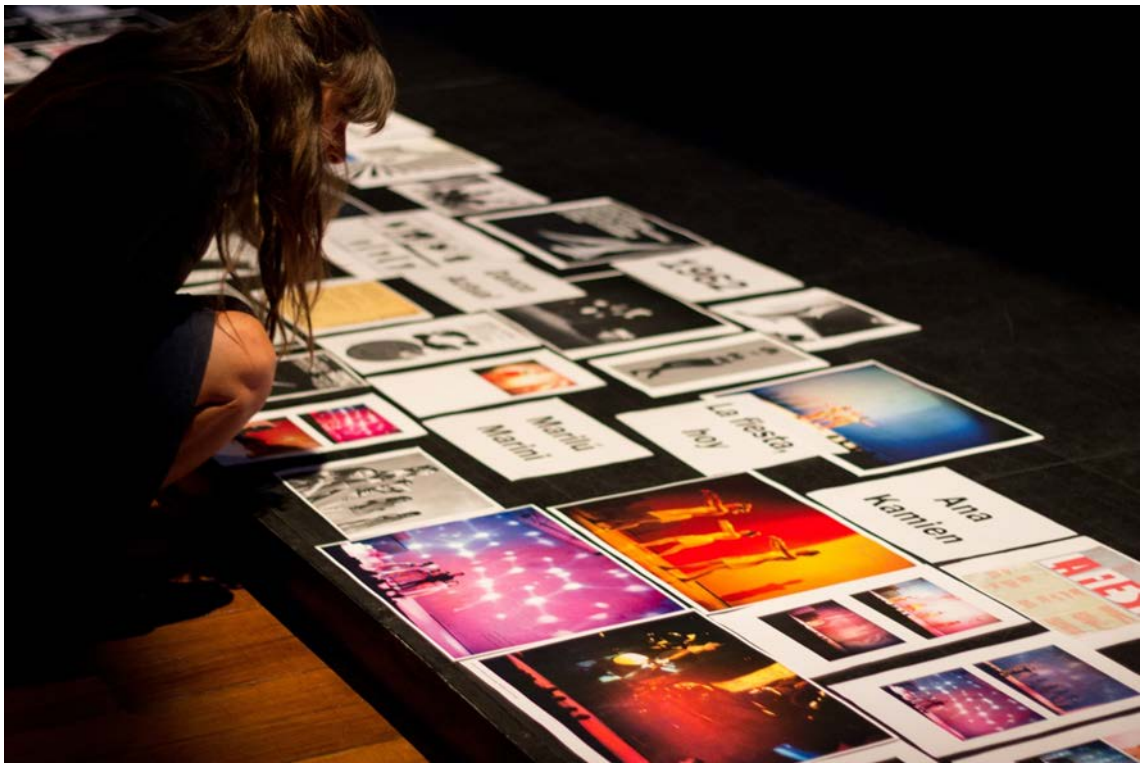


Figura 1. *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* **de Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Centro Cultural de la Cooperación, 2017. Crédito: Pablo Denipotti.**

La coreografía de *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* estuvo a cargo de los intérpretes, que proveyeron ideas y material de movimiento y actuaron como coreógrafos en conjunto con los directores; sumado a ello, algunas piezas coreográficas, fueron también co-dirigidas por Graciela Martínez. De esta forma, luego de los intentos que los artistas llevaron a cabo inicialmente persiguiendo la restauración del original, el proceso de reconstrucción comenzó a consolidarse a partir de la apropiación, la actualización, el deseo y la imaginación que los creadores proyectaron sobre aquel pasado. Licera Vidal menciona al respecto: "(...) uno proyecta sobre ese pasado lo que uno se imagina actualmente que le gustaría que eso fuera. Hay

una apropiación de esas imágenes, que tiene que ver con hacerles decir lo que uno quiere decir en realidad" (Kauer y Licera Vidal, 2021).

André Lepecki toma la expresión "posibilidades impalpables" de Brian Massumi. Serán estos "campos creativos todavía no agotados de 'posibilidades impalpables'" (Lepecki, 2013, p.62) aquello que el deseo de archivo de los coreógrafos perseguirá identificar en la obra del pasado. Y, a su vez, se trata de "campos que conciernen a lo posible" (Massumi, 2002, p.93; en Lepecki 2013: p.62), porque estás posibilidades habitan en toda obra del pasado, disponibles siempre para ser activadas por las recreaciones.

Si consideramos a la pieza coreográfica como un proceso y no como único resultado final de la actividad creativa, podremos entender que ésta tiene siempre la posibilidad de recuperarse y reelaborarse: "(...) se recrea no para fijar una obra en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e incomposibilidades (virtuales) de una obra, que la instanciación originaria de la obra mantuvo en reserva, virtualmente" (Lepecki, 2013: p.63).

En el trabajo de Cora, Kauer y Licera Vidal esto se observa en la escena que reconstruye una de las piezas coreográficas que Graciela Martínez compuso para *Danza actual* (1962-1965). Allí se presentan tres cuerpos cilíndricos y coloridos que se desplazan por el espacio trazando diferentes recorridos. Acerca de esta escena los coreógrafos mencionan lo siguiente:

> [Con respecto al original] lo que importaba era entender cuál era el tipo de experiencia perceptiva que se intentaba ofrecer al público y poner en escena. Trabajamos con eso. Había una idea de criaturas o de seres insospechados, medio microbiológicos, medios orgánicos, pero sin ser humanos, sin ser (tal vez) una versión definida de un animal. Y, a la vez, había algo muy artístico de colores que se superponían y contrastaban con el fondo. Además era un trabajo con luz negra, entonces la idea era que los colores explotaran. Lo que buscábamos era que no se notara que el movimiento de los cuerpos adentro de los objetos era de un cuerpo, [buscábamos] borrar la dinámica de la caminata o hacer que el público se confundiera por momentos sobre cuál era la parte de arriba o la de abajo, como cosas así. Esa era la potencia de ese trabajo, lo que queríamos conseguir. Y es algo que no se reduce al original. (Kauer y Licera Vidal, 2021)

De esta forma, la potencialidad de esta escena fue la construcción de un cuerpo-objeto que borrase la figura humana y propusiera otro tipo de experiencia. Copiar, imitar o reproducir los movimientos exactos que se habían realizado en las funciones de los años sesenta no tenía sentido alguno. Lo que primó fue el regreso a esa búsqueda primaria, aquélla que estuvo en el origen de la pieza, es decir la exploración de la mixtura entre las artes del movimiento y las artes visuales, la relación entre el cuerpo y el objeto, la pérdida del cuerpo humano y de sus cualidades técnico-expresivas. Estos aspectos se encontraban en la obra de Graciela Martínez como una potencialidad latente y fueron retomados por Cora, Kauer y Licera Vidal, que los recuperaron y, por medio de la apropiación, los liberaron de su posibilidad singular y originaria.

La exploración del movimiento, de la experiencia y de lo sensorial que buscaban Ana Kamien, Marilú Marini y Graciela Martínez en sus obras, también se hizo presente en su reconstrucción.

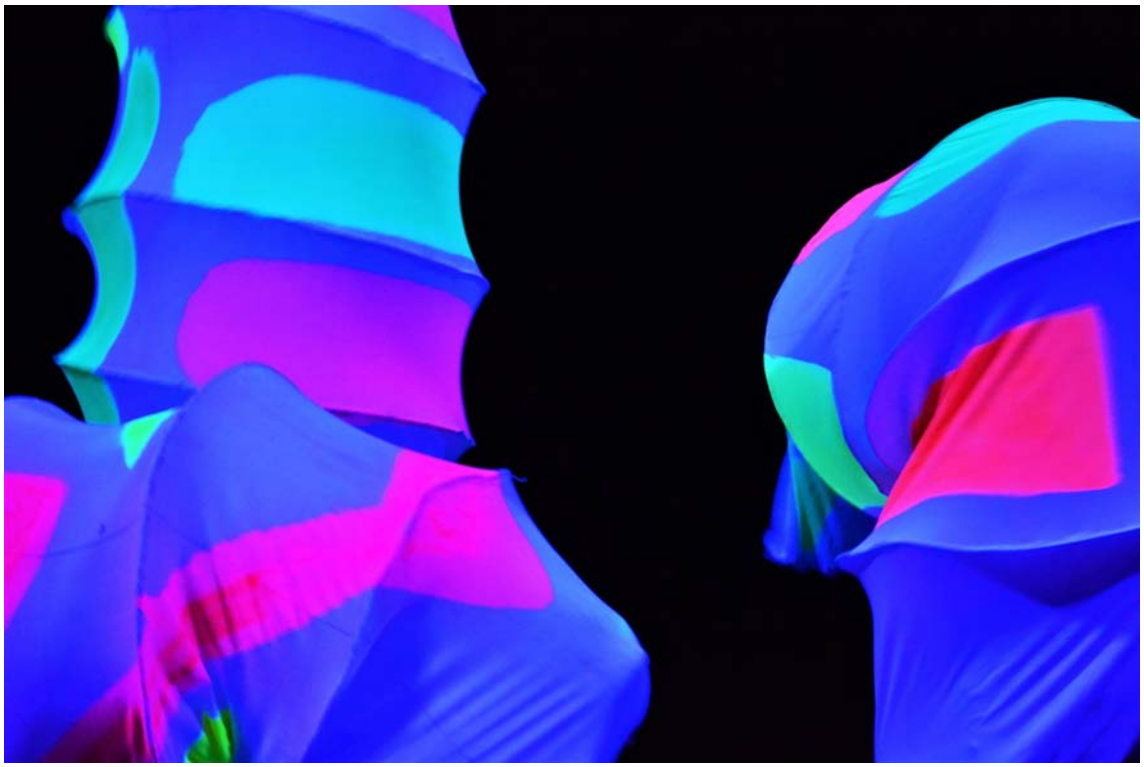


Figura 2. *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* de Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Centro Cultural de la Cooperación, 2017. Crédito: Pablo Denipotti.

El retorno creativo se manifestó a partir del deseo de Cora, Kauer y Licera Vidal de relacionarse con obras del pasado desde su actualización, y a partir de los deseos, intereses y preguntas que su propia autora reformuló más de cincuenta años después. Esto supuso un espacio de encuentro y negociación entre el trabajo de apropiación e invención de los directores y los recuerdos e ideas actuales que Martínez tenía sobre aquellas obras cuya recuperación perseguían en el año 2017. Un aspecto para ser tenido en cuenta en el planteo de Lepecki es su abordaje del tema del autor: "Las recreaciones transforman todos los objetos autorales en fugitivos en su propio hogar" (2013: p.66), señala. Este tema resulta de importancia no solo al repensar la noción de origen, sino también para repensar la noción de propiedad en sus aspectos artísticos y económicos. Lepecki señala que las recreaciones, dado que en cierta forma parecen volver a un pasado y a un origen, necesitan eludir el poder de detención de la autoridad autoral, la que podría volverse verdaderamente inmovilizante. Según André Lepecki toda obra es autosuficiente de su creador y le pertenece a todo aquel que desee reconocer en ella una capacidad subyacente de actualización. Al respecto menciona:

> Este es el imperativo político-ético para que las recreaciones no solo reinventen, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen (debido al

> retorno) algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor como últimas palabras sobre el destino de una obra. (…) [La recreación] suspende las economías de los autores autoritarios que desean mantener sus obras bajo arresto domiciliario. (2013: p.66)

En el trabajo de danza que la presente investigación analiza, el diálogo con Graciela Martínez favoreció la aparición de nuevas preguntas y reflexiones sobre su labor coreográfica. Más allá de la información que brindaron las fotografías, críticas periodísticas y anotaciones que ella misma había guardado, sus recuerdos y su memoria corporal emergieron con nuevas ideas y derivaron en una búsqueda conjunta de reconstrucción. En este punto cabe destacar que su participación también generó un conflicto a la hora de trabajar con los materiales del pasado, ya que la propuesta de los directores tenía que ver con la apropiación y la reconstrucción de las piezas a partir de sus miradas particulares. Sin embargo, lejos de propiciar la creación de una copia de aquellas obras de los sesenta, que en su restitución original sólo habrían generado la ilusión de acceso a un pasado que en sí es irrecuperable, la participación activa de Graciela Martínez en el proceso creativo posibilitó re-pensarlas a partir de sus recuerdos, y también de sus olvidos. El encuentro y la negociación entre el trabajo de la autora y el de los reconstructores, permitió la asunción conjunta de las tareas de reconstrucción, liberó al pasado cristalizado y dio lugar a una nueva producción elaborada a partir de la re-invención, la re-significación y la actualización de los materiales.

****

Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966) puso en escena un momento de la historia de la danza argentina. Con su intención pedagógica y documental, permitió al público el acceso a conocer algunas de las obras innovadoras que formaron parte del campo de las artes del movimiento en nuestro país durante la década de los sesenta. Mediante la apropiación, la imaginación y el deseo, sus directores activaron aquel pasado a partir de nuevas significaciones. Los vínculos establecidos con el ensayo de Lepecki han brindado herramientas conceptuales para pensar el proceso de reconstrucción que condujo a la creación de esta obra.

En el acercamiento hacia el pasado se da la imposibilidad de recuperarlo tal como ha sido, ya que no hay un pasado que pueda traerse al momento actual. Lo inexorable del paso del tiempo y las diferencias que existen entre distintos contextos históricos, hacen que la restitución exacta de la obra pasada sea inalcanzable. No obstante, se puede percibir al pasado desde el presente y establecer un diálogo a partir de los "(...) modos de composibilización y de incomposibilización de una obra presuntamente pasada, que nunca, jamás, está muerta. Por el contrario, permanece siempre al acecho" (Lepecki, 2013: p.72).

La tarea de reconstrucción que derivó en la creación de *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* nació de la virtualidad de los campos creativos que las piezas coreográficas *Danza actual*, *Danse Bouquet*, *La fiesta hoy* y ¿Jugamos a la bañadera? contenían más de cincuenta

años después de su estreno. Se trata de posibilidades que se encuentran en latencia en cada obra y que pueden activarse en diferentes instancias y de diferentes maneras, movilizadas a partir de un deseo de archivo, un deseo coreográfico que conduce a su apropiación y transformación.

Bibliografía

Cora, A. C.; Kauer, S. y Licera Vidal, N. (2017a). Danza actual, danza en el Di Tella 1962-1966. [Publicación de estado]. Facebook. En línea:

< h t t p s : / / w w w . f a c e b o o k . c o m / d a n z a a c t u a l d a n z a d i t e l l a / posts/348472812276148?comment_id=348485172274912> (Consulta: 19-05-2021)

Cora, A. C.; Kauer, S. y Licera Vidal, N. (2017b). Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Kauer, S. y Licera Vidal, N. (2021). Entrevista personal realizada por Colmegna Friederich, Solange, 07 de julio.

Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En Isabel de Naverán y Amparo Écija (Eds.), Lecturas sobre danza y coreografía, (pp. 59-81). Madrid, Artea.

Pandemia, especulación y elitismo en la Argentina del siglo XIX: una mirada a través del teatro y el semanario de Eduardo Sojo

Cox, Victoria
Appalachian State University
coxvk@appstate.edu

Palabras clave
EDUARDO SOJO – PANDEMIA – TEATRO – SAINETE - DON QUIJOTE

Resumen

Este trabajo examina cómo Eduardo Sojo, periodista, dramaturgo y humorista gráfico, cubre en su semanario la pandemia que azotó la Argentina a finales del siglo XIX. Eduardo Sojo, editor del semanario *Don Quijote*, escribió la obra de teatro *Don Quijote en Buenos Aires* (1885) en la cual realizó una crítica mordaz del gobierno de Juárez Celman. En su semanario Eduardo Sojo le dedica varias notas y caricaturas a la pandemia de cólera de los años 1884 y 1886 y 1887. Sojo satiriza a los miembros del gobierno de Juárez Celman a los cuales acusa de fraude. Sugiere que el intendente, Torcuato de Alvear, es el responsable de la pésima situación de los inmigrantes en las viviendas populares. La pluma de Eduardo Sojo critica la falta de higiene de la ciudad y la corrupción de los empleados públicos.

Presentación

Eduardo Sojo fue editor del semanario *Don Quijote* de 1849 a 1909 durante su residencia en la Argentina. En España colaboró en revistas y periódicos, militó a favor de los ideales republicanos y fue testigo de la insurrección de Cartagena (1883). Tuvo que exiliarse y residir en Buenos Aires a mediados del siglo XIX debido a sus ideales republicanos. En Buenos Aires crea un semanario, *Don Quijote,* y publica una obra de teatro censurado por el Congreso de la Nación por caricaturizar y burlarse de miembros del Partido Autónomo Nacional entre los cuales figuraban Juárez Celman y Julio Argentino Roca. La obra de teatro titulada *Don Quijote en Buenos Aires* (1885) narra la visita de Sancho y Don Quijote a Buenos Aires, la que apodan: "la isla Barataria". Allí los personajes se sorprenden de la mala administración del gobierno. La obra de teatro critica la tendencia de los gobiernos de Julio Argentino Roca y Juárez Celman a buscar inspiración en modelos económicos y culturales europeos. Se critica la influencia del capital inglés. Una de las aspiraciones de estos gobernantes fue la creación de una ciudad con plazas y edificios al estilo francés. Sojo dirige su crítica a los administradores de la ciudad debido a la falta de higiene y la insalubridad de muchos barrios de la ciudad.

La época en la cual escribe Eduardo Sojo se caracteriza por el poder concentrado en el Partido Autónomo Nacional. Durante las presidencias de Roca y Celman se venden las tierras

obtenidas a raíz de la "Campaña del 'desierto'", empresa liderada por Julio Argentino Roca. El oro y la libra esterlina son las monedas que permiten la especulación. Los años de la presidencia de Juárez Celman se destacan por el auge de la inmigración a la Argentina. La ciudad crece, y muchos de los inmigrantes sufren en los conventillos.

En este trabajo analizo las ediciones del semanario *Don Quijote* del año 1884 cuando se menciona la clausura del puerto de Buenos Aires debido a la pandemia. A su vez examino los años 1886 a 1887 del semanario *Don Quijote* en el cual el autor menciona la pandemia. Ricardo Maximiliano Fiquepron en su artículo, *Los vecinos de Buenos Aires ante la pandemia de cólera y fiebre amarrilla (1876 a 1886),* observa que fueron muchas las instituciones que se crearon con el fin de combatir la pandemia de cólera en 1867, 1868 y 1873, la fiebre amarrilla en 1871 y 1886 (Fiquepron). Adriana Carlina Álvarez Cardozo en su artículo*, La aparición del cólera en Buenos Aires (Argentina), 1865-1996,* señala que se dan varios episodios de cólera en la Argentina en la década de los 80s (184). La Dra. Cardozo observa que en 1886 la epidemia de cólera se propaga más en el interior del país que en la ciudad de Buenos Aires (185). Es interesante observar que en el semanario de Eduardo Sojo del año 1886 la cólera parece haber afectado severamente a Buenos Aires. En su semanario Sojo se enfoca en las autoridades responsables de la higiene, especialmente en lo relacionado a la cólera. Eduardo Sojo le dedica a Juárez Celman y a las autoridades de la ciudad, poemas, diálogos teatrales y textos en los cuales menciona la cólera.

En la obra de teatro *Don Quijote en Buenos Aires* Eduardo Sojo realiza una parodia del intendente Don Torcuato de Alvear al que apoda, "Palmerín" por haber llenado la ciudad de Buenos Aires con palmeras. El intendente es el que crea grutas y edificios al estilo francés. El problema es que deja de lado lo relacionado a la salubridad e higiene de los vecindarios de la gran ciudad. En su semanario Eduardo Sojo hará hincapié en la administración de Torcuato de Alvear, especialmente en lo relacionado a la pandemia y la falta de higiene.

La Dra. Marina Sikora en su artículo, *Dos autores españoles y la revista criolla*, observa que la intención de Eduardo Sojo es didáctica, "[c]rear un país donde el trabajo prevalece sobre la especulación" (197). La profesora Sikora indica que el autor de la obra: "desea que la realidad apele al público para que se modifique la situación en la cual el capital extranjero maneja la economía nacional y el pueblo al fin es escuchado por los gobernantes" (107 y 108).

En su semanario *Don Quijote* de los años 1886 y 1887 Eduardo Sojo satiriza la figura del intendente responsable de la situación en la cual se encuentra la ciudad. En la obra de teatro, *Don Quijote en Buenos Aires*, el personaje Quijote observa el mal estado de las calles: "da compasión por lo mal adoquinados" (196). Sancho nota que en las plazas hay "(u)nas palmeras muy cucas" (197). Esto alude al intendente apodado "Palmerín" por haber plantado palmeras en la ciudad.

El personaje Palmerín de la obra de teatro *Don Quijote en Buenos Aires* se pregunta, "¿Quién habla de mis palmeras?" (198), y expresa:

que envidia los hechos
de don Palmerín
que no son fulesas,
ni un grano de anís,
El construye grutas,
El hace venir de sus cascadas piedras de Tandil.
Después hizo un lago,
Luego un bergantín,
paseos, casillas
con techos de cinc:
faroles, teatros,
un ferrocarril,
Y hará boulevares
Mejor que en Paris (199).

Eduardo Sojo le dedica poemas a Palmerín y hasta recurre a un lenguaje y estructura teatral en su semanario con el fin de criticar al intendente Torcuato de Alvear en lo relacionado a la higiene y la pandemia. Critica especialmente la situación de los inmigrantes en los conventillos y el estado de insalubridad en la cual se encuentra la ciudad. En una caricatura que acompaña la edición del semanario del 5 de diciembre del año 1886, año 3, número 16, aparece caricaturizado Palmerín, y debajo de la ilustración el texto lee, "Donde voy yo, va la peste. Soy una calamidad" (Ver figura 1). En otra caricatura hay un grupo de inmigrantes que acaban de desembarcar de un barco y, en fila, caminan llevando un cartel que dice, "Salimos de Scila y para entrar en Caribis" (5 de diciembre de 1886).

Figura 1. Caricatura ilustrando al intendente apodado Palmerín (*Don Quijote*, 5 de diciembre de 1886).

La presencia de la pandemia en Buenos Aires en 1884 es todo un evento que describe EduardoSojo en su semanario. En la edición del 21 de setiembre de 1884 se describe que se cierra el puerto de Buenos Aires. El título de la nota dice, "La clausura del puerto".

Y se especifica que:

> Ni una rata pasa. -El puerto de Buenos Aires está cerrado, pero herméticamente cerrado para los puertos atacados, no sabemos si á la bayoneta, por el terrible huéspede del Ganges. El comercio rábia, los hacendados gruñen, los jornaleros protestan, solo el Concejo Deliberante, el Intendente y el Consejo de Higiene se disponen á mantener la supradicha clausura (21 de setiembre 1884).

En el semanario *Don Quijote* del 14 de noviembre de 1884, Eduardo Sojo describe de manera teatral una escena en el cual los administradores de la ciudad se reúnen frente a una víctima del cólera, Eduardo Wilde, ministro de Obras Públicas de Juárez Celman. Esta escena se titula: "Ultima hora. ¡Cólera en el país!". Las figuras importantes de la ciudad, entre los cuales se destacan Torcuato de Alvear y Ramos Mejía se encuentran en este: "Teatro del suceso". El semanario destaca la manía de Palmerín de "hacer avenidas descuidando la higiene" (5 de diciembre de 1887). El semanario informa: "los microbios han sido conducidos por una golondrina viajera que abandonando a Nápoles vino a hacer nido en la melena de Wilde" (5 de diciembre de 1886). Se le acusa a Palmerín de gastar millones en construir grutas, dejando de lado "el empedrado, barrido y arreglo de las calles de la ciudad" (5 de diciembre de 1887). En estos versos del poema titulado "Al porta estandarte del flagelo", se describen algunos de los "logros" del intendente:

> Las cuadras son muladeras
> Por los pencos del tranvía
> Cada esquina es un pantano
> Cada conventillo es un foco;
> A usted le culpo, y no poco,
> Si hay colera este verano (Don Quijote, 5 de Diciembre de 1886).

El negocio inmobiliario es otro de los temas que examina Eduardo Sojo. Debido a la pandemia y a la situación económica en las cuales se encontraban muchos inmigrantes, el desalojo era común. Florencio Sánchez examina este tema en su sainete, *El desalojo* (1906). El intendente Torcuato de Alvear apoya los desalojos. Observamos que el semanario del 5 de diciembre de 1886, año III, número 16, Palmerín le grita a la policía que desaloje y advierte: "A los que se resisten a la cárcel y sus muebles al basurero" (edición del 14 de agosto de 1887).

En la edición del 14 de agosto de 1887 año III número 62 se critica el gobierno de Juárez Celman: "(a)un no hace un año y la República Argentina ha recogido de este gobierno calamidades sin cuenta, cólera, revolución, contratas, ferro-carriles, todo, todo, menos la

anulación del 'corzo forzoso'". Eduardo Sojo observa que este problema se extiende a todo el país: "Hay pueblos que se complacen en juntar gobiernos que empiezan en un farol y terminan en una pata; representación de la fachenda y de la Patagonia" (edición del 14 de agosto de 1887).

En una de las ediciones del semanario de Eduardo Sojo se comenta que el puerto de Buenos Aires podría haber sido uno de los focos del cual se propagó la pandemia. Por esto se menciona al ingeniero Luis A. Huergo, uno de los diseñadores del puerto de Buenos Aires. Recordemos que en la construcción del puerto se debatió la función que desempeñarían los ingenieros e inversionistas ingleses. La edición del 11 de noviembre de 1886 sugiere: "El pajarito del gran bonete es en realidad el ingeniero Huergo y en realidad sus enemigos encubiertos que han procreado el virus".

La primera vez que aparece una alusión a la pandemia del año 1886 es en la edición del 16 de octubre de 1886. En este ejemplar se describe un "programa" músico teatral que va a tener lugar en Buenos Aires. Una de las entradas del programa comunica: "In hospital de coléricos di uropa (sic) in momento que la visita il ministro del Rey con el pañuelo tapándose la nariz".

Recién un mes más tarde el semanario anuncia la presencia de la epidemia en la Argentina. En la edición del 6 de noviembre de 1886 bajo el título "Lanzadas" aparece esta entrada: "(s)e anuncia que la epidemia gangealina nos amenaza, ¡Mentira! La gran epidemia que aquí tenemos es Palmerín".

En la edición del 6 de noviembre de 1886 se sospecha que los diseños de Palmerín han contribuido a la pandemia: " …que el morbus asiático , ó como se llama, no es otra cosa que un atracon indigestivo de boulevard!". Acompaña a esta edición una ilustración realizada por Eduardo Sojo en el cual figura la pandemia vestida con una túnica negra y con una hoz en la mano. A un lado de la imagen de la pandemia el texto lee:

> Responda higiene.,
> Tanta cloaca y vapor
> Que esperan matando, el día
> No es verdad higiene mía
> Que despiden mal olor (Don Quijote, 6 de noviembre)..

A la ciudad se la describe falta de higiene: "…y las calles se inundan con los desperdicios de las casas que para mejor hacer van exhibiéndose carros descubiertos por todo el municipio lo que van diciendo con toda la gravedad de la mula que concibe y no pare!" (15 de noviembre, 1886).

Eduardo Sojo ilustra al intendente llevando un barbijo para prevenir a la peste. El texto que le sigue a la ilustración lee:

Al fuego de un braserillo
Colocado en un bocal
Se hechan seis granos de sal
Y así se espanta el bichillo
Remedio tan sabroso y sorprendente
Lo inventó Palmerín el Intendente (Don Quijote, 13 de noviembre de 1887).

Relacionado con la pandemia se encuentra la idea de hacer negocio. En la edición del 26 de diciembre de 1886 se menciona que las escuelas están siendo convertidas en hospitales. Sojo alerta que después derrumban los hospitales para crear emprendimientos inmobiliarios. La edición del semanario *Don Quijote* de setiembre 11 de 1887 incluye un curioso poema titulado, "Tanto música de "'Certamen nacional'", donde se critica a Ramón José Cárcano. que ocupó varios ministerios en Córdoba, y a Marcos Juárez, estanciero, político y jefe de policía de Córdoba, ambos aliados del presidente Juárez Celman. En estas estrofas se relaciona la fiebre de la pandemia con la fiebre de la especulación, el peso oro:

El ministro de los proyectos
Tiene fiebre y rabia y
Al oro le dijo -"que vaje eso-
Y el oro le dijo -"que no,
¿Es verdad?
Si señor (Don Quijote, 26 diciembre 1886).

Las presidencias de Julio Argentino y Juárez Celman se caracterizan por la venta de tierras obtenidas a raíz de la "Campaña del desierto". En su semanario Sojo informa que miembros del gobierno especulan con la venta de tierras y con el precio del oro. Con el capital inglés el campo adquiere maquinaria y mejora el transporte de mercancías de las zonas rurales al puerto de Buenos Aires. Las redes del ferrocarril suben el valor de las tierras adyacentes a los rieles. Esta realidad aparece teatralizada en el sainete, *Sindicato Treifist* (1921) de Florencio Parravicini. En esta obra los surcos del ferrocarril pueden favorecer las tierras de los inmigrantes que se encuentran cerca de la estación del tren.

Eduardo Sojo expresa un deseo por proteger la industria nacional de las inversiones extranjeras. En su edición del 12 de octubre de 1886 critica la política económica de Juárez Celman y con ironía expresa: "Vamos a proteger la industria nacional, aumentando los derechos de las producciones extranjeras". A Eduardo Sojo le preocupa la situación en la cual se encuentran los bancos nacionales y la influencia que ejerce el capital ingles sobre los bancos argentinos. En la edición del 13 de noviembre de 1886 aparece el siguiente comentario: "-Aquel día lo primero que debemos hacer, es hipotecar el mismísimo Banco Hipotecario de la Provincia, al Banco Hipotecario Inglés".

Otra tema examinado por Sojo son las huelgas. En la edición del 4 de diciembre de

1888 se hace alusión a las sublevaciones que están dándose en el país: "(c)omo si todo esto no bastara para hacerle poner el gusto avinagrado, oirá el rumor de clases de cocina, de las huelgas de los pinche mozos de hotel, de panaderos, de los delicados carneros, y por último, la de los empleados del ferrocarril del Sud, cuyos ecos todavía resuenan. Las huelgas indican que el país no anda muy bien, ó anda tan bien como la gerencia, lo que no es, es muy desconsolador que digamos".

La pluma de Eduardo Sojo combate por el derecho al sufragio. Sojo dibuja y le dedica un lugar de honor en su semanario al sainetista Nemesio Trejo, autor del sainete, *Libertad de Sufragio*. Entre las personas que admira figuran músicos, filósofos como Víctor Hugo, y ciertos miembros de la comunidad española, especialmente las figuras de la zarzuela. Sojo ilustra un referente de la comunidad gallega, Dr. Laureano Cabballeda, presidente del centro gallego e iniciador del monumento a Cristóbal Colón (23 de octubre de 1886).

En su semanario Eduardo Sojo retrata a los empresarios Juan Reig y su mujer, creadores de la empresa "Teatro Valero" (13 de abril 1887), y a Antonio María Celestino, "Célebre pianista que va a dar función en el Colón" (12 de diciembre de 1886). Sojo dibuja al payaso Frank Brown considerado uno de los fundadores del circo 'criollo'. En el dibujo Frank Brown le ofrece a un miembro del gobierno de Juárez Celman, también vestido de payaso, conseguirle un trabajo como payaso en el teatro San Martín (Ver figura 2. *Don Quijote.* 3 de julio de 1887).

Figura 2. Caricatura ilustrando al payado Frank Brown (*Don Quijote.* 3 de julio de 1887)

Otra figura ilustrada en el semanario es el Dr. Koch de Berlín que, de acuerdo al semanario, ha descubierto el microbio (5 diciembre 1887). Dr. Koch es el científico alemán que descubrió el microbio del cólera en 1883 (Cardozo, p.182).

Eduardo Sojo sufrió la censura por parte del Lucio V. Mansilla, senador, y el intendente

Torcuato de Alvear. Varias veces el jefe de policía le secuestra la piedra litográfica, base de impresión del semanario. No obstante, Sojo combate con el fin de sostener los ideales de la prensa libre y buen gobierno. Al final de la obra de teatro, *Don Quijote en Buenos Aires*, el personaje Opinión Pública expresa los ideales de Eduardo Sojo entre los cuales se destaca la libertad y el sufragio universal. Opinión Pública expresa:

> Que alguna vez la verdad
> *Resplandezca en todas partes.*
> *Poned en la estandarte*
> *"Orden, Patria y Libertad"*
> *Ni de abajo o de arriba*
> *Sufráis el yuyo tirano*
> ¡Viva el pueblo soberano
> *y la República! (Don Quijote en Buenos Aires, 229).*

En este artículo he examinado la cobertura que le Eduardo Sojo en su semanario a las pandemias de 1884 y 1886. Quedaría por examinar la propagación de las pandemias de cólera y fiebre amarilla en las provincias, y la manera en la cual el gobierno de Juárez Celman se ocupó de las varias pandemias. Eduardo Sojo en su semanario enfatiza el cuidado que Juárez Celman le da a Buenos Aires en detrimento de las provincias. A su vez sería interesante determinar si la pandemia descrita en el semanario de Eduardo Sojo se debe siempre a la cólera, o a un virus como la fiebre amarilla.

Bibliografía

Álvarez Cardozo y Adriana Carlina (2012). *La aparición del cólera en Buenos Aires (Argentina), 1865-1996 HISTOReLo. Revista de historia regional y local. 4(8), pp. 174-207.*En sitio web: https:/revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/33608 (consulta 27-11-2021).

Cox, Victoria (2000), *La figura del Quijote criollo en el teatro argentino de fines del siglo XIX y principios del XX.* En *Latin American Theatre Review*, 33(2), pp. 65-78.

Fiquepron, Maximiliano Ricard (2017). *Los vecinos de Buenos Aires ante las epidemias de cólera y fiebre amarilla (1876 a 1886). Quinto Sol*, 21(3), pp. 1-22. En https://pdfs,semanticscholar.org (consulta 27-11-2021).

Glickman, Nora y Victoria Cox (1995*). La imagen del inglés en el teatro argentino (1890 – 1922). Hispanic Journal,* 16 (2), pp, 269-283.

Parravicini, Florencio (1921), *Sindicato Treifist*.

Sánchez, Florencio (1909), *El desalojo.*

Sikora, Marina (1994). *Dos autores españoles y la revista criolla.* En Osvaldo Pellettieri, editor. *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires, Galerna.

Sojo, Eduardo. *Don Quijote*. Ediciones del año 1884 y 1886.En Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Sitio web del instituto: https.//ravignanidigital.com.ar (consulta 27-11-2021).

Sojo, Eduardo (1934). *Don Quijote en Buenos Aires. Revista bufo política de circunstancias en un acto* (1885). Tomo V (3). Buenos Aires, Imprenta de la Universidad. Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de literatura argentina Ricardo Rojas.

Trejo, Nemesio (1890), *La fiesta de Don Marcos.*

Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto): los piedrazos en el espejo y la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta

de la Puente, Maximiliano Ignacio
CONICET-IIGG-UBA/AINCRIT
maxidelapuente@gmail.com

Palabras clave
TEATRO-MEMORIA-DICTADURA-MÍMESIS-TRELEW

Resumen

En este trabajo reflexionaremos sobre Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto), una obra de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, un "caleidoscopio teatral" que reenvía a la denominada "Masacre de Trelew", el asesinato de dieciséis guerrilleros que se encontraban presos en el penal de Rawson y que pertenecían a Montoneros, FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), dos organizaciones vinculadas al peronismo, y ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), el brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), de orientación marxista, leninista y guevarista. Los sucesos tuvieron lugar en la Base Aeronaval Almirante Zar, una dependencia de la Armada Argentina próxima a la ciudad de Trelew, provincia del Chubut, en la Patagonia austral, durante la dictadura de Agustín Lanusse, el 22 de agosto de 1972. A casi medio siglo de estos acontecimientos, la obra de Audivert y Mangone contribuye con sucesivos "piedrazos en el espejo" de la mímesis escénica, esto es, contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, y permite reflexionar a la vez sobre la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta, y la imposibilidad de clausurar sus significados e interpretaciones. Trelew asume sentidos divergentes, contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada momento histórico, desde la dictadura hasta las distintas instancias de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria.

Introducción

En este trabajo reflexionaremos sobre Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto), una obra de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, un "caleidoscopio teatral" que reenvía a la denominada "Masacre de Trelew", el asesinato de dieciséis guerrilleros que se encontraban presos en el penal de Rawson y que pertenecían a Montoneros, FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), dos organizaciones vinculadas al peronismo, y ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), el brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), de orientación marxista, leninista y guevarista. Los sucesos tuvieron lugar en la Base Aeronaval Almirante Zar, una dependencia de la Armada Argentina próxima a la ciudad de Trelew, provincia del Chubut, en la Patagonia austral, durante la dictadura de Agustín Lanusse, el 22 de agosto de 1972. A casi

medio siglo de estos acontecimientos, la obra de Audivert y Mangone contribuye con sucesivos "piedrazos en el espejo" de la mímesis escénica, esto es, contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, y permite reflexionar a la vez sobre la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta, y la imposibilidad de clausurar sus significados e interpretaciones. Trelew asume sentidos divergentes, contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada momento histórico, desde la dictadura hasta las distintas instancias de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria.

Los sentidos de Trelew y su vínculo con la Masacre de Ezeiza

En este apartado nos referiremos brevemente a las significaciones que la Masacre de Trelew fue adquiriendo en el tiempo, un acontecimiento que actúa no solo como referente histórico de la obra teatral de Audivert y Mangone, sino que funciona también como parteaguas en la historia reciente del país. Seguiremos para ello las reflexiones del historiador Roberto Pittaluga en "La memoria según Trelew" (2006). Allí, el autor reconstruye cómo este carácter supuestamente excepcional de lo acontecido en la Base Aeronaval Almirante Zar, el 22 de agosto de 1972, reenvía en realidad "a la serie normal de eventos políticos de la historia reciente de este país" (2006, p. 82). Desde el comienzo, el gobierno dictatorial de Lanusse estableció una férrea censura sobre la palabra pública en general y sobre los medios masivos de comunicación en particular en torno a lo acontecido, buscando imponer a la vez la versión oficial que señalaba que los guerrilleros fueron abatidos ante un intento de fuga inverosímil y completamente absurdo, dadas las circunstancias. Se construía así una escena teatral altamente improbable, la de la huida, a la que la opinión pública asistía como aterrada espectadora. Lo que pretendía la normativa del régimen dictatorial era "dejar el hecho en una zona ambivalente, una región entre lo dicho y lo no dicho, para señalar que ese crimen está situado más allá de lo que puede decirse en los discursos del gobierno y la ley" (2006, p. 86). Es precisamente a partir de este procedimiento, esto es, haciendo uso de una palabra ambigua, poética y a la vez cifrada, en donde se instala la máquina teatral de Audivert y Mangone, con un sesgo político de signo contrario. Frente a una producción de sentido a cargo del régimen, que busca el silenciamiento represivo de la masacre, emerge, casi cincuenta años después, Tabicados como una operación teatral que se constituye como heredera de la perspectiva revolucionaria de la generación del setenta, ya no como campo de disputa de la política, sino más bien de "lo político", es decir, en tanto opera poéticamente en los cuerpos/agentes que llevan a cabo las máquinas teatrales.

El interrogante por los sentidos de la Masacre de Trelew, esto es, preguntarse concretamente qué fue y qué nueva etapa se inauguró a partir de allí, es una indagación que hace hincapié en "sus dimensiones productivas (qué pasa con una sociedad que lo sufre y lo tolera)" (2006, p. 99), ahondando a la vez en lo que ella tuvo de "apertura hacia nuevos modos de represión y disciplinamiento social y político, que se desplegarían plenamente en años siguientes" (2006, p. 100). Una pregunta que sigue siendo no solo pertinente sino también clave,

a casi cincuenta años de aquel hecho, y que se entrelaza indisolublemente con los sentidos que adquiere la posdictadura argentina. Por eso no es de extrañar que Audivert y Mangone busquen no tanto dar respuestas a esas preguntas, sino más bien seguir sumando más interrogantes contemporáneos desde el devenir poético/teatral caleidoscópico de Tabicados. La Masacre de Trelew puede pensarse en serie con la Masacre de Ezeiza, el violento enfrentamiento que tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre las distintas facciones del peronismo, en ocasión del regreso definitivo a la Argentina de Juan Domingo Perón, luego de casi 18 años de exilio. Ambos acontecimientos prepararon el escenario nacional para convertir "el Estado de excepción en la situación normal" (2006, p. 105). Desde allí el dispositivo de poder fomentó la producción de subjetividades que introyectaron e hicieron propio el terror concentracionario.

Las máquinas teatrales a través de la serie Tabicados, Museo Ezeiza y Edipo en Ezeiza

En este apartado vamos a referirnos específicamente a Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto), estrenada en el "Teatro El Cuervo" en 2017, y repuesta al año siguiente en el mismo espacio, perteneciente al actor, director y maestro de actores, Pompeyo Audivert. Relacionamos esta obra con otras dos máquinas teatrales de la misma dupla creativa (Audivert-Mangone), Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 (2009-2019) y Edipo en Ezeiza (2013-2019), precisamente por lo que comentamos en el punto anterior. De la misma manera en que pensamos entrelazadas a las masacres de Trelew y de Ezeiza, por lo que tuvieron de disciplinamiento productivo sobre el cuerpo social desde allí en adelante, concebimos también como una serie a estas tres operaciones poético/políticas que abordan los derroteros de nuestra tragedia nacional.

Estar tabicado implica desconocer, no ver, estar impedido de tener contacto visual con el afuera. Así mantenían, vendados y atados, a los prisioneros de los centros clandestinos de detención durante la última dictadura cívico-eclesiástico-militar. La máquina teatral de Audivert-Mangone retoma este término setentista para cargarlo de renovadas y múltiples significaciones y derivas. ¿Frente a cuáles multiplicaciones de sentidos en relación a la Masacre de Trelew y sus resonancias estamos aún hoy tabicados, imposibilitados de entender, de ver y de asir? Parece preguntarnos la obra.

Esta máquina es definida a la vez por sus creadores como un auténtico caleidoscopio teatral. Esta noción de lo múltiple en lo unitario configurado en una pieza escénica, se corresponde con una de las definiciones que la Real Academia Española le otorga al término: el caleidoscopio es así pensado como "un conjunto diverso y cambiante" (Real Academia Española, 2020). Diversas y cambiantes han sido y continúan siendo también las significaciones de la Masacre de Trelew a lo largo de los sucesivos gobiernos, en dictadura y posdictadura, relacionadas con las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada período histórico.

El teatro de Pompeyo Audivert se basa en la creaciones colectivas generadas a partir de la improvisación, a las que denomina máquinas teatrales. Allí:

> se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto (...) A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos (Raimondi, 2008, p. 18).

Este es el procedimiento creativo de las tres obras que mencionamos aquí. Al ser producto de la improvisación, basado en un sistema de entrenamiento riguroso, las obras "se siguen perfeccionando a través de las funciones" (Audivert, 2020, p. 167), constituyéndose como materias vivas en incesante cambio, ebullición y transformación. Poéticamente, las máquinas teatrales surgen a partir de la tensión entre los focos y el fondo. Se conforman así como "el entre" de esos dos niveles interactuando y excitándose mutuamente" (2020, p. 170). El foco actoral avanza a partir de figuras asociativas que van in crescendo y que crean "nuevas versiones de la escena que, a su vez, se sedimentan e integran al fondo" (2020, p. 170). En este procedimiento maquínico, la figura del caleidoscopio adquiere plena significación.

Tabicados indaga en la herida abierta que la Masacre de Trelew no cesa de abrir una y otra vez en el cuerpo social/nacional, en la medida en que no constituye un acontecimiento del pasado, sino que forma parte más bien de un "re-comienzo perpetuo" (2020, p. 172), en el marco de una temporalidad que "no muere jamás" (2020, p. 172). Los proyectos revolucionarios de los años setenta devienen la "proclama efímera y eterna a la vez" (2020, p. 173), a la que estas máquinas teatrales regresan incesantemente.

Museo Ezeiza y Edipo en Ezeiza abordan el enfrentamiento armado entre las diversas facciones del peronismo desde la concepción de una instalación teatral que opera como una suerte de museo crítico o "contra museo" (Manduca, 2020, p. 5), en lucha contra "la cristalización de las memorias" (de la Puente, 2021), y como una tragedia familiar público/privada que reenvía a la gran catástrofe nacional (de la Puente, 2021), respectivamente.

A modo de cierre

Las máquinas teatrales abordadas aquí actúan como auténticos "piedrazos en el espejo" (Audivert, 2019) contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, a la vez que cuestionan también la univocidad de sentidos que las Masacres de Trelew y Ezeiza han tenido sobre la historia reciente del país. Sus reverberancias se hacen sentir no solo en la derrota del proyecto revolucionario de las generaciones militantes en la década del setenta. Ambas implicaron especialmente el punto de inicio de la normalización del Estado de excepción en el país, con la consiguiente suspensión de las garantías legales, y la introyección de subjetividades sumisas al poder del terror concentracionario. Un legado que aún hoy estamos muy lejos de dejar atrás.

Bibliografía

Audivert, Pompeyo. (2019). El piedrazo en el espejo. Buenos Aires: Libretto.

de la Puente, Maximiliano. (2021). Museo Ezeiza y Edipo en Ezeiza: los piedrazos en el espejo de la tragedia griega nacional. XII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política Virtuales, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Manduca, Ramiro. (2020). Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 (2013-2020) de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, Guay: Revista de lecturas, Agosto. En Memoria Académica. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11878/pr.11878.pdf

Pittaluga, Roberto. (2006). La memoria según Trelew. Cuadernos del CISH, (19-20). Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf

Raimondi, Marta Mariasole. (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura, Nuevo Mundo Mundos Nuevos. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982

Real Academia Española. (2020). Diccionario de la lengua española. Recuperado de https://dle.rae.es/caleidoscopio

Orozco, Rivera y Siqueiros: su presencia y permanencia en los recintos teatrales de la Ciudad de México

Jasso Apango, Claudia Irán
CITRU/INBAL
claudiairan@yahoo.com.mx

Palabras clave
MURALISMO MEXICANO - TEATROS - VIVENCIA ESTÉTICA

Resumen

En la centuria pasada, el muralismo mexicano y los recintos escénicos establecieron un vínculo en la Ciudad de México, a través de la obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Estos tres grandes artistas, ejecutaron su pintura en teatros como el del Palacio de Bellas Artes, el Teatro de los Insurgentes y el Polyforum Cultural Siqueiros, por mencionar algunos. Por lo tanto, los espacios teatrales y la obra mural mantienen una relación cercana, establecen conexiones y similitudes, como la permanencia y el ser parte del patrimonio e identidad cultural de nuestro país. Además, el público que asiste a la representación, es atravesado por una doble vivencia estética, la que le brinda el teatro y la que le otorga el muralismo.

En México, el muralismo ha estado ligado a las artes escénicas a través de los espacios teatrales, los cuales han sido el marco para que los artistas plásticos, plasmen esta expresión visual, la cual se caracteriza por su monumentalidad e ideología. Al ser un amplio tema de estudio, me centraré en la obra mural realizada en teatros de la capital mexicana, por los considerados, tres grandes muralistas del país, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, pintores que además convergen con su trabajo artístico en el Palacio de Bellas Artes.

Cuando el espectador se encuentra frente a los murales en la fachada o en el recorrido interior hacia la sala teatral, realiza un desplazamiento que lo lleva a transitar en una experiencia específica de interdisciplina de las artes. Si éste es participante del convivio teatral, también es atraído hacia la obra mural, la cual capta su mirada y su atención, llevándolo a sumergirse en otra vivencia estética, por lo que realiza una simbiosis pictórico-teatral.

De lo anterior surgen los cuestionamientos en torno a la vinculación que se establece entre el teatro a través de sus recintos, con el muralismo mexicano. ¿Por qué se realizaban murales en los teatros en el siglo XX? ¿qué relaciones e interacciones, se dieron entre el teatro y el muralismo convencional? Si el espectador es atravesado por el hecho teatral al presenciarlo, en el caso de vivirlo en uno de estos espacios teatrales con murales de estos tres grandes, entonces, ¿igualmente es "traspasado" por la obra plástica?, por lo que su vivencia estética se ve amplificada.

Centenario del Muralismo Mexicano

En 1921 el muralismo mexicano surgió como proyecto educativo-artístico, a instancia del entonces Rector de la Universidad Nacional de México, José Vasconcelos, mismo que fungió posteriormente como Secretario de Educación Pública, y a través de ese cargo, lo consolidó en 1922 (Guadarrama, 2021). Vasconcelos otorgó los muros a los artistas plásticos, en un primer momento, de los edificios gubernamentales y escuelas, con el fin de plasmar sus expresiones artísticas y de resaltar los logros de la lucha armada, que se obtuvieron en la primera sublevación revolucionaria del siglo XX en el continente. Uno de los objetivos vasconcelistas fue el de poner el arte al alcance del pueblo (García Barragán, 2010: 94).

El muralismo marcó así, un antes y un después en la Historia del Arte en México, ya que propició que esta línea artística, entonces novedosa, llegara a espectadores no habituales en los espacios tradicionales que se le habían asignado a las obras pictóricas para su exhibición. El muralismo mexicano, de acuerdo con Héctor Jaimes "es uno de los movimientos artísticos de mayor trascendencia en América Latina… en la creación de un arte público, monumental y político sin precedentes en la historia del arte". (2012: 15) Junto con la monumentalidad, que le confiere impacto y espectacularidad, la obra mural tiene entre sus características, su relación con la arquitectura del lugar, el manejo del espacio a decorar y con la temática, para ligar lo objetivo con lo simbólico. (Guadarrama, 2017: 2).

Con el paso del tiempo, el muralismo se extendió a otros espacios públicos, no sólo gubernamentales, se desplazó a los teatros, a los mercados, a los edificios de la iniciativa privada, como bares y hoteles, entre otros. La obra mural es parte del paisaje de la Ciudad de México, ya que convive con sus habitantes de forma habitual.

En el origen del muralismo mexicano hay grandes nombres de pintores (mujeres y hombres) que enaltecieron este movimiento, pero sobresalen tres; me refiero a José Clemente Orozco nacido en Guadalajara, Jalisco (1883-1949), Diego Rivera oriundo de Guanajuato (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros originario de la Ciudad de México (1896-1974).[1] Esto debido a varias razones, entre las cuales podemos anotar las siguientes: la fuerza de su expresión artística, la fama que alcanzaron, el mayor número de murales realizados, la proyección en el extranjero, la polémica que generaron, y las propuestas innovadoras en cuanto a técnicas y procedimientos que aplicaron.

El muralismo no ha dejado de estar presente en todo el siglo XX y en lo que va del XXI, como expresión artística de los pintores mexicanos; por supuesto su temática e ideología ha cambiado de acuerdo con la época, es claro que actualmente los neo muralistas tienen otras vertientes e inquietudes en su obra mural.

Cabe indicar que estos artistas, además de haber pintado murales en espacios teatrales, también participaron como escenógrafos. Diego Rivera en las obras *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas y *El corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo. Siqueiros en su tiempo de reclusión en la cárcel de Lecumberri, participó en dos dramas que se representaron

1 Algunas fuentes citan que nació en el estado de Chihuahua.

por el Grupo de Teatro de la Penitenciaria, *Licenciado no te apures* y *La ruta del rebelde sin causa*, ambas del dramaturgo igualmente encarcelado Roberto Hernández Prado. Mientras que Orozco realizó telones para ballet, los que he denominado como murales escenográficos, para el Ballet de la Ciudad de México de las hermanas Nellie y Gloria Campobello.

¿Por qué los muralistas eligieron plasmar su obra en teatros? Es claro que uno de los objetivos del muralismo convencional era el de estar en los espacios públicos, matrices y simbólicos, entre ellos los recintos teatrales, donde los muralistas y los espectadores se interrelacionan en la conjunción de la pintura y las representaciones escénicas, como se expone a continuación.

Palacio de Bellas Artes

De los primeros teatros en los que pintaron su obra mural y el cual es de amplia trascendencia por su carácter hegemónico, es el Palacio de Bellas Artes. El teatro de este palacio se inauguró el 29 de septiembre de 1934, en primer lugar, con un concierto de la entonces Orquesta Sinfónica de México dirigida por el maestro Carlos Chávez y posteriormente, con la puesta en escena *La verdad sospechosa* del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, montada por la Compañía de María Tereza Montoya. Los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros, junto con los de Rufino Tamayo, Jorge González Camarena, Manuel Rodríguez Lozano y Roberto Montenegro, se integraron en los pasillos de este simbólico edificio cultural

Con una firme crítica al modernismo y al capitalismo, Orozco pintó el fresco *Katharsis* (1934-1935), el muralista tapatío, con una fuerza estremecedora, le muestra al espectador la decadencia de la sociedad y la barbarie del hombre sobre sus semejantes.

Diego Rivera plasmó una versión similar de su obra que fue destruida en el edifico del Rockefeller Center, en la ciudad de Nueva York. El mural titulado *El hombre en el cruce de caminos* o *El hombre controlador del universo* (1934), tiene en el centro a un trabajador que dirige la maquinaria de la humanidad. Rivera realizó una dicotomía en distintas temáticas: el macrocosmos y el microcosmos, el capitalismo y el socialismo, la fuerza del Estado y la fuerza de los trabajadores, lo anterior enmarcado con los avances científicos y humanísticos de la época.

Adicionalmente se encuentran en ese espacio, una serie de cuatro bastidores transportables del pintor guanajuatense, denominados: *Carnaval de la vida mexicana,* individualmente recibieron los nombres de *México folclórico y turístico*, *La dictadura*, *Danza de los Huichilobos* y *Agustín Lorenzo*, que ejecutó en 1936 y que años más tarde se anexaron a los murales de este recinto.[2] En estos paneles, Rivera, puso de manifiesto algunas costumbres, bailes, personajes y festividades del pueblo mexicano, lo que fusionó con la sátira y la crítica política.

A una década de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, se incorporó la obra de David Alfaro Siqueiros. En 1944 pintó el mural *Nueva democracia*, una visión del nacimiento

2 La serie fue ideada en su origen para ser colocados en la sala de banquetes del Hotel Reforma. (Diego Rivera: epopeya mural, 2007: 239)

democrático y su triunfo sobre el nazismo y el fascismo, en el que la democracia, es representada por la monumental figura de una mujer que rompe las ataduras de la represión y de la guerra[3]. Un año después, en 1945 agregó al trabajo anterior, dos murales más, con los cuales conformó un tríptico, en el que siguió la misma línea temática, a uno lo nombró *Víctimas de la guerra,* mientras que el otro fue denominado *Víctimas del fascismo* (Guadarrama, 2010: 108-110). En las dos últimas obras, acorde a sus títulos, expresó el dolor de los oprimidos por los conflictos bélicos y las ideologías extremistas.

Al inicio de los años cincuenta, Siqueiros, sumó nuevos murales a los ya existentes en el Palacio de Bellas Artes. Creó el díptico *Monumento a Cuauhtémoc*, con las obras *Apoteosis de Cuauhtémoc* (1950-1951) y *Tormento de Cuauhtémoc* (1951) (Guadarrama, 2010: 123). El motivo fue enaltecer la figura del último emperador azteca, torturado por los conquistadores españoles, simbolizando la fortaleza, la incidencia y la permanencia, de las raíces prehispánicas en el México de mediados del siglo XX.

Teatro de los Insurgentes

En 1953, el empresario José María Dávila mandó construir el Teatro de los Insurgentes, obra arquitectónica de vanguardia como espacio escénico en la Ciudad de México, este recinto, tenía la finalidad de llevar el arte teatral a la zona sur de la capital, cuando era incipiente la urbanización en ese perímetro citadino. Posteriormente con la construcción de la Ciudad Universitaria y el crecimiento urbano, dicho teatro quedó dentro de la gran urbe. Dávila contrató a Diego Rivera para la realización de un mural en la fachada, el cual fue nombrado *La historia del teatro en México* o *La historia popular de México* y ejecutado con mosaico vítreo montado sobre tablero metálico (Diego Rivera: epopeya mural, 2007: 325). El muralista ejecutó una versión de la historia del teatro en México fusionada con la historia del país; con escenas de obras teatrales, cuyos tópicos son: la intervención francesa en el siglo XIX y la Revolución Mexicana en el siglo XX.

Asimismo, entrelazó en su discurso mural, al teatro con otras manifestaciones artísticas como la danza y la música, a través de un recorrido desde la época prehispánica hasta los años cincuenta de la centuria pasada. En este mural, Rivera manifestó su crítica a las clases privilegiadas y mostró la desigualdad con las clases menos favorecidas, esto mediante una escena central, en la que el actor Mario Moreno, en la caracterización de su famoso personaje "Cantinflas", recibe dinero de los ricos y se lo proporciona a los pobres.

Teatro Jorge Negrete

En el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), cuya construcción data de 1954, David Alfaro Siqueiros pintó la obra *El arte escénico frente a*

3 La modelo fue su esposa Angélica Arenal

la vida social en el México de hoy (1959-1968). Mural rodeado de polémica, ingrediente que constantemente estuvo presente en la obra, principalmente de Rivera y Siqueiros. A través del drama, la tragedia, la comedia y la farsa, entre otros temas, con trazos figurativos, no realistas, el muralista enunció y al mismo tiempo denunció, con el poder de su pincel, los problemas sociales del México de ese tiempo, muerte, represión, sufrimiento y violencia. Cabe señalar que el único retrato que plasmó, fue el del actor, cantante y líder sindical Jorge Negrete. (Guadarrama, 2010: 169)

Polyforum Cultural Siqueiros

En 1966 se inició la construcción del Polyforum Cultural Siqueiros y fue inaugurado en 1971, éste se encuentra a un lado del edificio del entonces Hotel de México, hoy World Trade Center Ciudad de México. Al igual que el Teatro de los Insurgentes, se concibió desde la iniciativa privada, con el encargo del empresario Manuel Suárez. David Alfaro Siqueiros, en este espacio creó su más grande obra mural, en extensión, y logró lo que se denominó "integración plástica". *La marcha de la humanidad* (1965-1971), es el título de esta obra, la cual conjuntó la pintura, la arquitectura, la escultopintura y el collage. (Guadarrama, 2010: 171-182) Dentro de este complejo, se incluyó un teatro, que es conocido como: Teatro Polyforum, Polyforum Siqueiros o Teatro del Polyforum Cutural Siqueiros.

El imponente mural fue pintado tanto en el exterior como en el interior del edificio, tiene como temática el devenir del hombre a lo largo de su historia, con hincapié en la decadencia de la humanidad y su lucha por salir de las condiciones de explotación y desigualdad. Dentro de ese camino hacia la revolución y a la liberación, Siqueiros expresó en su pintura, el papel determinante que juegan la cultura, mediante el teatro y la música, así como la ciencia y la tecnología. Como homenaje y reconocimiento a sus compañeros muralistas, a lo largo de una barda de este conjunto, Siqueiros realizó los retratos de Rivera, Orozco, Dr. Atl, Leopoldo Méndez y José Guadalupe Posada.

Espacio teatral y muralismo, una relación cercana

Los teatros como edificios u obras arquitectónicas, son lo permanente dentro de lo efímero del hecho escénico, el edificio teatral es lo estable en el teatro, de acuerdo con el investigador Sergio López (s.f.: 1), a su vez, el muralismo convencional también ha apostado por lo estable y lo duradero. De esta manera, lo "fijo", es un nexo que comparte el teatro en su espacio, con la obra mural.

Esta permanencia está respaldada jurídicamente, debido a que la totalidad de la obra pictórica de los tres grandes muralistas se considera Monumento Artístico de la Nación, con declaratoria publicada en el Diario Oficial de la Federación. De esta forma, los murales están protegidos y por añadidura los espacios teatrales en donde residen.

Con base en lo anterior, los teatros y los murales son parte del patrimonio cultural y de

la institucionalización del mismo, "el pensamiento moderno, por lo tanto, incluyó al pasado, a sus vestigios físicos y su orden simbólico, dentro de su proyecto global a través de lo que hemos denominado antes como la *institucionalización del patrimonio cultural*". (González-Varas, 2014: 21) De esta manera, otro vínculo que establecen los teatros con los murales, es que son representantes, precisamente de ese orden simbólico, materializado en edificios y obras murales, como patrimonio cultural, por lo que, significan y respaldan la cultura, la historia y la memoria de nuestra sociedad.

Derivado y unido con el lazo previamente enunciado, el edificio teatral y la obra mural, se conectan, en el entendido, de que ambos proporcionan identidad cultural a un pueblo o a una nación. Entendiendo a ésta como "el conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que actúan como cohesionadores dentro de un grupo social… el patrimonio cultural puede considerarse como el soporte preciso para "objetivar" una identidad histórica compartida". (González-Varas, 2014: 43) Los espacios teatrales con murales conforman un segmento del patrimonio cultural de México, en ellos se simbolizan varios aspectos de la cultura de nuestro país, entre ellos, el hecho teatral y la obra artística mural, mismos que proporcionan identidad cultural.

Otra relación, pero aquí entre el hecho teatral y el muralismo, es que ambos, como creación artística, exponen y representan tanto ideologías, como creencias y emociones. Ambos buscan enlazarse mediante el diálogo, con el espectador, que éste, interprete, cuestione, se identifique y critique la obra artística. El arte confronta al espectador consigo mismo, con el otro, con la sociedad en la que se desenvuelve y con el mundo que habita, lo lleva en búsqueda de la verdad del hecho artístico y escénico, para que, con base en ello, logre su interpretación.

En la convivencia del arte mural con los teatros, el espectador es partícipe de una doble vivencia estética, que aunque vaya separada y cada una se viva y se perciba en un momento distinto, pero cercano, ambas traspasan al público. En lo referente a la obra de arte y a la vivencia estética, Gadamer afirma que "parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a referirlo al todo de su existencia". (2017: 107) Por lo tanto, el espectador es arrancado dos veces de su realidad, en momentos contiguos, esto a través de la obra mural y del hecho escénico, ambas vivencias estéticas realizan una coyuntura que lo sumergen en las obras artísticas.

Conclusiones, lo permanente dentro de lo efímero

El edificio teatral es uno de los componentes estables del teatro, en contraste con el acto efímero que es el hecho escénico, el cual, a pesar de su fugacidad, también deja huellas y documentos para poder ser investigado e interpretado. Lo permanente se entrelaza en los teatros, con los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros, que a su vez, buscaron la persistencia de sus pinturas, inclusive, los dos últimos, experimentaron con nuevos materiales y técnicas para

lograr mayor perdurabilidad y evitar el deterioro de su obra mural. Debido a esto, el espacio teatral y los murales tienen la particularidad de lo duradero, dentro de las expresiones artísticas.

Los murales en los teatros pueden ubicarse dentro del recinto, en un espacio alterno, en el vestíbulo, en los pasillos, en los muros de las escaleras y en la sala teatral. De igual forma, se encuentran plasmados en la fachada del espacio arquitectónico, en el caso de Rivera en el mural del Teatro de los Insurgentes y de Siqueiros en el Polyforum Cultural Siqueiros.

De esta manera, el edificio teatral y los murales conviven como manifestaciones del arte. El muralismo elige el espacio arquitectónico del teatro, como vehículo simbólico para expresarse y llegar a los espectadores teatrales, pero también al público transeúnte que habita la Ciudad de México, el cual no queda exento de la vivencia estética del arte mural. Asimismo, el teatro selecciona a la obra mural, como una extensión de la representación que se lleva a cabo en él, le brinda a su público la posibilidad de enlazarse con otra expresión artística, que tiene una conexión inseparable con el arte teatral.

Cabe mencionar, que con base en los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros en los teatros, podemos afirmar, que intervinieron en su consolidación, diversos patrocinadores, por una parte las instituciones, tanto del Estado, como las agrupaciones gremiales. Y por otra, los mecenas de la iniciativa privada, que gracias a su actividad empresarial y comercial, fueron los agentes que impulsaron el muralismo en los espacios teatrales, dando a los artistas una libertad creativa y experimental, que no les proporcionaron tan abiertamente, los organismos gubernamentales.

Finalmente, como lo señala el título del mural de Siqueiros en el Teatro Jorge Negrete *El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy*, es ese precisamente un nexo indisoluble entre el arte teatral y la obra mural, el que ambos, reflexionan, disciernen, cuestionan y critican, la vida social, cultural, política, económica, del contexto histórico en el que se desarrollan, tienen como vasto tema: la humanidad.

Bibliografía y fuentes

Comisarenco Mirkin, D. (2017). Retratistas y retratados frente a frente: las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri. En Revista de Historia de las Prisiones, núm. 4, pp.43-59. En línea: https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf (consulta: 21-12-2021).

Diego Rivera: epopeya mural. (2007). México, Landucci, INBA, CONACULTA.

Gadamer, H.-G. (2017). Verdad y método I. Salamanca, Ediciones Sígueme.

García Barragán, E. (2010). El muralismo mexicano. En Iberoamérica y Extremadura: memoria del vínculo. Badajoz, CEXECI.

González-Varas Ibáñez, I. (2014). Las ruinas de la memoria: ideas y conceptos para una (im) posible teoría del patrimonio cultural. México, Siglo Veintiuno Editores.

Guadarrama Peña, G. (2021). Cien años no son nada… Un siglo de muralismo. En

Piso 9: investigación y archivo de artes visuales. En línea: https://piso9.net/que-cien-anos-no-son-nada-un-siglo-de-muralismo/ (consulta: 21-12-2021).

-- (2017). Características del mural. México, Documento inédito.

-- (2010). La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural. México, CENIDIAP, INBA, CONACULTA.

INBAL. (2019). Obras con declaratoria de monumento artístico. En línea: https://inba.gob.mx/transparencia/obras (consulta: 21-12-2021).

Jaimes, H. (2012). Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros. México, Plaza y Valdés Editores.

Leñero, V. (1993). El Teatro de los Insurgentes: 1953-1993. México, Ediciones El Milagro.

López Sánchez, S. (s.f.). Lo estable y lo pasajero en el teatro mexicano: del inicio de la fiebre del oro en California, en 1948, al temblor del martes 20 de marzo de 2012, en la Ciudad de México. México, Documento inédito.

Encruzilhada: a teatralidade no ritual de Encomendação das Almas na cidade São João del-Rei

Lucena, Flora Cunha; Guilarduci, Cláudio.
Universidade Federal de São João del-Rei
Floraluccena@gmail.com; Guilarduci@ufsj.edu.br

Palavras-chave
RITUAL- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS – TEATRO – MORALIDADE - CULTURA

Resumo

O ritual católico denominado "Encomendação das Almas", trazido pelos Portugueses para a cidade de São João del-Rei-Brasil, e que atualmente integra a Quaresma/Semana Santa da referida cidade é o nosso objeto de análise do presente artigo. Esse ritual é organizado anualmente pela Irmandade dos Passos em conjunto com a Orquestra Lira Sanjoanense. Apesar do ritual ter origem na época medieval, na cidade do Estado de Minas Gerais, ele aparece durante o barroco e sua prática resiste até hoje vinculado a outras tradições que podem também ter origem no período barroco. Nesse contexto, a discussão proposta para o presente trabalho é relacionar possíveis aspectos existentes entre o espaço urbano, o espaço-tempo ritualístico, a cultura São-Joanense e a teatralidade. A ritualística explorada no trabalho torna-se um objeto de estudo importante no âmbito da teatralidade e da memória por duas questões importantes: (i) por ser pouco documentado e estudado na cidade de origem, apesar dos seus primeiros registros datarem do século XIX e (ii) por ser um ritual capaz de reverberar memórias e construções sociais, ressignificando assim os espaços das ruas e das vielas da cidade mineira. Ao realizar essa ressignificação vemos a relação do ritual com o teatro medieval, semelhantemente à Moralidade, que era capaz de alterar o espaço urbano ao transformar os lugares de parada em lugares simbólicos. A pesquisa, ainda em execução, tem como procedimento metodológico a observação direta do ritual, que foi realizada no ano de 2020, antes da pandemia da Covid-19, e a análise de fontes primárias.

Introdução

Na presente pesquisa aborda-se a relação do ritual de "Encomendação das Almas" com o teatro e a cidade em São João del-Rei. Porém, antes de iniciar a discussão sobre o assunto em pauta nesse artigo, escreverei um pouco sobre a importância desse título, uma vez que, ele não está apenas aqui nesse capítulo, como também faz parte do título da dissertação. Vale ressaltar que ele não foi feito ao acaso ou simplesmente pela beleza estética das palavras, poesia ou geometria, ele é o primeiro ponto para iniciar a discussão sobre essa relação do ritual com a cidade e a teatralidade.

Utiliza-se aqui esse título como uma alegoria do entrelaçamento do ritual com o espaço urbano e a teatralidade. Não podia ter nome de uma única rua, ou de um único tema, era mais complexo que isso. Aqui, veremos as alegorias, o teatro da Idade média e do barroco, como tudo isso se relaciona com o ritual, e como este se relaciona com o espaço urbano utilizando suas passagens, seus edifícios, suas ruas, seus moradores para lidar com a morte. Sendo assim, entrecruzamos assuntos, memórias, mapas, arquivos, livros para chegar a esse ponto.

Faz-se uma pausa, para o uso da palavra encruzilhada, segundo o dicionário Aurélio (2010) ela pode significar "[1]. lugar onde se cruzam ruas, estradas, caminhos; cruzamento, encruzada. 2. figurado, figuradamente: ponto crítico, em que uma decisão deve ser tomada."[1] Além do seu significado figurado, literal e gramático, a encruzilhada está cercada de significações religiosas, que, levam a questões secundárias, como as questões da formação urbana, da sua representação na arte, e da sua representação nos relatos populares orais. Essas questões, que aparecem na significação da palavra encruzilhada, estão presentes nessa pesquisa sobre o ritual.

Relatos populares sobre encruzilhadas relatam encontros, mágicas e situações com entidades. Em algumas lendas populares é dito que, o diabo aparece na encruzilhada para fazer um acordo sobre a sua alma, isso teria acontecido com um famoso músico de blues da década de 30, Robert Johson (Mugnaini,2007). Tal lenda urbana, poderia ter sua origem na famosa história da Idade Média do doutor Fausto. Nessa lenda um médico faz um pacto com o diabo, em uma encruzilhada, para ganhar conhecimento. A lenda deu origem não apenas a outros relatos orais sobre pactos realizados na encruzilhada, mas também a peças de teatro sobre o doutor Fausto, sendo as mais famosas as peças história trágica de doutor Fausto (2018) de autoria de Christopher Marlowe e Fausto (2003) de Goethe. Em ambos os relatos, a encruzilhada é novamente ponto de encontro físico e ponto de escolha de caminhos, e, novamente, vemos como relatos da Idade Média perduram até os dias atuais com mudanças, atualizações e enfeites, mas, sobretudo, o mesmo relato. A encruzilhada do relato oral pode ser vista como a representação da força da cultura popular.

Esse artigo é, portanto, a encruzilhada de diversos fatores que ocorrem, que transformam, que prevalecem, que se fundem. Ao ver o ritual como encruzilhada, pontua-se suas diversas possibilidades e abordagens acadêmicas. Logo houve o intuito, observar o entrelaçamento dele com a cidade e o teatro é uma dessas possibilidades que iremos nos aprofundar. Mas, deixo o questionamento, seria esse ritual a própria encruzilhada?

A Encomendação de Almas: aspectos gerais e histórico mineiro

De acordo com Rodrigues (2010), em Portugal, constata-se um ritual de Encomendação das Almas a partir do século XIII, no qual um homem, escolhido pelas pessoas da cidade, passava de casa em casa com uma matraca, entoando rezas para os mortos, lembrando as pessoas de orar por eles e acendendo velas em cemitérios e encruzilhadas com o intuito de

1 https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/encruzilhada/

encomendar as almas. Segundo a pesquisa de Dias e Dias (1953) cada região de Portugal tem o costume de realizar o ritual de uma maneira diferente, tendo em comum o fato do ritual ser sempre realizado por pessoas comuns, sem a presença de padres ou algum outro membro do clero. Em Portugal, geralmente, o ritual é feito em um lugar específico como uma praça, lugar mais alto da cidade ou pátio da Igreja, enquanto em São João del-Rei e outros lugares do Brasil o ritual é realizado em formato de procissão.

Acredita-se que o ritual de Encomendação das Almas foi trazido por jesuítas em várias regiões, e pelos portugueses nas regiões auríferas de Minas Gerais. O ritual era realizado nas regiões do Sul, Sudeste, Nordeste, Norte e, posteriormente, Centro-Oeste, abrangendo, assim, todo o país.

Para compreender como a prática começa em São João del-Rei é necessário analisar a sua chegada em Minas Gerais. Nesse ponto, torna-se necessário dissertar sobre a importância das irmandades para a religiosidade em Minas Gerais. A criação de irmandades pode ser vista em toda Minas Gerais e reflete como a religiosidade e seus rituais ocorreram nas Minas setecentistas.

Observa-se que Villalta (2007) conta que as instituições religiosas no Brasil serão fortemente influenciadas pela coroa portuguesa e os detentores de poder. Ainda segundo o autor, a coroa interferia no bispado e suas questões, chegando a negar bulas papais que não estivessem de acordo. Também demorou para que tivéssemos nossa primeira Diocese, sendo ela fundada apenas em 1551 na Bahia. Apenas em 1745 que será fundada a diocese de Mariana em Minas Gerais.

Nesse contexto surgem as irmandades nas regiões auríferas de Minas Gerais. O surgimento das irmandades se dá de forma curiosa. Uma grande população de portugueses e paulistas chegam na região em busca de ouro, e sem a presença da Igreja Católica de forma institucional, uma vez que a Coroa proibiu que padres se fixassem na região e construíssem estabelecimento. Logo, as ordens religiosas não têm lugar ou espaço dentro das Minas de setecentos.

Coube então aos leigos, pessoas sem formação especifica na área religiosa, cuidarem dos assuntos religiosos com a intenção de manter a tradição religiosa e a ordem. Formam-se então as irmandades. Onde os sacerdotes eram contratados por elas quando convinha, e todas as outras decisões de cunho religioso e festivo eram tomadas por reuniões da irmandade. As irmandades que constroem capelas que irão se tornar igrejas, e, solidificam, não apenas sua influência na formação daquela sociedade, como também, a religiosidade e os costumes portugueses cristãos. Segundo Villalta:

As irmandades precederam ao Estado e à Igreja, como instituições. Quanto ao primeiro, quando a máquina administrativa chegou, já as irmandades floresciam. Quando as primeiras vilas foram criadas por Antônio Albuquerque, em 1717, a presença e atuação delas era incontestes. À época Sabará possuía, pelo menos, três irmandades; São João del-Rei, duas; Vila do Carmo e Vila Rica, uma cada (Villalta, 2007: p.61).

Vê-se aqui que diferente de outros lugares de Minas Gerais, os lugares que tinham reservas auríferas se desenvolvem de maneira diferente, podemos pressupor que como por aqui não tivemos tanto a presença católica ou jesuíta, o ritual de Encomendação das Almas foi trazido por portugueses que participam dessas irmandades e viram a necessidade de manter essa tradição, realizando o ritual da maneira como se lembravam em sua região. Por isso, talvez, que a encomendação das Almas de São João del-Rei e da região mantenha o nome Encomendação das Almas, igual ao ritual português, e talvez por isso também, vemos certas diferenças do ritual português para o nosso: é impossível, depois de tantos anos longe de Portugal lembrar-se de todos os detalhes, ou, talvez, quem de fato inicia a realização do ritual o tenha ouvido de histórias ou relatos orais de parentes.

A encruzilhada :o ritual, a cidade e a teatralidade

Observa-se que o Ritual de Encomendação das Almas em São João del-Rei possui atualmente a seguinte estrutura: são três sextas-feiras de ritual, cada dia é realizado um trajeto diferente, porém em todos os trajetos temos um número de paradas onde são feitas rezas de pai-nosso e ave maria e cantadas as músicas "Senhor Deus, misericórdia" e "Misere". Suas paradas são feitas em encruzilhadas, cemitérios, igrejas e oratórios. Diferente do emprego usual utilizado no contexto urbano de tais lugares vemos uma modificação das funções e significações desses lugares durante o ritual. Temos uma ambuiguidade das passagens. Algo rápido e intenso: ao acabar o ritual isso se desfaz. Existe uma lenda, relacionada ao ritual que acredito dizer muito sobre esse espaço, essa lenda nos conta que se olharmos para trás durante o ritual, vemos espíritos seguindo o ritual, mas ao finalizar, se olharmos para trás não vemos nada. Talvez, essa lenda tenha a intenção de mostrar essa transformação momentânea que ocorre quando o ritual pede passagem pelas ruas de São João del-Rei.

Segundo Guilarduci (1995), ao observarmos o ritual vemos que "A utilização de elementos simbólicos, de temas como a morte, e a utilização de personagens, como a alma do homem após a morte são procedimentos típicos da moralidade medievais" (GUILARDUCI, 1995, p.51). Logo, ao escrever sobre esse tema, se faz necessário escrever um pouco sobre o teatro da Idade Média.

Atualmente, com novas pesquisas e autores que discutem a sociedade na Idade Média como Le Goff e Ariès, é possível compreender que, diferente do que foi muito difundido no passado, a Idade Média também foi um período de grandes contribuições artísticas, que podemos reconhecer nos dias atuais, inclusive, para o teatro ocidental como conhecemos hoje. Também, a partir dessas pesquisas vemos que o teatro da Idade Média é um teatro variado, algumas vezes chegando ao profano, e outras ao sagrado. Para termos uma ideia do quão variado poderiam ser esses gêneros teatrais podemos apontar que no mesmo período que teremos um gênero chamado Mistérios, peças cujo o tema principal era enaltecer a vida de santos, Cristo e escrituras da bíblia, também teremos as histórias de Rabelais, falando sobre o Limpa-cu,

conforme o Capítulo XIII, Como grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargantua na invenção de um limpa-cu, do livro Gargantua (Rabelais, 1966, 92-103). Segundo Berthold:

O teatro na idade média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu Paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da antiguidade na bagagem como viático, tem o mínimo como companheiro e trás nos pés um rebrilho do ouro Bizantino. Provocou e ignorou as proibições da igreja e atingiu o seu esplendor sobre os arcos dessa mesma igreja (BERTHOLD, 2008: p. 185).

Para explicar essa variedade de gêneros teatrais e sua importância na Idade Média é importante refletir sobre a sociedade dessa época e uma festividade muito importante: o carnaval, pois, segundo alguns autores como Bakhtin(1987) e Howes (2018), foi nessa festividade que surgiram alguns gêneros teatrais, personagens e adereços cênicos que serão utilizados adiante, além disso, a forma como essa sociedade vivia o carnaval, uma festa profana, em conjunto com suas questões religiosas e morais, além da escolha dos locais urbanos em que tais festividades ocorriam nos fazem compreender um pouco a dualidade dessa sociedade e sua relação com a vida, a morte, a religião e a arte.

Bakhtin (1987), analisando o riso e as festividades da Idade Média, nos permite observar que existia um desejo de carnaval que era vivido de forma intensa pelos que ali estavam. As comemorações de carnaval, que continham vários atos cômicos, além de procissões e atos que eram realizados em praça pública por dias inteiros, as vezes até meses, personagens, como bufões, gigantes e palhaços, tinham um riso livre e apesar de serem profanos, tinham um lugar dentro da tradição. Segundo o autor, naquela época todas as festas religiosas também tinham esse aspecto cômico, popular e público, ao mesmo tempo que também possuíam o aspecto sagrado e tradicional. Porém, o carnaval ultrapassa um pouco os limites do cômico e das festas oficias sagradas, estas eram sérias e integravam uma parte da vida daquela sociedade, nessa mesma parte estavam os pecados, os compromissos, as hierarquias. A festa religiosa, oficial, ajudava a manter a ordem social vigente, pretendia instaurar a estabilidade e a imutabilidade de acordo com todas as leis vigentes. Os festejos de carnaval eram uma paródia da religião e da igreja, das normas e das hierarquias sociais, era um riso festivo, e, por essa dualidade se tornava uma segunda vida para todos que dele participavam. Bakhtin relata que "o Carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisório de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações" (BAKHTIN, 1987, p.9).

Nos interessa observar que os Altos carnavalescos descritos por Bakhtin, já tinham personagens alegóricos, que discutiremos adiante. Outra contribuição do carnaval para os gêneros teatrais da Idade Média são os palcos com plataformas e rodas predestinadas a encenações. Tais carros serão usados amplamente para montagens de peças de moralidades, segundo Gassner (1963), principalmente as inglesas, nos séculos XIV e XV. Apesar dessa diversidade segundo Guilarduci (1995). é possível observar que temos um ponto de união no

teatro medieval: os caracteres cristãos. Acredita-se que as moralidades, terão sua origem em outro gênero muito executado na Idade Média, o gênero dos Mistérios. Segundo Howes (2018), os mistérios tem esse nome por dois motivos, primeiramente, por ter como temática os mistérios de Deus. Segundo a autora: "eles visavam mostrar, no decorrer de um dia, toda a história do universo, desde a criação do Céu e da Terra até o Juízo Final - o fim do mundo, quando todos na terra serão julgados por Deus e divididos entre o Céu e Inferno, salvação e condenação." (HOWES, 2018: p.5).

Ainda de acordo com Howes (2018), o segundo motivo para denominar essas peças mistérios é que elas eram organizadas, financiadas, produzidas e protagonizadas por pessoas pertencentes às guildas, que eram igualmente chamadas de Mistérios na Idade Média. Os principais agentes da ação do Mistério são Deus e o Diabo representando as forças do bem e do mal, como epílogo desse gênero, já é utilizada a alegoria, estrutura típica do gênero Moralidade na qual vai ganhar maior complexidade. A cenografia, ou melhor, o que chamamos atualmente de cenografia, das peças de Mistério eram divididas em estações, que eram palcos móveis que tinham diferentes passagens da peça, dessa maneira os espectadores "poderiam ficar em uma estação e assistir a cada peça ou entrar e sair, vagando entre as diferentes estações - algo mais parecido com o teatro imersivo que encontrou tanta popularidade nos últimos anos" (Howe, 2018, p.6), ainda segundo a autora, dessa maneira os Mistérios tinham características da imersão e do jogo, que atraia o público, fazendo com que as histórias contadas fizessem parte do cotidiano dos espectadores e se tornassem populares. O Mistério depois de um tempo sofre alterações e começa abrir para representações que incluíam além do Mistério tradicional, Moralidades, assim, temos um novo gênero teatral.

A partir da segunda metade do século XV, a Moralidade se estabeleceu como importante e prolífero gênero teatral, alcançando grande expressividade na baixa Idade Média, segundo Berthold (2008), o teatro de Moralidades medieval tinha rica composição visual, apesar de não ser executado inicialmente por atores ou companhias profissionais, pelo contrário, era executado por leigos. Pavis (2001) define o gênero de teatro de Moralidade como

obra dramática medieval, a partir de 1400, de inspiração religiosa e com a intenção didática e moralizante. As "personagens" de 5 a 20 são abstrações e personificações alegóricas do vício e da virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da farsa e do mistério. A ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, há um combate incessante entre o bem e o mal (Pavis, 2001: p. 15).

Tem-se, portanto, as alegorias como base e forma dos espetáculos da Moralidade. Existem, filosófica, etimológica e culturalmente, diversas definições e usos da alegoria. Para falarmos sobre isso, iremos utilizar a visão e definição que Benjamin utiliza em seu livro Origem do Drama Barroco Alemão (1984), pois ele define filosoficamente que é a alegoria e sua importância e nos mostra que a alegoria não acaba na Idade Média, persistindo no Barroco, e este ponto, muito interessa na pesquisa.

Segundo Benjamin (1984) a origem da palavra alegoria “Etimologicamente, alegoria deriva de aBos, outro, e agoreuein, falar na ágora, usar uma linguagem pública” (BENJAMIN, 1984: p.37), ou seja, a ideia da alegoria é usar uma linguagem, que todos entendam, para remeter a algum elemento. A alegoria sempre irá, portanto, ser uma coisa, mas significar outra. Ainda segundo o autor, além de possibilitar a transmissão de uma ideia através de uma linguagem aberta a todos, a alegoria oferece condições de assimilar diferentes tipos de conteúdo que não seriam possíveis assimilar de outra maneira. Sendo assim “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar outra” (BENJAMIN, 1984: p.197). Isso, em um primeiro momento, pode fazer com que vejamos o mundo como um lugar onde o detalhe, o pormenor, não tem importância, uma vez que seu significado pode ser trocado pelo simples capricho do alegorista, mas, ao observar atentamente, a alegoria está investindo um poder as coisas que poderiam ser banais e usuais “que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica” (BENJAMIN, idem). Então, na verdade a alegoria ao mesmo tempo que menospreza também exalta. Porém, ao transformar algo em alegoria, é necessário arrancar o objeto de seu contexto inicial, retirando assim o significado inicial, ele pertence ao alegorista e terá o significado proposto por ele. Ou seja, primeiro se esvazia, se mata aquele personagem, para então, lhe dar significação.

Todavia, Benjamin deixa claro que, apesar da alegoria ter essas características e ser utilizada na Idade Média e no Barroco, ela é utilizada de formas diferentes, sendo que na Idade Média ela é cristã e didática e no barroco “retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico” (BENJAMIN, 1984: p.195). Para Benjamin a alegoria do Barroco é semelhante aos hieróglifos do Egito, pois o alegorista barroco pretende lacrar os objetos com um selo de significação e as protege contra as mudanças, pois a significação será estável, semelhante aos hieróglifos onde a imagem de Deus sempre será um olho e a natureza sempre será um abutre.

A Encomendação das Almas e suas alegorias

Como dito, a Encomendação das Almas segue pelas encruzilhadas da cidade, igrejas, cemitérios e cruzeiros. Ao analisarmos no sentido católico moderno, as igrejas são locais de adoração e oração ao Divino, enquanto os cemitérios são os locais de repouso do corpo, as encruzilhadas são associadas historicamente a práticas do paganismo e a tomada de decisões, são quando dois caminham se cruzam e é necessário escolher apenas um deles. É também associada a práticas pagãs de oferendas a Deuses e entidades, a encruzilhada é um lugar de troca entre dois mundos. O cruzeiro representa a cruz de cristo e nos lembra de seu sacrifício. No dia a dia, tanto as encruzilhadas, como os cemitérios, igrejas e cruzeiros, fazem parte do cenário urbano de São João del-Rei. Pela sua importância histórica e sua beleza, as igrejas atraem visitantes para a cidade todo ano, alguns cemitérios também tem sua importância, como é o caso do cemitério do Carmo, por sua particularidade de ser coberto.

Durante o ritual de Encomendação das Almas, porém tais lugares são usados com

outro intuito, ocorrendo exatamente o que, segundo Benjamin (1984), o alegorista utiliza para criar a alegoria, o sentido original de tais lugares é morto para que possam retomar com outro significado, o alegórico. Tais ambientes que no mundo profano tem uma significação, não existem no plano sagrado do ritual da mesma forma. Eles se tornam alegorias do processo da morte e suas ideias populares.

O cemitério, no plano do ritual, torna-se um lugar de oração e encontro, lembrando que, durante dois dias, a procissão é iniciada em um cemitério. O local cemitério é um cenário, agora ele se torna não mais o local de repouso ou simples componente do espaço urbano. Ele tem um significado sagrado e espiritual, é o local de oração, onde iremos pedir pelas almas que estão no purgatório. Torna-se ao mesmo tempo lugar de misericórdia divina para as almas. Nele vemos a ideia de que os vivos estão entre os mortos.

A encruzilhada, também retirada do seu contexto urbano, como local de passagem dos moradores e cruzamentos de veículos, torna-se o local de encontro de dois planos, o físico e o espiritual, reza-se para as almas ouvirem suas preces, abençoa-se o local, é a alegoria da morte, a passagem de um mundo para outro. O cruzeiro, que já é uma alegoria, que representa a morte de Cristo e a proteção, mas também é parte da paisagem da cidade, segundo Campos:

a Cruz simboliza o conteúdo essencial da fé cristã, isto é, o sacrifício é a Redenção de Jesus. Sob a forma material, madeira ou pedra, desempenha papel semelhante. Recorrer à Cruz e ao sinal da Cruz imprime poder aquele que acredita, constitui um apelo ao pai, ao filho e ao Espírito Santo no sentido de obter-se proteção bênção e a preservação do devoto (CAMPOS, 2013: p.63).

Nesse plano sagrado-ritualístico, o cruzeiro torna-se outra alegoria, que vai além da representação da morte de Cristo ou da morte em geral. Nesse ponto, é necessário rezar pelas almas que partiram e assim tirá-las do purgatório. É o local que possibilita isso: o cruzeiro é a Salvação.

Por último observa-se as Igrejas, que no aspecto urbano são parte importante da paisagem da cidade, movimentam muito mais que a religião, movimentem também o turismo e a economia. Por sua beleza transformam-se em cenário, por sua riqueza histórica em objeto de pesquisa. Mas, sobretudo, é a Casa de Deus, o local de paz, oração e comunhão com o divino. Elas possuem um lugar sagrado, até mesmo quando falamos do profano na cidade. No plano do ritual aqui discutido, elas se tornam o local de descanso das almas, lembrando, historicamente, que os mortos eram enterrados dentro das igrejas algumas vezes. Isso é mantido no ritual, lá é local dos mortos nesse dia, morada de seus corpos físicos. Ali descansam, é o final, por dois dias o ritual finaliza na frente de uma das igrejas da cidade. Tudo acaba ali naquele lugar, mas também se inicia naquele lugar em alguns momentos. Um ciclo infinito.

É possível observar que todos os locais são retirados de seus usos e significações comuns, modernas e profanas, para integrarem um espaço alegórico e passado. Ao ter todas essas alegorias presentes, o próprio ritual se torna uma alegoria, representando a morte e sua relação com a sociedade. Assim, as alegorias do ritual são importantes no aspecto comunicativo

do ritual aos fiéis, que conscientemente ou inconscientemente associam o ritual à morte e sua importância e no sentido da teatralidade, uma vez que as alegorias são um dos aspectos da teatralidade (e literatura) medieval e barroca, que são respectivamente as épocas de nascimento e de transmissão do ritual no Brasil.

Porém, ele carrega outros aspectos relacionados à teatralidade que discutiremos a seguir. Antes de continuarmos discutindo os elementos teatrais dentro do ritual, é importante esclarecer o termo teatralidade. Entendemos a teatralidade como um conceito que abrange as artes teatrais, de forma ampla, considerando o que vai além do espetáculo teatral e das salas de teatro (edifício), e sim, como o espetáculo de rua, a celebração cênica da paixão de cristo na Semana Santa entre outros festivais, rituais, celebrações, e, claro, o objeto de pesquisa do presente texto, entre outros. Se refletirmos sobre a teatralidade de acordo com Patrice Pavis (2007), este último, possui um texto em que discorre sobre as apresentações do festival de Avignon de 1998, chamado La Théâtralité em Avignon (2007), Pavis irá questionar para o que serve o conceito de teatralidade e busca definições plurais, sem idealismos ou mesmo fechando o conceito em torno de um único pressuposto. "Teatralidade: capacidade de mudar a escala, sugerir e fabricar a realidade com voz, visão, palavras, sons, imagens e outros pedaços de barbante. Teatralidade: palavra incorporada." (PAVIS, 2007: p.280, tradução nossa).[2]

Ele abrange o conceito de teatralidade para designar outras áreas que não são necessariamente consideradas teatrais, como as celebrações e os ritos. Assim, a teatralidade pode ser uma forma cruel de demonstrar o real dentro de uma cena, ou seja, a estetização do real, um discurso linear – ou não – de um narrador, uma mídia utilizada para realizar um ritual, o uso da voz e de imagens para alterar o real. E inclusive, campos culturais, antropológicos e não considerados cênicos, como acontece nessa pesquisa.

Brugger (2008), complementa essa ideia ao falar que a teatralidade, por sua vez, ocorre quando entendemos que se refere a algo que vai além da relação ator x público em um espaço cênico pré-definido (palco, sala específica, etc.). "Nesse sentido, tudo o que está relacionado à teatralidade, *a priori*, diz respeito também a uma realidade cotidiana. Ao definir o conceito de teatralidade em termos da ação, amplificando assim o seu sentido para além do estatuto artístico" (BRÜGGER, 2008: p.62).

Além das alegorias que foram discutidas no artigo, existem no ritual outros aspectos da teatralidade, é importante iniciar com outra característica relacionada ao teatro medieval: a simultaneidade de cenários. Nessa prática eram utilizados vários carros, ou tablados móveis, sendo que cada carro, era um cenário correspondente a uma passagem do teatro, como Céu, Inferno, Terra, Casa, etc. Segundo Howe (2018), a ideia da utilização de tablados móveis, chamado de estações, tem início com os mistérios, e passa depois a ser utilizado nas moralidades e outros espetáculos teatrais. Dessa maneira, o espectador poderia assistir à peça da maneira como desejava, se vendo imerso naquele universo, sendo a única ligação entre as cenas o protagonista da peça.

2 Théâtralité: faculté de changer l'échelle, de suggérer et de fabriquer le réel avec la voix, la vue, les vocables, les sonorités, les images et autres bouts de ficelle. Théâtralité: parole incarnée.

As diversas paradas, durante o percurso, têm efeito semelhante às mudanças de estações que ocorriam no teatro medieval, sendo cada parada um cenário diferente, no caso do ritual, os cenários que mudam não são cenários fabricados em tablados, e sim, a própria cidade. Diferente dos espetáculos medievais, onde em cada estação ocorria uma ação, no ritual se repetem as mesmas ações: o canto, as rezas, a matraca. Esses aspectos referentes à estrutura do teatro medieval podem ser explicados pelo fato de que na Idade Média, aparentemente, o teatro e o espetacular ia muito além do teatro executado nas praças. Howes (2018), em seu artigo menciona que "foliões, interlúdios e encenações faziam parte da vida teatral medieval, e vários críticos até chamaram a atenção para a natureza performativa dos rituais da igreja, como a Liturgia e a Eucaristia" (HOWES, 2018:p.7) recordando que, acredita-se que o ritual como conhecemos hoje, tem início na Idade Média, possivelmente ele abarcou esse sentido de teatralidade utilizado naquela época.

Tem-se mais um aspecto referente à teatralidade, à utilização da música profissional, sendo, esse aspecto uma adesão, realizada por causa do movimento barroco muito presente no Brasil na época em que o ritual começou a ser realizado na cidade. A música do ritual é um dos importantes pontos para se analisar o ritual tanto cenicamente quanto historicamente: é apenas por causa dos documentos existentes da Irmandade dos Passos, de encomendação das músicas para realizarem a procissão que sabemos que a partir daquele momento começa a ser realizado o ritual oficialmente. Não quer dizer que não havia o ritual na cidade anteriormente, apenas que não temos documentos que comprovem essa teoria até o momento. Lembrando que o ritual possui partitura, orquestra, coral, ou seja, todo um aparato cênico-musical para acompanha-lo. Segundo Benjamin (1984), a música era muito utilizada no teatro barroco, segundo o autor, no fim ela acaba sendo tão utilizada no drama barroco em conjunto com outros aparatos coreográficos que acaba culminando na ópera: Outro impulso operístico foi proporcionado pela abertura musical que precedia o espetáculo, nas peças jesuíticas e dos protestantes. Também os interlúdios coreográficos e o estilo da intriga, que num sentido mais profundo podemos chamar de coreográfico, contribuíram para esse desenvolvimento, que no fim do século culminou na dissolução do drama barroco na ópera. (Benjamin, 1984:p.233).

Portanto, a ópera surge do movimento barroco, e o teatro barroco também está repleto de música. Claro que a música não é um aspecto único e exclusivo do teatro barroco, tendo sido visto em outros gêneros anteriores e posteriores, porém, é importante lembrar que a música com a grandiosidade de orquestra, coro, e grandes números musicais ao que tudo indica tem grande importância para esse teatro Barroco, que, assim como o movimento Barroco, tem o ideal da grandiosidade e do completo domínio sobre a técnica artística. A música acompanhava nessa época todas as procissões, missas, festas e eventos. Ela era parte importante e indissociável da vida naquela sociedade.

São João del-Rei constitui-se nessa época barroca, não é de se impressionar, portanto, que em conjunto com isso venha esse amor pela música, tão ressaltado na cidade. Vale ressaltar que a Orquestra Lira Sanjoanense, a orquestra responsável pelo ritual, é considerada umas

das orquestras mais antigas da América Latina. Dessa maneira, entende-se a necessidade do ritual de "Encomendação das Almas" de São João del-Rei, diferente dos outros rituais de "Encomendação" da região e do Brasil, possuir uma partitura musical e músicos responsáveis por ela.

Vemos, assim, o elemento musical, sempre presente e de maneira imponente na vida da sociedade barroca, não como mero aparato, mas, muitas vezes, como forma de demonstrar a força e a riqueza do movimento Barroco. Esse jogo musical e teatral acompanhou as procissões e festividades religiosas do período e, apesar desse Ritual não ter surgido na época do barroco, acabou recebendo adesões referentes a esse movimento pelo período que se estabeleceu na cidade. Podemos observar que até então, nenhuma cidade, seja do Brasil ou de Portugal possuía uma organização musical tão ampla e profissional como foi realizada com o ritual daqui.

Conclusão

Ao observar como a cidade e a cultura estão entrelaçadas, observa-se que, a cultura se estrutura, com seus moradores, memórias e construções. No livro *Passagens* (2007), Walter Benjamin cita a influência da arquitetura da cidade para mudanças artísticas e culturais, visto que o espaço urbano influenciou escritores como Charles Meryon, Breton, Balzac e Baudelaire.

Ao considerarmos a visão da cidade em sua completude, vemos a possibilidade de unir narrações, lembranças e tradições inseridas no ritual de "Encomendação das Almas". Justamente por ser uma procissão, a relação do ritual com a cidade fica ainda mais clara. Todavia, podemos observar que as mudanças nas cidades podem transformar o próprio ritual e seu percurso, além da adesão das pessoas ao evento. Dito isso, pode-se concluir que o ritual de Encomendação das Almas consegue estabelecer um vínculo, uma conexão, com o plano artístico, social e religioso da cidade onde está inserido.

Ao observar o ritual vemos que ele carrega consigo um peso histórico e cultural, tanto em sua simbologia como em sua natureza, temos muito além do ritual quando vemos que existe por trás de sua existência lendas e mistérios. O ritual de Encomendação das Almas não é um ritual de apenas uma camada ou esfera. É um ritual complexo com várias camadas que o formam e fazem com que ele sobreviva até hoje no Brasil e, principalmente, em São João del-Rei.

O ritual, durante sua procissão, ressignifica os locais por onde passa, tirando-os de seu contexto profano e colocando-os em um local sagrado, só possível de ser acessado por quem participa do ritual naquele momento efêmero. O embate entre sagrado e profano existente na cidade se materializa no ritual, não apenas por sua ressignificação espacial, mas em suas relações com os transeuntes, a relação com os estabelecimentos comerciais existentes nas ruas do ritual e com a paisagem sonora da cidade. A alegoria teatral, da qual ele se utiliza, não existe apenas para transmitir uma mensagem, pois, a alegoria vai além disso, assim como a relação do ritual vai além das questões religiosas, se entrelaçando com o histórico urbano, cultural e, teatral de São João del-Rei.

Bibliografia

Abrunhosa, M. (2016). El património musical en la cultura portuguesa y su adaptación a los currículos escolares (enseñanzas artísticas): el ritual de la "encomendação das almas" en los concejos do Fundão e Idanha-a-Nova. Tese de doutorado. Badajoz, Universidad de Extremadura. Disponível em: < https://dehesa.unex.es/handle/10662/3911>. (Consulta em: 01-12-2020)

Ariès, P. (2013). *O homem diante da morte*. São Paulo, Unesp.

Bakhtin, M. (1987) *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de Fraçois Rabelais.* São Paulo, Hucitec.

Benjamin, W. (1984). *A origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense.

Benjamin, W. (1987). O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo, Brasiliense.

Benjamin, W. (2007) *Passagens.* 1ª edição. Belo Horizonte, UFMG.

Brüguer, R. (2008) Interfaces entre teatro, cultura e cidade. In: *A cidade como palco- O centro urbano como locus da experiência teatral contemporânea*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro.

Catão, L. (2007). As andanças dos jesuítas pelas Minas Gerais: uma análise da presença e atuação da Companhia de Jesus até sua expulsão (1759). HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, n. 11. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/400 > (consulta em 7-12-2020) .

Dias, J. e Dias, M. (1953) *A encomendação das Almas*. Porto, Imprensa portuguesa.

Eufrásio, V. (2016) O ritual de Encomendação das Alma: aspectos de uma prática luso-brasileira. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em pós-Graduação em Música. Disponível em: <https://www.academia.edu/27990543/O_ritual_de_Encomenda%C3%A7%C3%A3o_das_Almas_aspectos_de_uma_pr%C3%A1tica_luso-_brasileira> (Consulta em: 23-12-2019).

Eufrásio, V. (2007) "Cantá pras alma": A reza cantada do ritual de "Encomendação das Almas". Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-AQGP92?show=full> (Consulta em: 16-12-2019).

Guilarduci, C. (1995) Semana Santa, uma visão medieval. Revista Vertentes: São João del-Rei, nº 5.

Howe, H. (2018) *Medieval Drama and Mistery Plays*. Library British, Londres. Disponível em: <https://www.bl.uk/medieval-literature/articles/medieval-drama-and-the-mystery-plays.> (Consulta em:22-04-2021).

Le Goff, J. (2017) *O nascimento do purgatório*. São Paulo, vozes.

Mugnaini, A. (2007). *Breve história do Rock*. São Paulo, claridade.

Nascimento, G. (2007) "Encomendação das Almas": Resistência Cultural em São Roque de Minas. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Santos. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/ R0003-1.pdf> (consulta em: 15-04-2020).

Paes, G. A 'recomendação das almas' na comunidade remanescente de Quilombo de Pedro Cubas. 2007. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01122009-160957/es.php.> (Consulta em: 15-04-2019)

Passareli, U. (2007) "Encomendação das Almas": um rito em louvor aos mortos. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, São João del-Rei, nº. 12, Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei.

Pavis, P. (2007) *Vers une theorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène.* Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrio. Disponível em <https://books.openedition.org/septentrion/13739> (consulta em: 17 -11-2020).

Pavis, P. (2010) *A encenação contemporânea: tendências e perspectivas.* São Paulo, Perspectiva.

Rabelais, F. (1966) *Gargantua.* Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica.

Resende, M. (2007) Territorialização: caminhos, urbanização, fronteiras e cartografia: Introdução. In: *História de Minas Gerais: Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Rodrigues, O. (2010) Alminhas em Portugal, a devolução da memória: Estudo, recuperação e conservação. Dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Federal de Lisboa. Disponível em < https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4563> (Consulta em: 12-12-2019).

Rosenfeld, A. (1965) *O teatro épico.* Rio de Janeiro: Buriti.

Segarra G. (2007) A recomendação das almas na comunidade remanescente de Pedro Cubas. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

Vasconcelos, J. (1996) In: Signum Salomonis-A figa, a barba em Portugal. Lisboa, Etnografica press. Disponível em <https://books.openedition.org/etnograficapress/4422.> (Consulta em: 3-02-2020).

Villalta, L. e LAGE, M. (2007) *História de Minas Gerais: Minas setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica.

Isidoro Rossi y Juan Carlos Ghiano, dos centrales de buena altura

Meresman, Guillermo[11]
Uader/ Iae/ Getea, Uba
guillermomeresman@hotmail.com

Palabras clave:
DRAMATURGIA EN PROVINCIAS - HISTORIA

Resumen

El presente trabajo actualiza noticias sobre dos personalidades y obras dramáticas de dos grandes autores entrerrianos. Ambos llevaron adelante una larga y copiosa producción teatral, en parte conocida en distintas regiones del país, destacadas durante gran parte del siglo pasado.

Presentación

Hace apenas dos meses participamos del tradicional Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano que organiza hace casi treinta años el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, con un trabajo equívoco sobre Isidoro Rossi.

Se llamó "Isidoro Rossi, coda. A un siglo de los estrenos de *Reír llorando* o *Cuando ríen los payasos* y *En la cuesta*, y setenta años de la muerte del insigne autor paranaense", pero felizmente alcanzamos a retractarnos, al menos con el título –cosa que suele ocurrirnos-, al relativizar la ambición de final de análisis sobre el gran escritor paranaense.

Decíamos allí: "Célebre, eso es lo que debiera ser el nombre de Isidoro Rossi hoy en Argentina. La RAE define: "que tiene fama o es muy conocido". Pero lamentablemente, pese a que hemos realizado intentos por reubicar al gran dramaturgo entrerriano, hemos comprobado varias veces que aspectos de su obra y su vida son desconocidas incluso entre los agentes del campo teatral local.

Es cierto, no fue nuestro contemporáneo, y sus textos y cronologías de hechos salientes, apenas si se ha corrido del más rotundo silencio de la historia cultural de Entre Ríos.

Aprovecharemos pues los "números redondos" de este pandémico 2021 para recordar dos estrenos suyos fundamentales, Reír llorando o Cuando ríen los payasos y En la cuesta, que cumplen cien años, y para resumir aquí algunos de los atributos del autor de la popular Marcha

1 [1] Autor, director e investigador teatral, egresado de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Recibió numerosas distinciones por sus trabajos. Entre las publicaciones se destacan *Entre ríos y teatros*, *Escritos sobre teatro entrerriano* y *Los controladores y otros textos*. Director de la revista especializada en artes escénicas *La otra butaca* (www.labutacaotra.blogspot.com) desde abril del 2011.

de Entre Ríos, a siete décadas exactas de su temprana muerte, a los 53 años de edad, el 12 de febrero de 1951.

Los dos textos dramáticos mencionados antes, son además, la segunda y tercera de sus piezas, pero a la sazón la primera y segunda que nos han llegado del autor del anterior sainete criollo perdido En ganándole el tirón (1920).

El drama social En la cuesta fue representado en el Teatro 3 de Febrero de Paraná por la importante compañía del capocómico porteño José Gómez –activo actor al que éste y otros estrenos en el principal coliseo de la ciudad, le valió una placa de reconocimiento aún ubicada en la pared posterior del escenario de la sala-, y según hemos escrito (Meresman: 2003), también este 1921 Isidoro Rossi obtiene el primer Premio en un concurso regional ignoto de sainetes o comedias en un acto, convocado por estudiantes de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), con otra obra inédita aún y hasta donde sabemos, no representada: el sainete criollo Primavera sin sol.

El drama melodramático Reír llorando o Cuando ríen los payasos, continúa al sainete En ganándole el tirón, y hasta hoy, sólo ha merecido su distinción poética y nuestra valoración como texto germinal del autor de El milagro de Mano Santa (1936, 2018).

Al correr de los años, hemos podido revalorizarlo, rastrear su tópico romántico y vincularlo con la literatura dramática hispanoamericana de comienzos del siglo pasado.

Esta pieza trata en efecto de una "jornada" que el joven autor de 23 ó 24 años, logra que sea estrenada en el principal Teatro de la provincia por una compañía española profesional en gira por la capital provincial, la de Abad y Ramón Carbonell."

Así como el nuevo sainete criollo reflexivo en tres cuadros...Ni deuda que no se pague (1930) remite a una conocida réplica del Don Juan Tenorio de José Zorrilla, Reír llorando alude al famoso poema del mexicano Juan de Dios Peza (1852-1910), referido al actor y director inglés Garrik, "el rey de los actores" o mejor dicho, replica el título de la titánica poesía[2].

De Dios Peza finaliza su largo poema introduciendo el tópico tragicómico por excelencia: "El carnaval del mundo engaña tanto,/ que las vidas son breves mascaradas./ Aquí aprendemos a reír con llanto/ y también a llorar a carcajadas."

Según Eugenio Schcolnicov (2021, 258) "El gran antecedente del director teatral tal como lo concebimos en la actualidad es David Garrick (1717-1779), primera figura actoral y administrador del teatro Drudy Lane desde 1747. Su influencia en el teatro europeo posterior, en lo que refiere a las técnicas de actuación y a la concepción general del espectáculo, resulta decisiva.

Según atestiguan la aparente naturalidad de su estilo de actuación se acompañaba de una compleja maquinaria y de trucos escénicos orientados a profundizar el efecto ilusionista y enfatizar las referencias al contexto social".

2 [2] Aludimos a la antología *Titanes de la poesía universal*. Los versos que gustan siempre, (1950), Anaconda, Buenos Aires.

No es casual pues que Rossi haya agregado un "segundo título" a su obra: *Cuando ríen los payasos*, que respeta la matriz significante tragicómica y justifica el subtítulo de "Aguafuerte de la vida trashumante de la gente de circo" (Meresman: 2005, 198).

Entre 1922 y 1927 suponemos la redacción y estreno en el Teatro Comedia de Rosario, aquella "catedral del género chico", del sainete en un acto y tres cuadros titulado *Por despistar*, otro de los textos inéditos (manuscrito) de Rossi y de los que sabemos poco y nada sobre su producción y su recepción.

En 1928, una importante compañía profesional porteña le estrena a nuestro autor en el Teatro 3 de Febrero su pieza *El muchacho no era malo*, un sainete criollo en tres cuadros que está perdido (Meresman: 2003), justo en el despertar, no sólo de la primavera, sino de la telefonía local también. El número fijo del 3 de Febrero es el 232. Y en 1930, Isidoro Rossi estrena ...*Ni deuda que no se pague*, un nuevo sainete criollo reflexivo en tres cuadros (Meresman: 2005, 200), aún inédito, que como dijimos alude a unos versos de Tirso, tomados por José Zorrilla.

Nuevamente el patrimonio teatral universal, es convocado elípticamente por el dramaturgo paranaense de vasta cultura. Pero la crítica local lo maltrata, a la luz de la emergencia "del sentir pirandelliano" en el "nuevo teatro" rioplatense, como dejamos escrito en otra parte. Y Rossi responde con *Berto* (1933), el grotesco criollo de inspiración discepoliana.

Amparo Medina- Bocos responsable de una edición de *Don Juan Tenorio*, (1998) señaló también la tradición del famoso amante salvado por Zorrilla, y la célebre refundición de Antonio de Zamora, remitiendo a un par de versos del drama de Tirso de Molina: "No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague" (1714).

El tipo del burlador de mujeres ha existido siempre, pero fue el mercedario fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, el que dio a la imprenta la primera versión literaria del mito.

Cuando en la cena final con la estatua del Comendador –el convidado de piedra- canten los músicos: "Adviertan los que de Dios/ juzgan los castigos grandes, /que no hay plazo que no llegue/ ni deuda que no se pague./ Mientras en el mundo viva, / no es justo que diga nadie, / "¡Qué largo me lo fiáis!" / siendo tan breve el cobrarse."

Homenajes a Juan Carlos Ghiano

Vida y obra del nogoyaence Ghiano han sido en parte relevadas el año pasado, con motivo de cumplirse los cien años de su nacimiento en Entre Ríos. En las historias de nuestros teatros y literaturas, la presencia de Juan Carlos es innegable.

Como las de otras grandes figuras –pienso en Claudio Martínez Payva, en Isidoro Rossi-, su incidencia en el sistema teatral argentino se demoró. Aunque no nos equivocamos, creemos, en destacarlo como una de las grandes personalidades de su generación: una figura sustancial de la dramaturgia y la crítica literaria argentina de la segunda mitad del siglo pasado.

Basta repasar los conceptos vertidos sobre sus textos de innumerable cantidad de escritores, y el discurso de bienvenida de Manuel "Manucho" Láinez al ser aceptado el autor

de *Narcisa Garay, mujer para llorar*, en la Academia Argentina de Letras, en el fatídico 1976, al inicio de la dictadura.

Trataremos aquí pues de reseñar unos pocos datos o informaciones del estudio preliminar que redactamos para un volumen en preparación por el IAE titulado *Ghiano inédito*, introduciendo lecturas a sus piezas estrenadas *La puerta al río*, *La casa de los Montoya* y *Los testigos*, y del trabajo presentado el año pasado en las *Jornadas* del IAE que incluyeron tributos a Boris Vian, Carlos Gorostiza y el autor de Nogoyá, ciudad que también lo homenajeó el año pasado (Meresman, 2020 b). Mostraremos un par de imágenes de la exposición organizada en el Museo Municipal de la ciudad, donde ahora el autor de *Narcisa Garay, mujer para llorar*, fue simbólicamente restituido en ese espacio.

Demos algunas referencias ineludibles a partes sustanciales del proyecto creador de Ghiano – sus textos dramáticos *Antiyer* o *La Moreira*-, no sin advertir que dejaremos fuera de toda consideración numerosos trabajos del autor y profesor, que merecerán, otros análisis o acercamientos a futuro.

La obra cuentística y narrativa en general, poética, ensayística y de edición de Juan Ghiano, es de tan vasta, inaccesible a las pretensiones de este plenario.

Empecemos pues con la mención de datos biográficos, en los que intercalaremos valoraciones de sus experiencias literarias y en sus iniciaciones culturales regionales. Entre toda su amplia producción artística, tal como lo señaló el mismo Ghiano, su teatro ocupa un espacio fundante en su vida, desde la adolescencia.

Sus posteriores migraciones a Victoria –donde realiza sus estudios secundarios-, a Paraná –con 18 años inicia sus estudios del Profesorado en Letras en la Escuela Normal-, Catamarca, La Plata y Buenos Aires, no hacen más que subrayar el carácter federal de su área de acción, ampliado posteriormente a la macroterritorialidad iberoamericana.

Al autor que antes de morir a los 70 años de edad, seguían estrenando grupos provincianos del teatro independiente, al que tanto le aportó en sus comienzos, no le cupieron muchos llamamientos oficiales ni homenajes póstumos.

Sí obtuvo algunos preciados premios nacionales y municipales en Buenos Aires, aunque como dijimos, su producción fue más bien subestimada en la cultura y el teatro lugareños, como la de la mayoría de sus colegas. No por el público, o el campo cultural, sino también y especialmente por los gobiernos y funcionarios.

A casi veinte años del estreno de *Narcisa...*, estudios de los profesores Eithel Orbít Negri y Ana María Lorenzo se ocuparon del texto dramático. “Narcisa Garay, mujer para llorar: semiótica de la escenografía” (1976, *Latin American Theatre Review*, 31-41) y su ampliación en *Aproximación semiótica a un texto dramático* (1978, Plus Ultra), revelaron características de la pieza, y sobre los modos de composición del dramaturgo.

El tópico de la maledicencia pueblerina o ciudadana, agrega a *Narcisa Garay* – el personaje que se sueña novela- un plano social que no está enteramente ausente en la pieza, suficientemente original para nuestra dramaturgia.

Durante la dictadura, Ghiano se reconcentra en relecturas (*De José Hernández a Alberto Girri*), y en 1978/1979 lo encontramos dirigiendo la Colección Textos y Contextos de la porteña Ediciones del mar de Solís.

También da a conocer un *Fray Mocho, desconocido*, estudiado y compilado por su amigo Pedro Barcia –otrora ayudante de una de sus cátedras en la Universidad Nacional de La Plata-, así como otros estudios hechos por Elías Carpena o David Lagmanovich.

La biografía de Ghiano aparece recorrida, hasta el año 1984, fecha de edición de sus *Páginas seleccionadas por el autor*. Al año siguiente se produce el último estreno en la provincia de su mejor título, dirigido por Raúl Kreig en el Taller de teatro de la Alianza Francesa de Paraná. Narcisa, como antes en Buenos Aires, Montevideo, Córdoba (1970, Comedia Cordobesa), o Nogoyá (1978/1979), volvía a denunciar dolencias, dobleces y silencios de la patria. Actualmente, César Escudero –oriundo de Crespo- está reversionando este clásico en Santa Fe,

que con otro título, ofrece un trabajo textualmente respetuoso de la creación del autor nogoyaense.

Bibliografía

Ghiano, Juan Carlos, 1966. *Antiyer*/ *Corazón de tango*, Talía, Buenos Aires.

_____, 1968. *Ceremonias de la soledad*, De la flor, Buenos Aires.

_____, y Gambaro, Griselda, 1981. *El teatro argentino. El teatro independiente*, (contiene

Narcisa Garay, mujer para llorar/ *El campo*), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

_____, 1984. *Páginas de Juan C. Ghiano seleccionadas por el autor*, *Escritores Argentinos de Hoy*, Celtia, Buenos Aires.

_____, 2021. *Ghiano inédito*, (contiene *La puerta al río*, *La casa de los Montoya* y *Los testigos*), Estudio preliminar de Guillermo Meresman, Serie del Instituto de Artes del Espectáculo, Colección Saberes, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en preparación, Buenos Aires.

Meresman, Guillermo, 2021 a. "Juan Carlos Ghiano, Miguel Ángel Pepe, Esmeralda Rolland, Mimí Santángelo y otros teatristas entrerrianos contemporáneos" en las *V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____, 2021 b. "Isidoro Rossi, coda. A un siglo de los estrenos de Reir llorando y En la cuesta, y a setenta años del fallecimiento del insigne autor paranaense", en *XXIX Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano*, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iveroamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos

Aires, agosto.

_____, 2020 a. “El teatro de J. C. Ghiano y otros textos” en *XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, diciembre, organizadas por Ateacomp y el IAE, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre.

_____, 2020 b. *Entre ríos y teatros*, Azogue Libros, Paraná.

_____, 2020 c. “A cien años del nacimiento de Juan Carlos Ghiano”, en *IV Jornadas del IAE*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre, Buenos Aires.

_____, 2020 d. “Cuando las mejores compañías y textos circulaban por la región”, en *Escritos sobre teatro entrerriano*, Editorial de Entre Ríos, Paraná.

_____, 2007. “Entre Ríos (1948- 1976)” en *Historia del teatro argentino en las provincias*, (Pellettieri dir.), vol. II, Galerna/INT, Buenos Aires.

_____, 2005. “Entre Ríos (1836- 1947)” en *Historia del teatro argentino en las provincias*, (Pellettieri dir.), vol. I, Galerna, Buenos Aires.

Rossi, Isidoro, 1921. *Reír llorando* o *Cuando ríen los payasos*, Paraná, s/e.

_____, 1921. *En la cuesta*, Paraná, s/e.

_____, 1921. *Por despistar*, Paraná, s/e.

_____, 1930 *Ni deuda que no se pague*, Paraná, s/e.

_____, 1933, (2007). *Berto*, en *Primera Antología del Teatro Entrerriano*, AA.VV., (Meresman ed.), INT/UAdER, Paraná.

_____, 1935. *Cárcel*, Paraná, s/e.

_____, 1936, (2018). *El milagro de Mano Santa*, en *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, AA.VV., t. XVI (1931- 1940), (Selección y prólogo Beatriz Seibel), Inteatro, Buenos Aires.

Los ochenta y cinco años del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: su periodización y trayectoria

Mogliani, Laura
Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET
lmogliani@hotmail.com

Palabras clave
BIBLIOTECA TEATRAL– ARCHIVO TEATRAL– CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Resumen

La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. Sin embargo, su actividad a través del tiempo tuvo un desarrollo dispar de acuerdo a los diferentes momentos político-económicos. En el presente trabajo se busca dar cuenta del desenvolvimiento del INET, en esos contextos cambiantes durante sus ochenta y cinco años de vida (1936-2021). Realizamos una periodización de la historia del INET según esos contextos políticos mencionados. El primer período es el de su creación en 1936 con la dirección de Antonio Cunill Cabanellas y luego de Alejandro Berruti hasta 1945- El segundo período es el del gobierno peronista, desde 1946 hasta 1955, con la gestión de Juan Oscar Ponferrada y el primer cese de funciones del INET. El tercero es desde 1956, incluye su recuperación y actividad hasta 1966, con la gestión de Alfredo de la Guardia. Luego de un segundo cierre, el INET es reabierto en 1978, y desde la recuperación de la democracia en 1983 hasta la actualidad comienza su última etapa.

La recapitulación de los diferentes períodos atravesados por el Instituto arroja una trayectoria dispar según la época: de la prolífica labor llevada adelante por el personalismo de su primer director, Cunill Cabanellas, se pasó a otros momentos de ampliación del tipo de actividades realizadas, a etapas de un virtual cese de funciones y a otro de lenta recuperación. Como todo organismo público, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro tuvo un desempeño en relación a las posibilidades de cada período histórico, político y económico del país.

Presentación

La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. Sin embargo, su actividad a través del tiempo tuvo un desarrollo dispar de acuerdo a los diferentes momentos político- económicos. En el presente trabajo se busca dar cuenta del desenvolvimiento del INET, en esos contextos cambiantes durante sus ochenta

y cinco años de vida (1936-2021). Realizamos una periodización de la historia del INET según esos contextos políticos mencionados. El primer período es el de su creación en 1936 con la dirección de Antonio Cunill Cabanellas y luego de Alejandro Berruti hasta 1945- El segundo período es el del gobierno peronista, desde 1946 hasta 1955, con la gestión de Juan Oscar Ponferrada y el primer cese de funciones del INET. El tercero es desde 1956, incluye su recuperación y actividad hasta 1966, con la gestión de Alfredo de la Guardia. Luego de un segundo cierre, el INET es reabierto en 1978, y desde la recuperación de la democracia en 1983 hasta la actualidad comienza su última etapa.

Para ello, es importante destacar que la creación del INET se enmarcó en la política cultural desarrollada por la Comisión Nacional de Cultura (CNC), creada en 1933, durante la presidencia de Agustín P. Justo (1932 – 1938), cuando se sancionó la Ley N° 11.273 sobre el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual que dio origen a dicha Comisión[1]. La CNC tenía, entre sus funciones, la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico tanto en el país como en el extranjero[2]. El desenvolvimiento de la CNC se caracterizó, salvo breves períodos, por la continuidad de sus miembros y de las políticas establecidas. Además, creó premios de estímulo, otorgó becas de perfeccionamiento, patrocinó y fomentó a organizaciones culturales, y, además, administró el Teatro Cervantes (CNC, 1937: 69), el cual pasó a denominarse Teatro Nacional de Comedia y a ser sometido a diversas reformas de modernización edilicia, a lo que se sumó la creación de un elenco estable profesional (Mogliani, 2010a, 2010b, 2012, 2013)

Entendiendo como afirmaba Antonio Cunill Cabanellas (1939: 7), Director General del TNC, que este proyecto se sustentaba en la concepción de la política cultural gubernamental de la función social y educativa del teatro[3] se sumó la creación del Instituto Nacional de Estudios del Teatro con su Biblioteca, Archivo, Publicaciones y Museo, con el objetivo de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional.

El INET y su primer período: 1936-1945

El INET se creó en el año 1936 junto al Teatro Nacional de Comedia compartiendo el mismo objetivo de "arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país" (CNC, 1936: 79). Para ello, el Instituto llevaría adelante una

1 La *Comisión Nacional de Cultura* fue creada por disposición del artículo 70 de la misma ley, y su reglamento interno y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28 de agosto de 1935. El organismo fue disuelto en 1954.

2 Artículo n° 69 de la ley, en http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm

3 Para Cunill Cabanellas (1939: 7) el Teatro Nacional de Comedia representaba: «un ensayo que hace el Estado con el teatro, un experimento de subvención. (...) Para nosotros, el Estado, antes que nada, debe tener un concepto del teatro y de su hombre. Cómo y qué categoría se le debe dar. Para nosotros, el Teatro, con relación al Estado, tiene la misma significación que puede tener la Escuela, el Instituto y la Universidad. Es decir, que el Teatro, al que le dimos el lugar que ocupa en el arte con su contenido esencial, al trasladarlo a la representación con la categoría de su contenido, lo elevamos a función social trascendente y lo declaramos Institución de Cultura Pública».

intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional para lo cual se creó la Biblioteca y el Archivo del mismo, y se organizaron todos los años de esta gestión Ciclos de Conferencias sobre teatro, que fueron difundidas mediante su publicación en los *Cuadernos de Cultura Teatral.*

Bajo la dirección de Cunill Cabanellas también se crearon y organizaron las diferentes secciones que aún hoy forman parte del INET. En 1936 se creó, a su vez, la *Comisión Organizadora de la Exposición y Museo Nacional del Teatro*[4], abocada a recolectar material para crear el mismo. El Museo se inauguró finalmente, el 19 de septiembre de 1938 en la sede del Teatro Nacional de Comedia.

La prolífica labor de Antonio Cunill Cabanellas concluyó con su renuncia al cargo de director del Teatro Nacional de Comedia el 22 de octubre de 1940, para la que adujo "razones de salud". Luego de la renuncia de este último, asumió el 27 de diciembre como Director-Administrador, el autor dramático Alejandro Berruti. La dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro fue separada de la del TNC, y, en diciembre de 1941, fue designado Antonio Saldías como director del INET y del Museo del Teatro.

Durante la gestión de Saldías, se mantuvo el funcionamiento de la Biblioteca, el Archivo y el Museo, se realizaron conferencias y publicaciones referidas al teatro, se continuó con la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* y se sumaron publicaciones. A partir de 1943 el INET publicó el *Boletín de Estudios de Teatro,* con el objetivo de divulgar documentos sobre la historia del teatro argentino e información sobre la bibliografía teatral publicada, así como difundir las actividades realizadas en el INET (Leonardi, 2016).

También el INET publicó la colección *Biblioteca Teatral*, conformada por diversas secciones. Cada volumen estaba dedicado a una obra dramática y contaba con un estudio preliminar sobre la obra y el autor, así como con la recopilación de las críticas periodísticas recibidas en el momento de su estreno.

Asimismo, el INET desarrolló nuevas actividades entre las que se destacó el *Primer Concurso de Teatros Independientes*, realizado en 1942 con el propósito de difundir al público la labor vocacional que realizaban los teatros de aficionados.

El teatro para niños, encontró en el INET, a partir de 1943, un espacio muy relevante de creación y difusión, en especial el dedicado al teatro de títeres. Con la intención de crear un público para el espectáculo teatral, el INET en unión con el *Consejo Nacional de Educación* organizó un concurso para maestros dictado por Javier Villafañe dirigido a maestros y, cuyos ganadores asistieron al curso realizado en septiembre de 1943. Este también dictó una conferencia ese año (publicada en los *Cuadernos de Cultura Teatral*) y elaboró una publicación, *Titirimundo,* para difundir entre los asistentes al curso y maestros del interior del país. En noviembre se realizó la *Primera Exposición Nacional de Títeres*, con aportes de titiriteros profesionales. En 1944 se

4 Esta comisión estuvo formada por estuvo formada por Enrique García Velloso, Alejo González Garaño, Pascual de Rogatis, Gregorio López Naguil, Mariano G. Bosch, Elías Alippi, Enrique Amorin, y presidía la Comisión Antonio Cunill Cabanellas (su vicepresidente, por delegación del Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo), y su secretario fue José González Castillo hasta su fallecimiento, cuando fue reemplazado por Rafael José de Rosa.

creó el *Teatro Nacional de Títeres*, que se presentó hasta 1946, con dirección de Javier Villafañe y volvieron a realizarse los cursos y exposiciones de títeres. Mané Bernardo tuvo a su cargo el Taller de Títeres del INET, y la dirección de todas las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres, la mayoría basadas en textos clásicos.

Este interés especial del INET en el teatro para niños se advierte en sus publicaciones, por ejemplo, en otra Sección de su *Biblioteca Teatral*, llamada Sección Teatro Infantil, que se inició con *Teatro de Títeres,* de Mané Bernardo, publicado en 1945.

En cuanto al Museo del Teatro, sabemos, por la primera publicación del *Boletín de Estudios de Teatro* Nro.1 (1943), que en 1942 se reorganizaron sus secciones y se crearon otras nuevas, "la de numismática teatral, la de críticos, la de circo y la sección de teatro extranjero". Y que se propuso para el año siguiente la habilitación de las secciones del sainete y de músicos, estando en estudio una exhibición de programas.

En junio de 1945 se llevó a cabo una exhibición del Museo Nacional del Teatro en Santiago de Chile, en el marco de la Exposición Cultural Argentina, organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano.

Segundo período: 1946-1955

La asunción de Juan Domingo Perón a la presidencia dio origen a una nueva etapa en la gestión cultural nacional. En cuanto al INET, asumió la dirección por un breve lapso el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg. Sin embargo, su mandato fue interrumpido al designar la nueva gestión nacional como interventor a Rodolfo Lestrade, tras cuya actuación fue nombrado como director el dramaturgo y poeta de origen catamarqueño Juan Oscar Ponferrada para el período 1947 – 1956. Ponferrada consideraba que los objetivos primordiales de la nueva política cultural oficial debían tender a la reinstauración de la naturaleza popular del teatro:

Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz? ... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva". (1954: 10).

El cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral estuvo en el ámbito de la distribución, circulación y difusión de los bienes culturales, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura, (Ballent, 1993). La política cultural teatral oficialista se orientó al fomento de la distribución cultural, a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Los bienes culturales debían ser accesibles al

pueblo trabajador, al que se consideraba como su legítimo poseedor. En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto a la "elevación cultural del pueblo".

Para el peronismo, el teatro debía ser restituido a su generador y productor, "el pueblo", destinatario del discurso y la acción de gobierno. En conjunción con esta preocupación por la "distribución social" de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero (Mogliani, 2004, 2005).

En el caso del INET, este afán se concretó con la creación de su *Seminario Dramático* en 1947 que tenía como función primordial la formación actoral y organizaba funciones, en el TNC, especialmente dedicadas a los estudiantes y a los gremios obreros. Se entregaban entradas gratuitas a instituciones culturales, educacionales y gremiales. El Seminario Dramático, dirigido por el director del INET, Juan Oscar Ponferrada, contaba con un repertorio donde predominaban obras de autores españoles del *Siglo de Oro* e incluía también autores tradicionales argentinos. Además de lo actoral, la formación contemplaba los aspectos técnicos de la labor teatral, por lo que los integrantes del elenco confeccionaban también los vestuarios. Además, junto a las representaciones mencionadas con anterioridad, llevaba a cabo representaciones en cárceles y en la Fiesta de la Juventud organizada por la Secretaría de Educación en Tucumán (*Guía quincenal*, II, 33, 1948: 74-75).

Durante este período el INET continuó publicando los *Cuadernos de Cultura Teatral,* que a partir del número 21, de 1945, se focalizaron en la evocación de diversos actores fundamentales del teatro argentino constituyendo un valioso aporte al estudio biográfico de actores. También continuó publicando el *Boletín de Estudios de Teatro* y se sumó un nuevo volumen a la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral,* con el patrocinio de la CNC.

El nuevo proyecto editorial de este período fue el *Repertorio Teatral Argentino.* Esta colección, publicada entre 1949 y 1950, está conformada por dos volúmenes que contienen tres obras dramáticas de dos autores argentinos de fines de siglo XIX y principios del siglo XX. Aunque no pertenezca explícitamente a esta serie, incluimos también aquí por sus características y fecha de edición semejantes a las anteriores, el volumen *Selección dramática de Cristóbal de Aguilar*, autor de la Córdoba Colonial, publicado en 1950, con prólogo y notas de José Luis Trenti Rocamora. Este volumen contiene una selección de cinco textos dramáticos hallados por este historiador del teatro argentino en la Biblioteca Nacional, así como un extenso estudio previo.

En esta etapa, más precisamente en 1948, el Museo fue cerrado por orden de la CNC y sus elementos fueron trasladados al subsuelo del ahora llamado Teatro Nacional Cervantes.

Una actividad reducida (1950- 1956)

Tradicionalmente se mencionaba que el INET fue cerrado en 1950 y que su actividad

quedó cesante hasta que, en 1956, el interventor Osvaldo Bonet comenzó con las tareas de limpieza y reordenamiento del Museo con vistas a su reapertura, así como la designación de Alfredo de la Guardia como nuevo director del INET en 1958 –cargo que ocuparía hasta 1966-, habría significado la rehabilitación de la institución.

Sin embargo, y aunque ciertamente el Museo fue cerrado en 1948 –así como el traslado de sus bienes al subsuelo del Teatro Cervantes condujo al deterioro de parte de los mismos-, el INET no fue cerrado completamente en 1950 como suele afirmarse, sino que, sus actividades quedaron reducidas casi a lo meramente administrativo, excepto por la realización del Seminario de Arte Dramático, que llevó a la puesta en escena de numerosas obras en el Teatro Nacional Cervantes entre 1947 y 1955.

Sus autoridades del INET continuaron, durante el lapso de 1950 a 1954, realizando los "Planes de labor" anuales, tal como se observa en la documentación preservada en el Archivo del INET. De esta manera, según el material encontrado en el Archivo administrativo de la institución, no fue el "cierre" lo que causó el cese de sus actividades sino la carencia de recursos. Tal situación excedía al INET ya que era el correlato de un contexto económico general desfavorable que incluso llevó a la disolución de la Comisión Nacional de Cultura en 1954, dejando a su vez acéfalo al Teatro Nacional Cervantes, dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo, y provocando la paralización del teatro también. Además, como se desprende de los informes de "Planes de labor" realizados por la Dirección del INET en los años 1950, 1951 y 1952, queda patente en sus reiterados reclamos a las autoridades superiores, el interés de la institución por recuperar y rehabilitar el Museo del Teatro.

La paralización de la institución en 1950 resulta muy notoria, máxime teniendo en cuenta el gran desarrollo que había tenido desde su creación en 1936, pero tal interrupción se enmarcaba en un contexto de crisis económica que afectó a diferentes áreas del Estado, no solo durante el gobierno peronista, sino también en los sucesivos mandatos nacionales. El "Plan de labor" de 1958 destaca este mismo inconveniente, y, aún en 1965 se hacía hincapié en esa falencia:

> La limitación de su presupuesto ha impedido que pudieran desarrollarse en el presente año (1964) todas las actividades organizadas por la Dirección, algunas de las cuales han debido suspenderse ante la imposibilidad de cumplirlas en el orden administrativo (…) el Instituto no puede realizar sino la mitad de las actividades que desenvolvía en otras épocas". (Plan de labor, 1965: 11).

En el año 1964 el Museo Nacional del Teatro todavía no estaba completamente habilitado y se necesitó de dos subsidios del Fondo Nacional de las Artes para continuar con su restauración, además, se destacaba el reducido número de empleados del INET y la necesidad de incrementarlos (Plan de labor 1965: 4 y 9).

Tercer período: una lenta recuperación 1956 - 1966

Como se mencionó anteriormente, con la intervención de Osvaldo Bonet, en 1956 comenzaron las tareas de limpieza y ordenamiento del Museo, y, en 1958, la nueva gestión del director Alfredo de la Guardia propuso reabrir el Museo, para lo cual comenzó con diferentes acciones de restauración y revisión de las colecciones. En 1959 se realizó una exposición dedicada al arte dramático de las épocas de la Colonia y la Emancipación, hasta que se logró reinaugurar la primera sala del Museo el 5 de septiembre de 1960, mientras que, en marzo de 1964 se inauguró una segunda sala. La primera sala albergaba las colecciones relacionadas con el teatro argentino desde fines del Siglo XVIII hasta mediados del XIX, mientras que la segunda sala estaba dedicada a la segunda mitad del siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX. Formaban parte de la exposición secciones dedicadas al circo criollo, al teatro gauchesco, el sainete, una colección de muñecos restaurados por Mané Bernardo, una colección de fotografías de teatros, así como manuscritos de piezas de teatro, medallas conmemorativas, etc.

Sin embargo, más allá de los trabajos para la reapertura del Museo, la primera actividad realizada por la nueva Dirección del INET en 1958, fue un acto con Samuel Eichelbaum, Inda Ledesma y Pablo Palant, en el Sindicato de Luz y Fuerza (Revista de Estudios de Teatro N° 1, 1959: 56). Además, bajo la dirección de Alfredo de la Guardia se concretó la creación de lo que en un primer momento se denominó Archivo Fonográfico Dramático y, luego, pasó a llamarse Discoteca Dramática Documental. Esta se componía por siete grabaciones en discos con síntesis de obras dramáticas producidas por el INET entre 1960 y 1966. Los discos fueron grabados en los estudios de Radio Nacional por los mismos actores que las representaron en el momento de su estreno, además, las grabaciones estaban precedidas por las palabras de sus autores cuando ello era posible.

La primera placa grabada fue *Ollantay* de Ricardo Rojas, interpretada por Miguel Faust Rocha, Luisa Vehil e Iris Marga. Las grabaciones se hacían en cinta magnética bajo la dirección técnica de Teobaldo Marí, de Radio Nacional, para luego pasarlas a la placa impresa. En la Revista *Estudios de Teatro* N°7, de 1963*,* editada por el INET, Alfredo de la Guardia afirmaba:

Las placas de nuestra Discoteca dramática son (…) *documentos sonoros* y no discos de carácter comercial, de los que lanzan al mercado correspondiente las empresas grabadoras. El propósito que ha guiado esta labor es el de *revivir*, en lo posible, el carácter de las obras y el tono de sus interpretaciones en relación con su estreno o sus *reprises*, tanto en lo que se refiere al concepto básico de los autores como a las modalidades propias de los comediantes. (p.63)

Las siete obras dramáticas grabadas entre 1960 y 1966 fueron: *Ollantay,* de Ricardo Rojas (1939); *Pájaro de Barro,* de Samuel Eichelbaum (1940); *Stéfano,* de Armando Discépolo (1928); *Madre Tierra,* de Alejandro Berruti (1963); *Gigoló*, de Enrique García Velloso (1925); *Una viuda difícil,* de Conrado Nalé Roxlo (1944); y *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona. A estos pasajes de obras dramáticas argentinas interpretadas por las voces de grandes

protagonistas de la escena nacional, se les sumaban los testimonios de sus directores, autores o de críticos teatrales.

En junio 1961, este *Archivo Fonográfico* causó interés en el "V Congreso Internacional de Bibliotecas-Museos de las Artes del Espectáculo" realizado en París, donde fue presentada la grabación de *Ollantay*, por lo que se invitó al Instituto a participar de una reunión a realizarse en Milán en mayo de 1963 con la intención de crear una Federación Internacional de Fonotecas. También se lo convocó a participar en el siguiente VI Congreso a realizarse en noviembre de 1963 en Munich. Lamentablemente, no pudo cumplir con esta participación por falta de fondos. En 1964, el *Archivo Fonográfico* pasó a denominarse *Discoteca Dramática Documental* y desde 1966 ya no se hicieron más registros.

Otro de los logros de la administración de Alfredo de la Guardia al frente del Instituto fue la publicación de la *Revista de Estudios de Teatro* entre 1959 y 1966, aunque posteriormente tendría otros dos períodos en los que mantendría su nombre: 1970-1972 y 1986-1987. Durante la dirección de Alfredo de la Guardia, la publicación incluía artículos sobre historia y teoría teatral, así como información sobre las actividades realizadas por el INET y sobre la actividad teatral de su época.

Cuarta etapa: 1967 - 1978

Esta etapa representa el punto menos desarrollado en la investigación sobre la historia institucional del INET, y, queda todavía por relevar el material pertinente para poder corroborar algunos hechos trascendentales de este período. En 1967, bajo el gobierno del presidente Arturo Illia, el Museo del INET es intervenido. Ente 1970 y 1972 se vuelven a publicar dos números de la *Revista de Estudios de Teatro* (N° 11 y 12), donde quedan registradas las principales actividades realizadas en ese período: los ciclos de los "Cursos de Extensión Teatral", ciclos de cuatro clases magistrales cada uno, dictadas por un destacado investigador o historiador, seis ciclos dedicados al Teatro Contemporáneo en 1970 y 10 ciclos dedicados a la Literatura Dramática en 1972. También se organizó, en 1970, la exposición "Teatro Argentino: un siglo", realizada en la Casa Nacional de Cultura, en forma paralela a un ciclo de conferencias sobre dramaturgia argentina, y su colaboración con la Asociación Argentina de Actores en la realización de una exposición sobre la trayectoria del actor en la escena argentina (stand en "Expo-show", dedicada la las manifestaciones del espectáculo). Luego, el INET sufre un cierre que durará de 1974 a 1978. Los materiales de la institución quedaron en un sótano, guardados en cajas y baúles, a expensas de la humedad y los roedores.

Quinta etapa: 1978 – 2021

En esta nueva etapa, el INET es reabierto y comienza un período de actividad ininterrumpida que se mantiene hasta la actualidad. En 1978 Néstor Suárez Aboy asume la dirección de la institución, cargo que ocupará hasta 1984. Bajo su mandato se lleva adelante

la publicación del *"Boletín informativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro"* (1978-1980). Este *Boletín Informativo* se publicó desde enero de 1978 a febrero de 1980. Tenía un formato pequeño, y contenía breves notas sobre teatro argentino, en especial testimonios o semblanzas de actores, actrices, dramaturgos o investigadores de nuestra escena. Brindaba abundantes noticias sobre el teatro de su época en nuestro país y en el mundo, y en especial sobre las actividades realizadas por el INET. Además, realizó panoramas y balances de la actividad teatral de los años 1977 y 1978, tanto de los teatros oficiales y privados Buenos Aires como de lo que sucedía en el interior del país.

En 1979 se produce la mudanza a su nueva y actual sede en el subsuelo del Teatro Nacional Cervantes. Por gestiones del INET, el gobierno declara, por Decreto N° 1586 del 3 de julio de 1979, al 30 de noviembre como *Día del Teatro Nacional*, en conmemoración de la inauguración del Teatro de la Ranchería en 1783. En 1980 el INET recibe un diploma de honor en el marco del *XVIII Congreso argentino "El niño y la televisión"* de Santiago del Estero. En 1981 se realiza la primera entrega bianual de premios "Pepino El 88" a la producción teatral de 1979-1980.

Tras la gestión de Suárez Aboy, con la recuperación de la democracia en 1984 asume la dirección del INET el actor y director teatral Osvaldo Calatayud, cargo que desempeñará hasta 1998.

Bajo la dirección de Calatayud se publica el tercer período de la "Revista de Estudios de Teatro" (N.º 13 al 15, 1986-1987). El primer número de esta etapa, el N°13 está totalmente dedicado a la celebración del centenario del estreno de la obra *Juan Moreira*, y el N°14 a las Efemérides del Teatro Nacional. También se publicaron los *Cuadernos de Divulgación Teatral* N° 1 al 2 (1987-1988). El primer volumen de estos Cuadernos compila las clases que dictaron Rubens Correa, Julio Brabuskinas y Justo Gisbert, en el marco del Seminario de Técnicas Teatrales organizado en mayo de 1986. N° 1 al 2 (1987-1988). El segundo volumen edita el texto *"Del escenario de teatro al muñeco actor"*, de Mané Bernardo, continuando las publicaciones del INET dedicadas al teatro de títeres. Además, contiene cuatro obras de teatro para títeres estrenadas por la titiritera.

En 1995 se publica el libro de Conrado Ramonet A*ntonio Cunill Cabanellas (Un hombre de teatro)*. El director y docente teatral Conrado Ramonet realizó para este libro una exhaustiva investigación sobre la figura del fundador del INET y del Teatro Nacional de Comedia, el dramaturgo, director y docente teatral catalán Antonio Cunill Cabanellas. Su trabajo comienza con una completa biografía de Cunill Cabanellas, y luego reseña su concepción del teatro, su práctica como pedagogo y como director teatral, así como su peculiar personalidad. Ramonet realizó una muy valiosa reconstrucción de las clases que dictaba Cunill en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, así como de su trabajo como director, del modo en que planteaba y trabajaba las puestas en escena, en base a ricos testimonios de quienes fueron sus alumnos y actores en sus puestas en escena.

Durante todo este período continuaron las entregas, regularmente, del premio "Pepino

88" a la actividad teatral anual. A este período corresponde también la serie de reportajes realizados por Héctor Da Rosa a diferentes personalidades del teatro argentino, como Pedro Asquini, Amelia Bence, Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Carlos Carella, Eva Franco, María Rosa Gallo, Cipe Lincovsky, Onofre Lovero, Jorge Luz, Iris Marga, Ricardo Passano, Pepe Soriano, entre otros. Son en total 54 entrevistas realizadas entre 1994 y 1997, que componen una colección de 64 cassettes. Algunas de ellas, cuentan con la transcripción para su lectura también (y estamos trabajando actualmente en su digitalización).

En este tiempo tiene lugar también una importante donación: el archivo personal del investigador teatral, periodista y crítico Jacobo de Diego. En 1992, se produce la recepción de la primera donación del archivo personal del investigador teatral, periodista y crítico Jacobo de Diego. Luego de su fallecimiento, entre 1993 y 1994, la familia donó la segunda parte de este enorme acervo.

En 1999 asume como directora Alejandra Baldi. Lamentablemente, su gestión en el INET duró un año por razones de salud. En 2000 comienza un nuevo período para el INET. Asume la Prof. María Cristina Lastra Belgrano como directora a cargo del Instituto, cargo que ocupará hasta 2016. Durante su gestión, en 2001 se le pone el nombre de Trinidad Guevara a la Sala Museo. En 2012 la Sala es restaurada y puesta en valor por el Teatro Cervantes, y comienza un uso compartido, que incorpora la posibilidad de realizar representaciones teatrales.

En este período el Instituto Nacional de Estudios de Teatro editó *Pepino el 88. Boletín del Instituto Nacional de Estudios de Teatro INET*, N°. 1 al 3 (2014-2015). Su nombre hace honor a José "Pepe" Podestá en su personaje del payaso Pepino el 88. En los tres números de este boletín se publicaron colaboraciones de personalidades del ámbito teatral, como el dramaturgo Mauricio Kartun, así como artículos sobre la historia del teatro argentino de investigadores como Beatriz Seibel. A estos se sumaron artículos que buscaban difundir el patrimonio documental del INET, a cargo de investigadores pertenecientes al Instituto como Cristina Lastra, Susana Arenz, Laura Mogliani y Ricardo Pobierzym. También brindó información de actividades de extensión cultural: cursos y talleres.

Por otro lado, María Cristina Lastra Belgrano fue autora de diferentes radioteatros donde se resalta, entre otros temas, la participación de las mujeres que contribuyeron a crear nuestra identidad y que colaboraron en las luchas por la Independencia: *María Josefa Ezcurra, una mujer controvertida*, *El Curupay*, donde se destaca el aporte de Belgrano a la Economía, la Educación, el Medioambiente y el lugar de la mujer en la sociedad. Estos fueron representados en varios espacios, como el propio INET y el Centro Cultural Borges, entre otros (2019).

Durante su gestión, el INET recibió los premios "Interés Cultural por la H. Cámara de Diputados de la Nación" (2001), el "Premio Teatro del Mundo" en la categoría Institución otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA (2003-2004); el "Premio María Guerrero" (Mención Especial, 2004) y el "Premio Argentores por Aporte al Estudio del Teatro Argentino" (2005).

Tras el retiro de la Prof. María Cristina Lastra Belgrano a fines de febrero de 2017,

comienza un período de acefalía para el INET que duró hasta julio de 2018, cuando asumo como directora del INET,

La recapitulación de los diferentes períodos atravesados por el Instituto arroja una trayectoria dispar según la época: de la prolífica labor llevada adelante por el personalismo de su primer director, Cunill Cabanellas, se pasó a otros momentos de ampliación del tipo de actividades realizadas, a etapas de un virtual cese de funciones y a otro de lenta recuperación, hasta una incesante actividad desde 1978 hasta la actualidad. Como todo organismo público, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro tuvo un desempeño en relación a las posibilidades de cada período histórico, político y económico del país.

Bibliografía

Ballent, Anahí (1993). "Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires (1945-1955)". En *Arte y Poder.* Buenos Aires, CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, pp. 116-125.

Cunill Cabanellas, Antonio (1939). *Función social del teatro.* Santa Fe, Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Publicación de Extensión universitaria núm 42.

Giunta, Andrea (1997). "Eva Perón: imágenes y público". En *Arte y Recepción*. Buenos Aires, CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, pp. 177-184.

Leonardi, Yanina (2016) "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años'40: el *Boletín de Estudios de Teatro* (1943-1948)". En Korn, Guillermo y Claudio Panella (Comp.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955.* Vol. III. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 61-80.

Mogliani, Laura (2004), "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista"**.** En *Assaig de Teatre, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral,* núm 42, pp. 171-180. Barcelona http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994

Mogliani, Laura (2005) "La política cultural del peronismo (1946-1955)". En, Sección Artículos de la *Revista Teatro XXI, Revista del GETEA,* año XI, núm. 20, otoño, pp. 25-28. Buenos Aires.

Mogliani, Laura (2010a). **"**El Teatro Nacional de Comedia bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas", *Actas de las I Jornadas Nacionales Investigación y Crítica Teatral,* 2009. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires. AINCRIT, tomo 4, pp. 116-129. CD-ROM. http://www.aincrit.org/image/editorial/i_jornadas_nacionales.pdf

Mogliani, Laura (2010b). **"**La creación del Teatro Nacional de Comedia y la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)". En O.Pellettieri (ed.), *Búsquedas y discursos.* Buenos Aires, Galerna, pp. 247-258.

Mogliani, Laura (2012). **"**La política cultural del Teatro Nacional de Comedia en

el período 1941-1945" En O. Pellettieri (ed.) *Territorios Teatrales*. Buenos Aires, Galerna, pp.159-168.

Mogliani, Laura (2013). "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)". En *Teatro XXI, Revista del GETEA,* año XVIII, núm. 33, pp. 60-72. Buenos Aires.

Niño Amieva, Alejandra (2007). "Instituciones culturales, discurso e identidad". En *AdVersuS,* año IV,- núm. 8-9.

Ponferrada, Juan Oscar (1954). "El teatro en el Plan Quinquenal". En *Teatro Universal*, año I, nº2, p. 10. Buenos Aires.

Ponferrada, Juan Oscar (1959). Para una ubicación del costumbrismo criollo. En Lyra, Año XVII, núm. 174-176, pp. 89-91. Buenos Aires.

Ronzitti, Miguel (1953). 2º Plan Quinquenal y Teatro. En Talía, año I, núm. 1, p.26. Buenos Aires.

Rubinzal, Mariela (2012). El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina [1930-1943]: Discursos, Representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: http://www.memoria. fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.450/te.450.pdf

Fuentes

Boletín de Estudios de Teatro, 1943-1950. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, núm. 1 a 31.

Comisión Nacional de Cultura, 1936-1945. *Memoria correspondiente al ejercicio del año 1936. Su labor en 1936* [y ss. hasta 1945]. Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Teatral, varios núm.

Cuadernos de Cultura Teatral, 1936-1943. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, núm. 1 a 24.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura (En especial Año II, Nº33, diciembre de 1948; Nº73, octubre de 1950).

Noticias Gráficas, 17/04/1956.

Planes de labor 1948 – 1965. Informes de la Dirección (sin editar). Archivo Administrativo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Revista de Estudios de Teatro, 1959 – 1966, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, núm. 1 al 10.

Emma Gramatica y Angelina Pagano.
La escuela de Eleonora Duse hace pie en el Río de la Plata (1948/1949)

Montes, Marcos[1]
USAL
marcosmonteswelch@gmail.com

Palabras clave
Emma Gramatica – Angelina Pagano – Eleonora Duse

Resumen

En el bienio 1948/49, los espectáculos de la cartelera porteña llamados *La casa sin alma* y *El ángel del milagro* reunieron a la italiana Emma Gramatica con Angelina Pagano, actriz argentina que se hab*ía educ*ado en Florencia, Italia. Ambas habían sido discípulas de Eleonora Duse, con quien completaron su formación como artistas de altos ideales estéticos. En Buenos Aires, despertaron la admiración por los actores «de escuela». El contexto social y la afluencia de inmigrantes fueron el gran soporte para sus trabajos, y los espectadores y productores las apoyaron en todo su compromiso. Estas temporadas significaron la última visita de Gramatica a nuestro país y la despedida definitiva de Pagano de los escenarios.

Introducción

En el bienio 1948/49, Buenos Aires contó con dos espectáculos de lujo: *La casa sin alma*, de Eduardo Pappo, y *El ángel del milagro*, de Alejandro Destéfani, en el que descollaron la italiana Emma Gramatica (1874-1965) y la argentina (formada en Italia) Angelina Pagano (1888-1962). Habían actuado junto a la gran Eleonora Duse (1858-1924), y corporizaban no solo lo mejor de su línea de actuación, sino el alto ideal de su oficio. Esta asociación artística renovó, en la cartelera porteña, la admiración por el desempeño sublime de los actores «de escuela». El repertorio al que dichas actrices dedicaron sus temporadas porteñas y la impronta poética de sus actuaciones —aun dentro del circuito comercial— fueron guía de sus contemporáneos argentinos en ascenso, y se constituyeron en faros del arte teatral en ambas márgenes del Río de la Plata.

El presente trabajo estudia la situación social y teatral que sirvió de sustrato al desembarco de estas artistas. También analiza el impacto que causó en la crítica de la prensa periódica la

1 Doctorando en Letras en la Universidad del Salvador. Lexicógrafo por la Universidad de León y la Real Academia Española (RAE). Dramaturgo egresado del Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA). Como actor, ha trabajado en más de cuarenta obras teatrales en Buenos Aires y en París. Sus últimas actuaciones fueron en *Happyland* (Teatro San Martín) y *El hombre de acero* (Espacio Callejón). Ha recibido los premios Trinidad Guevara, Teatro del Mundo, Florencio Sánchez y Luisa Vehil, entre otros.

llegada de Gramatica y su estadía en la ciudad, así como el retorno de Pagano a las tablas. Sobre la base de esta documentación, se establecerá su influencia como figuras de relieve cultural en el período de posguerra.

Eleonora Duse y su estilo de actuación

La gran trágica italiana Eleonora Duse había visitado la Argentina en los años 1885 y 1907. En ambas ocasiones, dejó una estela mítica que describía el teatro más puro, romántico y poético que hubiera presenciado el público local, a diferencia de las visitas glamorosas, escandalosas y rimbombantes (coronadas de éxito de público y crítica) de su rival de la época, Sarah Bernhardt (1844-1923). Buenos Aires tuvo la gran suerte de ver y comparar, por aquellos tiempos, a quienes encarnaban las dos vertientes de actuación del momento. Ambas interpretaban por vías opuestas: Bernhardt, estentórea, con una dicción perfecta y un histrionismo que arrancaba aplausos y vítores de pie en cualquier momento de la función; Duse, con un arte recogido, lejano de toda grandilocuencia, reflejaba los sentimientos de la vida real, ignoraba adrede los resortes de la teatralidad. Su público sollozaba, aferrándose unos a otros ante la encarnación de esa artista indiscutible, en quien veían reflejados sus propios anhelos y sufrimientos (Hagen, 1973, p. 12).

La diva gala fue, a no dudar, adalid de la potencia del elenco de la Comedia Francesa, con huellas interpretativas que se registran incluso hoy en ese grupo notable. En cambio, Duse fundó con su propio ejemplo la técnica moderna que desveló a Chéjov, a Stanislavski, a Ibsen y a D'Annunzio. «Invitaba al público a crear con ella; al ignorar por completo la presencia de los espectadores, los forzaba a prestar el doble de atención y a leer su mente» (Rader, 2019, p. 2). Si se la acusaba de que, en pos de investigar la interioridad de los personajes, resultaba similar exteriormente en cada uno de sus roles, ella replicaba «como artista, lo único que tengo para ofrecer al teatro es la revelación de mi alma» (Hagen, 1991, p. 43).

Esta preocupación por el valor humano de su labor y por los autores de textos que elegía para trabajar tuvo continuación en el trabajo de su única discípula confesa: Emma Gramatica.

Contexto social y teatral argentino

A mediados de la década de 1940, la sociedad argentina atravesaba el fervor del primer peronismo. La inmigración de poblaciones desde el interior al gran Buenos Aires desequilibró en forma acentuada la demografía previa.

> [El país] contaba con una floreciente situación económica. Gracias a la guerra mundial […] había vendido a buenos precios su producción agropecuaria y había acumulado fuerte reserva de divisas a causa de la imposibilidad de importar productos manufacturados (Romero, 1984, p. 195).

Algunas figuras, contrarias a la conducción política, se iban del país, pero la gran masa del pueblo se interesaba por los actos culturales. El teatro y, principalmente, el cinematógrafo y su novedad, atraían a las multitudes. El partido gobernante estructuraba los lineamientos de una estrategia de cultura y analizaba

> lo que puede hacer el estado para la defensa del patrimonio cultural, la protección de las fuerzas creadoras y el papel del pueblo como sujeto y destinatario de la cultura. [El gobierno consideraba que] en nuestro país existió siempre una verdadera incomunicación entre el pueblo y los artistas, y un desinterés del público que solo recurría a la obra argentina cuando no había obra extranjera (Zayas de Lima, 2017, p. 33).

La población extranjera residente, mientras tanto, apoyaba a los artistas de su tierra natal en sus visitas, ajena por lo general a toda discordia política.

> El afianzamiento de la colectividad [italiana] y su integración en sectores regionales de clara identificación dio lugar desde la última mitad del siglo anterior […] a la llegada de numerosos conjuntos teatrales napolitanos, milaneses, piamonteses, venecianos, genoveses y sicilianos, entre otros. Ha contribuido […] a ello, además de las circunstancias derivadas de la existencia de un medio propicio, el instinto nómada, que, debido a causales de distinta índole, caracterizó durante muchos años al teatro italiano, si bien pródigo en figuras geniales, poco propicias estas a estabilizarse en un lugar determinado. El difundido «Mi destino es la travesía», de Eleonora Duse, pareció ser axioma por mucho tiempo de una pléyade de nombres estelares (Mercadante, 1974, p. 141).

Habían venido previamente, entre otros, Adelaida Ristori (1882-1906), Tomás Salvini (1829-1915), Giacinta Pezzana (1841-1919), Ermete Zacconi (1857-1948), Ermete Novelli (1851-1919) y Ruggero Ruggeri (1871-1953), por nombrar a los italianos que mayor éxito encontraron en nuestra tierra. Todos ellos «pasaron por Buenos Aires hasta mediar el novecientos, respondiendo y *aggiornando* a nuestro público con obras consagradas de autores contemporáneos» (Badin, 1994, p. 22). Pero la Segunda Guerra Mundial había detenido por años ese fluir continuo, y el público estaba deseoso de recibir las compañías extranjeras nuevamente, como había sido costumbre.

En un período político y social tan ferviente y tumultuoso, no es de extrañar que el contexto teatral local se viera fuertemente condicionado. Se contó, por un lado, con la sucesiva desaparición de salas históricas en bien de la remodelación de la capital. Los cambios estructurales de la ciudad de Buenos Aires, como fueron la diagramación de nuevas avenidas —particularmente la 9 de Julio y su empresa titánica— y el trazado de calles, dieron cuenta de la demolición de teatros históricos, como el viejo Sarmiento, el Buenos Aires, el Comedia y el Mayo. De este modo, la escasez de coliseos en la capital empujó a artistas notables, como

Luis Arata, a emprender incesantes giras por el interior al frente de sus compañías. Por otro lado, sobrevino un vacío dramatúrgico local que no lograba cambiar su suerte. Los autores importantes de la primera parte del siglo acercaban trabajos esporádicos o no conseguían sala, como les ocurría repetidamente a Vaccarezza o Eichelbaum. Los noveles dieron muy poco «si se observa la labor que abarca casi diez años [desde la creación de la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes en 1935]» (Ordaz, 1957, p. 184). El género de revista de corte parisino —propia de los años locos— ya se había ido para no volver (Demaría, 2011, p. 182). El Teatro del Pueblo, atento a la producción de espectáculos de autores independientes, luchaba a destajo por llamar la atención con sus dramaturgos, la mayor parte de las veces enfrentando la indiferencia, y lo mismo ocurría con grupos no profesionalizados, pero de gran empuje, como La Máscara y Juan B. Justo.

En la década que nos atañe,

> Sostenemos que la mediocridad de nuestros escenarios refleja fundamentalmente aspectos relativos a su especulación comercial. Tanto es así que cuando nuestros empresarios y la mayoría de nuestros intérpretes hablan del "éxito" de una obra o elenco, no se refieren a la calidad de la primera ni a la armonía o justeza del segundo, sino a los resultados económicos obtenidos en la explotación del negocio (Ordaz, 1957, p. 239).

Artistas que ya estaban en su madurez interpretativa, como Miguel Faust Rocha, Iris Marga, Luisa Vehil, Francisco Petrone y otros debían rebuscar en los viejos textos nacionales para formar su repertorio o recurrir a autores extranjeros para conseguir material a la altura de sus capacidades florecientes. Pero el panorama local estaba desorganizado, y no sabían cómo hacerlo.

Emma Gramatica y Angelina Pagano

En 1947, la llegada de Emma Gramatica a Buenos Aires fue señalada como la primera aventura transoceánica de una compañía italiana en la posguerra. La tierra del Dante apenas podía ponerse en pie luego de la tiranía fascista. Los artistas, reducidos a la pobreza, luchaban por ingresar en algún elenco que les prodigase trabajo y alimento. El caso de Gramatica no fue extremo, a saber: Mussolini se había confesado admirador de su arte y le había asegurado continuidad laboral incluso hasta bien entrada la época de la República de Salò, con numerosas filmaciones para el cine. La posterior caída del Duce amagó arrastrar su buen nombre; solo el amor de sus espectadores y de toda la comunidad teatral de su país la salvó del oprobio, junto a testimonios que afirmaban que había ayudado a actores prohibidos a conseguir trabajo por aquellos años (Iaccio, 1992, pp. 98-99). Le resultó propicio hacer giras por Sudamérica, zona que se había mantenido bastante a salvo de la debacle económica europea, y donde había obtenido resultados moderados en los viajes anteriores (en el elenco de Eleonora Duse en 1885, con una compañía menor en 1888, con Ermete Novelli en 1897 y con Leo Orlandini en 1909).

Buenos Aires, como plaza teatral, recibió con alegría la visita ilustre, con ansias de retomar contacto con la cultura del viejo continente, que se había visto interrumpida groseramente por la guerra. Luego de su primera temporada (1947) con la compañía italiana que la escoltó[2], Gramatica aceptó quedarse en el país dos años más —una posibilidad de trabajar en un medio que le era muy propicio, mientras esperaba que las cosas mejorasen en su tierra natal— para hacer teatro y cine. Su estadía fue tan provechosa que incluso el historiador Luis Ordaz llegó a contabilizarla como actriz argentina en su libro ya clásico, *El teatro en el Río de la Plata* (en la edición de 1957), si bien observa que su arte está algo envejecido, pero que no se le pueden negar serios valores. De hecho, Gramatica, contra todo consejo o facilidad que le acercasen los productores, decidió actuar en español, lengua que hasta ese momento nunca había hablado. Autores convocados *ex profeso* escribieron obras especialmente para ella: el argentino Eduardo Pappo (1897-1965) dio a luz *La casa sin alma*, y Alejandro Destefani (1891-1970), quien por aquellos años residía en nuestro país, hizo una adaptación de su texto *L'angelo del miracolo*. De este modo, Emma equilibraba la balanza y daba ahora al público arte concebido por autores locales y en su propia lengua.[3]

Junto a la gran Emma se contrató, para ambas temporadas, a la actriz vernácula Angelina Pagano, que se había formado en Italia y había vuelto al país a comienzos del siglo XX (Tezanos Pinto, 1969, p. 229). Su educación académica en el viejo continente la había transformado en un referente de cultura y refinamiento; y su vocación docente la había apartado, años antes de este doble compromiso, de los escenarios. Entre sus labores más sobresalientes en la educación dramática, se cuenta la fundación de la primera Compañía Argentina de Teatro Infantil, en la que actuaban niños exclusivamente. Entre quienes se formaron bajo su tutela se enumeran actores que pasaron a la profesionalización y a una presencia duradera en nuestras tablas, como fueron Ángel Magaña, Irma Córdoba, Marcos Zucker y Rosa Rosen, entre otros.

Ambas artistas compartían, aparte de sus logros tan llamativos, algo muy importante: su tempranísimo paso por las huestes de la insuperable Eleonora Duse. En el caso de Gramatica, había sido una larga historia familiar: su padre, Domenico, apuntador, y su madre, Cristina Bradil, vestidora y modista, habían acompañado a la diva en sus giras por Italia y el extranjero (Gramatica, 1947). Su hermana mayor, Irma (1867-1962), cumplía los papeles de *amorosa* en los elencos y Emma misma había participado en roles «ingenuos» —reservados a los niños— y más tarde como damita joven o *amorosa* en sucesivos contratos.

Pagano, por su lado, había rendido su más importante examen de actuación en Florencia frente a una mesa que contó con un jurado integrado por Eleonora Duse, el poeta Gabriel D'Annunzio (1863-1938) y el gran trágico Tommaso Salvini (1829-1915). La actriz, luego

2 Se trató de la Compañía Dramática Italiana de Emma Gramatica, que contaba con Nino Pavese, Franca Dominici, Corrado Annicelli, Loris Zanchi, Loris Gizzi y la ítalo-chilena Yole Fano.

3 Semejante desafío fue superado con creces tanto en el teatro como en el cine. Gran autodidacta, Emma había incluso llegado a actuar en alemán en la misma Berlín en 1938 (*Neue Zürcher Zeitung*: 1938).

de aprobarla con nota sobresaliente, la abrazó, la besó y la incorporó a su elenco: «Desde este momento, he encontrado a la dama joven de mi compañía», dijo (Tezanos Pinto, 1969, p. 227). En el ambiente teatral argentino, Pagano sería considerada la primera artista rioplatense «de verdadera escuela» por haber asistido al Conservatorio y haber sido aprendiz directa de la Duse.

Los trabajos de juventud junto a esta figura dejaron, en ambas, marcas artísticas que no las abandonarían jamás: la importancia del respeto al texto; la búsqueda de nuevos valores autorales; el manejo de la propia carrera en términos poéticos y de constante superación; la necesidad de transmitir valores humanos irrenunciables a los espectadores. Con estos antecedentes, no es difícil suponer que la reunión de las artistas, ya en la madurez de sus respectivas carreras (Gramatica a los 74 años; Pagano a los 60), despertaría la ilusión y la expectativa de público y crítica, ansiosos de degustar nuevamente, décadas más tarde, el alto espíritu de la Duse, aunque el melodrama y las historias de espíritu romántico ya estuvieran cubiertas del polvo del tiempo. Así se las anunciaba durante los ensayos de la obra de Pappo: «Caldeando el horno. Para que el público ría, llore y pague. Italia y Argentina unen sus glorias del teatro: Emma Gramatica y Angelina Pagano» (*Crítica*, 1947).

La empresa llevada adelante por ellas y los productores argentinos no decepcionó. *La casa sin alma* fue el éxito teatral del año, además de ser la obra qué más entradas vendió, y se encabalgó con el espaldarazo económico que significó el suceso del film *Pobre mi madre querida*, drama que la italiana filmó junto al reconocido cantor Hugo del Carril. Las dos actrices se presentaron nuevamente juntas, al año siguiente, en *El ángel del milagro*. Luego harían una gira por provincias y el Uruguay, a la que agregaron *La enemiga*, de Darío Niccodemi (1874-1934), texto que ya había integrado el repertorio de ambas en temporadas anteriores.

Impacto en la crítica de la prensa escrita

Las publicaciones periódicas llenaron columnas con el entusiasmo por el buen arte que las temporadas de Gramatica insuflaron al pueblo argentino. Diarios y revistas como *La Nación*, *Clarín*, *Crítica*, *Democracia*, *Para ti*, *Maribel*, *Mundo argentino*, *El Hogar*, *La revista artística de Buenos Aires*, la publicación en lengua italiana llamada *L'Italia del popolo*, la inefable *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, que editaba la Comisión Nacional de Cultura, entre otros, se hicieron eco del rapto popular por la noble visitante: «La visita de Emma Gramatica en 1947 fue considerada por la crítica especializada como el acontecimiento más importante de la temporada teatral» (Faig, 1947); «Gloriosa superviviente de una época y unas fórmulas teatrales. La presentación de Emma Gramatica es la nota más emotiva de los últimos años. [Continúa] la tradición de espectáculos italianos de jerarquía que enaltecen la cultura porteña. En su aparición, hubo una aclamación de cinco minutos, todos de pie, como un rito religioso. De cortesía, se pasó a veneración»; «No es necesario gastar $20 en el Colón para escuchar a Gigli, y $8 en el teatro para oír a la Gramatica: juntos están en un cine de la calle

Corrientes» (Escobar, 1947).[4] *Mundo argentino* tituló su semblanza y reportaje a la artista: «Por amor al teatro, no quiso casarse nunca la eximia actriz italiana». En esa ocasión, Gramatica dio los lineamientos generales de su carrera:

> En mi país se me reprochó la inclusión de autores extranjeros, lo cual creo injusto. Una cosa es preferir lo propio, y otra, excluir lo ajeno. Yo quiero mantener mi arte, no tengo derecho a esa clase de exclusiones. El arte es universal, y la mejor manera de elevar lo nuestro es confrontarlo con lo que nos llega de afuera. Lo único que cuenta es la calidad. Los conceptos, las escuelas, las modas, son cosas secundarias. Lo que importa son los valores permanentes. Para elegir mis obras me pregunto: ¿es lógico? ¿Es humano? ¿Es verosímil? ¿Es psicológicamente admisible todo lo que allí sucede? (Muñoz, 1947).

Conclusiones

Los aquí citados fueron años en que la dramaturgia argentina exhibía pocos resultados satisfactorios, con la caída en popularidad de los sainetes, y en que cundió el vicio de los actores improvisadores, que sobreponían su propio genio espontáneo a los textos escritos «en aras de un individualismo que desdeñaba la labor del conjunto» (Zayas de Lima, 2017, p. 266). Fue un período de desasosiego para la comunidad escénica, con poca producción dramática argentina, en vísperas del estreno de *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza (1920-2016), acto fundacional de la renovación dramatúrgica en nuestro país en la segunda mitad del siglo.

Frente a este paisaje, la vuelta a la seriedad del trabajo actoral y al respeto por los autores que exhibían Gramatica y Pagano se convirtió en un faro para los actores ascendentes (en especial, las actrices) que buscaron en Gramatica consejos acerca de cómo manejar sus propias carreras. Ella era ejemplo de la artista que, aun sin medios físicos suficientes, sin tener belleza, ni dinero, ni contactos empresariales, ni estudios formales, había logrado imponerse en un medio tan despótico solo con la fuerza de su talento, su tesón, su convicción y su gusto innegociable por los buenos textos, en su país y en el extranjero (Manzini, 1920, p. 10). Aída Luz, Iris Marga, Tita Merello, Mecha Ortiz, Fanny Navarro, Beatriz Bonet, Susana Canales tuvieron la fortuna de trabajar a su lado, y tantas otras lograron entrevistarla con estas inquietudes, si bien la italiana era parca y comunicaba apenas lo necesario, según lo registraron medios como *La Nación*.[5]

Asimismo, la participación de Emma en varios eventos solidarios y culturales en este, su «país de adopción» —se cuentan los repetidos beneficios para la Casa del Teatro, entre otros—, la introdujeron cada vez más en el ambiente teatral local. Las dos artistas fueron invitadas al Uruguay en 1947, para la creación de la Comedia Nacional Uruguaya, prestigiosa institución que las contó como madrinas e invitadas de honor, amén de sus visitas con las mismas obras que estrenaron en Buenos Aires:

4 Se refiere a la película *Mamá* (1941), de Guido Brignone, en que la Gramatica compartía el protagónico con el gran tenor italiano Benjamino Gigli, que se había estrenado en la época en nuestro país.

5 En su nota del 20 de junio de 1947 (ver Bibliografía).

> La actriz italiana Emma Gramática, que junto a la actriz argentina Angelina Pagano fueron las invitadas de honor y que oficiaron de madrinas, luego de unas breves palabras de aliento para la experiencia que se iniciaba, dio a los intérpretes su opinión de cómo preservar y desarrollar la profesión y concluyó: «Al teatro hay que amarlo y hacerlo amar, tal la función primera del actor» (Serra, s/f, p. 54).

El adiós definitivo de Emma Gramatica a nuestro país fue en diciembre de 1949: su carrera seguiría en ascenso, particularmente con la exposición mundial que le habría de significar su rol en el clásico cinematográfico *Milagro en Milán* (1951), de Vittorio de Sica. Con la experiencia argentina se llevó en su maleta, también, dos obras de gran suceso: *La casa sin alma* integró su repertorio por algunos años más en Europa, junto a la recién estrenada *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona (1903-1965), el escritor español que dio sus mejores frutos cuando estaba exiliado en nuestro país. Hizo conocer en el viejo continente, de este modo, las últimas creaciones dramáticas de nuestra patria. Tras la despedida de Gramatica, bajó de los escenarios para siempre Angelina Pagano.

Bibliografía

Badin, María Esther. (1994). Goldoni y el teatro porteño (1790-1970). En Osvaldo Pelletieri,

De Goldoni a Discépolo: Teatro italiano y teatro argentino (1790-1990), Buenos Aires: Galerna.

Crítica (1947). Caldeando el horno. 29 de marzo (sin firma).

Demaría, Gonzalo. (2011). *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Colección Historia teatral. Buenos Aires: INTeatro.

Escobar, Julio. (1947). Emma Gramatica. Diario *Democracia*, 23 de mayo.

Faig, Carlos. (1947). La temporada teatral. En revista *Lyra* (46-47). Buenos Aires: Parada Obiol.

Gramatica, Emma. (1947). Eleonora Duse en el recuerdo de Emma Gramatica. *El Hogar*, 30 de mayo.

Hagen, Uta. (1973). *Respect for acting*. New York: Macmillan.

Hagen, Uta. (1991). *A challenge for the actor*. New York: Scribner.

Iaccio, Pasquale. (1992). *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*. Nápoles: Guida Editori.

La Nación. (1947). ***«Amplio panorama teatral ilustra Emma*** Gramatica***».*** 20 de junio (sin firma).

Manzini, Amerigo. (1920). *Emma Gramatica*. Colección Gli Uomini del giorno. Milán: Modernissima.

Mercadante, Luis. (1974). *La colectividad italiana en la Argentina*. Buenos Aires:

Alzamor editores.

Muñoz, Andrés. (1947). Emma Gramatica. Por amor al teatro, no quiso casarse nunca la eximia actriz italiana. En *Mundo argentino*, 18 de junio.

Neue Zürcher Zeitung. (1938). Gramatica-Gastspiel in Berlin. 7 de abril (sin firma).

Ordaz, Luis. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.

Rader, Peter. (2019). *Playing to the gods. Sarah Bernhardt, Eleonora Duse and the rivalry that changed acting forever*, New York: Simon and Schuster.

Romero, José Luis. (1984). *Breve historia de la Argentina*. Colección Temas básicos. Buenos Aires: Huemul.

Serra, Oscar. (s/f). *Gestión del Teatro Público en Uruguay. Comedia Nacional. Crónica del acontecer de su vida institucional. T 1 1947-1957.* [Inédito]. Recuperado de [*https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/145/hacia-la-creacion-de-la-comedia-nacional*] Fecha de consulta: mayo de 2021.

Tezanos Pinto, Fausto de. (1969). Angelina Pagano. En *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Secretaria de Estado de Cultura y Educación.

Zayas de Lima, Perla. (2017). *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Colección Biblioteca Proteatro. Buenos Aires: Eudeba.

Ulf, la pasión de Jacinto y Paloma del Moral en Buenos Aires de 1988 y en San Luis de 2001

Palasi, Mario Alberto[1]
CONICET/IAE/UNSL/UNC
albertopalasi@gmail.com

Palabras claves
TEATRO - ULF - GENÉ – POLÍTICA - SIGNIFICANTES

Resumen

ULF de Juan Carlos Gené fue estrenada en el Teatro Municipal General San Martín en 1988 en una coproducción entre el Teatro Municipal y el Grupo Actoral 80. En referencia a esta coproducción Gené declara "Es la concreción de un nuevo paso integrador desde el terreno de la cultura, vanguardia de este proceso que desde siempre viene señalando el camino de esa única alternativa posible para nuestras naciones, de entrar en el siglo XXI en condiciones viables: integrados en todos los niveles posibles, intentando dejar de ser sardinas destinadas a la boca del tiburón"

El 30 de junio del año 2001, en San Luis, el Grupo Revenir pone en escena una versión de *Ulf* con el subtítulo *La pasión de Jacinto y Paloma del Moral* bajo la dirección de Zunilda Crowe en la sala del Teatro Estudio Arte (TEA).

Dos estrenos de la magistral obra de Gené en contextos políticos de la postdictadura argentina muy diferentes. Cuando en la introducción de su libro, el autor había declarado en el año 1988 "dejar de ser sardinas destinadas a la boca del tiburón" seguramente no estimaba que en el 2001, en San Luis, Jacinto y Paloma volverían a temer a los "hombres de negro" fantaseando un nuevo espectáculo del Circo Criollo y así poder saltar el muro para dejar de ser sardinas.

Este trabajo resalta el devenir político de la obra a partir de dos territorialidades y contextos temporales diferentes, poniendo especial atención en la obra producida en la provincia de San Luis y su impronta de reterritorialización a través de la lectura de los significantes más relevantes recopilados en el material de prensa, videos y entrevista a los teatristas.

El estreno de Ulf en el 2001 y su contexto

El 30 de junio de 2001 era un día como todos, excepto porque en el escenario de la sala Atalaya del Teatro Estudio Arte de la capital de San Luis se estaba preparando el escenario para

1 Director del Proyecto de Investigación Consolidado Comunicación y Teatro, Deconstrucción del acontecimiento teatral argentino y su devenir político (PROICO 04-0418) FCH-UNSL. Becario Postdoctoral de CONICET. Coordinador del Programa de Investigación en Derechos Humanos Hacia una reconceptualización de los Derechos Humanos, Afrontando el desafío de Cómo-Vivir-Juntes. Consultor académico en el proyecto Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (UNC/IAE). Profesor Adjunto FCH-UNSL.

que suba a escena la obra *Ulf* de Juan Carlos Gene. Entre luces y escenografía se debatía la directora Zunilda Crowe junto a los actores principales, Sandra Boso, que interpretaría Paloma, y Marcelo Di Gennaro que encarnaría a Jacinto, para encontrar la mejor forma de poner en escena esta obra emblemática del teatro argentino. Aunque el país se debatía como siempre entre el pago de la deuda externa al FMI, la subida del riesgo país, la falta de trabajo genuino, los rumores de los mercados, los malabares poco creíbles de Domingo Cavallo (el ministro de economía que nos metió en la llamada "convertibilidad"[2] y tendrá que desactivar la bomba que estallará igualmente, (perdón por el spoiler), la renuncia del vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez al no tener respuestas ante sus denuncias en el famoso "escándalo del senado"[3], los ajustes del salario y jubilaciones promovidas por el ministro de economía López Murphy, estaba siempre el teatro que nos invitaba a la memoria y la búsqueda de justicia. Aún no se sabía lo que pasaría en diciembre, la bomba estallaría y la inestabilidad se acentuaría debido a la "irresponsabilidad del estado de sacarse todo de encima" (Boso, 2021) que ocurrió en la década anterior, no se sabía aún del "corrallito"[4], no se sabía aún de las protestas de las organizaciones sociales, los sindicatos y personas en situación de indigencia que realizarían piquetes, no se sabía de la represión de esas protestas realizadas con gran violencia produciendo un saldo de 39 muertes con la implementación de un Estado de Sitio, no se sabía aún de la renuncia del presidente Fernando De La Rua con su espectacular fuga en helicóptero de la Casa de Gobierno, tampoco se sabía de los atentados del 11 de septiembre producidos a las torres gemelas del World Trade Center que cambiaría la geopolítica mundial alejando, entre otras cosas, al gobierno de los EEUU de los problemas de los países latinoamericanos con su acreedor principal, el Fondo Monetario Internacional (FMI). En este contexto de lo acontecido y lo por acontecer El Diario de la República del sábado 21 de junio de 2001 rezaba: "La versión del grupo artístico conjuga los límites de la ancianidad, vacío, injusticia, desolación y muerte". Igualmente, la noche de ese día no se hizo esperar y surgió con la presentación de *Ulf, la pasión de Jacinto y Paloma del Moral* a las 21:30 hs. acompañada además por los bailarines Graciela Guerriera y Osvaldo Ferreira, y por el actor Gabriel Arias que cerraría la función encarnando sobre sancos al emblemático gaucho rebelde y justiciero Juan Moreira como broche que expresaba la necesidad de algún héroe vengador.

La obra narra el estado de dos viejos actores del Circo Criollo, una pareja, Paloma y

2 En 1991 el ministro de economía Domingo Cavallo, durante la presidencia de Argentina de Carlos Saul Menem, encaró el problema de la inflación con la famosa ley de convertibilidad, que durante diez años marcó las pautas de la economía del país. Se estableció una paridad cambiaria fija: un dólar equivaldría un peso, y se prohibió al Poder Ejecutivo emitir moneda por encima de las reservas, de modo de garantizar esa paridad. Esta medida sumada al proceso de privatización de empresas estatales y la apertura indiscriminada de importaciones, con el fin de solucionar el colapso fiscal se convirtieron en una trampa que llevó a una crisis social y económica (aumento del desempleo y cierre de empresas privadas) en la población que estalló en diciembre del 2001 (Romero, 2017:306-314)

3 Sobornos a un grupo de senadores producidos en abril del 2000 para la aprobación de la ley de reforma laboral que fue resistida por los sindicatos debido a la perdida de derechos de los trabajadores.

4 Medida tomada por el mismo ministro, Domingo Cavallo, en el 2001 ante el fantasma del defaut o declaración del cese de los pagos de la deuda externa que consistía en la retención por parte de los bancos de los ahorros de los privados que luego desembocó en la transformación de los ahorro en dólares en pesos de curso legal (Romero, 2017:346).

Jacinto, que han sido desalojados de su vivienda por falta de pago y que quieren salir de esa situación de indigencia poniendo en escena un nuevo espectáculo de circo. Para esto graban una cinta para mandar a su hijo en Suecia para que lo produzca. En todo este espectáculo imaginario hay un repaso por hitos de la historia argentina, personajes representativos que son los que van a defender el futuro, de los "hombres de negro", los agoreros de la destrucción. Al respecto Sandra Boso nos comenta: "es una obra que marca mucho la historia de nuestro país". Por otro lado, el hijo que está en Suecia es una construcción de los viejos, una actitud negacionista de la realidad de su ausencia, es un desaparecido de la última dictadura militar. Un negacionismo que oculta la tragedia por el dolor que les causa, en su construcción, el hijo, logró escapar de ese destino y se refugió en Suecia.

La espacialidad del Circo Criollo renace de una forma particular para denunciar…

Entendemos al teatro como un acontecimiento poiético, convivial y expectatorial donde su construcción se conjuga a partir de las distintas creaciones metafóricas y metonímicas que producen sentido. Esto es a partir de un texto, unos cuerpos, una temporalidad (real y ficcional) y una espacialidad que se anudan vectorizando los significantes a significaciones que se reinterpretarán según el proceso de expectación, esto es teniendo en cuenta las condiciones de expectación. No es lo mismo la espacialidad del teatro "a la italiana", de cuarta pared, que la espacialidad del circo criollo, la circularidad en estas condiciones de expectación, produce indefectiblemente sentidos diferentes a partir de la (pre)disposición del espectador. En este sentido Juan Carlos Gené en el prólogo a la edición de *Ulf* a cargo del Area de Publicaciones del Teatro General San Martín, realiza una declaración política a partir del sentido de la espacialidad en el Circo Criollo:

> Por eso el circo criollo: por esa forma ya perdida que hace cien años apuntó una manera de teatrar tan nuestra que debió ser sofocada y encarrilada por las perspectivas falsas del escenario a la italiana (no fuera a ser que a nuestro teatro se le ocurriera saltar el muro…). (Gene, 1988: 11)

Sin duda, no sólo el escenario circular fue derrotado en esos tiempos de normalización culta, también una estética particular del Circo Criollo.

En nuestro país fue en las representaciones de *Juan Moreira* y los posteriores personajes de gauchos rebeldes donde se forja un espectáculo popular, que tiende un puente entre la tradición narrativa inserta en el folletín con la puesta en escena de los cómicos ambulantes. La mezcla entre comicidad circense y drama popular es lo que marca el nacimiento del Circo Criollo. (Infantino, 2014:34)

Gené en la inmensidad del Teatro San Martin concibió la genialidad de convocar al Circo Criollo desde una puesta particular, una mancha en un gran escenario vacío. Frente a la

ambición de los directores de llenar los espacios, Gené hizo lo contrario. Marcelo Di Gennaro, actor de la puesta del 2001, tuvo el placer de asistir como alumno de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD)[5] a la puesta realizada por Claudio Di Girolamo en el teatro San Martín con la actuación del mismo Gene y Verónica Oddó, y a al respecto nos cuenta:

> Quedé deslumbrado cuando vi la obra en el San Martín. Me deslumbró, sobre todo, bueno la actuación del viejo (Gené) fabulosa, pero me llamó la atención que la puesta era una cosa muy pobre en toda la inmensidad del escenario y ni siquiera a ese espacio tan reducido lo minimizaban con las luces, entonces es como que se veía como una isla tirada ahí los dos viejos con todos los bártulos y después defender todo eso sólo con la actuación. Impresionante. (Di Gennaro, 2021)

Patrice Pavis (2000) construye una particular y muy interesante metodología de análisis de la puesta en escena que está relacionada con la Interpretación de los sueños de Sigmud Freud, esta relación la hacemos dialogar desde la danza de los materiales significantes y sus posibles sentidos en relación con los deseos de sus creadores. A este tipo de herramienta para leer lo escénico Pavis las denomina Vectores deseantes. Es a partir de aquí que podemos inferir una vectorización del sentido a partir de un proceso de condensación en función de la acumulación de significantes relatados. En relación a lo que acabamos de contar de la escena de Ulf observamos que "inmensidad", "isla", "espacio reducido", "tirados", "bártulos" se constituyen en significantes que remiten a desolación, desesperanza, y quizá a una visión del Circo Criollo como una isla tendiente a desaparecer, actores del Circo con todo y nada para reflotar.

En aquella función del 2001 en San Luis el despojo escénico era muy considerable, podemos en este sentido prestar atención a la voz de la actriz que interpretó a Paloma:

> El escenario era despojado, comienza en un sitio como si estuviésemos en el piso donde nos han dejado para bajar a la pista, al escenario. […] La mejor función fue en el teatro Sarmiento, en San Juan, porque ahí ella pudo trabajar con luces que tuvieron mucha participación porque marcaban los diferentes momentos, el frío… se trabajó un nivel simbólico de luces muy importante. (Boso, 2001)

También a partir del video se puede observar esa desolación, no ya en relación con el significante "isla" pero sí con el de "despojo" anudado en un carácter también de acumulación con el significante "frío".

"Y… no sé… a lo mejor está en Suecia"

> Jacinto: Mi padre quiere avisarle del peligro que corren. Pero es tarde. Uno de negro se desliza, furtivo y le clava su terrible cuchilla al funcionario que cae sobre la nieve. Todo es como una cámara lenta, ¿entendés hijo? Solemne, nada de realismo, Incluso

5 Actualmente Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

las lamentaciones de la pobre esposa…
Juan Carlos Gené, 1988, p. 66

Seguramente algo pasó por las emociones y entendimiento de Juan Carlos Gené cuando en 1986 fue asesinado Olof Palme, es muy posible que la conmoción haya sido generalizada entre exiliados y contrarios a los regímenes dictatoriales que se perpetraron en la región en la década del 70. Palme gobernó ocho años como primer ministro de Suecia, hasta 1976, luego, tras seis años de gobierno conservador, en 1982 volvió a ganar hasta 1986 que fuera asesinado al salir del cine con su esposa. Fue defensor de la lucha de los oprimidos, desde palestinos a vietnamitas, de disidentes argentinos, chilenos o uruguayos a minorías étnicas estadounidenses. Condenó la injerencia de los países poderosos como la URSS y EEUU en las políticas de países del tercer mundo como las injerencias pro-golpistas estadounidenses en América Latina. Trombetta (2018) nos relata los siguiente con respecto a la obra de Gené:

> ULF es una denominación con la que los viejos actores aluden al asesinado ex Premier de Suecia, Olof Palme, víctima de un ataque criminal aún no esclarecido […] Olof Palme, Primer Ministro de Suecia, señalaba y apoyaba las políticas de los países tercermundistas que llevaban adelante su independencia económica. Tal era el caso de Cuba. Asimismo, denegaba el apoyo a las dictaduras latinoamericanas y especialmente se encontraba en contra de las políticas de Pinochet en Chile. (Trombetta, 2018, p. 64-65)

Pero ¿en qué forma vuelve ese hecho tan significativo a la hora de realizar una nueva propuesta escénica en el 2001?. Al respecto Crowe nos resignifica desde su experiencia durante la dictadura militar en Argentina el significante “Suecia”:

> Había un soto boche, que, por ejemplo, desapareció fulano, mengano… pero… ¿desapareció? Y… no sé… a lo mejor está en Suecia… Acá en Argentina, en aquel momento, la palabra Suecia era refugio… ¿Cómo? Yo nunca llegué a saberlo, no sé quiénes hicieron ese viaje directo a Suecia. (Crowe, 2021)

Es cierto que muchos que huyeron durante las dictaduras argentinas, y especialmente chilena fueron acogidos por Suecia, de tal forma que uno de los temas velados de *Ulf*, un tema del cual los personajes prefieren no hablar, es la desaparición de su hijo, pero ellos lo niegan, ellos prefieren saberlo en Suecia, cómodamente instalado con su familia y al cual le van a pedir ayuda para montar su espectáculo y así poder salir de la miseria en que los metió la desidia y el olvido.

Otro significante muy resonante en toda la obra es “el muro”, significante en relación al gaucho rebelde y justiciero, Juan Moreira, perseguido y asesinado al querer saltar un muro para escapar, “el muro” irrumpe como un significante que interfiere a los demás cuando es saltado,

que está en relación con la vida cuando es traspasado, y según la negación de Jacinto y Paloma, su hijo saltó el muro y vive en Suecia.

Por otro lado en ese espectáculo que los salvará, ese espectáculo que además revivirá el Circo Criollo y que le cuentan a su hijo en una grabación en un aparato encontrado por milagro de Dios, ese espectáculo a dos pistas y donde se unen sus historias con la historia de un país que vive a los sobresaltos, en ese espectáculo se produce la aparición de Olof (Ulf) y su asesinato como un significante que se conecta a los demás en esa lucha por un nuevo país, un país más justo que se ve deteriorado siempre por la ambición de los "hombres de negro".

Los hombres de negro

En la danza de los sentidos promovidos en las diferentes escenas, el significante "hombres de negro" quizá sea uno de los más variables en cuanto a que según las conexiones que se realizan en la misma obra y en territorialidades diferentes adquiere distintas significaciones, todas ellas negativas, oscuras y represivas.

En este sentido vamos a pensar este significante como disruptor, Pavis (2000) denomina a estos signos como vectores secantes produciendo un desplazamiento en el sentido, es decir que el significante "hombres de negro" es el que desequilibra la escena, la enfrenta, les produce el conflicto llevando todo hacia el sentido de la persecución, de la censura, del despojo.

Ahora bien, cuando dirimimos el peso del significante y sus variables observamos que podemos relacionarlo con lo que Deleuze y Guattari (2006) lo denomina la segementaridad, y esto relacionado al poder de los significantes en diferentes contextos.

Tomando las apreciaciones de Deleuze y Guattari (2006) podemos inferir que la segmentaridad "dura" depende de grandes máquinas de binarización directa donde todos los centros resuenan, todos los agujeros negros caen en un punto de acumulación, remiten a un centro de significancia que recorre los diversos círculos y vuelve a pasar por todos los segmentos. Pero existe una segmentaridad flexible, rizomática, que permite establecer un mapeo de los significantes en relación a la interpretación de significados de forma flexible en la que las figuras son inseparables de sus afectos, las líneas de su devenir, hay círculos no concéntricos, hay alineamientos, pero no una recta. La coexistencia de todas estas segmentaridades se encuentran trazadas, surcadas por líneas de fuga que proponen descodificaciones y recodificaciones, territorializaciones y desterritorializaciones. (Palasi, 2018)

En el recorrido de los sentidos en estas propuestas escénicas (la de 1988 y la de 2001),

"los hombres de negro" los podemos ubicar en una segementaridad flexibles y que según las distintas líneas de fuga que lo atraviesen, significantes que funcionan de esta manera, es la significación real que se le puede observar.

De esta manera podemos decir que, analizando la puesta en escena de Di Girolamo (1988), las líneas de fuga de los significantes "desaparecido", "los hombres de negro" significan los militares y toda la casta cívico religiosa que intervino en la represión de la última

dictadura. Más adelante, en el final de la obra, "los hombres de negro" están atravesados por los significantes "asilo" y "disfraz" promoviendo el sentido de los encargados de llevar a esos despojos expulsados del sistema a un asilo, un depósito de humanos.

En la propuesta de Crowe (2001), el significante de "los hombres de negro" se encuentra atravesado por el contexto de ajuste a los jubilados, el significante "pobreza" desplaza fuertemente la escena hacia ver a Paloma y Jacinto como héroes de un pasado no reconocido y que no volverá.

Recordemos además que todavía se encontraba muy licuada la posibilidad de responsabilizar al estado represor de lo acontecido aquellos años de dictadura. Sandra Boso nos comenta al respecto de su derrotero por la obra en la provincia de San Luis considerando que ella trabajó en una primera puesta en escena dirigida por Alejo Sosa en 1994.

> Fue como abrir y ver que en ese texto habían cien años de historia nuestra… y yo estaba trabajando en la didáctica de las ciencias sociales y mucho peso le dábamos a la historia porque nuestras escuelas están atravesadas por fechas. […] En ese momento, viendo las efemérides nuestras que atraviesan la escuela, hay fechas que no aparecían, la del 24 de marzo no se conmemoraba, ni se sabía. […] Esos viejos nos estaban transmitiendo cuestiones de nuestra identidad y cosas que no se estaban hablando, o que, si se hablaron, se hablaron en un momento. Cuando asume el kirchnerimo eso se blanqueó, se empezó a hablar, pero en el 94, 93 no hablaba nadie de eso (Boso, 2021).

Entonces la significancia que se le daba a esta pareja del Circo Criollo, olvidada, en el 2001 era el resultado de las políticas neoliberales y sus excluidos.

Dos momentos de la post dictadura

Luego de la dictadura militar la sociedad argentina desde Buenos Aires y en las distintas provincias necesitó un tiempo para redescubrir la democracia y realizar una redefinición de país teniendo en cuenta su pasado de autoritarismos frecuentes. Desde 1983 hasta 1989 el país vivió la efervescencia de la libertad, si bien se mantenía el aparato represor, este fue disminuyendo a partir del poder que fue obteniendo la civilidad y los dirigentes políticos. No faltaron levantamientos militares ni protestas sindicales. El presidente Raúl Alfonsín se debatió entre una economía desbastada con recetas del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el juicio y castigo a la junta militar. En ese primer periodo se estrena en el Teatro General San Martín la obra de Juan Carlos Gené. Era claro las significaciones de "los hombres de negro" porque la posibilidad de una nueva desestabilización democrática era muy palpable. El significante "desaparecido" una herida profunda en la sociedad recordada todo el tiempo por las Madres de Plaza de Mayo que todavía eran denostadas y un grupo de la sociedad les reprochaban que no habían educado bien a sus hijos. El peronismo había caído en desgracia por un acto performático

de Herminio Iglesias que, como candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires, había quemado un ataúd con el nombre de Raúl Alfonsín en el acto de cierre de la campaña Ítalo Argentino Luder.

En ese contexto Paloma y Jacinto eran sólo dos actores de Circo Criollo, viejos, empobrecidos, cansados, idealistas, con un hijo desaparecido que negaban que estuviera muerto, como tantos padres, y especialmente madres de la época que se desesperaban por encontrarlos vivos o saber dónde estaban sus cuerpos.

Luego pasó la transformación neoliberal llevada adelante en la presidencia de Carlos Saul Menem que provocó un vaciamiento del estado para satisfacer a los mercados produciendo más deuda y, luego de una fantasía creado por la falsa paridad cambiaria, la ya mencionada convertibilidad, durante la pálida presidencia de Fernando De La Rua se produjo una caída estrepitosa de la economía dejando a la deriva una mayor cantidad de familias en la pobreza. Entre ellos los adultos mayores quedaban totalmente desplazados.

Es en medio de las noticias desestabilización donde Zunilda Crowe concibe una Paloma y un Jancinto desposeído, viejos a la deriva. Pareciera que el problema no era en sí la dictadura y los desaparecidos, si no la pobreza y el despojo. Al respecto Boso nos expresa:

> En el 2001 fue otra la mirada de Chuni (Crowe) también, porque lo trabajaba desde la vejez, cualquiera sea la militancia de los viejos, en realidad lo tomaba desde la militancia como actores, la militancia desde el arte. […] La interpretación de Chuni tenía que ver con la vejez y la desolación, la situación era terrible, los habían echado a la calle … Después de una década que habíamos transitado, que dejaron a mucha gente en la calle a partir del cierre de empresas del país. (Boso, 2021)

De esta manera Crowe se permitió hablar de otros “hombres de negro”, aquellos que habían provocado el despojo del estado, aquellos que había vendido las empresas del estado y condenado a la población a subsistir después del engaño. Todavía éramos “sardinas destinadas a la boca del tiburón” y no hemos salido de esa terrible metáfora.

Bibliografía y fuentes

Boso, Sandra (2021) Entrevista realizada por su participación como actriz en Ulf. Inédita.

Crowe, Zunilda (2021) Entrevista realizada por su participación en Ulf como directora. Inédita.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2006). Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia. España: Pre-Textos.

Di Gennaro, Marcelo (2021) Entrevista realizada por su participación en Ulf como actor. Inédita.

Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.*

Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2011). *El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad.* Stichomythia, 11-12, 71-80. Recuperado de http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/indice.html (1/05/2018).

Gené, Juan Carlos (1988) *Ulf.* Buenos Aires: Teatro General San Martín.

Idave, Martín. (2020). Semblanzas: Quién fue Olof Palme: el hombre que quiso ser Don Quijote. 12 de Septiembre de 2021, de Clarín Sitio web: https://www.clarin.com/mundo/olof-palme-hombre-quiso-don-quijote_0_BXn4pYWA9.html

Infantino, Julieta (2014*) Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y política en disputa.* Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Palasi, Mario Alberto (2018) Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis). Córdoba: MAPA Repositorio Digital. FA. UNC.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidos.

Promoción. (2001). Se presenta el grupo Revenir. El Diario de la República, 15.

Romero, Luis Alberto (2020) *Breve Historia Argentina 1916-2016.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Trombetta, Jimena Cecilia. (junio 2018). *ULF de Juan Carlos Gené y su política de recordar la historia.* Anagnórisis. Revista de investigación teatral, n° 17, 53-78

TEATRALIDAD DIGITAL
Reflexiones en tiempos de la Peste

Pérez Facundo, José Jairo
UNAM/UDELAR
facundojairo@gmail.com / facundojairo@petalmail.com

Palabras clave
TEATRALIDAD – TECNOLOGÍA – PERFORMANCE – HIBRIDACIÓN – CÍBORG[1]

Resumen

La ponencia abordará, a manera de reflexión, algunas de las dificultades que he observado a la hora de afrontar la teatralidad a través de la tecnología. La finalidad es reflexionar sobre el uso de las *TIC* en las artes escénicas y poner sobre la mesa algunas preguntas, entre ellas, ¿qué tan preparados estamos los teatristas para combinar los signos del teatro con las plataformas tecnológicas y la práctica, a fin de producir un *espectáculo digital*? ¿Qué tan dispuestos estamos a volver al origen de lo teatral (los signos del teatro) y combinarlos con las herramientas digitales para generar convenciones acordes a nuestro contexto? ¿Cómo podemos generar *convenciones teatrales digitales* para comunicarnos con los tele espectadores[2]?

Presentación

Quise aprovechar este espacio para reflexionar sobre las dificultades que he observado a la hora de abordar la teatralidad a través de la tecnología. En principio, el tema es muy interesante para mí porque creo que nos enfrentamos con un cambio de paradigma en la concepción del teatro en el mundo, tanto en la praxis como en la teoría. Sin duda, me intriga saber hasta dónde se adaptará el teatro y los teatristas al contexto histórico que nos atraviesa.

En las artes escénicas contemporánea los recursos de la información y la comunicación son usados con mayor frecuencia. En la escena podemos observar el uso de pantallas led, computadoras, proyectores, *mapping*, celulares y sonidos que hacen referencia a aplicaciones específicas de conocimiento general. Todos estos recursos tecnológicos han venido sirviendo para construir la artificialidad teatral. La incorporación de estos dispositivos no es exclusiva de nuestro contexto, ya que en cada época los teatristas han sabido aprovechar los artefactos del momento y los han ido incorporando a su sistema de creación.

Pero no solo en la escena se ha incorporado el uso de las *TIC*, sino que también hemos

1 A lo largo de este trabajo se escribe indistintamente esta palabra en inglés y español como acompañamiento del significado que aquí se le otorga: el cyborg o cíborg como aquello que no tiene identidad unitaria y genera dualismos antagónicos sin fin (Harawey, 2020: 78).

2 Se usa la palabra "tele espectadores" para hacer referencia a los espectadores digitales, aunque también he escuchado algunas otras acepciones para definir a este nuevo espectador: tecno espectador, simil espectador, espectador digital, meta espectador…

sido testigos del uso de diferentes *TIC* dentro del proceso de la pedagogía teatral y de la puesta en escena, por ejemplo: grupos de *chat* para mejorar la comunicación en los equipos creativos o la grabación en video de las clases para estudiar aspectos específicos de la actuación, el movimiento o el diseño. Y en este momento, el uso de las plataformas digitales para la impartición de clases de teatro, para ensayar puestas en escena o para la realización de coloquios internacionales de teatro.

Si seguimos la línea de Dubatti y parafraseándolo, quizá y en cierta medida "la creciente mecanización de los recursos escénicos y la incorporación de tecnologías atentarían contra el convivio teatral", pero ¿cuál convivio si no podemos usar el escenario? Por otro lado, también valdría la pena reflexionar si no es esta una ventana de oportunidades para indagar sobre ¿qué tecnologías nos ofrecen las posibilidades de mantener lo más fiel "la experiencia teatral", a través de los medios digitales, en dos sentidos: 1) respecto a lo efímero de una situación única e irrepetible y 2) que nos permitan generar la sensación de compartir con otros una experiencia sensorial y emocional que nos modifica?

Es decir, que en principio podamos generar un espacio virtual de ensayo partiendo de una premisa que nos posibilite la comunicación con el otro (en este caso el tecno espectador) y encontrar mecanismos que permitan que la teatralidad emerja. En palabras de la directora Regina Quiñones[3]:

> El principio del teatro evidentemente tiene que ver con la comunicación. Puedo tener actores, un escenario y la producción más linda, pero si no logro la comunicación, también es inerte; en ese sentido diría que muta a otro lugar. [Y concluye con las siguientes preguntas] ¿cómo nos comunicaremos ahora? Ya que las herramientas del teatro siguen siendo las herramientas del teatro, pero ¿cómo las modificas con las herramientas digitales para que pueda seguir ocurriendo la comunicación? ¿cómo logro comunicarte?

Sobre esta línea, me interesa poner sobre la mesa, el concepto de *teatralidad* y para ello cito a Cornago quien la define como "la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento" (2005: 5). Entonces, ¿cómo podemos generar teatralidad y permitirnos explorar y combinar los signos del teatro con otros lenguajes digitales? Así como se parte de diferentes ángulos para abordar una puesta en escena (actor, vestuario, escenografía, desde una imagen…) ¿no sería este un buen momento para poner como eje central de creación a la cámara y los recursos digitales?

En la historia del teatro, los modos de producción han evolucionado al grado de que cada vez más las producciones conglomeraron diversos recursos para crear la artificialidad

3 En el cuerpo del trabajo cito a tres de los doce directores a quienes les he realizado una entrevista como parte de mi trabajo de finalización de la maestría en Ciencias Humanas con especialización en Teoría e Historia del Teatro de la UdelaR. Estos fragmentos de entrevista realizada a Regina Quiñones, Mariela Zabala y Guillermo Cacace ilustran y complementan el tema que se desarrolla en el presente trabajo.

teatral lo que devino en diferentes procedimientos para abordar la puesta en escena y, en ese sentido, actualmente, los directores eligen los signos del teatro que usarán y cómo los combinaran para generar distintas convenciones y de esta manera podemos apreciar muchos tipos de teatro (teatro de autor, de agitación, teatro ambiental, teatro de bulevar, teatro burgués, teatro de calle, de cámara, del oprimido, circular, teatro de la crueldad, didáctico, documental, elemental, épico, espontáneo, experimental, teatro de la fantasía, teatro laboratorio, teatro para leer, teatro de participación, teatro pobre, teatro en el teatro, teatro de tesis, teatro total, teatro posdramático…)

Junto con el colectivo que coordino, La Internacional Teatro, trabajamos sobre un proyecto en donde los ejes centrales son las *TIC* y el actor, una actriz que usa los signos del teatro para generar convenciones específicas para comunicar y representar algo a través de una plataforma digital, frente a la cámara, con ayuda de la cámara, o haciendo uso de la cámara, y demás artificios digitales, con el fin de generar teatralidad de manera consciente, y explorar vías de comunicación que nos permita lograr que el espectador este la mayor parte con nosotros, en donde logremos que su multifocalidad se enfoque en la pantalla. Es decir, lo que buscamos es generar *teatralidad digital* o un *espectáculo tecnoteatral*.

No estoy afirmando, ni me interesa definir, que hacer un espectáculo en medios digitales es hacer teatro en sí, es hacer un espectáculo, pensando que el espectáculo es una combinación de diferentes artes, signos y convenciones. Aquí lo que cabría reflexionar es ¿qué signos del teatro, combinado con medios tecnológicos, nos ayudarían a crear convenciones acordes a nuestro contexto?, y ¿cómo generamos una comunicación efectiva y, por ende, *tecnovivio* / *similconvivio?*

El contexto mundial ha cambiado radicalmente, y aun cuando regresemos a la normalidad, quedará instalado esta forma de comunicación, puesto que hay tantas cabezas en el mundo como tantas formas de hacer teatro. Por ello, habría que comenzar a repensar ¿cuáles son los retos, desafíos y posibilidades en y de los espectáculos *tecnoteatrales*? ¿De qué *TIC* nos podemos ayudar para combinarlos con los signos del teatro y generar *teatralidad digital*?

Sin duda, uno de los principales retos a los que nos enfrentamos los teatristas es al problema de los aparatos tecnológicos y su desempeño. Es decir, para poder investigar la teatralidad digital se necesita de un equipo *hardware* que nos permita desempeñar muchas tareas simultaneas, así como de diversos aparatos que trabajen, en algunos casos, de manera remota y en directo. Por ejemplo, es real que el internet no corre a la misma velocidad en todas las partes del mundo y que los costos mensuales varían de una región a otra. En este sentido, cuando estaba realizando, como parte de investigación de maestría, una de las últimas preguntas de la entrevista a la directora hondureña, Mariela Zabala, ocurrió lo siguiente: “El teatro… (hubo interferencia en la videollamada, uno o dos minutos después) creo que la misma tecnología en este momento se ha encargado de responder…”.

Pero, está bien. Supongamos que tenemos el equipo adecuado (computadora, cámara web, un celular, auriculares…) y una velocidad de internet que nos permite realizar diversas

tareas en simultáneo. ¿Qué hay de la parte *software* de nuestro equipo? ¿Qué nos permite hacer y qué programas se pueden ejecutar y utilizar como herramientas para el arte teatral? Además de la plataforma digital, ¿de qué otros elementos tecnológicos nos podemos servir los teatristas? *La videoescena, la performance fílmica, el live cinema, y el VideoCastel,* ya han venido trabajando con distintos recursos técnicos y tecnológicos que les permiten generar experiencias fílmicas efímeras llenas de *teatralidad digital*. Y si bien es cierto, los términos que utilizan para definir su trabajo se encuentran siempre en la *liminalidad* y se prestan aún a controversias de sentido, ¿no deberíamos adoptar alguno de los elementos propuestos y servirnos de sus ejercicios para comenzar a entender y comprender qué signos del teatro nos ayudarán a generar convenciones acordes a en esta transición del teatro presencial al *tecnoteatro*? Sin duda, todo lo dicho hasta ahora no es sino parte de la transición hacia una nueva forma de abordar la *teatralidad digital* todavía falto de terminologías.

Otro punto a repensar es la parte técnica, es decir, así como se ensaya el uso de un vestido de época para representar, algunas veces, una tragedia *shakespeariana*, el director deberá conocer qué funciones de X herramienta le servirá al actor para que este las ensaye hasta transformarlo en una acción orgánica. ¿De qué recursos podemos valernos, además de la actuación, para generar teatralidad digital efímera? Además del sonido, el texto escrito en la pantalla, acercamientos, juegos vocales, transformaciones del cuerpo mediante filtros, asistentes de voz en directo… ¿hasta dónde estamos dispuestos a darle paso a nuevas materialidades del cuerpo relacionadas con el *cuerpo cíborg*? Entendiendo el concepto desde la mirada de Donna Haraway, como un cuerpo que reúne cosas incompatibles, un cuerpo que deviene en lo monstruoso y que combina la realidad social y la ficción (2020: 10).

Finalmente, y no menos importante, debemos pensar ¿cuál es el lugar que queremos que ocupe el público en este devenir del *tecnoteatro*? Ya que, sin duda, no se puede reproducir la sensación de sala llena a través de las plataformas digitales, pero tampoco podemos generarlo en el teatro con las medidas sanitarias del momento, es decir, que, si se busca la masificación en los espectáculos *tecnoteatrales*, esta no se lograría sino a través de la impersonalización de aquello que se representa en donde no se da cabida al espectador activo sino al receptor pasivo.

Sin duda, me quedo con más preguntas que respuestas… Creo que lo más importante es reflexionar en los signos que dan origen al teatro para poder después adaptarlos y combinarlos con las plataformas digitales. Para concluir, cito a Guillermo Cacace, “solo espero que en el teatro que se haga cuando todo esto pase, los cuerpos estén presentes de verdad, porque los cuerpos, muchas veces, por más que estén muy juntitos y en el mismo espacio, no están presentes”.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. "Fin(es) del arte". Trad. Mauricio Molina. En <http://artecontempo.blogspot.com/2008/02/duelo-jean-baudrillard.html> (Consulta: 04/06/2021).

Cacace, Guillermo. Entrevista personal, 10 de octubre de 2020.

Cornago, Óscar. (2005) "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año I, Nro. 1. Telondefono, Pp.13. PDF.

Debord, Guy (2018). La sociedad del espectáculo. Tercera edición. Buenos Aires, Argentina. La marca.

DiéguezCaballero,Ileana(2014).Escenariosliminales:teatralidades,performatividades, políticas. México. Paso de gato.

Dubatti, Jorge. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54

Haraway, Donna (2020). Manifiesto para cyborg: Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista a Finales del S. XX. Traducción de Sofía Bras Harriot. Argentina. Letra Sudaca.

Pavis, Patrice (1998). Diccionario del Teatro. Tomo I. Trad. Jaume Melendres. Barcelona, España. Paidós.

Quiñones, Regina. Entrevista personal, 27 de abril de 2020.

Taylor, Diana (1993). Negotiating Performance. En Latin American Theatre Review. Spring, pp. 49 – 57. PDF.

Videos

Performativo. Artes escénicas y performance (13 de febrero de 2021) 4 términos para entender el video en escena. [Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook. https://fb.watch/ac7Yj7neHL/

Grupo de performance Moxhelis (1992-2002)

Pérez Mezzadra, Damián[1]
FIC-UDELAR
damianperezmezzadra@gmail.com

Palabras clave
MOXHELIS- *PERFORMANCE*- TEATRO DE CALLE EN URUGUAY- ESTÉTICA RETROFUTURISTA

Resumen

En el presente trabajo realizo una presentación panorámica del grupo de *performance* uruguayo Moxhelis que desarrolló sus espectáculos entre los años 1992 y 2002. La estructura de la ponencia consta de cuatro partes: 1) el origen de Moxhelis en la década del noventa, a partir de la llegada del francés Pascal Wyrobnik al Uruguay como integrante de la Royal de Luxe; 2) la elección del particular nombre como signo vanguardista y metáfora del viaje iniciático del grupo; 3) la enumeración de los espectáculos performáticos más relevantes durante sus diez años de existencia y 4) la estética moxheliana que yuxtapone elementos provenientes del Surrealismo, Dadaísmo, *Ciberpunk*, *Steampunk* y del *Trash Art*. Hacia el final esbozo dos consideraciones en las que atiendo, por un lado, las dificultades de la recuperación de archivo en el país y, por otro lado, la mirada de la prensa cultural hacia Moxhelis.

Presentación

En estas jornadas voy a presentar la historia del grupo performático Moxhelis que desarrolló sus actividades entre 1992 y 2002 en el territorio uruguayo.[2] La estructura de la ponencia consta de cuatro partes: 1) el origen del grupo a partir de la llegada del francés Pascal Wyrobnik como integrante de la Royal de Luxe a Uruguay; 2) la elección del nombre Moxhelis como signo vanguardista; 3) los espectáculos performáticos más relevantes durante sus diez años de existencia y 4) la estética moxheliana que yuxtapone elementos provenientes del Surrealismo, Dadaísmo, *Ciberpunk*, *Steampunk* y del *Trash Art*.

1 Damián Pérez Mezzadra trabaja en el grupo de investigación "Mataojo" de la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (UDELAR), Uruguay. Es Magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro (FHCE-UDELAR); Profesor en Educación Media, especializado en Literatura (IPA); Técnico en Comunicación Social (CETP). Actualmente doctorando en Letras (FHCE-UDELAR) y maestrando en Información y Comunicación (FIC-UDELAR).

2 La primera parte de mi investigación estuvo enmarcada en la Maestría de Ciencias Humanas, opción "Teoría e Historia del Teatro" (FHCE-UDELAR) y tuvo como resultado la tesis "Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo (1992-1994). Estudios de los casos *En la Torre* y *Las Expediciones*" y actualmente como parte del programa del Doctorado en Letras (FHCE-UDELAR) mi proyecto de tesis es "Análisis transtextual de la macropoética de Moxhelis desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro".

Origen de Moxhelis

La génesis de Moxhelis está en los meses previos al nacimiento oficial del grupo. En junio de 1992 llegaron a Montevideo los espectáculos franceses que contenía el macro-proyecto artístico Cargo 92. El gobierno francés bajo el segundo mandato de François Mitterrand y en coordinación con su Ministerio de Cultura y con el de Relaciones Exteriores, como también con la participación en la organización de la alcaldía de Nantes, patrocinaron la llegada al continente americano de Cargo 92 como parte de la conmemoración por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Cargo 92 consistió en una gira de cuatro colectivos franceses que partieron del puerto de Nantes a bordo del carguero Melquíades, recorriendo el contorno sudamericano y desembarcando en varias ciudades, entre ellas: Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santo Domingo y Cartagena. Con el arribo del Melquíades en Montevideo se pudo ver en la estación central de trenes AFE el recital de la banda de rock-fusión Mano Negra que poseía elementos performáticos, circenses y pirotécnicos; en la Dársena 1 del Puerto de Montevideo la compañía de teatro de calle Royal de Luxe llevó a cabo su espectáculo *La verdadera historia de Francia* (*La véritable histoire de France*) y en el Teatro Solís, el principal escenario teatral de la ciudad, se presentaron, por un lado, la compañía de danza contemporánea DCA de Philippe Decouflé con su espectáculo *Tritón*, y por otro lado, la compañía teatral de títeres y marionetas de Philippe Genty con el espectáculo *Derivas* (*Derives)* (Pérez Mezzadra, p. 63, 2020).

Cargo 92 significó un parteaguas para un sector del movimiento cultural montevideano, especialmente por la influencia que produjo en el plano estético las compañías de Genty, de Decouflé y de la Royal de Luxe para el ámbito teatral y, por otra parte, la perspectiva musical y fuerza expresiva en el escenario de Mano Negra que derivó en el surgimiento de bandas de rock semejantes a la francesa. En este sentido, es necesario acotar sobre la atmósfera grisácea prevaleciente en el ánimo de un Uruguay democrático sí, pero con libertades aún no consagradas totalmente. En 1985, Uruguay recupera la democracia con el gobierno colorado de Julio María Sanguinetti, luego de casi doce años de dictadura cívica-militar, sin embargo, la restauración democrática no trajo consigo una verdadera sensación de libertad ya que se instalaron mecanismos de represión y persecución policial por medio de las *razzias* a grupos de jóvenes que no cumplían con la imagen del decoro y el buen gusto de la cúpula social. La desazón de buena parte de la juventud se profundizó en 1989 con la pérdida de las elecciones en el Referéndum sobre la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado aprobada por el Parlamento uruguayo en 1986. Mediante referéndum se intentó revocar la Ley Nº 15.848 conocida como “la ley de impunidad” que amparaba a los militares y policías a que no sean juzgados por crímenes de tortura, asesinato y desaparición forzada. Si bien en la capital se obtuvo la mayoría de los votos para la derogación, en los departamentos del interior del país predominaron los votos para el mantenimiento de la ley, por lo que el fracaso en el referéndum instaló el desánimo de buena parte de la juventud (Pérez Mezzadra, 2021).

El Montevideo democrático de los ochenta no vivió la movida madrileña post-franquista ni la efervescencia bonaerense post-dictadura. Se trató de un Montevideo en blanco y negro hasta entrados los noventa. Resulta elocuente que el *pub* contracultural más recordado y emblemático de esa década, a pesar de haber durado tan solo un año, se llamase Amarillo.[3] Por todo lo dicho, el desembarco de Cargo 92 significó un sacudón anímico cultural.

Y es aquí y con estos precedentes históricos, políticos, sociales y culturales que comienza la historia de Moxhelis. Como integrante de la Royal de Luxe venía Pascal Wyrobnik que además colaboraba con las otras compañías. Wyrobnik, en su breve estadía, rápidamente se hizo amigos uruguayos, se interesó por conocer el ambiente teatral de la ciudad e incluso se enamoró de la actriz uruguaya Daniela Luna. Una vez finalizada la gira de Cargo 92, se despidió de su tierra natal y regresó a Uruguay en setiembre de 1992 con la idea de afincarse e iniciar un proyecto artístico semejante a su experiencia francesa y que resultase novedoso, provocador, insólito y experimental en el contexto teatral uruguayo. La pareja Wyrobnik y Luna comienza a reclutar a todos aquellos que convergieran en su propósito artístico. Personas de distintos campos artísticos, profesiones y oficios se acercaron a conformar el colectivo: actores, actrices, artistas plásticos, poetas, fotógrafas, músicos, profesores de química y de biología, herreros, realizadores audiovisuales. En ese mes de setiembre se presentan en el *Desfile de Primavera* de un barrio montevideano, aun sin tener el nombre Moxhelis, pero en donde ya anticipan dos aspectos fundamentales del colectivo: la estética retrofuturista moxheliana y el tópico privilegiado a lo largo de sus diez años de existencia que será la idea del viaje (Pérez Mezzadra, 2021).

El nombre Moxhelis como anticipación del viaje

Uno de sus primeros ensayos fue durante todo un fin de semana en una casa deshabitada de la familia de uno de los integrantes, Roberto Olalde, ubicada en el departamento de Treinta y Tres. En ese encuentro surgieron tres ideas pilares del grupo: 1) el nombre Moxhelis; 2) la idea de producir una performance inaugural que sirviese como una presentación en sociedad y 3) que dicho acontecimiento finalizara con la presentación de un libro-objeto ante los espectadores (Wyrobnik, Comunicación personal, 2017).

En cuanto al nombre Moxhelis, resulta peculiar porque no remite a un significado preciso. Según el relato de los moxhelianos que estuvieron en aquel ensayo, no aparece con seguridad y exactitud cómo se produjo el nombre. Daniela Luna (2017) cuenta que surge de las experimentaciones vanguardistas que estaban explorando de manera lúdica y a partir de ello hicieron un cadáver exquisito en el que nació Moxhelis. Sin embargo, Pascal Wyrobnik lo

3 En el libro *Nos íbamos a comer el mundo. 20 años de rock en Uruguay (1990-2009)* de Kristel Latecki (2016) se recogen varias voces que recuperan memorias de la movida contracultural del *pub* Amarillo, así como también relatan el proceso de restauración democrática de los ochenta en el sentido de lo que vengo exponiendo. Por ejemplo, el músico y periodista Andrés Torrón dice: "Yo marcaría que los ochenta duraron hasta el 92, en ese plan: de estado anímico, de influencias musicales" (p. 19) refiriéndose al cromatismo grisáceo de los años previos a 1992.

recuerda así:

> Fue un juego de palabras. Un día me salió así, como que era el personaje principal del cuento, que se llamaba Mox [refiriéndose a la historia del libro de la performance en la Iglesia]. Buscamos un nombre que no fuera ni español, ni inglés, ni nada. Sin mucho sentido, pero que te daba algo especial. Y después se asociaba a "helis" que era como el viento, para mí por lo menos, era la hélice del barco para viajar. Esos eran viajes míos, no sé si la gente lo llegó a agarrar (Wyrobnik, comunicación personal, 2017).

Del testimonio de Wyrobnik se desprende el tópico del viaje, una constante que estará marcada en varios de sus espectáculos. El viaje de la imaginación, del ensueño, y el viaje corporal, físico, de transitar de un lugar hacia otro. Asimismo, Wyrobnik divide al sintagma Moxhelis en dos: "Mox", uno de los personajes del libro que idearon crear en esa estadía de fin de semana y que se incorporará a la performance inaugural del grupo, y "Helis" que lo vincula con el viento y la hélice de un barco. En definitiva, Moxhelis no posee significado ni en español ni en francés, y en ese no significar nada se abre el plano connotativo del espectador para que simbolice, señale o represente lo que su imaginación indique. En cierta manera, el viaje se inicia desde el nombre.

Las performances moxhelianas entre 1992 y 2002

La historia de Moxhelis la divido en dos partes de acuerdo a un *impasse* que tuvo el grupo en sus acciones performáticas, dado que Daniela Luna y Pascal Wyrobnik viajan a Francia durante un año. La primera etapa abarca desde setiembre de 1992 hasta mayo de 1994, mientras que la segunda etapa es a su regreso en 1995 y se extiende hasta el año 2002, en que se disuelve el grupo dada la profunda crisis económica del país y de la región y en donde los fundadores regresan a Francia para establecerse hasta la actualidad.

Durante la primera etapa realizaron el *Desfile de Primavera* en el barrio de Malvín, la performance inaugural titulada *En la Torre* en la Iglesia Evangélica Alemana de Montevideo los días 28 y 29 de mayo de 1993, y quince días después repitieron la performance en distinta locación, en este caso, en el Cabildo de Montevideo. También llevaron a cabo las fiestas moxhelianas en el *pub* Amarillo con intervenciones performáticas cercanas al *happening*, las fiestas en terrenos abandonados y descampados de barrios montevideanos en donde realizaban acrobacias y, finalmente, su gran empresa performática titulada *Las Expediciones* (1993-1994) a lo largo del territorio uruguayo (Pérez Mezzadra, 2020, 2021).

En la segunda etapa continuaron realizando fiestas performáticas, tuvieron una brevísima aparición en algunas escenas de la película de ficción *El Chevrolé* de Leonardo Ricagni (1996) donde realizaron una serie de malabarismos y coreografías, algunas participaciones en eventos particulares para empresas privadas y sus dos performances más significativas en esta etapa fueron: el espectáculo de teatro imagen *Seis oscuridades de cuarenta segundos* (2001) realizada en el período de remodelación del Teatro Solis y *Viajes extraordinarios* (2002) llevada a cabo

en el Teatro Stella y en teatros del interior del país.

Finalmente, como dije, la crisis económica que atravesó el país en esa época se tradujo en la imposibilidad de producir sus espectáculos y en la emigración de varios de sus integrantes. Muchos de ellos continuaron perteneciendo al ámbito artístico y vinculados especialmente a la performance.

Estética moxheliana

La estética moxheliana se puede abordar desde tres enfoques: lo visual, lo sonoro y lo corporal.

Desde lo visual, mediante la revisión de videos y fotografías de archivo, se percibe una estética retrofuturista y post-apocalíptica. Incluso, los artículos periodísticos de la época los asociaban con películas como la saga de *Mad Max* (George Miller, 1979, 1981, G. Miller y George Ogilvie, 1985) y *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). En el periódico El Pueblo de Artigas (1993) se anunciaba de la siguiente manera la llegada del espectáculo *Las Expediciones*:

> MOXHELIS regresa de una larga expedición por tierras desconocidas. Luego de una gran búsqueda lograron atrapar una Quimera. Ella está bien segura en una inmensa jaula de hierro. Ahora, salen a las ciudades del país para mostrarla.
> Un carro tirado por hombres abre el desfile, sobre él, alguien marca el ritmo de la marcha con un gran tambor metálico, a su espalda arden tres tanques con fuego. Detrás, lo sigue el gran carro, donde viene atrapada la Quimera. La jaula cuelga del centro del vehículo, moviéndose hacia los lados. Delante, una mujer conduce.
> Desde arriba se desprende un humo intenso. A ambos lados, varios caminan al ritmo de la música, controlando la marcha. Más atrás, otro carro lleva los músicos y por último, un carro como el primero, cierra el desfile (El Pueblo de Artigas, 1993, p. 1).

Mientras que en el relato del periódico floridense El Heraldo (1993) aparecen algunos elementos con los que se los conectaba:

> Inspirados en Mad Max y alguna visión apocalíptica y pesimista del futuro del planeta, Moxhelis -un grupo de jóvenes artistas- paseó su quimera enjaulada por las calles de Florida, al ritmo de tambores de lata -al mejor estilo del Bronx neoyorquino- y música en vivo. Mucho público, fundamentalmente joven, siguió la procesión atenta a la quimera enjaulada hasta que llegó a la Plaza Asamblea, donde fue depositada. Allí concluyó el espectáculo, tras el cual "pasaron el sombrero" (El Heraldo,1993, p. 1).

Figura 1. *Quimera, Las Expediciones*, Moxhelis, Montevideo, 1993. (Foto de Magela Ferrero, archivo personal de Daniela Luna).

Ambas citas hacen referencias a las imágenes post-apocalípticas de un grupo de trashumantes invadiendo las calles de las ciudades con sus carros de metal, la presencia del fuego y el humo, los moxhelianos realizando acrobacias, el sonido metálico del tambor y la imagen central de la *Quimera*, custodiada por todos ellos. Tanto su vestuario como las acciones performáticas evocaban imágenes distópicas que mantenían una conexión con la estética del *cyberpunk* y el *steampunk*, especialmente, por el nexo entre el hombre y la tecnología, ya sea esta arcaica o de vanguardia. Por otra parte, sus imágenes también recordaban a elementos surrealistas y dadaístas, sobre todo por la construcción de objetos de aspectos vanguardistas que se asemejaban a las técnicas utilizadas para la fabricación de los *ready-made*, los *collages* y el *trash art*.

En el caso de *Las Expediciones* que se relatan en las citas recién expuestas, el objeto central es la *Quimera*. Una especie de pájaro metálico compuesto de distintos metales, algunos encontrados en la calle, otros recuperados en su estadía en el Frigorífico del Cerro, el cual estuvieron ocupando durante meses, y otros comprados en una chatarrería.

Desde lo sonoro, a partir del visionado de registros audiovisuales, de los relatos periodísticos de la época y de los testimonios de los moxhelianos, se rescata que los sonidos de Moxhelis eran industriales y post-industriales. En este momento, vale hacer una precisión, y es la dificultad de relatar, describir y analizar una performance que por su naturaleza efímera y evanescente solamente es recuperable mediante el ejercicio de la memoria y la revisión del *tecnovivio* en términos desde la Filosofía del Teatro: “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti, 2014, p. 125). Es así que el estudio de la estética visual pareciera más sencillo -aunque no lo es- si uno se apoya en la examinación de fotografías y videos, mientras que el estudio de la estética sonora agudiza su complejidad porque se trata de acudir a videos seudo-profesionales con tecnologías precarias de principios de los 90 que captaron el sonido ambiente con todo lo que esto implica. Tanto los relatos periodísticos como los testimonios de los moxhelianos y espectadores sirven como apoyatura para aproximarse a la

dimensión sonora del acontecimiento, pero resultando siempre incompleta, inacabada. A pesar de ello, describo brevemente esta dimensión. La banda soporte de las acciones performáticas de Moxhelis estaba integrada por guitarra, bajo y batería, produciendo sonidos asociados al universo sonoro del rock en un sentido amplio, pero a su vez, la combinación con los golpes de los tambores de metal provocaba la sensación de estar frente a una ambientación post-industrial que combinaba con la estética visual post-apocalíptica.

Desde lo corporal, las acciones del grupo estuvieron sumamente influenciadas por la experiencia de Pascal Wyrobnik en Francia, acercándose al aprendizaje del arte circense para incorporarlo en sus distintas performances. De hecho, Virginia Alonso Sosa (2016) en su libro sobre las artes circenses en Montevideo establece la importancia que tuvo Wyrobnik, considerándolo como uno de los impulsores de la movida circense en el país (p. 53). A lo largo de los diez años de existencia, Moxhelis fue perfeccionado las técnicas y habilidades del arte circense, atreviéndose a explorar situaciones cada vez más arriesgadas en lo que se refiere al trabajo del cuerpo.

Consideraciones finales

Como cierre de esta ponencia, quiero realizar dos consideraciones reflexivas que nacen de mi investigación sobre el grupo. En primer lugar, una meditación general sobre la dificultad existente en cuanto al acceso y recuperación de archivo que sufre Uruguay, dado que durante décadas no hubo una preocupación comprometida por la preservación y restauración de documentos vinculados con distintos campos del arte y, por el contrario, ha quedado a merced de la buena voluntad de particulares que, por iniciativa propia, han cuidado de mantener sus colecciones personales. Entonces, la despreocupación sobre el archivo a nivel institucional termina siendo un indicio de la mirada estatal sobre el patrimonio cultural del país. Es así que abundan las buenas intenciones como también las malas decisiones. En el caso particular de Moxhelis, continúo recopilando documentos y recolectando archivos dispersos. Algunos cuya valoración trascienden el campo moxheliano y pueden ser fuentes de otras líneas de investigación, por ejemplo los video-arte sobre la performance *En la Torre* realizados por el cineasta Guillermo Casanova, el registro fílmico sobre uno de los desfiles de *Las Expediciones* llevado a cabo por el realizador audiovisual Eduardo Lamas y los más de ciento cincuenta negativos fotográficos de la artista Magela Ferrero que cubren distintas instancias de Moxhelis.

La segunda reflexión parte de la primera. A partir de la revisión de los artículos periodísticos de la época me encuentro con dos tendencias constantes a lo largo de los diez años de cobertura de prensa sobre Moxhelis: por un lado, la mirada de la prensa montevideana y, por otro lado, la mirada de la prensa de los departamentos del interior del país. Si bien podemos concordar que toda mirada implica parcialidad, en este caso concreto se produce una curiosidad. Desde 2017 estoy investigando sobre el grupo y hasta el momento me encuentro que la prensa montevideana desconoció la repercusión que implicó la gira de Moxhelis con

Las Expediciones a lo largo del país. Para la prensa capitalina Moxhelis se restringió a su performance inaugural *En la Torre* en 1993 y a sus performances finales *Seis oscuridades de cuarenta segundos* en 2001 y *Viajes Extraordinarios* en 2002. En el medio, nada. De hecho, estos dos últimos acontecimientos fueron apenas anunciados en algún medio, pero no reseñados por parte del periodismo cultural. Lo mismo sucede con la prensa del interior del país que se acotaba a cubrir *Las Expediciones*, pero aparentemente desconocía la historia del grupo, o por lo menos esto se deduce de la desatención sobre las actividades de Moxhelis.

En suma, esta presentación pretende establecer un panorama sobre la particular historia de Moxhelis en el contexto cultural uruguayo y empezar a aportar algunos elementos para su análisis.

Bibliografía

Alonso Sosa, Virginia (2016). *Circo en Montevideo: el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Montevideo: CSIC-UDELAR.

Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro 3: el teatro de los muertos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.

El Heraldo. (1993, 29 de noviembre). Con una quimera a cuestas. Florida, p.1.

El Pueblo de Artigas. (1993, 30 de octubre). Moxhelis: original espectáculo llega hoy. Desfilarán por Avenida Lecueder. Artigas, p.1.

Pérez Mezzadra, Damián (2020). Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso En la Torre. *Revista [sic]*, Año X (Nº 25), pp. 61-67.

Pérez Mezzadra, Damián (2021). *Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo (1992-1994). Estudio de los casos* En la Torre *y* Las Expediciones (Tesis de maestría inédita). Universidad de la República- Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo.

El origen de dos Centros de documentación teatral en la provincia de Entre Ríos. Contextos y procesos de creación desde una perspectiva colaborativa y sinérgica

Resnisky, Carina
Centro de documentación teatral y Biblioteca comunitaria "Félix Oscar Gutiérrez"
bibliotecafelixgutierrez@gmail.com
Vallejo, Pablo
Centro de documentación teatral de Paraná
documentacionteatralentrerios@gmail.com

Palabras claves
DOCUMENTOS – ARCHIVOS – CENTROS DE DOCUMENTACIÓN

Resumen

A principios del año 2020, mientras nos envolvía poco a poco la pandemia generada por el Covid-19 en el mundo, se promovieron dos centros de documentación teatral en la provincia de Entre Ríos.

Ambos espacios nacieron en las orillas de los dos ríos que delimitan la provincia, el Uruguay y el Paraná. Dos polos culturales que han visto emerger la enorme producción escénica del litoral argentino, cada uno con sus épocas florecientes y con sus singularidades territoriales.

Ambos centros de documentación buscan preservar nuestras historias, dando valor a una tradición específica a partir de concentrar y visibilizar aquello que hasta hoy se encuentra disperso, fragmentado, en el olvido o el silencio. El centro de documentación teatral "Félix Oscar Gutiérrez" además se inscribe como un proyecto socio-cultural en el Barrio San Isidro de Concepción del Uruguay, y contempla la construcción de un espacio físico donde también funcionará una Biblioteca comunitaria.

Siendo conscientes de que las prácticas artísticas llevan siempre las huellas de las que las antecedieron, el archivo nos posibilita revisar y actualizar la identidad que nos constituye, para mirarnos en el contexto socio histórico que nos atraviesa y seguir apostando a la construcción de nuevos colectivos culturales.

Memoria e identidad

Pero allá, sobre la colina,
tu hermana, la memoria,
con una rama joven aún entre las manos,

relata una vez más la leyenda inconclusa
de un brumoso país.
Olga Orozco

La memoria, para Walter Benjamín (1932), es el medio a través del cual se pueden desenterrar ciertos secretos de un pasado, incluso de una tradición posible, y así volverlos de la lejanía para revelarlos en el presente.

Siguiendo al autor, podríamos pensar a la documentación del archivo escénico, como una forma de abordar y explorar lo que esconden aquellas cosas, que en su apariencia de escombros corroídos sobre las ruinas del pasado, son capaces de abrirnos sus imágenes contenidas y cambiar la percepción que teníamos de ellas hacia nuestro presente.

Para un artista, docente o quien investiga en el campo de las artes escénicas, la memoria contribuye a configurar su identidad, continuando una tradición a la cual pertenece aún sin saberlo. Una tradición que se juega entre las tensiones de un mundo que parecería haber perdido todas sus fronteras y aquellas singularidades de nuestras construcciones cercanas. Una tradición que nos resulta universal, occidental, inmensa si se quiere; pero también pequeña, frágil, particular y única al mismo tiempo.

Las prácticas escénicas, que tienen la peculiaridad de ser un acontecimiento efímero en el tiempo y el espacio, no nos son posibles de conservarlas por fuera de esa presencia compartida donde se produjo. Es por eso que sólo nos referimos a ella como algo "otro" que sucedió y que ya no existe ni volverá a existir de la misma manera. De esa manera "recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución y lo irrepetible" afirma el teatrólogo Jorge Dubatti (2003).

Lo que se habla, los recuerdos, los registros que lo rodean sin poder atraparlo, como son los textos dramatúrgicos, las anotaciones de los procesos de creación, las grabaciones audiovisuales, las críticas periodísticas o las imágenes nos permiten salir, siempre precariamente, de lo que el teatrista "de provincia" Jorge Ricci (2017) señalaba como esos "confusos ejército sin pasado" incapaces de reconocer los contextos y las huellas de la historia que se bifurcan en la actividad actual.

Este dilema de lo que genera el acontecimiento escénico es una problemática abierta y permanente a la hora de afrontar la documentación de su actividad y su estudio específico.

Apenas iniciada la pandemia desatada por el Covid-19 y sin tener contacto entre ambos espacios, surgieron al unísono dos Centros de Documentación en nuestra provincia. Esta irrupción inédita rápidamente nos puso en contacto y si bien ambos se venían gestando desde hacía un tiempo atrás, por diversas razones, no podía dejar de asombrarnos.

La documentación y el archivo de las prácticas escénicas en la provincia han estado ausentes, por lo menos en forma sistematizada y organizada. Y quienes con empeño y dedicación se han esforzado en la investigación historiográfica de una u otra manera siempre lo han hecho notar.

Vale la pena recordar que, en los recientes estudios sobre la escena entrerriana bajo la última dictadura militar, el teatrista Gabriel Cosoy (2007) sostenía que "hay numerosos escritos, estudios, documentales y registros sobre la vida escénica de otros lugares del país, notándose un vacío en lo referido a la escena entrerriana. En nuestra provincia no existen bancos de datos, ni información sistematizada ni archivos específicos de la actividad en el período elegido". En el caso que el investigador plantea esta problemática es además doblemente preocupante; en primer lugar por la ausencia de registro que se extiende a muchos períodos de nuestra historia, pero en lo particular por el contexto de terrorismo de Estado y de desapariciones forzadas de personas, que implicó una tentativa de silenciar, poner en el olvido y borrar de nuestra historia a las voces de artistas que bregaron por una sociedad más justa en nuestro país.

Pero si bien la casualidad de los nacimientos de ambos Centros de Documentación es fruto de inquietudes disímiles y de proyecciones generadas por teatristas independientes de la región, ambos albergan un punto de encuentro en el trabajo de construcción de una memoria colectiva de las artes escénicas desde el lugar donde se emplaza su producción.

Ambos espacios empiezan a crecer en las orillas de los dos ríos que delimitan la provincia, el Uruguay y el Paraná. Dos territorios que son y han sido polos culturales en la provincia, que han visto emerger la enorme producción escénica del litoral argentino, cada uno con sus épocas florecientes y sus singularidades territoriales.

De las costas del río Uruguay

El Centro de Documentación teatral "Félix Oscar Gutiérrez" es un proyecto socio-cultural en el Barrio San Isidro de Concepción del Uruguay. La propuesta surge del acuerdo y agrupación de miembros de la sociedad civil avalados por referentes culturales de la comunidad, como una experiencia social, educativa y cultural de organización colectiva y autogestiva. El objetivo principal de este proyecto es brindar a la comunidad un nuevo espacio para fomentar el acceso al conocimiento, la información, la recreación, promover la cultura y apoyar el aprendizaje a través de la lectura.

Consiste en la construcción edilicia de un Anexo al Salón de Usos Múltiples que funciona en el barrio como comedor comunitario. Este edificio albergará una biblioteca comunitaria de interés general y un Centro de documentación teatral especializado en bibliografía teatral de todos los tiempos y lugares, con especial atención en aquellas obras, textos y registros gráficos que se hayan producido en nuestra ciudad y región. La función de este acervo será localizar, recoger, analizar, clasificar, conservar y difundir todo lo relacionado a la actividad teatral. Alojará un archivo enfocado en la obra y trayectoria del actor, director y docente teatral uruguayense Félix Oscar Gutiérrez (fallecido en mayo de 2019), quien desarrolló durante gran parte de su vida un vínculo fraternal con la gente del barrio San Isidro, realizando de forma continua -a través del Taller Municipal de Teatro- una labor artístico-pedagógica que incluyó numerosas representaciones y conformación de elencos. Promoviendo la identidad del lugar

a través del proyecto “El barrio cuenta su historia”, logrando la integración de los barrios al centro de la ciudad en innumerables acciones culturales.

La esencia del proyecto es promover los derechos culturales, la identidad barrial y la memoria colectiva a través de la accesibilidad a este espacio, generando en un territorio descentralizado una referencia educativa vinculada al arte y a la educación.

Durante 2020 y 2021 el equipo interdisiciplinario promotor del proyecto organizó diversas actividades para que la comunidad conozca y participe en la construcción simbólica de este nuevo espacio. Se realizaron reuniones presenciales y virtuales con autoridades municipales locales para avanzar con las gestiones de permisos en función de la construcción edilicia, luego de presentar los planos arquitectónicos.

Se realizó una capacitación abierta a la comunidad para trabajadores/as de la construcción (albañiles, maestros mayor de obra y vecinos/as) a cargo de una empresa local de bloques de hormigón, quién además donó ese material, la práctica de la misma fue levantar una de las paredes y continuar las siguientes en las semanas próximas.

A través del *Programa Cultura Solidaria* del Ministerio de Cultura de la Nación en el parque del SUM se llevaron a cabo actividades para niños/as y familias: kamishibai (teatro de papel), taller de dibujo con modelo vivo, títeres y música. Comenzaron a circular los libros por el barrio y de esta manera se inauguró la biblioteca comunitaria.

Con una rifa de 500 números en la que artistas locales donaron sus premios (plato de cerámica, tejido al telar y biblioteca de autores/as locales), se logró recaudar dinero para los gastos iniciales de la construcción.

Se realizó en octubre de 2020 y 2021 un ciclo en formato virtual conmemorando el nacimiento de Félix Gutiérrez a través de entrevistas a personalidades del teatro, encuentros virtuales y actividades de encuentro presencial al cumplirse 40 años de Teatro Abierto y 30 años del Taller Latinoamericano de Teatro realizado en Concepción del Uruguay, ambos eventos históricos impulsados por Osvaldo Dragún.

Las colecciones y algunos materiales bibliográficos se expusieron en la Feria del Libro Colegio Nacional del Uruguay Justo José de Urquiza. Parte de este archivo lo componen bibliografía teatral de la reconocida teatrista y profesora de literatura Enriqueta Morera; *Grupo 69* Casa de la Cultura, fundada por Enrique De Michele, Cecilia Elicabe y otros; Teatro Libre La Columna con textos, fotografías, notas de prensa aportadas por Miguel Pepe junto a María Saravia; archivo completo del Encuentro ‘A telón Abierto’; bibliografía del escritor Pablo Schwarzstman; testimonios y materiales varios aportados por Carlos Vecchio, Elías Almada, Mario Morasan, Aurora Davrioux, Cristina Tejedor, Laura Evecquoz, Luis Angel Cerrudo, Héctor Ferrari, etc.

Participamos en la charla organizada por la Secretaría de Cultura de la provincia sobre espacios independientes en el marco del 36 Encuentro Entrerriano de Teatro en C. del Uruguay.

Organizamos campañas de donación tanto de bibliografía general como específica teatral y de materiales para la construcción. La comunidad apoyó todas las propuestas con alegría y

solidaridad. Colaborando no solamente con la recuperación y donación de programas, notas de prensa y fotografías, sino también con anécdotas de vivencias como espectadores, valiosos testimonios que forman parte de la memoria oral del teatro regional.

Participamos de la formación Territorio de Saberes y de la Capacitación a cargo de la Dirección Nacional de Fortalecimiento Institucional del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. La bibliotecaria Priscila Cardozo Martínez fue becada por *IberCultura Viva* para capacitación en Archivos y Museos 'espacios de la memoria'.

El trabajo sostenido del equipo interdisciplinario, la organización de la comisión barrial en diálogo permanente, la comunidad y las instituciones vinculadas han apoyado la iniciativa. La visibilización de las actividades y la participación de otras organizaciones: Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET), Biblioteca Popular El Porvenir, Centro de Documentación de Paraná, Museo Artemio Alisio. Carlos Fos, investigador y CoDirector del Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires ha brindado el asesoramiento en cada una de las etapas, como también el investigador entrerriano Guillermo Meresman que permanentemente apoya y colabora con materiales de interés, aportando un valioso material de estudio con la publicación reciente de "Escritos sobre teatro entrerriano" y "Entre ríos y teatros" volcando en cada uno mas de veinte años de investigación.

El Concejo Deliberante de Concepción del Uruguay ha declarado de Interés Municipal las actividades realizadas en este espacio.

El Programa *Puntos de Cultura* del Ministerio de Cultura de la Nación ha otorgado un aporte económico para la construcción edilicia.

A las costas del Paraná

El Centro de Documentación de Paraná comenzó a organizarse a partir del encuentro entre dos grupos independientes, La Rueda Teatro y Saltimbanquis.

Como antecedentes iniciales varios de sus integrantes veníamos realizando algunos estudios específicos sobre nuestra escena local. Algunos estábamos construyendo hacía dos años el Grupo de Estudio sobre "El teatro paranaense en la primavera democrática (1983-1989)", dependiente del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en el Campo de las Humanidades, Arte y Educación (CIICHAE) de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (Uader), donde habíamos empezado a advertir e identificar algunas problemáticas referidas al archivo y la documentación.

Observábamos la escasa documentación (inexistente en algunos casos) accesible en forma pública en un período identificado como parte de nuestra "historia reciente", que continuaba aquella perspectiva mencionada más arriba por Gabriel Cosoy en los años precedentes, pero en un contexto donde ya había irrumpido nuevamente el sistema democrático y donde la gran mayoría de los y las hacedoras teatrales siguen siendo hoy fuentes documentales vivas. Consideramos en ese momento que la historiografía local era paradójicamente poco desarrollada a pesar del creciente interés en la producción académica, que revelaba una avidez e interés creciente pero

limitada por la problemática documental, teniendo que recurrir a categorías y caracterizaciones producidas fundamentalmente en otros centros urbanos, donde no están exentas de un sesgo hegemónico y centralizador.

Conclusiones similares también habíamos observado a partir de la creación de una incipiente Red Universitaria Escénica (ReUnE), promovida por el ´Argentino de Artes Escénicas´ de la Universidad Nacional del Litoral en 2019, desde donde se insistió en la necesidad de ampliar los archivos como estrategias en la formación en la investigación y la visibilidad de las producciones escénicas de la región.

Fue entonces que, a partir de la necesidad de sistematizar la información para que el esfuerzo creciente no empiece siempre en el "punto cero", debido a los problemas de relevamientos existentes, el desconocimiento de las actividades y la poca divulgación de la memoria de nuestros teatros locales y su investigación específica, es que comenzamos a proyectar el Centro de Documentación propio en la ciudad, buscando siempre integrarlo a una comunidad que teje cada vez más redes para su integración.

Nos preguntamos entonces qué hacer ante el crecimiento cuantitativo y cualitativo que se ha desarrollado en los últimos años en materia de investigación y producción escénica, y cómo dar cuenta no sólo de su continuo desarrollo sino también de cómo poder anclarla a su pasado reciente, para establecer sus lazos, sus continuidades, sus rupturas, sus anclajes y fisuras.

Los primeros pasos de la actividad del Centro fueron muy sorprendentes, en las primeras semanas de hacer público el espacio más de una veintena de teatristas pertenecientes a diferentes momentos históricos nos escribieron para compartirnos materiales. Y a medida que compartimos en las redes sociales noticias y parte de sus archivos, se suman nuevos mensajes que excedieron incluso nuestras propias posibilidades.

Desde entonces hemos recibido y recopilado numerosos archivos que abarcan desde el año 1948, donde se desarrolló el pionero grupo independiente *Teatro Estudio Casacuberta* hasta nuestra actualidad, atravesada ya por una enorme variedad y multiplicidad de prácticas escénicas.

Disponemos de materiales fotográficos, afiches, programas de manos, críticas periodísticas, materiales de prensa, entradas a los espectáculos, entre otros registros de grupos de la ciudad como el Taller Actoral, Taller 80, Del Galpón, La Ventana, Grupo FK, Arteatro, La Barraca, Vaseduva, Candilejas, Alianza Francesa, Jotage, Burdel, el elenco estable del departamento de teatro la Escuela Carmiño, Trascartón, Grupo del Sol, Los petulantes, Grupo Caminante Piretano, Taller de la UNER, Grupo Cartas, Desesperados Albaneces, Grupo Juanele, La Cacerola, entre otros elencos conformados para la ocasión. En su mayoría los grupos y elencos que comienzan a aparecer en los archivos, no son sólo aquellos que los registros historiográficos de nuestra provincia ya mencionan, sino fundamentalmente aparecen construcciones artísticas menos conocidas e incluso olvidadas de nuestra historia, un camino que nos obliga a continuar profundizando su búsqueda para poder entender nuestras teatralidades a partir de nuevos interrogantes y problemas.

Así mismo recibimos un importante archivo de recopilación sobre la reconstrucción de los 50 años de los *Encuentros entrerrianos de teatro* y las 35 ediciones del mismo; sus sedes, grupos participantes, actividades especiales y una enorme variedad de materiales extraídas del Archivo Histórico de la provincia como así también de archivos personales de referentes teatrales de toda la provincia.

Por otra parte, hemos incorporado información en esos períodos sobre encuentros, ciclos, festivales y fiestas del teatro realizadas en localidades de la provincia como Paraná, Ramírez, Colón, Crespo, Diamante, Gualeguay y Lucas González, como también de otras provincias argentinas y en el exterior donde han participado grupos locales. Además hay notas sobre talleres y actividades pedagógicas dedicadas a la actuación, la dirección escénica y la creación colectiva.

Por último se encuentran materiales de estudio en formato de revistas, ponencias, tesinas de grado, libros y otras investigaciones en relación al campo escénico de diversos investigadores de la provincia, disponibles a través de un drive de acceso público.

La sensación que tenemos de este año y medio de trabajo sobre la documentación ha sido ampliamente satisfactoria, pero a su vez, nos muestra un horizonte todavía muy largo y complejo acerca de la cantidad de material disperso por descubrir. Que si bien sabemos es imposible conocerlo todo, como tampoco es posible reconstruir la experiencia teatral tal como fue, acrecentar el archivo nos permite revisar e identificar nuevas huellas para reconstruir un horizonte teatral más rico y complejo, anclado a la memoria de nuestras prácticas.

De costa a costa, conclusiones sinérgicas y perspectivas colaborativas

A partir de la irrupción de la pandemia mundial desatada por el Covid-19, la comunicación virtual se propagó como modo de supervivencia de las relaciones humanas. Esto ha generado controversias y reacciones dispares, pero también permitió establecer canales y puentes más ágiles para coordinar, promocionar redes y encontrarse. El virus que puso de relieve la incertidumbre y la precariedad de las artes escénicas, también trajo con él la necesidad de agruparse y de tender lazos que hasta hoy estaban tensionados.

En este sentido no podemos dejar de mencionar el inmenso trabajo que se llevó adelante durante los dos últimos años para dar continuidad a un anhelo construido en generaciones pasadas: tener en la provincia una Ley de Teatro Independiente. Un proyecto gestado por un grupo de teatristas autoconvocadxs de todo el territorio provincial y que, mientras escribimos estas palabras, se promulgó unánimemente en las cámaras de diputados y senadores de la provincia.

La aparición de los dos Centros también nos abre una perspectiva hacia una nueva generación de teatristas de la provincia, que recupera y rescata huellas y que construye formas de relacionarse y de pensarse como comunidad provincial, a partir de estrategias colectivas de construcción desde sus territorios.

Desde las primeras comunicaciones sorpresivas por el nacimiento de estos dos Centros, hemos comenzado a tejer pequeños nudos que nos permitan un trabajo común y sostenido en el tiempo. El primer empuje fue dado por una charla virtual organizada por el Centro de Documentación y Biblioteca comunitaria "Félix Oscar Gutiérrez" para encontrarse con diferentes archivos de la provincia (no sólo teatrales), y se estableció un germen de una actividad común que comenzamos a transitar dentro de un trabajo sinérgico y colaborativo, y que hoy se amplía a este texto que presentamos aquí como modo de ir construyendo nuestra propia memoria, la que sucede en cada ciudad, y la que se entrelaza entre ambos espacios.

En este camino también vamos sumando nuevos cómplices, como es el teatrista Matías Siebenlist -de la Sala Abarajala de la ciudad de Viale- quien a partir del contagio y de acompañar nuestras actividades ha comenzado con la recolección de documentos que permitan construir una narrativa del teatro en la ciudad en la cual desarrollan su actividad.

Es así como desde una perspectiva descentralizada, donde el rescate de las huellas y escombros del pasado no sean siempre mirando a quienes tuvieron un mayor protagonismo y visibilidad de sus prácticas, a aquellos artistas integrados a los circuitos legitimados; sino también poniendo el foco en los diversos teatristas populares, en la multiplicidad de espacios olvidados, experiencias silenciadas o menospreciadas por las historias oficiales, que nos proporcionan y amplían un riquísimo panorama escénico del litoral argentino, que ha consolidado los cimientos de una actividad llena de peculiaridades e historias apasionantes.

Experiencias que además de constituirnos, marcaron el hacer teatral de una provincia que ha crecido con la influencia de los circos criollos, los radioteatros y los carnavales, pero por sobre todo por un extenso y profundo trabajo comunitario, solitario muchas veces, de quienes con pasión y dedicación sistemática dieron continuidad, como los flujos de los ríos que nos atraviesan, a una actividad escénica cada vez más extendida, diversa y arraigada.

Bibliografía

Benjamin, W. (1932) *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada.

Cosoy, G. y otros (2007) *La escena entrerriana 1976- 1983. Producción Interactiva.* Paraná: Consejo Federal de Inversiones.

Dubatti, J. (2003) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002): Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Ricci, J. (2017) *Momentos de teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Archivo y violencia de estado: la construcción de memoria desde un dispositivo estético performativo

Tortosa, Paula Inés
CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ Facultad de Psicología, UBA
tortosapaula@gmail.com

Cobello, Denise
CONICET-IIGG-FSOC, UBA/ DAD, UNA
denise.cobello@gmail.com

Palabras clave
ARCHIVO - VIOLENCIA DE ESTADO – MEMORIA- PERFORMATIVIDAD - LOLA ARIAS

Resumen

Audición para una manifestación de Lola Arias es una obra pensada como "concepto portátil" que se trasladó a diferentes ciudades como Atenas, Berlín, Praga y Buenos Aires. En este trabajo, tomaremos la experiencia local realizada en 2017 en el Centro Cultural San Martín en el marco de la Bienal de Performance cuya consigna era representar los hechos que acontecieron el 19 y 20 de diciembre del 2001. A partir de una convocatoria abierta se invitó a participar de un re-enactment masivo de una manifestación del pasado.

Nos interesa estudiar esta obra desde las conceptualizaciones de archivo y testimonio para observar, entre otras cosas, los procedimientos utilizados para su concepción en un contexto particular de producción atravesado por una avanzada de políticas neoliberales y un retroceso en materia de Derechos Humanos. Puntualizaremos en la indagación del dispositivo estético como posible aparato reproductor de la violencia de Estado. En ese sentido, nos preguntamos ¿cómo se despliegan en esta performance las memorias entre lo singular y lo común, la experiencia personal y la ficción?

Introducción

Escribimos este trabajo en septiembre del 2021, aún en un contexto atravesado por la pandemia de Covid-19, a casi veinte años de diciembre del 2001 que constituyó un acontecimiento significativo en la historia reciente de Argentina. Tomamos como objeto de estudio la obra *Audición para una manifestación* de la autora, directora y performer argentina Lola Arias. Esta propuesta, presentada en Praga, Atenas, Berlín y Buenos Aires, pone en escena a un grupo de espectadorxs que se acerca al teatro voluntariamente gracias a la difusión de

un aviso publicado en diarios, redes sociales y otros medios, que invitaba a participar de una obra basada en la recreación de acontecimientos ligados a una manifestación del pasado. La consigna fue la misma para las diferentes ciudades donde se realizó la obra, pero en cada caso el proyecto hacía foco en un hecho particular de la historia de cada lugar[1]. En la versión local, la propuesta concreta fue revisitar las manifestaciones que tuvieron lugar en diciembre de 2001. Formó parte de la Bienal de Performance 2017 realizada en la Ciudad de Buenos Aires y se presentó en una de las salas del Centro Cultural San Martín. Las entradas se adquirían de forma gratuita a través de internet lo que volvió masiva la convocatoria que sorprendió con largas filas de gente en la puerta del teatro interesada por ser parte de esta experiencia. Muchxs iban con el objetivo de participar como "actores/actrices", otrxs preferían ver la obra como espectadorxs. Se trataba de una *performance* cuya forma era la audición: lxs participantes se paraban frente a una cámara sin haber ensayado nunca antes e improvisaban el texto; el público era a la vez *performer* y espectadxr.

A partir de la observación de esta propuesta estética nos preguntamos ¿cómo se despliegan en esta performance las memorias entre lo individual y lo colectivo, la experiencia personal y la ficción?

Con el propósito de este trabajo, realizamos dos entrevistas semiestructuradas a Hugo Martínez, espectador de la obra, y a Federico Aguilar, que participó como performer/actor. Nos proponemos caracterizar esta puesta, situar el contexto histórico al que remite y en el que se despliega y reflexionar sobre el *reenactment* como procedimiento estético que permite repensar algunas cuestiones en torno a la representación de las violencias de Estado.

Entre ausencias y presencias

Audición para una manifestación es una obra performática. El *casting* realizado a aquellxs que han decidido participar de esta experiencia ocurre en escena, pero detrás de una pantalla que cubre la boca del escenario y que separa y oculta la acción real de lxs espectadorxs. Así, el teatro toma la forma de una sala de cine en la que se proyecta el detrás de escena. La imagen que se proyecta está dividida en tres partes. En uno de los cuadros se da a conocer una ficha que lxs participantes debían completar antes de realizar la audición y en los otros dos se reproducen dos escenas en simultáneo en el tiempo real en el que son captadas. Una de ellas, muestra los camarines y el momento de la preparación de lxs *performers*: la elección del vestuario, maquillaje, peinado, accesorios, etc. La otra, permite ver la audición propiamente dicha. Allí, las cámaras toman al participante sobre un fondo verde o *croma* que al momento de la recreación de los hechos se sustituye por imágenes de archivo proyectadas en directo a la manera de un collage. Este material, conformado por representaciones conocidas sobre las jornadas de diciembre de 2001, entra en diálogo con las recreaciones de esos hechos realizadas por lxs performers.

1 Para más información sobre la obra se puede consultar el archivo audiovisual disponible en Arias, 2017b y Arias, 2017c.

Este montaje construido gracias a las imágenes de archivo y a la recreación en presente de dichos acontecimientos daba como resultado una composición que ponía en tensión pasado y presente y redoblaba la representación. Frente a ellxs, lxs participantes tenían al equipo de dirección y producción ubicado detrás de una mesa larga, que además de contener los dispositivos tecnológicos necesarios para realizar esta performance, simulaba un espacio de jurado o un tribunal. Mediante un formato que recuerda a realitys shows como *American Idol* o *La casa de Gran Hermano*, el equipo de dirección recibe y guía a lxs participantes al mismo tiempo que maneja en vivo la técnica. En relación a esto, Arias afirma en una entrevista: "la audición tiene esa idea de que uno está buscando a alguien y vamos probando personas para un rol. Pero, en definitiva y en este caso, la obra es la audición." (Arias en Arboleya, 2017a) El objetivo no es entonces hacer una selección; todxs tienen la misma participación y el mismo resultado, que no tiene que ver con ganar o perder un certamen, sino con exponer sus experiencias.

Arias *couchea* estas audiciones con preguntas, comentarios o frases que guían las acciones de lxs participantes. Esas intervenciones son tomadas en la filmación desde un "fuera de campo", es decir, como parte de las acciones que no suceden en el *plateau,* sino por fuera del espacio que la cámara cubre.

Trabajamos la hipótesis de que este juego de ausencias y presencias cuestiona la representación en su sentido estricto, creando un paralelo entre la representación teatral y la representación política, la que justamente se resquebraja en 2001 bajo la célebre consigna "que se vayan todos". Esta suerte de pérdida absoluta de confianza en la representación política da paso a una nueva subjetividad colectiva capaz de cuestionar al Estado y a la lógica de representación que encarnan los partidos políticos impulsando así el levantamiento, la rebelión, la manifestación (Didi-Huberman, 2020). Tal como sostiene uno de los performers de la obra:

> [esta propuesta se realizó] *"en tiempos del macrismo (...) Estábamos viviendo un período de recrudecimiento del neoliberalismo (...) Discursos de mano dura (...) represiones fuertes"* (Federico Aguilar, performer).

Ese 2017 que recuerda el 2001, es de algún modo la posibilidad de reconectar con esa potencia que nace ante la sensación de pérdida de confianza. Esto explica la necesidad de quienes se acercaron a participar de esta performance, de volver a contar lo acontecido en aquellos años de violencia para, en cierta manera, hablar también del presente.

Del 2001 al 2017 las formas de aparición colectivas en el espacio público han sido diversas. Particularmente a partir del ajuste neoliberal propuesto por las políticas macristas las marchas se hacían cada vez más frecuentes. La más reciente a la realización de la obra, apenas unos días antes fue la masiva marcha conocida como "el 2x1"[2] en la que una multitud de personas se manifestó en repudio al fallo de la Corte Suprema de Justicia que reduciría las penas a los represores condenados. La cantidad de personas convocada tuvo un alcance masivo

2 Para ampliar sobre el evento mencionado ver: https://www.pagina12.com.ar/36972-un-rechazo-que-se-convirtio-en-inmensa-multitud

y la Plaza de Mayo y las calles aledañas se vieron desbordadas en su capacidad para contenerlas. Esta escena de exceso también se conecta con lo que aconteció el día de la obra *Audición para una manifestación* y con el 2001. Lo colectivo, lo tumultuoso y el desborde remiten a las memorias del 19 y 20 de diciembre. Como señalamos anteriormente, se produce un quiebre en la lógica de la representación política que propone el Estado y "el pueblo" se manifiesta en contra de lxs gobernantes y frente a las políticas neoliberales de exterminio. Entendemos que el pueblo no es un significante unívoco que existe a priori, sino que se construye muchas veces en forma poco determinada (Butler, 2017). En esta posibilidad de congregación en la que manifestantes se encontraron durante estas jornadas históricas podríamos pensar con Butler (2017) que se pusieron "en juego significantes políticos más allá del discurso" (p. 15). En ese aspecto se destacan las acciones corporeizadas de ocupación del espacio público que tenían como impulso la situación de extrema vulnerabilidad psicosocial y los procesos de precarización de la vida. Desde esta precariedad se toma el impulso para hacer frente a las violencias y estas experiencias en las que se expresa la performatividad corporal en las formas de reclamo y aparición colectiva, generan condiciones de posibilidades para prácticas de resistencia. A partir de estas manifestaciones nos preguntamos ¿cómo hacer caber algo de lo que aconteció en el espacio público callejero dentro del Centro Cultural San Martín?

Dispositivo estético y violencias de Estado

Para pensar las relaciones entre los poderes instituidos, entre un Estado que oprime y castiga a la sociedad y las fuerzas revolucionarias que logran la movilización de la clases populares Didi-Huberman plantea la idea de una anti-violencia que tendría que ver con generar otros modos de levantamiento, de protesta, de rebelión que no dejan de ser potencialmente violentos y que prestan atención a la dimensión íntima, la de los espacios y temporalidades cotidianas para lograr la liberación por sí mismos, pero con lxs otrxs (Didi-Huberman, 2020, p.151). En línea con esto, la obra de Arias plantea una oposición clara a la violencia de Estado y a las políticas neoliberales (las del presente de la obra y las rememoradas) que no se da a conocer desde un discurso pacífico de no-violencia, sino que, por el contrario, reproduce en su propuesta estético-política algo de esa violencia institucional que se critica.

La obra tematiza la manifestación expresada bajo la estética de la audición. Según Karina Mauro, en el mundo de la actuación el casting se convierte en un lugar de control y disciplinamiento debido a la amenaza constante de desempleo y el carácter de la industria audiovisual como el ámbito que aporta la mayor remuneración para lxs artistas (Mauro, 2020, p.26) Lxs protagonistas de la obra de Arias no recibían una retribución económica por su participación en la obra. Eran invitadxs a participar voluntariamente. El formato casting permitía cierto control de las situaciones recreadas por lxs participantes.

La técnica del *reenactment* se basa en la reconstrucción o recreación de un pasado histórico apoyándose en elementos materiales que reproducen el momento evocado, como

vestuario, maquillaje, objetos, etc. La intención es vivenciar la historia, sacarla del archivo para transformarla en experiencia presente colectiva. En el arte contemporáneo se han generado propuestas en las que el *reenactment* es utilizado como estrategia artística (Agnew, 2004; Arns, 2008). *Audición para una manifestación* desarrolla este procedimiento a la manera de una *performance* en la que lxs protagonistas ocupan un lugar en la historia de vida de otrx. La obra presenta una paradoja mediante la oscilación entre cercanía y distancia que constituye un puente entre dos escenas, la recordada y la performada. Por un lado, la cercanía de las imágenes traídas por medio de la recreación o manifestación presente de un archivo del pasado, que según Arias es "como una máquina del tiempo, entras en una actuación (...) y te disfrazas (...) y entras en una imagen, en una fotografía del pasado. Entonces es como teletransportarse" (Lola Arias, *Audición para una Manifestación,* 2014-2019, nuestra traducción). Y por otro lado la distancia que se crea con esas imágenes en el trabajo con la teatralidad. La utilización de un vestuario que no está hecho a medida, que parece más bien un disfraz, las pelucas y el maquillaje, entre otras cosas, crea un espacio ficcional diferente al del presente de la *performance,* acentúan el aspecto lúdico, el artificio, lo procesual. Surge así una tensión entre pasado/historia y memoria, una memoria performativa (De la Puente, 2015) que busca hacerse cuerpo. De esta manera, la obra opera como un acto vital de transmisión de conocimientos, de saberes y prácticas sociales, en palabras de Maximiliano De la Puente "memorias colectivas y estrategias performáticas a través de la reactivación de un repertorio de gestos y significados". (De la Puente, 2015: 92). Presenta, dentro de un marco representacional, una práctica cultural asociada a la performatividad, como lo es una manifestación pública masiva, dando lugar a otra experiencia, una nueva manifestación que es a su vez un acontecimiento estético. En este sentido Arias afirma: "creo que el propósito de una obra artística que quiere ser políticamente relevante es hacer pensable lo impensable para hacer posible las cosas que no están en el rango de nuestras posibilidades, para abrir una percepción de la realidad que crea la realidad, porque si creas una nueva percepción de la realidad también creas una nueva realidad." (Lola Arias, *Audición para una Manifestación,* 2014-2019, nuestra traducción).

Esta desterritorialización de las memorias de la calle al teatro y la puesta en acto mediante el procedimiento del *reenactment* habilita una reterritorialización, no solo como espacio físico de aparición, si no también de resemantización de lo acontecido creando nuevos escenarios de lo posible y, por ende, otros sentidos que se anudan a los significantes (Deleuze y Guattari, 2000).

Consideraciones finales

Poder construir memorias sobre el 2001 implica no solo recordar un acontecimiento de brutal represión estatal sino también un espacio de potencia y de encuentro del pueblo como sujeto colectivo. El procedimiento del *reenactment* conjuga el valor estético con la potencia de reconstruir un hecho significativo del pasado reciente en forma de escenas que cruzan archivos

documentales, memorias personales, la improvisación y la posibilidad de creación en escena. Algunas de estas imágenes que evocan tienen un peso significativo en la memoria colectiva de una crisis que se vivió en las calles. La obra *Audición para una manifestación* produce efectos tanto en quienes participaron como performers como en quienes fueron espectadorxs. Permite la puesta en acto de memorias performativas al introducir escenas fragmentarias en las que se despliega una nueva versión del pasado y al dejar emerger una nueva manifestación que interpela el presente.

Bibliografía

Agnew, V. (2004). Introduction: What is Reenactment?, *Criticism, 46,* (3). En línea: http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/

Arias, L. (2014-2019) *Audición para una Manifestación.* Sitio oficial de la artista. Disponible en: https://lolaarias.com/es/audition-for-a-demonstration/

Arias, L. (2017a). "Lola Arias visita la rebelión de 2001 a partir de *Audición para una manifestación*". Entrevista por Sergio Arboleya. En *Sección Espectáculos, Canal de Noticias Télam*, 22/05/2017. En línea: https://www.telam.com.ar/notas/201705/189871-lola-arias-performance-audicion-para-una-manifestacion.html

Arias, L. (2017b). *Audition for a demonstration/ Athens. English subtitles.* En línea: https://vimeo.com/222668222

Arias. L. (2017c) *BP.17 / CATÁLOGO: Lola Arias I Audición para una manifestación,* 11 de julio. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=t_XxbMkzVS4

Arns, I. (2008). History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance, *Agora, 8*. En línea: https://agora8.org/InkeArns_HistoryWill%20Repeat/

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. *Hacia una teoría performativa de la Asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

De la Puente, M. (2015) "Memorias performativas en el teatro político contemporáneo". En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, junio 2015, pp. 84-102. En línea: http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2020) Desear desobedecer. Lo que nos levanta. Madrid: Ed. Abada.

Comunicación, Cultura y Teatro: la construcción de la identidad teatral tucumana

Venturelli Arce, María Constanza[1]
Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
constanzaven.cv@gmail.com

Palabras Clave
TEATRO INDEPENDIENTE - TUCUMÁN - HISTORIA - SOCIOLOGÍA - COMUNICACIÓN - CULTURA - GRUPOS - OFICIO - ACADEMIA

Resumen

El teatro en Tucumán se desempeñó como un oficio desde sus comienzos y, con la aparición de la carrera de teatro en la Universidad Nacional de Tucumán en 1984, comenzó a profesionalizarse. De esta manera, en la conformación del colectivo teatral se producen tensiones entre el oficio y la Academia. Sin embargo, los grupos de teatro independiente siempre se desarrollaron en relación a uno u otro polo de esta tensión. Indagaremos en las maneras en que se conforman estos grupos en la provincia, su relación con la Universidad y la incidencia del contexto en sus movimientos internos, así como sus respuestas a los esquemas sociales y políticos vigentes. En este estudio analizamos cómo se construye la teatralidad e identidad teatral tucumana a partir de los grupos de teatro independiente, es decir la conformación del campo teatral realizando un abordaje desde la Sociología de la Cultura junto al aporte de la historia teatral local, lo que nos posibilita encontrar respuestas desde una mirada enriquecedora, menos anclada en el esencialismo y mucho más conectada con la realidad material e histórica actual.

Teatro en Tucumán: historia de los orígenes

Dado que la temática de este estudio es la construcción identitaria del teatro independiente en Tucumán y nuestro objeto de estudio son los grupos de teatro que se adscriben a esta modalidad, resultó sustancial para nuestra investigación realizar una reconstrucción histórica sobre el teatro tucumano. La perspectiva histórica permite situarnos en un espacio-tiempo determinado que posibilita la comprensión del surgimiento u origen de estos grupos, y cómo se estableció el teatro en la provincia para comprender de qué manera sus inicios se resignifican en el presente. Las escasas fuentes documentadas en nuestra provincia en materia de teatro se atribuyen, según los autores consultados, a que algunos archivos se perdieron con el tiempo.

Valeria Mozzoni[2] (2015) en su Tesis Doctoral "Teatro tucumano y cultura española: Entre

1 Lic. en Comunicación

2 Dra. en Letras, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán

dramaturgias y puestas escénicas" realiza una reconstrucción histórica acerca de la provincia de Tucumán, tomando como base el libro "Historia del Teatro Argentino en las provincias", que compila el trabajo de otros investigadores del país. En Tucumán, la investigación estuvo a cargo del investigador Juan Tríbulo[3]. Este es uno de los trabajos más completos que documenta la historia del teatro en las provincias y consta de tres volúmenes editados: Tomo I y Tomo II en los años 2005 y 2007 respectivamente, mientras el Tomo III se encuentra en prensa. Tríbulo propone la siguiente cronología, a partir de este material y de "Tucumán es Teatro" (2005):

1) Desde los inicios hasta 1958: Constitución del campo teatral de Tucumán

2) 1959 – 1976: Consolidación del campo teatral de Tucumán. Período de transición signado por el proceso militar desde 1976 hasta 1983

3) 1984 – 2004: Reactivación y renovación del campo teatral.

Como estudio complementario, Martha Forté[4], escribió "El Teatro en Tucumán, orígenes y desarrollo", abordando también una reconstrucción del campo teatral desde sus comienzos hasta la década del 70. Esta investigación contribuye a situar los orígenes del teatro en la provincia y el surgimiento de las diferentes formaciones con el pasar de los años, lo cual es indispensable para el desarrollo de esta investigación.

De la misma manera, dicho estudio marca una diferencia entre el teatro realizado en las provincias y en Buenos Aires. La autora destaca sobre todo la participación que tuvo la Universidad Nacional de Tucumán en dos períodos de su existencia, que influyeron directa o indirectamente en la configuración del panorama teatral de la provincia.

Orígenes del Teatro en Tucumán

En San Miguel de Tucumán, en el siglo XIX, la edificación de un teatro o la adaptación de un salón para las diferentes obras se tornó un elemento motivador para la actividad teatral de aficionados. Así también, propició la presentación de espectáculos llegados desde Buenos Aires y paralelamente a lo que iba sucediendo en esa provincia, se fueron gestando otros espacios de producción que comenzaron llamándose vocacionales y se consolidaron como independientes. El primer grupo en Tucumán, se denominó Teatro del Pueblo, al igual que el fundado por Leónidas Barletta[5] en Buenos Aires.

Forté propone analizar las similitudes y diferencias del movimiento teatral tucumano en relación con el porteño teniendo en cuenta que el teatro tucumano creció adquiriendo una serie de rasgos similares, pero naturalmente comprensibles, dada la postura centralista que toma

3 Actor, investigador, director, docente y creador de la carrera de teatro

4 Martha Forté, profesora de pedagogía y Ciencias de la Educación, recibida de la Universidad Nacional de Tucumán, maestra rural y actriz

5 Escritor, periodista y dramaturgo argentino. Fundador del Teatro del Pueblo.

Buenos Aires respecto a las provincias. La autora esquematiza al teatro en tres corrientes: la filodramática, la independiente y el teatro institucionalizado.

Es importante destacar que el ámbito del teatro profesional debe sus orígenes a Ramón Serrano (autor, actor y director español), quien creó y dirigió la "Academia de Recitación y Arte escénico", uno de los primeros grupos profesionales de Tucumán que funcionó entre 1927 y 1930. Serrano había llegado a nuestra provincia con una compañía en gira y comenzó a dar clases en su casa, que luego convirtió en Academia. La declamación, además de ser parte de la formación de los niños de la época, era considerada un paso previo para la actuación. Las academias de recitado fueron un semillero de actores y actrices en nuestra provincia. Hasta la década de 1960 funcionó en Tucumán la Escuela de Declamación de la Provincia que, bajo la conducción de Luz Pérez Rojas, se desarrollaba en el Teatro San Martín.

Del mismo modo, es de suma importancia destacar la figura del actor y director mendocino, Ángel Quagliata (1905-1969). Con él se da inicio a lo que se conoce hoy como teatro popular. Quagliata llegó a Tucumán en 1931, unió y fusionó el circo criollo, la radio, los grupos de aficionados y los independientes con el teatro profesional. La falta de lugares apropiados lo llevó a la creación del "Teatro Rodante del Norte", primer grupo profesional con raíces tucumanas de orientación netamente popular. El mismo tuvo su origen en un teatro, y pasó a una carpa de circo que se convirtió en criollo y recorrió todo el país. Su rasgo definitorio fue el impulso por hacer teatro sólo por el placer de hacerlo, por un "llamado de la vocación" o por la inclinación a desarrollar una actividad cultural o social. Esto sucedía sin ninguna instrumentación técnica, solo basándose en la intuición, en la imitación de modelos espectaculares, modismos de actores y utilización de textos consagrados o en boga. Aquí radica la importancia, resaltada por Forté, de la influencia de las obras de Capital Federal que llegaban a las provincias. Los grupos comenzaron a llamarse filodramáticos, y casi todas las organizaciones obreras tenían el suyo. Uno de los que mayor renombre alcanzó fue el grupo Libertario de la FORA, (Federación Obrera de la República Argentina).

Unos años más tarde, en la década del cuarenta, funcionaron en la Facultad de Filosofía y Letras los grupos "Teatro Universitario" y "Taller de Teatro Universitario", como primeras manifestaciones de lo que sería el quehacer teatral en ese ámbito. Guido Parpagnoli, decano de la Facultad de Filosofía y Letras en aquel momento, impulsó la creación del Instituto de Artes durante la gestión del rector Horacio Descole, entre 1948 y 1951. Entre el 15 de abril y el 31 de noviembre de 1958 se desarrolló el Seminario de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, organizado por el Honorable Consejo Superior de la UNT.

Un hito que resulta crucial en esta reconstrucción histórica, fue la creación del Instituto de Artes de la UNT, que posteriormente pasó a ser Departamento o Instituto Superior hasta obtener el rango de Facultad en 1985.

Esta transformación revistió suma importancia, dado que impulsó la formación de trascendentes artistas plásticos y de él dependieron el Taller de Luthería, la Escuela de Música y la de Bellas Artes, y en algunos períodos de su funcionamiento el Teatro Universitario. Ya en 1984, la Universidad crea

la Licenciatura en Teatro lo que constituyó un antes y un después en la historia del teatro local.

Consolidación del campo teatral (1959-1976):

Dicha consolidación fue incentivada por la implementación del Seminario de Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán y por otro lado, por la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC), ambos creados en 1958.

Valeria Mozzoni (2015), indica en su tesis la importancia de los ámbitos Universitario y Oficial, ya que constituyen los dos pilares fundamentales para el desarrollo y fundación del campo teatral tucumano. A estos pilares se les suma la actividad de los Grupos Independientes, es decir, aquellos que no reciben financiación de organismos oficiales o instituciones y que auto gestionan sus actividades. En nuestra tesis la autogestión, la figura del Estado, las políticas de turno, lo independiente y lo comercial, serán claves, pero siempre teniendo en cuenta el contexto de desarrollo del objeto de estudio, ya que influye directamente en el mismo. Mozzoni señala que la interacción entre estos tres espacios (oficial, universitario e independiente) será permanente en los años que comprende este período, y se pondrá de manifiesto por medio del tránsito de los agentes (actores, directores, escenógrafos) de uno a otro ámbito.

El Consejo Provincial de Difusión Cultural fue un organismo colegiado y autárquico que comenzó a funcionar en enero de 1959. Estaba organizado en torno a un Directorio constituido por un Presidente, un Secretario General y cinco vocales para los siguientes departamentos: Teatro, Radiofonía, Cine y Literatura, Artes Plásticas y Música. Gracias a este organismo, se realizaron importantes acciones: se fundaron el Ballet y el Teatro Estables (1959), la Escuela de Danza, el Conservatorio de Arte Dramático (1969) y el Nocturno para Obreros; se implementaron los Conciertos Didácticos y los Conjuntos de Cámara; se concluyeron los trabajos en la Casa de la Cultura y se creó la Biblioteca Provincial, la Escuela de Bibliotecarios y la Radio Provincial. La Municipalidad de San Miguel de Tucumán, que se encuentra dentro del circuito oficial, apoyó la actividad teatral en este segundo momento de la periodización, elaborada por el actor Juan Tríbulo.

Se destacan la creación, en 1960, de la Escuela Municipal de Arte Dramático; la realización de un Festival Teatral en los barrios durante la gestión de Ricardo Abraham en la Dirección de Cultura del Municipio; el Seminario de Iniciación Teatral en 1968; el Seminario de Arte Dramático en 1974 que daría lugar, un año más tarde, a la formación de un Elenco Municipal de Teatro. Por otro lado, uno de los hechos que destaca Mozzoni por su importancia en relación a la formación y profesionalización de los actores tucumanos es la creación, en 1969, del Conservatorio Provincial de Arte Dramático que funcionó hasta 1976. Lamentablemente, esta creación a favor del teatro de nuestra provincia se vio violentamente detenida en 1976 a causa del Golpe Militar. Durante este período, asumió el poder Antonio Domingo Bussi, quien firmó un decreto dejando sin efecto la Ley 2765, por la cual se había creado el Consejo Provincial de Difusión Cultural. Además, ordenó cerrar la Escuela de Arte Dramático y suprimió el apoyo

técnico y artístico al interior.

En el ámbito universitario, se destaca la creación del Seminario Universitario de Teatro en 1960 por parte de los jóvenes del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, iniciativa que derivó en el TUDEFYL (Teatro Universitario de Estudiantes de Filosofía y Letras) en 1963. El tercer eje que nombra Mozzoni es el de los grupos Independientes que, al igual que los ejes oficial y universitario, aportó al afianzamiento del campo teatral tucumano. No sólo por la cantidad y calidad de sus producciones artísticas, sino también porque se ocupó de la capacitación de actores y directores a través de cursos y seminarios. Entre los muchos grupos existentes se destaca "Nuestro Teatro", que integraban figuras como Guido Parpagnoli, Rosa Ávila y Oscar Quiroga, y funcionó entre 1959 y 1975. Esta agrupación contaba con una sala propia con capacidad para cien personas. Inaugurada en 1967, se convirtió en la primera sala de teatro independiente de San Miguel de Tucumán. Fue muy importante el aporte de este grupo al campo cultural, contribuyendo a la consolidación del teatro tucumano por la labor de Oscar Quiroga como dramaturgo.

Mozzoni indica que los criterios de legitimación y consagración de los grupos dentro del campo teatral en Tucumán durante este período estuvieron determinada por distintas circunstancias, entre las que se destacan como principales el pertenecer a un elenco notable (por ejemplo el Teatro Estable); las críticas realizadas en los medios gráficos de la provincia que, en ese entonces, eran constantes; la obtención de premios en instancias provinciales, regionales o nacionales, por ejemplo el primer concurso de Obras de Teatro para autores Nacionales y Regionales organizado por el CPDC en 1961, o el Primer Festival Nacional de Teatros del Interior que se realizó en Buenos Aires en 1969.

Tendremos en cuenta todos los elementos nombrados anteriormente, dado que contribuyeron a consolidar el campo teatral tucumano. Sin embargo, son elementos que se resignifican al día de hoy ya que, si bien aumentaron los sitios de difusión que funcionan como vidriera, las instancias legitimadoras de los premios y festivales tienen un peso importante para la comunidad teatral; esto sin lugar a dudas tiene consecuencias en la construcción de los rasgos identitarios de cada grupo teatral.

Reactivación del campo teatral (1984-2004)

Mozzoni (2015) propone como tercera etapa la reactivación y renovación del campo teatral, a la ya enunciada por Tríbulo en el libro Tucumán es Teatro (2005), que se desarrolla en el tercer tomo de la Historia del Teatro en las Provincias, aún inédito. Por este motivo, en este punto haremos una reconstrucción de la situación del teatro tucumano desde 1984 hasta el año 2004. Este período es clave en nuestra investigación, dado que es el momento en el que se abre una etapa de proliferación de grupos de teatro independiente y de sucesión de acontecimientos que acompañarán un período productivo del teatro tucumano y de la cultura en la provincia. La etapa de "Reactivación y renovación" que describen los autores, se inicia con el retorno de

la democracia, luego del ínterin causado por la dictadura militar en 1976. La reactivación de la actividad teatral en nuestra provincia se debe, en gran medida, a la creación de la Escuela de Teatro en 1984, primero dependiente del Departamento o Instituto Superior de la UNT, que luego pasó a ser la Facultad de Artes en 1985. Después del cierre del Conservatorio Provincial de Arte Dramático en 1979, esta institución permitió acceder nuevamente a la comunidad provincial a una formación teatral sistemática. Señala Mozzoni que Tríbulo reconoce que la producción de espectáculos y la constitución de grupos teatrales nuevos fue creciendo en este período, estimulada por la instauración de Fiestas Provinciales y Festivales Regionales y Nacionales, como así también por la profusión de autores locales que estrenan de inmediato los textos que escriben.

Dos de los eventos más destacados que reúnen a los teatristas tucumanos son la Fiesta Provincial del Teatro y el Festival de Teatro Experimental Víctor García, que se realiza cada dos años a partir del 2000. Cabe aclarar que algunos de los festivales nombrados se siguen realizando hasta el presente. La participación en diferentes festivales u otras instancias, contribuye a consolidar el trabajo de cada elenco, al tiempo que resulta una experiencia que favorece la legitimación del trabajo de los grupos y su trayectoria en el medio. Lo mismo ocurre con los premios. En Tucumán existen, entre otros, dos reconocidos premios que distinguen la labor de los teatristas. Uno es el ARTEA (Arte Teatral), instituido por la Asociación Argentina de Actores delegación Tucumán en 1989. En 1992 fue declarado de interés provincial por la Honorable Legislatura de Tucumán y de interés cultural por la Universidad Nacional de Tucumán. El otro es el Iris Marga, que desde 1993 tiene como objetivo promover y estimular el quehacer cultural en la provincia.

Es importante señalar que la investigación realizada por Mozzoni data del año 2015, por lo cual estos datos referidos a la difusión y reconocimiento de algunas obras crecieron a pasos agigantados. Proliferaron diferentes diarios y revistas en formato digital que son consumidos asiduamente por miles de personas. Estas publicaciones digitales, constituyen en la actualidad un importante medio de difusión de la actividad teatral de nuestra provincia, puesto que aparecen allí también –como en los diarios impresos- carteleras, entrevistas a teatristas, críticas y opiniones sobre las obras en cartel. Sin embargo, el fenómeno vinculado al uso de redes sociales (como Instagram, Facebook o Twitter) suma día a día más seguidores. La atención a esta cuestión resulta crucial en nuestra investigación, dado que en la actualidad es fundamental la aparición y participación de los actores teatrales en las diferentes redes, ya que suponen un intercambio inmediato y fluido entre el grupo teatral y sus receptores. En el caso de las redes sociales como Facebook e Instagram, permiten ir construyendo una cartografía –parcial- del campo teatral actual en Tucumán. Además de las cuentas personales de actores, directores, dramaturgos y teatristas en general, son numerosos los grupos o compañías, las salas y hasta los eventos que tienen un perfil en estas redes sociales. Mencionamos sólo algunos que sirvan para ilustrar lo que decimos. Entre los grupos o compañías independientes que se han sumado a las distintas redes, ya sea Instagram o Facebook (no todos tienen cuentas en ambas redes)

encontramos a la Fundación Teatro Universitario, a la Compañía Filodramática, a los grupos Silfos Teatro, al grupo La Rendija y Mandrágora, entre muchos otros. Algunas de las salas –oficiales o independientes- que promocionan sus actividades son: Teatro Alberdi, Teatro San Martín, Prensa Virla, La Colorida, Ross sala Teatral, La Gloriosa Sala Teatral, La Sodería, Sala Luis Franco, etc. También encontramos eventos como la Fiesta del Teatro Tucumán o las Jornadas de Investigación Teatral y ciertos colectivos y organizaciones que buscan integrar y conectar a las personas vinculadas con el quehacer teatral en nuestra provincia, como la Asociación Argentina de Actores (delegación Tucumán) y ASIT (Agrupación de Salas de Teatro Independiente de Tucumán), entre otras. Mozzoni destaca: *"Los grupos independientes cuentan con pequeñas salas propias distribuidas en distintos puntos de la capital tucumana que, si bien han logrado "abrir el juego" al proponer más espacios para la creación y la expresión artísticas, no han podido aún "descentralizar" la hegemonía de la actividad teatral desarrollada en las salas oficiales-tradicionales"* (Mozzoni, 2015 et al). No es casual, apunta Mozzoni, que mayoritariamente, sean los elencos oficiales (Teatro Estable) o con apoyo oficial e institucional quienes puedan poner obras que impliquen un mayor desembolso de dinero, y que los grupos independientes se vuelquen a obras de su propia autoría. Hay que pensar que decidir montar cualquier espectáculo implica muchos gastos: sueldos de todo el equipo involucrado, vestuario, escenografía, utilería, etc. y, por supuesto, la sala, si es que el grupo no cuenta con un espacio propio.

Cómo se construye la identidad teatral en Tucumán

Este estudio se planteó a partir de la hipótesis de que los grupos de teatro independiente en Tucumán, en su mayoría, están conformados por miembros egresados de la Carrera de Teatro de la UNT, por lo que su identidad toma como punto de partida la formación académica que reciben en tal institución y la pertenencia a la misma. Son reticentes al mercado y creen en la libre circulación del aparato teatral. Para avanzar en el análisis, fue indispensable indagar en el discurso de los teatristas y cómo los atraviesa el contexto donde se desempeñan. Abordamos el análisis a partir de autores como Grimson, que propone la estrategia de la llave para indagar dentro de una configuración cultural, advirtiendo que, como planteaba Williams, las formaciones no formales que abordaremos son complejas, y suele haber rupturas y fusiones internas. Examinamos, según Grimson, a los otros en relación con los otros que ellos definan en sus contextos, teniendo en cuenta las características principales para cualquier configuración cultural, como la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder.

En nuestra investigación, decidimos analizar a integrantes de tres grupos de teatro independiente, considerando su distancia generacional y las diferencias en sus teatralidades. Los grupos seleccionados fueron Manojo de Calles, Calavera teatro y Rodado 20. Manojo de Calles es un grupo de Teatro Independiente que se desempeña en la provincia desde el año 1993. Verónica Pérez Luna es miembro fundadora del grupo y cogestora del espacio artístico "Fuera

de Foco", que funcionó desde el año 2011 hasta el año 2020. Este grupo se caracterizó por generar, durante estos años, una teatralidad propia e influenció a diferentes grupos en el NOA a través de sus obras, performances e intervenciones. Por su parte, Calavera teatro, funciona desde el año 2000 con una producción ininterrumpida en la provincia. Martín Giner, uno de los creadores del grupo y quién hoy es la cabeza, es director teatral y dramaturgo, egresado de la Carrera de Teatro de la UNT. Integró el grupo La Jirafa, Teatro Universitario y Teatro Estable de la Provincia de Tucumán. Finalmente, Rodado 20 es un grupo conformado por jóvenes que rondan entre los 18 y los 20, que surge en el año 2018 a partir de la escuela de circo del Ente de Cultura de Tucumán. Mateo Korstanje y Pitu Núñez, son sus principales referentes.

El abordaje de la construcción de identidades se toma siempre como una problemática compleja si se quiere evitar caer en los errores más comunes. Por esta razón, tomaremos aquí algunos tópicos como la relación del teatro con el mercado, la política estatal, las grupalidades, el contexto, las teatralidades, entre otros.

Lo que se destaca dentro de los grupos seleccionados es la heterogeneidad que hay entre ellos: distancias etarias, contextuales, teatralidades, esto nos brindó una visión mucho más amplia sobre la construcción de estas grupalidades. En nuestro abordaje nos interesa indagar sobre las características que componen a los grupos y cuáles se comparten dentro del colectivo. Qué rasgos compartidos tienen estas formaciones y cuáles son esos límites difusos que se plantean en dicha configuración cultural.

El Teatro independiente para los teatristas de Tucumán

La importancia de saber cómo perciben el teatro independiente los integrantes de los grupos radica en que nos permitirá entrar de una manera más clara a dicha configuración cultural.

Algunos de los rasgos que presentaba el teatro independiente en sus comienzos (1930), aún persisten en la actualidad, estos rasgos atravesados por la modernidad como el teatro-arte, teatro como militancia, teatro con bajada aleccionadora, teatro anti capitalista, entre otras ideas que iremos deconstruyendo.

Como señalamos anteriormente, Jorge Dubatti describe esta práctica - el teatro independiente- como una modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, porque implicó cambios en las poéticas, en las formas de organización grupal, en los vínculos de gestión con el público, la militancia artística y política y las teorías estéticas propias. Hay en la construcción de estas grupalidades, la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, y el deseo de realizar un "buen" teatro, alejado del teatro comercial/mercado. Sin embargo, a lo largo de la historia no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente llevaron a cabo las mismas decisiones.

A pesar de que algunas posturas ubican el final de esta práctica sobre el comienzo de la década del 70, Dubatti plantea que el teatro independiente iba a cambiar con la historia, pero que seguiría vivo hasta hoy, y es así como éste iba a perdurar. Sin embargo en Tucumán hay

muchos rasgos que no cambiaron con la historia, sino que siguen vigentes hasta la fecha, y habrá que replantear el por qué de tal resistencia a lo emergente. Esto implica tener en cuenta el contexto en el que se inscriben las diferentes prácticas, teniendo en cuenta que en nuestro país la Dictadura de 1976 marcó un antes y un después en el sector artístico.

En una mesa panel (realizada en el año 2019 por los 30 años del Grupo La Jirafa en el Centro Cultural Virla) integrada por referentes del teatro independiente, pudimos recopilar datos de suma importancia para esta investigación. Los teatristas presentes realizaron una ponencia acerca del panorama teatral independiente de la provincia, o mejor dicho de San Miguel de Tucumán. Entre algunos ejes mencionados se encontraban *"la profesionalización de los teatristas"*, *"factores que contribuyen o atentan para crear un mercado del espectáculo"*, entre otros. Lo interesante de este hecho es que pudimos recopilar información desde adentro, desde esa autopercepción de algunos de los integrantes del colectivo teatral independiente de la provincia. Teresita Guardia, dueña de la Sodería Casa de Teatro, dijo dentro de su ponencia: *"la palabra mercado me hizo un poco de ruido porque creo más bien en la circulación"*, pero entonces, ¿qué significa hacer teatro? ¿Por qué es difícil hablar de dinero, trabajo y colectivo al mismo tiempo? ¿Cuáles son los fundamentos? En otra postura muy distinta, Guillermo Katz, se apoyó en la definición de Dubatti de Teatro Independiente, para poder dar su opinión, que en rasgos generales habla de esta práctica como una dinámica asociada a lo grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo al mercantilismo, la promoción del teatro-escuela, la accesibilidad de la gente al teatro, la búsqueda de conexiones con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional. A partir de estas ideas Katz plantea que

> "Profesional y mercado suenan a contradicción [...] El teatro independiente por lo que entiendo siempre debería estar en contra del mercado y en contra de las estructuras jerárquicas estéticas y de producción de ámbito profesional- comercial. [...] Se me aparece otra pregunta también para salir del enrolle, que es el que más me gusta a mí porque me recontra interesa ganar plata con mi profesión artística, no soltaría la idea de mercado. La otra pregunta que se me aparece es, si ya es hora de soltar estas palabras de una buena vez: independiente, horizontalidad, grupo, comunidad, teatro de arte, militancia. [...] Pienso en quienes pertenecen a mi generación, que nuestro inicio en el teatro no fueron los 80 y 90, entonces **no hemos tenido la necesidad de buscar agruparnos después de la dictadura**. No tuvimos que pelear por apoyo del Estado, no tuvimos que ser autodidactas porque había muchos espacios de formación cuando empezamos, no tuvimos que armar espacios y salas porque ya existían [...]"

Por su parte Rafael Nofal, gran referente local, docente, director, investigador y dramaturgo, se refirió de la siguiente manera,

> "Yo quiero reivindicar a lo independiente por su valor simbólico, en el siglo pasado se independizaron de la tiranía del productor comercial. Aquellos antiguos anarquistas y socialistas que nos cobijaron en sus ideales sabían exactamente de qué querían

> independizarse, aquellos artistas porteños, digo porteños, porque en el interior salvo excepciones no hubo producciones de teatro comercial".

Máximo Gómez *"No pude dejar de pensar en el teatro independiente de hoy, desvinculado del teatro independiente de ayer, desvinculado de sus orígenes",* comenta que le parecía importante hablar del teatro del pasado para entender dónde estamos ubicados en el presente, por lo que cita a Stuart Hall, que habla de que cada uno construye su propia identidad trabajando para cambiar ciertas estructuras, pero que es necesario asentarse sobre ciertas bases, afirma que para él "*el teatro independiente fundamentalmente se constituyó a partir de una gran utopía, y esa utopía era la de una sociedad mejor",* señalando que esa utopía como la idea de que el teatro podría transformar el orden social, y estos son ideales muy arraigados a la modernidad.

Nos parecía importante volcar en el análisis estos discursos, dado que estos teatristas forman parte de ese colectivo al que llamamos "teatro independiente", y la notoria diferencia entre sus discursos, que por un lado está relacionada con la distancia etaria de dichos miembros y por otro por el recorrido que tuvo cada uno. Es muy interesante cómo surgen algunos términos (utopía, mercado, profesión, circulación) para referirse a este teatro instalado, el cual está hoy atravesado por otro contexto y otras situaciones socio-económicas. Tengamos en cuenta que esta investigación comenzó en el año 2018, donde el país estaba bajo las Políticas de Estado de un gobierno neoliberal y eso golpeó de alguna manera al arte en todas sus ramas. En los años 2018 y 2019 cerraron muchas salas de teatro, se hizo difícil sostener los espacios. Sumando ahora, el año 2020, donde atravesamos una pandemia mundial que vino a hacer que los integrantes de los colectivos artísticos se pregunten cómo estaban llevando a cabo su profesión/oficio, en todas las áreas. Por ejemplo, un interrogante que se planteó en varios foros y redes sociales, es cómo se construye el hacer teatral en la virtualidad, qué es el convivio, si existe un tecnovivio[6], entre otras cosas.

Básicamente impulsó a construir conocimiento sobre la marcha, e hizo reaccionar al sector y sobrellevar esta situación. Por un lado lo económico se inscribió en esta nueva manera de ganar dinero, como la gorra virtual, funciones online, talleres virtuales de todas las áreas; pero por otro lado, también sirvió para cuestionar la actividad teatral en sí, y esto condujo a que se realizaran diferentes ponencias virtuales para replantearse la práctica teatral.

Lo que nos brindó esa mesa panel, es darle un poco de claridad a nuestro análisis, y al mismo tiempo darnos la certeza de que dentro del colectivo hay entrecruzamientos, tensiones y diferencias. Saber que hay dualidades que se exponen y que nos sirvieron a lo largo del

6 Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo. Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54

análisis, como *mercado/circulación, profesión/militancia, utopía/realidad,* lo *independiente/lo comercial*, y algunos conceptos que funcionaron como complemento del discurso de nuestros entrevistados como la horizontalidad, el teatro de arte, grupo, comunidad.

Algunas conclusiones acerca del teatro independiente en Tucumán

A lo largo de nuestra investigación hemos podido profundizar acerca de cómo se construye el colectivo teatral independiente, a partir de discursos y en particular por los grupos de teatro elegidos como muestra para nuestro análisis.

Nuestro marco teórico nos permitió indagar en estas grupalidades, cómo se construyen y relacionan, y cómo eso desemboca en la construcción de una identidad. Como postula Grimson, nos encontramos dentro de esta configuración cultural con características internas complejas, como la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder, que generan ciertas fricciones o desacuerdos entre las diferentes formaciones, incluso entre los sujetos pertenecientes al colectivo teatral.

La síntesis histórica del teatro sugerida, nos sirvió para profundizar en la historia del teatro tucumano, que también se volvió una parte importante de nuestro trabajo, al desplegar cronológicamente hitos importantes para la historia del teatro y así dimensionar la importancia del contexto en la construcción de estas formaciones, y visualizar la evolución de esas grupalidades y cuáles fueron las relaciones institucionales que se construyeron entre ellas.

Nuestro trabajo de campo, nos permitió indagar sobre investigaciones realizadas en la provincia y en otras partes de Latinoamérica acerca del fenómeno del teatro independiente, acerca de formaciones, dramaturgia y actuación propiamente dicha. A partir de las entrevistas realizadas a los integrantes del colectivo de teatro independiente de Tucumán, pudimos conocer más a fondo cada sujeto y grupo, y qué relación tienen dentro del entramado del colectivo.

De lleno en nuestro análisis, pudimos dar cuenta de que las formaciones seleccionadas cuentan con una organización interna que no *se basa en ninguna afiliación formal*, es decir que se agrupan de diferentes maneras y de manera independiente. Sin embargo están organizadas alrededor de una manifestación colectiva pública, como lo es el *colectivo teatral independiente*, y que a su vez tienen una organización interna de *especialización*, porque se apoyan y promueven su trabajo en un medio o rama particular de un arte, que en este caso es el teatro. Sin embargo también podemos considerarlas *alternativas*, porque a veces las instituciones existentes las excluyen o los integrantes tienden a excluirse, ya sea por sus modos de producción o ideología. Dentro de estas grupalidades, nos encontramos con características muy distintas, al punto de tener ideas totalmente confrontadas.

Podríamos decir que cada formación actúa de acuerdo al contexto de surgimiento y cómo cada uno pudo ir adaptándose al contexto actual, por un lado tendremos a la generación surgida en los 90 y por el otro los que surgieron posteriormente, donde también entran en juego las características residuales que se imponen y lo emergente que queda marginalizado. La importancia de las políticas de turno y las condiciones socioeconómicas, tienen un rol

importante, ya que atraviesan a las formaciones teatrales, y esto se visualiza en la construcción de sus estructuras internas, en sus obras y en el discurso de los sujetos que las conforman.

El contexto de surgimiento brinda un tinte particular a cada formación, el cual influye en su posterior desenvolvimiento. En el caso de Manojo de Calles, que surgió en los 90, época de más afloración teatral, donde convivieron múltiples poéticas y cada grupo organizaba sus modelos referentes, un terreno brindado por la vuelta a la democracia que permitió el resurgimiento de distintas configuraciones artísticas y por otro lado la primera camada de egresados de la carrera de teatro en la provincia, lo que provocó un choque entre el oficio y el aparato teórico. Luego de la dictadura del 76', los artistas buscaron agruparse, para crear, para hacer teatro arte, para reivindicar la actividad colectiva, para buscar una transformación social. Calavera Teatro, surgió atravesado también por una crisis en el País, como fue la del 2001; y Rodado 20 tuvo sus inicios atravesado por un gobierno Neoliberal, que repercutió sin dudas en el sector artístico. Por todo esto consideramos que la historia atraviesa tanto al colectivo de teatro independiente como a cada grupo de teatro, porque también es una reacción al contexto del que surgen, más allá de que cada uno tenga sus particularidades.

Otra característica que también nos pareció notoria en la construcción de identidad de estas grupalidades, fue la incidencia que tiene la distancia etaria que hay entre los participantes de un grupo y del otro. Las diferencias generacionales son un punto clave en cómo se construyen esas estructuras, porque por un lado existen artistas que pasaron por una dictadura y por el otro tenemos jóvenes que recién están comenzando la Universidad y que contextualmente están atravesados por otros hitos históricos y configuraciones culturales, en las cuales los sujetos participan, como son el colectivo feminista, el colectivo lgbtiq, el colectivo de los derechos humanos, el colectivo de activistas medioambientales, quiero decir hoy los jóvenes están conformados por otras caracterísicas diferentes a los jóvenes de los 90. Sin embargo, como dice Grimson *"Un individuo habita diferentes espacios simbólicos y puede cambiar de creencia o práctica más fácil que lo que puede incidir para que cambien las creencias de las configuraciones culturales en las que participa",* y esto es muy notorio en los jóvenes, más que en el rango etario de grupos de los 90 que presentan cierta resistencia a esa participación de diferentes espacios, aunque seguramente inconscientemente lo realicen.

Definitivamente cada rasgo influye en la construcción y posterior desenvolvimiento de cada grupo, según las personas que lo conformen. Es decir, dentro de esa estructura que contiene a cada grupo influirá siempre, la edad, la cantidad de miembros, cómo se agrupan, si hay más mujeres que hombres, si la cabeza de grupo es mujer u hombre, la ideología, si la persona que dirige es individualista o no, si son más libres dentro del grupo y pueden trabajar fuera de él ya sea en otras formaciones o producciones, o si son más endogámicos, si es un liderazgo o es una bajada de línea, entre otras cosas; porque al fin y al cabo esas construcciones siempre serán de adentro hacia afuera, lo que posteriormente impactará en la construcción de las obras y sus significantes. De acuerdo a cómo están construidas estas grupalidades, posteriormente se verá reflejado en el trabajo que realiza cada formación y en el desenvolvimiento y en el discurso de

esas personas pertenecientes al colectivo.

Hay formaciones que mutan rápidamente con el paso del tiempo y otras que son un poco más estáticas o tienen una estructura más rígida, sin embargo el tiempo y el contexto influyen de manera tal que sí o sí se producen cambios, algunos más pequeños que otros, pero son formaciones que mutan, ya sea porque los integrantes van cambiando, como por ejemplo en la mayoría de los grupos de los integrantes originales (fundadores de grupos) van quedando sólo algunos y otros se van, o quizás un solo integrante vuelve a conformar el grupo con otra gente, pero en definitiva son estructuras que están en movimiento aunque sus integrantes piensen que no.

Por otro lado, desde el lado artístico, cuando ciertas formaciones no se adaptan a las nuevas estéticas o a la posibilidad de realizar otras construcciones, asentimos con la idea de Barale y Tossi al hablar de que la *reproducción* de las obras y la selección deliberada de esas tradiciones, es *"una función socio estética específica, la de convertir a los artefactos artísticos en sostén de discursos identitarios"*, pero que en ese sostén también reside una resistencia al cambio.

En esa reproducción de la cual habla también Raymond Williams, deberíamos preguntarnos acerca del modelo teatral que surge en la Universidad. En ese cruce que se realiza entre el oficio y la institución –marcado por Pérez Luna- se reproducen significantes y maneras de hacer teatro. Se hace compleja la lectura ideológica cuando la mayoría de los que conforman los grupos de teatro independiente salieron de la Universidad. Sin embargo hay algo que llama la atención y es que aquellos estudiantes que buscan saberes en la Universidad también buscan lo independiente ya sea en grupos o en espacios de formación no formales. La necesidad de romper, quizás, con algunos mandatos propios de la Academia. Esta reciprocidad de la que hablamos entre el oficio y la institución se mantuvo desde siempre, comenzando porque antes de la carrera Universitaria los espacios de formación eran independientes y aquellos que formaban esos lugares son los que luego forman parte de la Academia. Los artistas que conforman los lugares formales, una gran mayoría se encuentra en los no formales, haciendo que se reproduzcan estructuras de pensamiento ya establecidas hace años, desde ese quiebre que se produce con la dictadura.

Cuando hablamos de Teatro Independiente, siempre hay que cuestionarse de qué es independiente. Porque como afirmábamos en un comienzo siempre las estructuras están contextualizadas, y en este caso, en una provincia donde no hay teatro comercial, el teatro independiente es el único teatro del cual podemos hablar en perspectivas provinciales, salvo la excepción del Teatro Estable que es regulado por el Ente de Cultura de la provincia.

Y así como esas estructuras van cambiando, también la historia, por eso es importante que esas estructuras vayan adaptándose lentamente al contexto actual, sino de alguna manera son grupalidades que van quedando afuera de ese sistema. La búsqueda y construcción de una identidad cultural es un proceso que parte de una reflexión crítica, para saber en dónde estamos parados. Así como dice Leal Mujica *"Una sociedad no puede vivir ignorando lo que sucede*

en el presente y lo que aconteció en el pasado", es repensar cómo se ensamblan la sociedad y el teatro que se produce, desde esos grupos para la sociedad, más allá de las tensiones y diferencias que se generan en el colectivo, los procesos de producción deben realizarse como comunidad articulada. Donde el colectivo, tome otro tipo de visibilidad y de responsabilidad.

La provincia cuenta con un registro de los teatristas de la provincia, realizado por el Ente Cultural de Tucumán, este registro se divide por estamentos como técnicos, directores, salas independientes, autores, investigadores y grupos de teatro independiente. Para estar dentro de estos padrones cada individuo perteneciente a este sector deben censarse de manera voluntaria. Pudimos obtener información acerca de estos registros, sin embargo, se encuentran desactualizados; en el padrón vigente, perteneciente al estamento de Grupos de Teatro Independiente, se encuentran asentados 173 grupos de la provincia de Tucumán, donde descreemos que este fuera el total de grupos independientes reales, podemos hablar de dos fenómenos que se suceden uno puede ser que las nuevas camadas de teatristas sólo se basen en realizar un elenco concertado para una obra en particular o hay muchos grupos independientes que no se interiorizan sobre la existencia de este registro y de la posibilidad de censarse, o también hay un descreimiento del aparato Estatal en dónde no lo ven como necesario apuntarse y participar.

Creemos en que las instituciones estatales pueden reforzar y ampliar el vínculo existente dentro de la comunidad teatral, pero también es importante que dentro de la comunidad suceda el consenso para con el resto de participantes del colectivo teatral, que a veces quedan en la periferia por no pertenecer a ciertos grupos de whatsapp o por no tener cierta trayectoria, eso genera una brecha dentro del mismo colectivo, y no se realizan soluciones de raíz para el sector, tanto desde las instituciones existentes como desde adentro de la comunidad. La tensión sobre todo se genera en la brecha generacional, donde aquellos grupos de los 90 son los legitimados, y los jóvenes no tienen voz en las decisiones institucionales más importantes para el colectivo, ya sea porque no tienen una sala independiente o porque no les dejan espacio para la participación. De alguna manera lo que sucede con el grupo Rodado 20 fue la manera de posicionar un grupo joven dentro del ambiente, que ingresó porque representan al arte callejero, y no al teatro en sí mismo.

La aceptación de que el colectivo es heterogéneo, tiene tensiones, historicidad, que son muchos más integrantes los que conforman la comunidad y que algunos se encuentran en periferias, serviría para el crecimiento de la comunidad. También, la importancia de la construcción de productos culturales y de modelos que perduren en el tiempo, que el teatro sea accesible para mayor parte de la sociedad y no solo para un sector (teatro de élite), todo lo antes nombrado viene de la mano de repensar la construcción de las estructuras grupales para construir una comunidad más unida dentro de su heterogeneidad. En la actualidad la cultura está en emergencia, pero esto también recae en cómo se construyen los nexos internos de la comunidad, un entramado desorganizado y negado a aceptar los cambios.

Esas conexiones, que mencionamos, también están relacionadas con la Universidad, que

fue el disparador de nuestra investigación, que si bien logra presencia en las distintas estructuras estudiadas, en cierto punto desaparece, porque si bien hay un choque entre lo académico y lo independiente, también es importante el soporte que esa institución logra dar a los alumnos y ex alumnos a lo largo del tiempo, tanto desde adentro de la institución como para afuera.

Para cerrar esta conclusión, nos parece interesante resaltar lo que Marina Rosenzvaig, artista, directora, docente e investigadora teatral, destacó en un foro virtual, que se realizó en septiembre del 2020, llamado "Ciclo Escenas Presentes: ¿Cómo pensamos nuestras prácticas?", afirmó el hecho de que en nuestra provincia ya llevamos más de 100 años de producciones y 35 años atravesados por la Universidad, sin embargo la cantidad de investigaciones no son tantas, incluso existiendo espacios como las Jornadas de Investigación Teatral, la problemática que rige es que nunca se llegan a generar cruces en los trabajos, por lo que plantea realmente ¿Quiénes son los que piensan el teatro? porque hasta en este punto, termina siendo muy endogámico. A este foro lo cerró el Dr. Mauricio Tossi, haciendo hincapié también en los interrogantes que nos hacemos los investigadores de esta área, y empezar a preguntarnos sobre el centralismo de las investigaciones, tanto simbólico como territoriales, porque cuando hablamos de NOA, hay provincias que quedan totalmente apartadas, cuando hablamos de teatro en Tucumán, hablamos del teatro que se realiza en San Miguel de Tucumán, el interior vs Buenos Aires, entre otras cosas.

Verdaderamente esta investigación nos deja más interrogantes que respuestas sobre el fenómeno teatral, es sólo un bosquejo que abre más investigaciones que se van a realizar acerca de éste. Porque es necesario seguir profundizando sobre las prácticas relacionadas al teatro, tanto de los sujetos como del colectivo en sí mismo, y cómo éste se construye en base a diferentes pilares, tanto económicos, sociales, políticos y académicos. La necesidad de generar nuevos cruces desde las Ciencias Sociales y las Artes Escénicas en la provincia para poder abrir nuevos campos de conocimiento y así generar una apertura territorial y simbólica. Para poder romper con esto que decían los investigadores citados, una endogamia dentro del campo de la investigación teatral y como cobra fuerza la importancia de la mirada externa para poder construir nuevos espacios de investigación. Y por qué no, también generar una apertura del colectivo teatral con otras otras ramas de las Artes Escénicas.

Bibliografía

Barale Griselda y Mauricio Tossi (2017) "De estéticas y teatralidades: Un estudio sobre el Noroeste argentino", Humanitas, Tucumán

Benvenuto Cuminetti (1989) "El teatro y los procesos de identidad" Edición digital a partir de Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud, Núm. 46, Madrid

Bordieu, P. (2011). "Las estrategias de la reproducción social". Buenos Aires: Siglo

XXI. (Bourdieu, 1980:83-85)

Chein Diego J. Y Kaliman Ricardo J. (2006) "Identidad: propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura, proyecto del CIUNT Identidad y Reproducción Cultural en los Andes Centro Meridionales", Tucumán

Forté, Martha. (2002) "El teatro en Tucumán". Dir. Nac. del Derecho de Autor N° 48971. Hecho el depósito de Ley 23412 (R. 200087447)

Fukelman, M. (2015). El concepto de "teatro independiente" y su relación con otros términos. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 160-171.

Grimson Alejandro (2011) "Los límites de la Cultura, Críticas de las teorías de la identidad", Siglo XXI, Buenos Aires 121

Leal Mujica Cirilo (1996) "Cuadernos del Ateneo", pág. 103-106, España

Mozzoni, Valeria (2015) "Teatro tucumano y cultura española: Entre dramaturgias y puestas escénicas". Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras UNT, ISBN 978-950-554-962-7.

Mozzoni, Valeria (2019) "Teatro algunas definiciones" [presentación de diapositivas].

Pelletieri Osvaldo (2005) Historia del Teatro Argentino en las provincias vol. 1, Galerna, Buenos Aires

Pérez Luna, Verónica Inés (2013) "Experimento Manojo, 20 años de teatro".- 1ed – San Miguel de Tucumán

Pérez Luna, V.I, Pérez Luna S.E (2016) "se dice de mí (teorías, mitos, relatos, ficciones y mentiras sobre Manojo de Calles)", Grupo editor como un ají, San Miguel de Tucumán

William Raymond (2015) "Sociología de la Cultura", Paidós, Buenos Aires

Videos

Pérez Luna, Verónica Inés (2017) "Proyecto Manojo Dvd HD" https://www.youtube.com/watch?v=BuLCU39-4X4

Homenaje a Luigi Pirandello

Sei personaggi in cerca d'autore: la luz entre la ficción y la realidad en el espacio pirandelliano

Deiró Nosella, Berilo Luigi
Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil
berilonosella@ufsj.edu.br

Palabras clave
HISTORIA DE LA ILUMINACIÓN ESCÉNICA – METATEATRO - LUIGI PIRANDELLO

Resumen

Presentaremos los resultados de la investigación "Iluminación escénica y metateatro: el hacer y lo pensamiento de la iluminación entre lo real y lo ficticio" (2018-2021), financiada por los edictos Chamada MCTIC/CNPq Nº 28/2018 – Universal/CNPq y EDITAL 001/2018 - Demanda Universal/FAPEMIG. En la presente investigación se analizaron las obras de la trilogía "del teatro en el teatro" de Luigi Pirandello, con un enfoque en las propuestas de iluminación escénica presentes en la estructuración de su meta-teatralidad - Sei personaggi in cerca d'autore (1921), Ciascuno a suo Modo (1924) y Questa sera si recita a soggetto (1930). Además de las dramaturgias, también fueran analizada las puestas en escena de Sei personaggi in cerca d'autore, en 1925, y Ciascuno a suo modo, en 1926, dirigidas por Luigi Pirandello durante el período en el que ocupó el cargo de Capocomico de la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, entre los años 1924 y 1928. Proponemos presentar aquí un análisis de las posibles adaptaciones entre las versiones de la dramaturgia Sei personaggi in cerca d'autore de 1921 y 1925, centrándonos en cuestiones relacionadas con el trazado escénico, escenografía y iluminación, que, en nuestras hipótesis, dieron forma a la versión que conocemos hoy de la obra que cumple 100 años.

Presentación

> EL DIRECTOR - ¡No, blanco, no! ¡He dicho cielo! No hagas nada, déjalo - lo arreglaré yo mismo. (Llamando) - Oye, ahí, electricista, apaga todo y dame un poco de atmósfera... atmósfera lunar... azul, azul en las lámparas, y azul en la tela, con el reflector... ¡Eso es! ¡Ya basta! (Pirandello, 1999, p. 232).

En la propuesta de una historia del pensamiento sobre la realización de la iluminación escénica en el contexto de la escena moderna italiana de principios del siglo XX, la utilización de la dramaturgia metateatral de Luigi Pirandello como fuente documental para la historia del teatro se presenta como una cuestión central para los temas desarrollados en la presente comunicación. En este sentido, se desarrollarán ejemplos de resultados de análisis, tratando de problematizar y demostrar la pertinencia de dicho universo investigativo.

Se trata precisamente de pensar cómo se produce la relación de las nuevas técnicas de la realización escénica, en especial la iluminación, como soporte o efecto de la configuración de la propia escena. Esta cuestión, que elegimos central en el corte analítico que aquí se presenta, está directamente vinculada a las funciones de visibilidad y visualidad de la luz como eje del pensamiento sobre la iluminación en la escena (Tudella, 2017). En síntesis, la visibilidad sería la función en la que la luz sólo serviría para "hacernos ver", y la visualidad se referiría al hecho de que la luz asumiera un papel narrativo más convincente, interviniendo, como efecto, en la propia narración. Una luz que ilumina (aclara) y una luz que crea (Grazioli, 2015, p. 155).

El contexto histórico elegido como objeto de observación, la Italia de los años 20, es un momento especialmente propicio. Es el periodo en el que Luigi Pirandello alcanzó la fama internacional como dramaturgo, a partir del estreno de su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1921 y, posteriormente, ocupó el cargo de capocómico de la Cia. Teatro d'Arte di Roma en 1924, siendo responsable de la puesta en escena y reescritura de dicha obra en 1925.

A continuación, presentaremos algunos análisis de la dramaturgia metateatral como fuente histórica para definir un posible marco sobre el pensamiento y la práctica de la iluminación de Luigi Pirandello.

Veamos:

> Mientras tanto, el portero del teatro, con su gorra en la cabeza, entrará en el público y, cruzando el pasillo entre las butacas, se apresurará hacia el escenario para anunciar al Director de la Compañía la llegada de los Seis Personajes que, habiendo entrado también en la sala, seguirán al portero a cierta distancia; medio perdidos y perplejos, mirarán a su alrededor (Pirandello, 1999, p. 187).

La entrada en escena de los seis personajes, en la obra Sei personaggi in cerca d'autore, está marcada por una disputa escénica que consideramos ejemplar de lo que podemos llamar escritura escénica como materialidad de lenguaje propia de la modernidad. Sabemos que en el montaje propuesto por Pirandello con la Cia. d'Arte di Roma, estrenado en el Teatro Odescalchi el 18 de mayo de 1925 (D'Amico; Tinterri, 1987, p. 130) fue cuando se presentó la versión actualmente conocida de esta escena, con los seis personajes entrando por el fondo del público y atravesándolo para llegar al escenario. Probablemente, tal propuesta del director Pirandello consistió en un ajuste/respuesta a la primera versión de la obra, de 1921, después de que el autor observara, en 1923, la puesta en escena de Georges Pitoëff en París, en la que los personajes entraban en escena por el montacargas del fondo del escenario. Otro ajuste escénico que Pirandello propuso en su montaje de 1925, según varios críticos franceses y alemanes que, habiendo visto el montaje de Pitoëff en 1923 y el de Max Reinhardt en 1922, habían visto la versión de la Cia. d'Arte di Roma en una gira europea, fue una diferenciación radical en el escenario entre los personajes y los actores, y aquí apareció la primera aportación contundente de la iluminación:

> Quien quiera intentar una transposición escénica de esta obra debe procurar por todos los medios conseguir el máximo efecto para que estos Seis Personajes no se confundan

> con los Actores de la Compañía. La disposición de unos y otros, indicada en las rúbricas, al salir a escena, ayudará sin duda; así como una coloración diferente de la luz, mediante reflectores adecuados (Pirandello, 1999, p. 187).

Pirandello propone que los grupos formados por los personajes y por los actores de la compañía que ensayan en el escenario estén iluminados de forma diferente, y sugiere que esta diferencia de iluminación venga dada por el color, a través de reflectores adecuados. Incluso para la época actual, pensar en una iluminación con diferentes colores, grupos de actores en escena, que se mueven por el espacio -habiendo visto ya su entrada atravesando todo el público- y que en algunos momentos incluso interactúan, no es técnicamente tan sencillo. En cualquier caso, esto revela un importante principio de control y autonomía del potencial técnico de la iluminación, ya que, para que esto ocurra, es necesario que las fuentes de luz sean independientes, que puedan colocarse en diferentes lugares y que exista un control sobre su encendido y apagado. Además de estas características técnicas del aparato luminoso, es imprescindible una marcación muy precisa y ensayada, casi una especie de coreografía espacial previamente combinada, para que el encendido y apagado de las luces específicas ilumine todo el movimiento del grupo de actores en escena.

Tal refinamiento y precisión técnica en la constitución de lo que llamamos el efecto de luz junto con las demás competencias, especialmente de los actores, nos parece que serán rasgos contundentes del debate propuesto por el teatro pirandelliano en ese momento de su actuación como director y dramaturgo con la Cia. Teatro d'Arte di Roma, entre 1925 y 1928, y nos ceñiremos a esta cuestión que, por cierto, no es sólo de Pirandello, sino de la modernidad escénica, posibilitada, entre otros aspectos, por el desarrollo de las potencialidades de la iluminación eléctrica, tan impactantes que, en algunos casos, se superponían a los demás elementos de la realización escénica, incluso al actor.

Al final de la obra, el director/autor Pirandello propone otro efecto de luz: los personajes reaparecen como sombras, detrás de una tela, iluminados por una luz espectral verde, esta vez sin que el director (personaje) interfiera en la escena.

> Inmediatamente, detrás del telón de fondo blanco, como si se tratara de una desconexión, un reflector verde se iluminará y proyectará, grandes y resaltadas, las sombras de los Personajes, a excepción del Chico y la Chica. El Director, al verlos, saltará del escenario, aterrorizado. Al mismo tiempo, el reflector detrás del fondo se apagará, y el escenario volverá a ser la noche azul de antes (Pirandello, 1999, p. 239).

La importancia de los efectos luminosos, precisos y calculados se hace evidente en la propuesta escénica de la versión que hoy conocemos de *Sei personaggi in cerca d'autore*, fruto de las reflexiones de Pirandello como capocómico de la Cia. del Teatro d'Arte di Roma, entre 1924 y 1928, y, por tanto, materializada en su puesta en escena de la obra en 1925. Además de los efectos, la función de visibilidad está presente en varios momentos, en los que el director,

en el proceso de ensayo, solicita el encendido o apagado de las luces para poder ver o cerrar la obra.

Uno se da cuenta de que la dualidad ficción y realidad, planteada como tema central de la obra, se bifurca también en la iluminación: como iluminación de efectos, que tiene la característica de proponer lecturas vinculadas al universo ficcional de los personajes; y como la luz que está presente en el trabajo escénico diario de la compañía, con la función de hacer visible desde el ensayo a uno u otro escenario escénico para la trama del ensayo. De estas dos funciones de la luz en la escena, un hecho fundamental, nos parece, es el hecho de que la luz del primer tipo se produce fuera del control del Director, mientras que el segundo tipo está siempre bajo su mando. Es como si la propuesta de luces de efecto, novedad que Pirandello incorpora a su práctica escénica y dramatúrgica -ya hemos visto que las modificaciones propuestas en escena en 1925 se incorporan al texto en relación con una primera versión de la obra de 1921 -, en la ficción metateatral de Pirandello estuviera todavía lejos del control del director y se manifestara como una propiedad del propio hecho escénico.

Lo que podemos ver en el análisis aquí presentado, que recorre las tres obras, es el modo en que los recursos y potencialidades de la iluminación escénica, posibilitados por los avances tecnológicos del siglo XIX y principios del XX, se convierten en una cuestión para Pirandello como dramaturgo -al parecer de forma más contundente en su etapa como director de una compañía estable-, así como el modo en que su obra permite la construcción de particulares estructuras escénico-narrativas. De alguna manera, como decíamos, lo que percibimos es el hecho de que la estructura metateatral es una expresión manifiesta de ese momento histórico, en el que las condiciones materiales del trabajo escénico se moldean en la obra del autor italiano, dejando un rico material para el conocimiento de las formas de pensar el hacer (y del propio hacer) del pasado. De la materialidad a la materialidad -condiciones técnicas históricas y estructura narrativa-, lo que se fija es una forma de pensar el hacer.

La dramaturgia, como hemos visto, incorporando de forma difusa la potencialidad real del presente y el deseo que empuja hacia el futuro, realiza su testimonio histórico de un momento de importantes transformaciones y aspiraciones. En el ámbito de la iluminación, las novedades tecnológicas del alumbrado de gas y eléctrico plantean con fuerza radical la cuestión de su papel en la escena. De accesorio a protagonista histórico, la iluminación ya no puede cumplir sólo el papel de iluminar la escena, y por tanto la responsabilidad de estar siempre presente como algo más. Su función de visibilidad se convierte en poco en las aspiraciones de creadores y espectadores, que siempre anhelan nuevas formas de visualidad. Este contexto nos ha hecho olvidar -a creadores, espectadores, críticos y teóricos- que, sin visibilidad, no hay visualidad; al igual que no hay visibilidad sin visualidad. Y la amalgama es de la dimensión histórica de la tecnología y del trabajo.

Bibliografía

D'Amico, Alessandro; Tinterri, Alessandro (1987). *Pirandello Capocomico: La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*. Palermo: Sellerio.

Grazioli, Cristina (2015). *Luce e Ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale.* Roma-Bari: Laterza(e-book).

Pirandello, Luigi (1999). *Seis personagens em busca de um autor* (Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg). In: Guinsburg, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, p. 179-384.

Tudella, Eduardo A. da Silva (2017). *A Luz na Gênese do Espetáculo*. Salvador: EDUFBA.

As utopias do corpo em *Seis personagens à procura do autor: Em busca de uma anatomia furtiva de afetos*

Ribeiro, Martha[1]
Universidade Federal Fluminense
melloribeiro.uff@gmail.com

Palavras-chave
UTOPIAS DO CORPO - ÉTICA - ANATOMIA FURTIVA DE AFETOS - LUIGI PIRANDELLO

Resumo

Segundo Jean-Luc Nancy (2012), todo o corpo é uma cena de teatro que se põe para o outro e que se transforma na afirmação intensiva e afetiva de uma presença. O corpo é a intensidade necessária à presença e a representação (esse pôr-se do corpo à vista do outro) é o jogo intensivo, eficaz, dessa presença. Por essa via, o ator não poderia imitar de forma direta um personagem, visto que o ator (o sujeito) é feito de estados afetivos e o personagem, enquanto linguagem, coloca em jogo, justamente, esses estados afetivos do sujeito-ator, não existindo, portanto, fora desta relação. Esse jogo provocado pelo personagem não se constrói exatamente num performar/*teatrar* do ator sobre um "si mesmo" indivisível ou por uma simples imitação de um "outro", mas, e naquilo que nos interessa pensar o teatro hoje, se dá na abertura de um trabalho de transmutação, isto é, de operação sobre os estados afetivos do ator, de forma ativa. A transformação de estados afetivos só pode ser pensada tendo em vista que não existe uma essência no sujeito, e soma-se à isso o entendimento de que as emoções são fortuitas e contingenciais, ou seja, são dinâmicas: elas acontecem, desaparecem, retornam sem aviso prévio. Não é possível prever o que acontece num encontro, e o jogo ator/personagem/espectador sempre se dá no encontro. É sobre esta imprevisibilidade que a peça *Seis personagens à procura do ator* de Pirandello vem confrontar, na ética de uma responsabilidade sobre o outro.

Apresentação

A peça *Seis Personagens à procura do autor*, encenada em 1921, de Luigi Pirandello e por Pirandello, nos parece muito apropriada para considerarmos o jogo entre presença e representação como um acontecimento para as utopias do corpo - o que iremos chamar aqui de circuito do mapa de afetos do corpo e suas projeções fantasmáticas. Esses seis personagens, que escaparam das folhas rascunhadas de um escritor (Luigi Pirandello), não tem lugar no

1 Encenadora, ensaísta e pesquisadora das artes da cena. É Professora Associada na Universidade Federal Fluminense (IACS-PPGCA). Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea e o projeto "Conversas de laboratório com a América Latina: Cenários do Sul". É autora do livro "Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba" (Perspectiva, 2010). No prelo, o livro "Realismo Sedutor, o corpo-teatro e a invenção de realidades" (Hucitec, 2022).

mundo, mas são reais, nos diz o autor, mais reais que a realidade aparente. Esse real, impossível de abjetar, procura na linguagem, no campo da escrita, dar-se a ver, de forma a produzir algum sentido aos sentimentos de dor e à violência que fizeram acontecer esses seis. Mas a palavra escrita não foi suficiente, sendo necessário aos seis dar corpo à essas palavras cheias de dor, e a via encontrada foi buscar o teatro, isto é, presentificar-se, habitando os corpos dos atores de uma companhia teatral.

A peça se estrutura por longos discursos contrastantes, abrindo um campo de disputa entre as memórias que esses personagens, especialmente Padrasto e Enteada, compartilham com os atores no palco. Os discursos inconclusivos forçam, na impossibilidade de uma tessitura lógica (que os unificassem num discurso verdade), abrir com a cena viva, a possibilidade de uma prova do real. A palavra, irremediavelmente gasta, vem provocando mais abismos entre eles, fixando-os em fendas discursivas inconciliáveis. É necessário, dizem os seis, do corpo, da prova material do real do corpo para "uma verdade" se apresentar e resolver tudo entre eles. O que esses seis personagens buscam, como alternativa às palavras, é encontrar no corpo real dos atores um saber orientador, mágico, para a redenção e salvação de "um real" que possa reconciliá-los. Por essa via, fica claro que a peça não se trata apenas de um drama familiar, de uma família burguesa nuclear e patriarcal que se dá conta de que o que lhe venderam como projeto político de felicidade é um embuste insustentável e irrealizável, e muito menos de uma experimentação às avessas de um teatro dentro de um teatro; jogo que separa a ficção em duas dimensões: uma que se diz falsa e outra que se diz real, buscando nesse jogo de distanciamento um efeito de realidade. A peça, em nossa análise crítica, revela mais do que isso.

O que essa peça traz à cena, é a tentativa frustrada de apresentar como prova de um real unificador, a manifesta materialidade concreta dos corpos reais dos atores da companhia - gesto, corporeidade, movimento, voz - como meio para encontrar sentido para a existência dos seis enquanto personagens. No entanto, quanto mais os seis buscam pelo real do discurso no corpo, mais esse real se enovela, se oblitera, se dissimula nos corpos diversos dos atores, absolutamente não ideais. Relembro aos leitores da peça, a risada irônica da Enteada ao conhecer a atriz que lhe daria "morada". O que resta nesta desaparição de toda possibilidade de prova do real é justamente sua falta. E onde mais poderia procurar Pirandello que não no teatro para intensificar sua tese de que não há *um* real à se provar? Que o real se dissimula na representação, na máscara, na cena e, principalmente, na impossibilidade de sua prova? Sobre essa conclusão é que verifico o giro emocional impulsionado por essa peça, e que nos interessa pensar neste ensaio: à falta de um real que possa nos unir e se dar prova, impôs-se em nós e por nós verdades que se voltam contra nós e que nos submetem. Realidades intimidantes e impositivas com força de Lei que se dobram sobre nossos corpos, traçando certos mapas de afetos que instauram marcas em nossos desejos, colonizando o ser, o saber e o pensamento.

Na dobra entre corpo, linguagem e afetos articulam-se esferas de poder que incidem sobre a vida, separando a vida, criando fronteiras entre os sujeitos e o mundo. Essas esferas de poder produzem um imaginário, e também as utopias do corpo (sintomas?), que se vestem

de real, inventando *mascaradas*, isto é realidades; como por exemplo, a mascarada da família nuclear patriarcal e branca como ideal privilegiado e modelo hegemônico para uma civilização ocidental. O giro emocional que nos interessa pensar, à partir dos seis, está justamente na tentativa de insurreição dessas presenças (feixe de afetos) que se encontram fixadas numa mascarada burguesa, em papeis marcadamente definidos: mãe, padrasto, filho, enteada, etc. Me interessa pensar na reivindicação dos seis em habitar outros corpos (Outros fora de si), indo além do que poderia ser oferecido por seu autor, por sua cultura, por sua temporalidade. O teatro, em seu sentido expandido, não separado da vida, capaz de gerar acontecimento e experiência, seria o território ideal para a experimentação de um fora de si. O teatro, neste seu face a face, já diz, mais do que qualquer palavra, é corpo que reescreve a história, alargando nosso imaginário, criando outras utopias e realidades, justamente por ser território do encontro. Território onde é possível refazer nossa anatomia de afetos, repensar ideias de mundo, traçar um sentido ético, revolucionando e subvertendo determinada cultura ou o que o sistema de representação fixou como verdade imutável.

A insurreição dos seis contra o autor (o que Pirandello faz é muito mais do que um jogo de linguagem, é a expressa angustia de se saber fixado: ele mesmo personagem de si), e a tentativa em habitar os corpos dos atores é, antes de tudo, uma tentativa de se refazer outro, outros de si, superando o "eu". Buscar habitar outro corpo é buscar por uma nova anatomia de afetos, é buscar pela alteridade de um si mesmo. É abrir a possibilidade para uma nova paisagem, para uma reescritura sobre as marcas da dor e da violência que os desenhou. A tentativa de habitar os corpos dos sujeitos-atores, que por existirem em um tempo circunscrito que não o dos seis, poderia mexer, retraçar os afetos que lhes foram fixados, marcados alhures, e que os aprisionaram nessas máscaras sem carne, sem vida: fazer nossos afetos (ou imaginário) habitar outros corpos é lançar ao mundo novas possibilidades para uma outra existência.

Ainda que o projeto dos seis tenha fracassado, na constatação de que (1) a dor é irreconciliável e se inscreve na própria máscara que a introjetou; (2) a máscara está irremediavelmente ligada ao que não se pode recuperar (o impossível real); (3) dar a ver o real do corpo é impossível, pois o corpo se inscreve em suas utopias. Mas é nesse triplo fracasso que o "real do corpo", na marca de sua impossível prova, se apresenta em sua máxima potência: o poder nômade do corpo em criar suas utopias. E citando Foucault: "o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas" (FOUCAULT, 2006: p.14). O que está em jogo aqui é a constatação da falência do sentido moderno de subjetividade, do fracasso de toda representação, da impotência do "eu" e de um "saber de si": "Saber de si é algo que provém de reflexos do mundo, das coisas, de um reluzir destas nas relações que com elas estabelecemos. Não haveria um acesso privilegiado da consciência a si mesma" (BICCA, 1997: p. 183).

Ao se interromper o espetáculo

A peça *Seis personagens à procura do autor* não é um drama e menos ainda um metadrama, é antes a interrupção de um espetáculo civilizatório. A cena é um campo de batalha entre memórias e esquecimentos, no qual atores e espectadores participam de uma confissão muda, coletiva e inesperada, reveladora das marcas de violência que esta civilização infringe sobre o corpo da mulher, dissimuladas na máscara de uma abjeção: o incesto. Num ato-memória-esquecimento rememorado, numa dança entre o Padrasto e a Enteada executada pelos atores da companhia, testemunhamos que o semblante do incesto é a própria civilização burguesa e patriarcal. O sistema de representação "família nuclear" é a máscara do incesto, transformado em abjeção, em tabu. A civilização representa secularmente a mesma cena - a família nuclear patriarcal branca imaginária. E ela é muito bem executada. A tentativa dos seis em interromper o espetáculo da secular mascarada burguesa, a tentativa em desvelar o real irrepresentável da máscara, o incesto, os levam ao inevitável fracasso de todo gesto de desvelamento: o semblante (a civilização) faz parte do real do incesto que os submeteu ao conflito. A busca dos seis é por uma verdade ética que possa se contrapor às esferas de um poder colonizador. A consciência do fracasso da possibilidade do desvelamento do espetáculo de poder da cena /mascarada familiar, condena os seis personagens (ou essa civilização) a repetir a mesma história. Interromper a cena do poder civilizatório é a tarefa que se impôs aos seis.

O que mantém esses personagens representáveis, e fatalmente juntos, é a própria mascarada: "qual é a máscara ao mesmo tempo tão real e tão afastada de qualquer real que é quase impossível arrancá-la?", nos indaga Alain Badiou (BADIOU, 2017: p.25). Fazer retornar o abjeto, o incesto, como o real de um semblante chamado civilização, é renunciar à própria existência enquanto personagens dessa civilização, é interromper a cena de uma família nuclear branca imaginária, tendo como última e trágica consequência o retorno do abjeto como desejo e a renúncia do sujeito, por uma exigência ética de reconhecimento do Outro. No entanto, o retorno do abjeto como desejo fundante da família patriarcal, irrepresentável para o sistema, já que ameaça o próprio sistema, não acontece na peça. Pirandello não vai se aprofundar na discussão sobre o incesto nas famílias burguesas, ao contrário, irá fazer da Enteada uma moça "atrevida" e sedutora, deixando-a escapar, à deriva, da dor e violência sofridas por meio da máscara do deboche, de uma representação que reforça o ciclo de violência sobre a mulher. Mas tanta violência não poderá ser reprimida tão facilmente, toda presença exige e convoca uma resposta, e a saída encontrada pelo autor foi o suicídio do jovem, e a forclusão dos personagens, assegurando o fundamento da civilização: a família. Novamente o silenciamento sobre o abjeto para que a cena/mascarada continue, em sua trágica repetição na história.

A peça não é um drama de tese, com fim moralizante, conforme grande parte da crítica tem afirmado até hoje. A reivindicação dos seis para habitar o corpo dos atores (em qualquer tempo e cultura) busca estabelecer uma relação ética, para fora de si, com a coletividade. É um claro projeto (ainda que fracassado) de libertação da mascarada civilizatória que os submeteram à permanecer juntos, amalgamados no ideal de uma família nuclear imaginária. O experimento de habitar outros corpos, outros mapas de afetos, outras temporalidades, é a tentativa de um

refazimento ativo dos afetos e do desejo, é uma clara tentativa de cura, não moral, mas ética. É nesse projeto iniciado, inconclusivo, que verifico a contemporaneidade de Pirandello, ao pôr à prova, não o real (o desejo incestuoso), mas a referida realidade, o semblante civilizatório (e seus abjetos) que construíram a mascarada de uma família patriarcal. Neste ponto, há algo interessante a se notar, e acrescentar, para além da cena: a questão do abjeto na constituição do sujeito.

No ensaio *Poderes do horror, ensaio sobre a abjeção*, a filósofa e crítica feminista, Julia Kristeva vai pensar o sujeito enquanto dobra, constituído pela linguagem. Neste estudo, a filósofa invoca um tipo específico de afeto, o repúdio causado pela subversão dos limites, morais, corporais, linguisticos, políticos, acadêmicos, psíquicos, culturais, sexuais, para desenvolver o conceito de abjeção; em suas palavras: "Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo" (KRISTEVA, 1980: p. 09). A abjeção, o sentimento de repulsa, se dá sobre aquilo (o abjeto) que eu expulso de mim, do que considero não sendo eu. O conceito nos aponta com sua flecha o que assombra o sujeito, aquilo que sempre retorna e que o põe em suspeita: por não ser um objeto, separado, a abjeção, com sua força explosiva, desmonta as certezas do sujeito sobre sua identidade e imagem fechada em um si mesmo.

Dito de outro modo, a abjeção revela um "real ambíguo", colapsando a fronteira entre desejo e repulsa. As subjetividades, que resultam em identidades, não são fixas e muito menos inabaláveis. A subjetividade escapa ao sujeito vigilante, ao controle identitário de um "si mesmo". O que escapa ao sujeito é o abjeto, aquilo que se volta contra um suposto saber sobre si, construtor das fronteiras entre um eu e o outro. A retornar como desejo, a força explosiva do abjeto pode destruir o sujeito funcional, dono de um comportamento específico, de uma certa economia corporal, de uma identidade socialmente definitiva, como, no caso da peça, o pai/padrasto. A abjeção, conforme define Kristeva, ao invadir o sujeito, num emaranhado de afetos e pensamentos, não é um objeto, que se opõe a mim e que me equilibra no mundo. O objeto define minha posição e lugar, me apoia, destacando-me. Já o abjeto é o excluído que me assedia e que me lança no campo do irrepresentável de mim. O abjeto não reconhece o jogo já jogado da representação e por isso desafia o sujeito em sua casa. A força explosiva do abjeto, forma indeterminada, vem desterritorializar o eu, estilhaçando seu interior acomodado, é o abismo que me olha, o sem sentido que me esmaga, um real que não posso reconhecer sob pena de me aniquilar, sob pena da minha morte: "O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura" (KRISTEVA, 1980: p. 2).

O que o abjeto nos diz é que algo, fora do eu constituído, desafia toda unidade artificialmente construída. Algo de impossível reside não fora de mim, no Outro, mas em mim, que me ameaça. O que provoca curto-circuito em nosso mapa de afetos e que nos faz desvanecer, pode abrir, com sua força explosiva, novos mapas de afetos ao nos colocar como responsáveis pelo Outro, por sua existência como Outro. Nesta relação face a face, o modo como o Outro

se apresenta não coincide com a ideia/interpretação que faço do Outro. Se é possível afirmar que as emoções que sentimos se modificam e se transformam no processo histórico, como bem sabemos (lembramos que o medo é um dos afetos mais nômades em nossa história social), tal nomadismo dos afetos também pode ser pensado numa escala micro, justamente num trabalho molecular sobre si: no trabalho ativo sobre os estados afetivos que nos constituem enquanto sujeitos.

Realizar uma transformação ativa no mapa de afetos é nos perguntar, como nos incita Didi-Huberman (2016), sobre como essa emoção aconteceu em mim? Porque aconteceu? Ao trabalharmos ativamente sobre nossos afetos, realiza-se uma importante guinada ética sobre o desejo, impulsionando um trabalho que denomino como *nanopolítica dos corpos* (Ribeiro, 2020). Transformar ativamente nosso mapa de afetos é transformar nossos desejos, nossas necessidades, potencializando nossa força vital, isto é, nossa capacidade de agir de forma ética. É fazer do corpo um *corpo biopotente* (Ribeiro, 2021). Resistir à colonização do pensamento, à colonização do desejo, à colonização de um saber sobre o corpo é investir no desejo como potência ética. É no encontro com o Outro que posso ir além de mim.

Tanto o biopoder como a biopotência produzem uma política sobre o corpo, sobre o desejo, sobre os afetos, que marcam nossos corpos, transfigurando-os. Mas há uma profunda diferença entre as marcas desta transmutação. No biopoder, ocorre uma extorsão da vida, um apagamento da pluralidade da vida, uma apropriação/manipulação dos afetos que ao mesmo tempo em que subalterniza certos corpos, coloniza os desejos. A biopôtencia, que é potência da vida, se dá na dissolução dessas forças hegemônicas excludentes, no fazer nanopolítico dos afetos de um corpo inventor, autopoiético, que experimenta ativamente seus afetos, emoções e sentimentos, indagando-os à partir do Outro. É no acontecimento de um encontro com o Outro que uma ética começa. Ao desertarmos da cafetinagem, e do gozo dessa estrutura de dominação, que se faz entre o Um idealizado e o Outro subalternizado, produzimos um novo trânsito de afetos. Desertar-se, neste caso, é romper inclusive com aquilo que introjetamos em nós destas esferas de poder, e de violência, mascarada pelos prazeres compensatórios (neste caso, a máscara de uma família imaginária). A ética interrompe o espetáculo ao interromper toda cena de poder.

O teatro e o chamado ético à responsabilidade

O teatro não se faz apenas com o texto, ou com movimentos abstratos, ou com fatos que tentam dar prova do real. Teatro é corpo. Toda cena de teatro é uma atmosfera densa de afetos, emoções, sentimentos e emoções, que faz vibrar toda palavra para fora dela mesma. Teatro é montagem de estados afetivos, num curto circuito que se dá na dobra entre processos históricos/culturais, o corpo, os afetos e o desejo. Teatro é mais do que uma representação é uma *mostração ativa de afetos neste entre corpos:* na fricção entre as complexas e diversas crenças emocionais que nos constituem enquanto sujeitos. Teatro é também esse ir e vir no tempo. Sua

imponderável matéria, os afetos, se irradiam num tempo em desalinho, que nada tem a ver com o tempo cronológico de uma lógica racionalizante. Se me perguntarem porque escolhi o o teatro para pensar o sujeito e seu estar no mundo, talvez aponte a melancolia e a alegria como os afetos que me impulsionam nesta direção: um estado afetivo paradoxal, enovelado no estar-aí próprio ao teatro, mas também na consciência da impossibilidade de reter ou prever o acontecimento de um afeto. Sua promessa utópica, sua visada ética, é dar a ver, neste seu acontecer, aberturas para uma reconfiguração dos afetos emaranhados entre nós, o mundo e a cultura. Um refazimento do corpo que nos põe em movimento, impulsionando uma revolução dos afetos e do desejo para uma nova anatomia; como desejado por Antonin Artaud.

O corpo utópico desses seis personagens, presenças sem lugar ou temporalidade, nos ensinam muito mais sobre o corpo do que poderia nos ensinar uma aula de anatomia. O corpo dos seis possui uma outra anatomia , que eu vou chamar de uma *anatomia furtiva de afetos*. Se, enquanto sujeitos, estamos submetidos à inscrição de uma *anatomia de afetos* com força de Lei, o corpo, ele mesmo pode vir à mimetizar essa mascarada, represando sua potência de refazimento e de gênese. Então, por que os seis procurariam o teatro? Para reproduzir (mimetizar) essa mascarada? Porque encontrariam ali corpos reais? Não creio que essas sejam as melhores respostas para pensar a complexidade da cena construída por Pirandello. Se contentar com essas soluções reduziria a peça à uma brincadeira de fantasmas, à uma simples ficção sem consequências para a vida. Tudo nos leva à crer que essas presenças buscam provocar, com sua aparição, uma experiência coletiva que, com sua intensidade, nos faça ver juntos (na diferença) o que não conseguimos ver separados: a civilização como semblante do incesto. Nossa aposta é ver os seis personagens como um dispositivo de experimentação do poder de gênese do teatro, isto é, do poder do teatro (da arte) em refazer, furtivamente, os afetos, em reescrever novas paisagens e modos de existência, justamente por seu modo furtivo.

O poder de gênese do teatro se desprende na constituição de uma relação paradoxal com o outro, na experimentação de um convívio que se estabelece na simultaneidade de uma aproximação e de uma distância intransponível, que separa o "eu" e o outro. O desejo de aproximação é precisamente o reconhecimento da impossibilidade de se apropriar da subjetividade do outro, dos afetos constituintes desse Outro que me convoca. Diante do mundo, diante do Outro e diante de mim mesmo qualquer ação ou mesmo inação já é uma resposta, já é um movimento de trazer para si a resposta, ou melhor, é uma convocação para a responsabilidade. Essa responsabilidade pelo Outro, que não posso me esquivar, se dá num duplo acordo, ou melhor, numa aliança, no sentido deleuziano, *furtiva de afetos*. Algo se desprende no convívio, no encontro, que faz um trabalho que me rouba as palavras ensaiadas, que reivindica um estado de despossessão, onde não me reconheço mais. Mas não se trata de uma aliança constituída no interior, é uma aliança de superfície, mescla entre imagem/corpo/palavra/gesto/movimento/ afetos que pode retraçar, confrontar, trair ou mesmo transformar a configuração de meu mapa de afetos, me deixando em suspenso, fora do chão daquilo que expressei como um "eu" calcinado em representações. Vamos dizer que esta superfície possui uma *anatomia furtiva de afetos* que

me faz perder a pose e que me expõe à emoção. Me permito então sentir as feridas/fronteiras que marcaram meu corpo e também outros corpos - machismo, sexismo, racismo, violência normativa, etc. - para enfim reabrir meu corpo ao outro, ao encontro, reivindicando novos espaços, caminhando sobre as bordas insubmissas das utopias que vem rasgar as realidades intimidantes.

Sobre o que vem a ser o furtivo, nos diz Jacques Derrida, no livro *A escritura e a diferença* (2002: p.119): o furtivo é o "modo do ladrão", o roubo original. Aquilo que age muito depressa para me despojar das palavras que havia encontrado. O furtivo me separa dessas mesmas palavras, deslocando-me delas, e passo a não reconhece-las mais. Mas não apenas, pois a palavra *furtivo* também se inscreve como fugidio, fugaz, aquilo que não se pode apreender, que escapa à toda compreensão, que faz desaparecer todo sentido. Como salientado por Évelyne Grossman, "*furtivo* não diz apenas o roubo, mas o voo, a perda do sentido […] o *furtivo* não pode se fixar numa forma" (2003: p. 16). Apreendemos o termo Anatomia furtiva, que Antonin Artaud lança no texto *Aliéner l'acteur* (2004), para pensar essa superfície-corpo, enquanto *anatomia furtiva de afetos*. Superfície de uma dobra que age sobre mim, que me convoca, ao mesmo tempo em que me separa de mim, provocando deslocamentos em meu mapa de afetos. Esse deslocamento é um movimento, um gesto para fora, que produz um acontecimento, um trabalho ativo sobre os afetos, que me descarrilha. Me distancio das representações de um eu-suporte, e me faço, simultaneamente, mais presente: eu ganho enfim mais corpo.

Nesta *superfície furtiva de afetos*, no reconhecimento de minha corresponsabilidade junto ao outro, junto ao mundo, tomo consciência da impossibilidade de toda objetivação, da impossibilidade de compreender o outro em sua subjetividade, ou mesmo sentir suas dores. Então, me arrisco a riscar um outro mapa de afetos, uma cartografia derivada (sempre nômade), ativando territórios até então desconhecidos de mim. Essa *anatomia furtiva de afetos*, clandestina, se dobra sobre os afetos que me foram traçados como meus, passo a não reconhecê-los mais, e na sua geometria variável, infinitamente deformável, esta superfície, invisivelmente, furtivamente me transforma, me *aventura*. Se na cena, algo acontece no corpo do ator, que se diferencia, provocando uma emoção que modifica seu corpo, esse algo também pode nos modificar (nós, espectadores). Esse *acontecente*, que circula e irradia por todas as partes, que nos toca, produz uma atmosfera, força dinâmica e indeterminada de uma presença (feixe de afetos e emoções) que se expande para além da cena, interrompendo o espetáculo, isto é, qualquer possibilidade de criar fronteiras ou de validação de uma perspectiva objetivante do Outro.

Se concordarmos que o trabalho do ator sobre si é um aprendizado sobre seu mapa de afetos, suas emoções, e que esse aprendizado nada tem de irracional, e sim intuitivo - o mapa de afetos responde, em certa medida, a uma determinada época ou cultura, e também se constrói em relação, isto é, com outos corpos, outras épocas, outras culturas - , não seria justo então concluir que esse trabalho sobre si do ator - enquanto escultor de afetos - se dá na experimentação de um fora de si? De um fora capaz de colocá-lo em movimento, produzindo outros de si? Isto é, desconhecidos estados afetivos? Outros corpos, que vem confirmar a utopia da existência de

um corpo habitado e idealizado, ali mesmo onde ele está? Como falamos mais à frente: o teatro é corpo. E corpo se faz *com:* na relação paradoxal entre proximidade e distância, no convívio, na consciência da responsabilidade ética sobre o Outro, nas alianças de superfície. E o que acontece no teatro, se não um ato ético de resposta ao Outro, ao mundo, e à nós mesmos? Se não um chamado ético à responsabilidade? Essa é a convocação que em faz o teatro.

Bibliografia

ARTAUD, A. (2204). Oeuvres. Paris, Quarto Gallimard.

BICCA, L. (1997). Racionalidade moderna e subjetividade. São Paulo, Loyola.

BADIOU, A. (2017). Em busca do real perdido. Belo Horizonte, Autêntica.

DERRIDA, J. (2002). A escritura e a diferença. São Paulo, Perspectiva.

DIDI-HUBERMAN, G. (2016). Que emoção! Que emoção? São Paulo, Editora 34.

FOUCAULT, M. (2013). O corpo utópico. São Paulo, N-1 Edições.

GROSSMAN, É. (2003). Artaud, "l'aliéne authentique". Paris, Farrago.

NANCY, J. (2012). 58 indícios sobre o corpo. Revista UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez.

KRISTEVA, J. (1980). Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection. Paris, Éditions du Seuil.

PIRANDELLO, L. (2009). Seis Personagens a procura de um autor. En Pirandello. Do teatro no teatro.

G**UINSBURG, J**. (comps). São Paulo, Perspectiva.

RIBEIRO, M. (2010). Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba. São Paulo, Perspectiva.

RIBEIRO, M. (2020). A autoficção como tentativa de insurreição dos corpos ou o que aprendemos com Antonin Artaud: refazer o corpo, esculpir afetos. Revista Arte e Filosofia, v.15. En línea: https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/4191. (Consulta: 01-12-2020).

RIBEIRO, M. (2021). O corpo Biopotente. Anais Simpósio Reflexões cênicas Contemporâneas. Lume e PPG Artes da cena, N.6. En línea: https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/729. (Consulta: 28-06-2021).

Problemas del cuerpo en escena

Cuerpos sin Órganos o Realismo Digital

Castillo, José Ramón[1]
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
josecas99@gmail.com

Palabras Clave
CUERPO - REALISMO DIGITAL - TEATRO DIGITAL

Resumen

Durante el año 2020 para prevenir la propagación del Covid-19 se implementaron normas de control sanitario a nivel mundial, que se centran en la prohibición de aglomeraciones, lo que llevó a un aislamiento total de la población, siendo el teatro uno de los peores perjudicados. Al cerrar los Teatros y suspender temporadas, muchos artistas se vieron en la necesidad de acudir a medios digitales para continuar su proceso creativo, lo que generó un conflicto epistémico sobre la existencia de un Teatro presencial que tiene múltiples miradas y variaciones de comprensión. En ese sentido, la categoría del *Cuerpo sin Órganos* de Deleuze y Gattari (2004) basados en las ideas de Artaud (1947) son la base para entrar en una diatriba conceptual sobre las posibilidades de expandir el Cuerpo en Pulsiones Energéticas (Geirola, 2021) y generar una teatralidad que se adapte a los medios digitales, así se le da continuidad a un teatro hibrido que se venía fraguando desde finales del siglo pasado. La idea de revisar el concepto del *Cuerpo sin Órganos* es una herramienta que nos ayuda a cartografiar los métodos de trabajo de los teatristas, así como, desarrollar propuesta desde el *Realismo Digital*, que sería la naturalización de un cuerpo que se activa desde aplicativos y dispositivos digitales. Entrar en el Realismo Digital nos ayuda a comprender que existe la hibridez como herencia de una normativa pandémica y es allí donde se genera un nuevo escenario, panorama y configuración del hacer teatral.

Presentación

El cuerpo es algo que se goza; solo hay goce a partir del cuerpo.
Gustavo Geirola

Según Deleuze y Gattari (2004), la categoría de Antonin Artaud sobre el *Cuerpo sin*

1 Director de Teatro y Dramaturgo. Director de la Companhia Entre Fronteiras Teatro (Brasil). Becario CAPES-Cnpq en el Doctorado en Sociedade, Cultura e Fronteiras de la Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE-Brasil) con el proyecto: *Cuerpo Ausente como representación de la frontera del Norte de México en el Teatro de Manuel Talavera*. Magister en Literatura Comparada de la Universidade Federal da Integração Latino-americana (Brasil). Actualmente reside en Foz do Iguaçu (Brasil).

Órganos (1947) ayuda a establecer una lectura de los Cuerpos[2] como unidades de construcción cultural rizomática, múltiple y dinámica, lo que nos permite ver que toda comunicación corporal está inmersa en los procesos de cambio espacial o temporal donde esta se encuentra habitando.

> Se dice: ¿qué es el CsO? —pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos. (DELEUZE y GATTARI 2004: 156)

Pero, ¿realmente esta categoría nos puede ayudar a abrir un camino epistémico para comprender las acciones escénicas que actualmente estamos presenciando? Lo que nos llevará a sugerir que en ellas están contenida las conexiones entre lo que está sucediendo y lo que a va generar en el Otro[3]. Tomamos el termino de *Cuerpo sin Órganos* con la idea entrar en las secuencias que generan una acción, de manera que entendamos los procesos orgánicos en los que se ven envueltos todos los elementos que intervienen en cada puesta en escena y su repercusión en las variadas representaciones escénicas contemporáneas. A esta conexión de cuerpos interactuando le hemos denominado *Pulsiones Escénicas* basados en las propuestas de Gustavo Geirola (2021) que nos indica que estas son una serie de cadenas de intercambio corporal que responden a un contexto cultural, recibiendo de inmediato respuestas sobre su comprensión. En este sentido, mientras un Cuerpo ejerza la pulsión energética y reciba un retorno en función de sus dinámicas estaremos hablando de un *Cuerpo sin Órganos* que se va adaptando a los espacios escénicos.

> siempre hay una distancia regulada por la mirada del Otro (que no equivale a la visión del otro), sea en la teatralidad de la seducción, de la ceremonia, del rito, la teatralidad del teatro o la teatralidad de la fiesta. (GEIROLA, 2021:8)

No vamos a validar las diferencias entre el teatro presencial o el teatro digital, y la disposición convivial que se pretende equilibrar como una formula única de entender el hecho teatral, al contrario, vamos a referirnos a la naturaleza del Cuerpo que se activa en medio

2 Es necesario indicar que la categoría de Cuerpo que estamos construyendo la identificamos con mayúscula como mirada arbitraria de un cuerpo que se activa y se construye desde el lenguaje consciente artístico, para ello tenemos un marco teórico que nos puede respaldar como Julia Kristeva, Jacques Lacan, Rocco Mangieri, entre otros, que nos plantean ese constructo de Cuerpo que toma lo cotidiano y lo lleva a los puntos de lo extra cotidiano.

3 El Otro con mayúscula lo tomamos de Jacques Lacan para delimitar que es el otro que existe y en el cual el sujeto se ve activo, por consiguiente, la corporeidad de este se ve activa en las condiciones que el otro lo construye. El termino también es tomado por Mijail Bajtin que le llama de Alteridad, que es el consenso de acciones donde el sujeto está sumergido en función de las imágenes o consideraciones en las que él se ve representado con las respuestas del otro. Sugiero la lectura del texto Yo también soy (2000) de Bajtin, donde hace un detallado recorrido por las formas en las que el Otro se manifiesta en el sujeto desde el punto de vista cultural, integrando y siendo parte de la Cultura Popular, para llegar de nuevo a las formas de relaboración del discurso que plantea Lacan desde el Imaginario colectivo, que es el juego de construcción de discursos expuestos en una forma simbólica, real e imaginaria.

de su propia creación, generando una serie de complejidades epistémicas que nos permiten abrir la visión a las teatralidades pandémicas o pospandémicas, si es que podemos hablar de estas variantes actuales. De esta manera el Cuerpo será este centro de atención de la escena que nos permite entender su apropiación de espacio y tiempo desde las narrativas y crear un conglomerado de posibilidades que se expanden en una serie de alternativas de comprensión teórica como pueden ser el Tecnovivio[4], el Arte Vivo Digital[5] el Realismo Virtual[6], el Drama Teatro[7], entre muchas otras definiciones que encontraremos a medida que avanzamos en nuestras preguntas, que en fin de cuentas nos llevan todos a un mismo camino, que es el de sobrevivir en medio de las dinámicas actuales de restricciones sanitarias.

Por ello, es necesario estar claros que el *Cuerpo sin Órganos* está buscando generar la tensión entre el Cuerpo del actor, el Cuerpo de la obra y las posibilidades de espectadores o asistentes, donde pueda generar la cadena de pulsiones energéticas que estamos tratando de entender y de visualizar. En este sentido el Cuerpo se transforma, no solo en una organización de símbolos que están allí, narrándose, sino que se abre paso en el Otro para entender que hay una reacción propia, que no depende del Convivio *in situ,* sino que estamos generando una complicidad entre los que componen la escena. Ante esto no vamos de romper con la visión ortodoxa de un teatro que se va extrapolar a otras dimensiones cognitivas y sensoriales, sino que vamos a brindar la alternativa de un cuerpo que convida para la provocación, desde un lenguaje estético establecido que nos llevará a revisar los conceptos para acrecentar la discusión.

Con la aparición de la pandemia COVID-19 en 2020, los Cuerpos fueron el centro de cambios culturales intensificados por el lenguaje desde el uso indiscriminado de la internet. En medio de la hiperinformación abrimos la discusión de dos caminos teóricos en líneas importantes que intento desarrollar en esta investigación: la primera, la Expansión de los Cuerpos hacia el Realismo Digital que se produjo de manera acelerada, buscando adaptarse a las nuevas dinámicas de aislamiento y distanciamiento social; la segunda, la construcción de un concepto de Territorio circunstancial y dependiente del uso del Cuerpo y del Lenguaje, que podemos atravesar como el *Cuerpo sin Órganos* que es más sobre la corporeidad en la acción escénica.

Y es que el teatro no ha dejado de adaptarse a los contextos en los que se mueve, para ello tenemos los antecedentes del radio teatro, el teatro televisado, el teatro grabado, el teatro

4 Dubatti plantea esta terminología en 2020 para denominar el hacer teatral desde a las plataformas digitales, permitiendo que sus ideas sobre el Convivió se extiendan en una variación tecnológica y donde se hace una traducción del Cuerpo que se apropia de un espacio que se viene abriendo paso desde principio del siglo XXI. Tal vez sea uno de los aportes más acertados de Dubatti pues reflexiona sobre extrapolación de los sujetos de un teatro meramente presencial, a un teatro que se busca abrirse paso a las supuestas presencias del Otro, y digo supuestas, pues en ella no existe la certeza de que el usuario esté en atención constante y creo que esto abre una posibilidad de revisión de los conceptos y de las formas en que hoy día los públicos están presentes en el teatro digital.

5 María Sánchez y Alberto Lomnitz sintetizan esta diatriba del teatro en las plataformas digitales como una posibilidad de Arte Vivo digital y es que pueden existir variantes en los dispositivos escénicos, y, por supuesto, en este apartado ellos están proporcionando un espacio para llamar al espectador de Usuario.

6 Categoría que Enrique Mijares plantea en la última década del siglo pasado con la aparición de los emails y las conexiones de internet en las dramaturgias y el en las puestas en escena.

7 Nombre que Perla de la Rosa en Ciudad Juárez le denomina a su propuesta de teatro por plataformas digitales, para ellos pueden revisar la entrevista realizada por Yulliam Moncada para el Boletin Transfronterizo N 9 de CLACSO Cartografías Transfronterizas de 2021, pag 52 a 56. https://www.clacso.org/boletin-9-transfronteriza/

transmitido. Hoy día, estamos avanzando considerablemente en los campos de un teatro digital que se expande por las redes de la internet y se apropia de su espacio con salas virtuales y espectadores que pueden ser usuarios en cada uno de los rincones del mundo, entrando en una era que se multiplica de manera compleja y cada vez más agresiva. Es decir, que el teatro en sí mismo está abriendo paso a un camino digital que es una forma de existencia contemporánea y sobre la cual no vamos a entrar en detalles en este apartado.

Primera propuesta: Realismo Digital

Tomando la idea de Realismo Virtual desarrollado por el investigador mexicano Enrique Mijares en 1997, se plantea una dinámica estética de la teatralidad que va expandiéndose por los diferentes espacios tecnológicos, así como la interacción cada vez más activa del público en la dramaturgia y en la puesta en escena que será una concepción teórica que vamos a intentar descifrar como Realismo Digital. Aclarando estas dinámicas culturales, tenemos la oportunidad de construir una herramienta epistemológica sobre las Artes escénicas y los Cuerpos para que nos permita entrar en la teorización partiendo de los diferentes niveles de comunicación verbal y no verbal y abrir nuevos conceptos.

El *Cuerpo sin Organos*, nos permite ver en las pulsiones de un cuerpo, que según Artaud (1975:82-84), está descompuesto y genera la repulsión, lo que nos indica que aun inerte sigue emanando una serie de códigos, pero a su vez él mismo es una alimentación de pulsiones sobre el Otro, como un elemento más de la puesta en escena, y es esto lo que podríamos denominar como la Corporeidad. Aquí encontramos el contexto de una nueva cartografía teatral, que nos lleva a la construcción de formatos híbridos y de alternativas tecnológicas, siendo siempre el cuerpo es el centro de la discusión. La contradicción del teatro digital recae entre la presencialidad y la proximidad[8], pues las acciones corporales se van desarrollando constantemente, de un lado tenemos al actor que se dispone a salir a escena y del otro lado de la pantalla del monitor, está el público desde su cotidianidad que se presta para entrar en el juego de una sala virtual. El Cuerpo se despoja de sus órganos como lo queremos entender en la proximidad, y se expande por la transmisión en tiempo sincrónico de quien lo está observando, dejando que las Pulsiones se abran y se vayan extendiendo en las inmediaciones de un mundo virtual. Tal vez algunos piensan que los *likes* o las cantidades de personas que marca el medidor de conectados en algún aplicativo sea determinante, pero son simplemente referentes de una dinámica que está allí apareciendo en una nueva puesta en escena.

Se genera esta polémica sobre las reacciones del público en la proximidad y no en la presencialidad, porque según Geirola (2021), somos totalmente presenciales, solo nos estaría

8 Sobre la Presencialidad y la Proximidad podemos revisar el trabajo de Gustavo Geirola (2021) sobre las visiones del Director y después entender esta disposición entre lo que son los espectadores y los actores al frente de la pantalla, pues generan una serie de lenguajes nuevos que desafían al teatro en una forma particular de articularse y de comunicarse. Tendremos una nueva configuración del discurso de la Histérica que nos habla Lacan, y que, aplicado al teatro es un aspecto de la tiranía capitalista neoliberal que es la creación donde se impone una manera presentar la obra de manera rígida y termina muchas veces con la sala de teatro repleta de público que no puede realizar un movimiento, un ruido o una reacción.

faltando aquella proximidad para entrar en la visión ortodoxa de la puesta escena. El cuerpo se expande por la internet, se va hacia una narrativa que juega al teatro que se adapta, que sobrevive a los embates de la normativa sanitaria impuesta unilateralmente por la pandemia. Se nos obliga a decir que estamos ante un teatro pandémico, con reglas particulares, donde muchos teatristas están con la idea de volver a "lo normal", como antes, sin tomar en cuenta que la tecnología ya había tomado posesión de su espacio desde hace más medio siglo, que la internet solo vino a dinamizar estos procesos.

Para entender esta necesidad de hablar sobre el *Cuerpo sin Órganos* o el Realismo Digital vamos a sustentarnos en una idea sobre los Cuerpos que nos deja Judith Buttler (2014) que nos indica que, el lenguaje corporal es mucho más importante que las palabras, para ella las estructuras no verbales muestran discursos hegemónicos autoritarios, coloniales y binarios que violan la expansión comunicativa de los cuerpos. Basándonos en esta visión el Cuerpo estará creando un territorio que él considera de utilidad, es decir, que el Cuerpo de los actores, bailarines o performances depende de la observación del Otro, del Publico, lo que nos lleva cuestionar esta idea de la proximidad, pero al mismo tiempo permite la aparición de símbolos polisémicos que se orbitan las creaciones en las que se sumergen.

El Cuerpo estará organizando su propio espacio con la orientación de un observador especifico y de una narrativa que se basa en un acuerdo condicionado. Aquí no nos alejamos mucho de los Cuerpos presenciales y próximos, y, entendemos que se convierte en un territorio que tiene un uso práctico, que él en sí mismo es la narrativa, que hay un nivel de comprensión diferente y que las reglas corporales responden a una plataforma digital. De nuevo entramos en la búsqueda de un espacio para que la acción corporal se active y se desprenda de sus prejuicios e inicie una nueva configuración de sentido en la apreciación espacial y los movimientos articulados[9].

Si logramos entender esta particularidad de los *Cuerpos sin Órganos* que se expanden por la internet, podemos generar una nueva polémica que en el Cuerpo que genera su propio territorio, entonces, ¿las artes escénicas pueden sufrir una variante en la hibridez de lo tecnológico? Pero no es tan catastrófica esta manera comprender el panorama actual, pues el teatro siempre se configura a las formas de explotación a las que el Cuerpo se expone, y no es una novedad esto del teatro "pandémico", solo que estamos incluyendo el uso de la internet desde aplicativos y demás herramientas tecnológicas. Pensar en un pasado y retornar a esta idea sería una utopía pues el Cuerpo está expandido.

Es un juego entre dónde está ubicado el Cuerpo y cómo puede transformarse en un territorio que él mismo va experimentando, llevado para espectadores que también son estos cuerpos que se expanden como observadores y como participes. El Cuerpo y su territorio es arbitrario y tal y como lo indica Lacan, el cuerpo es una composición de elementos que no solo depende de sus órganos, sino que va a otras dimensiones culturales.

Idea que igualmente sostiene Grada Kilomba (2019:155) cuando indica que el Cuerpo

9 Sobre esta temática hay una diatriba entre el Teatro online en vivo o el Teatro online grabado en plataforma streaming, allí queda abierta esta discusión.

rompe el binarismo, que el lenguaje intenta independizarse en otros espacios. El Cuerpo es una construcción cultural del sujeto, pero también permite la imposición de Normas que se le ha llamado "Proceso de Corporización" que es entender que hay un momento donde el Cuerpo necesita expandirse en lo digital, que lo hibrido también es presencia y que esto abre la posibilidad de diferentes formas de ver el hecho teatral.[10] Ante esta propuesta Jaime de Val (2006) agrega la idea del cuerpo como conjunto de valores culturales que intentan delimitar la frontera determinista, él le llama el Cuerpo Frontera, que políticamente está influida por el poder, aquí podemos decir que el cuerpo es el resultado de una serie de patrones de tecnologías de domesticación de los sujetos, ante los cuales se plantea una norma específica y opresiva. A partir de ahí, podemos pasar a definir que los Cuerpos son como extensiones de estas domesticaciones y tratan de encontrar las fronteras donde las pulsiones corporales se puedan extender, como en este caso de las Artes Escénicas, dentro de un medio como la tecnología digital.

Segunda propuesta

El concepto de Realismo Digital para el Teatro involucra diferentes perspectivas del mundo virtual y físico, y tiene un origen más preciso en Deleuze y Gattari (2004), cuando insertan el término de cuerpo inmaterial a partir de la teoría del *Cuerpo sin Órganos* de Artaud, categoría que permite redimensionar el espacio epistémico del cuerpo, dejando claro que los territorios se adaptan recíprocamente a los cambios culturales, por lo que podemos decir que el cuerpo entra en armonía / lucha con el territorio y viceversa.

La tecnología digital está supeditada a representar y entrecruzar las Corporeidades (Fuenmayor 2010), por eso el Lenguaje pasa a ser el centro de construcción del Territorio, lo que nos permite abrir la definición de *tecnopoder* (categoría que deriva del concepto de biopoder de Foucault), que siempre establece un territorio como espacio condicionado para los cuerpos y acrecentar la falsa retórica de la democratización del espacio, en la pluralidad cultural (género, raza, posición económica, privilegios sociales) y la posibilidad de transgresión que los sujetos tienen una opción, obligándolos a una Normatividad (De Val 2006:32). Este territorio que se abre desde las Artes Escénicas es un espacio incorpóreo que se extenderá y transformará en límites corporeizados, al entrar en contacto con los cuerpos que ingresan en él, violando los límites iniciales y generando un Realismo Digital que depende de las conexiones que entre ellos se activa.

Allí podemos insertar este trabajo de Mijares (1997) que revisa las dinámicas de

10 Múltiples son las experiencias, pero aquí me detengo a recomendar algunas en particular como el caso de la Compañía *Armazem Teatro* de Río de Janeiro con el espectáculo *Parece loucura mas há método* de 2020 bajo la dirección de Paulo de Moraes, es un juego dramático por Zoom, donde el público participa en una especie de competencia entre personajes de diferentes obras de William Shakespeare, solo que en este caso los actores van usando múltiples elementos desde sus casas. También podemos tomar en cuenta el trabajo de Marcia Lima con la *Medeia Negra* en Salvador de Bahía transmitida por el SESC en 2020, donde ella realiza una adaptación de su propia pieza para desarrollarla en la casa en vivo, este espectáculo fue presenciado por personas en diferentes regiones del mundo y pudimos ver una nueva versión del Cuerpo de la Medeia en una acción escénica. También estaban las alternativas de los festivales online con plataformas streaming haciendo su trabajo de ofertar variados espectáculos donde el público podía comprar su boleto, programar la hora y entrar en las salas virtuales.

los textos, las puestas en escena contemporáneas y las acciones escénicas, donde nacen las posibilidades de colocar un cuerpo que se adapta a las nuevas formas de tecnología y genera esta pulsión especifica de interacción, donde el cuerpo crea un Realismo Virtual, lo que nos demuestra que el Teatro y en general las artes escénicas, se activan en diferentes espacios, aquí podemos revisar el radio teatro, las radio novela, la telenovela, teatro digital, teatro online y otras formas de expresión escénica que prevalecieron en el siglo XX, y que, ahora en la era digital se transforman en contextos donde la escena se expande todavía más.

Considero que podemos agregar la herramienta epistémica del Realismo Digital para definir los Cuerpos que se expanden en la tecnología actual, nos permite afirmar que han desatado un nuevo territorio con ciertas Normas durante la pandemia COVID-19 (Butler, 2020:65), también podríamos decir que esto depende de lo virtual, permitiendo así pensar en la desterritorialización del concepto para visualizar sus fronteras. Pero la pregunta se basa en lo siguiente: ¿Podemos delimitar este territorio de lo digital como un espacio donde los cuerpos crean sus propias fronteras y borran diferencias culturales hegemónicas, deterministas y condicionantes?

La posibilidad de generar nuevas denominaciones estará abierta, pues el Realismo Digital nos va a dejar este *Cuerpo sin Órganos* que se expande en la polifonía general de la internet, no siendo determinante ni excluyente. La categoría nace como una oportunidad para buscar un campo que abarque los Cuerpos accionándose y se pueda incluir la mayor cantidad de manifestaciones artísticas, pues, el tema no es exclusivo de las artes escénicas, y nos proporciona esta doble visión de cuestionar lo presencial y la proximidad. La internet genera esta discusión sobre la comunicación usando cualquiera de sus dispositivos como teléfonos, notebook, tablets, etc, donde los espectadores pueden llegar a ser también usuarios de sin que eso evite que haya una interacción de Cuerpos en un sentido de presencialidad.

> Y en cuanto a los cuerpos humanos, lo teatral no es inapropiable en relación a su organismo, sino en relación a la sustancia gozante que los hace cuerpos en el juego de los tres registros del nudo borromeo: imaginario, simbólico, real. (Geirola 2021:25)

Es necesario adentrarnos y comprender el Proceso de Territorialización de los Cuerpos en el Teatro derivado del uso indiscriminado de internet durante la pandemia del COVID-19, y las corporeidades que, radicalmente convertidas en virtualidades, llevan consigo estas marcas profundizadas por la normatividad.

Posible discusión abierta

Por la dinámica derivada de la necesidad de la comunicación en la pandemia COVID-19, los cuerpos en el Teatro Digital dejaron clara y rápida evidencia de su capacidad para adaptarse a diario en diferentes espacios físicos y virtuales. Desarrollar esta herramienta epistémica basada en el concepto del *Cuerpo sin Órgano al Realismo Digital*, nos permite visualizar la

relación entre lenguaje, corporeidad y territorio, facilitando la construcción de sujetos ante nuevas oleadas de hiperinformación en internet, pero también se puede utilizar para centrarse en las corporeidades, plantear un hilo conductor entre los Cuerpos, y abrir la discusión del cuestionamiento de sus fronteras, exponer nuevas dinámicas de configuración del lenguaje y visualizar normativas que intentan resurgir en cada momento.

Bibliografía

Butler, J. (2020) El capitalismo tiene sus límites. En: Sopa de Wuhan. Edit. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) 2020 Pag 59-66

_____. (2014) Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación. En: B. Sáez Tajafuerce (Ed.). *Cuerpo, memoria y representación.* Barcelona: Icaria, pp. 7-80.

De la Rosa, P. (2021) La Hibridación es una Posibilidad de Expansión. Entrevista realizada por Yulliam Moncada. en: (Trans)Fronteriza : Corpografías fronterizas : artes, cuerpos y fronteras en pandemia, no. 9 / José Ramón Castillo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (2.ª parte). Valencia: Pre-textos.

De Val, J. (2006) Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-posmodernismo. En: «Organicidades» [nodo en línea]. Artnodes. N.º 6. UOC. 2006 [Fecha de consulta: 05/10/2020]. ISSN 1695-5951

Dubatti, J. (2020) Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. Rebento. v. 1, n. 12 (2020)São Paulo: USP. Texto em línea: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503

Fuenmayor, V. Corporeidad, semiosis y memoria. Revista Situarte. Volumen 5, N°9(2010). Disponible en: http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997/15970 consultado 15 de enero de 2022.

Geirola, G.(2021) Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia. Argus-a ISSN 1853 9904 Artes & Humanidades Vol. XI Ed. Nº 42 Gustavo Geirola Diciembre 2021.

Kilombra, G. (2019) Memorias da Plantaçao: episodios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Edit. Cobogó.

Mijares, E. (1997) "El Realismo Virtual En La Dramaturgia Mexicana". *Latin American Theatre Review*, vol. 31, no. 1, Sept. 1997, pp. 99-106,

Sánchez, M. y Lomnitz, A. (2020) Manifiesto por un Arte Vivo Digital. Texto em linea: http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/

Parámetros para estudio y comparación de técnicas de la voz en performance
El caso de Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner)

Montello, Flavia[1]
Universidad Nacional de Río Negro
fmontello@unrn.edu.ar

Palabras clave
VOZ - ACTUACIÓN - ENTRENAMIENTO VOCAL - TÉCNICA VOCAL

Resumen

La investigación de la voz expresiva en performance revela un área de vacancia, comparada con otras referidas a la producción actoral. Los aportes de Silvia Davini ofrecen un amplio desarrollo conceptual para pensar los marcos teóricos y epistemológicos necesarios al momento de otorgar validez a los estudios y posibilitar su continuidad y transmisión. En este trabajo se presenta la sistematización resultado de una selección de los mismos, extraídos de su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo.* El objetivo fue la elaboración de una serie de parámetros para comparar y estudiar líneas de entrenamiento de la voz hablada expresiva. Asimismo, se propone -a modo de ejemplo y como parte de una investigación en curso- implementarlos con el caso de la técnica de la Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner).

Presentación

Incursionar en los ámbitos de investigación de la voz expresiva en performance pone de manifiesto la existencia de un área de vacancia que, si bien paulatinamente incorpora contenido y reflexión sistemática, es aún mucho menor que en otras, como las del movimiento y la actuación. Los aportes realizados por la investigadora Silvia Davini ofrecen un amplio desarrollo conceptual para pensar los marcos teóricos y epistemológicos necesarios al momento de otorgar validez a los estudios y posibilitar su continuidad y transmisión.

Entre sus contribuciones se encuentran las caracterizaciones de técnicas que ella hace al referirse al entrenamiento vocal actoral en su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. Dichas caracterizaciones se encuentran distribuidas a lo largo del escrito, lo que aquí presentamos es un relevamiento de sus conceptos, con el fin de sistematizar parámetros que posibiliten el estudio y comparación de los diversos abordajes de la voz hablada en performance. Asimismo, se intentará implementarlos con el caso de la técnica de la Formación

1 Actriz. Docente de técnica vocal y actuación, investigadora en la Universidad Nacional de Río Negro. Diplomada en Suiza en la técnica de voz hablada expresiva "Formación del Habla" (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner). Especialista en Docencia y Producción Teatral, Universidad Nacional de Río Negro. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, temática de tesis: la voz hablada expresiva en escena.

del Habla (Sprachgestaltung) –a modo de ejemplo y como parte de una investigación en curso. Compartimos estos resultados preliminares como una propuesta en proceso, que continuará afianzándose y modificándose con su puesta en práctica.

Para quienes aún puedan no conocerla y, también, para recordarla, corresponde presentar formalmente a la investigadora que es fuente e inspiración de este trabajo. Silvia Davini nació en Buenos Aires en 1957. El inicio de su trayectoria profesional fue como cantante lírica en el Teatro Colón de Buenos Aires. Actriz y directora, desde 1991 fue profesora en la Universidad de Brasilia, donde ejerció durante veinte años. Allí estuvo a cargo del grupo de investigación *Vocalidade e Cena*, centrado en la dimensión acústica del teatro. Asimismo, integró diversos posgrados en Arte en Brasil. En el año 2000 se doctora en Teatro en la Universidad de Londres. Su tesis es la base del mencionado libro, que en 2007 publica la Universidad Nacional de Quilmes. Su prematuro fallecimiento en 2011, a la edad de 54 años, causado por una enfermedad terminal, nos deja la pena de no poder consultarla personalmente.

Para contextualizar los parámetros que serán expuestos más adelante, recurramos a las propias palabras de Davini que nos ubican en el núcleo de su trabajo. Ella define:

> De todas las producciones del cuerpo, la voz se caracteriza por ser capaz de generar significados complejos, cuya producción es susceptible de ser controlada en escena. Así, considero a la voz como una producción del cuerpo –[la más nómade de ellas (2007: 99)]– de la misma categoría que el movimiento. Sin embargo, por constituirse en el lugar de la palabra, la voz comporta una capacidad de definición discursiva varias veces mayor que el movimiento. (ibídem: 85)

Zanjando las diversas aclaraciones que suelen hacerse acerca de que la separación entre *cuerpo* y *voz* es ficticia y sólo sirve a los efectos del estudio y prácticas pormenorizados, resulta esclarecedora la categorización por ella presentada: sitúa en un mismo nivel la voz y el *movimiento*, en tanto producciones del cuerpo. Cobra sentido entonces hablar de técnicas de la voz y técnicas del movimiento, no así de técnicas corporales.

En cuanto a la mención de la "capacidad de definición discursiva" de la voz, luego amplía:

> Considero la palabra en sus grandes dimensiones: como fenómeno acústico, envolviendo los códigos musicales en su totalidad, y como acto [afectando a otros cuerpos (ibídem: 87)]; música y escena que definen una idea de la experiencia que excede lo estrictamente comunicacional de los códigos informativos. (ibídem: 86)
>
> Esta percepción de la voz y la palabra (…) permite definir a la voz no como un medio comunicativo, sino como una esfera de subjetivación. (ibídem: 87)

La voz claramente superando a la palabra y trayendo a consideración la subjetividad, que inevitablemente influirá en toda producción personal. Davini planteará que por este motivo no será conveniente que las líneas de entrenamiento vocal dejen de lado esta esfera, la de la

singularidad del sujeto que emite.

Davini dejará de lado el término *habla*, con el fin de reunir los territorios de la subjetividad, de la voz excediendo lo verbal, como así también del contexto en el cual se produce, y preferirá el "más amplio y fluido de *vocalidad*" (ibídem: 121). Toma este concepto del lingüista Paul Zumthor y lo reformula: "entiendo la vocalidad como las múltiples formas de producción de voz y palabra implementadas por un grupo humano específico en una contingencia sociohistórica dada" (ibídem: 18).

Algunas voces participarán de las artes escénicas y para ello habrán de entrenarse a través de técnicas específicas. Respecto de este punto, Davini aclara:

> Entiendo la preparación vocal no como una condición material, sino como un proceso a través del cual se modela la materialidad corpórea de los actores, explorando sus límites físicos, con la finalidad de preparar el cuerpo para dar cuenta del mayor espectro posible de sentidos a partir de la producción de voz y palabra en performance. Como resultado de ese proceso, los actores deben tornarse capaces de controlar su enunciación a través de la producción de voz y palabra. Modelado de acuerdo con cada ambiente cultural específico, el cuerpo ofrece el material y los límites para el trabajo vocal, estableciéndose como un lugar particular para la reflexión y la intervención técnica. (ibídem: 47)

Dentro de la preparación vocal para performances, dedica algunos párrafos a la concepción terapéutica, así como a la de lo que se da en llamar *higiene vocal*.

> Lo terapéutico en el trabajo vocal se orienta hacia el objetivo de mantener una higiene vocal, restringiendo las posibilidades de trabajo con los textos; por eso, consideraremos como preparadores vocales a aquellos profesionales de perfil autodidacta, que se ocupan de la emisión vocal en altas intensidades y de la performance del texto. (ibídem: 155)

Respecto del "perfil autodidacta", parece utilizar esta descripción tanto para destacar la falta de formaciones específicas en esta área, como para diferenciar a preparadores vocales con una formación artística de base, de aquellos que provienen del ámbito de la salud.

A lo largo del libro prefiere utilizar el término *performance* para referirse a situaciones vinculadas a lo escénico, posibilitando así una mirada más abarcadora que considere la presentación, el hacer presente, el acto más que su reproducción. Tratándose de la voz, la importancia de la elección de esta expresión parece ir más allá del punto de vista contemporáneo para manifestar una postura en cuanto al estudio vocal expresivo. El hecho de considerarla en su presente y como acto, le confiere un lugar de valía en el mapa de la construcción actoral, frente al vacío al que se hizo referencia al inicio de este trabajo.

Ante el vasto mapa de entradas múltiples que ofrece Davini, habrá que poner mucha atención para no caer en la tentación del binarismo al momento de extraer los conceptos que servirán al objetivo mencionado de tener parámetros desde los cuales reflexionar. Ella resalta

reiteradamente este riesgo en el que, dice, caen algunas de las técnicas que analiza, y lo justifica reflexionando: “la definición de la vocalidad de los actores como objeto de estudio nos coloca ante una situación donde no hay distancia entre voz y cuerpo, o entre palabra y acción, situación ésta que desactiva todo tipo de binarismo conceptual” (ibídem: 137).

A partir de los conceptos rescatados a todo lo largo del mencionado libro, proponemos una clasificación de los mismos en parámetros, para cada uno de los cuales también sugerimos una denominación. La intención será la de colaborar con la reflexión y el análisis, no la de ubicar necesariamente cada técnica en todos los parámetros mencionados. A continuación del cuadro, las aclaraciones.

Parámetros propuestos	**Conceptos tomados de Davini para caracterizar técnicas**
I. Característica general del corpus	a. desarrollo conceptual como contexto de la práctica
	b. repertorio de ejercicios y consejos
II. Perspectiva de abordaje de la voz	1. a. expresiva, creativa
	b. fisiológica
	2. a. modo de habitar el lenguaje y el cuerpo
	b. concepción utilitaria, instrumental
III. Objetivo que persigue	1. a. reproducción (de estilos)
	b. exploración (de ‘lo universal’)
	c. flexibilización (independiente de una estética previa)
	2. a. organizar cuerpos según modelos (intervencionista)
	b. estimular la conciencia corporal, disponibilidad física e incorporación de la experiencia
	c. explorar límites físicos más allá de la cultura (dominio virtuoso)
IV. Matriz de pensamiento	a. rizomas, redes, transiciones
	b. propicia binarismos
V. Producción, reproducción y…	vínculo: práctica experimental-uso profesional
VII… representación	consideración del entorno histórico-socio-cultural

I. Característica general del corpus: hace referencia a que la mayoría de las publicaciones de preparación vocal son definidas por sus autores como esencialmente prácticas, sin un desarrollo conceptual que sirva de contexto. Davini critica este punto de vista, en el que observa una ausencia de diagnóstico previo de los cuerpos (ibídem: 17). Por nuestra parte, observamos que los casos en los que existe un marco conceptual, provienen de profesionales con ejercicio práctico y reflexivo respecto de lo que significa el trabajo actoral.

II. Perspectiva de abordaje de la voz:

1. expresiva y creativa o fisiológica

2. cual modo de habitar el lenguaje y el cuerpo o como concepción utilitaria e instrumental

Específicamente en cuanto a la postura con bases fisiológicas, expone:

> La transferencia directa de discursos científicos, vinculados a las ciencias exactas o de la salud, no parece ser suficiente para resolver los problemas que la producción de voz y palabra en performance plantea ni para legitimar los discursos ya producidos sobre el tema que, de un modo más o menos explícito, atraviesan la formación y producción teatral contemporánea. La actual situación de la vocalidad en performance demanda una reflexión original surgida desde el mismo campo de escena. (ibídem: 62)

Plantea la consideración de la subjetividad, superando la supuesta objetividad de lo físico. Ampliamos con nuestro aporte acerca de que no menos importante parece considerar si la técnica resulta atractiva, creativa, inspiradora al llevarla a la práctica, es decir, si implica al sujeto como artista creador.

En cuanto a la concepción utilitaria, Davini analiza: "La voz no como un medio de comunicación, sino como una esfera de subjetivación. (…) No 'usamos' la voz. La voz habita cuerpo y lenguaje" (ibídem: 87). Incluiríamos, relacionados con las concepciones utilitarias, los abordajes de trabajo vocal texto-centristas apoyados en la palabra, más que en la voz como sonido. Davini se explaya acerca de la noción instrumental (ibídem: 79 y 84) y reflexiona –refutando algunas formulaciones– que ni el instrumento ni el organismo pueden ocultar o revelar, sino que quien lo hace es el sujeto desde su lugar, que es el cuerpo. Agrega que a partir del siglo XX no se puede dejar de considerar la incidencia que en ambos ejerce la tecnología (ibídem: 85).

III. Objetivo perseguido por la técnica:

Davini identifica tres campos de formación para la escena y los define como de *reproducción*, *exploración* y *flexibilización*. Advierte (ibídem: 109) que los tres están estrechamente relacionados a los estilos de actuación que promueven. La tendencia reproductiva sigue referencias estilísticas, tiene un componente mimético y de virtuosismo (ibídem: 106). En el polo opuesto ubica los abordajes por exploración que hacen referencia a 'lo universal', "a la revelación de una supuesta verdad inmanente", pero que por carecer de referentes conceptuales precisos –o por transferir directamente las experiencias sin reformularlas según el nuevo contexto–, se tornan eclécticos y producen un trayecto circular (ibídem: 107). Una tercera tendencia sería aquella "cuyos recursos se organizan alrededor del principio de flexibilidad y fluidez, que permita dar cuenta de las demandas de textos de cualquier estilo y complejidad" (ibídem: 107). A diferencia de las dos anteriores, "pretende llegar a la multiplicidad de recursos operando por 'sustracción', (…) estableciendo un referente claro de principios y conceptos explícitos y abarcativos" (ibídem: 108).

Otro objetivo posible podría caracterizarse con la siguiente tríada: la modalidad intervencionista que organizar cuerpos según modelos, la de la estimulación de la conciencia y experiencia propias, y la del corrimiento de límites físicos cercana al dominio virtuoso (ibídem: 105).

IV. Matriz de pensamiento: enfoques que siguen un pensamiento binario (forma/contenido, cabeza/cuerpo, naturaleza/sociedad –ibídem: 59–) y aquellos que se guían por redes conceptuales y transiciones temáticas. La investigadora se referirá en reiteradas oportunidades a la importancia de considerar esta diferencia.

V. Producción, reproducción …: ¿Cómo se arriba a la puesta en acto desde el entrenamiento de cada técnica? Existencia o no de la relación entre práctica y proceso escénico (ibídem: 140). "Qué sucede en el proceso que va del primer contacto con el texto hasta su concretización en voz y palabra en performance, qué posibilidades surgen de ese tránsito en términos de creación de sentido en escena" (ibídem: 18). Davini planteará la discusión acerca de tres conceptos (ibídem: 89-128): *producción* (cómo se emite), *reproducción* (aquí considera mediaciones tecnológicas, pero también métodos de entrenamiento) y *representación* (concepciones socio-históricas de la voz). Dice: "No creo posible comprender la voz y la palabra en toda su complejidad en la formación y la performance teatral disociadas de la continua interacción de estas tres categorías" (ibídem: 90).

VI… y representación: aquí se pone en valor la última categoría de las tres citadas en el parámetro anterior, vale decir, la representación que se tiene de lo que es la voz (ibídem: 109-128). La transferencia directa de una experiencia no es suficiente para abordar los problemas que surgen en otros contextos, sea en referencia al entrenamiento vocal o al trabajo con textos. Así, Davini plantea la necesidad de pensar la cuestión desde cada contingencia social e histórica especifica (ibídem: 108). Se trata de una voz situada.

Hasta aquí, la sistematización de los conceptos mencionados por Davini. A continuación, un ejemplo de implementación de los parámetros propuestos con el caso de una técnica específica.

La *Formación del Habla* (*Sprachgestaltung*)[2] fue desarrollada como técnica para la voz hablada expresiva por el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), a partir de reflexionar acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la idea –o sea, lo informativo–: "Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo" (Steiner, En Montello, 2020: 321). En su época significó un cambio de paradigmas en relación al estudio y práctica vocal actoral, dado que no se apoyaba en lo fisiológico, como entonces era habitual, sino que su punto de partida era eminentemente artístico al sensibilizar respecto de los elementos que conforman el habla. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento (Montello, 2017: 279 y 286). El actor y maestro de actuación Mijaíl Chéjov (2016: 126, 266, 268) incluyó estos contenidos en su método. La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry (2014: 184) desarrolló una línea de trabajo que observa muchos puntos en común con el abordaje de la Formación del Habla, lo cual es confirmado por su discípulo y

2 La autora del presente escrito se formó en esta técnica en la Escuela Superior (Hochschule) Goetheanum, Suiza.

traductor, el Dr. Vicente Fuentes (2015). Algunos de los principios específicos de esta técnica que utilizaremos de ejemplo para el análisis son: el apoyo en las *características expresivas de los fonos*, la aplicación de éstos en el *personaje sonoro*, la *gestualidad del lenguaje*, el *sustrato rítmico* en los textos y el habla, las *dinámicas expresivas de la respiración*, entre otros. (Montello, 2020: 322 y 323)

Siguiendo dichos parámetros, la Formación del Habla podría ser caracterizada como sigue:

I. La característica de su corpus presenta un contexto de desarrollo conceptual definido, en el marco del cual luego se ubican los ejercicios y prácticas.

II. La perspectiva desde la cual aborda la voz tiene que ver con la expresividad, llegando hasta momentos de creación, evitando expresamente apoyarse en mecánicas fisiológicas. Asimismo, considera la perspectiva desde el cuerpo y el sujeto.

III. Entre los objetivos que persigue, están el estimular la incorporación de experiencia, conciencia corporal y disponibilidad, a través de lo que Davini da en llamar "flexibilización de los recursos del cuerpo".

IV. Su matriz de pensamiento tiene que ver con lo rizomático, la red conceptual, las transiciones entre temáticas que se influyen mutuamente.

V. En cuanto a la producción y reproducción, considera el vínculo entre la práctica experimental y el uso profesional de la voz.

VI. A priori no considera especialmente el entorno histórico-socio-cultural en el que se desarrolla, más allá de tomar en cuenta las motivaciones que influyen en la expresividad.

Si bien está claro que para quienes no conozcan la técnica referida resulta imposible comprobar esta aplicación de parámetros, este análisis forma parte de una investigación más amplia, cuyo desarrollo excedería aquí el tema convocante. No obstante, quizás resulte un estímulo para adentrarse en la información acerca de la Formación del Habla, a través de la bibliografía de referencia.

Estos parámetros, construidos en base a los conceptos de Davini, pretenden motivar la reflexión sobre las prácticas de entrenamiento de voz en performance, de manera de traspasar la mera postura utilitaria. Como se destacaba al inicio, la presencia de marcos teóricos y epistemológicos que respalden los abordajes de entrenamiento, permitirán asimismo otorgarles la posibilidad de una continuidad en el estudio y profundización por parte de otras personas, así como su concreta transmisión, más allá de sus iniciadores. En palabras de Davini, "definir referencias a las cuales poder retornar es una tarea fundamental cuando el objetivo es avanzar hacia un concepto ampliado del teatro que permita superar el vacío de propuestas en la preparación de voz y palabra en performance" (op. cit.: 250).

Bibliografía

Berry, S. (2014). Texto en acción. Madrid, Fundamentos.

Chéjov, M. (2016). El camino del actor. Vida y encuentros. Barcelona, Alba.

Davini, S. (2007). Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Montello, F. (2020). La Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) como base de una producción artística. En Jorge Dubatti (comp. y ed.), Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral, pp. 321-332. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.

Fuentes orales

Fuentes, V. (2015). Consulta personal por correo electrónico, 12 de octubre.

Sitios web

Montello, F. (2017). Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor. Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Prov. de Buenos Aires. En línea: <http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/> (consulta: 01-09-2021)

Dramaturgia para la escena circense contemporánea

Orellana, Jesica Lourdes
Universidad nacional de Córdoba (U.N.C)
jesicalourdesorellana@upc.edu.ar

Palabras Claves
DRAMATURGIA - CIRCO - ARTE CONTEMPORÁNEO - TÉCNICA - CUERPO

Resumen

La técnica en el circo históricamente le ha otorgado a la práctica corporal especificidad: la de desafiar las leyes de gravedad en busca de perfección, destreza y virtuosismo, poniendo la vida en peligro en la búsqueda de extremos. Es así, como el cuerpo tiene que estar disponible a transitar un entrenamiento que requiere constancia, disciplina y tolerancia. ¿Pero cómo poetizar el cuerpo para que se transforme en obra de arte? ¿Cómo ser hábil no solo para el hacer, sino también para comunicar y hacer partícipe al público? ¿Qué es lo concreto y característico de una escritura compositiva para la creación de una escena de circo contemporánea? El arte del siglo XX se caracterizó por ser un trabajo de indagación sensible, por lo tanto las modificaciones dentro de los géneros son constantes. Un arte inserto en un contexto cultural atravesado por la trasnculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad, entendiendo al prefijo "trans" como la posibilidad de un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada donde confluyen identidades culturales diversas (Del Toro, 2004; González, 2019). Y posiblemente, sea el modo de ser del circo desde siempre, siendo lo "trans" un género en sí mismo.

La presente ponencia analiza una dramaturgia para la escena contemporánea, que se construye a partir del desarrollo de una acción y su imagen detonadora para la escena, del espacio y el juego con él, el ambiente sonoro, las corporalidades, el ritmo, la musicalidad y la calidad del movimiento. ¿Cómo lograr que lo que me atrae se haga visible para otres? ¿Cuáles son los ruidos del mundo que quiero traducir en mi obra? ¿Cómo desplegar nuevas resonancias a partir de una acción? ¿Qué me interesa poetizar? ¿Cómo opera la acción en la escena (incluye la voz hablada, cantada)? ¿Cómo construir metáforas? ¿Con que elementos quiero dialogar? ¿Qué operaciones escénicas abordar para la creación de personajes?

Introducción

El presente trabajo pertenece a una investigación más amplia sobre la poética del circo en Córdoba- Argentina, a partir de los Festivales Internacionales de Circo en Escena (2007-2021). A lo largo de estos años de registro del evento, podemos observar una gran diversidad de estéticas que conviven y se renuevan asiduamente a partir de las investigaciones que realizan les artistas en el campo de la disciplina. Nuestro interés es poder indagar, a partir del análisis

de dos escenas circenses “Instale” de la artista Mar Nepote o Marea Ártica (Córdoba 2021) y “Demoler” de las artistas Malena Frari y Elisa Vallania (Córdoba, 2016), los complejos recursos que implementa la dramaturgia contemporánea y las tensiones por las que atraviesan los lenguajes artísticos en cuanto a la técnica y el proceso creativo de armado de la obra. Atendiendo también, la disputa en torno a los “estilos artísticos” existentes dentro de las artes circenses (Infantino, 2014); y dar cuenta de una práctica comunicativa situada, siempre en contextos materiales y simbólicos específicos.

Cuando se menciona la existencia de géneros o estéticas del circo, se hace referencia a la historia de las artes circenses donde se han estudiado y categorizado cuatro corrientes principales, que solo mencionaremos para dar un marco teórico al análisis aquí planteado. La primera corriente se denominó “circo tradicional o circo moderno” (1770 – 1970), que se caracteriza por la circularidad del espacio de representación. En esta etapa se trabaja con el dominio de la disciplina, el abordaje del riesgo, su estructura es episódica, se yuxtaponen diversos números de disciplinas diferentes. La técnica se transfiere entre generaciones de artistas de la misma familia (Siebel, 2005). En esta primera etapa, la dramaturgia estaba organizada por la presentación de números yuxtapuestos y sin relación entre ellos, pero que se organizaban a partir del ritmo y la variedad de propuestas, con un presentador que funcionaba como nexo. Aquí los números buscaban resaltar el virtuosismo y la imagen del cuerpo en riesgo o la exhibición de fenómenos de la naturaleza. La mayoría de números se basan en el más difícil todavía, y en el riesgo de la proeza, el virtuosismo y la exhibición de habilidades y destrezas. La música desarrollaba unas estructuras rítmicas que dotaban de identidad al circo, y el vestuario estaba basado en el colorido y las lentejuelas, próximo a la revista y el musichall.

Una segunda corriente, que aparece en Argentina a finales del siglo XIX, el Circo Criollo, que fue reconocido como cuna del teatro nacional de la mano de los Hermanos Podestá, que se caracterizaba por una primera parte de destrezas y una segunda de arte teatral. (Siebel, 2005). Un momento bisagra para el arte Rioplatense, que fue la creación de la Pantomima “Juan Moreira” (1886) de Gutiérrez-Podestá, donde la historia del circo se une con la del teatro, ya que fue un acontecimiento de gran significación para las artes escénicas. Como afirma Mogliani “…el proceso que dará origen al ciclo del teatro gauchesco” (2016: 17). Siebel afirma, que con la pantomima de Juan Moreira, aparece una renovación artística dentro del género, ya que hasta el momento no existían prácticamente espectáculos nacionales.

La tercera corriente, el Nuevo Circo, surge alrededor de 1975 especialmente en Francia y Canadá; mantiene la estructura episódica donde se integran diversas disciplinas del arte circense, pero cada uno de estos episodios siguen un hilo conductor que puede ser un personaje, una estética, la música, un ritmo en común, como así también la trama que lo acerca más al teatro. Esta modificación en el armado de los espectáculos circenses, afirma Mogliani (2017), se debe al desarrollo de la dirección escénica que se produjo en la Unión Soviética a partir del acercamiento de artistas de teatro al circo, en la búsqueda de nuevas formas de arte escénico. Antecedente que se reconoce como aquel que habilitó el desarrollo del Nuevo Circo, abordando

el montaje de las escenas desde la continuidad y la unidad estética del espectáculo.

Finalmente, sobre finales del siglo XX y principios del XXI surge una incipiente corriente denominada Circo contemporáneo. Aquí tomaremos la definición de Scattolini,

> …estas obras dejan atrás la yuxtaposición, la estructura episódica y la función central de divertir (lo cual no implica que no lo hagan), y suelen crearse a partir de una o dos disciplinas, y estructurar la representación en función de las posibilidades expresivas de las mismas. Por otro lado, el circo contemporáneo juega con la tensión entre lo controlable y lo no-controlable del arte circense. Si el circo tradicional y el nuevo circo representan la destreza sobrehumana del cuerpo del intérprete, el cosmos, el circo contemporáneo tematiza el caos. Como última característica podemos agregar que el artista aparece como él mismo, despojando al circo de las construcciones de personajes, y enarbolando una reflexión personal sobre el hombre contemporáneo. (2019:68).

Julieta Infantino en su investigación sobre el circo en Buenos Aires menciona cómo la denominación de un género ha sido territorio de disputa dentro de las formaciones culturales, que ha implicado apreciaciones diferentes sobre las posibilidades de renovación del género, o en términos teóricos, a la manipulación de las brechas intertextuales (Infantino 2014).

Una de las peculiaridades del circo es que dentro de la misma categoría conviven representaciones y prácticas, de al menos cuatro modos de producción diferentes: el tradicional/clásico/moderno, el nuevo y el contemporáneo. Si bien estas tipologías son raramente consensuadas, estas diversas formas de conceptualizar/clasificar al circo circulan y se usan. Dichas categorías muchas veces son utilizadas para referir a dimensiones de análisis diferentes: "a veces son empleadas para definir la temporalidad de las producciones (siendo el circo tradicional el más antiguo, que se desplegó en su forma moderna a partir del final de siglo XVIII; el nuevo circo como aquel que se desarrolló especialmente en Europa a partir de los años 1980; y el contemporáneo o el que se practica a partir de los años 90). Otras veces se usan con referencia al lugar/espacio donde tienen lugar las presentaciones (el tradicional/clásico es solo ese circo que sucede bajo la carpa de circo y los otros son los que ocurren en espacios alternativos). A veces son utilizadas para definir diferentes 'estilos' de circo (el tradicional/clásico es el que generalmente se presenta como un espectáculo de números variables, sin la presencia de una sola línea narrativa; el nuevo como el que tiene la técnica pegada a una capa dramatúrgica más canónica, fundada en la representación y la narrativa; y la contemporánea como la que tiene más afinidad con la representación y las formas teatrales no lineales" (Infantino, Sáes, Swindt, 2021, p. 252-253).

Dramaturgia circense contemporánea

El arte del siglo XX se caracterizó por ser un trabajo de indagación sensible, por lo tanto las modificaciones dentro de los géneros son constantes. Un arte inserto en un contexto cultural

atravesado por la trasnculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad, entendiendo al prefijo "trans" como la posibilidad de un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada donde confluyen identidades culturales diversas (Del Toro, 2004; González, 2019). Y posiblemente, sea el modo de ser del circo desde siempre, siendo lo "trans" un género en sí mismo.

Como mencionamos anteriormente, la corriente denominada "circo contemporáneo" juega con la búsqueda de diferentes formas de traicionar el horizonte de expectativas de los espectadores que fueron a ver un espectáculo de circo. Esto se debe a que las obras de circo contemporáneo fuerzan los códigos de representación de dicho arte casi hasta desdibujarlos. Son obras que se corren del eje del riesgo por el solo hecho de buscar asombro, que juegan con la tensión entre lo controlable y lo no-controlable del arte circense. El error y el accidente son parte constitutiva de la escena. El shock de lo performático radica en la irrupción de algo incontrolable e imprevisible, de lo obsceno, lo que no se puede, no se quiere o no se soporta ver.

Jordi Jané (2016), menciona la categoría de autores-intérpretes para denominar a las formas de hacer circo contemporáneo, donde el recurso de la técnica y las especialidades cinéticas circenses no son la finalidad, sino que son el vehículo narrativo de sus creaciones escénicas. El nuevo circo no cultiva virtuosidades, quiere cultivar vivencias. Afirma el autor, además que una de las diferencias fundamentales entre el circo clásico y el circo contemporáneo es que, así como el circo de tradición se basa en el "mira qué sé hacer", el circo contemporáneo de autor propone un "mira qué te digo con lo que sé hacer" (Jané, 2016).

La transformación dramatúrgica en el circo tiene un carácter multidisciplinar y fragmentario, que ya no solo consiste en una sucesión de números, sino que también está favorecido por la mezcla con otras artes para resaltar la dimensión poética en la composición de la obra. El circo contemporáneo, puede fusionar las artes, sin por ello someterse a sus reglas, experimentándolas en función de su propio campo disciplinar. En este sentido, se observa como las artes circenses van variando y corriendo sus límites, mezclando habilidades reconocibles con una gama de expresiones más amplias, mediante la incorporación de narrativas, imágenes, metáforas y la decisión política de mostrar lo que antes se ocultaba. Es decir, no solo mostrar la espectacularidad de una acrobacia y el riesgo de la misma sino también exponer el error, el dolor del cuerpo, el relato, etc.

Estas dinámicas de "renovación" a través de la experimentación con varios procedimientos como la teatralización del espectáculo, se logró profundizar también a partir de la creación de escuelas de circo lo que implicó cambios en la forma de transmisión de conocimientos, cuyo acceso estaba reservado a las familias circenses. Por tanto, el circo adquirirá otra dimensión, ya que artistas procedentes de otros universos, traen consigo otras referencias y registros estéticos y así exponen nuevas preguntas y propuestas para hacer circo, donde se apunta a la creación plural, impura y singular. En este sentido, Rancière afirma acerca de las nuevas manifestaciones artísticas que no se ajustan a los parámetros conceptuales conocidos, "estas nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a buscar superar en lo posible la distancia entre la teoría y la experiencia" (2016, p. 6).

En la actualidad, se observan cada vez más obras o escenas circenses que no están al servicio de la ilusión, sino que incorporan a sus dramaturgias el armado de las estructuras de acrobacia como parte del relato, en un tiempo real, donde lo cotidiano forma parte de la escena. Se pueden ver malabaristas que no controlan sus elementos, el testimonio como eje de la acrobacia, la no presentación de un personaje sino, como afirma Lehmann (2013), el cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino como un cuerpo que se rehúsa a servir de significante, como una forma de imperar sobre el sentido y sobre el mundo.

Hablar de arte contemporáneo provoca un principio de conmoción, en términos de Danan (2010), que origina un temblor en los cimientos del circo y modifica nuestra percepción. La situación se torna más importante que la proeza y se metaforiza hasta el infinito sirviéndose de la abstracción, una dramaturgia y coreografía basada en la resignificación de influencias anteriores. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y, como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos (Scattolini, 2019). La evolución del arte está ligada al riesgo de la experimentación.

En la organización de las funciones de circo con un formato tradicional, se observa una dramaturgia paradigmática, denominada por Eisenstein (1929), como "Montaje de Atracciones". La Atracción es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. (Eisenstein, 1999, pág. 169, en Bobadilla Parra, 2018).

Siguiendo a Bobadilla Parra (2018), El circo implementa en la mayoría de los casos una escritura escénica realizada en directo, que se arma a partir de las improvisaciones, ensayo, error y selección donde se liga el flujo espectacular en el que se ven incluidos todos los números, formando una unidad dinámica, llena de procesos heterogéneos, pero diferente en cada uno. Esta escritura es corporal, inscrita en el espacio y bajo los requerimientos establecidos en el interior mismo de cada una de las disciplinas circenses, con un elemento creativo intencionado. Muchas veces el tema disparador es el que vehiculiza el argumento o la construcción activa de una fraseología emotiva para asentar las bases de una dramaturgia paradigmática. Que permite crear un sistema radial de situaciones alrededor de un núcleo, de un centro en que se representan una detrás de otra.

¿Construcción de personaje o presentación del carácter de les artistas?

¿En la dramaturgia del circo contemporáneo, hay creación de personaje? Venimos afirmando que hay una teatralización en su dramaturgia, que existe un hilo conductor que

va organizando la escena, también podría haber construcción de personaje. Sobre estas observaciones reflexiona Jane Jordi (2011), acerca del ser y estar del artista de circo y sobre las posibles distancias (o incluso, contradicciones) entre artista y personaje. Porque, mientras que en teatro el actor interpreta, el artista de circo clásico hace, ejecuta, proyecta su propia esencia personal aun adoptando una determinada actitud escénica.

> Afirma Johnny Torres (2011),
> lo que propone el circo, sobre todo en las disciplinas físicas, es no crear un personaje, sino trabajar con las emociones y el carácter del artista, como así también, en escena el público es el público. Todo lo que acaece en el espectáculo sucede de verdad. Es una experiencia en conjunta en el cual la acción y el entorno son una misma cosa. El objetivo es no interpretar sino seguir una serie de acciones viviéndolas desde la verdad del momento. El ¡Mira lo que hago! Para comunicar, por mucho que se esfuerce o sea potente la proeza, al público no le llegará una verdadera emoción, nada se habrá agitado en sus corazones. Y eso puede suceder tanto en el circo tradicional como en el contemporáneo. (Johnny Torres en Jordi Jané, 2011, p. 40-41).

Chevallier (2011), diferencia dos categorías la del "teatro del presentar" y la de "representar". Presentar es presencia y presente, así como los verbos presentar y presenciar, son palabras que permiten apreciar lo inédito, tanto en lo que surge en los escenarios, como de lo que se produce en las salas. Afirma el autor,

> Lo que busca el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista, sino más bien una presencia y un presentar auténticos. Esta definición ya no se enfoca en la representación sino en la presentación en un aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto ofrecido. (2011, p. 04).

Gilles Deleuze, para nombrar a la labor que hace una persona en la escena la menciona como "Operador". Chevallier (2011), afirma que esta definición tiene una gran ventaja, ya que permite pensar en un actuante que no actúa. Es decir que lo que hacen en escena tiene poco que ver con una estética de la representación. Lo que hoy en día busca el espectador, es mirar primero al operador presente en el escenario, lo mira en tanto que presente y no tanto como representante. Las variaciones que se observan en el trabajo de este operador en el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejarse ver frente al espectador su presencia. Partiendo de la concepción de que el arte es continuamente un determinado reflejo de la sociedad, por lo tanto también es el reflejo de la personalidad del artista y de su forma de percibir, concebir y relacionarse con el mundo. Estas operaciones permiten la construcción metáforas que dejen vía libre al pensamiento y las emociones espectador.

¿Cómo poetizar el cuerpo para que se transforme en obra de arte?

Ya observamos que el circo contemporáneo trabaja no solo con la experimentación sino con las emociones. Paul Bouissac (1976), expresa que el circo es el espejo donde cada cultura se refleja, se condensa y trasciende. Puede parecer que se sitúa al margen de la sociedad, pero en realidad ocupa su centro. Es un arte que refleja y contrasta las inquietudes, deseos, ilusiones y frustraciones del ser humano. Es precisamente en esta dimensión que radica el interés social del circo contemporáneo, ya que, más allá del entretenimiento, busca invitar al espectador a replantearse el propio rol y le pide estar dentro del espectáculo de una manera diferente a la acostumbrada o esperada.

Tomaremos para el presente análisis la obra "Demoler", estrenada en el año 2016 en el Espacio La Ramona[1] y que en el 2017 formó parte de la gala de cierre del 11° Festival de Circo en Escena. La misma pertenece a las artistas Malena Frari y Elisa Vallania, con la coordinación de Eugenia Hadandoniou y músicos en vivo. La escena trabaja con dos trapecios en el escenario, tiene la particularidad de aporta un elemento creativo intencionado que se pregunta acerca de: ¿Qué marcas dejan en la piel, en la carne, en la imagen corporal ese entrenamiento excesivo? ¿Cómo se habita desde el cuerpo el lugar de la presentación escénica? ¿Quién se es y qué cuerpo se posee? Es decir que, no asistimos al festejo del triunfo de ese cuerpo, sino concurrimos a la presencia de un cuerpo que se transforma en obra de arte a través de visibilizar el dolor y el error, un cuerpo que se cae y se vuelve a levantar, que nos pone frente a nuestras debilidades. Un cuerpo exigido que se vuelve frágil.

Estas temáticas fueron el material con la que la escena realiza todo el trabajo metafórico, haciendo foco, sobre las consecuencias del riesgo en el trapecio, donde las artistas no pretenden hacer grandes hazañas, sino que buscan en la acción repetitiva de caer, organizar una propia visión de la realidad. De esta manera se aborda la repetición como elemento creativo posible, siguiendo a Deleuze (2009), en el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trozos dinámicos, en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente con la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, , gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes- todo el aparato de la repetición como potencia terrible.

Dentro de estas acciones escénicas, ellas comienzan a implementar el texto en su secuencia, interviniendo al público, cuentan historias de vida, alguna anécdota de los ensayos, problemáticas personales, se ríen sobre sus errores, nos relatan acerca del dolor que les produce el exceso de esfuerzo de la técnica**,** la auto-referencia, relatos donde se cuelan de vez en cuando fragmentos de ficción, anécdotas, parábolas. En esos momentos, el circo cobra una dimensión nueva, el público ya no admira a un ejercicio acrobático sino a esa humanidad que se muestra frágil y sufriente, o alegre y miedosa.

1 Sala para espectáculos de danza, circo y teatro. Centro de formación y producción cultural, ubicada en barrio de Güemes, Córdoba Capital.

Desnaturalizar la técnica, abordar la incomodidad inusual, presentarse desde la fragilidad o reinventar las variedades circenses, brinda un entrenamiento muy potente para construir una poética personal. Estas referencias nos permiten observar como la técnica circense sola no se convierte en un proceso de creación, es la experimentación la que permite desarrollar la capacidad creadora artística. Crear, afirma Serrano (2004),

> …consiste en generar hechos que salen de la norma. Si el artista se limitara a aplicar las técnicas aprendidas, se convertiría rápidamente en un artesano, útil quizás, pero jamás un artista. Para lograrlo es preciso cavar en la propia identidad del sujeto, en la singularidad de su tiempo, del material con que se expresa. Ahí aparece el creador (p. 320).

Escritura compositiva para la creación de una escena de circo contemporánea

Para continuar profundizando sobre la creación, tomaremos la definición de Serrano (2004), donde expresa que un/a verdadero/a creador/a en artes, es a la vez un/a fundador/a de nuevas técnicas constructivas; toda técnica conduce a una poética y para toda poética es necesaria una técnica adecuada. Por eso crear es construir de una manera diversa (319-320).

Para ejemplificar y seguir analizando la dramaturgia del circo contemporáneo, tomaremos a la escena "Instale" de la artista Mar Nepote o Marea Ártica (Córdoba 2021), ya que la riqueza de su propuesta nos permite observar y condensar todo lo analizado anteriormente. "Instale" muestra lo que no se ve. El detrás de una acróbata aérea". En esta escena la artista ingresa al acontecimiento con su trapecio abrazado al cuerpo y juega a pendular, buscando el equilibrio e implementando el objeto como si fuera parte de su cuerpo. Pone en práctica la voz cantada y hablada, mientras se va instalando como si el trapecio y ella fueran lo mismo, en un tiempo real que no busca ser efectista sino simplemente lo deja transcurrir, invitando a una nueva forma de percibir como espectadores una escena circense. La mayor parte del tiempo la escena es instalar e instalarse, los últimos minutos ejecuta las figuras tradicionales de trapecio, con otras experimentales que buscan inanimar el cuerpo y metamorfosear en objeto.

En la entrevista a Mar Nepote o Marea Ártica, nos cuenta sobre el proceso creativo de "Instale",

> La escena se arma para mostrar el proceso que lleva a una trapecista hasta el momento de hacer su rutina técnica, la constancia de entrenar día a día, la paciencia cuando hay que recuperar lesiones, el elemento y sus cuidados, el implemento de la seguridad aérea. Mi interés está en que ese proceso sea lo que el público aprecia y no sólo el resultado. En un principio estaba armada sólo la secuencia técnica sobre el trapecio…creo que entonces un poco me encontró lo metafórico partiendo de esta idea de querer mostrar el detrás de escena, la preparación del artista aéreo, armando un recorrido que va contando el proceso (Entrevista a Mar Nepote o Marea Ártica, Orellana, 2022).

Es interesante mencionar como el proceso creativo también se va construyendo a través

de las necesidades, accidentes o lo inesperado. Así lo comenta la artista,

> El montaje del trapecio en la escena se creó para una función colectiva donde en el grupo (Hace referencia al grupo de entrenamiento con el que trabaja en su sala de circo Merlina) había otres integrantes que hacían sus números de trapecio, eso fue lo que me dio el pie para dedicarme a la instalación del elemento para que mis compañeres hagan la parte técnica.
> …La parte que más me costó resolver fue la de cómo llegar a "arnesearme" a la viga del techo, hasta ahora lo resolví con una escalera que me permita llegar y que luego sea retirada por tramoyeres. (Entrevista a Mar Nepote o Marea Ártica, Orellana, 2022)

Afirmamos anteriormente que el circo contemporáneo no construye personajes, sino que les artistas presentan su carácter, su presencia en el aquí y ahora. Es interesante como la escena "Instale", pone en tensión esta afirmación, ya que en la búsqueda de acciones, la artista encuentra como recurso creativo la relación entre el objeto trapecio y su cuerpo. Esa experimentación organiza un comportamiento físico, donde se establece un diálogo que produce en conjunto la escena. La personalidad artística se funde con la maquinaria y los aparatos para crear una poesía circense.

> Así lo cuenta su autora,
> La introducción o presentación del personaje y el elemento parte del querer jugar con el trapecio de maneras no tradicionales, por eso hice una exploración del elemento sin que esté anclado, sosteniéndolo en mi cuerpo y de ahí surge la idea de que tanto el trapecio como el personaje se sostienen el uno al otro, intercambiando sus roles…. cuando explore con el elemento, esta idea de que el elemento se hizo parte del personaje y se confunden sus roles, empecé jugando con el trape de una manera y termine encontrando que a través de ese juego podía contar cómo con el tiempo ocurre una especie de fusión.

En cuanto a la mirada que Mar Nepote tiene sobre la técnica, reflexiona,

> …lo de no sólo hacer algo técnico es una búsqueda que me parece súper necesaria en esta época, creo que el circo fue mutando y, como vos decís, ya no es sólo mostrar la técnica buscando sorprender si no, contar o compartir las sensaciones del personaje cuando hace lo que hace. (Entrevista a Mar Nepote o Marea Ártica, Orellana, 2022).

La escena contemporánea, que se construye a partir del desarrollo de una acción y su imagen detonadora para la escena, del espacio y el juego con él, el ambiente sonoro, las corporalidades, el ritmo, la musicalidad y la calidad del movimiento. Y la capacidad de montaje a diversos espacios, sabiendo que el circo varía el paisaje de su presentación. Hacemos hincapié en estas características, por la escena "Instale", se fue adaptando con el tiempo según los espacios (abiertos o cerrados) en los que se presentó, modificando su dramaturgia. Afirma Serrano, la creación artística no es la mera objetivación de algo subjetivo ya terminado de modo ideal y

luego trasladado al sostén material. La creación implica un vaivén entre lo ideado y lo logrado, un dialogo tenso con la resistencia de la materia, una consciencia alerta a la incorporación de lo imprevisto y causal, que impide toda formulación a priori.

> En este sentido, reafirmamos el pensamiento de Hochman (2021),
> Cuando un artista de circo consigue comprender y dominar su oficio de manera integral y sublime puede desplegar una visión del mundo, de la vida y de las relaciones a través del lente de su arte, que le permite relacionarse y dialogar con otras áreas del conocimiento humano (p.57).

A modo de cierre

En la ciudad de Córdoba, en donde se realiza el análisis de las dos escenas seleccionadas para pensar a la dramaturgia contemporánea, el circo no tiene un espacio académico de formación, sino que la técnica es aprendida en las salas de circo independientes, donde la experimentación y lo amateur se potencian para la trasmisión de la disciplina. En estos espacios se entrecruzan las experiencias individuales con las historias colectivas de les artistas y que desde ese lugar buscan la re significación del circo.

Como afirma Stoppel (2018), el circo se va configurando a partir de una tarea colectiva que atraviesa fronteras en los procesos de formación- aprendizaje, esos intercambios artísticos entre profesionales que reflejan y contextualizan la creación circense. Estas diferentes experimentaciones con las que trabaja el circo, permiten ampliar los límites de su disciplina, como formas artísticas para dominar la práctica escénica y poder subsistir en el tiempo.

El pensamiento contemporáneo pone en crisis los paradigmas corriendo o estallando el arte circense, por lo tanto, su análisis requiere trabajar en el cruce de las teorías y salir del pensamiento convencional. El circo presenta un carácter rizomático, múltiple, polisémico y polifónico, en términos de Silva (2018). Por lo tanto para les investigadores, implica un desafío mayor, ya que no se puede hablar de generalidades sino de poéticas particulares.

Bibliografía

Bobadilla Parra, E. (2018, Diembre 10). *Opciones dramaturgicas en el Circo Contemporáneo*. Retrieved from Saberes de circo: https://www.saberesdecirco.com/haciendo-circo/dramaturgia-de-circo-contemporaneo/

Bouissac, P. (1976). *Circus and culture: a semiotic approach.* Indiana : University Press.

Chevallier, J. (2011). *El teatro hoy: una tipologia posible.* Mexico: Paso de Gato.

Danan, J. (2010). *Entre teatro y performance: La cusestión del texto.* Buenos Aires: Artes del sur.

González, S. (2021). *Prácticas contemporáneas : escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética).* Córdoba: niversidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Departamento Académico de Teatro; Argentina.

Hochman, G. (2021). El lenguaje de las Hazañas humanas . In J. infantino, *pedagogías circenses* (pp. 43-62). La Plata : Club Hem Editores.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, Jovenes y políticas en disputa.* Buenos Aires: Inteatro.

Infantino, J. S. (2021). *Pedagogias Circenses* . La Plata: Club Hem Editores.

Jané, J. (2011, marzo 30). *Una conversa amb Johnny Torres, espècimen de circ*. Retrieved from Zirkolika la revista del circo y las artes circenses: https://issuu.com/zirkolika/docs/zirkolika_30

Jane, J. (2016, abril 8). *'Circ d'ara mateix', per Jordi Jané*. Retrieved from Reflexions entorn de la dansa: http://mercatflors.cat/blog/circ-dara-mateix-per-jordi-jane/

Mogliani, L. (2016). *Historia del Circo en Buenos Aires: De los volantineros a la formación universitaria* . Buenos Aires: Universidad Nacional De Tres de Febrero.

Orellana, J. L. (2022). *Entrevista a Mar Nepone o Marea Àrtica.* Córdoba.

Rancière, J. (2016). *El malestar de la estética.* Buenos Aires: Capital intelectual.

Scattolini, A. (2019). *Hacia Una Definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad*. In U. d. Palermo, *Reflexión académica en Diseño y Comunicación N° XXXIX* (p. 68 a 71). Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo.

Seerano, R. (2004). *Nueva tesis sobre Stanislavski.* Buenos Aires: Atuel.

Seibel, B. (2005). *Historia del Circo.* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Silva, H. (2018). *Herencias y transformaciones: Producción colectiva de una artista contemporánea*. In E. Stoppel, *Manual de trapecio fijo* (pp. 19-24). Buenos Aires: Libros UNA.

Stoppel, E. (2018). *Manual de trapecio fijo: técnicas de las artes del circo.* Buenos Aires: Libros UNA.

Lehmann, H. (2013). *"Teatro posdramático".* México: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac).

Lenguajes intermitentes para una praxis de actuación en el teatro de Buenos Aires

Pessolano, Carla
IIT/CONICET/UFC
carlapessolano@hotmail.com

Palabras clave
LENGUAJE ESCÉNICO – ENSAYO – CLASE – PROCESOS DE CREACIÓN – PRAXIS ESCÉNICA

Resumen

Dentro de las prácticas escénicas de Buenos Aires hay una circulación de saberes que se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no definido, que alude a los modos en que las creadoras y creadores conciben las praxis y el mundo. Especialmente en los espacios de la clase y el ensayo se encuentra un territorio fértil que habilita la pregunta acerca de esos decires específicos que funcionan como lenguajes intermitentes dando especificidad a una forma de concebir la actuación y la escena. Para poder asir esos materiales lingüísticos en esta ponencia se trabajará sobre aquellos sujetos que los producen.

Presentación

Dentro de las prácticas escénicas de Buenos Aires existe una circulación de saberes que se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no definido, que alude a los modos en que las creadoras y creadores conciben las praxis y el mundo. Especialmente en los espacios de la clase y el ensayo se encuentra un territorio fértil que habilita la pregunta acerca de aquellos decires puntuales que funcionan como lenguajes intermitentes dando especificidad a una forma de concebir la actuación y la escena. Para poder asir esos materiales lingüísticos, en este texto, se trabajará sobre aquellos sujetos que los producen.

Esta ponencia forma parte de una investigación de más amplio alcance centrada en los modos en que creadores escénicos elaboran una discursividad específica que se instala como praxis y como reflexión acerca de esa praxis dentro del campo teatral de la ciudad. En el marco de dicho estudio de amplio alcance -que actualmente desarrollo en mi investigación posdoctoral- he podido comprobar que la reflexión en torno a las prácticas de actuación en la escena argentina está vigente desde hace años. Sin instalarse de modo excluyente, una reincidencia que he detectado es que estas verdaderas teorías no formalizadas -que se implantan en el ámbito teatral local- se encuentran arraigadas en los modos de referir a la actuación que tienen estos creadores -entre otros que como ellos- se inscriben específicamente dentro de un abordaje teatral de resistencia.

En trabajos previos he presentado un recorte de seis referentes principales respecto de la producción de reflexión acerca de la práctica de actuación. Los mismos se postulan como tales desde su concepción de escena como confluencia entre cuerpo y resistencia. Dos triadas constituyen al grupo originario y a un segundo grupo con concepciones cercanas. Así, los *propiciadores* (que es como llamo a la primera triada, conformada por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís) serían dentro del paisaje teatral de Buenos Aires los que habilitaron la discursividad en torno a las prácticas de actuación. Entiendo que estos artistas no son únicamente pioneros, sino que se conforman como propiciadores en la producción de discursividad reflexiva acerca de la praxis de actuación del teatro de Buenos Aires cada uno por sus razones particulares.

Alberto Ure desde la puesta en valor de la poética del cuerpo de actuación desde el cuestionamiento del paradigma acerca de la formación del actor en Argentina, Eduardo Pavlovsky desde la producción sostenida de reflexión acerca de las propias prácticas en la búsqueda de las llamadas por él nuevas subjetividades y Ricardo Bartís, a través de la puesta en tensión de la idea hegemónica de conformación de poéticas desde del texto y la búsqueda de una producción escénica en que se jerarquice la "diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas" (Bartís, 2002: 22) (el espacio, el tiempo, lo musical, entre otras). En esos tres artistas teatrales se detectan diversas propuestas conceptuales en las cuales hay una fuerte pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas escénicas. Se formula desde estas propuestas la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente sostenida a lo largo de su producción artística, más allá de que este tipo de producción de insumo teórico no tenga ninguna pretensión de inscribirse como discurso teórico rígido y explícitamente investigativo (es decir, que sería muy extraño que ellos se llamen a sí mismos artistas investigadores). Para desarrollar esa categoría de propiciadores podría tomarse como referencia aquello que Foucault describe como *instauradores de discursividad* (Foucault, 2010: 32).

Por otra parte, los *continuadores* serían aquellos que se configuran dentro del campo cultural tomando como referencia lo que Bourdieu definirá como *recién llegados* (Bourdieu, 2003). Así es que -para este segundo núcleo- Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro se han clasificado como una tríada que se constituye como referente ineludible en la reflexión en torno a las praxis de actuación porque se encuentra en actividad produciendo pensamiento singular acerca de sus prácticas. Esto se da de este modo, porque -en muchos casos- sin contar con espacios tradicionales de legitimación y visibilización de su producción escritural, han dejado trazas de un caudal teórico que merece ser reconocido como fundante de una praxis productiva y teórica singular que ha sentado un precedente sin igual. Este grupo de creadores, sin una voluntad explícita de "teorizar" sobre sus prácticas, son indudablemente productores de teoría. En este sentido, siguiendo a Anne Cauquelin podríamos definir la teoría -en general- como aquella actividad que "construye, transforma o modela su campo" (Cauquelin, 2012: 6) y -más cercano a estos tres casos- las teorías del arte como "todo discurso cuyos efectos es posible percibir en el campo artístico" (Cauquelin, 2012: 7). En lo que respecta

a su concepción de escena, sin conformare como un conjunto explícito en términos estéticos, este segundo grupo de creadores también puede clasificarse como de resistencia.

Al respecto, y también central para poder comprender esta producción de lengua compartida, dentro del campo teatral de Buenos Aires la resistencia podría definirse como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala a partir de dos vectores simultáneos: en tanto práctica y en tanto reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido -por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista- en la valoración de un tipo de *actuación propia* que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos. Este enfoque de la noción de resistencia cuenta con un antecedente ineludible, a partir de una definición de corte histórico-crítica en investigaciones anteriores (Pellettieri 1998, Rodríguez, 2000) y se termina de revalidar como el marco a partir del cual puede pensarse la reflexión de creadores fundamentales en el campo de la escena nacional actual.

En el caso de mi desarrollo investigativo puntual, este recorte permite hacer foco sobre la singularidad que porta el discurso autorreflexivo del artista escénico acerca de su práctica. A través de este discurso, ese artista podrá constituirse no solo en tanto intelectual específico (Tibor Bak-Geler, 2003) sino también en un intelectual autónomo a partir de la producción de insumos teóricos que no son subsidiarios de sus prácticas pero que permanentemente se nutren de ellas. Cabe destacar que, si bien una *genealogía* en torno a las redes teatrales de resistencia podría darse por sentado, son extremadamente escasos y atomizados los estudios dirigidos a justificarla estética, sociológica y políticamente como usina de producción reflexiva y teórica sobre las prácticas. Mi interés en ese sentido se orienta a ir en busca de esas redes terminológicas que perviven entremedio de las praxis de actuación dentro del teatro local.

Bajo esta lógica, diversas han sido las razones por las cuales Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís pueden ser leídos como los propiciadores evidentes de esta tradición específica que hasta hoy se mantiene vigente. Pero como se mencionó más arriba, la principal singularidad que rescatamos como fundante y reincidente en sus discursos de espesor[1] es aquella que torna la idea del cuerpo de actuación como territorio de resistencia frente a configuraciones homohegemónicas (Zarader, 2009) en diversos planos, algunos de los cuales son las formaciones, el posicionamiento del texto frente a la escena y las poéticas. Esto se ha dado, principalmente, porque gracias al trabajo sobre esos tres creadores escénicos argentinos,

1 En Pessolano, C. (2019) he llamado discursos de espesor a la categoría que surge de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Asimismo, dentro del campo teatral, se puede afirmar que el modo ideal de acceder a esos saberes específicos de la escena será por medio de indagaciones que surjan del creador inmerso en su praxis y no de la clasificación de sus prácticas dentro de estructuras de análisis prefijadas.

referentes del campo teatral nacional, aquello que se había pensado como un recorte posible se termina de confirmar como una recurrencia densa y singular. Sus intervenciones se hacen manifiestas en una producción de pensamiento que jerarquiza las prácticas de actuación desde la valoración de los cuerpos en escena.

Justamente, tomando como base ese antecedente, es que se vio aparecer esa segunda tríada de artistas que son Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Desde los discursos de espesor que hemos recolectado de este grupo de creadores escénicos argentinos, ellos han dado cuenta de constituirse en tanto *continuadores* de la tradición que produce lenguaje y teoría acerca de las prácticas actorales en un territorio teatral nacional que es la ciudad de Buenos Aires. Un elemento clave de la producción discursiva de estos tres artistas es que el soporte sobre el cual encontramos sus discursos de espesor no se trata, en su mayoría de publicaciones editoriales. Así es que los datos recabados se apoyan sobre diversos materiales no sistematizados en los cuales consideramos que esos artistas han logrado volcar su pensamiento y sus reflexiones. Desde sus publicaciones continuas en blogs, redes sociales y revistas puede captarse una modalidad de producción y transmisión de sus discursos de espesor por fuera de toda demanda externa y así sistematizar sus prácticas de modo autónomo. Tal es el caso del blog de Catalán y las publicaciones en las redes sociales de Cappa y Couceyro que condensan sus discursos de espesor de manera prolífica.

Esta producción asistemática pero sostenida de insumos teóricos *cuyos efectos es posible percibir en el campo artístico* habilita una serie de preguntas: ¿Por qué hablar de un lenguaje tácito compartido entre estos creadores puntualmente? ¿Hasta dónde podrían extenderse esas redes? ¿En qué plano se coloca la generación de lenguaje desde la praxis escénica al tomar como centro el cuerpo de actuación? ¿Hasta qué punto esos decires compartidos configuran cierta unidad en sus concepciones en torno a la actuación? ¿De qué modo se diseminan en sus prácticas creativas y docentes?

Ante todo, cabe destacar que más allá del carácter fundacional de este tipo de reflexiones para el campo teatral porteño y la inscripción dentro de las redes teatrales de resistencia, se han encontrado coincidencias a observar en los términos puntuales que esos creadores utilizan. De este modo, podría suponerse que la recurrencia en la utilización de una terminología en común la configura como nodal para la comunidad que está siendo pensada. De hecho, siguiendo el camino trazado por ese "lenguaje tácito", el campo teatral en tanto comunidad lingüística podría reconocerse a sí misma en la historia y en su multiplicidad, conservadas usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase.

Será puntualmente en estas dos situaciones que esa proliferación de términos se acentuará, dando lugar a la fabricación de conceptos *in situ,* algunos de los cuales quedarán en ese marco y otros se desplegarán dentro de discursos metarreflexivos de las creadoras y creadores. Estos "vínculos lingüísticos" funcionan como núcleos de verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de los creadores. Para considerar estas cuestiones vale reconocer que en sus decires específicos estos artistas no establecen definiciones fijas que se explicitan en

algún punto de los intercambios con el resto de su equipo creativo. Lo que producen es una discursividad que requiere el dominio del conjunto de tópicos compartidos por esa comunidad lingüística circunstancial que se da en clases y ensayos. A su vez, la transmisión de estos términos entre equipos de creación se da como alianza lingüística esporádica, en permanente movimiento, que -probablemente- nunca llegarán a fosilizarse en terminologías fijas.

En el recupero -que llevé a cabo en los últimos años- de esta especie de lengua implícita, he observado la presencia de conceptos que parecieran trabajar en conjunto con otros similares como parte de un sistema mayor. Esto da, entonces, unidades léxicas que al día de hoy se organizan a partir de cuatro categorías principales, al modo de un *archivo blando* -al decir de Claudia Kozak- que recoge términos de un campo, pero se asume "errático y sesgado" (2012: 7), nunca exhaustivo. Estas tienen como finalidad organizar esta constelación de saberes acerca de las praxis en el campo de la escena y son los conceptos de actuación, cuerpo, poética y resistencia. Algunos de los términos relevados, según el eje en el cual se alinean son:

Perteneciente al eje Actuación, los conceptos de Afectación, Emoción simple, Régimen de Afectación, Espacio, Fuga, Punto de vista;

Dentro del eje Cuerpo, las nociones de Cuerpo editado, Collage, Despliegue, Cuerpo poético, Cuerpo como campo teórico, Voluntad [de existencia];

En el eje Poética las categorías Construcción de lenguaje, Relato, Teatralidad, Tráfico, Canal, Transformación;

Y, finalmente, en el eje Resistencia: las ideas de Autonomía, Masa autónoma, Flujo, Potencia, Fragilidad, Pulverización.

Estos términos -por momentos- coincidentes y recurrentes, dan cuenta de un lenguaje que, de modo intermitente, va entremezclándose con las prácticas de actuación. Los creadores y creadoras se sirven de estos decires que parecen sintetizar sus procedimientos y generan complicidades desconocidas entre sus concepciones de escena. Gracias a esta producción discursiva que podría llamarse inmaterial (en el sentido de que no requiere compartir espacios ni procesos), nacida en lo efímero del ensayo y la clase pareciera condensarse justamente la práctica escénica y el pensamiento derivado de esa práctica.

El relevamiento de estas conceptualizaciones que germinan en espacios puntuales del quehacer escénico permiten observar cómo esos decires particulares identifican el objeto al que hacen referencia. Objeto que, a su vez, es complejo y, en muchos casos, difícilmente capturable. Seguir el rastro de ese objeto permitiría acceder a las grupalidades que delinean esos términos que se producen y circulan en esta esa *fábrica de realidad* que es el *territorio de la lengua,* como suele decir Josefina Ludmer (2020).

Al día de hoy, y siguiendo las construcciones lexicales mencionadas, el grupo originario se ha extendido ampliamente, sumando exponentes dentro del campo teatral de Buenos Aires que se encuentran alineados con una idea similar respecto de su concepción del cuerpo de actuación. Así es que, al grupo inicial compuesto por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, se suman Lorena Vega, Valeria

Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa. Estos son los creadores y creadoras que, en la actualidad, considero, nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia, por sus decires o por cómo los decires de quienes hablan a su alrededor parecen incidir en sus cuerpos de actuación.

La desnaturalización de las unidades lingüísticas producidas por esta constelación de artistas, tal como sucedió en investigaciones precedentes, busca rescatar los estudios autorreflexivos sobre las prácticas de actuación.

Como conclusión, siguiendo estas breves líneas podría decirse que, al ir en busca de estos lenguajes intermitentes que circulan en el campo teatral de la ciudad, los límites entre teoría y práctica teatral no son explícitos, y que -definitivamente- la autodefinición de artistas-investigadores no es excluyente para la producción de teoría desde la praxis. Por el contrario, los saberes de las prácticas suelen transmitirse como decires asistemáticos que perviven en las prácticas y las concepciones en común que contienen los términos relevados los manifiestan.

En estas páginas hemos visto, a su vez, cómo esos decires pueden ser aglutinados para caracterizar un tipo de abordaje en las poéticas de actuación dentro de una parte del teatro contemporáneo argentino. Desde allí, se puede indagar acerca del modo en que el pensamiento que surge de ese acontecer, en la mayoría de los casos colectivo, guarda los rastros de una serie de saberes que se transmiten de manera ramificada a lo largo de los años y las poéticas dentro del campo teatral al modo de lenguajes intermitentes que dan forma a concepciones singulares de la actuación y de la escena.

Bibliografía

Bak-Geler, T. (2003). "Epistemología teatral". *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral,* No.4, pp 81-88, México.

Bourdieu, P. (2003). Intelectuales, política y poder. Buenos Aires: Eudeba.

Cauquelin, A. (2012) Las teorías del arte. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (2010). ¿Qué es un autor? Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Geertz, C. (2003). La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa.

Kozak, C. (2012) Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja Negra.

Ludmer, J. (2020) Aquí América Latina. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Pellettieri, O. (1998). "El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas". En Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna.

Pessolano, C. (2020) Glosario de la praxis teatral en Buenos Aires, inédito.

---------- (2019) Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas

de la escena. Tesis doctoral en cotutela defendida en la Universidad de Buenos Aires y en l'Université de Franche-Comté, inédita.

Rodríguez, M. (2000). "La puesta en escena emergente y su futuro". En Teatro Argentino del 2000. Buenos Aires: Galerna.

Elementos de la DMT
para el análisis sensible de la danza escénica de El Descueve

Segura, Dulcinea[1]
Área de Danza del Instituto de Artes del Espectáculo (FFYL/UBA)
dulceduldul@hotmail.com

Palabras clave
DANZA CONTEMPORÁNEA- CUERPO- EMPATÍA KINESTÉSICA- DANZATERAPIA- ESCENA

Resumen

Este artículo es el inicio de una respuesta respecto al posible aporte de elementos de las prácticas corporales como herramientas para el análisis sensible de obras escénicas de danza. A continuación, examino los conceptos de empatía y específicamente empatía kinestésica -recurso clave de la Danza Movimiento Terapia (DMT)-, como elementos que permiten analizar las obras del grupo El Descueve, desde una perspectiva sensible.

Presentación

Para empezar, queremos señalar que la relación entre teoría y práctica en la investigación de danza requiere ser considerada con mayor profundidad. Principalmente, porque somos cuerpos que piensan y cuyos pensamientos surgen respecto a un mundo al que se accede desde la experiencia sensible. No podemos evadir lo que vemos, olemos, oímos, tocamos, percibimos e incluso sentimos, en el momento de pensar. Tampoco podemos esquivar las emociones que produce lo que percibimos, y el entrelazamiento entre cuerpo, emoción y pensamiento. En este sentido, nos alejamos del positivismo y la escisión cartesiana entre cuerpo y mente, que intenta desglosar los fenómenos como si aislara sustancias en un laboratorio. Siguiendo a Damasio (1994): "la emoción es la combinación de un proceso de valoración mental, simple o complejo, con respuestas a ese proceso que emanan de las representaciones disposicionales, dirigidas principalmente hacia el cuerpo propiamente tal, con el resultado de un estado emocional corporal, y orientadas también hacia el cerebro mismo (núcleos neurotransmisores en el tallo cerebral), con el resultado de cambios mentales adicionales." El pensamiento está atravesado por todo eso. La producción de conocimiento también.

1 Licenciada en Artes por la UBA y maestranda en Danza Movimiento Terapia (UNA). Coordina el área de danza del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), donde investiga la historia y poética del grupo El Descueve. También dirige el área de danza de la Revista Llegás. Como danzaterapeuta trabaja sobre memoria y corporalidad con adultos mayores con deterioro cognitivo, brindando talleres en Buenos Aires, Lima, México y Santiago de Chile. En 2018 publica Modelo viva, un libro sobre el cuerpo y la mirada.

Mirar danza

La materia de la danza es el cuerpo. Un cuerpo en relación: al espacio, al tiempo, a otras personas o materiales. Un cuerpo sensible que al moverse siente y piensa simultáneamente, sin escindirse en esta acción. La danza imagina expresa, comunica, presenta, representa, pone en relación, metaforiza; la danza propone una mirada sobre el mundo.

Quienes investigan las poéticas dancísticas a través del análisis de obras, son también público y participan activamente de la expectación, se trate de la obra en vivo o del registro audiovisual. Como público investigador, es necesario entrar en sintonía con esa materia de la danza para intentar entenderla, analizarla, estudiarla. Hace falta percibir la escena y percibirse, observar y observarse: ¿Qué me produce a mí lo que veo? ¿Qué reacciones visibles produce en el público? Tratar de distinguir si es placentero, si relaja, si inquieta, si es incómodo, si surgen otras sensaciones, si se despierta alguna emoción, si aparecen imágenes, si emerge una trama. También si se establecen relaciones inmediatas, si lo que se está viendo produce sensaciones y pensamientos vinculados entre sí. Siguiendo a Dubatti, el espectador no es un sujeto pasivo, expecta y al mismo tiempo produce *poíesis*, forma parte del convivio en una situación en la que no se limita a expectar. (2019) "Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores)" (Dubatti, 2011:42)

A la hora de reflexionar acerca de una obra coreográfica, necesitamos no perder de vista el material, entrar en vínculo y poner en juego herramientas de conocimiento para llevar adelante el análisis. La complejidad, entendida como un paradigma en el que "el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento" (Morin, 1990:23), nos ubica en un lugar de observación donde también nuestras prácticas, experiencias y sentires van a entrar en juego en el vínculo con el material de investigación. No es posible desligarse de lo propio, investigar el objeto como si fuera una pieza aséptica sin la implicación de quien investiga. Como dijimos: no hay división cartesiana en un cuerpo que es psique-soma.

Entonces hay que aceptar mezclarse con el material como si fuera un barro del que ir desprendiendo la obra, para analizarla a medida que se ponen en relación las piezas, tratar de comprender algunos de los sentidos, observar en qué corriente estética parece estar alineada, con qué dialoga de su contexto, qué expresa, qué comunica, etc.

Como afirma Dubatti (2011) el acontecimiento teatral está constituido por el convivio, la *poíesis* y la expectación. En tanto público, quienes ejercen la crítica como la investigación, forman parte del acontecimiento. Es durante el convivio, en esa reunión de cuerpos presentes en el que unos miran y otros son mirados, cuando se produce la empatía. Pero aunque no suceda de igual manera al abordar el registro posterior de la obra, también es posible la empatía. Empatizar requiere una igualación y una distancia, una diferencia que implica ponerse en lugar de unx otrx

similar a mí. De acuerdo a algunas investigaciones de otros campos, esto sucede incluso sin tener conciencia de empatía o reconocimiento emocional: podemos tomar las emociones de otros de forma involuntaria.

En un artículo sobre empatía y cognición social, Ruggieri (2013) cita un trabajo respecto al contagio pupilar que relata que en un grupo de personas expuestas a ver fotos de caras tristes con varios tamaños de pupilas, las pupilas del observador se ponían más pequeñas al mirar las caras que tenían pupilas de menor tamaño. Por lo que afirma que "este contagio pupilar se puede considerar precursor 'somático' de la empatía (sin conciencia de situación), incluso este estudio permite inferir una fuerte asociación entre mimetización y contagio emocional" (2013: 14). Si nos basamos en esa afirmación, también podríamos inferir que, frente a los cuerpos que se mueven, se detienen, se aíslan, se tocan, que disponen del espacio, de la proxemia, que miran e interpelan con su presencia, que se afligen, alegran o enojan, que se presentan frente al ojo investigador y representan, que son signo y símbolo, podría producirse una resonancia empática más allá de la conciencia del espectador.

De acuerdo al diccionario, la empatía es la capacidad que tiene una persona de percibir los sentimientos, pensamientos y emociones de los demás, basada en el reconocimiento del otro como similar. Una capacidad afín a todxs como iguales. Es un término que viene del griego (emptheia, 'sinceridad' o 'sentimiento') y que originariamente usaron los médicos alemanes que la definieron como la acción de proyectar en unx mismx lo que se observa. Según algunos autores, habría tres componentes de la empatía que dependerían de sistemas neuronales parcialmente disociables que podrían operar independientemente: (a) la empatía cognitiva o Teoría de la Mente (ToM), (b) la empatía motriz, asociada al sistema de neuronas espejo y (c) la empatía emocional. (Arán Filippetti, López y Richaud, 2012)

La empatía es también una capacidad considerada de gran importancia dentro del ámbito de la psicología. En su tesis doctoral, Diana Fischman (2005) realiza un recorrido sobre diversos autores que abordan la teoría de la empatía, en donde explica que Mead (1982) y Piaget (1974), la definen como "la habilidad cognitiva, propia de un individuo, de tomar perspectiva del otro o de entender algunas de sus estructuras de mundo, sin adoptar necesariamente esta misma perspectiva" (2005:48). Esto habilita la conjetura de que en el análisis crítico de una obra coreográfica, es posible empatizar con la misma, sin necesidad de identificarse o coincidir, lo que permite una óptica diferenciada y la distancia suficiente para analizar la pieza, pero desde una resonancia sensible.

Si no hubiera empatía, el público no podría identificarse con lxs intérpretes y no sería posible la catarsis, ese "efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones," (RAE), tal como desarrolla Aristóteles en la Poética respecto a la definición de la tragedia (1974). Porque la empatía "denota una respuesta afectiva a estados mentales directamente percibidos, imaginados o de sentimientos inferidos por otra persona. Ocurre cuando la observación o imaginación de estados afectivos en otros induce estados compartidos en el observador". (Ruggieri, 2013). El público parece vivir

lo que está expectando y de esta manera, atravesar las emociones, sensaciones o pensamientos de lxs intérpretes.

El sentir empático implica la capacidad de contagiarse de las emociones de otrxs, de compartir la experiencia entendiendo al otrx como semejante, pero a su vez, también implica comprenderlo como diferente, con otras emociones y pensamientos, como un individuo con representaciones mentales distintas a las propias, pese a la posibilidad de compartir estados emocionales similares y generales. Damasio (1994) hace una diferenciación respecto a los sentimientos en relación a las emociones y a los estados corporales y se refiere a una clase distinta a la que llama sentimientos de fondo: "El sentimiento de fondo corresponde, en cambio, al estado corporal que predomina entre emociones. Cuando sentimos alegría, furia, u otra emoción, el sentimiento de fondo ha sido superado por uno emocional. El sentimiento de fondo es nuestra imagen del paisaje corporal cuando no está sacudido por la emoción" (1994:175). De lo que podríamos preguntarnos si, al aparecer una emoción, se produciría un cambio en el estado corporal que sería visible por un observador externo. El cuerpo expresa emociones a través de su gesto y su postura, aunque puedan ser fingidas, y es frente a esa imagen del cuerpo, y el estado emocional que representa, que se produce la empatía.

Por otro lado, diversas investigaciones en el ámbito de las neurociencias permiten establecer una relación entre la empatía y las distintas partes del cerebro. Desde el sistema de las neuronas espejo se ha demostrado que las neuronas permiten *corporizar* las acciones, sensaciones y emociones de los demás, lo que equivale a hacerlas propias mediante la mimetización y el contagio social. Por eso, se ha sugerido que los seres humanos están 'cableados para la empatía' (Ruggieri, 2013). Esta capacidad de corporizar acciones, sensaciones y emociones es la que posibilita el espejar o reflejar, como una forma de acceder, o asomarse, al mundo interno del otrx en las sesiones de Danza Movimiento Terapia.

Danza Movimiento Terapia

La DMT o Danza Movimiento Terapia es una disciplina que se abre camino en el ámbito de las psicoterapias artísticas. Es definida por la Asociación Argentina de Danzaterapia (A.A.D.T), como "el uso terapéutico y/ o psicoterapéutico del movimiento y de la danza que busca favorecer procesos de integración emocional, cognitiva, física y social".

Esta disciplina brinda muchas herramientas para el conocimiento del ser humano en tanto ser social, cultural, afectivo y vincular, pues *somos* en el vínculo con lxs otrxs.

Entre los principales recursos de la DMT se encuentra la empatía kinestésica, vinculada al entonamiento afectivo o sintonía emocional, que nos permite ponernos en la piel del otrx para comprender sus estados emocionales y acceder a comunicarnos e interactuar.

La empatía kinestésica es un término utilizado por primera vez en un artículo en 1956 sobre la danza en psicoterapia que desarrolla el trabajo de la pionera en DMT Marian Chace (Fischman, 2005). Se relaciona con la percepción kinestésica y la capacidad de espejar los

movimientos y gestos en su integridad psicoafectiva.

> El danzaterapeuta 'espeja' o refleja a través de su propia actividad muscular y verbal lo que percibe en el movimiento y en el cuerpo del paciente, lo que a un observador externo, podría parecerle una simple mímica, es en realidad interpretar kinestésica y visualmente aquello que el paciente está vivenciando o trata de comunicar. Este proceso se llamó 'empatía kinestésica' o 'reflejo empático'. (Fischman, 2005: 57)

Consideramos que el público que asiste a una obra de danza también es atravesado en su cuerpo con la propuesta kinética y sensorial de la obra. Puede sentir o imaginar el dolor de alguien que es pellizcado, el frío húmedo de alguien que recibe un balde de agua, la sensación de volar de alguien que salta en la escena, la velocidad de una corrida, la ansiedad de un empujón inesperado o el sabor de una naranja en la boca. El público puede empatizar kinestésicamente con lxs intérpretes de la obra, e incluso tener acciones reflejas inconscientes en su cuerpo, como respuestas a lo que observa en la escena, sin reconocerlas.

Esa situación, una vez registrada, puede permitirle al investigador entrar en la materia sensible de la danza desde un lugar de empatía kinestésica que le aporte un enriquecimiento al análisis, diferenciando su sentir de la observación.

El Descueve

El Descueve es un grupo que se inscribe en lo que el investigador Jorge Dubatti propone como una nueva Época de Oro del teatro argentino, dentro del período que abarca 1983-2010, denominado como postdictadura. En ese período, el teatro "se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio". (2011:74) El Descueve se conforma en los años 1990, atravesado por el contexto de la postdictadura, y con el deseo de traer algo nuevo a la danza a partir de un movimiento que pudiera proyectar sensaciones y emociones muy primarias, de acuerdo a lo que manifiesta en una nota la periodista Laura Falcoff (1993).

En las obras del grupo se puede observar una intensidad particular que tiene que ver con el movimiento corporal. Sus danzas muestran acciones físicas potentes en las que los cuerpos se arrojan a saltar, empujar, golpear, gritar, gemir, pellizcar, morder, escupir. El riesgo que suscitan las operaciones de los cuerpos en escena es destacado por la prensa especializada de la época como una "manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico", (Espinosa, 2001), con "movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto" (Soto, 1993) donde los bailarines se mueven "como si fueran de goma. Saltan, ruedan, se entrelazan produciendo extrañas y armónicas formas. Gritan, se ríen, lloran, expresan pena, ira, alegría, hartazgo" (Walger, 1992). Con esto queremos decir que las propuestas físicas del grupo llegan a resonar en el cuerpo del público que puede

percibir la intensidad, la violencia o el riesgo de esas acciones, al empatizar kinestésicamente con ellas.

Como investigadorxs también entramos en contacto con esa materia sensible percibiendo la fuerza de las acciones, sintiendo en nuestra musculatura la tensión de sus músculos al correr, el dolor, la sorpresa del agua fría, el sabor o la sensación de desnudez de la piel. Pero, con la distancia debida, podemos reflexionar sobre esa percepción kinestésica y empática, para desarrollar el análisis de las piezas y ponerlas en contexto. A partir de ahí podemos empezar a interrogarnos: ¿Qué le pasa a un cuerpo cuando se golpea, cuando es empujado, cuando se desnuda? ¿Qué expresan esos cuerpos en la propuesta escénica? ¿Qué observo en lxs intérpretes? ¿Qué resonancias hay en mi cuerpo cuando observo? ¿Qué manifiestan verbalmente lxs intérpretes al respecto de sus acciones corporales? ¿Con qué se identifican? ¿Con qué poética se vinculan o qué micropoética están creando? ¿Qué enuncian sobre el mundo a partir de sus cuerpos en escena?

Preguntas que pueden tomar de base la empatía kinestésica, esa resonancia corporal que nos conecta como seres humanos, para luego abordar la reflexión y análisis posterior de la obra. Hacerlo desde una perspectiva sensible que nos permita entrar en consonancia con la materia con la que crea la danza.

Por eso, propongo ponernos también en el lugar del otrx como investigadorxs, para que lo específico de nuestras investigaciones en artes, aparezca en los textos que producimos.

Bibliografía

Aristóteles (1974) Poética. Traducción de Valentín García Yebra, Edición trilingüe, Madrid: Gredos.

Damasio, Antonio R. (1994) El error de Descartes. Chile: Editorial Andrés Bello.

Dubatti, Jorge (2019) Espectadores: acción, liminalidad, historia. En Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, N° 191 (abril-junio 2019), 11-21. Disponible en papel y digital http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php

_____ (2011) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. En Stichomythia 11-12 (2011): 71-80.

_____ (2011) Introducción a los Estudios Teatrales. México: Libros de Godot.

Espinosa, Patricia (2011) Urbanos y primitivos. En Funámbulos, Año 4 N°13, diciembre/ febrero 2001.

Falcoff, Laura (1993) Corazones viajeros. En Suplemento espectáculos de Clarín, Buenos Aires, 4 de junio de 1993.

Fischman, Diana (2005) La mejora de la capacidad empática en profesionales de la salud y la educación a través de talleres de Danza Movimiento Terapia. Tesis de doctorado en psicología de la Universidad de Palermo.

Morin, Edgar (1990) Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Gedisa

Soto, Máximo (1993) El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo. En Ámbito financiero, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993.

Walger, Sylvina (1992) Sucedió en el barrio. En La maga, Buenos Aires, 5 de agosto de 1992.

S/Firma (1991) Bailar para vivir. El Descueve, danza contemporánea o casi. En Suplemento Joven de Clarín, noviembre de 1991.

Sitios web:

Arán Filippetti, Vanessa; López, Mariana B. y Richaud, María Cristina (2021) Aproximación Neuropsicológica al Constructo de Empatía: Aspectos Cognitivos y Neuroanatómicos. En Cuadernos de Neuropsicología / Panamerican Journal of Neuropsychology, vol. 6, núm. 1, junio, 2012, pp. 63-83 Centro de Estudios Académicos en Neuropsicología Rancagua, Chile Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439643203006 (Consulta: 28.8.21).

Ruggieri, Víctor L. (2013) Empatía, cognición social y trastornos del espectro autista. En Revista Neurología 2013; 56 (Supl. 1): S13-S21 www.neurologia.com (https://www.amece.es/images/autismo11.pdf) (Consulta: 28.8.21)

http://aadt.com.ar/dmt/ (Consulta: 23/11/21)

La voz del paisaje en *Toborochi* de Irreal Academia. Una danza performática sobre lo posnatural

Villalba, Ximena Eliana
FFyH – UNC
ximena.villalba@mi.unc.edu.ar

Palabras claves
PERFORMANCE – DANZA- POSNATURALEZA – CUERPO- VOZ

Resumen

El siguiente trabajo aporta reflexiones en torno a una obra de danza con abordaje performático que se titula *Toborochi* y ha sido realizada por el colectivo artístico Irreal Academia. Con Rodolfo Ossés en escena y dirección general, Constanza Pellicci -como invitada-, Anastasio Pizarro, Diejo Trejo y Rosana Fernández en la composición sonora y la ejecución en vivo, *Toborochi* fue ganadora del Fondo Estímulo a la Danza Contemporánea 2018, de la Secretaría de Cultura –Municipalidad de Córdoba- y recibió el Premio a la Creación y Producción de Danza Contemporánea 2018 de la Agencia Córdoba Cultura. De aquí que esta obra nos resulte interesante, en la medida en que propone una puesta en escena que, además de danza con abordaje performático, incluye sonido en vivo. Con un bailarín en escena y cuatro artistas montando el paisaje sonoro, *Toborochi* ofrece nuevas significaciones en torno a ideas como posnaturaleza, cuerpo, voz y las vinculaciones entre humanos y no humanos. Estos son los ejes del siguiente trabajo que tiene como pilares teóricos a Jean Luc Nancy, Gabriela Milone, Jens Andermann y Donna Haraway, entre otrxs.

Introducción

Importa qué pensamientos piensan pensamientos.
Importa qué conocimientos conocen conocimientos.
Importa qué relaciones relacionan relaciones.
Importa qué mundos mundializan mundos.
Importa qué historias cuentan historias
(Haraway, 2019)

La literatura incide en aquellas manifestaciones artísticas que se desvanecen en el tiempo y que sólo podemos evocar mediante documentos y archivos. Aquellos actos que suceden fuera del libro, como por ejemplo, fotografías, entonaciones de la voz, movimientos de cuerpos u objetos, entre muchos más, encuentran un sentido en el campo literario. Afirmamos, entonces, como punto de partida, que la literatura da apertura a la preminencia de la textualidad, abriéndonos un abanico de posibilidades ignoradas que giran en torno a la multiplicidad de conexiones que

van más allá del texto escrito. Gracias a esto, se ha puesto en crisis la hegemonía textual como única fuente de autoridad, para dar lugar al diálogo, la combinación y la articulación de diversos lenguajes que nos interpelan.

Situemos a la poesía dentro de este campo, pensándola no sólo como texto sino también como un arte que implica presencias, cuerpos, objetos y otro tipo de materialidades que no son la palabra escrita. Así pues, artes como el teatro, la danza y la performance nos presentan actos poéticos, acciones que transcurren en un presente y son más fulgurantes que su registro, siempre lejano y opaco, en relación a su aquí y ahora. Decimos, entonces, que lo que queda no es el acto en sí, sino su registro, que no repone o restaura el accionar poético, pero le atribuye significaciones que intentan ir en contra de la resistencia a la conservación o, en algunos casos como la performance, la reproducción. Así las cosas, los registros vienen a actualizar aquello que no se volverá a dar, mermando la ausencia, el vacío o el hueco que queda después de la acción.

En este sentido es que podemos cuestionar la especificidad de los lenguajes artísticos, ya que hay textos, obras, prácticas, etc., que son difíciles de categorizar y de definir. De este modo, podemos pensar en la no pertenencia a una idea del arte como práctica específica y, en este marco, cuestionar la idea de la literatura como institución con convenciones específicas que la separan del resto de las artes. Así, aparece un gesto de expansión de la literatura y de transgresión de sus límites, al incorporar otros lenguajes que no se proponen, sin embargo, como separados de la literatura y lo literario (Garramuño, 2016).

En este marco, el presente trabajo viene a ofrecer nuevos aportes en torno a una obra de danza con abordaje performático para nutrir el estudio de la danza contemporánea y la performance y su vinculación con los estudios críticos posnaturales vinculados al campo literario y filosófico.

La obra que nos convoca se titula *Toborochi* y ha sido realizada por el colectivo artístico Irreal Academia. Con Rodolfo Ossés en escena y dirección general, Constanza Pellicci –como invitada-, Anastasio Pizarro, Diejo Trejo y Rosana Fernández en la composición sonora y la ejecución en vivo, *Toborochi* fue ganadora del Fondo Estímulo a la Danza Contemporánea 2018, de la Secretaría de Cultura –Municipalidad de Córdoba- y recibió el Premio a la Creación y Producción de Danza Contemporánea 2018 de la Agencia Córdoba Cultura. De aquí que esta obra nos resulte interesante, en la medida en que propone una puesta en escena que, además de danza, incluye sonido en vivo. Con un bailarín en escena y cuatro artistas montando el paisaje sonoro, *Toborochi* ofrece nuevas significaciones en torno a ideas como el cuerpo, las vinculaciones entre humano y no humano, la voz y la naturaleza.

Antes de avanzar, situemos al grupo diciendo que Irreal Academia es un colectivo de artistas que trabaja fuera de los límites de las distintas disciplinas, para hacer dialogar diversos lenguajes artísticos (sonoros, visuales, performáticos, etc.). El fin es lograr un formato flexible para la producción y circulación de obras, teniendo como eje prácticas corporales y la experimentación con el espacio y objetos en sus diversas posibilidades. De allí que el colectivo

nos presente una obra que, si bien es de danza contemporánea –porque mantiene una partitura de acción que se repite, entre otros elementos-, tiene cierto abordaje performático, esto es, ciertas instancias que son irrepetibles, únicas y situadas. Algunos movimientos corporales improvisados, expresiones de la voz del bailarín y todo el sonido en vivo de la obra abren el juego a la dimensión performática de este trabajo artístico. Por ello, nos ocuparemos de estudiar estos aspectos, no sin antes focalizar en la relación que tiene *Toborochi* con los estudios críticos posnaturales.

I. La posnaturaleza

Comenzaremos por las objetualidades de la obra. Se muestran en escena tres objetos: un tronco, una piedra y una caña. Cada objeto aparece en el espacio con una luz que lo recorta y bordea. El bailarín establece una relación con los objetos y tensiona la partitura de acción, improvisa. La escenificación de estas materias las resignifica para resemantizarlas y hacerles decir otra cosa, abrir otros sentidos posibles. Y esto nos interesa, en la medida en que estas objetualidades pertenecen al mundo de la naturaleza. De allí que podemos inferir que en la obra se abren diversos interrogantes en torno a las ideas de la naturaleza y lo posnatural: ¿Qué nos pasa con "lo natural"? ¿A dónde se aloja el paisaje? ¿Qué pasa con la piel en contacto con el entorno? ¿Qué fuerzas se tensan en la naturaleza? Así las cosas, vemos que naturaleza y paisaje en la obra dejan de estar como mero accesorio, como un fondo espacial que cumple una función decorativa para tener un rol particular y central. Como reflexiona Jens Anderman, la naturaleza emerge como puesta en relación entre el cuerpo y el entorno, como espacio de rito o ceremonia, como expresión del medio a través del cual se dan luchas por el control en tanto es engranaje dinámico de interacciones entre agentes humanos y no humanos y mediadora entre relaciones sociales y políticas (Anderman, 2018). Desde esta posición intersticial, la obra -por momentos- nos instala en varias preguntas en torno a lo posnatural. De allí también, la potencia de su nombre *Toborochi*, denominación que le dan en Bolivia al "palo borracho". Por consiguiente, en este trabajo nos preguntamos cómo se lee lo posnatural en obras de arte que no tienen nada escrito. Desde esta perspectiva, avanzamos de la mano de Jens Andermann y sus aportes en relación a las manifestaciones artísticas vinculadas al bioarte y el arte ecológico que tienen como interés la pregunta por lo viviente.

Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), hace un recorrido sobre la historia del bioarte y el arte ecológico, teniendo en cuenta la instalación y la performance y señala que, tanto el bioarte como el arte ecológico, ponen en cuestión la división biopolítica fundante de la modernidad, trazada a partir de la división del trabajo. Además, propone pensar ambos tipos de arte como prácticas ensayísticas surgidas ante el horizonte posthumano y en condiciones de "reproducción biocibernética". El autor distingue tres tipos de modalidades del bioarte y el arte ecológico. En nuestro caso, la obra *Toborochi* se inscribe en la modalidad de viaje-exploración; el régimen de la naturaleza *in visu* que es movilizado ahora

en forma de ciertos tipos de performance (corporal y espacial) y de su registro en forma foto o videográfica, pero también en novedosas prácticas de trabajo de campo o de investigación artística que lidian con la botánica, la arqueología, la paleontología, la geología, entre otros.

Por otro lado, es iluminador el aporte que hace el crítico de arte español Daniel López del Rincón porque nos invita a pensar qué es la naturaleza, qué designa la palabra naturaleza y a reflexionar sobre su interdisciplinariedad. Además, hace un recorrido en la historia del bioarte, cuándo comenzó, cuándo surgió la historia de las relaciones entre arte, tecnología y biología (López del Rincón, 2018). Lo interesante de este crítico es que distingue una tendencia biotemática y una tendencia biomedial en el bioarte; distinción que resulta importante para nuestra investigación, ya que podemos enmarcar a la obra de danza *Toborochi* en la tendencia biotemática, donde la biología aparece como uno de los tantos temas que se tratan.

Más allá de las objetualidades de la obra, puede pensarse el interrogante por lo posnatural en el trabajo del sonido en vivo. La música nos traslada a un espacio de naturaleza: pájaros, agua, viento, rumores de un paisaje vivo. Esto es el paisaje sonoro, la voz del paisaje como una narración posnatural de multiespecies -en términos de Donna Haraway, Viveiros de Castro y Débora Danowski, por ejemplo. Aquí entran en juego algunas ideas vinculadas al Antropoceno, entre otras. El presente del Antropoceno es un tiempo de urgencia para todas las especies: entre estas, la idea de la especie humana está siendo interpelada por la crisis ambiental. El uso de agua dulce, la pérdida de biodiversidad, los cambios en el uso del suelo, etc., son fenómenos que conllevan una redefinición de las coordenadas espacio-temporales. El tiempo está fuera de eje, los cambios climáticos marchan cada vez a mayor velocidad. Si la inestabilidad afecta al tiempo, también lo hace en el espacio: fenómenos y materias globales y locales se confunden; los eventos extremos ocurren en el planeta sin una posible previsión y prevención. Viveiros de Castro y Débora Danowski reflexionan al respecto: esta alteración en el tiempo y el espacio está acompañada de la transformación de nuestra especie de simple agente biológico a una fuerza geológica. En este marco, por ejemplo, podemos pensar que estamos atravezades por "hiperobjetos" -en términos de Timothy Morton-: fenómenos y/ o entidades que alteran nuestra percepción del tiempo y el espacio, provocando un proceso de deslocalización y continuidad de las acciones humanas, la experiencia y la imaginación. Aquí, entonces, ocurre una confusión en la que el espacio psicológico se conecta y extiende al espacio ecológico y ocurre un choque, un estado de pánico ante la incapacidad para abordar estas dificultades extremas (Danowski, De Castro, 2019). ¿Qué hacer al respecto, entonces?

De la mano de Donna Haraway y Bruno Latour, comprendemos que ante estos cambios es necesario desjerarquizar la idea del humano por sobre todas las cosas: aprender a narrar –a pensar- fuera del cuento fálico del humano en la Historia, aprender a contar "historias de Gaia". En este sentido, "narrar no puede seguir poniéndose en el lugar del excepcionalísimo humano", propone Donna (Haraway, 2019: 72). Es por esto que podemos preguntarnos: ¿qué pasa con la experiencia humana y no humana ante estos cambios espacio-temporales? ¿Qué tipo de nuevos registros y narrativas se ponen en juego? ¿Qué nos cuentan los animales y plantas

que en su forma de habitar historian los lugares específicos que ocupan? ¿Cómo se inscriben y registran ese tipo de narraciones? ¿Cómo se abordan estos interrogantes desde el bioarte y el arte ecológico para traer posibles respuestas?

Estas ideas, nos permiten reflexionar de otro modo sobre las selvas, los bosques, los acuíferos y demás espacios "naturales", como espacios que son "informacionales" (Jens Andermann, 2018): la naturaleza-archivo de procesos que involucran en diversa medida a agentes humanos y no humanos. Quizás, estas reflexiones nos ayuden a pensar a los bosques como sujetos jurídicos investidos de derechos.

II. El cuerpo

Si nos preguntamos cómo leer lo posnatural en obras de arte que no tienen nada escrito, tomaremos como foco de análisis al cuerpo, en tanto materia de significación que sirve para construir nuevos efectos de sentido. Nos preguntamos, entonces, cómo construye sentido un cuerpo danzante, cuál es la potencia de la acción en la danza. Para indagar en estas cuestiones, son útiles las propuestas de Michel Foucault en torno al llamado "cuerpo utópico" y las "heterotopías".

En principio, "Utopías y heterotopías" y "El cuerpo utópico" son dos conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault en 1966, en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre utopía y literatura. Tenemos en cuenta estos estudios porque el filósofo nos invita a pensar una disciplina cuyo objeto serían los espacios diferentes, esos otros lugares, esas "impregnaciones místicas o reales" del espacio en que vivimos que son las heterotopías. Entre varios de los principios que enumera sobre la disciplina, nos interesa que la heterotopía tiene la capacidad de yuxtaponer en un lugar real, varios espacios que normalmente serían o deberían ser incompatibles. Por ejemplo, el escenario de una sala teatral es una heterotopía porque en el escenario suceden una serie de lugares incompatibles. A su vez, el cuerpo transita estos diversos espacios, desde su condición de lugar absoluto: no podemos desplazarnos sin él. En este sentido, la utopía es un lugar fuera de todo lugar, un lugar en donde habremos de tener un cuerpo sin cuerpo. Por eso, el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. Foucault analiza esto en relación a las máscaras, el maquillaje y los tatuajes; operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio. A esto debe sumarse que, en muchos casos, cobra un rol importante la carne misma, en el sentido de que es el cuerpo mismo quien voltea contra sí su propio poder utópico y hace que todo el espacio del otro mundo (sagrado, religioso o contramundo) entre en el espacio que le está reservado. Aquí, el filósofo rescata al cuerpo del bailarín que al danzar se encuentra precisamente dilatado según un espacio que le es a la vez interior y exterior. Encontramos en este cruce de nociones el aporte a este trabajo: el cuerpo danzante abriéndose paso en las heterotopías que nos muestran intercomunicaciones entre paisajes y especies; la interrelación entre paisaje y pieles de multiespecies; la piel danzante como porosidad latente y abierta que

permea los límites, en tanto es el órgano más extenso del cuerpo que cubre, protege y da los receptores sensoriales gracias a las terminaciones nerviosas: tacto, frío, calor, presión, dolor, vibración. Además de termorregulación – se mantiene la temperatura corporal-, mediante la piel se eliminan y absorben sustancias, se sintetiza la vitamina D del cuerpo. Decimos, entonces, que danzar la piel es poner en movimiento la barrera protectora que aísla a nuestro organismo, performar el sistema de comunicación de nuestro cuerpo con el entorno posnatural.

Al respecto de la piel y lo corporal, Jean Luc-Nancy en su libro *Corpus* (2003) propone una filosofía del cuerpo que intenta eliminar la distancia entre la escritura y el sujeto que se inscribe en ella, proponiendo una nueva concepción ontológica del cuerpo. Nancy asume el cuerpo en su morfología y organización, esto es, como una suma, como un corpus, sustrayéndolo así del plano del organismo para entregarlo al plano del acontecimiento, lo cual implica dejar de pensar en un cuerpo organizado sobre la base de una finalidad separada de sí mismo, ya sea que le trascienda o le anteceda. Ya no se podrá hablar de finalidades en función de un cuerpo post-orgánico o in-orgánico que se encuentra direccionado a un fin trascendente, sino que lo que acontece sucede como evento determinado en sí mismo. El cuerpo es un objeto dado a un pensamiento finito. En este sentido, el concepto de cuerpo de Nancy se contrapone a la concepción platónica del cuerpo como cárcel o receptáculo del alma. La idea e imagen de un contenedor da paso a una metáfora de la deconstrucción orgánica -en este caso del texto, a través de la cual Nancy no quiere escribir del o sobre el cuerpo, sino quiere escribir e inscribir el cuerpo-. Así mismo, la idea de cuerpo que surge es esa de lugar de abertura del ser, lugar de existencia. El lugar es un espacio abierto, indefinido, que recibe la propia estructura por el pensamiento que cada vez lo piensa. La característica de un cuerpo es el de ser una exterioridad no pensable en sí misma, ni pensante, una alteridad que pesa fuera del pensamiento y que lo fuerza a calibrar alrededor de sí misma el propio movimiento, porque más allá de él no hay nada. El cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, la superficie. Cada zona del cuerpo tiene en sí misma el valor de lugar de exposición del ser. Si para Descartes la verdad del pensamiento es la única clara y distinta, para Nancy la única verdad es la evidencia sensible aquí y ahora de este cuerpo, de esta materia, sin jerarquías, en cada uno de sus lugares. Esto nos permite profundizar en la noción de cuerpo: qué es "lo propio" de lo humano, para así pensar en su vinculación con lo no humano. De allí que Irreal Academia se propone pensar la piel para bailar, reflexionar sobre el cuerpo en tanto apertura: tejidos con límites porosos que interaccionan con lo viviente en tanto son una exterioridad, un excederse hacia afuera. La corporalidad que cae, se apoya y tambalea con las objetualidades posnaturales es parte de ese espacio cómplice -lo integra y lo crea- inventando un nuevo órgano que pulsa entre la coraza y la caricia, entre la respiración de lo vivo y la quietud.

III. La voz

Por otro lado, no debemos olvidar el trabajo con la voz y el sonido en vivo que nos

trae Irreal Academia. Comencemos, entonces, diciendo que la experiencia poética nos da la posibilidad de una vivencia muda, una experiencia donde falta la palabra, una zona donde aparece el grito, el murmullo, el sonido puro, crudo, salvaje. Allí, en ese umbral, se abre una verdad porque el lenguaje abandona el significado, la lógica representativa y el sentido. En esa zona indecisa y opaca, algo tiembla, algo produce un estremecimiento. A ese lugar nos lleva *Toborochi* con el trabajo de composición sonora y sonido en vivo porque, además del canto, la voz emerge como objeto parcial autónomo: la obra nos hace oír una voz que no está cubierta de significado ni refiere a nada en particular; el bailarín suelta su voz cuando se mete una caña a la boca y emite una especie de rugido soterrado, un sonido gutural. Vemos así que se diagrama un espacio otro en el cual la voz está destinada al silencio y es fugaz, evanescente. Esta presencia trunca da cuenta de una ausencia, una pérdida, la marca de algo misterioso; de aquí que vale la pena preguntarnos ¿Qué pasa con ese "afuera del significado"? ¿Qué umbral se abre cuando pensamos en lo sonoro separado del sentido y el significado? ¿Sigue siendo lenguaje o es sólo la voz? ¿El ser humano ha perdido la voz al articular sonido y lenguaje? Abordaremos estos interrogantes de la mano de Mladen Dólar y Gabriela Milone con sus estudios en torno a la voz y el lenguaje.

Gabriela Milone en su libro *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (2015) realiza un acercamiento a la experiencia poética a partir de aportes teóricos de autores que ocupan un lugar central en el pensamiento filosófico contemporáneo y que se han detenido a reflexionar sobre la problemática relación entre el lenguaje y la voz. En Giorgio Agamben, Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy, Derrida, Foucault, Pascal Quignard, entre otros, halla un abordaje de las vinculaciones entre el lenguaje y la voz, lo sonoro y lo semántico; nociones que reflexionan sobre la experiencia poética. El libro aporta al presente trabajo de investigación en la medida en que propone una definición de voz; Milone se pregunta ¿qué es la voz? Y abre una zona de reflexión en torno a la voz como experiencia poética: ¿por qué la voz es pensada desde la experiencia poética? De aquí que rescata aquello que es "lo no posible de decir" como lo que acoge y da cabida a la experiencia de la negatividad del lenguaje, aquello que no es sonido ni significado y relaciona al hombre con el lenguaje. Estas ideas resultan iluminadoras porque permiten abordar el análisis del sonido en vivo de la obra *Toborochi*. Las voces de Constanza Pellicci y Rodolfo Ossés en escena no emiten sonidos con palabras significantes, es la materialidad fónica expuesta en escena. De allí que de la mano de Milone (2015), Toborochi invita a cuestionarnos: ¿la voz nos pertenece?, ¿qué guarda la voz como la escritura guarda al pensamiento?, ¿cuáles son los canales de la poesía por donde navegan las voces?, ¿la voz grabada es como la fotografía de la imagen y de lo vivido: una incisión de la luz en un proceso químico?, ¿qué trae el grito?, ¿qué pasa con la materialidad de la voz?

Con respecto a la voz en relación al acontecimiento escénico, a la performance y a la poesía es destacable el artículo de Irina Garbatzky "La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989)*"* (2012). Aquí, Garbatzky analiza el uso

paródico de la voz desde un clown-travesti-literario, teniendo en cuenta la declamación de la poesía, el uso de una corporalidad rígida y la homogeneización de la lengua del siglo XX, usada como emblema del disciplinamiento de los cuerpos durante la dictadura. Lo interesante de este estudio es ver cómo hacen entrar, a través del repertorio gestual de declamación de poesía, nuevos posicionamientos de subjetividad: la declamación como práctica enmarcada en la homogeneización de la identidad nacional, orientada a limpiar las diferencias tonales, fue utilizada por los actores, a partir de la enseñanza de los conservatorios de arte dramático, los rituales escolares y sus performatividades identitarias. El uso de la declamación implicaba la codificación disciplinaria de la lengua y el cuerpo. Lo importante de este análisis es cómo se detiene en el estudio de la performance de la identidad nacional, abordando a la voz, para destacar algunos aspectos como: la fisura de la voz nítida y rauda de la declamación y el tono escolar. Para reflexionar sobre *Toborochi*, Garbatzky nos permite puntualizar en el elemento ronco semi-audible que aparece cuando el cuerpo en escena se lleva una caña a la boca y emite un rugido soterrado; oímos aquí la voz que va de cierta exaltación y el suspiro al desborde gutural. Según Garbatzky, en estos casos – como el de Batato Barea- hay una tensión entre la máscara neutra del rostro y la exacerbación del cuerpo.

Mladen Dólar en su libro *Una voz y nada más* (2007) desarrolla en forma sistemática todas las dimensiones de la voz como objeto: el papel que desempeña la voz en la constitución del sujeto, en el tratamiento psicoanalítico, en la ética, en la política, en la literatura, etcétera. Así pues, aborda a la ética de la voz en relación a la consciencia y su vínculo con la divinidad, la filosofía y la moral. Esto conlleva planteos sobre la voz de la razón que tienen que ver con Kant, el concepto de deber y ley moral, el poder, las tensiones entre las voces del corazón y la voz divina y los deseos del inconsciente, estudiados por Freud. Por eso, también se estudia la voz del súper yo, esto es, las maneras en que la ética requiere de una voz que no pueda silenciarse. Por otro lado, resulta interesante el apartado que ofrece para la política de la voz, donde analiza la vida reducida a la animalidad y la vida en comunidad, como así también, el vínculo de la voz, los gobiernos y las leyes (la letra escrita) por oposición a la voz autoritaria, desatada, ilimitada, no atada a la letra (totalitarismos). Lo que nos interesa de este estudio es que Dólar rescata la autonomía que puede adquirir la voz cuando nos concentramos en ella y no en el mensaje, esto es, la voz desvinculada del significado. Al aislarla del significado, la podemos convertir en un objeto de placer estético, un objeto portador de significado más allá del sentido habitual. Esto es lo que puede leerse en el trabajo vocal de Irreal Academia.

Otro gran aporte sobre la relación entre literatura, performance y voz es el libro *La máquina performática. La literatura en el campo experimental* (2019) de Gonzalo Aguilar y Mario Cámara. Aquí se elaboran "mapas acústicos", "constelaciones sonoras" en torno a la cultura brasileña que permiten detectar una corriente que se erigió contra la tradición del recitado romántico de los salones, la impostación, el ornamento, la retórica hueca, la reproducción fonográfica, entre otros. De modo tal que se pone de relieve una disputa por las entonaciones y gestualidades en el modernismo brasileño. También es importante la atención que le destinan

a la poesía concreta, sus aspectos vocales, los principios acústicos de los poemas, la puesta en voces y la entonación. Además, analizan las performances y textos de Arnaldo Antunes: su montaje tímbrico, el canto, el recitado monocorde y el uso del grito. Para nuestro análisis, resulta importante el estudio que hacen sobre el uso del *grito* y el *farfulleo* en literatura y performance. En *Toborochi* podemos leer las relaciones entre lo humano y lo animal; el umbral entre la palabra y el grito; el orden prediscursivo y la energía pulsional; la huida del sentido o su puesta en suspensión; el fracaso comunicativo: la potencia o la impotencia del no decir, entre otros. Este libro permite ver cómo el cuerpo de la voz aparece en la escritura –en el sentido amplio del término "escritura", en términos de Derrida- o se torna audible en ella: la máquina performática hace escuchar.

Para concluir, este trabajo de investigación da cuenta de los aspectos antes mencionados (posnaturaleza, cuerpo y voz) y se sustenta en las nociones teóricas relacionadas a la ontología del cuerpo, la filosofía sobre la voz y el lenguaje y los estudios posnaturales, a los fines de brindar un abordaje teórico-crítico y abrir nuevos sentidos posibles en la obra *Toborochi* del colectivo artístico Irreal Academia. Dicho aporte apunta a enriquecer debates contemporáneos, visibilizar nuevas prácticas artísticas y abrir otros enfoques para el arte y los mundos posibles.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo y Cámara Mario (2019) *La máquina performática. La literatura en el campo experimental.* Buenos Aires: Grumo.

Andermann, Jens (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Buenos Aires: Ediciones Metales pesados.

Danowski, Déborah y De Castro, Viveiros (2019) *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.

Dólar, Mladen (2007) *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Foucault, Michel (2008) *Topologías. Dos conferencias radiofónicas: Utopías y heterotopías y el cuerpo utópico.* (enero-marzo 2008), en Fractal n° 48, año XII, volumen XII, pp. 39-40. En línea: http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf (consulta: 15-10-21)

Garbatzky, Irina (2012) *La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989)*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. En línea: http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Garbatzky-%20Irina.pdf (consulta: 15-10-21)

Garramuño, Florencia (2016). "Arte inespecífico y mundos en común". In: Corro, Pablo; Robles, Constanza (Ed.). *Estética, medios masivos y subjetividades*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética. p. 15-29. En línea:

http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/01_florencia%20garramuno.pdf (consulta: 15- 10- 21)

Haraway, Donna (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.

López del Rincón, D. (Murcia 25 de abril 2018) *VIII Curso de introducción al arte contemporáneo. POST-ARCADIA 2. Sesión 5.* [Vídeo]. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=6FMSH3c8MRU&fbclid=IwAR17YAmh84tx5J0KW2E_vk9irsiraDNiXHcSXh_AqzjXKff-psjMg1X6MIs (Consulta: 15-10-21)

Milone, Gabriela (2015) *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.

Nancy, Jean-Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

-------- (2015) "Piel esencial" en *Cuerpos y corporalidades* / volumen resultado del simposio "Cuerpos y Corporalidades" Quito (21 a 23 de noviembre de 2013) Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades. Quito. En línea: https://www.academia.edu/15979786/JeanLuc_Nancy._Piel_esencial_._Conferencia_escrita_para_Cuerpos_y_Corporalidades_simposio_USFQ_Quito_2013._Traducci%C3%B3n_y_edici%C3%B3n_CBurneoS_ (consulta: 15-10-21)

Bibliografía de consulta (no citada en texto)

Billi, N., Cherri, L., Cortés Rocca, P., Jorge, J., La Rocca, P., Maccioni, F., Martínez Ramacciotti, J., Milone, G., Neuburger, A., Santucci, Silvana., Zalazar, B., (2019) *Figuras de la intemperie: panorámica de estéticas contemporáneas.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Fleisner, Paula (Octubre de 2014) *Vida criatural y comunidad de la nada. La política de indistinción entre hombres y animales en la filosofía de Giorgio Agamben* en Revista Latinoamericana de estudios críticos animales. En línea: http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/14/12 (consulta: 15-10-21)

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Haudricourt, André (2019) *El cultivo de los gestos entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus.

Matewecki, Natalia (s.f.) *Espectador y bioarte. Roles, relaciones, negociaciones. Facultad de Bellas Artes.* Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires. En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42650/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulta: 15-10-21)

--------- (2014) *Estética y bioarte. Paisajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia.* [Tesis de doctorado] Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

Pizarro Conte, A. (2015) *Lo humano y lo animal en la poesía de Marosa di*

Giorgio: el desbordamiento de sus fronteras [Tesina de grado] Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de literatura. Chile. En línea: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/137633/Lo-humano-y-lo-animal-en-la-poesia-de-Marosa-di-Giorgio.pdf?sequence=1&fbclid=IwAR00pcpLjl-G0JjAt_NhdQRiVOOvVk8hI1pY3AKbtN5VCYbd4n6iPpPWKZE (consulta: 15-10-12)

Pedagogías del teatro

O Curso de Licenciatura em Teatro da UFSJ: o desenho curricular elaborado pelos alunos

Guilarduci, Cláudio
UFSJ, Professor, São João del- Rei
guilarduci@ufsj.com

Palavras-Chave
LICENCIATURA EM TEATRO; FORMAÇÃO; PERFIL DO EGRESSO

Resumo

O Projeto Pedagógico do Curso de Teatro, Licenciatura, da Universidade Federal de São João del-Rei-UFSJ/Brasil foi elaborado a partir da flexibilidade curricular. A flexibilização curricular possibilita alterações semestrais na oferta de disciplinas. A cada semestre o Colegiado do curso indica as disciplinas que serão repetidas e em quais eixos serão criadas outras. A repetição e a criação seguem dois critérios básicos: (i) o número de horas de disciplinas ofertadas em cada eixo para cada turma do curso e (ii) o interesse do professor de acordo com os seus projetos de pesquisa, ensino e extensão. O desenho curricular fomenta a indissociabilidade entre essas três áreas de atuação e também a interdisciplinaridade, pois os conteúdos das disciplinas podem ser elaborados a partir de diferentes demandas pedagógicas. O curso de Licenciatura em Teatro foi dividido em três eixos programáticos: (i) Estudos Iniciais que é o Núcleo de Estudos de Formação Geral, (ii) Estudos Continuados que forma o Núcleo de Aprofundamento e Diversificação de Estudos e (iii) o Estudos Finais que forma o Núcleo de Estudos Integradores. A estrutura do Projeto Pedagógico permite que o aluno construa o seu desenho curricular. Diante disso, é necessário entender o perfil dos egressos e os desenhos curriculares que estão sendo elaborados. A presente comunicação objetiva apresentar a trajetória de formação dos alunos que ingressaram no curso de licenciatura em Teatro no ano de 2015 a partir de seis variáveis: i) Disciplinas cursadas pelo aluno em cada eixo; (ii) disciplinas disponíveis em cada eixo; (iii) disciplinas ofertadas em cada eixo; (iv) disciplinas oferecidas por outros departamentos; (v) número de alunos que cursaram linearmente os eixos I, II e III de forma progressiva; (vi) alunos que frequentaram repetidamente disciplinas distintas, mas ministradas pelo mesmo professor. Os dados coletados foram extraídos dos Históricos Escolares dos alunos.

Presentación

O Projeto Pedagógico do Curso de Teatro – Grau Acadêmico Licenciatura, foi aprovado em 2019, Resolução n. 001, de 15 de fevereiro de 2019, e seu currículo foi elaborado a partir de três Eixos Programáticos – Estudos Iniciais com 990 horas, Estudos Continuados com 2071 horas e Estudos Finais com 200 horas – que estabelecem o mínimo de horas para cada bloco

de disciplinas que cada aluno deve cumprir para a conclusão do curso. Tais eixos estão em consonância com os núcleos propostos no artigo n. 12 da Resolução CNE/CP 02/2015. Ainda em concordância com tal resolução, o curso estabeleceu "400 horas de estágio; 429 horas de prática como componente curricular (PCC); 200 horas de atividades teórico-práticas de aprofundamento (atividades complementares) e 2.232 horas de atividades formativas, incluindo os Trabalhos de Conclusão de Curso" (PPC, 2019, p. 22).

Para cada eixo é estabelecido uma carga horária de distintas disciplinas que foram distribuídas nas Unidades Programáticas. No Eixo Estudos Iniciais, por exemplo, o aluno cumprirá o total de 990 horas dividido da seguinte forma: (i) Introdução às Práticas de Atuação-IPA com 330 horas, (ii) Introdução à Fundamentação Sociocultural-IFSC com 396 horas e (iii) Introdução à Estruturação e à Criação Teatrais-IECT com 264 horas. Essas Unidades Programáticas estabelecidas dentro do Bloco são desdobradas em diferentes disciplinas que podem ser oferecidas em momentos distintos. Já no Eixo Estudos Continuados o discente deverá cumprir, no mínimo, uma carga horária de 2071 horas vinculadas à sua formação pedagógica e profissional, organizadas da seguinte forma: (i) 264 horas dentro do módulo obrigatório denominado GIPE-Gestão, Inclusão e Políticas Educacionais, (ii) 528 horas no Bloco TPET-Teorias e Práticas sobre o Ensino do Teatro, (iii) 198 horas no Bloco FSC-Fundamentação Sociocultural e (iv) 429 horas no Bloco PCC-Práticas Como Componentes Curriculares, além dos Estágios com um total de 400 horas e o Trabalho de Conclusão de Curso com 252 horas.

Diante dessa estrutura o aluno deve realizar o seu curso com a efetivação de horas em cada um dos blocos. Ao aluno cabe escolher a cada semestre quais disciplinas realizará para compor os respectivos blocos. Cada aluno tem o direito à supervisão de um Orientador Acadêmico que o auxiliará nas definições das disciplinas que deverá cursar a cada semestre e que melhor se enquadram com o seu perfil e com os conteúdos que busca enfatizar na sua formação.

Dessa forma, o curso de Teatro busca posicionar o graduando no centro do seu próprio processo de formação, entendendo que na construção individual do seu desenho curricular é inevitável a constituição de determinados conflitos. Por isso o curso de Teatro considera que a educação deve ter como um dos seus pilares o conflito, pois, em inúmeros casos, a educação é

> um processo em que se realiza o projeto que o educador tem sobre o educando, também é o lugar em que o educando resiste a esse projeto, afirmando sua alteridade, afirmando-se como alguém que não se acomoda aos projetos que possamos ter sobre ele, como alguém que não aceita a medida do nosso saber e de nosso poder, como alguém que coloca em questão o modo como nós definimos o que ele é, o que quer e do que necessita, como alguém que não se deixa reduzir a nossos objetivos e que não se submete a nossas técnicas. (Larrosa, 2015, p. 15)

Os conflitos instituídos na formação do aluno, diante das possibilidades para elaboração do seu desenho curricular, devem ser pensados/analisados a partir dos critérios de escolha

das disciplinas. Tais critérios não estão limitados a uma construção racional, obedecendo construções estritamente lógicas, mas, na realidade, os critérios de escolhas e definições obedecem a posicionamentos estéticos, políticos, afetivos, históricos, entre outros.

A flexibilização também ocasiona a não fixação de turmas de alunos, pois a escolha das disciplinas é feita de acordo com as discussões realizadas entre o discente e o seu Orientador. Diante disso, o curso é sempre pensado a partir do ano de entrada do aluno e não no progresso dos seus períodos. Essa prática curricular busca eliminar os discursos envolvidos com a ideia de evolução e/ou progressão do conhecimento e também possibilitar certo protagonismo do aluno na sua própria formação.

Dessa forma, a presente pesquisa problematiza as visões de currículo e de teoria do currículo que podem ser, de forma simplificada, divididas nas seguintes categorias: (i) a tradicional, que entende a cultura como algo estável, fixo, e que gera um conhecimento escolar como um fato, como uma informação; (ii) a tecnicista, que tem uma estrutura próxima à da tradicional, mas que enfatiza as dimensões instrumentais e utilitaristas na educação; (iii) a crítica, que pensa a escola como uma reprodutora das estruturas de classe da sociedade capitalista e o seu currículo refletiria essa reprodução; (iv) a pós-estruturalista, que retoma algumas discussões da corrente crítica, mas enfatiza que o currículo é uma prática cultural e uma prática de significação (Silva, 2006, p. 12-13). A pesquisa, dentro de uma concepção crítica, problematiza as visões de currículo por incluir uma discussão sobre a estética e a política na própria constituição do desenho curricular do aluno de um curso de Teatro.

Diante dessa flexibilização e da construção individual do desenho curricular o presente texto objetiva apresentar a coleta, a quantificação e a categorização dos dados que foram levantados a partir do Histórico Escolar de cada aluno que ingressou em 2015 no curso de Licenciatura em Teatro. Os dados levantados analisaram os percursos acadêmicos de 21 alunos do curso de Licenciatura em Teatro que ingressaram na graduação no primeiro semestre de 2015.[1] O levantamento foi feito até o segundo semestre de 2019. A análise foi feita partindo da coleta de dados dos extratos escolares dos discentes e do registro do número de disciplinas ministradas pelos professores.

Para o levantamento de dados a pesquisa partiu de seis variáveis: i) Disciplinas cursadas pelo aluno em cada eixo; ii) disciplinas disponíveis em cada eixo; iii) disciplinas ofertadas pelos professores em cada eixo; iv) disciplinas oferecidas por outros departamentos e que foram cursadas pelos alunos; v) número de alunos que cursaram linearmente os eixos, ou seja, número de alunos que cumpriram as horas dos eixos I, II e III de forma progressiva; vi) número de alunos que, diante das ofertas de disciplinas, frequentou repetidamente disciplinas distintas, mas ministradas pelo mesmo professor.

Do total de 21 alunos que ingressaram no primeiro semestre de 2015 tivemos 14 alunos que ingressaram a partir da Ampla Concorrência e 7 que ingressaram na universidade a partir

1 O levantamento de dados foi realizado em 2018 e 2019 pela bolsista de Iniciação Científica (CNPq) Natália Rocha. O presente texto foi escrito a partir do Relatório Final da Pesquisa apresentado à Pró-reitora de Pesquisa.

da política de cotas. De acordo com o Sistema de Seleção Unificada, o Sisu, as vagas são distribuídas obedecendo a Lei nº 12.711/2012, denominada Lei de Cotas**.** As ações afirmativas são destinadas a candidatos que cursaram integralmente o ensino médio em escolas públicas (AF1A, AF1B, AF2A e AF2B). Essas vagas são oferecidas para candidatos participantes do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). O Sisu também oferece vagas de Ampla Concorrência (AC) para concorrentes que não são elegíveis nas políticas das ações afirmativas.

ALUNO	IPA	IFSC	IECT	GIPE	TPET	PCC	FSC	ESTÁGIO	TCC	AC
Aluno 1	5	6	4	4	8	6	3	3	1	1
Aluno 2	5	6	3	2	7	4	0	0	0	0
Aluno 3	5	6	4	4	8	9	5	4	3	1
Aluno 5	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0
Aluno 8	5	6	4	4	8	9	2	4	2	0
Aluno 10	4	6	5	3	8	7	0	4	0	0
Aluno 11	5	6	6	2	5	7	1	0	1	0
Aluno 12	5	7	4	4	7	7	2	4	3	1
Aluno 14	5	6	6	1	2	3	3	0	1	0
Aluno 16	5	7	5	2	6	10	0	1	0	0
Aluno 18	5	6	4	4	6	8	0	4	3	1
Aluno 20	5	6	4	2	7	9	0	4	3	1
Aluno 21	6	6	5	2	7	7	1	1	2	0

Tab. 1 – Disciplinas cursadas pelos alunos – Currículo 2019. Fonte: Extratos Escolares dos discentes

Por fim, é importante ressaltar que para pesquisar o desenho curricular dos alunos foi necessário levar em consideração dois projetos pedagógicos distintos, pois o curso de Teatro teve alterações em seu currículo no ano de 2013 e 2019 respectivamente. As alterações ocorridas ficaram circunscritas à carga horária total das Unidades Programáticas, permanecendo inalterado a flexibilização curricular. O currículo de 2013 foi somente acessado para analisar o desenho curricular dos alunos que já haviam se graduado.

Dessa forma, 13 alunos foram analisados a partir do currículo de 2019 e 8 alunos a partir do currículo de 2013.

ALUNOS	IPA	IFSC	IECT	TPET	PCC	EST	TCC	AC
Aluno 4	8	7	5	9	3	4	3	1
Aluno 6	5	6	4	9	1	5	3	1
Aluno 7	6	6	3	8	1	4	3	1
Aluno 9	7	6	3	6	1	4	3	1
Aluno 13	5	6	4	9	0	4	3	1
Aluno 15	5	7	4	7	2	4	3	1
Aluno 17	7	8	3	8	4	4	3	1
Aluno 19	5	6	6	10	1	2	3	1

Tab. 2 – Disciplinas cursadas pelos alunos – Currículo 2013 Fonte: Extratos Escolares dos discentes

O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é realizado em 3 momentos distintos que podem ser feitos concomitantes: (i) escrita do projeto; (ii) realização da atividade prática e (iii) escrita e defesa do artigo. É por esse motivo que a tabela apresenta diferentes números para indicar o TCC.

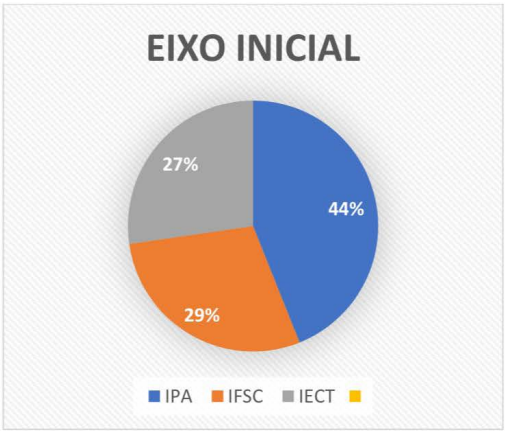
Do primeiro semestre de 2015 ao segundo de 2019 o curso de Teatro, modalidade Licenciatura, ofereceu quantitativamente as seguintes Unidades Programáticas:

IPA	IFSC	IECT	GIPE	TPET	FSC	PCC	ESTÁGIO
29 1980h	19 1332h	19 1440h	4 288h	26 1872h	12 864	52 3960h	21 2100

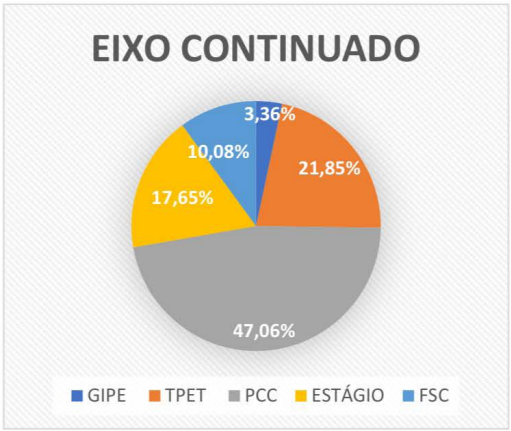
Tab. 3 Disciplinas ofertadas pelos professores em cada eixo. Fonte: Extrato dos Discentes

Importante ressaltar que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e as Atividades Acadêmicas Complementares não foram contabilizados nessa variável. No Currículo de 2013 não era obrigatória a Unidade Programática FSC, somente no Currículo de 2019 é que se tornou obrigatória. Da mesma forma, só em 2019 é que GIPE se tornou obrigatória e foi definido que seria oferecida pelo Departamento de Educação. As disciplinas na UFSJ são contabilizadas a partir de múltiplo de 18h. Uma disciplina de 72 horas-aula corresponde a 66 horas. O número indicado acima é de hora-aula.

Para facilitar a visualização dos dados, segue abaixo dois gráficos com os percentuais das Unidades Programáticas oferecidas nos dois Eixos, Inicial e Continuado.



Graf. 1 - Disciplinas Eixo Inicial.
Fonte: Extrato dos Discentes



Graf. 2 - Disciplinas no Eixo Continuado.
Fonte: Extrato dos Discentes

Nos dois gráficos acima não foram contabilizadas as disciplinas de outros cursos de graduação, um total de 11, que foram cursadas por 6 alunos distintos. As disciplinas cursadas em outros cursos tiveram suas cargas horárias entre 36 e 72 horas-aula. No curso de Licenciatura em Teatro é permitido a solicitação de um total de 99 horas por Eixo de equivalência para integralizar a carga horária dos eixos Estudos Iniciais e Estudos Continuados. Para essa solicitação é importante que o aluno tenha a efetiva participação do Orientador Acadêmico para que não sejam cursadas disciplinas que não poderão ser acrescentadas à sua carga horária para a integralização do curso.

CURSO	DISCIPLINA	CARGA HORÁRIA	NÚMERO DE ALUNOS
CIÊNCIAS SOCIAIS	ANTROPOLOGIA CULTURAL	72 H	Aluno 12
CIÊNCIAS SOCIAIS	ANTROPOLOGIA CULTURAL	72 H	Aluno 15
EDUCAÇÃO FÍSICA	DIDÁTICA	72 H	Aluno 11
EDUCAÇÃO FÍSICA	RITMO E MOVIMENTO	72 H	Aluno 18
EDUCAÇÃO FÍSICA	FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO	36 H	Aluno 9
ENG. ELÉTRICA	CIÊNCIAS DO MEIO AMBIENTE	36 H	Aluno 13
LETRAS	ELIT ANÁLISE DO ESPETÁCULO	60 H	Aluno 13
MUSICA	MUSICA E INCLUSAO I	45 H	Aluno 2
PEDAGOGIA	CINEMA, EDUCAÇÃO E INCLUSÃO	36 H	Aluno 2
PSCICOLOGIA	TÓPICOS DE POLÍTICA E EDUCAÇÃO B	36 H	Aluno 2
ARTES	ARTE CONTEMPORANEA	36 H	Aluno 2

Tab. 4 - Disciplinas de outros departamentos. Fonte: Extrato dos Discentes

Quanto à variável 5, Alunos que cursaram progressivamente os eixos, somente 4 alunos – alunos 4, 6, 7 e 17 –, ou seja, 18,1% elaboraram o desenho curricular progressivamente. Esse dado talvez indique certa familiaridade por parte dos alunos com a estrutura curricular e também indica que os alunos conseguiram fazer diferentes opções de construção de seu desenho curricular.

ALUNOS	CH DAS DISCIPLINAS CURSADAS COM UM MESMO PROFESSOR
ALUNO 1	144H; 288H; 244H; 144H; 144H; 144H; **504H**; 344H
ALUNO 2	216H; 144H; 144H; 144H; 216H; 144H; 144H
ALUNO 3	216H; 144H; 244H; 288H; 216H; 244H; 144H; 144H; 288H; 344H
ALUNO 4	**504H**; 144H, 144H
ALUNO 5	144H
ALUNO 6	216 H
ALUNO 7	216H, 180H
ALUNO 8	144H; 216H; 216H; 244H; 288H; 144H; 288H; 244H; 144H
ALUNO 9	324 H

ALUNO 10	144H; 144; 216H; 216H 244H; 272H; 216H; 388H; 216H
ALUNO 11	144H; 360H; 144H; 288H; 316H; 144H; 372H
ALUNO 12	144H; 344H; 272H; 288H; 288H; 324H; 144H
ALUNO 14	144H; 144H; 144H; 144H; 216H; 216H
ALUNO 16	216H; 216H; 360H; 144H; 244H; 216H; 360H; 144H; 144H; 144H
ALUNO 17	216H; 144H; 252H
ALUNO 18	144; 288H; 144H; 144H; 216H; 360H; 344H; 144H; 144H; 144H
ALUNO 20	144H; 144; 216; 344; 288H; 388H; 144H; 144;
ALUNO 21	144H; 144H; 144H; 144H; 144H; 144H; 216H; 144H; **460H**; 144H; 144H

Tab. 5 – Alunos que frequentaram disciplinas distintas, mas ministradas por um mesmo professor. Fonte: Extrato dos discentes

A **Tab. 5** apresenta a influência na carga horária do número de disciplinas realizadas com o mesmo professor. Com exceção dos alunos 1 e 4, que tiveram um total de 504 horas, 7 disciplinas, com um único professor, parece que o restante dos alunos conseguiu manter uma média entre 3 e 5 disciplinas, entre 216 e 360 horas. Os alunos 1 e 4 cursaram 15,4% do total de horas do curso com o mesmo professor.

Com a pandemia iniciada no ano de 2020 o levantamento de dados ficou prejudicado, impossibilitando o acesso ao sistema através do computador da Secretaria do curso de Licenciatura. Portanto, os dados realizados em 2018 e 2019 não passaram por uma revisão e nem foi possível incluir todas as disciplinas encerradas em dezembro de 2019. Mesmo assim, com os dados já apresentados é possível elencar algumas diretrizes para o curso: (i) era senso comum no próprio curso de que haveria a possibilidade de determinados alunos só cursarem disciplinas com determinados professores. Esse dado não se confirmou, pois existe uma diversificação das disciplinas cursadas. O próximo levantamento necessário é tentar entender os motivos das repetições que podem ser por exemplo pela participação no grupo de pesquisa de um determinado professor. (ii) A flexibilização se mostrou efetiva com os alunos realizando no mesmo semestre disciplinas de diferentes eixos. Ao mesmo tempo foi possível também perceber que alunos conseguem progressivamente concretizar o curso. Portanto, o curso de licenciatura em Teatro apresenta uma previsibilidade efetiva para aqueles que buscam um currículo mais tradicional. (iii) Mesmo com a política instituída no Departamento de dois professores afastados para o pós-doutorado durante o mesmo ano, o número de disciplinas cursadas em outros cursos é baixo. Esse número indica que a possibilidade de fazer equivalência de 99 horas por eixo ainda não se efetivou dentro do curso. (iv) O levamento também possibilitou quantificar o número de alunos que ingressaram no curso pela Ampla Concorrência e pela política de cotas. Será necessário realizar um outro levantamento para mensurar se os alunos cotistas estão atuando nas redes básicas de educação, se conseguiram aprovação em concurso público ou se estão atuando na rede privada de educação.

Por fim, ressalto que ao fazer tal levantamento de dados cada disciplina realizada pelo aluno foi pensada na presente pesquisa a partir da ideia de mônada, no sentido dado por Walter Benjamin. A mônada, como um fragmento da realidade, aponta para dois movimentos possíveis: a imersão e a reunião. Cada disciplina cursada pelo aluno passou a ser entendida na sua especificidade a partir de um olhar verticalizado, mas também entendida a partir da construção total do desenho curricular do aluno a partir de um olhar horizontalizado.

A mônada não deve ser pensada como uma parte do todo, mas, na realidade, como uma parte-todo, pois ela é, "simultaneamente, o fenômeno particularizado em fragmentos do cotidiano e, também, indício das dimensões sociais que o transcendem" (Pereira, 2012, p. 31). Esta realidade miniaturizada coloca em cena as relações estabelecidas entre o fragmento e o todo, entre o particular e o universal e também coloca em jogo os modos de como o trabalho da crítica deve ser realizado. Por isso, é importante ressaltar que a análise dos desenhos curriculares não pode seguir a apenas a critérios lógicos, pois as escolhas dos alunos também são feitas a partir de critérios estéticos, políticos, históricos, afetivos, entre outros.

Na elaboração do desenho curricular cada disciplina cursada pelo aluno, cada mônada, formatará um determinado desenho curricular. O desenho é aqui entendido como uma constelação, pois cada aluno poderá criar a sua própria constelação. As disciplinas ofertadas pelo curso são as estrelas e o aluno com sua escolha poderá criar a sua constelação.

Walter Benjamin, para explicar as inúmeras possibilidades dos fenômenos, seus desdobramentos, suas incompletudes e seus inacabamentos, utiliza a metáfora da constelação. Pontos isolados, tais como estrelas perdidas na imensidão de um universo escuro, só podem receber um nome quando algum traçado os une, dando sentido e construindo uma imagem. Para Benjamin, a construção de sentido de objetos que podem ocupar espaços contraditórios acontecerá na construção de um novo desenho, adquirindo um novo sentido em oposição à narração linear que "enumera a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário" (Gagnebin, 2007, p.15).

É justamente na construção de sentido que cada estrela terá em cada uma das constelações elaboradas pelos alunos que a ideia de alegoria auxiliará nas discussões sobre as disciplinas escolhidas pelos alunos. Mais uma vez será utilizada uma ideia benjaminiana, pois o referido pesquisador realizou uma releitura, ou melhor, proporcionou uma reabilitação do conceito de alegoria e a partir daí realizou um movimento para constituição da alegoria como categoria-chave para compreensão do barroco literário alemão do século XVII. Dessa forma, a reabilitação realizada por Benjamin passa a efetivar a alegoria como uma categoria estética que fosse capaz de dar conta das produções artísticas realizadas no seu tempo.

A reabilitação da alegoria principalmente no *Origem do drama trágico alemão* (2011) e nos trabalhos realizados sobre Baudelaire, ocorre a partir de duas propriedades que a definem, mas que também eram motivadoras de desqualificação para muitos outros teóricos: a historicidade e a arbitrariedade. Essas propriedades, de acordo com a doutrina benjaminiana da alegoria, explicam sua grandeza e também exigem uma outra definição de arte que distancie do

ideal de beleza e de reconciliação presente no ideal clássico.

A alegoria significa "dizer o outro". Cada elemento que a compõe quer dizer outra coisa e não o seu sentido mais literal e imediato. A alegoria indicia a "impossibilidade de a verdade coincidir consigo mesma, o que implicaria, no entanto, defini-la apenas como identidade" (Kothe, 1986, p.53-54). Porém, por mais que o caráter contraditório das coisas seja sufocado e camuflado pela retórica, é a própria identidade "que acaba sendo questionada pelo alegórico, à medida que neste a identidade se dá *através* do 'outro' e *no* outro. Porém, esse outro *está* naquilo, é aquilo o que designa como *outro*" (*idem*). Não é o gesto de apontar para algo externo, indicando o outro, "mas porque contém nos traços básicos de sua estrutura aquilo que ele próprio aponta e significa" (*Ibidem*).

O alegórico é o reverso do aurático, pois "a aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja naquilo que a evoca" (Benjamin, 2006, p. 490). O alegórico se abre para a infinitude, aquilo que está próximo se revela ao mesmo tempo distante, o seu sentido está sempre mais além. Ainda de acordo com Kothe (*op. cit*., p. 61), o alegórico não é apenas ele mesmo e não é apenas aquele outro que, ao mesmo tempo, o nega, mas que também é afirmado nele.

Benjamin abriu dois caminhos que devem ser considerados na atualidade. O primeiro está relacionado ao conceito de símbolo e à sua impossibilidade para explicar as produções estéticas. O segundo direciona para a alegoria como o conceito que possibilita uma compreensão estética. Por ter sido o conceito de alegoria visto como negativo, secundário e derivado do símbolo que o pesquisador alemão buscou demonstrar que é o uso

> fraudulento do 'simbólico' que permite investigar em toda a sua 'profundidade' todas as formas de arte, contribuindo desmedidamente para o conforto das investigações artísticas. O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito [do símbolo], que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a 'manifestação' de uma 'ideia' é caracterizada como um 'símbolo'. (Benjamin, 1984, p.182)

A alegoria permite a construção de uma "epistemologia constelatória" que se nega a olhar os produtos estéticos a partir de uma essência metafísica e "recusa a sedução da identidade" para entendimento de uma totalidade simbólica. A constelação é construída pelos destroços da explosão do produto estético e é na contraditoriedade de seus fragmentos que a materialidade do produto será liberada. É na fragmentação e na multiplicidade de sentidos que a mônada oferece que o desenho curricular elaborado pelo aluno pode ser analisado e para isso o pesquisador terá que ter sempre uma postura alegórica.

Bibliografia

Benjamin, Walter. (1984). *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter (2011). *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica.

Benjamin, Walter. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

BRASIL. (2015). Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. *Resolução CNE/CP* nº 02/2015, de 1º de julho de 2015.

BRASIL. (2012). Presidência da República. *Lei nº 12.711*, de 29 de agosto de 2012.

Gagnebin, Jeanne-Marie. (2007). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.

Histórico Escolar dos alunos da turma de 2015. (2019). UFSJ: São João del-Rei.

Kothe, Flávio. (1986). *A alegoria*. São Paulo: Ática.

Larrosa, Jorge. (2015). *Pedagogia Profana*: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica.

Pereira, Rita. (2012). Um pequeno mundo próprio inserido num mundo maior. In: PEREIRA, Rita, macedo, Nélia. (Orgs.). *Infância em pesquisa*. Rio de Janeiro: Nau.

Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro-PPC. (2013). UFSJ: São João del-Rei.

Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro-PPC. (2019). UFSJ: São João del-Rei.

Silva, Tomaz. (2006). *O currículo como fetiche*: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica.

https://sisu.mec.gov.br/#/#onepage Acesso em: 14 dezembro. 2019.

https://www.ufsj.edu.br/vestibular/processos_anteriores.php Acesso em: 14 dezembro. 2019.

El actor y la actriz en formación al reencuentro de su corporalidad expresiva

Lázaro, José Manuel
FARES – PUCP
jlazarod@pucp.edu.pe

Palabras clave
CULTURA ESCÉNICA - EDUCACIÓN ARTÍSTICA – TEATRO - PANDEMIA

Resumen

Este texto discurre sobre la paradoja que ha significado la enseñanza y la práctica didáctica de las artes escénicas en el contexto cultural desde 2020 (la situación pandémica) y las perspectivas pospandémicas que se vislumbran. Sabemos cómo todo esto ha significado un replanteamiento de la estrategia didáctica en las facultades de Artes escénicas. Esto ha generado un conglomerado de posposiciones en el proceso formativo, adaptaciones virtuales, revisión constante de la experiencia pedagógica, reorganización de perspectivas para una posible retomada virtual y evaluación de nuevas experiencias generadas que se visibilizan en el ambiente cultural formativo. Esto incide en preguntas específicas que han surgido: ¿Cómo el/la intérprete podrá reconectar la energía de su cuerpo en el espacio presencial?, ¿cómo este se reinserta con la propia materialidad expresiva de su cuerpo?, ¿cómo los entes físicos de estos interpretes se reencuentran energéticamente en la presencialidad? Plantearemos percepciones analíticas sobre cómo se va reaccionando, a partir de la experiencia en el contexto limeño del Perú, considerando, en la medida de lo posible, la situación en flujo de emergencia a la que se ha visto sometida la sociedad desde 2020. Siguiendo de cerca la línea de pensamiento vinculada a la Filosofía del teatro de Jorge Dubatti, propondremos algunos razonamientos sobre las relaciones y diferencias entre convivio y tecno-vivio. A partir de esto reflexionamos sobre cómo esta visión se inserta en la práctica de la formación teatral en la universidad o escuela de arte y como esto conlleva a reinventar la manera de encarar la fenomenología de la expresión corporal escénica en la formación artística.

Presentación

El análisis del siguiente artículo discurre sobre la paradoja que ha significado la enseñanza y la práctica didáctica de las artes escénicas en el contexto cultural actual: la situación pandémica y las perspectivas pospandémicas que se empiezan a vislumbrar. Sabemos cómo toda esta particular circunstancia sanitaria ha significado un replanteamiento de la estrategia didáctica en las facultades de Artes escénicas. Esta situación ha generado un conglomerado de posposiciones en el proceso formativo, adaptaciones virtuales, revisión constante de la

experiencia pedagógica, reorganización de perspectivas para una retomada virtual en la actividad de enseñanza, evaluación de nuevas experiencias generadas en esta fase y, finalmente, perspectivas que se visibilizan en el ambiente cultural formativo (tales como el proceso de retomada hacia una posible presencialidad). Tal contexto ha generado alteraciones inesperadas e impredecibles en la práctica y pedagogía artística, acciones didácticas de sobrevivencia inmediata y alta presión para resultados. Todo esto, lógicamente, levantó una masa compleja de cuestionamientos. En ese sentido, mencionaremos solo algunas de las preguntas específicas que han surgido, las cuales estarían específicamente relacionadas a nuestro tema de discusión: ¿Cómo el/la intérprete podrá reconectar la energía de su cuerpo en el espacio presencial?, ¿cómo este se reinserta con la propia materialidad expresiva de su físico?, ¿cómo los cuerpos de estos interpretes se reencuentran energéticamente en la presencialidad? Ciertamente, estas cuestiones no se resuelven con el análisis que aquí desarrollamos. La complejidad de sus interrogaciones nos ultrapasa. Sin embargo, son voces que nos acompañan para revalorar y pensar en "estrategias de reencuentro" a ser generadas en este esperado y aún dudoso momento pospandémico.

El contexto mutable de las facultades de artes escénicas

Muchos profesores, en diferentes facultades de América latina, acaban coincidiendo al percibir lo mutables que siempre han sido las facultades de Artes Escénicas en el contexto académico universitario. Se dan cuenta de que, incluso antes de que la situación pandémica sucediera, en las Escuelas de Artes Escénicas y Danza ya había momentos de transición en la estructura de su malla temática de cursos y en su línea de investigación (Equipo Hiedra; 20/08/2020). En otras palabras, esta adaptación didáctica a la pandemia no llega a una facultad de existencia curricular estable. Por el contrario, las facultades de arte, sobre todo las latinoamericanas en el en el siglo XXI, ya vivían transformaciones constantes. Sus tejidos curriculares se han debatido, transformado y reformado constantemente.

Tomando esto en cuenta, desarrollaremos percepciones analíticas sobre cómo se ha ido reaccionando, en el contexto limeño del Perú. Se considera, en la medida de lo posible, la situación en flujo de emergencia a la que se ha visto sometida la sociedad desde 2020. En ese sentido, tocaremos el caso de la experiencia en la Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP en Lima. Como docente, sigo de cerca el proceso educativo y las discusiones y anhelos que se han generado en la facultad durante esta etapa. FARES es una facultad relativamente joven (tiene actualmente 9 años); aunque ya lleva mucho tiempo trabajando en el espacio universitario, pasando por varias transformaciones para llegar a lo que es hoy en día. Comenzó como una escuela de formación teatral dentro de la universidad, y ya en ese entonces era uno de los principales centros de formación del país. Luego la escuela fue incorporada al campus de la universidad, ampliando su estructura didáctica y, paralelamente, se incorporó la especialidad de Teatro como una de las líneas formativas de la Facultad de Comunicaciones. En la última década, tanto la escuela como la especialidad de Teatro en la Facultad de Comunicaciones

dejaron de existir como tal para ser asimiladas (ambas, simultáneamente) como parte del proyecto de la Facultad de Artes Escénicas. Así, FARES se constituyó como departamento autónomo. Esto fue parte de un proceso arduamente trabajado y sumamente anhelado (por un determinado conjunto de docentes) dentro de la universidad. Si bien recientemente ha generado sus primeras promociones formadas con trabajos finales de investigación, ya ha tenido dos reformas adaptadas a su estructura curricular y una tercera está en marcha que se seguirá aplicando después de la pandemia a partir de 2022/2023. Es decir, antes de que llegaran las demandas de la educación a distancia en la universidad, por causa de la situación pandémica, FARES ya había tenido que afrontar antes esta tarea de reformular su estructura. Es decir, se tuvo que asumir la implementación abrupta de la enseñanza on-line justo cuando se venía trabajando intensamente en el asentamiento de las reformas curriculares recién implementadas. Este es uno de los muchos ejemplos que nos muestran que los departamentos de arte no han sido tan estables como el de otras profesiones. Sumado a esto, la pandemia trajo una fragilidad y desequilibrio en la efectiva continuidad didáctica de la malla curricular trabajada hasta entonces. Ciertamente, los cursos teóricos se desarrollaron con fluidez más segura dentro de los parámetros de una enseñanza a distancia (en plataformas como Zoom o Google meet). El mayor conflicto ha venido de la intención de dar la misma continuidad a los cursos prácticos. En algunos casos, estos quedaron pospuestos, sea por iniciativa de los propios profesores o a consecuencia de los propios alumnos quienes no se matriculaban en cursos prácticos a la espera que todo se normalizara (ciertamente, con el recelo de perder calidad en su aprendizaje). En otros casos, se hicieron adaptaciones de enseñanza a distancia, que aún con aspectos positivos a rescatar, no tuvieron intensa acogida por el alumnado; mucho menos, expectativas satisfechas en relación a la calidad de lo aprendido.

La irrupción del tecnovivio en la didáctica

A partir de esta observación inicial de contextualización, es importante subrayar algunas reflexiones sobre las relaciones y diferencias entre convivio y tecnovivio, siguiendo de cerca la línea de pensamiento vinculada a la *Filosofía del teatro* de Jorge Dubatti. Esta segunda parte del análisis tiene como objetivo mostrar cómo esta visión se inserta en la práctica y en la (re) organización pedagógica de la formación teatral en la universidad o escuela de arte.

Es necesario examinar este fenómeno con cierta precisión. El razonamiento realizado por Jorge Dubatti, importante historiador y teórico del acontecimiento escénico latinoamericano, aclara mucho sobre la percepción de los hechos que nos han acompañado. Los conceptos que elabora para dar cuenta de sus observaciones son de fundamental apoyo para discutir la compleja paradoja en la que se depararon las facultades de artes escénicas para repensar o sobrevivir temporalmente en la continuidad de su ejercicio pedagógico. Y la pregunta principal era: ¿cómo mantener una didáctica eficiente (inevitablemente tecnovivial) que sostuviera una mínima calidad viable (frente a la temporal imposibilidad convivial)? Esta cuestión fue

repensada y permanentemente discutida desde que comenzó la pandemia. En este sentido, Dubatti nos expone el enfoque que aportan estos términos.

> Llamamos cultura convivial a la que se basa ancestralmente en la reunión territorial de cuerpos presentes, en presencia física, y cultura tecnovivial a aquellas acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico; […]. Caracterizamos las experiencias convivial y tecnovivial poniendo el acento en sus principales relaciones y diferencias. Politizamos(filosóficamente) convivio y tecnovivio. (Dubatti, 2020: 10)

Los conceptos que elabora Dubatti, acompañado del análisis del contexto, aclaran mucho sobre la perspectiva de sus observaciones. "La cuarentena (respuesta a la pandemia de coronavirus) transformó la vida cotidiana en Buenos Aires en un vasto laboratorio de (auto) observación de las experiencias de convivencia y tecnovivio" (Novak: 2020). En este sentido, Dubatti nos expone el enfoque que aportan estos términos. Ciertamente el convivio se refiere a la experiencia que se da en el encuentro entre dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en una misma territorialidad, en proximidad a escala humana. Ya el tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin la efectiva proximidad presencial de los cuerpos, sin manifestación física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo vivo, y lo reemplaza por la aparición telemática o por la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, a escala ampliada mediante instrumentos determinados." (Dubatti: 2020)

Así, los términos "convivio" y "tecnovivio" presentados por Dubatti nos acompañan a partir de ahora para analizar y discutir esta relación. Ciertamente vinculamos el parámetro de convivio con el conocimiento ancestral del Teatro que hemos vivenciado históricamente. El convivio en el teatro nos remite inmediatamente con lo que hemos experimentado hasta ahora. En primer lugar, con un encuentro ritual territorial cercano o lo que muchos llaman "verdadero teatro". En segundo lugar, con la usanza cultural marcada por un encuentro cuerpo a cuerpo en un mismo territorio, de seres que comparten una experiencia comunicativa directa. El Tecnovivio, en cambio, desarrolla sus acciones culturales en soledad o en encuentros desterritorializados, individualizados, que se comunican a través de recursos neotecnológicos (sonoros, visuales y audiovisuales). Esta vía se ve como el paliativo necesario mientras retorna la convivencia teatral; o también se defiende como el nuevo tipo de teatro que se avecina.

En cualquier caso, la cuarentena, en respuesta a la pandemia del coronavirus, realmente cambió la vida cotidiana de todas las ciudades y regiones del planeta con actividades culturales fluidas. Las principales capitales o centros urbanos que concentran un fuerte movimiento cultural, se convirtieron en un vasto laboratorio de (auto) observación (haciendo eco de la percepción de Dubatti) para dar continuidad a la oferta de espectáculos que usualmente construían una cartelera. Desde los más experimentales a los más convencionales. Esto generó un debate,

que de ninguna manera pretendemos resumir o resolver aquí, sobre la validez o futuro de las experiencias poéticas conviviales en comparación con las poéticas tecno-viviales que parecían estar en redefinición y/o en (re) experimentación. Habrá que prestar especial atención a lo que va a suceder, a la manera como las manifestaciones culturales escénicas se empiecen a retornar. Será necesario estar muy atentos, como gestores de propuestas artísticas, para visualizar y analizar adecuadamente el laboratorio de aplicación sociocultural que ha aparecido en estos últimos dos años.

Aún esperando a Godot: enfrentando la enorme paradoja

Es difícil generalizar sobre el uso didáctico que tuvo que ser elaborado, casi inventado, en todas las facultades y profesiones durante el período académico de los años 2020/2021. Dependiendo del tipo de profesión, hay puntos que favorecen este tipo de experiencias y otras que no. Más aún con la preocupación por una educación sostenible y, al mismo tiempo, eficazmente cualitativa. Desarrollo aquí un punto de vista basado en mi percepción y experiencia de lo que es la preparación artística en las Artes Escénicas y cómo, para eso, el estado de presencia tiene elementos fundamentales que no se pueden desvalorizar y mucho menos perder.

Cuando todo esta esta situación social de emergencia sanitaria apareció en marzo de 2020, se vivió un momento de gran confusión cuando profesores y alumnos debían adaptarse a esta circunstancia de manera forzada. Aunque parece que estamos en una fase más pospandémica, con avances y retrocesos, es innegable que aún vivimos en un estado de espera, de respuestas que puedan afirmar caminos y decisiones en el futuro. A pesar de las aparentes propuestas de renovación en el entorno cultural, a pesar de experiencias didácticas de calidad e innovación inesperadas, seguimos "esperando a Godot". Es decir, esperando algo; y ese algo puede significar muchas cosas en la realidad: vivir con la esperanza de que toda esta situación se aleje, que vuelva el teatro del "antes" y la actividad cultural que nos precedió; o, por el contrario: esperamos que nada de esto vuelva y que a partir de ahora todo sea diferente. En cualquier caso, todos estamos esperando la llegada de algún tipo de Godot y no sabemos cómo será. Artistas de teatro, profesores y estudiantes de artes escénicas están creando y enseñando, pero todavía se preguntan lo mismo que Vladimir y Estragon en la obra de Becket: "¿pero a qué estamos esperando? ... estamos esperando a Godot". Sea lo que sea que Godot venga a significar, lo estamos aguardando con impaciencia. Eso sí, es innegable que ese Godot imaginado está muy relacionado con el restablecimiento de la seguridad social sanitaria, el fin del confinamiento y las restricciones en los entornos comunes. Pero se vive una situación de espera y expectativa; aún hay algo en el aire que ha quedado pospuesto ante la espera de un Godot representando una "realidad conjeturada por venir". Ciertamente una de las posibilidades de ese tal Godot significa la retomada de una experiencia presencial viable, de la restauración del fluir del trabajo teatral.

El cuerpo en contacto con el espacio: el reencuentro con la fenomenología del hecho escénico

Como menciona Dubatti, las restricciones sociales generadas por la pandemia han transformado las diferentes ciudades en un vasto laboratorio de (auto) percepción de la ausencia convivial. Y tuvimos que confirmar, precisamente por experimentar esta privación, que la base del evento teatral está en la convivencia. De un lado, la característica interacción del acontecimiento escénico lo mostró ahora como un arte alarmante y arriesgado. Al trabajar con el cuerpo en constante contacto físico, traía el recelo del peligroso contagio que podía generar. Sin embargo, de otro lado, se puede ahora afirmar como se ha desarrollado la consciencia sobre la importancia de una materialidad comunicativa en el encuentro social. Y esto solo se ha podido entender a partir de la carencia experimentada. Aunque hubo la necesidad de una restricción total para la seguridad de la salud colectiva, ahora, más que nunca sabemos y sentimos que la cultura, no solo la teatral, necesitará un reencuentro social y la reevaluará de manera especial al volver a vivirla.

En este sentido, profesores y alumnos de Artes Escénicas como nunca se dieron cuenta de algo que parecían saber, pero no entendían del todo: cómo la presencial física humana era tan necesaria más allá de lo imaginado. El cuerpo del artista escénico, una vez que parecía tan obviamente material y disponible, tan naturalmente accesible en el espacio, de repente se nos escapa de las manos. Ante la carencia de condiciones para poder continuar con el encuentro presencial en la práctica pedagógica fue perceptible su ineludible importancia en la propia formación técnica del actor. Importancia que sin duda está implícita y que exige ahora discutir más que nunca en este contexto de coyuntura. Ahora habrá que hacer una reflexión contundente asentada en la práctica teatral, sustentada en una filosofía del cuerpo en la comunicación, e incluso podríamos decir, en una política sobre las entidades corporales humanas en expresión compartida ante la sociedad.

Paulo Olivares, titular de la carrera de actor teatral del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, opina que lo cierto es que esta situación de las artes escénicas durante la pandemia solo radicalizó un problema sobre la presencia en la práctica teatral que, de hecho, aparecía desde mucho antes. Solo aceleró el proceso de discusión que ya existía, este estaba ya sin resolver, se mantuvo de lado y ahora se ha vuelto inevitable. Es decir, la pandemia, según Paulo Olivares, no pone en crisis la presencia escénica, pero visibiliza un obstáculo que ya estaba en debate en el lenguaje escénico contemporáneo. Esto ya se ha discutido y ahora no deja lugar a desviaciones, ambigüedades y requiere una posición histórica. “Es un requisito pensar desde cero. Esto es realmente un impacto real. […] En cualquier caso, colectivamente tendremos que cuidarlo. Y no de una manera, será de varias maneras, pero tendremos que hacernos cargo como activistas culturales, reflexionar sobre la cultura como quizás no lo hemos intentado hasta ahora.” (Equipo Hiedra FM; 20/08/2020)

La insostenibilidad de la enseñanza virtual en las artes escénicas

Asumiendo una posición clara, desde mi punto de vista y de acuerdo a mi particular percepción de la experiencia didáctica, estoy del lado de quienes cuestionan seriamente la virtualización total de la enseñanza de las Artes Escénicas. Parece complicado y cuestionable pensar en una formación escénica insertada en este tipo de medio. Sin embargo, no se trata de tomar partido de forma sencilla, de estar a favor o en contra de una experiencia de forma absoluta. Es necesario tener una visión verdaderamente humana, filosófica y social del tema. Después de todo, tenemos que ser responsables de dar una respuesta real a la cultura en la que estamos insertos y con la que trabajamos. Debemos, como artistas y pensadores culturales, ofrecer perspectivas reflexivas que equilibren y muestren la complejidad del tema. Aún será necesario pensar y discutir mucho. Sabemos que el asunto no está agotado y está lejos de estar totalmente resuelto. Sin embargo, el impulso por el reencuentro estuvo siempre latente. Esto se puede percibir en la parcial reacción del público que asiste en los aforos aún limitados de los teatros. En ese sentido, la enseñanza de las artes escénicas no puede (por muy virtual que suponga que sea su lenguaje) dejar de trabajar el cuerpo del artista en relación con el espacio real. Esta pérdida es fatal para la preparación del actor, actriz, bailarín o bailarina, director o directora de cualquier tipo de manifestación escénica. Podemos asumir una inevitable estrategia temporal en la didáctica, por la seguridad de la propia salud de cada alumno/a. Sin embargo, precisamente prepararse para salir de la pandemia implica, en la práctica cultural, estar capacitados para una reapertura sensible en la experiencia social que necesitará más que antes, artistas educados, disponibles, para ese momento. Capaces de fortalecer su confianza en relación a la materialidad del espacio y de otros cuerpos con el cual se interactúa.

Una cuestión importante a ser pensada en la etapa pospandémica, que esperamos que se asiente desde 2022, consiste en reflexionar sobre cuánto tiempo le llevará al público, después de la cuarentena, recuperar la confianza que necesita para encontrarse de nuevo en espacios como los teatros. ¿Cómo se verá la escena después de la emergencia sanitaria y los confinamientos vivenciados? Ciertamente la sociedad perdió por un lapso de tiempo algo que traía el teatro y que era fundamental: la convivencia. Y es precisamente aquí donde nos preguntamos: ¿cómo va a generar un actor o actriz esa confianza, en un espacio, con el público que empieza a volver? ¿Cómo se preparará el artista, intérprete o ejecutante para esta situación particular a fin de sostener eficazmente este ritual de regreso? Es una responsabilidad que requerirá una preparación adecuada, una conciencia particular. No es suficiente dejar al actor/actriz frente a una cámara y luego lanzarlos al espacio real y a la comunicación cuerpo a cuerpo con el colega de profesión. Más que nunca, este futuro artista escénico necesitará adquirir una preparación en el espacio escénico concreto para poder tener la capacidad real de lidiar con seguridad frente a un público que seguramente vendrá cargado de diferentes emociones que transitan entre el entusiasmo y el miedo.

Actualmente, entrando al 2022, vemos que el público acude llenando aforos limitados.

Y hay un impulso de llegar y vivenciar lo presencial. Esta manifestación ya se percibía desde finales de 2021. A partir de ahora, aún habrá que ver qué pasa cuando los aforos ya estén al 100 % disponibles y con cada vez menos restricciones (como, por ejemplo, la obligación de usar mascarilla). Es ahí que veremos si los teatros se llenan, si los aforos se completan, o si por el contrario habrá vacíos (tal vez aún mayores a los que ya había en la época prepandémica). Esto está por verse; habrá que estudiar la situación atentamente por lo menos en los próximos 3 a 4 años.

Por otro lado, la didáctica escénica debe, necesariamente, discutir la relación con el "miedo ambiental" establecido. En este sentido, sabemos que existe una peligrosa preservación de esta aprehensión. ¿Vamos a acentuar el miedo de este actor o actriz? ¿O tenemos una forma de ayudar a lidiar con eso? ¿Cómo hacer esto frente a una enseñanza práctica y segura? Responder a esto también será parte de los desafíos de un actor o actriz que se sienta capaz de entrar en un proceso de preparación para cumplir su rol el día de hoy. Esta condición se suma al conjunto de requisitos que ya tiene este tipo de opción profesional. Habrá que enfrentar las ansias mezcladas con el miedo social ahora establecido en el ejercicio sociocultural. Tenemos que ser conscientes de que el teatro, en un momento como este, hace que el público se enfrente al miedo a convivir físicamente en un ambiente común y al mismo tiempo al deseo (reprimido) de poder volver a hacerlo. El espectador, compartiendo el espacio con otro ser social dentro del público, se depara frente a artistas escénicos, actores y actrices, que en su simple (inter) actuación con el otro ya reflejan esa propuesta de persistencia y confrontación ante el estado de alarma ya insertado en convivencia social. Ya son un ejemplo de algo que el público puede revivir. Eso hace el teatro: presenta acciones que influencian la existencia del receptor que las percibe.

Por eso, la formación de estos actores y actrices, más que nunca, les exige preparar sus cuerpos en contacto entre sí en un espacio común, real, en el que sepan establecerse en relación con los demás. Lo que antes era obvio ahora adquiere otra dimensión. La representación teatral por sí sola, en su acción física mostrada, ya transmite y, políticamente, da un ejemplo vivo de cómo afrontar este miedo. De alguna manera, los actores y actrices adquieren una responsabilidad social con su trabajo y además una actitud de política cultural muy importante para su contexto y momento histórico. Esta concientización, siempre será de fundamental importancia para todo tipo de artista en preparación.

Ciertamente, no se instruye simplemente para que la persona sea vista y admirada; ahora, más que nunca, se le educa para saber generar una acción dramática y física con su cuerpo y su voz en el espacio de contacto con la audiencia. Esto, de por sí ya genera un discurso de diferentes potencialidades en este momento. Es por este artista que debemos dar una nueva conciencia de su trabajo en el espacio (sea el que sea, pero sobre todo priorizando la presencia) con una preparación física y emocional segura. Y es por este artista en formación, además, que los profesores deberán dar un seguimiento didáctico en directo para realmente consolidar la eficaz actuación o performance del estudiante escénico en el ámbito escénico en que se desenvuelva.

Podemos entender que la presencia de la convivencia artista-público se esté discutiendo, repensando, actualizando y reactivando. El retorno al encuentro entre artista y espectador en el espacio común ya es un hecho perceptible (aún con mascarilla y aforo limitado). Pero, sea cual sea el tipo de comunicación y contacto que se establezca, ya sea de forma directa (en el mismo espacio) o indirectamente (a través de una cámara o diferentes tipos de proyecciones telemáticas), la formación del artista debe garantizar un cuerpo técnicamente formado y educado para crear esa expresividad en la acción comunicada. El actor o actriz debe estar capacitado para que su cuerpo y voz puedan interactuar con el espacio (ya sea directamente con el espectador o mediante una cámara, lo que implica diferentes técnicas). Pero si para el espectador el contacto con el tipo de espacio y medio (con el que accederá a la obra artística) es una opción, para el actor o actriz no lo es. Este artista transmite su expresión trabajada en un espacio real, ya sea presenciada en directo o transmitida por medios virtuales.

En todo caso, tendremos que ocuparnos de la enseñanza en el espacio escénico, tomando en serio ahora las condiciones que se pueden modificar culturalmente a nuestro alrededor para la manifestación del acto teatral. Y ser creativos para generar propuestas de renovación necesaria, aunque en este momento no sabemos exactamente de qué tipo o forma. Desde mi experiencia, como profesor, veo que actores y actrices vuelven al espacio presencial con un cuerpo temeroso, debilitados en su energía y expresividad; con una voz débil, de poca fuerza y resonancia, de proyección restringida. Como docentes y directores/as tendremos que prestar mucha atención y dar las armas necesarias para que estos/as estudiantes de actuación y futuros/as artistas recuperen las potencias físicas de su corporalidad expresiva.

Reflexiones finales

Es peligroso permanecer en un anhelo pasivo, simplemente recordando cómo era la situación antes y esperando que todo vuelva a ser como anteriormente. Sabemos que nada volverá a ser igual, pero debemos reaccionar creando. Además, defender la teatralidad y su condición actual no significa simplemente reencontrarse. Es bueno entender y recordar que el teatro estando juntos significa “una manera de ver”. En otras palabras, una forma de construir una mirada y experimentar socialmente esta particular forma de avistar la realidad. Esta percepción es, en sí misma, muy diferente a la construida por el enfoque de cámara mediado. Esta experiencia cognitiva debe preservarse, de lo contrario nos enfrentamos a una pérdida peligrosa y cuestionable. Aunque no hemos reevaluado tanto esta condición, es bueno enfatizar que no se trata solo de estar allí, personalmente en el escenario y listo. La experiencia teatral en la convivencia genera una compleja experiencia sensible; establece una forma humana de percibir, muy importante para depararse con una la realidad (no virtual). Perder este tipo de experiencia en la cultura es alarmante.

Sabemos que la convivencia artista-público se esta actualizando y reactivando. El retorno al encuentro entre artista y espectador en el espacio público común ya es un acontecimiento que

vuelve a manifestarse. Por eso, la formación de estos actores y actrices, más que nunca, les exige preparar sus cuerpos en contacto entre sí en un espacio común, real, en el que sepan establecerse en relación con los demás. Delante de eso, puntualizamos sobre la responsabilidad social que actores y actrices adquieren con su trabajo y la subyacente actitud de política cultural que tienen a su cargo. Desarrollar esa conciencia es muy importante en este contexto y momento histórico.

Bibliografía

Bartal, Leah; Ne´man, Nira (2010). *Conciencia del movimiento y creatividad.* Madrid, Dilema

Barraza Eléspuru, E. (2020). *Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual.* «Sin filtro» del Teatro Británico. *Desde el Sur,* **12(1), pp. 263-284.**

Recuperado de: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S2415-09592020000100263&script=sci_arttext

Bertazzo, Ivaldo (2004) *Espaço e corpo.* São Paulo, SESC.

Dubatti, Jorge (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje,

epistemología, pedagogía). AVANCES, (30).

Recuperado de: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515

Dubatti, Jorge. (2020) *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos.* Revista Rebento, São Paulo, (jan – jun 2020) n. 12, p. 8-32.

Recuperado de: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503

Gutiérrez, Gala (2020/05/26) *El arte no se detiene.* La Vanguardia.

Recuperado de: https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20200526/481443862900/arte-no-detiene.html

Lázaro de Ortecho, José Manuel. (2020) *Em busca do corpo perdido: o ensino das artes diante do paradoxo pandêmico.* Revista Rebento, São Paulo, (jul – dez 2020) n. 13, p. 76-112.

Recuperado de: http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/598

Equipo Hiedra (2020/08/20) *HIEDRAFM: desafíos en educación para las artes escénicas en pandemia*

Recuperado de: https://revistahiedra.cl/hiedrafm/hiedrafm-desafios-en-educacion-para-las-artes-escenicas-en-pandemia/

Novak, Juan Ignacio (2020/04/04) *El teatro es cuerpo y justamente uno de los problemas de la pandemia es el cuerpo. Entrevista con el crítico e historiador teatral.* Jorge Dubatti. El Litoral.

Recuperado de: https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/233218-el-teatro-es-

cuerpo-y-justamente-uno-de-los-problemas-de-la-pandemia-es-el-cuerpo-entrevista-con-el-critico-e-historiador-teatral-jorge-dubatti-escenarios-amp-sociedad.html

Satizábal, Carlos (2020/05/19) *Las artes escénicas y la pandemia: notas para un elogio de la presencia.* El Espectador.

Recuperado de: https://www.elespectador.com/noticias/nacional/las-artes-escenicas-y-la-pandemia-notas-para-un-elogio-de-la-presencia-articulo-920225/

Sepúlveda, Marina (2020/05/03) *El desafío de enseñar disciplinas artísticas en tiempos de crisis y pandemia.*

Recuperado de: https://www.telam.com.ar/notas/202005/459186-aislamiento-ensenanza-educacion-artistica.html

A linguagem teatral nos Programas de Estudos Tutorados

Santos, Erika
Mestra: Professora Educação Básica-MG
eerikacamila@gmail.com

Guilarduci, Cláudio
Doutor: PPGAC/UFSJ
guilarduci@ufsj.edu.br

Palavras-chave
PET, MATERIAL DIDÁTICO, LINGUAGEM TEATRAL, ENSINO DA ARTE, IMAGEM

Resumo

O modelo de ensino remoto proposto pelo Governo do Estado de Minas Gerais/Brasil devido à pandemia de Covid-19 apresenta-se como uma metodologia de ensino da Arte sob a perspectiva das Artes Visuais. Diante das vivências no ensino remoto a análise baseada na linguagem artística teatral como ponto de convergência de um diálogo amplo com as diversas linguagens artísticas, assim este trabalho visa discutir a forma como conteúdos e habilidades em Arte foram lançados nos PETs. Além disso, objetiva (re)criar outro modelo do ensino da Arte para a Escola Estadual Amélia Passos. Para analisar o material, recorremos, como viés metodológico, ao fragmento "Escavando e Recordando" (1995, p. 239-240), de Walter Benjamin, para quem aquele que deseja compreender/entender o que está em seu passado deve agir como "um homem que escava". Ao "escavar" e retirar camadas de uma proposta inicialmente diferente e inovadora, é perceptível a verdade da manutenção do tradicionalismo de uma prática docente que se desdobra no tempo e no fazer histórico. Com base na imagem do pensamento benjaminiano, pretendemos destacar, na análise, a importância da linguagem teatral e, ao ressaltar as imagens que dali ressurgirem, apontar a exploração como um lugar possível.

Presentación

A prática de ensino escolhida pelo Governo do Estado de Minas Gerais/Brasil devido à pandemia de Covid-19 para o trabalho remoto, apresentou-se como uma metodologia de ensino da Arte sob a perspectiva das Artes Visuais. Tal reflexão se torna possível a partir da análise baseada na linguagem artística teatral como ponto de convergência de um diálogo amplo com as diversas linguagens artísticas.

Dividido por semanas, o material confeccionado foi entregue aos alunos, no caso

específico da escola Amélia Passos, de forma impressa. Ao aluno eram distribuídas funções para compreender cada assunto respondendo às questões de múltipla escolha e às discursivas. O trabalho de um profissional que anseia vivenciar a Arte na escola, é realizar uma prática que propicie aos alunos reflexões críticas, quando estes se envolvem no processo de construção e experimentação de vivências artísticas. O que o material elaborado pela Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais gerou, foram caminhos para problematizar o modelo de trabalho proposto durante o período de pandemia. Como os alunos puderam aproximar-se do estado de fruição? A impossibilidade de experimentar texturas, vivenciar cores e sons através da leitura e interpretação de textos longos só reforça a imposição de uma elite que conduz as modificações no sistema de ensino via rede privada. Para Sônia Marrach, é nos estudos sobre pedagogia teatral que se desvelam os conceitos assentes pelo autor Walter Benjamin no início do século XX no que se diz respeito à consciência da luta de classes. De acordo com Marrach,

> Para a burguesia as crianças precisam mais dos adultos que estes delas. Baseado nesta máxima, o burguês vê seu filho como herdeiro. Já os proletários vêem seus filhos como libertadores. E isto se dá uma grande diferença em termos de pedagogia. A criança proletária nasce e vive no seio da classe e não no da família; ela faz parte da prole de sua classe. (2006, p. 38).

Por isso, esse modelo de educação dá continuidade à metodologia de ensino sob o viés das Artes Visuais perpetuando a linguagem clássica como hegemônica no que diz respeito ao fazer artístico e cultural. Ao observar imagens e realizar leituras de textos sobre a imagem e seu contexto artístico, o aluno é condicionado a reproduzir um mero somatório de informações, pois as respostas devem ser devolvidas ao professor para contabilizar carga horária e não haver prejuízos ao currículo. Cabe ressaltar que esse tipo de atividade não permite o trabalho cognitivo e criativo dos envolvidos no processo pois falta-lhes a experiência, e aqui ressalto a experiência (*Erfahung*) no sentido benjaminiano como forma autêntica de memória e compreensão da história.

Após iniciar a problematização como os conteúdos e habilidades em Arte foram lançados nos Programas de Estudos Tutorados (PETs), é necessário e urgente (re)criar outro modelo do ensino da Arte para as escolas estaduais. Pois, os materiais elaborados pelo Governo do Estado de Minas Gerais-Brasil para subsidiarem o atual processo de ensino e aprendizagem apresentam conteúdos divididos de forma incoerente pois foi confeccionado sem consulta a todos os profissionais da educação. Isso prevê um desalinhamento entre as muitas escolas do estado e suas diferentes localizações.

O PET Arte foi readaptado para as turmas, pois alguns alunos da escola situada em Santa Cruz de Minas – MG acompanharam as aulas on-line, mas a maioria não possuía condições de acesso ao material on-line e às aulas virtuais. A atuação das aulas de Arte nessa localidade sempre considerou a situação social, que em vários momentos adentrou o espaço

escolar, todavia, o método de ensino e aprendizagem dos PETs[1] não contempla a realidade dos estudantes. Pretende-se, com este trabalho, apresentar uma possível via para o compartilhamento de experiências e vivências dos conteúdos abordados nos PETs com e para os alunos.

Para analisar o material, em um primeiro momento, recorreu-se como viés metodológico ao fragmento "Escavando e Recordando" (1995, p. 239-240), de Walter Benjamin, e que indica um forte caminho para compreender/entender o que está em seu passado, pois ao "escavar" e retirar camadas de uma proposta incitada por um pensamento hegemônico, problematiza-se a verdade da manutenção do tradicionalismo de uma prática docente que se desdobra no tempo e no fazer histórico. Com base na imagem do pensamento benjaminiano, pretendeu-se destacar, na análise, a importância da linguagem teatral e, ao ressaltar as imagens que dali ressurgirem, apontar a exploração como um lugar possível. As indicações constelares na obra Benjaminiana para o gesto *in-fante* e as interfaces entre memória e esquecimento são as interações que necessitamos enquanto adultos para refletirmos as condições históricas através do olhar e do universo infantil. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, com base nos estudos sobre a obra de Walter Benjamin, a autora aponta que a *Infânca Berlinense* é fonte primeva do que nos constitui enquanto seres humanos, buscando sempre reinvenções e compreendendo a nossa condição histórica (2007, p.74-75). Ainda de acordo com a autora, Benjamin revela em sua escrita o somatório daquilo que é oposto, assim como o esquecimento faz muito bem parte da memória, e são também parte dele os caminhos que o desvelam (2007, p.74). Pois, o avesso e o direito são inseparáveis como o "lembrar" que forma a "trama", "e o esquecimento que forma a urdidura", como na escrita da história, o desdobramento infinito das imagens do passado e a concentração no recolher o presente (GAGNEBIN, 2007, p.92). E assim, a *in*-fância não deve, portanto, ser o lugar do doce reviver de lembranças, mas sim, a beleza de imagens. Segundo a autora,

> A beleza destas imagens não nasce da nostalgia do adulto ou da transfiguração, tão comum, da infância. Benjamin não evoca nenhum paraíso perdido. Ao contrário, segundo suas próprias palavras, estas imagens devem "vacinar" contra a saudade e a nostalgia (*Sehnsucht*) o adulto exilado da sua cidade natal. Porque as imagens da infância, muitas vezes, nos fazem correr este risco sentimental, justamente por isso elas também produzem uma vacina eficaz. Sua beleza não surge da saudade, mas da lucidez, do "discernimento" que compreende 'a impossibilidade não contingente e autobiográfica, mas sim necessária e sócia, da volta ao passado'". (GAGNEBIN, 2007, p.81)

Entremeios, há de ser considerada contundente a prática teatral abordada pela diretora e atriz Asja Lacis, a quem Walter Benjamin teve admiração e reconhecimento de seu importante trabalho "como mediadora entre as vanguardas políticas e artísticas da Alemanha e da União

1 Totalizam-se 10 Pets para todas as disciplinas, disponibilizados no site https://estudeemcasa.educacao.mg.gov.br/ em formato PDF. Há também o material impresso para os alunos sem acesso à internet.

Soviética, sobretudo com Brecht, Piscator...” (CORTEZ, 2018, p.16). É possível apontar que o próprio autor, Walter Benjamin, deixa vestígios em *Rua de Mão Única* (1995) sobre a produção teatral que conhecera e acreditava ser reveladora no processo de conscientização para a luta de classes. Ele indica de forma subjetiva as trocas realizadas com Asja Lacis e aponta à ideia de infância como o lugar propício e pensado pela diretora para o fazer teatral, um teatro infantil com e para crianças (1984, p.87). Por isso, ao retomar esse olhar para o não dito, é inerente colocar no presente projeto o diálogo com a pesquisa de Lígia Maria Camargo Silva Cortez, que abrange a vida e obra de Asja Lacis.

É preciso cuidadosamente refletir sobre as relações dos conceitos benjaminianos com a prática teatral, abordada por Asja Lacis e Bertolt Brecht. A história da dramaturga e atriz Asja Lacis, pouco conhecida no Brasil, começa a ganhar proporções que indicam sua destreza e importância no fazer teatral a partir de pesquisas sobre a obra de Benjamin que indicam o quanto ela influenciou seu pensamento (2018, p. 38-40). É verdade que sua presença feminina e ativista encanta Benjamin. Após conseguir contato com Lacis, ela resolve apresentar Walter Benjamin a Berltod Brecht. São reflexões sobre o processo de produção cultural da sociedade no início do século XX que incitam os diálogos e as críticas. Mesmo que diferentes objetos estivessem apontando para o universo das memórias da infância de Walter Benjamin, no livro *Rua de Mão Única* (1995) é a partir dessas memórias e das projeções que elas nos fornecem que é possível atualmente dizer sobre o apagamento de Asja Lacis nas escritas benjaminianas. Por isso, ao identificar esse apagamento, o esquecimento torna-se a base para reflexão do uso da memória e suas tramas, a saber, imaginação, rastros, lembranças e reminiscências, todas compondo as imagens reveladoras dessa urdidura que é o esquecer.

O interessante a ressaltar é a figura feminina na vida de Benjamin. Na infância, descobrira a realidade por meio das “mãos mais sujas” e, na vida adulta, reconhece a luta de classes a partir do teatro realizado por Asja Lacis. Ao conhecer a pedagogia teatral abordada por Asja Lacis, Benjamin vê no universo infantil as possíveis comunicações com a realidade na qual cada um está inserido. É possível apontar esse apreço pelo trabalho de Asja Lacis nos três primeiros textos do livro *Rua de Mão Única* (1995).

Walter Benjamin faz a dedicatória da seguinte maneira “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor” (1995, p.9). Isso nos permite refletir sobre os vestígios deixados por ela através da escrita subjetiva e poética que o autor propõe em suas crônicas sobre a infância e sobre as imagens de pensamento por onde devaneou. Por isso, é necessário apontar a ligação entre os três primeiros textos de cada uma das partes do livro *Rua de Mão Única* (1995), porque o fio condutor que os une é o teatro.

São os seguintes títulos dos textos referidos anteriormente: *Posto de gasolina* (p.11), *Tiergarten* (p.73-75) e *Nápoles* (p.145-155). Subjetivamente, Benjamin não silencia o trabalho de Asja Lacis, mas apropria-se dele, revelando-o em sua única escrita autobiográfica e também em suas narrativas radiofônicas a metodologia que a atriz e dramaturga Asja Lacis criou durante

sua vivência com grandes mestres como Eisenstein, Meyerhold, Piscator e Brecht (2018, p.16).

Em outros textos, o autor Walter Benjamin aponta a metodologia teatral que conhecera através do trabalho de Asja Lacis. Desse modo, indico a relação dos três textos iniciais do livro *Rua de Mão Única* (1995), o qual foi objeto das pesquisas de Iniciação Científica: (2013), Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado (2015) e se dissolveu na pesquisa de mestrado *Rua de mão única e(m) cena: as memórias da infância de Walter Benjamin para o teatro*. Visto que eles fazem parte do livro autobiográfico e por conseguinte dizem sobre as memórias individuais e coletivas do autor, é possível definir que a paisagem urbana modificada pelo corpo em movimento desvela a história. Talvez seja ousadia desta escrita desvelar os apagamentos de Asja Lacis na obra benjaminiana, mas objetivamente é preciso apontar os rastros mnemônicos que ela nos oferece. A autora Lígia Maria Camargo Silva Cortez (2018) consegue, em sua tese, escrever sobre a vida e obra de Asja Lacis e pontuar a influência que essa diretora e atriz produz na escrita de Walter Benjamin. Para Cortez (2018, p.48), é possível considerar o trabalho de Asja Lacis na vida e escrita de Walter Benjamin através do apagamento, ou das marcas que ele possui na escrita benjaminiana.

Entretanto, aqui desvelaremos os espaços mnemônicos descritos nos textos iniciais de cada uma das três partes que compõem o livro *Rua de Mão Única* (1995). São esses textos que possibilitam a conexão com o fazer teatral de Asja Lacis e com os pensamentos de Benjamin sobre o universo do teatro a partir das imagens fomentadas pelos espaços descritos. No fragmento *Posto de gasolina* (p.11), Benjamin aponta-nos que há uma linguagem mais palpável para o momento crescente do que a própria literatura, fomentando o lugar para cultivar as "formas modestas", uma linguagem que é apta e rápida, que aos poucos vai tomando formas e ganhando toda a movimentação maior do engenho chamado Capitalismo. O que há nessa descrição são as possibilidades de o oprimido conhecer a si mesmo e tomar para si as rédeas que o possam conduzir para o lugar de fala.

A contraposição do fazer e agir dentro da arte está descrita em *Tiergarten* (p.73-75) em que a figura do *flaneur* segue mais uma vez como a alegoria do saber sobre a realidade, uma realidade que o coloca como um sujeito invisível na sociedade e que não possibilita acreditar no seu olhar minucioso para o que é a cidade de fato quando sou invisível. O que para Benjamin soa como um olhar para os vestígios é também a salvação no amor. O amor que o encontrou através do labirinto. Costurando os fragmentos iniciais, indicamos o terceiro, que é *Nápoles* (145-155).

O primeiro fragmento da última parte do livro *Rua de Mão Única* (1995) trata sobre o gesto e o corpo controlados, além de retratar a miséria da cidade que se constrói por cima da tradição. Ademais, revela a falta de um olhar cuidadoso para as novas propostas arquitetônicas, visto que elas se refazem por cima dos padrões nórdicos já pré-estabelecidos. Entre a miséria notável e os espaços menosprezados, Benjamin vai ressaltando as teatralidades encontradas em Nápoles:

> A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra

> em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos (1995, p.147).

Por isso, ao indicar o teatro como campo de libertação, Walter Benjamin dialoga com a obra de Asja Lacis. É no teatro do improviso, no gesto espontâneo, que as possibilidades de compreensão das mãos opressoras geram no inconsciente oprimido uma força motriz para cambiar as relações. São esses pensamentos sobre as descrições das práticas teatrais realizadas por Asja Lacis e inscritos na poética benjaminiana que revelam a prática pedagógica por um teatro épico. Aqui teremos o ponto de convergência para a imersão na obra de Bertolt Brecht, pois ao ampliar o diálogo com o material proposto para o ensino das Artes será compartilhando as técnicas da linguagem teatral que Benjamin discursou durante sua vida ao conhecer a obra de Brecht. O teatro épico de Brecht, o teatro do gesto, nos proporciona a construção de signos e significantes diante da experiência no sentido benjaminiano. Ao construir poéticas que entrelacem tanto o leitor das releituras dos Pets quanto os envolvidos em suas práxis, o docente se interessa pela história dos marginalizados, colocando em pauta a lógica mercadológica em que se encontra a educação brasileira diante do governo neoliberal. Sobremaneira, o teatro épico "não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações" (BENJAMIN, p.25, 2017). Assim, apresento as problematizações de um material didático elaborado a partir da lógica hegemônica e utilizo-me dos conceitos e práticas teatrais elaborados por Walter Benjamin, Asja Lacis e Bertolt Brecht para que a consciência da luta de classes envolva o processo de permanência da práxis em aulas de Arte na educação básica, principalmente do Estado de Minas Gerais, o qual amplificou o abismo entre o ensino e aprendizagem de nossos alunos.

Bibliografia

Benjamin, Walter. (1984) Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus.

_____. (1987) Rua de mão única. São Paulo- SP: Editora Brasiliense..

_____. (2017) Ensaios sobre Brecht. São Paulo: Boitempo.

Cortez, Ligia Maria Camargo Silva. (2007) De Asja Lacis à Casa do Teatro: teorias e práticas do teatro com e para crianças. Teses de doutorado/ USP. 2018. (Área: Teoria literária e literatura comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo; Perspectiva.

Marrach, Sônia. (nov. de 2006) Educação, lúdico e utopia em Walter Benjamin. In: Comunicações, Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba (PPGE-UNIMEP), ano 13, n. 2, p. 28-46.

Plano de Estudos Tutorados. Estude em Casa. Disponível em: https://estudeemcasa.educacao.mg.gov.br. Acesso em: 11 set. 2021.

Reflexiones desde la escena

Petronio Cáceres: Títeres y teatro de objetos

Cáceres Carrasco, Luis
UCE/FILO:UBA
lamesasalsa@gmail.com

Palabras clave
TÍTERES - TEATRO - OBJETOS - CUERPO

Resumen

Petronio Cáceres, actor, director, dramaturgo, docente universitario y titiritero ecuatoriano, permanentemente integró sus experiencias en procesos investigativos que registró en escritos —inéditos y no publicados— que son evidencia de un pensamiento generado a partir de su praxis teatral. Sus texto están dirigidos al estudio de la expresión corporal, el teatro no verbal, el teatro de objetos y el teatro de títeres, y son un aporte a la cartografía del pensamiento no publicado del teatro ecuatoriano y latinoamericano.

Para Cáceres el arte de los títeres inicia en la construcción del muñeco como si fuera la construcción de un personaje. Luego la manipulación, que debe concebirse desde la estructura articulatoria del cuerpo humano: sus palancas, sus pesos y contrapesos y sus ejes corporales. En el tema expresivo y de construcción de diálogo no verbal se apoya en el prioncipio de apertura y cerramiento del cuerpo, en la significación psicional del eje axial y del espacio y en las calidades del movimiento. Así mismo, ya en la interpretación del texto, se apoya en los conceptos de la gramática: el *dictum* y el *modus*, que además es una propuesta de análisis de texto.

Finalmente, se describe la visión de Petronio Cäceres sobre el teatro de objetos y su comprensión desde su experiencia.

Introducción

Su acercamiento con los títeres y el teatro de objetos ocurrió en 1974, cuando participó en un taller dictado por el titiritero argentino Pepe Ruiz. Con él comprendió la complejidad del títere y sus capacidades poéticas y sintió la motivación de incursionar en este arte. Fundó el grupo de títeres La Rayuela y se convirtió en un espacio para la experimentación: diseño, construcción, dramaturgia, manipulación y puesta en escena. Sus investigaciones en expresión corporal siempre se relacionaron a su trabajo con los títeres y el teatro de objetos. Escribió y puso en escena obras para títeres y objetos con y sin palabras donde puso en práctica sus teorías sobre la poética de los lenguajes no verbales y vinculó los canales expresivos entre el teatro de títeres, el mimo y el teatro no verbal.

Petronio Cáceres se vinculó al teatro en el año 1968 cuando ingresó como estudiante de la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Posteriormente,

en 1970, por un convenio entre la Unesco y la CCE, llegó a Quito Pascal Monod, asistente de Jerzy Grotowski, para transmitir las enseñanzas del maestro polaco. Este acercamiento a la técnica grotowskiana le permitió volver la mirada al cuerpo; vivenció cómo el intérprete puede construir formas expresivas de un alto nivel poético a partir del entrenamiento físico consciente, manteniendo un constante estado de observación y percepción de sus vivencias y escuchando —en el sentido más amplio— los impulsos internos y externos. Para Cáceres, el cuerpo del actor se convirtió en un universo lleno de significaciones.

De sus reflexiones acerca de los títeres existen varios documentos, pero hay uno donde sistematizó su proceso creativo, desde la idea inicial de la puesta en escena hasta su finalización: Criterios para los diseños y el montaje en los títeres (s/f). Este documento se divide en cinco capítulos: el primero toma como punto de partida la construcción del títere, su movilidad, su capacidad expresiva, la manipulación y el uso del espacio como canal expresivo; los tres siguientes son las fases del montaje de la obra Vida , pasión y muerte de la vecina de enfrente de Javier Villafañe haciendo énfasis en el valor de los lenguajes visuales y sonoros del teatro de títeres; el último se centra en el público como un participante activo, capaz de interpretar las formas artísticas que el titiritero ofrece.

El arte de construir y manipular títeres

Petronio Cáceres puntualiza que "construir un títere no es cuestión solamente de elaborar un muñeco con cartón, papel maché, esponja o tela, esto es solamente la realización de una destreza manual" (s/f a, p. 3) ya que considera que para hacer esto no es necesario tener nociones de lo que es el arte escénico. Para construir un títere está "implícita la intención que tiene el artista" (p. 4) comparable a la construcción del personaje del actor, con una diferenciación: "el titiritero no trabaja sobre su cuerpo directamente, aunque vive el mismo proceso de captación, establece una distancia entre su experiencia emocional, sensorial, mental y el objeto al que va a dar la forma del personaje." (p. 3)

Basándose en sus propios estudios sobre expresión corporal, considera que el títere, en principio, es una representación del cuerpo humano, y como tal, su construcción y manipulación dependen de sus posibilidades articulatorias. Propone que el cuerpo del títere puede sintetizarse en tres ejes articulatorios: las rodillas, la cadera y el cuello. Estos tres puntos le permiten extenderse y contraerse, abrirse al mundo o cerrarse sobre sí mismo, lo que Cáceres denomina el principio de apertura y cerramiento (s/f b, p. 18). Abre el cuerpo cuando se encuentra cómodo, a gusto, cuando los estímulos son aceptados con agrado; cierra el cuerpo cuando los estímulos incomodan, ofenden, agreden o generan desagrado. Las posibilidades posturales abiertas y cerradas son infinitas y permiten expresar actitudes, emociones y sentimientos desde la mesogestualidad.[1] La capacidad que tenga de contraerse o extenderse definirá las actitudes

1 Para Petronio Cáceres "la mesogestualidad enfoca los modos de comunicación y expresión de las personas a través de sus movimientos de presencia, que comprometen toda la estructura corporal (formas de erguirse, caminar, detenerse), puestos en relación con el contexto o con alguien o algo a quien se dirige, el uso que hace del espacio y los objetos en el momento presente que ocurre la comunicación." (s/f b, p. 72)

del personaje, su carácter.

Cáceres recomienda que estas consideraciones deben ser tomadas en cuenta cuando se trata de construir un títere ya que permiten en la manipulación hacer conciencia de sus posibilidades expresivas. Desde una marioneta muy elaborada hasta un títere de guante, guiñol o manopla, todos se enmarcan en estas bases expresivas. También enfatiza que esta lógica para la construcción y manipulación son el punto de partida para la ruptura de la lógica. Esa ruptura es la que caracteriza a los títeres porque transforma, crea imágenes, divierte y asombra, funciones que le corresponden al arte.

Otro canal expresivo en la construcción y manipulación del títere es el espacio donde se desenvolverá, un teatrino, un escenario, una tarima, una mesa, un lugar específico donde la obra se presenta. El cuerpo ocupa un lugar en el espacio, ese cuerpo transita, es decir que el espacio tiene un valor comunicativo que se fundamenta en la lógica de las relaciones humanas y que también puede tener rupturas cuando hay una intencionalidad creativa. Desde el principio de apertura y cerramiento el uso del espacio se entiende como un cuerpo volumétrico: arriba y abajo, atrás y adelante y centro y periferia. Desde estos ejes los cuerpos se alejan o se acercan, suben o bajan, se concentran o se dispersan. Toma como punto de partida los estudios de Stuart Hall (2005) que considera que a través del espacio se vinculan los sujetos, se ponen en interrelación, producen intercambio.

Los segmentos corporales

Cáceres identifica en el cuerpo humano cuatro segmentos corporales que cumplen funciones específicas en la comunicación y expresión no verbal y que en la construcción y manipulación del títere son esenciales:

A) La cabeza, donde se encuentran la mayor cantidad de sentidos, incluida la vista, es una receptora de estímulos. El oído, el olfato, el gusto y la vista se encuentran, principalmente, en la frontalidad del rostro.

La mirada del títere, como la del actor, debe estar bien identificada en la frontalidad. La vista es una forma evidente de contacto con uno mismo, el entorno, y las distancias. La mirada es el punto de contacto de mayor evidencia con el entorno y con los otros, por eso, en la manipulación debe existir claridad sobre dónde mira el títere.

B) El tronco es el encargado de abrirse o cerrarse a los estímulos percibidos por los sentidos. La frontalidad muestra las zonas blandas del cuerpo, las zonas sensibles —plexo solar, vientre y genitales— y la espalda, más dura, es el escudo de esas partes blandas. El cuerpo, a partir del tronco, se abre o se cierra, evade o confronta, protege o defiende.

C) Los brazos o extremidades superiores son los encargados de hacer el contacto con el mundo exterior, acompañan al tronco, socializan con el otro, también se abren y cierra, pero fundamentalmente dan o reciben, aprehenden o sueltan. Además, los brazos son socializadores y señaladores de los proneombres —yo (señala el plexo solar), tu (señala al frente), el (eseñala

las lateralidades), nosotros (movimiento de los brazos de afuera hacia adentro), vosotros (movimiento circular de adentro hacia afuera), ellos (varios puntos en la lateralidad)—.

D) Las piernas o extremidades inferiores cumplen la voluntad del tronco, acercan o alejan, las piernas permiten que la proxemia sea posible en el diálogo corporal.

Posiciones

Consiste en la capacidad de abrir o cerrar el cuerpo desde la rotación del eje vertical. Dos cuerpos que se encuentran frente a frente pueden iniciar un diálogo posicional únicamente con giros en su propio eje. Si uno de los cuerpos gira 90 grados y queda de perfil al otro es una forma de evasión, si un cuerpo gira 180 grados se cierra a la comunicación. Cáceres también considera a las posiciones un canal comunicacional desde el principio de apertura y cerramiento.

Propiedades y calidades del movimiento

Así como el sonido puede identificarse por sus cualidades (altura, duración, intensidad y timbre), el movimiento corporal también: masa, tiempo, espacio e impulso. A cada cualidad le pertenecen propiedades específicas; como explica Cáceres:

Las propiedades de los movimientos se reducen o pueden ser descritas desde cuatro factores que físicamente se requieren para el movimiento: la masa del cuerpo, el tiempo en el que ocurre, el espacio en el que se realizan y los impulsos que los producen. Factores planteados por la física clásica, la que determina que todo movimiento es el resultado de la interrelación de un cuerpo conmensurable (masa), en un espacio y tiempo:

Las calidades del movimiento surgen de la combinación de las propiedades de masa, espacio y tiempo, así tenemos una aproximación a los planteamiento de Rudolf Laban (1984) sobre las ocho acciones básicas de esfuerzo: Arremeter, presionar, cortar, retorcer, golpetear, deslizar, sacudir y flotar.

Estas calidades de movimiento son transmitidas por el titiritero a sus manos, imprimen en la gestualidad del títere una emocionalidad y sentimientos; dependerá del tipo de títere que manipule para incrementar o disminuir la intensidad de las calidades que, además, acompañan al principio de apertura y cerramiento.

El movimiento sin intención es un movimiento vacío, un movimiento sin sentido. Para que el movimiento tenga una carga orgánica desde el titiritero al títere Petronio Cáceres propone el término intenciones, que es una calidad de movimiento cargada de motivación. Por ejemplo: la calidad de arremetida tiene como propiedad de masa tensión, como propiedad de tiempo rapidez y como propiedad de espacio recto. Sin embargo, arremetida tiene variantes que dependen de factores motivacionales específicos de la circunstancia dada. De arremeter podemos derivar a golpear, lanzar, acusar, afirmar, amenazar, arrancar. Cada verbo cumple con las propiedades pero hay diferencias en la ejecución al arremeter con el dedo o con el pié; de manera única o reiterativa; abierto o cerrado. Estas diferencias hacen evidente la existencia de

una motivación detrás del movimiento, convirtiéndole en acción. El titiritero vive y ejecuta con presición y escucha estas diferencias, sin atropellar los movimientos y encuntra motivaciones que justifican el accionar. El titiritero descubre y juega con estas posibilidades.

Dictum, modus e intención

Petronio Cáceres hace una propuesta de análisis donde se determina el dictum y el modus[2] y la línea de intención. El dictum es el qué, lo que hace el títere; el modus es el cómo, es un adverbio que proporciona un estado de ánimo a la acción; y la intención es una acción interna, un objetivo inmediato. Por ejemplo:

El personaje corta las flores alegremente para seducir.

El personaje corta las flores tímidamente para seducir.

El personaje corta las flores arrogantemente para seducir.

En los tres casos el qué es parte de la fábula, la intención es lo que quiere lograr con la acción y el cómo son las diferentes maneras o modos de hacer la acción para lograr su objetivo inmediato. El cómo o modus en la manipulación se manifesta a través de las calidades de movimiento, el principio de apertura y cerramiento, en la proxemia y en el diálogo posicional y postural.

Entre cada acción existe una transición, es decir que el titiritero cambia de una calidad de movimiento a otra, pero esa transición tiene una carga, un monólogo interior que también se manifiesta en el títere u objeto.

Petronio Cáceres trasladó las teorías de Roman Jakobson (1984) sobre comunicación y poética al teatro y evidenció cómo los canales de transmisión de mensajes corporales y los títeres tienen bases en común. Descubrió que en los títeres, como en el teatro, la palabra no es el principal recurso para la emisión de un mensaje, de un concepto, de una imagen poética en la escena y que las funciones del lenguaje, en especial la función poética, se manifiestan permanentemente en el diálogo no verbal y objetal.

Experimentó que animar un títere es un proceso complejo de autoconciencia corporal y emocional sobre uno mismo, hacerlo actuar desde su estructura física, desde su anatomía, va más allá de una comprensión racional, significa un encuentro vital con la expresividad corporal del titiritero para así transmitirla al títere.

Algo que llamó la atención a Petronio Cáceres fue la capacidad de extrañamiento y divertimento que el títere proporciona. Encontró en el teatro de objetos y en los títeres que el efecto V (verfremdung) o distanciamiento brechtiano está presente desde la misma distancia que tiene el titiritero con el objeto manipulado. El actor no es el personaje, nunca entra en el éxtasis de la catarsis, al contrario, se mantiene atento, en actitud de escucha permanente y consciente. El actor es libre, como tambien es libre el espectador y el objeto manipuado, despertando el asombro y el divertimento.

2 Petronio Cáceres traslada al teatro los conceptos de *dictum* y *modus* de la gramática para el análisis del texto. Según la *Nueva gramática de la lengua española* (2009), el *dictum* hace referencia al contenido proposicional, mientras que el *modus* a la modalidad de la enunciación, representa el punto de vista del hablante. (p. 72)

El teatro de objetos

Petronio Cáceres considera que el teatro de objetos está alejado del teatro de títeres. Si bien necesitan un manipulador no puede concebirse de la misma manera ni en la interpretación ni en la puesta en escena. El objeto es el resultado de una cultura, tiene una historia y las miradas de la sociedad le permiten cumplir un rol, tienen un significado. Es ese juego de significaciones por la utilidad del objeto lo caracteriza a este tipo de arte.

En el teatro de objetos, como en el teatro de títeres, la base es la dramaturgia. La particularidad de la dramaturgia para el teatro de objetos es que no puede estar apoyada en el exceso de diálogos, en el objeto parlanchín. Por lo general son acciones las que consolidan el diálogo en escena. El siguiente punto es el uso del espacio, considerado también un código establecido socialmente donde el objeto interactúa. Finalmente, la significación del objeto, sus colores, texturas, formas, su rol y uso que la sociedad le ha dado debe convertirse en una experiencia sensible, para el manipulador y para el espectador.

Los trabajos y obras escritas de Cáceres para teatro de objetos por lo general no tienen diálogos, el propio objeto y su relación con otros objetos son los que permiten encontrar la denotación y connotación de la fábula, del conflicto.

Este es el inicio del estudio del trabajo de Petronio Cäceres sobre títeres y teatro de objetos y su relación con sus investigaciones sobre expresión corporal y lenguajes no verbales. En próximas entregas abordaremos de manera más completa esta temática.

Bibliografía

Cáceres, L. (2015) *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral.* Quito: Red Latinoamericana de Mimo.

Cáceres, P. (s/f a) *Criterios para los diseños y el montaje en los títeres*. Texto inédito. Archivo personal del autor.

(s/f b) *El ejercicio investigativo en el teatro.* Texto inédito. Archivo personal del autor.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado.* Barcelona: Gedisa.

Hall, E. (2005). *La dimensión oculta*. México: Editorial siglo XXI.

Jakobson, R. (1984) *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Ariel.

Laban, R. (1984). *Danza educativa moderna*. Argentina: Ed. Paidós.

Real Academia Española (2009) *Nueva gramática de la lengua española.* Vol. I. Madrid: Espasa.

Por una dramaturgia del dolor: *Tecido Blando*- una pieza escrita a partir de narrativas de mujeres con Fibromialgia

Correa Orozco, Any Luz[1]
UFBA
anyluzcorreaorozco@gmail.com

Palabras clave
DOLOR - DRAMATURGIA - MUJERES: HISTORIAS DE VIDA

Resumen

Este texto se enfoca en realizar una descripción de algunas características y procedimientos del proceso de investigación- creación, titulado: "*Por uma dramaturgia da dor: Tecido blando – uma peça criada a partir de narrativas de mulheres com experiência de fibromialgia*"[2], realizada en la maestría en Artes Escénicas de la Universidad Federal de la Bahía (Brasil). Observaremos aquí partes del proceso de creación de la escritura de la pieza *Tecido blando,* así como algunas características de corte dramatúrgica de la misma. La pieza se inspiró en algunas de las historias de vida de ocho mujeres, y de la autora, con el dolor físico crónico y otros síntomas provocados por el síndrome de la Fibromialgia[3].

Sobre un proceso de escritura o de cómo un texto fue ganando cuerpo

El género femenino en esta pesquisa fue uno de los operadores fundamentales, aunque la FM también sea experimentada por hombres. Desde que comenzó mi experiencia de diagnóstico la vida me llevó naturalmente a conocer mujeres portadoras de este síndrome, y con algunas de ellas tuve largas conversaciones antes de dedicarme a la maestría y a otras las fui conociendo en el camino de la investigación. Así, durante este proceso y el diálogo que mantuvimos comprendí que había un lugar en común cuando nos encontrábamos y que hacía más fuerte nuestra comunidad del dolor. Ese lugar se refiere al hecho de cómo nosotras "Mujeres fibromiálgicas" nos vemos y nos colocamos en el mundo a través de ese dolor. De aquí, la comprensión del significado simbólico y vivencial de nuestros encuentros, lo que dio a este trabajo académico la dimensión de nuestros dolores femeninos como un acto político, junto a una dramaturgia. Por este motivo, me alejé de la idea de explorar el dolor de la FM en

1 Any Luz Correa Orozco, realiza doctorando en Artes Escénicas de la Universidad Federal de la Bahía (Brasil). Máster en Artes Escénicas de la misma Universidad. Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia) Desarrolla su investigación académica en torno a los temas del dolor, historia de vida, mujeres y violencias aplicadas a la dramaturgia.

2 Por una dramaturgia del dolor*: Tecido blando – Una pieza creada a partir de narrativas de mujeres con experiencia de fibromialgia.*

3 La Fibromialgia es un síndrome sin causa aparente caracterizado por síntomas como dolor general musculoesquelético, trastornos del sueño, fatiga crónica, entre otros.

los hombres, ya que no cabe, en el universo masculino mi lugar de enunciación, ni de vivencia.

Para efectos de consideraciones metodológicas de la investigación, me pregunté: ¿Cuáles son las características de la FM que, por su potencial de ficción, podrían ser convertidas en un texto dramatúrgico?

De esta manera desarrollé una investigación teórico-práctica, a partir del material recolectado de entrevistas con las ocho mujeres que conocí, todas portadoras del síndrome de Fibromialgia, y nativas de países hispanoamericanos. Las entrevistas que hice, llamadas por mi como conversaciones*,* fueron decisivas para la creación dramatúrgica. A la luz de esa comprensión, escribí un texto dramatúrgico que posibilita una reflexión sobre el dolor y las narrativas de su fenomenología en el teatro, bien como sobre las características de la pieza *Tecido Blando,* en que el primer término, un sustantivo, es en portugués, y el segundo, un adjetivo en español, así, la traducción completa al español sería: *Tejido blando.*

El material recolectado a través de las conversaciones con las mujeres, además de haber sido completamente estudiado fue confrontado y relacionado, con las propias vivencias de la investigadora, lo que no hace de este trabajo un proceso meramente autobiográfico si no que se expande a un carácter más amplio, al traer las historias de vida de otras personas, las otras mujeres. Así el "*yo*" transita hacia el "*nos*", en un ejercicio que sale de la propia experiencia para colocar a prueba la alteridad, reconociendo el cuerpo y las vivencias de las otras mujeres en mi propio cuerpo y haciéndolas parte de mi acervo, con ellas, mujeres, diferentes en sus cuerpos y sus biografías. Esta relación de cuerpo a cuerpo, de experiencia a experiencia, se convierte entonces en una relación afectiva, en la que además de reconocernos, emerge un aspecto principal que se refiere a la ética del cuidado.

Al respecto Jose Sánchez, investigador e teatrista español, apunta:

> La ética del cuidado no se basa solo en el reconocimiento del rostro asociado al lenguaje: se basa en el reconocimiento subjetivo. Y es la ética del cuidado la que se proyecta al exterior. No se idealiza la realidad, se es consciente de la existencia, de la violencia, de la injusticia, de los desequilibrios; pero se opone a esa realidad inhumana la relación concreta de una relación humanista. El cuidado disuelve las máscaras sociales, se realiza como una relación entre cuerpos diferentes que se reconocen en la igualdad de sufrimiento. (SANCHEZ, 2016. p, 168)

El material colectado permitió encontrar, después de las lectura y relectura que exigió, algunas categorías, que se convirtieron en posibilidades ficcionales, abriendo así un camino para la construcción de la pieza. El registro sonoro, fue también de importancia relevante porque, en el momento de la escucha, los tonos, titubeos, silencios, y a veces llantos y risas, fue posible imaginar un universo de gestualidad para ser considerado en la escritura.

Después de la transcripción del material, el dato significativo que surgió fue la posibilidad de dar otra mirada hacia el material, lo que permitió captar breves fragmentos de las entrevistas o conversaciones, los cuales llegaron a suscitar en la investigadora un dispositivo

que moviera la acción. En seguida, surgieron enunciaciones y experiencias relacionadas con distintas situaciones en que las mujeres ya habían estado, como: reuniones con médicos, eventos de medicina alternativa, maneras-imágenes descriptivas de sus dolores, bien como algunas particularidades propias de sus historias, de las cuales son ejemplos: la relación que Angélica, una de las mujeres entrevistadas, tiene con el agua o el encuentro de Angie, con "el espíritu de la fibromialgia" en un ritual de yagé.

Giorgio Agamben (2018), al pensar filosóficamente sobre el acto de creación, subraya la *inoperosidad* como un acto de resistencia, así la potencia de no, se torna un signo. "La potencia de no es otra potencia al lado de la potencia -de-: es su *inoperosidad*, lo que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto. O sea, existe un nexo esencial entre potencia de no e *inoperosidad* (AGAMBEN, 2018. p. 73). Así, es posible pensar la idea o noción de cuerpos "inoperantes", en el caso de la FM, estos cuerpos en su acto de resistir, y lo que se configura cómo ganar cuerpo en este proceso creativo, una potencia creadora. Abracé la idea de *inoperosidad*, no como una incapacidad, pero si como un compuesto energético, nutricional, que se ilumina en el acto creativo.

Aspectos y procedimientos dramatúrgicos en Tecido blando

Tecido blando es una dramaturgia que sucede en nueve movimientos (escenas) en los cuales una mujer que es nombrada como Yo, habla sentada en un inodoro, sobre distintas situaciones de la vida, desde una crisis de dolor, mientras otras tres mujeres, acompañan la escena con movimientos cercanos a la danza. Cada una de ellas pasará en algún momento a tomar el papel de Yo. La estructura contiene características diferentes que transitan entre fragmentos, narrativa y diálogo. Podríamos encontrar un símil o una metáfora en la definición de la pieza y la ambigüedad del síndrome de la FM, como dicen algunos médicos: "No se asuste con el nombre, es un nombre que se le dio a algo que no se sabe su origen"[4] *Tecido blando* es también una pieza en tránsito.

Su característica liminar, o ambigua, tiene relación con las características de la FM, la incerteza de las causas del Síndrome. La experiencia del tránsito entre una salud aparente y un cuerpo con dolor crónico hizo de esta particularidad una composición viva para la esencia de esta pieza. Enfocaremos enseguida, algunos aspectos dramatúrgicos encontrados en *Tecido Blando*, a la luz de diferentes referencias teóricas contemporáneas.

La narrativa como recurso

José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director teatral español, subraya que:

> El origen de la narrativa en la cultura humana parte de un hecho tan simple como que alguien relata a otros una experiencia personal, o una experiencia colectiva, o una creencia mítica, o un sueño. Esa actividad de narrar oralmente a otros una experiencia

4 Fue lo que me dijo el médico clínico en la consulta cuando me diagnosticó como portadora de FM.

> propia, se constituye en el origen de toda literatura narrativa. Pero no solo de ésta, sino también de lo que conocemos como teatro. Es, sin duda, una de las raíces del arte dramático. (SINISTERRA, 2012, p. 10)

Narraturgia es una noción de este autor para "El estudio de las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad" (SINISTERRA, 2012, p.10). Especialmente en la dramaturgia de textos narrativos, lo que constituye su objeto de estudio y de creación. La dramaturgia, aclara, al valerse de textos narrativos, ofrece amplias posibilidades, a partir de dos dimensiones -la histórica y la formal. Sobre la primera dimensión, el dice: "El teatro siempre ha utilizado materiales de origen narrativo para la constitución de sus textos" (SINISTERRA, 2012 p, 29) Como ejemplo del teatro occidental, observa que las grandes tragedias griegas se basan en relatos de tradición oral que los dramaturgos transformaban en teatro, según las exigencias del sistema griego de representación.

En *Tecido blando*, la narratividad dramatúrgica va de la mano con la idea de historia de vida, en la cual hay una ligación intima entre la memoria y la noción de alteridad. Sobre esto, Antonia Pereira, resalta:

> Contar una historia presupone un otro (alteridad), incluso si este otro no es más que un desdoblamiento de uno mismo (identidad). Para contar, es necesario distanciamiento, experiencia pasada, aunque sea remota; presuponiendo una inexorable apelación a la memoria y el límite de lo inteligible de la memoria: y el límite de lo inteligible es lo memorable. ¡Lo que no se puede recordar no se puede narrar! (PEREIRA, 2018, p. 22)

En *Tecido blando*, el recurso de la narrativa aparece junto al personaje Yo. Ella es narradora en primera persona de lo que sucede con su cuerpo. Su narrativa unas veces surge de forma exaltada, otras apaciguada. Yo reúne parte de las narrativas de las mujeres entrevistadas en un personaje testigo de todo lo que sucede. Por ello, su voz es polifónica, habla por otras tres voces (la de otras mujeres que están en la escena) Lo que se configura cómo: una interlocución con su propio cuerpo y con el público, traigo como ejemplos algunos fragmentos distintos de la pieza:

> **Yo**: (Voz *off*) Hoy, todo comienza aquí... en una de esas ventanas que me vi obligada a entrar, en uno de esos tantos brotes que ya tuve. De frente para un inodoro, miro hacia el, mientras pienso en la manera de sentarme. Solo preciso orinar, solo eso. No soporto el borde del inodoro en las nalgas, pero demoré tanto en llegar hasta aquí que no quiero volver a levantarme.
>
> Traigo ahora ese recuerdo al presente. Ahora, vamos al salón mas grande, en donde la brisa pega con mas fuerza de tarde, ella se sienta sube las piernas a una silla pequeña, para descansarlas, tiene varices. Relee las revistas, de farándula, tiene una colección desde los 80.
>
> Estoy sentada en la sala de espera de un hospital, entre personas mayores. No se como

> llegué hasta aquí, en que se convirtió esto. (Cambio) Todo comenzó con un dolor en un dedo, un día cualquiera. Era un dolor molesto pero raro, ¿como duele un dedo así de la nada? no lo golpeé, solo cargué unas bolsas de mercado.
> Cargo una piedra en mi lado derecho del cuerpo. Pesa, roza, y rompe, siento un declive, una rotura ciega, un peso invisible, un roce que no puedo tocar, un peso que nadie puede ver, la piedra se instala entre mis costillas, ocupando el espacio que antes le pertenecía al aire, entre mis órganos y mis huesos.

Yo es portavoz, de las historias de vida transformadas en ficción cuyas narrativas son discontinuas, yuxtapuestas y, en algunos casos, llegan a ser hiperbólicas. Ese carácter narrativo de la pieza se relaciona con la factura del dolor y del lenguaje, y también la urgencia de unirlas. Aquí, encontramos a una mujer que habla de su dolor, usando el lenguaje corporal. Durante una hora, es una narrativa que se desarrolla hasta transformarla en un ritual, como tentativa de desnudar el cuerpo de manera simbólica. Por un lado, la narrativa verbal, del otro, la narrativa corporal en un movimiento que es intrínseco al flujo de las palabras de Yo. Se busca un equilibrio entre esas narrativas. Por eso, cuando las mujeres (en la pieza) están rígidas, fatigadas, o caen de espaldas sobre la cama o simplemente cuando están boca arriba, en posición de descanso, a través de su cuerpo dan lugar a un lenguaje que expresa los avatares del dolor.

Escritura en fragmentos

Comencé a escribir el texto casi intuitivamente, escogiendo de las conversaciones, las características en común, bien como lo que era específico de cada una de las mujeres. Además de las historias y experiencias detalladas que sucedían con cada una de ellas, transformé pequeños recortes en fragmentos que, por su potencial, podrían ser llevados a la escena.

Pero es importante anotar, que no todas las historias o partes de estas están dentro de la pieza; tampoco existe una historia completa en cada una de ellas. *Tecido blando* es hecha de fragmentos de experiencias de vida, en los cuales encontré potencial para una dramaturgia. Sobre la escrita en fragmentos, apunto lo que se dice en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo,* dirigido por *Jean Pierre Sarrazac:*

> La noción de fragmento depende de una escritura que entra en perfecta contradicción con el drama absoluto. Éste es centrado, construido, compuesto en la perspectiva de una mirada única y de un principio organizador; su progresión obedece a las reglas de un desarrollo en que cada parte engendra necesariamente a la siguiente, prohibiendo los vacíos y sucesivos comienzos. El fragmento, al contrario, induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad. (LESCOT e RYNGAERT, apud SARRAZAC, 2013, p. 102)

La escritura en fragmentos es dinámica de tal forma que puede ser abierta a distintas posibilidades creativas. La asociación que hice para este tipo de escritura se debe a la concepción

que también existe en relación a la FM. El dolor en fragmentos, en algunas partes del cuerpo y en algunas partes del tiempo. Síntomas difusos y casi intermitentes. Podemos decir que la referencia orgánica de la pieza tiene también esta naturaleza. Esto es evidente en el inicio, cuando hay un diálogo (Originalmente pensado como un poema) que cita algunos de los síntomas de la FM:

- Ráfagas de calor
- disfagia
- dislexia
- sudor
- fatiga
- ojos secos
- puntos
- tócame suave
- o no me toques
- Presiona fuerte
- me quema
- espasmos
- chirridos
- niebla mental
- repentino
- todo aquí es repentino
- nervios exaltados
- rigidez
- no es rigidez mental
- pequeños olvidos
- mareos
- ¡se me van a salir los ojos!
- ¡salir!
- las cosas caen
- es extraño
- sí, extraño
- alergias
- sequía
- todo seco
- fricción
- dolor
- ¡qué olor tan fuerte!
- la lista es interminable
- ¡ven aquí!

- ¿Cuántos bocetos hemos hecho de nuestra vida?
- ¿Cuántos bocetos?
- es necesario inventarlo de nuevo.

Esa intermitencia también anuncia una oposición entre cuerpo saludable y cuerpo enfermo. La falta o *incompletud* del cuerpo saludable está intrínsecamente ligada a quien experimenta el dolor. La noción (sensación) de falta aparece en la pieza cuando Yo, se enfrenta con su cuerpo en una lucha, en un *movimiento* llamado *Briga*. Veamos otro apunte sobre tal característica, referenciada en el Léxico del drama moderno y contemporáneo*:*

> Tradicionalmente, el fragmento designa el carácter incompleto o inacabado de una obra; en ese caso, y si creemos las definiciones corrientes, lo esencial no parece encontrarse en lo que queda o en lo que ha sido compuesto, sino más bien en lo que no nos ha llegado, en lo que falta. Paradójicamente, nuestra época ha hecho de esto que era la confesión de un fracaso, de una pérdida o de una insuficiencia, la afirmación de una elección estética. (LESCOT e RYNGAERT, Apud SARRAZAC. 2013, p. 102)

En *Tecido blando,* las mujeres pasan por diferentes estados corporales y emocionales, De ahí el discurso de Yo, sentada en el vaso sanitario, un discurso torrencial, confuso, incoherente, fragmentado, sin ningún aparente objetivo especifico para ella, pero en el cual puede evocar episodios de su vida que en ella producen diferentes emociones. Como autora de la pieza fui inspirada por innúmero pensamientos que surgen tanto en estado de quietud, tanto de impotencia durante una crisis de dolor. Al respecto, aquí un fragmento de la pieza:

> **Yo:** "¿Ustedes saben lo que pasa cuando hay mucho tiempo para pensar? Vuelven las memorias mas antiguas, las mas lejanas, y también cualquier pensamiento, malo, bueno, sueño no realizado, sueño por realizar, fantasías, conceptos inventados, comedias, dramas ideas para arrumar el mundo entre otras cosas…"

Así, toda la arquitectura de *Tecido blando,* movimiento tras movimiento, fue construida con fragmentos de narrativas, memorias, historias, y ficciones, que toman forma de lo que cuasi puede tornarse un mono drama danzado. Vuelvo al léxico del drama moderno y contemporáneo para apuntar que:

> […] pueden entonces ser nombrados pedazos, trozos, restos, astillas, pedacitos o trocitos de escritura, separados de manera desigual por vacíos. Además, ocurre que el vacío se impone y que esos múltiples comienzos dejan de serlo, que la naturaleza de las relaciones y de las prolongaciones entre estos pedazos sigue siendo enigmática y que uno busca en vano la huella de una perspectiva unificadora, la trama de un archipiélago, en la agrupación de islotes dispersos. (LESCOT e RYNGAERT, apud SARRAZAC, 2013, p, 102)

El hecho de que la narrativa sea fragmentada es lo que se torna importante para el desarrollo de la pieza. Las pequeñas historias que aparecen, aun desconectadas, tienen un punto en común: la ligación del cuerpo con la memoria. La unificación de las experiencias, sin obedecer a ninguna linealidad, es traducida por acciones-movimientos que tanto Yo y las otras mujeres van costruyendo a lo largo de la pieza.

Acción

De acuerdo con el *Léxico del drama moderno y contemporáneo,* la acción opera en diferentes niveles, razón por la cual puede ser conjunta, detallada y molecular - rúbrica tras rúbrica o simplemente paso a paso a través del texto (SARRAZAC, 2013, p. 39). En su mayoría, las acciones de *Tecido blando* son moleculares. La acción hablada que observamos en el personaje Yo, remite a un ciclo de acciones que ella misma realiza, en su propio discurso y en sus diferentes situaciones. ¡Como si ella no quisiera perderse de nada! A veces, ella narra lo que hace, pues tiene la necesidad de ser también testigo. A partir de su intervención en el movimiento, *Mujer sentada en el vaso sanitario,* encontramos un carácter de autonomización (SARRAZAC, 2013, p. 40), ya que Yo aparece en escena explicando lo que ella está por hacer, buscando una manera de sentarse en el vaso sanitario, por ejemplo. Pero ella es capaz de traer episodios y personajes del pasado para el presente, por ejemplo, durante el movimiento 2, al rastrear la memoria, describiendo cada una de las acciones de la abuela, como si estuvieran juntas viviendo ese momento nuevamente.

La narración de las acciones es repetida insistentemente en el texto, visiblemente en distintas escenas, esto explica los momentos en que el personaje está más dentro de sí, dando cuenta o haciéndose entender para quien lee, o en tal exponiendo al público, sus sensaciones corporales.

En relación a las acciones evidentes en las rúbricas, Sarrazac, en el *Léxico* ya citado, explica:

> Estas acciones físicas se despliegan en un territorio en que el teatro y la danza avanzan el uno hacia el otro hasta mezclarse, como lo vemos en los espectáculos de Pina Bausch o Alain Platel, y donde la acción se vuelve movimiento (y a veces el movimiento acción). Dejadas en general a la escena y al actor *y a las actrices* (por tanto, al director o a la *directora*), a veces es la escritura la que se hace cargo de ellas. (DANAN, apud SARRAZAC, 2013. p, 40). [Grifos míos para resaltar lo femenino.]

En la pieza, hay acciones que se destacan en las rúbricas, y algunas de ellas fueron concebidas pensando en el cuerpo en movimiento y en diálogo, y también en contrapunto a la quietud de la personaje sentada en el inodoro. El cuerpo en movimiento y el cuerpo sentado no significan rechazo de uno por el otro, pero si expresan una contradicción en sí mismos en lo que concierne a la sensación del dolor. "Tal vez sea mejor hablar de un "principio activo" difuso, una "energía" -que debe estar relacionada al ritmo" (SARRAZAC, 2013, p. 41). Esas acciones

incluidas en las rúbricas también le dan a la pieza la posibilidad de vivenciar el significado del ritmo entre las escenas y durante ellas.

Personaje

Sarrazac, en la *Poética del drama moderno* (2017), nombra cómo "drama de la vida" lo que sustituye el "drama en la vida". El drama de la vida es el conjunto de las distintas formas de drama que aparecen después de los años 1880, cuando comienzan a desarrollarse estructuras formales sobre lo que ya estaba consolidado en el teatro. Además de subvertir las reglas del drama según Aristóteles y Hegel, las dramaturgias modernas también posibilitan una nueva visión de la existencia:

> El concepto de drama en la vida no es ajeno a lo que Szondi definió como el "drama absoluto", es decir, el "acontecimiento interpersonal en su presencia". Ahora, encontraremos que lo que distingue precisamente el drama de la vida del drama en la vida es que ya no hay, estrictamente hablando, un "acontecimiento". Que lo interpersonal y lo intersubjetivo a menudo dan paso a lo intrasubjetivo o a una relación mediada entre el yo y el mundo. Y, finalmente, que el presente de la acción y la presencia de los personajes se ponen en peligro la mayor parte del tiempo. (SARRAZAC, 2017, p. 42)

Pero, además de la subversión de las reglas dramáticas, el carácter existencial del drama de la vida, se torna un punto de estudio importante para Sarrazac, pues según él aparecen cualidades marcantes que hablan de nueva formas de entender el mundo e de estar en el mundo, y esto puede ser observado en la dramaturgia. Las características de diálogo y personaje son, aquí, objeto de análisis aplicados a la pieza *Tecido blando*.

Durante el proceso de escritura, los personajes pasaron por diferentes momentos de identidad. En el inicio pensé en que tal vez fuese necesario nombrar a cada una de ellas, y que los nombres podrían incluso ser los mismos de las mujeres entrevistadas. Sin embargo, decidí que cada una de ellas pasaría por la misma energía, llamada Yo. -Que aclaro, no es un Yo personal que se refiere a la autora, y si un Yo con el cual las lectoras y lectores podrían sentirse de algún modo identificados en el momento de la lectura, " soy yo quien también puede estar aquí". Un nombre femenino que como sustantivo propio no era, y si obligatorio para encarnarse en un personaje era darle una marca identitaria, trazar su rostro, pensamientos, sentimientos, sensaciones, gestos, etc. Así es un nombre que no nombra una persona, no corresponde a una identidad fija y, por tanto, no tiene un estatuto civil de registro para fines documentales o de existencia biográfica, otro motivo para nombrarla Yo, tenía que ver con un recurso de entregar más libertad hacia el proceso creativo, pensando en un posible montaje de la pieza, dejar tal libertad de decidir quién dice qué.

Las cuatro mujeres fueron pensadas de tal forma que cada una tiene sus peculiaridades físicas. Sin embargo, no podríamos hablar específicamente de una psicología de cada una de

ellas, pues cualquier una de ellas es una, o una son todas, ya que hay siempre un retorno para el mismo personaje Yo. Esto puede ser entendido cuando vemos las interlocuciones de Yo. Por ello, lo que importa es la narrativa que ella hace durante la crisis de dolor. Las acciones de las otras mujeres contrastan con esa crisis haciendo un movimiento que no tiene su cuerpo en una crisis de dolor.

Así, la personaje Yo representa o acoge toda una condición – el dolor- que ella vivencia y que es vivenciada por otras mujeres, entre otras tantas que conocemos o no. " El drama de la vida molda un personaje genérico, que representa solo sino toda la especie, al menos la condición humana en una región, culturalmente situada del planeta" (SARRAZAC, 2017, p. 162)

El personaje Yo, también nos recuerda la idea de personaje testigo también referido por Sarrazac. En este caso, Yo, es el personaje testigo que tiene comportamientos reflexivos sobre su propia existencia, es un personaje que surge de una mujer común, como las mujeres entrevistadas, las cuales comienzan a preguntarse por sus motivaciones, su identidad, sobre el lugar de ellas en la sociedad, a partir de un dispositivo que las relaciona con la enfermedad.

Es entonces cuando Yo aparece también como generadora de un discurso, que, aunque sea auto reflexivo la mayor parte del tiempo y tenga relación con su cuerpo, interpela, por momentos, a quien lee la pieza o quien la vería. Al respecto del personaje y del discurso, en su estudio, sobre la introducción a la análisis del teatro, Ryangert dice:

> Desde el punto de vista cualitativo, un personaje habla de sí mismo y de los otros. Otros hacen un discurso sobre sí mismas. Por lo tanto es posible jugar el juego de los retratos, pero sin grandes ilusiones, pues todos los personajes mantienen o, más precisamente, tienen un discurso sobre el mundo y sobre los otros que no es objetivo. (RYNGAERT, 1995, p. 139)[5]

Yo, es una voz dominante, como Sarrazac (2017) podría llamarla, que da cuenta de lo que sucede consigo misma, es su propio testigo, y solo ella, a través de su narrativa, puede darnos información que necesitamos durante el recorrido de la pieza para entendernos o al menos aproximarnos del dolor, con esta naturaleza de personaje testigo. Ella no puede hacer nada, no tiene cura, no sabe el origen del dolor; por eso ella/ellas en el final inventan una salida simbólica, un rito que es ficción. Note-se que esto, al fin y al cabo, pertenece también a lo real, pues, como portadoras de FM, el síndrome no tiene cura; lo que cabe es inventar, componer nuestras propias formas de vivir y agenciar el dolor. Por otro lado, si entendemos Yo, y las otras mujeres como un todo intra e intersubjetivo, podremos percibir, y entonces interpretar, que la energía de movimiento continuo es un desdoblamiento de la energía de estancamiento: una dialoga con la otra, la complementa. Lo que resulta un equilibrio en la pieza.

En la pieza existen tres personajes diferentes a las cuatro mujeres: el médico, una sombra, y una mujer indígena. Sobre el personaje, Ryangert de nuevo dice: "[...] en el texto

5 Traducción de la autora.

adquiere formas muy diversas, a veces muy abstractas, a veces inscritas de forma muy discreta entrelíneas" (RYNGAERT. 1995, p.126). El médico, que parece ser un personaje externo y distante de lo que sucede, nos lleva a una realidad concreta, la sombra y la indígena hacen parte de un estado de alucinación. Estos son la única pista que nos da acceso al mundo exterior de las mujeres y representan las luchas que ellas hacen, una física, y otra, espiritual.

Diálogo

En la pieza existen pocos diálogos; que fueron pensados para ser hechos con fluidez y levedad y sin ninguna pretensión de generar, a través de lo que representan, un conflicto. Tal vez el encuentro de Yo, con el médico tenga un poco más de tensión por su ansiedad de obtener una respuesta terapéutica para sus dolores. Sin embargo, hay una laguna, pues, durante el encuentro, no hay respuestas. Está lo que es distorsionado y se descompone en la imposibilidad, con un cambio de papeles. Cambio ese que sugiere respuesta, relacionadas con situaciones extremas de la condición humana. Otro encuentro de diálogo es el de las mujeres en el movimiento 3, en donde ellas hablan sobre sus sensaciones corporales; un encuentro corto, pero al que se le invierte buen humor. Esto fue inspirado en las distintas conversaciones que tuvimos con las mujeres "en los bastidores de los encuentros, donde reímos de nuestras pocas "posibilidades" corporales. Del resto, la risa es una forma de resistencia. Sobre la noción de conversación, vemos que en el léxico del drama moderno y contemporáneo, lo siguiente:

> La noción de conversación, parece haber sido forjada para contradecir la del diálogo dramático. Tanto como el uno parece construido, sistemático, sometido al proyecto del dramaturgo y de sus personajes, la otra pasa por desorganizada, receptora de propósitos anodinos o desprovistos de intenciones precisas (RYNER e RYNGAERT, apud SARRAZAC, 2013, p. 62)

En este caso, la palabra es utilizada de forma menos restrictiva, en un intercambio en que no hay nada predeterminado a ser resuelto en los diálogos de la pieza, los cuales apenas nos invitan a entender o brindarnos informaciones externas o menos confusas sobre lo que Yo comparte en cada una de sus intervenciones.

Ya en el diálogo entre la sombra y Yo, queda explícito un encuentro con su interior o sus orígenes. En la consulta con el médico sabemos que ella tiene algún problema de salud que no es resuelto, además de no ser escuchada por el médico. En el encuentro con la mujer indígena (y su experiencia de toma de Yagé) podemos entender su búsqueda por respuestas internas.

Otra característica a ser considerada sobre el diálogo se refiere, de acuerdo con Ryngaert (1995, p. 103) a los momentos en que el habla es acción, como se puede observar en algunos pasajes de la pieza. Tal recurso aparece, como ya vimos anteriormente, en las conversaciones en que Yo describe o narra sus propias acciones. Solo que en este caso, ni ella ni las otras mujeres llegan a hacer tales acciones, lo que es una paradoja; ella solo evoca una posible escena, que no

sucede en el escenario. Solo en la narrativa, en el pensamiento de ella.

Espacio-tiempo

La pieza propone un juego entre el espacio privado y el espacio público. Lo privado es presentado por ejemplo a través del vaso sanitario, y las camas como el núcleo escenográfico de lo que ocurre; el público resuena en poquísimos lugares, pero podemos asociarlos a momentos externos, como la ida al médico. Sin embargo, Yo es una personaje mas intima que pública, a pesar de que se vale de su propio modo de ser para tornar público su dolor. En otras palabras, hay una proyección pública de una historia privada. Aquí recordamos el concepto de microcosmo estudiado por Sarrazac en la *Poética del drama moderno:* " Se asemeja mas a una sala de ilusiones abierta a los cuatro vientos, donde se percibe nada más que un eco deformado de aquello que está por suceder – El movimiento de la historia en el mundo-. Todo lo que sucede en otro lugar, en los bastidores" (SARRAZAC, 2012, p. 50)[6]. Todo, en *Tecido blando,* sucede en ese microcosmo que las mujeres crean a partir del vaso sanitario hasta la danza con las camas.

De hecho, estos dos tipos de objetos escénicos representan símbolos de la intimidad en la vida real. Las mujeres tornan públicos sus secretos íntimos dentro de escenas íntimas, lo que también las aleja de una relación con el mundo externo. Aquí el espacio- tiempo actúa de forma conjunta, ya que la pieza se desarrolla en una hora. Pero tiene referencias a eventos pasados, se alimenta del recuerdo que Yo evoca. A medida que el texto avanza, percibimos que su discurso se vuelve más intenso mientras nos trae a su presente.

De acuerdo con lo que se resalta en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, es posible evidenciar que, cuando se hace referencia a la dimensión del movimiento en escena, a este le es atribuida la tarea de la junción espacio- tiempo: "parece claro que la reciente revolución escénica no hace sino desarrollar tal dimensión. Comprueban eso, principalmente, las aproximaciones entre teatro y danza (SARRAZAC, 2013 p. 146). Una forma de percibir esta característica en la escrita dramática, es lo que se observa en las rúbricas. *Tecido blando,* por ser una pieza que llamé como mono drama danzado, compone un hibrido de teatro y danza. De ahí, en las rúbricas, la configuración de momentos que, a través de los movimientos, permiten el encuentro de las mujeres en un mismo lugar y tiempo.

Un mono drama danzado dentro de una dramaturgia-paisaje

Al estudiar las características de la pieza, percibí lo que fui a llamar un "Un mono drama danzado dentro de una dramaturgia-paisaje, de acuerdo con el *Léxico del drama moderno y contemporáneo,* "el mono drama polifónico" actúa como un "drama de uno solo pero con varias voces [...] puede ser considerado como una especie de equivalente dramático del monólogo interior (DAHAN, apud SARRAZAC, 2013 p. 134) Se trata de lo que es escenificado desde el punto de vista solo de un personaje, del cual, a pesar de querer se afirmar tanto en su

6 Traducción hecha por la autora.

singularidad, no lo consigue del todo, porque siendo un personaje de teatro, este se refleja en el mundo externo del cual se alimenta.

Así, entendemos el personaje Yo, que habla desde la perspectiva de un grupo humano (mujeres con dolor porque portadora de FM); habla, por tanto, con diferentes voces que convierten en ella propia, Yo, y que muestran un dolor desde varios puntos de vista: un dolor con rabia, un dolor que lucha, un dolor cansado, un dolor incomprendido y un dolor que danza.

Además de esto, el discurso de Yo se articula y se expresa en su intimidad o su aislamiento, se alimenta de un exterior, pero por causa del cual ella se contradice: se afirma y se niega. Es un exterior al cual se entrega paradójicamente, al mostrar su dolor y tornarlo público. A esto llamé cómo mono drama danzado, una multiplicidad de voces que hablan dentro de un espacio ficcional, una forma de hablar que va a ser danzada al tematizar lo que golpea a un grupo humano con trazos y modos de ser que tienen mucho en común.

Sobre la idea de paisaje en esta dramaturgia; en la bienal de performance BP.15, presencié la performance llamada Los contempladores, de Diana Szeinblum, que proponía un tour en una Van, por diferentes lugares de Buenos Aires, para que simplemente contemplásemos, por un determinado periodo de tiempo, los lugares que previamente habían sido escogidos por la artista, a la luz de la premisa "sentimiento oceánico". Esos lugares eran o no paisajes naturales, y cada participante escogía el punto de vista desde donde quería observarlos. Posiblemente fue esta una experiencia que repercutió en mi, motivo por el cual quise aprovechar su significado esencial. En el caso de esta dramaturgia, lo que quedó claro fue la necesidad que tienen las distintas personajes de percibir e interpretar, desde perspectivas distintas, lo que es vivido por todas ellas: el dolor.

Dolor que a su vez incorpora las más diferentes sensaciones y sentimientos. Cuando subimos a una montaña para ver desde lo alto el paisaje que se abre, el paisaje la verdad es lo que se va viendo y transformando en el curso de esa subida. El paisaje que contiene paisajes, pues cada uno es distinto.

El mismo *Léxic*o, señala: " La pieza-paisaje aparece como una noción nodal en la evolución presente de las formas teatrales, dramáticas o no, o, de manera general, de las formas escénicas" (DANAN, apud SARRAZAC, p. 174). Por esto entendemos que este tipo de pieza contribuye de modo más significativo para la escena, en términos materiales para el escenarios, más que para el drama, ya que permiten su íntima relación con elementos visuales y sonoros, "mucho más que "piezas de teatro" (DANAN, apud SARRAZAC, p. 174).

La dramaturgia- paisaje de *Tecido Blando* fue imaginada como una posibilidad de interacción entre una cosa y otra, lo que comprende el punto de vista del cual la pieza puede ser leída hasta la posibilidad de dar a las intérpretes la libertad de interactuar en sus movimientos, a fin de que vengan a ver en ellos un panorama o diversas posibilidades.

Otra percepción de esa idea paisaje también es semejante a la idea de lo que fue usado como metodología de investigación, relacionado a las historias de vida y la manera de comprender el síndrome de la FM desde distintas perspectivas: la idea de mosaico, de entender un todo por

sus partes, las cuales pueden ser vistas desde perspectivas complementarias, permitiendo así en términos dramatúrgicos que las acciones de la pieza se muevan en una corriente, encarnada en un eslabón y otro, uno dando lugar al otro. De aquí el significado que aparece como monodrama danzado, con el juego de la pluralidad y de la singularidad de las intérpretes, sus intervenciones y sus movimientos, que incluyen además sus momentos de quietud.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2017) *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Edições Boitempo.

Camacho, Sandra. (2014) *Poéticas del desarraigo*: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes (Colección Arte Dramático).

Dieguez, Ileana. (2015) *Cuerpos sin duelo***:** iconografías y teatralidades del dolor. México: Universidad Autónoma de Nueva León.

Leite, Janaina. (2017) *Autoescrituras performativas*: do diário à cena. São Paulo: Editora Perspectiva/Fapesp.

Pereira, Antônia. (2010) *Alteridade, memória e narrativa*: construções dramáticas. São Paulo: Editora Perspectiva / Brasília: CNPq.

Ryngaert, Jean-Pierre. (1995) *Introdução à análise do teatro.* Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Sarrazac, Jean-Pierre (Org.) (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México DF: Paso de Gato.

Sarrazac, Jean-Pierre. (2017) *Poética do drama moderno de Ibsen a Koltés.* Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Editora Perspectiva.

Sinisterra, José Sanchis. (2012) *Narraturgia:* dramaturgia de textos narrativos. México DF: Paso de Gato.

Tellas, Vivi. (2017) *Biodrama*: Proyecto Archivos**.** Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Viajes, disfraces y juegos: estrategias trazadas por los Clowns de Shakespeare (Brasil) en el intento de emular convivio en terrenos tecnoviviales

de Oliveira Spinelli, Diogo[1]
AICT Brasil / Farofa Crítica
spinelli.diogo@gmail.com

Palabras clave
TEATRO BRASILEÑO – TEATRO VIRTUAL – TEATRO TECNOVIVIAL

Resumen

El texto presenta los procesos de creación de dos obras escénicas creadas para el ambiente virtual por el Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/Brasil) mientras transcurría la pandemia de Covid-19. Teniendo como base los conceptos de convivio y tecnovivio desarrollados por Jorge Dubatti, identificamos de que maneras el colectivo brasileño intentó establecer principios de equivalencia entre su práctica escénica basada en la investigación del teatro callejero, del teatro latinoamericano, del juego y de los festejos populares hacia la virtualidad. También nos preguntamos de qué maneras (y si) es posible emular la convivialidad teatral utilizándose de las aplicaciones y de los dispositivos tecnológicos disponibles durante el periodo de distanciamiento social iniciado en marzo del 2020. Son investigados los procesos creativos de "CLAN_DESTIN@ - un viaje escénico-cibernético" y de "L.A.A.A.T.I.N.A. (Legión de Aventureras, Aventureres y Aventureros Tenaces e Incansables por las Narrativas al Revés)". "CLAN_DESTIN@", estrenada en julio del 2020, es la primera obra del grupo para el ambiente virtual. Presentada primeramente para solo seis espectadores por función, la obra es caracterizada por ser una experiencia multiplataforma e interactiva, estando los espectadores en juego con los actores mientras navegan por distintas aplicaciones, como Instagram, WhatsApp, Vimeo y Zoom. A su vez, "L.A.A.A.T.I.N.A", estrena un año después, es una obra hecha en vivo por el Zoom, en la cual el grupo se propuso el desafío de utilizar los recursos de esa aplicación para crear una obra virtual que tuviera como público toda la familia.

Presentación

El Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare es un colectivo teatral brasileño, natural de la ciudad de Natal, capital del departamento de Rio Grande do Norte, ubicado en la región Noreste de Brasil. Demarcar esa geografía es importante, una vez que a pesar del Brasil ser un país continental, muchas veces la historia de su teatro se ve reducida a abarcar las producciones

1 Diogo Spinelli integra el Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/Brasil), en el cual actúa y dirige. Es cofundador y crítico del Farofa Crítica, sitio dedicado à crítica de espectáculos de teatro, e integra la AICT Brasil, sección brasileña de la AICT-IATC.

creadas en el eje sudoeste de Rio de Janeiro-São Paulo. Es en ese contexto que los Clowns siguen creando ininterrumpidamente por 28 años, dentro de los cuales pude acompañarlos como integrante, actor y director asistente en los últimos seis.

En sus casi treinta años de trayectoria, la práctica escénica del grupo ha cambiado de manera considerable, pero la búsqueda por crear un teatro popular, movido por una mirada lúdica y subversiva de ver el mondo y concretado en escena a través del juego, siempre se mantuvo presente. Más recientemente, el colectivo ha agregado otras líneas de fuerza a sus investigaciones previas, y aún que sea posible presentarlas de modo separado, esas líneas se entrelazan de tal manera que vienen a constituir el proyecto actual de los Clowns, intitulado "El hombre al revés". Esa pesquisa surge de manera más concreta después de una gira del colectivo por Perú, Ecuador, Colombia y el proprio Brasil en el año de 2019, y tiene como base la búsqueda por investigar un teatro callejero e itinerante hecho junto a las comunidades; un teatro latinoamericano que haga emerger la historia no-oficial del continente; y un teatro en lo cual los elementos de los festejos populares mézclense de modo a crear un teatro-fiesta.

Como primero trabajo hecho bajo la idea de ese proyecto, los Clowns empezaran a ensayar la obra que se llamaría justamente "El hombre al revés" en el inicio de 2020. Con poco más de un mes de ensayo, eses tuvieron que ser interrumpidos dada la noticia de la presencia de casos de Covid-19 en la ciudad de Natal. El grupo mantuvo su trabajo exclusivamente de modo online, no habiendo encuentros presenciales entre sus integrantes, hasta septiembre de 2021. Si el deseo de volver a la obra original sigue pulsando en los y las integrantes del grupo, eso no impidió el colectivo de continuar a crear mientras transcurría la pandemia de Covid-19: en ese período, los Clowns estrenaron tres nuevas obras, todas alineadas con las bases de la pesquisa de "El hombre al revés". Fueron ellas: "CLAN_DESTIN@ - un viaje escénico-cibernético", "L.A.A.A.T.I.N.A. (Legión de Aventureras, Aventureres y Aventureros Tenaces e Incansables por las Narrativas al Revés)" y "Acatacara: una obra al revés". Aquí, trataremos sobre las dos primeras, "CLAN_DESTIN@" y "L.A.A.A.T.I.N.A.".

"CLAN_DESTIN@", estrenada en julio del 2020, fue la primera obra del grupo para el ambiente virtual. Luego los artistas y colectivos teatrales brasileños percibieron que la pandemia no pasaría tan rápido cuanto se esperaba en sus momentos de cuarentena inicial, empezó en Brasil un movimiento conjunto de investigación colectiva sobre cómo sería posible dar continuad a los proyectos de esos grupos utilizándose de las plataformas digitales para crear obras que podrían, dentro de los limites posibles, acercarse a la experiencia teatral. Fuertemente influenciada pelo fato de no haber políticas públicas para salvaguardar el sector cultural en la pandemia, la que podríamos llamar de primera ola del teatro virtual brasileño fue marcada por una gran experimentación por parte de los grupos que, en la búsqueda por sobrevivir tanto creativa cuanto financieramente, buscaban trasladar sus prácticas escénicas al ambiente tecnovivial.

En ese sentido, es posible acercar ese movimiento de traducción desde lo presencial hacia el virtual a la noción de "principios de equivalencia", tal cual enunciado por el director del

Grupo Cultural Yuyachkani, Miguel Rubio, cuando habla sobre las relaciones del Yuyachkani con las fiestas populares peruanas: "[…] lo que a mí me mueve es el principio de equivalencia. Es decir: no reproducir exactamente lo que sucede allá en sus formas, sino en su esencia y cómo puedo replicar eso en la sala. En la creación de los personajes, en la lógica de las comparsas, en fin" (ZAPATA, 2021: p. 11).

Así, el desafío para los Clowns en la creación de "CLAN_DESTIN@" consistía en encontrar los principios de equivalencia entre las bases de su proyecto teatral y la virtualidad, y en medio a eso, responder a la cuestión: es posible emular convivialidad en experimentos tecnoviviales? Presentada primeramente para solo seis espectadores por función (posteriormente ese número fue alterado para doce), la obra es caracterizada por ser una experiencia multiplataforma e interactiva, realizada en vivo, estando los espectadores todo el tiempo en juego con los actores mientras navegan por distintas aplicaciones, como Instagram, WhatsApp, Vimeo y Zoom.

Ambientada en el año de 2045, en un mondo que sigue en aislamiento social desde 2020, la obra invita los espectadores (denominados de "viajantes") a entrar en un viaje subversivo rumbo a un destino que no es claramente revelado en un primero momento – al fin del trayecto, los doce viajantes y los seis actores y actrices ("agentes de viaje") estarán reunidos en una fiesta clandestina, celebrando el teatro y las manifestaciones populares latinoamericanas que unen guerra y fiesta. Durante el viaje, los espectadores son invitados a utilizar disfraces, asumir nuevas identidades y cumplir distintas tareas mientras transitan entre plataformas (incluyendo una *live* hecha en el Instagram), en referencia a los desplazamientos callejeros pretendidos por el grupo.

De ese modo, la principal estrategia del grupo para emular la convivialidad fue establecer una "puesta en pantalla" utilizándose de medios de tecnovivio interactivo (DUBATTI, 2015: p.46) de modo a mantener los espectadores atentos y dentro de la acción durante toda la obra, dándoles no apenas un rol, pero compartiendo con ellos la responsabilidad para que la experiencia sea efectiva. Otro principio trasladado hacia el virtual fue el juego, que pasa a ser no solamente entre el elenco, pero compartido entre actores y público. Al mismo tiempo, hubo la preocupación de sacar los espectadores de la cotidianidad y del uso diario de las aplicaciones: teatralizarlas; y para eso, la utilización de máscaras y otros disfraces sirvió como un código compartido.

Muchos de esos mismos elementos estuvieron presentes también en "L.A.A.A.T.I.N.A". Estrenada un año después, "L.A.A.A.T.I.N.A" es una obra hecha en vivo por el Zoom, en la cual los Clowns se propusieron el desafío de utilizar los recursos de esa aplicación para crear una obra virtual que tuviera como público toda la familia. En su dramaturgia, el público es invitado a tornarse agente de la Legión por las Narrativas al Revés, en una aventura por el continente latinoamericano. Si en "CLAN_DESTIN@" el grupo encontró alternativas satisfactorias para traducir su investigación de modo virtual, el estímulo ahora era hacer un espectáculo destinado a niños y niñas, utilizando solamente una aplicación y abarcando un número mucho más grande

de espectadores a la vez, pero manteniendo los conceptos de desplazamiento, interacción y juego.

Para lograrlo, el grupo investigó de manera mucho más profundizada el propio ambiente del Zoom. Si en "CLAN_DESTIN@" la relación con esa aplicación se daba solamente en los último minutos de la obra, "L.A.A.A.T.I.N.A" desarrollase totalmente en ella, y busca mantener las y los espectadores conectados con el espectáculo utilizándose de salas simultáneas, filtros, encuestas, interacciones por cámara y micrófono además de otros recursos disponibles en la plataforma.

Después de "L.A.A.A.T.I.N.A." el grupo estrenó su tercer trabajo tecnovivial, "Acatacara: una obra al revés" en agosto de 2021, y recién estrenó, en diciembre de 2021, una coproducción híbrida con el colombiano Teatro del Embuste, llamada "Las redes abiertas de América Latina". Mismo estando la convivencia imposibilitada por la pandemia, los dispositivos utilizados en el teatro expandido creado por los Clowns de Shakespeare desde 2020 hasta el momento presente vienen garantizando al grupo la manutención y el desarrollo de su proyecto de investigación previo, y que, volviendo al presencial, seguramente va a reunir muchas de las descubiertas hechas por el grupo durante el período pandémico.

Bibliografía

DUBATTI, Jorge. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. En Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Manizales: Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, n. 9, p. 44-54

_____. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. En Rebento. São Paulo: Unesp, n. 12, p. 8-32

_____. (2021). "A pandemia revelou o poder do convívio". Disponible en: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior> (Consulta: 03-09-2021).

SPINELLI, Diogo. (2020). É possível emular convívio em experiências cênicas tecnoviviais? Disponible en: <http://www.farofacritica.com.br/criticas/conteudo/151/e-possivel-emular-convivio-em-experiencias-cenicas-tecnoviviais> (Consulta: 03-09-2021).

_____. (2021a). Teatros posibles en medio de un apocalipsis pandémico o Active en su dispositivo el modo de vista de galería. En Crítica em movimento: espaços digitais empenhados em artes cênicas. São Paulo: Itaú Cultural, p.72-83, 2021.

_____. (2021b). Teatro potiguar na pandemia: um ano e meio de teatro mediado por telas. Disponible en: <http://www.farofacritica.com.br/criticas/conteudo/157/teatro-potiguar-na-pandemia-um-ano-e-meio-de-teatro-mediado-por-telas> (Consulta: 03-09-2021).

ZAPATA, Miguel Rubio. (2021). Miguel Rubio Zapata – Yuyachkani. En Revista Balaio: el teatro popular y festivo de Latinoamerica – Perú y Ecuador. Natal: Clowns de Shakespeare, n. 05, vol. 02, p.05-41, 2021.

Pampa cósmica (2019): el proceso creativo en una reconstrucción en danza

Duna, Silvina[1]
UNA (Artes del Movimiento)
dunasilvina@yahoo.com.ar

Palabras clave
DANZA - RECONSTRUCCIÓN – BAY BISCUITS – OBRA - NACIONAL

Resumen

Uno de los mayores inconvenientes para estudiar la/s historia/s de la danza en Argentina se encuentra en que ha sido escasamente documentada y hay muy poco escrito acerca de ella, especialmente cuando se trata de revisitar la historia de la danza moderna o la contemporánea. La mayoría de esos vacíos documentales se producen porque muchas de las expresiones que marcaban los ritmos de la historia de la danza a nivel nacional se enmarcaban en producciones contrahegemónicas provenientes de solistas o agrupaciones del sector independiente; sumado a que antes de la década de los 90, las tecnologías para el registro audiovisual no eran de alcance masivo.

En este trabajo expondremos un análisis de los materiales que fueron insumos para el desarrollo del proceso creativo de una de las escenas de la obra *Pampa cósmica* (2019). Dado que esta obra es producto de un trabajo de reconstrucción y estudio de *Presentación de la primera planta espacial argentina* (1981) presentada por el grupo las *Bay Biscuit* en Danza Abierta 81, buscaremos dar cuenta de los ejes que nos sirvieron como marco para una reconstrucción del pasado desde una perspectiva crítica.

Enmarcados en el ámbito de investigación de la UNA hemos llevamos a cabo un proceso de reconstrucción de aquella obra de 1981. Este itinerario teórico y creativo condujo a la creación de *Pampa cósmica* donde hemos intentado ir hacia el pasado de una manera productiva entendiendo que "la reconstrucción es también un modo de historización" (de Naverán, 2010: 13).

Centraremos la atención en una escena de la cual fuimos coreógrafos profundizando en la descripción de los materiales y los procedimientos que nos permitieron apelar con distintos imaginarios que reconocimos como propios de la época. Expondremos los recursos y elementos que nos sirvieron para producir una construcción irónica sostenida en el juego sobre ciertos estereotipos de lo nacional.

1 Es coreógrafa, docente y licenciada en Crítica de las Artes por la Universidad Nacional de las Artes. Se especializa en la creación en danza contemporánea y en semiótica de las artes escénicas. Es Profesora Adjunta en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes y obtuvo diversas becas de formación y perfeccionamiento. Obtuvo un Diploma Superior y Programa de Actualización en Docencia Universitaria (FEDUBA/CONADU-FSOC-CLACSO) y está concluyendo la Maestría en Crítica y difusión de las Artes (UNA).

Presentación

Entre 2018 y 2019 un grupo de docentes e investigadores llevamos a cabo la investigación *La reconstrucción en danza: pensar la historia de la danza desde la práctica coreográfica,* radicada en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad de las Artes (UNA). En este trabajo nos propusimos indagar en los alcances de la reconstrucción de obras de danza como recurso metodológico para producir conocimiento acerca de la historia de la danza, especialmente en la Argentina.

Durante el proceso buscamos desarrollar herramientas y metodologías que nos permitieran reconstrucción una obra en particular: *Presentación de la primera planta espacial argentina* de las Bay Biscuits que había sido estrenada en 1981 y de la cual no existían registros audiovisuales.

La falta de registros es uno de los mayores inconvenientes para estudiar la/s historia/s de la danza en Argentina ya que ha sido escasamente documentada y hay muy poco escrito acerca de ella, especialmente cuando se trata de la historia de la danza moderna o la contemporánea. La mayoría de esos vacíos documentales se producen porque muchas de las expresiones que marcaban los ritmos de la historia de la danza a nivel nacional se evidenciaban en "producciones contrahegemónicas provenientes de solistas o agrupaciones del sector independiente." (Papa, 2019: 1) A estos factores culturales y políticos se suma también un condicionante técnico: antes de la década de los 90 las tecnologías para el registro audiovisual no eran de alcance masivo.

En este proyecto nos propusimos entonces, iniciar un proceso creativo y de investigación sobre la obra *Presentación de la primera planta espacial argentina* (1981) de las Bay Biscuits que nos condujo generar una segunda obra, *Pampa cósmica* (2019), que es una reconstrucción de aquella de principios de la década de los 80.

Ese proceso colectivo de reconstrucción se llevó a cabo metodológicamente con la constitución de grupos de trabajo dentro del equipo. De este modo, cada grupo de entre dos o tres integrantes, se propuso trabajar sobre una serie de elementos que estaban más o menos explícitos en lo que entendíamos que había sido aquella presentación de 1981 y cada grupo generó una escena que, en cada caso, retomaba distintos aspectos de lo que conocíamos e investigamos sobre la creación de las Bay Biscuit. Matías Goldín y yo co-creamos una de estas escenas de la reconstrucción y frente a la falta de registros audiovisuales decidimos trabajar sobre otro tipo de documentos de modo que, en gran medida, la palabra de las protagonistas se convirtió en uno de nuestros mayores insumos para la creación.

El presente trabajo de exposición y análisis surge, entonces, de las reflexiones derivadas de esa experiencia teórica y coreográfica que nos condujo a la creación de la escena que llamamos *Espacial* de la reconstrucción *Pampa cósmica* creada en 2019.

Lo que había: la recolección

Las Bay Biscuit, para empezar por el comienzo, fue un grupo de mujeres que se juntaron

para hacer juntas búsquedas artísticas y según la Revista Pelo (1981) mezclaban "teatro, rock'n'roll, underground, grotesco, regreso al happening (…)". El grupo estaba formado por Viviana Tellas, Lisa Wakoluk, Fabiana Cantilo, Casandra Barbero y Mayco Castro Volpe y siempre había otras artistas mujeres invitadas.[2] Durante los aproximados tres años que duró el grupo propusieron escenificaciones con vestuarios trabajados, coreografías y canciones. muchas veces fueron invitadas a participar de recitales de rock por bandas como Serú Giran y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Estos datos eran más o menos accesibles y a partir de encontrarnos con la peculiaridad este grupo que irrumpió en la escena a principios de la década de los 80, nuestro interés en su producción fue en aumento.

Cuando definimos el objeto de nuestra investigación-recreación sabíamos que contábamos con poca información sobre cómo había sido aquella *Presentación de la primera planta espacial argentina* creada por las Bay Biscuit y que había sido presentada en Danza Abierta en 1981. Algunas referencias bibliográficas, algunas fotografías y contados registros de audios nos permitían hacernos una idea general sobre esa obra que participó del festival de danza: en la escena había un presentador y dos mujeres vestidas de japonesas que cortaban una cinta, en el típico gesto de inaugurar un lugar; entonces "salían de una lámina pintada de grandes dimensiones, rasgando el papel y vestidas con trajes galácticos, y Fabiana Cantilo cantaba la canción *Marcianita* de Billy Cafaro. Después hacían *Volare*, el clásico italiano de los años 60." (Papa, 2019: 8). Toda la escenografía y los vestuarios habían sido hechos por ellas, de manera casera y con pocos recursos.

La coreógrafa Lía Jelín las había invitado a participar de Danza Abierta y cuenta en *Historias del Under* (Noy, 2015) que ellas hacían una serie de collages y por momentos bailaban coreografías esquemáticas y "en algún instante la Cantilo salía vestida de avioncito y cantaba *Volare*. O salían vestidas de marcianitas con unas polleritas plateadas y era como un aire fresco." (Jelín en Noy, 2015: 47)

Para esa presentación en Danza Abierta Jorge Schussheim, esposo de Jelín, había escrito un discurso de tono militar en el que se hablaba de la grandeza nacional y de la creación de una planta espacial que era la más grande del mundo.

El mismo año, Charly García las había visto en el festival y las había invitado a participar de la presentación que Serú Giran hizo de *No llores por mí, Argentina* en el Teatro Coliseo. Junto a Serú Giran, actuaron entonces las Bay Biscuit y hay un registro de audio donde Charly las presenta, se escucha la primera parte de aquel discurso escrito por Schussheim:

> Señoras y señoras, hoy sábado 26 de dic del corriente año sean bienvenidos a la inauguración de la primera base espacial de nuestro país y de América Latina. Fuimos atacados, no nos defendimos, fuimos vituperados, no nos defendimos, fuimos apoyados, tampoco nos defendimos y lo que hasta ayer era un simple proyecto hoy ya es un gran proyecto. Argentinos, ¡a volar!

2 También participaron de las actuaciones: Casandra Barbero, Diana Nylon, Isabel de Sebastian, Graciela Saievich, Edith Kucher y Gachi Edelstein.

Luego Fabiana Cantilo interpreta *Marcianito*, cuyo original *Marcianita* es de Billy Caffaro y las Bay Biscuit pasaron al masculino, y finaliza la actuación con una segunda parte del discurso:

> La avanzada de la tecnología argentina no debe sorprender a nadie, sino solo hace falta nombrar a Sancor, Gándara, Moria Casán, a la Martona o a Winco, a la revista Gente y al Italpark, a caramelos Fuertes, al futbol nacional y a tantas otras acabadas muestras de la tecnología local. Pero, y acá también vamos a terminar con un 'pero', nada puede ni podría compararse con lo que han hecho por nosotros los alfajores Havanna. Buenas noches.

Además de este documento y de algunas fotografías, en este proceso de reconstrucción contamos fundamentalmente con distintas entrevistas que nos fueron permitiendo reconstruir –y también reinventar– el entramado de ideas, imaginarios y representaciones que rodearon a la obra en el momento de su creación. Laura Papa, directora de este proyecto de investigación, entrevistó a Vivi Tellas en 2018 y ella contaba:

> Se me ocurrió algo en relación con ese discurso post mundial de los milicos sobre que éramos los mejores del mundo, nos querían convencer de que éramos los primeros. En la obra mostrábamos que éramos un país tan de avanzada que estábamos inaugurando la primera planta espacial argentina. (V. Tellas, entrevista realizada el 12 de mayo de 2018 por Laura Papa)

Por su parte, la investigadora Pamela Brownell en uno de sus trabajos sobre Tellas, cita un diálogo entre Tellas y Fabiana Cantilo donde las artistas sostenían que lo que hacían en las Bay Biscuits era "el 'casi bien' argentino", eso significa hacer las cosas "casi" bien, pero nunca bien del todo". Sostenían que su idea tenía que ver con hacer un espectáculo completo sobre la decadencia: "La decadencia de Estados Unidos y la copia argentina. Nuestras raíces no están más en el folklore, están en la invasión norteamericana, lo de plástico." (Gasió en Brownell, 2012). En esta línea Tellas contaba a Papa que "todo este concepto de las Bay Biscuit era que habíamos sido conquistados por Estados Unidos, pero que no nos salía, todo lo hacíamos mal" y entonces proponían una estética satírica y berreta. Buscaban tematizar a través de la ironía nuestra relación con el país del norte, esa relación de copia fallida, que resulta siempre de mala calidad. El modelo era el estilo de vida norteamericana de los años 60, mientras ellos habían estado en su plenitud como modelo cultural y económico hegemónico, para las Bay Biscuit acá "todo salía mal, todo era un desastre: pelucas descoloridas y mal puestas, vestidos descosidos, medias corridas." (Noy, 2015: 63). Finalmente, y a modo de síntesis de su modo de trabajo y estética Vivi Tellas agrega: "Todo era muy artesanal pero re trucho. Era un disparate totalmente irónico." (V. Tellas, entrevista inédita realizada en 2012 por Pamela Brownell)

Lo que había II: un recorte sobre las reconstrucciones

Volviendo brevemente sobre la noción de reconstrucción, y como hemos señalado, la entendemos como una herramienta para construir conocimiento sobre el pasado. Esta concepción está en línea con muchas iniciativas que se vienen realizando en la danza y que consideran que aun cuando hay registro de las obras del pasado, deben cuestionarse las premisas y operaciones que se utilizan en una reconstrucción. De manera sintética, y dado que no es el objetivo de este trabajo adentrarnos específicamente en los debates en torno a estas prácticas, señalaremos solo algunos aspectos teóricos que funcionaron como guía en nuestro propio proceso de reconstrucción.

En la bibliografía sobre el tema hay diferencias terminológicas y de alcances del concepto. Laura Papa resume que hay un debate sobre cómo nombrar a este tipo de producciones que retoman el pasado: "algunas de las denominaciones que se han formulado son: recreación, reconstrucción, *re-enactment* (reactuación), re-escenificación, *reprise* (repetición), reposición, reinvención" (2019: 2); y señala que estas variaciones terminológicas no son infundadas. Cada una de ellas supone "diferentes posicionamientos con respecto a nociones como archivo, documento, original, patrimonio, coreografía, como así también refieren, de modo más abarcativo, a una noción de danza, a qué se espera de la danza y a qué tipos de vínculos debería establecer la danza con su historia" (idem)

Sin embargo existe también un acuerdo generalizado entre los autores sobre la idea de que la reconstrucción toma siempre distancia de la obra original y que un intento de reproducción acrítica tendería a mitificar una obra y a cristalizar su potencial de significación. En este sentido hemos concebido que en la reconstrucción de *Presentación de la primera planta espacial argentina* era necesario poder desplegar diferentes aspectos que estaban más o menos explícitos en la obra pero que podían reactualizarse, desplegarse y reinventarse desde una mirada actual. Solo de este modo entendíamos que era posible construir conocimiento sobre el pasado, volviendo a desplegar las ideas –los imaginarios– que habían sido condiciones de producción de la obra de las Bay Biscuit. y que aún tenían potencialidad en su significación.

André Lepecki en su ensayo "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza" (2013) analiza de manera exhaustiva estas prácticas sobre el pasado; él prefiere utilizar el término *recreaciones* y utiliza la expresión "deseo de archivo" como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de "posibilidades impalpables". (Lepecki: 62).

Lo especialmente interesante de su propuesta es que propone un imperativo político-ético para que las recreaciones:

> no solo reinventen, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen (debido al retorno) algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor como últimas palabras sobre el destino de una obra. (…) (Lepecki, 2013: 66)

Basándonos en estas ideas de retomar aquello que rodeaba a la obra de originaria, y en la búsqueda por organizar el proceso creativo que condujo a la creación de la escena que llamamos *Espacial,* nos propusimos trabajar especialmente sobre tres ejes: el imaginario espacial, la representación de lo nacional y la noción de subdesarrollo.

En el proceso de reconstrucción entendimos que estos tres ejes –o representaciones– estaban en la "nube virtual" de *Presentación de la primera planta espacial argentina* y por lo tanto fueron los disparadores a partir de los cuales se inició la investigación coreográfica para la escena que dirigimos e interpretamos.

Aquí vale la pena señalar que como docentes e investigadores en creación coreográfica entendemos que toda pieza coreográfica es producto de la puesta en diálogo de tres elementos: los conceptos, los materiales y las estructuras o lógicas de organización (Duna, S. y Papa, L., 2016). De este modo las ideas que reconocíamos presentes en la pieza original nos guiaron para la investigación y selección de materiales a la vez que nos indicaban sus posibles modos de organización para la escena.

Lo que hicimos: ideas, materiales y procedimientos para el proceso creativo

El imaginario espacial de la década de los 80 fue trabajado a partir de las representaciones que se construían en la época a partir de la carrera espacial durante la Guerra Fría. La idea de la apertura de una "primera planta espacial argentina" en la obra de las Bay Biscuit parecería ser una reverberancia de los discursos –y de los hechos– que se constelaban en la carrera espacial por explorar el espacio exterior. Aún cuando la obra no hace referencia explícita a la Guerra Fría, como investigadores y coreógrafos entendimos que *Presentación de la primera planta espacial argentina* tenía distintas marcas que nos señalaban el contexto histórico –con sus consecuentes representaciones– en el que estaba situada.

A partir de este recorte trabajamos sobre dos hitos de la carrera espacial en pugna entre Estados Unidos y la Unión Soviética: la llegada del hombre a la luna (1969) y el envío de los Discos Dorados de las ondas Voyager (1977). La primera idea a partir de la cual se comenzó a perfilar la propuesta general de la escena *Espacial* fueron las imágenes de Neil Armstrong caminando en la luna en 1969 durante la misión del Apolo 11.

En uno de los momentos más álgidos de la carrera Estados Unidos llega a la luna y construye sobre el hecho un acontecimiento mundial que aún hoy permanece en el imaginario colectivo de ciertas generaciones: "la necesidad de montar un gran espectáculo hollywoodense a escala global como parte de las estrategias simbólicas desplegadas por el gobierno norteamericano, durante la Guerra Fría, convirtieron a la transmisión en un show histórico (…) Estados Unidos convirtió 'la hazaña' –tal como comunicaron al hecho los medios de comunicación– en un acontecimiento de 'la humanidad' toda (…)" (Varela, 2005: 237). En Argentina la transmisión de las imágenes de los astronautas en la luna fue masiva y la cobertura del evento se preparó con la antelación necesaria para que fuésemos partícipes.

Por su parte el cine norteamericano entre los 70 y los 80 produjo distintas películas que alimentarían esas representaciones sobre lo espacial, para 1981 ya se habían estrenado películas paradigmáticas como como *Star Wars* (1977) y *Alien: el octavo pasajero* (1979). La Guerra de las Galaxias se estrenó en Argentina en diciembre del 77 y unos meses antes del mismo año, Estados Unidos envió al espacio dos ondas espaciales, las *Voyager* 1 y 2, cuya función era recopilar datos. En esas sondas se incluyó el envío de dos Discos Dorados que contenían imágenes, músicas, sonidos y saludos del planeta tierra. La idea era enviar elementos representativos de la vida terrestre como un mensaje para que fuese encontrado por una civilización extraterrestre. A modo de ejemplo, entre las 117 imágenes hay fotografías de un supermercado, de familias, de paisajes naturales y hasta de gente lamiendo, bebiendo y comiendo (para mostrar esas acciones humanas cotidianas). Entre la música se incluyen del género académico, otras tradicionales de distintos países y sonidos de máquinas, de la naturaleza y saludos en distintos idiomas.

Para este trabajo lo que nos interpeló específicamente de los Discos Dorados fue una idea en particular, la de organizar un repertorio de representaciones sobre un modo de ser, en este caso sobre el "ser" terrestre. En el contexto de la recreación tomamos esta idea para preguntarnos qué podría representar a "lo argentino", cómo representar "lo nacional" para presentarnos a los mundos extraterrestres.

En el entramado de las dos ideas se armó la estructura de la escena: las imágenes de los estadounidenses caminando por la luna fue el insumo a partir del cual decidimos que estos dos personajes de la escena *Espacial* caminarían y se moverían todo el tiempo de un modo lento y suspendido. Nos imaginamos una situación en la que dos enviados argentinos al espacio mostrarían objetos, no cualquiera, sino aquellos que eran propiamente nacionales, creados en Argentina. No importaba si eran de verdad nacionales o era una construcción del imaginario colectivo; y los elegidos fueron: mate, sifón, lapicera, pisapapa y alfajor

En ese repertorio de objetos mostrados al público pusimos en diálogo la idea tomada de los Discos de las *Voyager* con el discurso que era parte de *Presentación de la primera planta espacial argentina* (citado arriba) que enumeraba a las "otras acabadas muestras de la tecnología local", tecnología que no solo era capaz de generar esos productos sino también de lograr la apertura de una planta espacial. En este cruce de ideas trabajamos entonces la idea de la construcción de lo nacional desde una perspectiva irónica retomando el efecto que aquel discurso en la obra original ya producía.

La lista de producciones nacionales que se enumeraba en el discurso de *Presentación de la primera planta espacial argentina* mezclaba marcas (Sancor, Gándara, La Martona, Winco, Havanna) con Moria Casan, el Italpark y el futbol y entre todos ellos se encuentra uno de los rasgos pop de la obra. Por su parte el discurso apela a cosas populares y de consumo masivo y por otro lado, las canciones que cantan también populares (*Marcianita* y *Volare*) trastocando en la obra los límites entre alta y baja cultura y sobre lo serio y lo irónico. En este sentido recordemos que el arte pop se instala con potencia en la década de los 70 en Argentina y "la escena pop tendrá cierta clave festiva aunque, igualmente, cuestionadora de las formas

del teatro y la danza tradicionales, como también de los clichés y el conservadurismo de las convenciones sociales de la época." (Pinta, 2014: 1). Así nuestros objetos, también populares y de uso ordinario, remitían a esa otra lista enumerada, pero en aquel entonces el gesto pop tenía su máxima potencia.

Con respecto a cómo pensamos el último eje, el concepto de subdesarrollo, trabajamos dos aspectos. En el discurso dicho en la obra original aparecían adjetivaciones como "atacado" y "vituperado" para referirse a cómo habíamos sido tratados –supuestamente en el pasado–como país; pero se enunciaba que hoy (en ese hoy de 1981) las cosas habían cambiado: teníamos la tecnología para crear una planta espacial, nada menos.

A estos elementos presentes en la obra se suman lo que las protagonistas explicitaban como motor para el trabajo que, como ya hemos señalado, tomaron el discurso regular del gobierno de facto que pretendía hacer creer "que éramos los mejores del mundo, nos querían convencer de que éramos los primeros". Por otra parte, Cantilo y Tellas referían que la obra buscaba ironizar sobre la relación con Estados Unidos, en la cual Argentina se posicionaba como un intento de copia de un estilo de vida norteamericano pero copiando mal. Estos elementos cristalizaban una manera de dividir al mundo, por otro lado muy en voga en los 80, la de los países subdesarrollados y los desarrollados. Más allá de las cuestiones específicas sobre el desarrollo económico, es interesante señalar algunas concepciones que habilitaron el pasaje del uso de los conceptos desarrollo y subdesarrollo a centro y periferia, porque acercarnos a ellos nos permite analizar y explicar nuestro proceso creativo para la escena *Espacial*.

En el proceso de creación registramos que ese pasaje conceptual se había dado progresivamente en el tiempo y el discurso público (sobretodo en los medios de comunicación) había ido reemplazando el modo en que se nombra la capacidad económica de los países. La idea de desarrollo y subdesarrollo –o en vías de desarrollo– implica entender los procesos económicos y sociales de forma gradual, lineal y continua con un lugar ideal de llegada. Ya a finales del siglo pasado se fortaleció una reconceptualización del desarrollo que ponía en duda la auténtica autonomía de América Latina, entendiendo que "su evolución y desarrollo económicos dependían de factores externos y de manera más precisa de los acontecimientos y políticas de los países desarrollados" (Pérez Caldentey, E., Sunkel, O. y Torres Olivos, 2000: 6); los países considerados subdesarrollados no estaban evolutivamente unos pasos atrás en una carrera que llevaría a todos a un mismo destino, sino que la lógica capitalista necesitaba para su propia subsistencia del mundo dividido en dos zonas. En el caso argentino, el término subdesarrollo o en vías de desarrollo se utilizó asiduamente. Aun después de 1983, con la vuelta a la democracia, en muchos discursos del presidente Raúl Alfonsín – y se señala solo a los fines de reconocer un uso de la época- se sigue utilizando el concepto de "en desarrollo" para referirse a la situación económica argentina. (Alfonsín, R.; Garcete, H. y Goldwaser Yankelevich, N., 2018).

En nuestro proceso creativo esta idea de subdesarrollo asociada a los dichos de Tellas sobre cómo pensaban la relación de nuestro país con Estados Unidos por ejemplo, con el "todo

lo hacíamos mal" y que todo en la obra "era trucho" se termina de constatar en la estética que *Presentación de la primera planta espacial argentina* proponía. El telón de fondo era de papel pintado, las pelucas estaban descoloridas y mal puestas, las medias corridas y el canto y las coreografías parecían *amateur*.

Sobre estos elementos definimos la estética "en desarrollo" de la escena *Espacial* y decidimos que los vestuarios serían ropas negras cotidianas, uno de nosotros llevaría un casco de bicicleta y el otro, antiparras de agua y una bandera argentina atada al cuello como una capa. Además decidimos acompañar la muestra de cada objeto con una gestualidad exagerada, repleta de gestos obvios y comunes que referían, a través de la mímica, a cómo se usaban esos objetos y festejábamos sus virtudes, todo en cámara lenta, claro, porque estábamos en el espacio.

Lo que queda: conclusiones

Cada escena de *Pampa Cósmica* focalizó en algún aspecto particular que estaba presente, pero también en potencia en *Presentación de la primera planta espacial argentina*[3].

En este proceso creativo de *Espacial* descubrimos que la reposición fue posible gracias a la puesta en diálogo de las ideas, los materiales y los procedimientos que estaban en la obra original –a los que accedimos a través de distintos documentos– y que todos esos elementos nos posibilitaron crear una escena que reconstruía una complejidad de imaginarios y representaciones situados en un lugar y un momento determinado. La nefasta dictadura, la Guerra Fría, el pop, la copia, el subdesarrollo y el interrogante sobre lo nacional se entremezclaron para darnos pistas sobre cómo reconstruir ese pasado. Intentamos exponer esas exploraciones actualizando el efecto irónico que la obra original tenía pero poniendo en funcionamiento nuevos materiales y procedimientos que aparecían solo revisando hacia atrás con una mirada crítica.

Este proceso de investigación y producción nos posibilitó no solo investigar el pasado de nuestra propia historia escénica, de la que no había registros, sino también reconstruir una red de imaginarios y representaciones que giraban en torno a la obra y a la época.

Bibliografía

Alfonsin, R.; Garcete, H. y Goldwaser Yankelevich, N. (ed.y comps.). (2018) Raúl Alfonsín por Raúl Alfonsín: discursos presidenciales ante la asamblea legislativa 1983 – 1989. Buenos Aires, Facultad de Derecho – UBA.

Brownell, P. (2012). El recorrido artístico de Vivi Tellas en los '80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo. Afuera. En línea http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=343&nro=15. (consulta 26-09-21)

Brownell, P. (2021). Entrevista personal, 29 de septiembre.

3 Sobre el trabajo sobre otra escena de la obra puede leerse *Reflexiones sobre un proceso de reconstrucción en danza y la tematización de la Argentina neoliberal* de Silvina Linzuain, Laura Figueiras, Solange Colmegna Friederich y Laura Noemí Papa

Lepecki, A. (2013) El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En Naverán, Isabel y Amparo Écija (eds,), Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid, Arte.

Papa, L. (2019) La reconstrucción de la obra Presentación de la primera planta espacial argentina (1981) de las Bay Biscuit. Actas de las V Jornadas de tesistas y becarios y III Encuentro de equipos de investigación de la UNA. (Pendiente de publicación)

Papa, L. y Duna, S. (2016) Coordenadas para pensar la creación coreográfica contemporánea. En Cadús, María Eugenia (ed.), Más allá (o más acá) de la representación. VI Jornadas de Investigación 2012, pp. 146-155. Buenos Aires, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA.

Pérez Caldentey, E., Sunkel, O. y Torres Olivos, M. (2000). Raúl Prébisch (1901-1986). Un recorrido por las etapas de su pensamiento sobre el desarrollo económico. Santiago de Chile, Naciones Unidas, CEPAL.

Pinta, M. F. (2014) Pop! La puesta en escena de nuestro "folklore urbano". En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), núm. 4.

Varela, M. (2005) La televisión criolla (Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna, 1951-1969). Buenos Aires, Edhasa.

La traducción de la información estética en Max Bense desde el proceso transcreativo del audiodrama *Voz por cumaná*: construyendo una dramaturgia a partir del testimonio de venezolanos refugiados en el sur de Brasil

Fontoura, Motta. Gabriel[1]
Universidad Federal de Rio Grande do Sul – UFRGS

Massa, Dias Clóvis[2]
Universidad Federal de Rio Grande do Sul – UFRGS

Palabras-llave
Dramaturgia; Teatro de Testimonio; Audiodrama; Transcreación; Información Estética.

Resumen

El trabajo propone analizar el episodio "Um dia de Fúria" - 1ª publicación de la serie de audiodrama Voz para Cumaná, desde la perspectiva transcreativa de Haroldo de Campos. Con base en los estudios de traducción de Max Bense, se utiliza para el análisis la traducción de información documental, semántica y estética. Así, las creaciones de autor se cruzan con el trabajo teórico; dramaturgia, entrevistas, ensayos y mensajes compartidos por WhatsApp presentes en el proceso pandémico. Vinculado a la investigación "Dramaturgia y sociedad: las escrituras teatrales de hoy en las fronteras de la ficción", bajo la dirección del prof. Dr. Clóvis Dias Massa, se sumerge en la trama metodológica de la Transluciferación Mefistofáustica de Campos para expresar lo que no es posible describir en nuestro proceso creativo. El trabajo se basa en estudios de referencia sobre transcreación para traducir la experiencia cognitiva entre clases de portugués y español, teatro, risa, choros, coronavirus, las cervezas y ensayos prolongados en frío los domingos por la mañana.

1 Gabriel Fontoura Motta https://orcid.org/0000-0001-7150-0393 Estudiante de maestría en PPG Artes da Cena - UNICAMP (2021) bajo la dirección del prof. Dra. Suzi Frankl Sperber. Licenciado en Teatro UFRGS (2021) y becario (CNPq / FAPERGS) bajo la dirección del prof. Dr. Clóvis Dias Massa por la investigación de Iniciación Científica "Del Miedo a la Resiliencia: la construcción de una dramaturgia a partir del testimonio de refugiados venezolanos en el sur de Brasil". Contacto: ogabrielfontoura@gmail.com

2 Clóvis Dias Massa http://orcid.org/0000-0002-1235-0011 Profesor Asociado de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, donde trabaja en cursos de Teatro en el Departamento de Arte Dramático y en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas. En 2017, obtuvo una beca CNPq para una pasantía postdoctoral, con la que realizó una investigación sobre Dramaturgia contemporánea y el Teatro del Testimonio, entre noviembre de 2017 y octubre de 2018, en el Institut de Recherche en Études Théâtrales de la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. / Francia, bajo la supervisión de Joseph Danan, dentro del Groupe de Recherche sur la Poétique de la Scène Contemporaine, coordinado por Catherine Naugrette y Joseph Danan. Coordinador del GT Dramaturgia: Tradición y Contemporaneidad (2017-2021), en ABRACE-Asociación Brasileña de Investigación y Posgrado en Artes Escénicas. Redactor jefe de Revista Cena (2015-2021), revista electrónica del PPGAC en UFRGS https://seer.ufrgs.br/cena

Presentación

El compromiso con el elenco provino del trabajo voluntario en asociación con la institución AVESOL (Asociación de Voluntariado y Solidaridad) de la red marista (2019). El proceso de enseñar teatro con portugués a inmigrantes y refugiados acercó a autores y estudiantes a un universo en tránsito, pero que buscaba una oportunidad para compartir nostalgia, opinión y sueños. Al impartir el curso "Portugués en la práctica" a los frecuentadores de la organización no gubernamental, conocemos a Carlos Barrios, Jennifer Espitia y Pedro Bravo, que trabajaron como actores en este Teatro en Áudio[3] en medio de una pandemia. Desde su presencia en clase, en el segundo semestre de 2019, Carlos mostró impaciencia con la realidad que se le había impuesto. Los intercambios, los diálogos y el mutuo cariño dieron la oportunidad de visitar al profesor- vecino, que también vivía en la avenida Alberto Bins, la misma calle de la pensión donde vivía Carlos y que él propio había recibido amenazas de muerte durante el proceso creativo. De la reunión, grabada en video, los informes se transcribieron al archivo en formato Word 2003, dando lugar a "Um dia de Furia". Un día pesado, una fiesta religiosa y la búsqueda de la entrega de currículums que enfrenta a un inmigrante venezolano con una huida del hambre, el desamparo y las necesidades básicas que no están disponibles. Abordamos la transcreación en Haroldo de Campos a partir de la obra "Desde la transcreación poética y semiótica de la operación de traducción" - organizada y editada por la Faculdade de Letras da UFMG (2011). De uno de los primeros escritos de Haroldo de Campos, que menciona la expresión "Transcriação", "Sobre la traducción como creación y como crítica" (1962), hay ensayos y fragmentos de autores que el poeta concretista utiliza como referencia para la investigación en traducción, como los estudios de Max Bense en traducción de idiomas, que se ocupa de la información estética.

¿Cómo traducimos la esencia de un proceso creativo?

Cómo entendemos lo sucedido entre clases de actuación para inmigrantes venezolanos, amistad, pandemia y audiodrama. El deseo de compartir el proceso creativo, en aislamiento social, encuentra espacio a través de la información documental; registro de sentencia; de información semántica, además de la información observable y de la información estética; con la codificación y la fragilidad de la esencia.

1. De transcripción a transcreación

A través de una búsqueda rápida en el navegador de Google, uno pregunta "¿qué es un traductor?" Y la definición de la profesión de traductor se encuentra en las siguientes palabras: "El traductor e intérprete es el profesional que convierte el significado de un texto o discurso de un idioma a otro". Entonces, la búsqueda por comprender la traducción trasciende el algoritmo.

3 Voz para Cumaná se realizó a través del apoyo de emergencia #FACDIGITALRS; perteneciente a la Ley Aldir Blanc 01/2020, en alianza con la Universidad FEEVALE y con el Gobierno del Estado de Rio Grande do Sul. Está disponible para su acceso en: https://open.spotify.com/episode/3dcEIcEdUUxnBFUKYtGcbC o https://www.youtube.com/watch?v=9dIUR5ucTDg&t=43s

La búsqueda de traducir la esencia, o como dice Google: se transpone el "significado" de las reuniones, clases, videollamadas, audios, compartir, testimonios de violencia y llantos (BENJAMIN apud CAMPOS, 2011, p. 24) a través de información estética compartida en un entorno virtual: un audiodrama. "Libera en lo propio ese lenguaje puro, que está desterrado en el idioma extranjero; liberación, mediante "transpoetización" (Umdichtung), esa lengua que está cautiva (gefangene) en el trabajo, aquí está la tarea del traductor". La afinidad hecha posible, a través de la experiencia iniciada dentro del curso "Português na Prática", la expansión de la experiencia (aún pre-viral) al bar "Santa Arepa" (en el barrio Cidade Baixa) donde degustamos arepas venezolanas. O, donde la relación se extiende a una Navidad venezolana, en una casa venezolana que favorece la construcción de un audiodrama con no actores[4] venezolanos inmigrantes. El acercamiento de los actores en el proceso es una de las características generadas a través de la horizontalización de la relación del grupo de personas involucradas en el trabajo. Lo que favorece el proceso de redacción a partir de la transcreación de las reuniones, ya sea presencial o virtual. Las historias van más allá de lo que registra la grabadora del celular, más allá de la captura audiovisual. La escritura dramática que tiene como catalizador la transcreación de la realidad recogida está en proceso, el proceso creativo de construcción artística transforma narrativas llevadas a una metamorfosis de sensaciones de terceros, del autor y situaciones intempestivas. Los lugares, las historias, los dolores, los sentimientos de ambos involucrados fluyen en el documento, lo que ese encuentro puede aportar. Si toda la creación es crítica (CAMPOS, 1983. p. 31), la co-creación dramatúrgica que surge de la interacción entre estudiantes, profesor y grupo de investigación se da entre cuerpos críticos y resistentes: pero también con el miedo y la resiliencia ya presentes en sus relatos. Se mueven entre el miedo que viene de ingresar al país y viajan en busca de resiliencia cuando están, por el momento, en el sur de Brasil. Así, visitando diariamente las diferentes trayectorias recorridas de forma obligatoria hasta llegar al encuentro del evento artístico. Entonces, se carga de posibilidades críticas para el experimento dramatúrgico: crítica de los sujetos y generada desde la recepción del autor, que no encuentra otra posibilidad que dejarse atravesar por la creación de una obra a partir de esos encuentros, esas sensaciones; el pensamiento final como transformación a la nueva normalidad, a la digitalización y recreación del testimonio, para un audiodrama. La propuesta mantiene el compromiso político, social y artístico del autor de transcribir, manteniéndose, sobre todo, fiel a los dolores compartidos y acogidos entre los sujetos creativos, transformándose en una traducción luciferina (CAMPOS, 1983. p. 180) "rechazando la tiranía de un logos predeterminado y rompiendo el claustro de la metafísica de la presencia". El proceso de transcreación en Haroldo de Campos se expresa a partir de los posibles diálogos olvidados por la resaca, el exceso de trabajo, la noche de insomnio o las oportunidades que pudieran surgir de la experiencia entre la profundización de la relación profesor / alumno. La publicación #EP01 "Um dia de Furia"

4 La expresión "No actores" se utiliza desde la perspectiva de Augusto Boal, a través de los estudios del Teatro del oprimido: "todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Todos somos espectros-actores." (BOAL, 1993, p. 9)

se construye a partir del encuentro en la residencia del autor, luego de una clase el sábado por la tarde, con Carlos Barrios, quien era vecino porque vivía en una pensión en el centro de la ciudad. La entrevista se desarrolla a través de la grabación audiovisual casera y sin edición. Es a partir de la transcripción de esta propuesta que se encuentra el primer dilema: traducir lo oculto del original, tema de investigación en "La tarea del Traductor", de Walter Benjamin (1923), o "déjalo así" de la transcripción / digitación?

2. Max Bense y la información documental, semántica y estética

El filósofo y ensayista alemán comparte con Haroldo de Campos una estructura transcreativa que organiza la transmisión de información que el autor comunica a través de la esencia de una obra. Uno de los procesos catalizadores de Haroldo de Campos para escribir sobre Transcreación es la respuesta a la imposibilidad de traducir la poesía compartida por Max Bense a partir del concepto de "fragilidad de la oración". Si, para Campos, la información "es todo el proceso de signos que exhibe cierto grado de orden" (CAMPOS, 2011, p. 32) Max Bense trabaja con tres situaciones diferentes para la información de una obra: información documental, información semántica e información estética. La información documental es contenido que "reproduce algo observable" (CAMPOS, 2011, p. 32) - es una oración que no se disocia de lo empírico, es decir, lo que el traductor observa del registro compartido por el autor sin agregar ningún elemento nuevo. Basado en la obra del poeta João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos nos ejemplifica al traer el poema "FORMAS DO NU 1.[5]" el fragmento "A aranha tece a teia" como ejemplo de información documental. La información semántica "trasciende lo documental, por eso va más allá del horizonte de lo observado, añadiendo algo que en sí mismo no es observable, un elemento nuevo, como, por ejemplo, el concepto de falso o verdadero." (CAMPOS, 2011, p. 32) La propuesta de traducir poniendo conceptos que trascienden la obra original nos hace empezar a pensar en otra posibilidad creativa, permitiendo otra capa al original. " La araña teje la telaraña es una verdadera propuesta". Aquí ya tenemos la transcreación del poema a partir de la oración empírica, poniendo información, opiniones, en el poema - ya no es "original", porque João Cabral de Melo Neto no dice en el poema "FORMAS DO NU 1." que el hecho de que la araña tejiera la tela sería cierto, o no. La información estética es, para Bense, como la transluciferación para Campos. Si translucir, transcrear y transluciferar es un camino de traslación basado en la posibilidad de creación autoral junto con la información estética original, "se refiere a la imprevisibilidad, la sorpresa, la improbabilidad del ordenamiento de los signos". (CAMPOS, 2011, p. 32) Aquí, Bense trae la imposibilidad de una "codificación estética" porque la información, documental y semántica, admiten otras formas de codificación. De los ejemplos anteriores, Campos escribe que podríamos traducir posibilidades de la oración

5 Para Campos, João Cabral de Melo Neto es uno de los exponentes de la poética transcreativa, siendo el poeta de la tercera generación literaria del modernismo en Brasil. (N / A)
Disponible en: https://livroerrante.blogspot.com/2016/03/formas-do-nu-joao-cabral-de-melo-neto.html

de registro “la araña hace la telaraña” o de la información semántica “la telaraña es la secreción de una araña”, pero la información estética mantiene la máxima de que “cualquier cambio en la secuencia de estos signos verbales en el texto transcrito de João Cabral perturbara su realización estética, por pequeña que sea, de una simple partícula.” CAMPOS, 2011, p. 32)

A aranha passa a vida
Com o fio que fia
Tecendo cortinados
De seu cuspe privado

> Para el ensayista alemán, traducir el contenido poético, la esencia de la obra original, es imposible dada la fragilidad de la información estética “inseparable de su singular logro”. (BENSE apud Campos, 2011, p. 16)

¿Cómo escribir, en otro idioma, la esencia o el significado de un poema?

Haroldo de Campos responde con la posibilidad de traducir la esencia creando otra propuesta, otra obra. No es transcripción, ni traducción, se llama transcreación.

Procediendo por la inversión dialéctica de este momento de radical negatividad, comencé a afirmar, por otro lado, la posibilidad, en principio, de la recreación (re-creación) de textos poéticos. Para enfrentar el argumento de la “otredad” de la información estética cuando se “vuelve a proponer” en un nuevo lenguaje, introduje el concepto de isomorfismo: el original autónomo y la traducción como información estética estarán vinculados por una relación de isomorfismo; “serán diferentes como lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, cristalizarán dentro del mismo sistema.

3. Voz para cumaná: la transcreción del testimonio

Llegué aquí el 15 de septiembre. Era domingo, el centro estaba cerrado. Conocí a dos compatriotas que me hablan de una iglesia, Cibai, que ayudaba a los inmigrantes. También estaba cerrado. En este día también conocí a un brasileño que me ayudó donde encontrar comida, con todo cerrado.[6]

La información documental expresada en la condición de llegada, en la falta de información oficial y en las necesidades presentes que se encuentran en el miedo a la misión por sobrevivir da paso a un misterio. Misterio que crece ansiosamente, así como los “huecos” o relatos espaciados de posibles conflictos y problemas encontrados en la mediación de un nuevo lugar, un nuevo espacio para vivir.

6 Fragmento original transcrito de una entrevista realizada con Carlos Barrios, en octubre de 2019, en el apartamento del autor Gabriel Fontoura, en un soleado sábado después de la escuela, probablemente entre las 17.00 y las 18.00 horas.

"UM DIA DE FÚRIA"[7]

["Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão, até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque você é pó, e ao pó voltará". Gênesis 3:19]

Carlos, trinta anos.

(Porto Alegre, verão em algum feriado religioso)

Cena 1: A pensão.

Carlos (abre os olhos, coça os olhos, levanta da cama. Senta na cama, olha para os lados. Levanta, molha o rosto, troca de roupas e sai do quarto): Bom dia

Vizinha de quarto: Bom dia.

Dona da pensão: (Silêncio enquanto costura)

Carlos: (Sai da pensão)

Cena 2: A rua.

Carlos (entra em um locutório): Bom dia.

Atendente do locutório: Bom dia.

Carlos: (Imprime 350 folhas)

Atendente do locutório (vai até a impressora, espera oito minutos até que todos as laudas sejam impressas, olha para as folhas por cinco segundos e depois olha para Carlos): Boa sorte.

Atendente do locutório: Oito reais.

Carlos (não entende): Quanto?

Carlos abre a carteira, tira uma nota de dez reais e paga os oito reais)

(Atendente do locutório abre uma gaveta, está suando na testa, tira uma nota de dois reais e entrega para Carlos)

(Carlos sai)

La sentencia registro de Carlos relatando lo que hizo, cómo se despertó, con quién habló se está transcribiendo de los personajes de ficción de un lugar. De una pensión a la que, posiblemente, podrá encontrar, o no. Es en estos diálogos secos y puntuales que ordenan una acción que la narrativa construye Carlos. " La información documental reproduce algo observable, es una oración empírica, una oración registro." (BENSE apud CAMPOS, 2011, p. 32) Es decir, en un orden temporal, se despierta, se levanta y va saliendo de la cama y el lector / espectador / espec-actor ve a verlo en capas, como una toma de película / take de vídeo interna, expandiéndose despertando el cerebro, limpiando la cara, saliendo de la habitación, bajando a la planta baja de la pensión, saliendo a la calle y entrando en un locutorio. "La información estética no se puede codificar excepto en la forma en que fue transmitida por el artista". (BENSE apud CAMPOS, 2011, p. 32) Para Campos, Bense muestra que la información estética solo se puede codificar a través del mismo formato en el que se origina. Es decir, la esencia se encuentra en el lenguaje ansioso, curioso, confuso y preocupante en el que transita Carlos sus primeros días en Porto Alegre, la entrevista se realizó entre los primeros días de octubre, poco más de 1 mes de la experiencia de Carlos. en av. Alberto Bins.

7 Recorte original del texto autorial "UM DIA DE FÚRIA" perteneciente a la obra dramatúrgica "CUMANÁ".

> Carlos: donde poderian “éls” deixar currículo, procurar emprego... Esas cosas...
> Gabriel (fumando): quantos currículos tu entregou?
> Carlos: Até agora eu lembro que chegó... (pensando) docientos... Docientos quince... Docientos viente ? Eu no lembro exctamente cuanto... En la realidad...
> Gabriel: aham...
> Carlos: Eu larguei currículo em Novo Hamburgo, largué en Esteio, en Luiz Pasteur, en Industria Kieling... Aos arrededores de Petrobrás!
> Gabriel: uhum...
> Carlos: Em canoas, em quase toda Porto Alegre...
> Gabriel: hum...
> Carlos: De garçom, servicios gerais, lavagém, segurancia, portaria... É... qualquer área FORA de minha área de estudos eu ha deixado currículo.[8]

Transcreamos y organizamos la propuesta de estas personas que le niegan oportunidades a Carlos en más de 200 currículums impresos y enviados digitalmente, a muchos sectores de Recursos Humanos. Así, se convierten en fragmentos de textos, con personas y estereotipos con dudas primarias que son parte de la tradición que impregna el universo de Carlos y el estudio de la semiótica única de Max Bense ligada a la experiencia de un inmigrante venezolano refugiado en Porto Alegre, cerca del helado “Viaduto da Conceição”.

> La información semántica ya trasciende la información documental, por eso va más allá del horizonte de lo observado, agregando algo que no es observable en sí mismo, un elemento nuevo, como por ejemplo, el concepto de falso o verdadero. (BENSE apud CAMPOS, 2011, p. 32)

¿Cómo traducimos la tradición?

La tradición pensó desde la mirada al contexto de Carlos, al entorno del choque cultural. Vivimos en la condición sociopolítica brasileña contemporánea en una situación pre pandémica, septiembre de 2019, en Rio Grande do Sul. Los sujetos son pensados como operadores escénicos en tecnovívio (experiencia online en el mundo digital), desde 2020 - no disociando, también, del autor “profesor”, sino viendo el espacio perteneciente al actor Gabriel y al ingeniero refugiado Carlos, pero vecinos de un lugar que, quizás, solo el idioma aún puede mantener el vínculo con la patria venezolana.

> (Carlos segue caminhando, agora, mais rápido)
> Dono da empresa de lavagem: Até tem lugar, mas tem que trazer teus produtos de limpeza.

8 Fragmento original transcrito de una entrevista realizada con Carlos Barrios, en octubre de 2019, en el apartamento del autor Gabriel Fontoura, en un soleado sábado después de la escuela, probablemente entre las 17.00 y las 18.00 horas.

> Dona de uma tabacaria: Não vão entender o que tu diz.
> Dona de uma fruteira: Mas tem banana lá também?
> Dono de um açougue: Já provou o churrasco gaúcho?
> Dono de uma lavanderia: Até tem, mas tens que trazer teus produtos.
> Dono de um hostel: Tu me ensinaria espanhol em troca?
> Segurança do mercado: Mas por que Porto Alegre?
> Taxista: Vocês vão ter que ir embora, agora, vai acabar isso tudo.
> Vendedor de loja de terno: Aqui também não tem.
> Síndica de imobiliária terceirizada: Vaga de quê?

La tensión dramática del episodio comienza con la entrega de los currículums de Carlos en un día gris y cerrado en la ciudad. Los personajes que se encuentran en el camino surgen de la transformación de la información documental en opinión, o encuentro, con el autor emergiendo en información semántica y organizándose en información estética, diluida, por ejemplo, en los diferentes personajes que se cruzan en el camino de Carlos a lo largo de la frenética jornada del inmigrante venezolano. Para Campos, Bense muestra que la información estética sólo se puede codificar a través del mismo formato en el que se origina. Es decir, la esencia se encuentra en el lenguaje ansioso, curioso, confuso y preocupante que atraviesa Carlos en sus primeros días en Porto Alegre.

> Hola Gabriel, buenas noches. Desculpa no ter te respondido a tiempo, é que estava en trabajo e... Ya, lá no me deixam usar tanto el telefone. Mais te queria te falar sobre una cuestion aqui... que... me aconteció na pensión y uno de los residentes aqui...Esté...Tuve una discución con él y... Ele estava tomando e...No sé, de alguna manera matarme... Como podria decirte??? Esté pego una faca y bueno ese cara se quedó esperando a mi en la cocina y no sé. Siguimos esperando para ver lo que vai acontecer... En la verdade que me siento como acosado... Como.. Él me agredió y bueno, y pegó una arma blanca para tentar-me fazer algun estrágo…

Hay, en la información estética, mayor profundidad de espacio para la transcreación, que es necesaria por la imposibilidad de la traducción poética. Campos cree que la trascendencia del autor, posible dentro de la traducción estética, traduce la esencia (estructura) a través del lenguaje de la transluciferación. Assim, evidencia-se significados expressos neste encontro antropofágico entre autor, atores e convívio. “A informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos”. (BENSE apud CAMPOS, 2011, p. 32) Isto é, a transformação da informação documentária trazida por Carlos Barrios desde a saída da cidade de Portuguesa, no noroeste venezuelano, acontece com um signo muito forte para um porto-alegrense, como no caso do autor, os domingos e feriados na cidade de Porto Alegre: vazios.

(O vulto esbarra em Carlos)
(Carlos para, sente muito calor, está zonzo. Carlos sua, a água de Carlos terminou. Carlos olha para o chão, olha para a frente. Olha nos olhos do vulto. Respira, sente medo. Olha para o lado, uma porta aberta, uma sala escura dentro de um prédio de esquina. Uma mulher sai, a mulher tem pouca roupa e deixa a porta aberta)
(Carlos entra)

Para Max Bense, la imposibilidad de traducir información estética, es decir, la esencia de la poesía / obra radica en la fragilidad de la información estética. Para Haroldo de Campos, la transluciferación es la transcreación más profunda, creando otra posibilidad basada en la fragilidad de la oración. (CAMPOS, 2011, p.16)

La primera preocupación de mi ensayo fue afrontar la cuestión aporética (del "camino sin salida") planteada por la concepción tradicional de la "imposibilidad de traducir poesía ... Establecí como límite negativo de la reflexión, la imposibilidad postulada de traducir el "frase absoluta" (Albrecht Fabri) o "información estética" (Max Bense) [...] Esta imposibilidad resultaría de la "fragilidad" de la "información estética", que sería "inseparable de su logro singular".

Tan sucediendo paramórficos[9] a la obra original. Sin embargo, para Max Bense, sería "inseparable de su realización singular", por tanto, recreación, transpoetización y transcreación como "reproposición", según Haroldo de Campos, ya no isomorfa "autónoma como información estética, sino ligada entre sí", como paramorfia, "la mimesis no como reproducción de lo mismo, sino como producción simultánea de la diferencia".

La traducción de textos creativos será siempre recreación o creación paralela, autónoma pero recíproca. Cuanto más cargado de dificultades este texto, más recreativo, más seductor como posibilidad abierta a la recitación ... El significado no sólo se traduce, se traduce el signo mismo, es decir, su fisicalidad, su misma materialidad (propiedades de sonido, de imagética visual, de todas formas, todo aquí que forma, según Charles Morris, la iconicidad del signo estético, entendido por signo icónico aquello "que es, en cierto modo, similar a lo que denota). El significado, el parámetro semántico, será única y exclusivamente una marca de demarcación del lugar de la empresa recreadora. Es, por tanto, lo contrario de la llamada traducción literal. (CAMPOS, 1963, p.35 apud SANTAELLA, 2005, p. 225)

Se propone, entonces, la creación de una dramaturgia basada en el testimonio de refugiados venezolanos en el sur de Brasil. Dramaturgia que acoge testimonios híbridos con la intersección de narrativas entre el elenco y las vivencias organizadas a partir de la obra del dramaturgo.

9 Unos años más tarde, el poeta había reemplazado el término isomorfia por paramorfia para describir la misma operación, enfatizando ahora, en la palabra (del sufijo griego "pará", junto, como en la parodia, canto paralelo) el aspecto diferencial, dialógico al proceso. (SANTAELLA, 2005 p. 224)

Bibliografía

Bense, Max. (1971) A fantasia racional. Entrevista concedida a Haroldo de Campos. In: BENSE, Max; KOUDELA, Ingrid Dormien; GUINSBURG, Jacob. Pequena Estética. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.

Boal, Augusto. (2006) *Jogos para atores e não-atores.* 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Campos, H. (1981) Transluciferação mefistofáustica. In: _____. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva.

Campos, H (1992) Da tradução como criação e como crítica. In: _____. Metalinguagem & outras metas. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva.

Campos, H. (2013)Transcriação. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva.

Campos, H. (2011) Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

Campos, H. (1992) *Metalinguagem e Outras Metas.* São Paulo: Perspectiva.

Neto, João Cabral de Melo. (1961) Terceira Feira. Editora do Autor. Rio de Janeiro.

Porto, Sonia. (2016) Formas do Nu, João Cabral de Melo Neto. Livro Errante, 14 de março. Disponível em: https://livroerrante.blogspot.com/2016/03/formas-do-nu-joao-cabral-de-melo-neto.html

Santaella, Lúcia. (2015) Transcriar, Transluzir, Transluciferar. A teoria da Tradução de Haroldo de Campos. Céu Acima. Org. Leda Tenório da Motta. São Paulo: Perspectiva, p.221-232.

Traducciones de lo autorreferencial en la técnica payasa

Martinelli, Elina
SECyT-CIFFyH-UNC / IAE-UBA
elinamartinelli@gmail.com

Palabras clave
CLOWN – IMPROVISACIÓN – AUTENTICIDAD - AUTORREFERENCIALIDAD

Resumen

En esta instancia me propongo presentar los primeros avances del trabajo realizado junto al colectivo de payasas Las Napias. Esta investigación parte de comparar y relacionar los puntos de contacto entre algunos elementos característicos de la autoficción y las técnicas del clown, ya que, la construcción payasa surge indefectiblemente de la exacerbación de las características propias de cada intérprete, es decir, que comparten la idea de un pacto ambiguo entre ficción y realidad, aunque se presenten de diferentes modos. Luego de caracterizar estos elementos en común realizamos dos jornadas de entrenamiento escénico haciendo foco en la evidencia de lo autorreferencial, por un lado, en relación a los comportamientos, actitudes y reacciones características de cada payasa recuperando juegos y canciones típicas de la infancia, ejercicio que implicó la reconstrucción de la memoria colectiva. Y, por otro lado, recopilando información a través de encuestas personales y ejercicios escénicos en los cuales se puso en evidencia la importancia de los objetos de utilería y vestuario, ya que todas contaban con por lo menos un elemento propio de gran valor simbólico, ya sea un amuleto personal, un objeto perteneciente a alguna persona muy importante de su pasado, o un elemento de la infancia. Es por esta razón que me he preguntado de qué modo operan estas referencias documentales que en la técnica payasa no aparecen explicitadas como testimonio de lo autorreferencial, y sin embargo juegan un rol fundamental en el descubrimiento y desarrollo del propio clown.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI", dirigido por Laura Fobbio y codirigido por Germán Brignone.

Extremar el yo hasta el ridículo

En las siguientes líneas describiré sobre el desarrollo de las primeras dos jornadas de experimentación escénica realizadas de manera presencial junto al colectivo de payasas Las Napias, realizadas entre los meses de mayo y septiembre en la sala teatral Fresca Viruta, ubicada en la ciudad de Córdoba.

El objetivo de las jornadas de entrenamiento se centró en la exploración de aquellos elementos claramente autorreferenciales, y si bien estos son constitutivos de cada payasa,

explicitarlos y colocarlos en un lugar privilegiado del juego escénico fue una estrategia para visibilizar de que modos se traduce lo autorreferencial en las técnicas del clown.[1] Es importante aclarar el posicionamiento personal como artista investigadora, ya que en mi desempeño como teatrista, payasa y pedagoga, busco observar la práctica escénica propia para pensar nuevos recorridos y asociaciones que puedan sumar aportes a las exploraciones escénicas.

En las jornadas antes mencionadas trabajamos ejercicios típicos de entrenamiento clown, solo que, desde la coordinación, el foco estaba puesto en aquellas características personales de cada intérprete. En el primer encuentro iniciamos y cerramos el trabajo abordando la imagen que el grupo posee sobre sí mismo. Para el ejercicio inicial, desde la coordinación se proponía alguna característica, ya sea visible físicamente o relacionada al carácter, y el grupo debía colocarse en la pared de mayor a menor según su autopercepción. Este ejercicio, como la gran mayoría de los que se proponen en el entrenamiento payaso, propone una resolución inmediata, característica que tiene su fundamento en la urgencia que suele vivir un clown, y su estrategia, además, es que la intérprete no tenga tiempo para pensar y planificar, sino provocar una respuesta en tiempo presente. Para cerrar esta misma jornada, todo el grupo debía armar una escultura viviente con cada una de las participantes, y posteriormente los roles rotaban de modo tal, que todas eran esculpidas por sus compañeras y así profundizar en la imagen que el grupo tenía sobre cada una de sus compañeras.

Ovarieté Payasa. Colectivo de payasas Las Napias. Córdoba. 2021 (PH: Andrea Asís)

1 Sobre esta relación puede consultarse la ponencia "Verdades rojas y mentiras redondas: lo autorreferencial en la búsqueda payasa." Martinelli, E. ACTAS 2021- V Jornadas IAE- ISBN-ISSN 978-987-8363-70-7

Luego del ejercicio inicial, trabajamos sobre seis emociones básicas: amor, enojo, alegría, tristeza, valentía y miedo, y las mismas fueron abordadas en diferentes intensidades, organizadas en tres grados y en improvisaciones grupales que invitaban al contagio entre unas y otras.[2] Es decir, que la primera payasa en improvisar una emoción lo hacía en grado uno, y al entrar la segunda con la misma emoción lo hacía en grado dos, proponiendo de este modo, que la primera se contagie de la segunda y suba un grado más en su propuesta. Siguiendo esta lógica ingresaba una tercera payasa a escena con la misma emoción en grado tres, y todas debían adaptarse a la nueva intensidad. Luego de abordar las seis emociones en sus tres grados se propuso un cuarto y último escalón que corresponde al plano de las pasiones y las fobias. En esta instancia las emociones se transforman en aquello que queda fuera del auto control, transformándose así en una suerte de expresión que las payasas padecen: el amor se convierte en excitación, el enojo en ira, la alegría en euforia, la tristeza en sufrimiento, la valentía en heroísmo y el miedo en pánico. Este ejercicio posee muchas variantes y combinaciones y es muy importante, ya que, una de las características del clown es su capacidad de cambiar abruptamente de una emoción a otra opuesta sin tiempo de adaptación, comportamiento que podemos observar también en la niñez. Es decir, que no hay un ejercicio de transición por el cual se pueda fundamentar dicho cambio, sino, que la misma inocencia que se comparte tanto en el clown como en la infancia es la que le permite a cada intérprete navegar por diferentes emociones sin instalarse en ninguna. Más adelante me referiré a la continuidad que tuvo esta práctica en la segunda jornada, ya que el trabajo sobre las emociones es una constante del entrenamiento. Otro ejercicio en el que nos detuvimos consistía en que cada payasa debía contarle al público algún juego que solía practicar en su infancia y que le gustaría volver a transitar junto al resto de la comunidad payasa. Esta narración se realizó con todas las payasas en escena, ubicadas una al lado de la otra, que además de transmitir y explicar las reglas debían seducir al resto de las payasas para elegir uno de los juegos y revivirlo escénicamente. Estas fueron algunas de las propuestas lúdicas: el huevo podrido, Martín pescador, pisa pisuela, los juegos con elásticos, saltar grupalmente a la soga, pero el más llamativo y elegido para transitar fue Mantantiru-Liru-Lá.[3] El mismo consiste en dos jugadoras que se enfrentan y cantan una canción en forma de diálogo. La jugadora A es la que se acerca a pedir una de las hijas de la jugadora B, quien tendrá tomada de las manos al resto de las participantes que ocupan el rol de hijas. La jugadora A debe solicitar primero a la *'más bonita'* y elegir un oficio, a lo cual la jugadora B le irá preguntando a la hija elegida si le gusta o no dicha elección. Las participantes deben negarse hasta que el oficio propuesto sea el de *'princesita'*. Este juego se llevó la atención de la jornada, una mezcla de humorada y espanto

2 Si bien el trabajo sobre las emociones puede encontrarse en diferentes propuestas, este ejercicio tal como fue transmitido es parte de los ejercicios que se enseñan en el Estudio Marcelo Savignone.

3 Aquí la letra de la canción del juego: -Muy buen día, su señoría. -Mantantiru-Liru-Lá! - ¿Qué quería su señoría? -Mantantiru-Liru-Lá! - ¡Yo quería una de sus hijas, -Mantantiru-Liru-Lá! - ¿Cuál quería su señoría? -Mantantiru-Liru-Lá! -Yo quería la más bonita, - ¡Mantantiru-Liru-Lá! ¿Y qué oficio le pondremos? -Mantantiru-Liru-Lá! - ¡Le pondremos de modista, -Mantantiru-Liru-Lá! - ¡Ese oficio no le agrada, -Mantantiru-Liru-Lá! - ¡Le podremos de pianista, -Mantantiru-Liru-Lá! -Ese oficio no le agrada. -Mantantiru-Liru-Lá! -Le pondremos de cocinera. -Mantantiru-Liru-Lá! -Ese oficio no le agrada. -Mantantiru-Liru-Lá -Le pondremos de princesita. -Mantantiru-Liru-Lá! ¡Ese oficio sí le agrada, -Mantantiru-Liru-Lá! -Celebremos todos juntos. -Mantantiru-Liru-Lá!

por la reconstrucción colectiva de una memoria corporal que nos tocaba a todas. Es que el rango etario de quienes compartimos la jornada rondaba entre los 30 y los 60 años, y todas habíamos jugado a esto durante nuestras infancias. Y si bien tuvimos que hacer un gran esfuerzo para recordar la letra, manteníamos intacto el recuerdo de la melodía y de su dinámica. De más está decir que el juego propone que las madres, tal vez los padres también, entreguen a sus hijas, valoricen la superficialidad estética y limiten a las mujeres a desear convertirse en princesitas. No voy a detenerme en el análisis de la canción, ya se ha escrito mucho sobre el contenido sexista que proponen muchos juegos infantiles de nuestra generación, pero si me detendré un momento en una de las sensaciones compartidas allí por todas las participantes: el asombro. Entre todas logramos reconstruir la canción porque la misma era parte de una huella que nos encontraba territorial y generacionalmente, también nos situaba en el tiempo actual en el que todas venimos revisando nuestro pasado, la construcción de nuestra subjetividad y aquellas bases culturales en las que leudan las desigualdades de género.

Durante la segunda jornada retomamos el trabajo sobre las seis emociones básicas, en esta oportunidad, el grupo estaba dividido en dos, de modo tal, que, mientras una mitad accionaba, la otra mitad oficiaba de espectadoras. Le solicité a las observadoras que traten de registrar que sucedía con los cuerpos de sus compañeras, de qué modos se afectaban cuando trabajaban las diferentes emociones. Esta dinámica de expectación entre las payasas es fundamental para el entrenamiento ya que las propuestas deben adaptarse a través de las improvisaciones espontáneas en clara relación con lo que está proponiendo el vínculo real con les espectadores, y, por lo tanto, es un modo también de entrenar la aceptación de lo que sucede aquí y ahora. Con este ejercicio pudimos constatar que hay denominadores comunes en las reacciones corporales según las emociones propuestas: los hombros caen, el pecho tiende a cerrarse y el ritmo se vuelve lento cuando trabajamos la tristeza, en cambio la alegría vuelve dinámico el movimiento y tiende a generar apertura en los brazos, el enojo crispa y puede observarse claramente la tensión en los puños y gargantas, el amor distiende y vuelve ondulante y ligado los movimientos, el temor oscila entre la crispación y la inmovilidad, y la valentía se vuelve erguida y altiva, y por su puesto hace aún más ridículas las interpretaciones. Es decir, que pudimos observar estos patrones comunes de comportamiento que se presentaron en las improvisaciones, pero lo más interesante fue constatar la importancia de la singularidad dentro de estas conductas: lo risueño aparecía cuando las intérpretes viajaban entre los comportamientos comunes y las reacciones particulares, que claramente respondían a su propia personalidad, a su modo único e intransferible de habitar la emocionalidad. Por último, realizamos otras improvisaciones individuales en las cuales cada intérprete debía enumerar las diferentes cosas que *me enferman*, otras hicieron lo mismo pero la consigna variaba en relación a aquellas cosas que *me encantan*. La improvisación debía ejecutarse teniendo en cuenta el grado cuatro de la emocionalidad, es decir, el plano de las pasiones, de aquello que me invade y me toma y que no puedo controlar en su totalidad. En algunos casos comenzaron a aparecer enumeraciones que buscaban ser irrisorias, y como suele suceder, no generaba empatía entre las observadoras. Aquí

hay un ejemplo muy claro del valor que tiene la autorreferencialidad en el trabajo del clown, más allá de que éste sea explicitado como tal o no, y es que la risa de les espectadores aparece de modo más genuino cuando la intérprete no está buscando provocarla, sino cuando logra desnudar sus pasiones y sus obsesiones más profundas y así se brinda, se comparte, se desnuda, porque se muestra tan vulnerable como cada una de las personas que conforman el público. Este ejercicio que propone una enumeración verborrágica de aquellas cosas que *me enferman o me encantan*, se vuelve cada vez más interesante, cuanto más sincera se vuelve la payasa. Claro está, que el recurso pedagógico de la inmediatez provoca que, en esa enumeración, en ese intento improvisado de cumplimentar con una larga lista de pasiones, aparezca lo auténtico de la mano de lo erróneo, que lo vuelve singular y exageradamente ridículo.

Ovarieté Payasa. Colectivo de payasas Las Napias. Córdoba. 2021 (PH: Andrea Asís)

El último ejercicio realizado consistía en la reproducción de un berrinche. Las mujeres allí presentes, todas adultas, quedaban tendidas en el piso, arrastradas haciendo pucheritos y pidiendo por favor insistentemente, repitiendo hasta el infinito “no quiero, no quiero, no y no y no”. La sola imagen se vuelve tremendamente graciosa y potente, es quizás este el ejercicio de mayor conexión con la infancia, porque nadie espera ese comportamiento en una persona adulta. Durante las dos jornadas fueron priorizados aquellos ejercicios que intentaban ahondar en las características propias, personales e intransferibles, resaltarlas con los colores y la exageración de la payasería, partiendo siempre de la vulnerabilidad que propone la autenticidad, pero mirar hacia la infancia, ahondar en aquellas huellas que vuelven hoy a nuestra conciencia adulta y

ponerlas al servicio del juego implican una apertura de la propia historia, del carácter, de la niña alegre y herida que todas llevamos dentro y que se materializa en las acciones, los gestos y los atuendos que se presentan tan estridentes como para parecer irreales, y sin embargo, no son más que la objetivación exagerada de aquellas características propias. Bastó con preguntarle a cada una de las payasas cuál era el origen de su vestuario para conocer la importancia personal de cada objeto elegido: la cartera de la madre, la enagua de la abuela, los alfileres de gancho como amuleto tal como las usaban las inmigrantes. Los objetos como documento y testimonio, en este caso, de aquello que nos atraviesa sensiblemente y nos viste ante la mirada ajena, otra característica más que encuentra al mundo de la payasería con la autorreferencialidad y a cuyo universo nos invita para seguir ahondando en la presente investigación.

Bibliografía

Blanco, S. (2016). La autoficción: una ingeniería del yo. Revista Temporales. En línea: https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/ (consulta: 20-03-2021).

Jara, J. (2004). *Los juegos teatrales del clown.* (1a. ed.) Buenos Aires-México. Novedades Educativas.

Lecoq, J. (2007). *El cuerpo poético*. Traducido al español de Hinojosa, J. y Navarro, M. España. Alba.

Metodologia laboratorial no Coletivo Fuzuê

Moreira, Carina Maria Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil
carinaguimaraes@ufsj.edu.br

Palavras-Chave
LABORATÓRIO CÊNICO - TEATRO POLÍTICO - TEATRO UNIVERSITÁRIO

Resumo

Propõe-se aqui apresentar o trabalho laboratorial do Coletivo Fuzuê, um grupo de teatro universitário formado com discentes da Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Criado no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena GPHPC/UFSJ, O Coletivo Fuzuê, vem desenvolvendo um tipo de investigação na qual torna-se fundamental não apenas o produto final, mas todo o processo de construção de um espetáculo e sua circulação. O primeiro resultado significativo da metodologia laboratorial foi o experimento cênico Fuzuê (2016), produzido no âmbito do projeto de pesquisa "As formas do político na cena contemporânea". Com esse experimento cênico, a noção de laboratório pôde ser expandida para apresentações ao público, ampliando assim as possibilidades de investigação na interface teoria e prática, até então restritas à sala de ensaio, para se pensar a relação com o público, dando origem ao projeto de pesquisa seguinte – Cena dialética: práxis e história – e ao experimento cênico Confere (2018).

Apresentação

> Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.
> (Marx, 2011)

A metodologia laboratorial no Coletivo Fuzuê vem sendo desenvolvida desde 2015 nos projetos docentes por mim desenvolvidos, que realizam reflexão das possibilidades e desdobramentos de um tipo de teatro de cunho social e engajado, a partir das noções de Teatro Político e Teatro Épico em Piscator e Brecht e da noção de Agitprop Pós-Revolução Vermelha na Rússia e Alemanha. As investigações levaram em conta os contextos históricos e estéticos desse tipo de teatro, bem como os desdobramentos no contexto brasileiro principalmente nos momentos pré e pós Golpe Civil-Militar de 1964 (nos trabalhos desenvolvidos pelo Teatro de Arena, CPC

da UNE e Teatro Opinião), nos trabalhos mais contemporâneos que seguiram o movimento "Arte Contra a Barbárie" a partir da década de 1990 (Companhia do Latão, Companhia São Jorge de Variedades) e nos trabalhos do diretor e dramaturgo João das Neves. O estudo de tais contextos históricos e estéticos tinham como objetivo o desenvolvimento de experimentações em sala de ensaio, para a construção de alguns experimentos cênicos, procurando entender a partir de tais contextos históricos e estéticos as possibilidades de construção de cenas em nosso contexto histórico atual.

Tal pesquisa nos alimentou na sala de ensaio problematizando as relações entre forma e conteúdo, trazendo para a prática e reflexão questões teóricas e conceituais como base do trabalho artístico e a posteriori, o próprio trabalho artístico engendrou questões teóricas e conceituais. Nesse contexto, compreendemos ainda os elementos ideológicos trazidos pelos integrantes do grupo, que carregados de determinada visão de mundo, e que neste caso se realizava em âmbito universitário, imbricam o social e o político no cotidiano da sala de ensaio bem como nos produtos estéticos, ou seja, nos experimentos cênicos. Essa foi a dinâmica que passamos a compreender como laboratorial. Neste sentido, passamos a entender a metodologia laboratorial do Coletivo Fuzuê a partir de três pressupostos: Método Laboratorial, teatro produzido no âmbito universitário e os aspectos históricos e ideológicos. Esses pressupostos são aqui nomeados separadamente, porém percebemos que caminham junto, cada qual nutrindo ao outro.

O Método Laboratorial, segundo Schino (2012, p. VII-XI), é uma prática desenvolvida no campo teatral desde o final do século XIX. Tal prática direciona seus objetivos artísticos não apenas para um resultado final, para o produto artístico, mas para seu percurso, buscando observar os processos artísticos nele desenvolvidos. Tal método é muito frutífero no âmbito acadêmico, pois permite o diálogo teoria-prática em diferentes aspectos, e em nosso caso favorece a reflexão crítica sobre o fazer e vice-versa. Neste sentido podemos pensar no segundo pressuposto das características de um **teatro produzido no âmbito universitário**. Entendemos que a produção artística gestada no âmbito da academia não objetiva a inserção direta no mercado, mas, antes de tudo, tal produção acolhe aspectos de formação, de desenvolvimento e difusão de conhecimento e reflexão sobre as artes cênicas. O âmbito da formação universitária, se tratando de uma universidade pública, como é o caso da Universidade Federal de São João del Rei, se apoia em no tripé Ensino-Pesquisa-Extensão, refletindo desta maneira em uma primeira estância no público formado por discentes e em seguida na comunidade externa, na sociedade.

Por fim, o 3º pressuposto diz respeito aos **aspectos políticos e históricos** dessa comunidade, discente e externa, ao qual buscamos um trabalho de formação. Para tratarmos desse pressuposto traremos algumas informações. Em 2007 com o Decreto Federal 6 096, é criado o REUNI – O Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, tal programa ocasiona uma significativa ampliação da educação superior no Brasil. Junto a este programa abrem-se outras frentes como o SISU – Sistema de Seleção Unificada, instituído em 2009, que substitui o vestibular nas instituições federais e

também as políticas de ações afirmativas como a Lei nº 12.711/2012, conhecida como Lei de Cotas. Com esse conjunto de políticas públicas, as universidades federais começam a mudar. Essas instituições que historicamente atendiam a uma elite no país, formada por estudantes que conseguiam manter seus estudos nas instituições de ensino básico de excelência, em sua maioria instituições particulares, passam a receber muitos alunos vindos de escolas públicas, muitos deles representando os primeiros membros da família a frequentar o ensino superior. Como resultado passamos a ter uma universidade marcada pela diversidade de classe, cor e perspectiva. Esse foi o "material humano" em nosso trabalho, o elenco formado para o trabalho laboratorial no ano de 2016, em sua maioria, composto por alunos ingressantes nos cursos de graduação em teatro (Bacharelado e Licenciatura), que traziam historicamente a já falada diversidade. Outro aspecto histórico importante foi o momento pelo qual passamos em 2016, que culminou no Impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Tal processo colocava-se em oposição às conquistas progressistas no âmbito universitário, bem como no âmbito democrático de forma mais geral.

Essa foi a matéria humana e histórica, que somada às investigações teóricas, estéticas e conceituais formou nosso primeiro resultado significativo: o experimento cênico *Fuzuê* (2016). A partir desse experimento estruturamos também o grupo de trabalho laboratorial como um grupo de teatro universitário, que passamos a chamar de *Coletivo Fuzuê,* formado por discentes da Graduação em Teatro e da Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ, no âmbito do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena GPHPC/UFSJ. Como já citado, o experimento cênico *Fuzuê* foi produzido no âmbito do projeto *As formas do político na cena contemporânea.* A produção artística conjugou a pesquisa temática e metodológica, buscando trazer o diálogo entre as noções de teatro político/épico e Agitprop com os campos da história da escravidão e da luta de classes no Brasil. Com este experimento cênico, a noção de laboratório pôde ser expandida para apresentações ao público, ampliando assim as possibilidades de investigação na interface teoria e prática, até então restritas à sala de ensaio para se pensar a relação com o público, dando origem ao projeto de pesquisa seguinte – *Cena dialética: práxis e história* – e ao experimento cênico *Confere* (2018). Pelas características das pesquisas e dos experimentos delas resultantes, toda a circulação e apresentações dos experimentos foram realizadas preferencialmente para um público que historicamente não usufrui da arte teatral, e assim sendo, a apresentação dos experimentos foi realizada em escolas públicas locais, movimentos sociais (MST, MAM e MNLM) e comunitários (como quilombos e associações de moradores).

O campo do teatro político vem sendo investigado desde 2015 nos projetos docentes já relacionados, nos quais, as investigações e ações desenvolvidas têm se sistematizado na metodologia laboratorial, sempre com o Coletivo Fuzuê do GPHPC, pautando-se num mecanismo que leva em conta um problema de pesquisa (uma hipótese) e para aprofundá-lo, usa como recurso 1) a investigação teórica e analítica, embasando-se em leitura bibliográfica, 2) a análise de materiais cênicos: encenações, performances e dramaturgias, que trabalham no espectro do teatro político; 3) a experimentação cênica em sala de ensaio do material apreendido

nas leituras bibliográficas e análises de materiais cênicos; 4) Esse trabalho de experimentações cênicas é sintetizado em experimentos cênicos e apresentados ao público preferencialmente em espaços de militância política, ligados a escolas públicas, movimentos sociais e/ou comunidades periféricas.

Essas ações, enumeradas acima pedagogicamente em quatro itens, não ocorrem necessariamente em sua ordem cronológica, mas sim em uma dinâmica laboratorial, na qual o problema de pesquisa é levado à sua experimentação nas frentes: intelectual, de experimentação em sala de ensaio e embate junto ao público. Essa dinâmica laboratorial de interação entre diferentes frentes pode variar, e sendo assim, compreende-se que a experimentação em sala de ensaio e o embate em apresentações junto ao público contribui na compreensão teórica do objeto, da mesma forma que a investigação teórica embasa as experimentações em sala de ensaio e as apresentações junto ao público.

O momento laboratorial de exibição da obra, que atualmente tratamos dentro da noção de socialização dos meios de produção teatral, vem sendo discutido e empregado pelo Coletivo Fuzuê desde 2017. Tal noção pressupõe algumas questões de âmbito estético e político. A primeira questão que se leva em conta é de ordem estética, que pela tradição materialista e dialética, considera forma-conteúdo como uma relação histórica (SZONDI, 2011). A segunda, que a produção estética está em constante disputa, e consequentemente, as maneiras de se encenar e o conteúdo da encenação podem influenciar diretamente na socialização dos meios cênicos junto ao público. Em outras palavras é preciso estar atento tanto à história que se quer contar, quanto a como contar esta história.

Encontramos um campo privilegiado para o desenvolvimento laboratorial em sala de ensaio de linguagens teatrais tais como o teatro político, o teatro épico e o Agitprop, buscando sempre o confronto teoria e prática, para se pensar tanto metodologicamente, quanto tematicamente a construção da cena. Quanto ao encontro da obra com o público, fica evidente que é muito importante se pensar em qual história, qual narrativa (conteúdo) interessa àquele público e que este conteúdo aliado à maneira como se narra (forma), possibilita a partilha da história. Ao pensarmos em um público que historicamente não é acostumado a usufruir da arte teatral, encontramos novidades surgindo desta relação não orgânica.

Neste sentido, é pertinente que se pense em alguns aspectos importantes, como garantir àquele público um acesso a obra não apenas como consumidor, mas como produtor de conhecimento. Sendo assim, a obra não se apresenta fechada, mas ao contrário, se apresenta em constante construção, procurando possibilitar ao público construir também a sua história. Este processo se dá por várias vias, pode ser por identificação, quando o sujeito se reconhece na cena; ou mesmo no processo de distanciamento, que traz um contexto histórico mais amplo para o contexto histórico local daquelas comunidades. É importante ressaltar, que também a obra se coloca em constante construção, e assim sendo, a partir deste contato com o público, na volta à sala de ensaio, ela pode sofrer modificações significativas.

Além da preocupação com a construção da cena em si, há outros fatores importantes

à noção de socialização dos meios de produção. Investigamos e procuramos realizar algumas estratégias junto às comunidades como o oferecimento de oficinas de teatro; o contato de mais longo prazo com as comunidades (neste caso, há uma preocupação com o cronograma das apresentações teatrais, que devem levar em conta não apenas o tempo necessário para se montar e apresentar uma obra, mas um tempo mais alongado, que permita conhecer a comunidade mais de perto, em seus aspectos materiais e sensíveis); o envolvimento de membros da comunidade na construção dos aparatos para a encenação (como a produção local do evento, montagem do cenário, iluminação, etc.) transformando tais processos em momentos de trocas e aprendizados; a realização de debates após as apresentações etc.

A metodologia laboratorial tem se mostrado uma forma dinâmica de pesquisa e investigação com o teatro, abrindo diversas possibilidades de enfrentamento teórico e prático às questões ligadas ao teatro de cunho social e engajado. Trabalhando sempre com as condições de pressão e temperatura dadas pelo momento histórico, as frentes laboratoriais têm procurado ajustar-se às condições dadas pelo enfrentamento à pandemia de COVID 19. Neste sentido, sem poder usufruir da sala de ensaio e embate junto ao público, o trabalho tem se ajustado aos encontros virtuais e às possibilidades de experimentações e embate com as ferramentas virtuais, nos colocando em constante experimentações, na compreensão de que acima de tudo somos sujeitos históricos.

Bibliografia

Marx, Karl. (2011) *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo.

Schino, Mirella. (2012) *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa.* São Paulo: Perspectiva.

Szondi, Peter.(2011) *Teoria do Drama Moderno. 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify.

A individuação, os afetos musicais e as contas de lágrimas que colhemos pelo caminho: vestígios de uma atriz em busca de si

Mota Drummond, Juliana Alves
UFSJ[1]
julianamota@ufsj.edu.br
Supervisor: Marcos Antônio ALEXANDRE – UFMG/CNPq

Palavras Chave
AFETO MUSICAL - INDIVIDUAÇÃO E ESCRITA (AUTO)BIOGRÁFICA

Resumo

Este trabalho propõe discutir a utilização do Mapa dos Afetos Musicais como um caminho possível para o aprimoramento do olhar do ator sobre suas experiências, sua trajetória e para a (re)descoberta de si. São associados a tal estratégia de trabalho conceitos vindos da psicologia analítica, num movimento de criação artística e teatral (auto)biográfica.

Presentación

Afetos não são "feitos" através da vontade, mas acontecem. No afeto aparece às vezes um traço de caráter estranho até mesmo à pessoa que o experimenta, ou conteúdos ocultos irrompem involuntariamente. [...] O desconhecido que o afeto descobre, sempre esteve aí e mais cedo ou mais tarde se apresenta à consciência. (JUNG, 2000, p. 272)

Uma ferramenta central do trabalho que tenho desenvolvido dentro do teatro parte da ideia de afeto trazida por Jung. A partir dela escrevi anteriormente sobre o que chamo de *afetos musicais* - experiências musicais vividas que alteram a forma do indivíduo se relacionar consigo mesmo, com o outro e com o mundo - e é a partir deles que tal ferramenta foi construída, o ***mapa dos afetos musicais***.

No início de quase todos os processos de criação que tenho conduzido convido os participantes a criarem seu mapa de afetos musicais, os seja, eles são convidados a revisitar sua trajetória e criar uma forma de notação particular da memória. Situações como a forma como a avó cantava enquanto preparava o almoço de domingo, a música que tocava enquanto os pais dançavam na sala, o som do silêncio ensurdecedor que marca o fim de um relacionamento amoroso, o tempo dilatado experimentado num período inimaginável como confinamento pandêmico... experiências repletas de cargas energéticas que marcam profundamente e que

1 Juliana Mota é professora do Departamento de Artes da Cena da UFSJ e do Programa de pós-graduação em Artes da Cena da mesma instituição. Coordena o grupo de Pesquisa CASA ABERTA e tem seus trabalhos voltados para Memória, Música e Formação do Ator.

possuem energia psíquica suficiente para transformar quem as vive.

Durante alguns anos me ative a tais memórias registrados nos mapas como minha principal motivação para criação das cenas e espetáculos. Acontece que ao acompanhar o olhar de cada ator, cantor, estudantes da área do teatro, da música, da psicologia e das ciências sociais com quem trabalhei, pude perceber que o processo de construção de tal mapa provoca um contato muito intenso com a trajetória pessoal individual e que um movimento potente parecia nos impulsionar no caminho da individuação.

> Uso o termo "individuação" no sentido do processo que gera um "individuum" psicológico, ou seja, uma unidade indivisível, um todo. Presume-se em geral que a consciência representa o todo do indivíduo psicológico [...] É um preconceito supor que algo nunca pensado possa não ter existência dentro da psique. [...] Muitas coisas acontecem num estado de semiconsciência, e outras tantas sucedem inconscientemente. (JUNG, 2000, p. 269)

Vejo claramente, na construção dos mapas de afetos musicais, processos inconscientes ou semiconscientes sendo tocados. Ao entrar em contato novamente com tais materiais várias impressões marcadas nos corpos, nos padrões de comportamento, nas formas de se abrir ou se fechar para o mundo ficam um pouco menos perdidas na vida caótica do inconsciente, levando a mim mesma e a alguns companheiros a avançar nessa trajetória de aproximação do EU com o SELF, do conhecido com o que ainda não é conhecido, do consciente com o inconsciente.

Neste artigo, iremos revisitar alguns dos pilares propostos por Jung na Psicologia Analítica e desvelar formas experimentadas durante o pós-doutorado de aproximação entre criação artística e o processo de individuação. Analisaremos a escrita do livro Insubmissa empregando em tal feito uma leitura sobre como inconsciente individual e coletivo se apresentam, e ainda como o contato com a sombra e com o Animus que estão presentes no trabalho.

É importante ressaltar que o desenvolvimento desta pesquisa está estritamente ligado ao tipo de teatro que temos proposto dentro do núcleo de pesquisa CASA ABERTA, da UFSJ. Trabalhamos a escrita (auto)biográfica na cena teatral, sempre num cruzamento entre a história dos próprios atores e histórias escolhidas de outras pessoas para serem contadas. Essas outras pessoas por vezes são parentes e familiares, por vezes são personagens e por outras vezes são pessoas entrevistadas e observadas para o processo de composição.

Para realizar a aproximação pretendida aqui entre os afetos musicais e o processo de individuação o texto será dividido em três sessões: a primeira como uma breve introdução a algumas propostas de Jung; a segunda como uma desmontagem das escritas para o fim do mundo de Insubmissa, livro de minha autoria escrito e levado a público durante o período de confinamento vivido em 2020 e, finalmente, hipóteses para a criação de um novo espetáculo cênico musical no caminho da individuação, desta vez voltando a olhar para o Ânimus no processo de composição.

1.Um caminho para a individuação

Jung, criador da psicologia analítica, trouxe uma questão fundamental em sua teoria: seria o nosso inconsciente formado apenas por experiências recalcadas da nossa vida consciente? Será que nele não existiria algo de maior, mais universal e com a capacidade de nos conectar de alguma forma?

Tentando responder tais perguntas Jung chega à constatação, por observação de seus pacientes, de uma nova dimensão do inconsciente: o "inconsciente coletivo". Desta forma, teremos, em Jung, a divisão entre consciente e inconsciente formado pelo inconsciente individual e pelo inconsciente coletivo.

O consciente abriga a imagem que temos de nós mesmos e as noções básicas de como nos relacionamos com o outro e com o mundo. No inconsciente individual teremos aquelas experiências vividas pelo sujeito e que não obtiveram força suficiente para virem ao consciente ou que pelo seu grau de intensidade e dor foram recalcadas ali. No inconsciente coletivo, teremos indícios de experiência acumulada de geração em geração, como uma forma instintiva do ser se colocar no mundo, tudo guardado e pronto para ser descoberto nas brechas que criamos nos sonhos, nos insights, os momentos de expansão da alma.

No inconsciente coletivo podemos perceber que tal maneira instintiva de estar no mundo se manifesta por meio de símbolos, arquétipos, mitos, contos de fada que nos são trazidos nos sonhos. A presença dos arquétipos no trabalho de Jung irá ser um norte para que compreendamos sua forma de entender a psique. Ele nos dirá que ela é formada pelo consciente e inconsciente com a presença de arquétipos muito importantes, sendo eles:

- O EGO ou EU - Centro regulador do consciente, com a noção da imagem que o indivíduo representa no mundo;

- A PERSONA - Formada pelas máscaras que usamos em determinadas funções em nossa vida: a mãe, a professora, a mulher desejante, a cantora, a médium etc. É importante salientar aqui que Jung vai nos falar que nós temos um Quantum de energia na psique que precisa ser distribuído de forma equilibrada entre os papéis desempenhados pelo indivíduo em suas relações. Como se as várias faces da persona precisassem ser alimentadas energeticamente de forma equânime para que a saúde e a leveza pudessem se instaurar.

EGO e PERSONA estariam concentrados no consciente enquanto a SOMBRA, ÂNIMA/ÂNIMUS e SELF estariam concentrados no inconsciente e é sobre eles que nos debruçaremos aqui. A SOMBRA é o depósito no inconsciente pessoal que abriga todas as características do indivíduo que foram negadas em seu processo de formação (ex: impulsos sexuais reprimidos na infância) como também todas as suas potencialidades que não foram alimentadas adequadamente para que viessem à luz. É no contato com a Sombra que o processo de expansão da maneira de estar no mundo se dá, neste contato ocorre um alargamento do eu. Nas palavras da Dra. Nise da Silveira:

A sombra é uma espessa massa de componentes diversos, aglomerando desde pequenas

fraquezas, aspectos imaturos ou inferiores, complexos reprimidos, até forças verdadeiramente maléficas, negrumes assustadores. Mas também na sombra poderão ser discernidos traços positivos: qualidades valiosas que não se desenvolveram devido a condições externas desfavoráveis ou porque o indivíduo não dispôs de energia suficiente para levá-las adiante, quando isso exigisse ultrapassar convenções vulgares. (SILVEIRA, 1997. p. 82-83)

A ÂNIMA e O ÂNIMUS são representações do feminino no homem e do masculino na mulher. Eles carregam nossas projeções para o sexo oposto e serão nossas balizas na procura por parceiros na vida consciente. Tais representações são formadas por vários fatores, entre eles o nosso contato com os pais. Muito além das nossas experiências pessoais carregam a experiência de toda a humanidade com o sexo oposto. Para nós aqui interessa discorrer um pouco mais sobre o Ânimus e para tanto convocamos novamente a Dra. Nise da Silveira:

O animus condensa todas as experiências que a mulher vivenciou nos seus encontros com o homem no curso dos milênios. E é a partir desse imenso material inconsciente que é modelada a imagem do homem que a mulher procura. (SILVEIRA, 1997. p. 85)

Nesta passagem, podemos claramente perceber a importância do inconsciente coletivo para a construção da psicologia analítica, proposta por Jung. A existência do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo influenciando-se continuamente modelarão nossa forma de olhar para o sexo oposto – quando se trata de observar a manifestação da Ânima e do Ânimus –estabelecer algum tipo de relação, projetar ali a imagem ideal e consequentemente sofrer com a impossibilidade de existência da mesma.

Na segunda metade da vida, ÂNIMA e ÂNIMUS começam a se manifestar no comportamento do indivíduo e é importante perceber essas mudanças e as transformações que o contato com essas energias complementares causa.

O SELF é o centro regulador de toda a psique. É no contato e fortalecimento do self que podemos encontrar o que realmente dá sentido à nossa existência. Nele estão nossos desejos profundos e nossas capacidades inatas. É na aproximação entre SELF e EGO que teremos o processo de individuação se dando.

Jung vai dizer que a nossa busca em processo de análise é essa diminuição do espaço entre aquilo que eu penso que sou e aquilo que eu realmente sou.

Consciência e inconsciente não constituem uma totalidade, quando um é reprimido e prejudicado pelo outro. Se eles têm de combater-se, que se trate pelo menos de um combate honesto, com o mesmo direito de ambos os lados. Ambos são aspectos da vida. O consciente deveria defender sua razão e suas possibilidades de autoproteção, e a vida caótica do inconsciente também deveria ter a possibilidade de seguir o seu caminho, na medida em que o suportarmos. Isto significa combate aberto e colaboração aberta ao mesmo tempo. Assim deveria ser evidentemente a vida humana. É o velho jogo do martelo e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num Individuum. (JUNG, 2000, pág. 281)

No processo de individuação que vamos:

- olhar profundamente para os conteúdos contidos na SOMBRA, aceitar ou transformar nossos defeitos, alimentar nossas qualidades reprimidas e entender os causadores de alguns padrões de comportamento no cotidiano;

- olhar com serenidade para as idealizações projetadas no sexo oposto, entender o que realmente buscamos no outro e o que já pode ser deixado para traz abrindo espaço assim para o encontro com outro ser real;

- integrar nossas personas a esse eu que existe e se relaciona;

- tomar consciência de nossos desejos profundos e a partir daí criar ou não caminhos para realizá-los.

Esse processo de integração do ser, de reconhecimento de suas partes e suas faltas vai ser marcado pela presença de símbolos como as mandalas durante toda a vida onírica do sujeito. Nelas poderemos encontrar informações preciosas sobre o estado da psique, sobre a potência do momento presente e a iminência de transformações. Ainda nos sonhos, Jung abordará a presença constante de símbolos e mitologias surgindo do inconsciente coletivo como indicadores desse processo de cooperação ou embate entre consciente e inconsciente. Neste caminho Jung trará para sua teoria conceitos e conhecimentos que derivam dos estudos da mitologia, dos símbolos, da alquimia e da religião. Considerará como fundamentais para a compreensão do ser a abertura de olhar para eventos que dependem de nossa vontade e que nos arrebatam com uma força maior do que nós, caracterizando tais experiências como contatos com o numinoso.

2.Um lugar possível para existir a partir da escrita de Insubmissa

Estamos em outubro de 2020 enquanto escrevo este artigo, há mais de seis meses entramos em isolamento social em função da COVID 19 e mesmo hoje o impacto de tal reviravolta em nossas vidas continua me assombrando. Por que será que a companhia de alguns outros continua sendo tão impactante na materialização desse ser aqui que vos escreve? Exatamente isso, sem a companhia do outro me senti perdendo a matéria, evaporando, desaparecendo, desintegrando e certamente não sou a única nesse processo de "transparecência". Na busca de um lugar de encontro com o outro, nos meses de abril e maio escrevi um livro chamado *Insubmissa: escritas para o fim de um mundo*. Fui escrevendo como que num transe imposto pela ciclicidade dos dias naquela ainda nova realidade para mim.

Escrevi o Insubmissa tendo as palavras de Conceição Evaristo por trás dos meus olhos. Nas mulheres apresentadas por ela em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* encontrei inspiração para falar de minhas mulheres, todas elas, aquelas que já cuidaram de mim, aquelas das quais cuido, aquelas que me incendeiam os pensamentos e aquelas que choram ao meu lado. Escrevi o *Insubmissa* num processo profundo de encontro com essas mulheres e ia distribuindo esses textos-poesias para pessoas muito próximas e conhecidas para que elas não se esquecessem de mim. Para que elas soubessem que do lado de cá outra pessoa também se revisitava e que a

aparente calmaria escondia correntezas violentas no mais profundo do rio. Sabia que acontecia com elas e dizia isso contando o que acontecia comigo.

Esse processo de escrita-poética-cênica-auto-analítica funcionou como estopim para vários insights no caminho da criação de uma autoimagem mais colada a um real, ao que de mais honesto imagino que possuo para compartilhar neste momento. Engraçado que ao mesmo tempo em que o medo de desaparecer era trazido pelo isolamento um desejo irrefreável de ser exatamente transparente tomava conta de mim. Transparente sem máscara, íntima, entregue, sem nada pra anuviar o que precisava ser dito.

Analisaremos algumas passagens do livro, originalmente escrito sem um planejamento prévio de que formato deveria assumir mas que agora, olhando para os escritos um pouco menos descolada do chão, consigo perceber um caminho muito rico e próximo daquilo que motivou a pesquisa do pós-doc intitulada *A individuação, os afetos musicais e as contas de lágrimas colhidas pelo caminho*. Hoje vejo outra ordem possível para o título da pesquisa: "As contas de lágrimas colhidas pelo caminho, a individuação e os afetos musicais". Digo isso porque o processo de criação trouxe este movimento: ao observar as experiências trazidas até aqui nesta situação de reclusão o exercício da autoanálise sofreu uma aceleração enorme e consequentemente a aproximação dessa consciência do que nos torna o que somos foi convocada. Como um fechamento de um movimento interno que motivou a criação dos espetáculos *Quintal*, *Motriz* e *Olhos d'água*, dirigidos por mim no CASA ABERTA[2], o *Insubmissa* vem para consolidar sensações e impressões acumuladas na minha relação com o feminino. E como, apesar de reclusos e transparentes, ainda estamos vivos, o livro na sua última página me devolve para os afetos musicais que precisam ser investigados agora, aqueles afetos que me aproximam, conflitam, afastam, seduzem, tocam o masculino, os afetos que convocam o Ânimus.

Vejamos a escritura familiar, presente em Maria, que abre o livro e a última poesia, sem nome, lançada ali. Perceba o movimento de saída do universo que possui a mulher como sujeito a ser experimentado e a entrada no universo que possui a relação com o homem como mote:

> ***Maria***
> Um dia Maria fez fubá com açúcar para as suas meninas
> As latas vazias e o homem que já não estava lá deixavam a casa cada vez mais silenciosa
> No entanto uma ternura de iguais tomava conta do espaço entre elas
> Uma bondade e um compartilhar que marcariam posturas para toda uma vida
> E também para suas filhas, e para as filhas de suas filhas
>
> A lenha na cabeça, o pé descalço para a escola
> E depois da volta dele o cheiro de peixe, o doce de chuchu separado no prato

2 CASA ABERTA é um grupo de pesquisa e programa de extensão coordenado por mim na Universidade Federal de São João Del Rei. Fundado em 2012 como um espaço para a troca entre comunidade acadêmica e os artistas e pesquisadores externos à UFSJ, o CASA ABERTA já realizou 5 seminários internacionais, 8 espetáculos e experimentos cênicos, 3 missões de divulgação de pesquisas no exterior e ainda muitas outras ações sempre na interface entre Música e Teatro, abordando ainda questões que atravessam os campos da Psicologia, Saúde do Artista e Diversidade Cultural.

O bar, o pequeno mercado, a expansão seguida por lenta minguância

E Maria sempre me respondendo, sempre:
Estou aquela casquinha, minha filha
E parada no meio da madrugada percebo a casca se afinando
Prestes a romper

O que aconteceria se não desse conta
O que aconteceria se quebrasse, se parasse de conter
O que aconteceria se, com uma menina em cada mão, saísse pelas ruas gritando e nunca mais voltasse

O que aconteceria, Maria?
O que aconteceria com Maria?
O que aconteceria comigo, Maria?
(MOTA DRUMMOND, 2020, p. 17)

E no encerramento:

Passei a madrugada toda cantando
Escurecendo os afetos
Cantando os homens pretos
Fazendo as pazes com eles
Ouvindo o que eles diziam dentro do tempo de cada canção
Sentindo a minha voz vibrar nas deles
Reconhecendo o que falo deles em mim
Reconhecendo que falo deles em mim
Reconhecendo o falo deles em mim
As ausências, as durezas, as tonturas, as andanças, os encantamentos
Já fiz as pazes com minhas mulheres
Começo agora a rever meus homens
E anseio pelo momento em que eles se deem as mãos
(MOTA DRUMMOND, 2020, p. 96)

Como uma cena familiar transformada em escrita poética, o livro inicia com a apresentação da matriarca, avó materna, cercada por suas filhas fundindo-se comigo e minhas filhas[3] numa narrativa em que a presença do masculino é uma presença ausente. No texto final, esses homens todos (os dela, os nossos e os meus) são convocados para serem olhados de frente e para que a relação com todos eles seja colocada em pé de igualdade e de profundidade tal qual a relação estabelecida com as mulheres todas nos últimos anos de trabalho. Retomaremos a questão do texto final em breve. Por agora cabe falar de todas as mulheres presentes em

3 Hoje, eu, Juliana Alves Mota Drummond, tenho duas filhas Alice e Sophia, minhas meninas-maravilha, crianças amadas e que me ensinam todos os dias.

Insubmissa.

Entre uma extremidade e outra do livro existe um universo preenchido por memórias íntimas e compartilhadas, confissões reinventadas que como Evaristo dirá:

Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que às vezes se (con)fundem com as minhas. Invento? Invento sim, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. (EVARISTO, 2016, p. 7)

O Insubmissa: escritas para o fim de um mundo é composto por nove sessões ou capítulos intitulados: I – Nove respiros, II – Segunda estação, III – Terceiro olhar, IV – Quatro, V – Fuga para o sagrado, VI – Seis senhoras, VII – Sem pecado, VIII – Para ouvir a minha voz e IX – Eles aqui. Em Seis senhoras, temos claramente o exercício de *(con)fundir-se* com histórias que me foram compartilhadas. É um jogo constante de tentar falar com a voz da outra o que acontece ali, personas criadas. São falas de seis mulheres muito próximas que ganham novas palavras e ações combinadas nessa escrita que brinca com a passagem que se estabelece entre a biografia e a autobiografia.

Em "Nove Respiros", temos 9 textos-poesias que apresentam os referenciais femininos familiares como a avó materna, as filhas dela, as minhas filhas, a minha mãe e uma "eu" que se apresenta em Flerte. Todas são convocadas pelo consciente, empregando nos escritos memórias e informações já ditas anteriormente em análise, em processos de composição de espetáculos e em conversas cotidianas. No entanto, ainda "Nove Respiros", podemos perceber a presença de outras figuras femininas sendo trazidas pelo sonho e por imagens do inconsciente. Vejamos dois textos que são apresentados em sequência nesta primeira sessão: Plenitude e Coexistir.

Plenitude

Uma mulher invadiu meus sonhos
Uma eu melhor
Uma eu maior
Uma eu mais forte

Como uma medusa de luz
Com cachos púrpura translúcidos
Que abraçavam pessoas
Próximas e distantes
Sem aura de pureza ou maldade

Era apenas existência

Em plenitude
(MOTA DRUMMOND, 2020, p. 23)

Perceba como neste texto, diferentemente do “Maria” já apresentado anteriormente, saímos do campo das memórias pessoais e damos espaço para algo do inconsciente coletivo aparecer: a figura mitológica da Medusa é trazida pelo sonho. Podemos perceber que apenas a cabeça da medusa aparece na imagem, com a função a afastar o mal daquele momento, nitidamente causado pelo desconforto do isolamento social também expresso em *Atrair a paz*.

A imagem da mulher que sangra e que expõe suas emoções aparece no texto seguinte, “Coexistir”. Retomamos aqui o arquétipo do feminino, da deusa selvagem, da presença de várias mulheres dentro de uma só. Claramente a força de *Eu-mulher*, de Evaristo, é convocada (inconscientemente ou semiconscientemente) neste desejo de dar voz às mulheres todas. Retomemos as palavras de Conceição e as minhas:

Eu-Mulher	**Coexistir**
Uma gota de leite me escorre dos seios Uma mancha de sangue me enfeita entre as pernas Meia palavra mordida me foge da boca. Vagos desejos insinuam esperanças Eu-mulher em rios vermelhos Inauguro a vida. Em baixa voz violento os tímpanos do mundo. Antevejo. Antecipo. Antes-vivo Antes-agora-o que há de vir. Eu fêmea-matriz. Eu força-motriz. Eu-mulher abrigo da semente moto-continuo do mundo. (EVARISTO, 2017. Pág. 60)	O corpo sangra E novamente jorram emoções daqui Todas elas tornam a ascender As outras mulheres guardadas Cobram sua voz Seu raio e sua dança nua Os pensamentos vagueiam As pernas tremem Os olhos brilham Todas celebrando um eterno coexistir (MOTA DRUMMOND, 2020, p. 23)

O movimento de trânsito entre consciente, inconsciente pessoal e inconsciente coletivo vai perpassar vários momentos do livro, fazendo com que questões pontuais, num movimento espiralar, ganhem um olhar que ultrapassa a experiência já vivida e atinja um espaço próximo ao sagrado, ao que Jung denominaria como numinoso, como as experiências que não derivam apenas da nossa vontade, mas sim de um contato com algo mais sutil que é capaz de arrebatar e controlar o ser humano. Em "Canção para curar", presente no capítulo VIII – Para ouvir a minha voz, podemos claramente ver o contato com o mágico sendo convocado:

Era urgente, algo de mágico precisava acontecer. Mesmo sem conhecer todos os passos que deveriam ser seguidos comecei a juntar tudo capaz de me fazer desaparecer novamente. Esperei a casa entrar em estado de silêncio e, em círculos concêntricos espalhei canela, rosa vermelha, um pouco dos líquidos, manjericão, tudo colocado ao chão com uma destreza a muito não visitada. Acendi a vela para que ela novamente acordasse dentro de mim e, enquanto vinha, algo ia desaparecendo. De pé, dentro centro do círculo sagrado, ela ganhava voz em meu corpo, deixando transparente tudo aquilo que, com dificuldade, nas retas do dia eu tentava esconder. A Deusa interna ria, incensava as amarras e fazia com que elas se dispersassem no ar. A rainha soberana cantava em mim, cantava a sabedoria do controle do tempo, e intencionalmente gravava em minha mente: Tenha calma, tudo o que é vida há de brotar. (MOTA DRUMMOND, 2020, p. 80)

O contato com os elementos naturais retorna em vários momentos do livro, reforçando memórias familiares vinculadas às avós: a materna cultivando suas folhinhas para os chás e a paterna com as garrafadas usadas na ação de benzer. Este tipo de processo é muito comum nas composições de cena que vivenciamos dentro do CASA ABERTA. Dividimos as memórias/ experiências em três categorias básicas: aquelas vinculadas ao afeto gravado na própria pele, ou seja, às memórias de acontecimentos particulares e individuais; aquelas que são memórias de acontecimentos compartilhados, como acontecimentos vivenciados pela família e pelos grupos de convivência; e, por fim, aquelas que ultrapassam aquilo que já conhecemos e estão guardadas nas experiências gravadas no inconsciente coletivo. O ritual descrito em "Canção para curar" nunca foi realizado por mim desta forma, mas informações vindas de tantos lugares que me são familiares, fazem com que ele se torne real ali. Temos ainda esse tipo de manifestação presente no capítulo VII - Sem pecado:

[...] Desci para o jardim, peguei folhas de picão para preparar um emplastro. Apanhei também as pétalas de rosas que haviam caído durante a noite para preparar meu banho. Trazendo a pequena colheita ao rosto senti a mistura dos cheiros, a combinação de rosa, orvalho e picão dilatando minhas narinas, abrindo caminhos dentro de mim. Podia sentir o que não se vê. O gosto pelos cheiros continuava presente. Passei pela cozinha, amassei as folhas, fervi a água e misturei as pétalas, sem fome alguma, fome de nada. (MOTA DRUMMOND, 2020, p. 72)

Um paralelo importante a ser estabelecido para mim é a sensação de continuidade que tenho ao ler "Regina Anastácia", conto que encerra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, e ler a "Canção para aprendiz", último texto-poesia presente no capítulo VIII do meu *Insubmissa*. Regina Anastácia apesar da desaprovação da família do seu amor, rapaz de família tradicional da cidade onde vive, consegue viver uma história de troca e cumplicidade com ele. Se olharmos para trás, no livro, a relação com os homens é marcada por muita dor, muitas ausências e por uma quase impossibilidade concreta de as mulheres serem colocadas no lugar de parceiras ao lado dos homens. A ler a história de Regina uma ponta de esperança surge em nós, de que pode ser diferente, pode ser melhor, pode ser bom estar com os homens. O texto que encerra meu processo de fazer as pazes com as mulheres, de estar em paz com elas para, a partir daí, poder olhar para os meus homens é o seguinte.

> **Canção para a aprendiz**
>
> (sussurrando em meu ouvido)
> Já é hora de parar de repetir.
> Observe cada pedacinho desse corpo e desse espírito morada que foi construído até aqui.
> Perceba neles cada rastro, marca, impressão, rachadura, perfume, calor que a caminhada te concedeu.
> Contemple, minha filha!
> Contemple isso tudo que é seu.
> Não há nada a negar, não há nada desconhecido.
> É tudo seu. Deixe a luz sair. Basta deixar as nuvens se afastarem. Você é casa de ventanias. Já não precisa sofrer. Afaste-as. A hora agora é de colheita, de carinho e de cuidado. Já é hora de receber. (MOTA DRUMMOND, 2020, p. 92)

Nada planejado conscientemente, mas chegando num mesmo ponto de convergência com Conceição, uma paz afastada do sofrimento, afastada da falta, uma paz vinda da alegria de escolher e ser escolhida, em equilíbrio:

> Jorge, o moço mais bonito que conheci estava aqui até dez anos passados. Dizia que eu era a eterna rainha dele. Eu acredito, pois ele era meu rei. Um dia, logo depois do sol se pôr ele se foi... eu espero sem pressa alguma a hora do meu poente. (EVARISTO, 2016. Pág. 140)

3.Abrindo caminhos para que eles estejam aqui

Em uma madrugada dessas, doídas e sem fim, deixei os amores dormindo no piso superior e fui para o escritório. Não sabia muito bem o que estava indo fazer lá, mas fui. De camisola, de olho fundo pela falta de sono, com um buraco por dentro que não sabia explicar. Como num processo de purgação comecei a cantar, muito viva, muito presente, muito conectada comigo mesma. Cantava as músicas dos homens pretos que meu pai, outro homem preto, gostava de ouvir. Cantava as músicas de artistas que me tocavam imensamente e, ao perceber a voz deles

na minha, uma nova porta para a pesquisa – da cena e de mim mesma – se abria. O vazio estava na busca por um ideal que nunca chegará, por uma representação do masculino que negasse tudo aquilo que nunca admirei e ao mesmo tempo me oferecesse tudo aquilo que não ouso confessar que desejo. Este momento específico marca pra mim o começo de uma aproximação com esse arquétipo masculino que me habita, com o Ânimus.

Como olhar para o homem sem estar contaminada por toda essa carga de experiências duras vividas pelas minhas antepassadas tão bem contempladas por Conceição em *Insubmissas Lágrimas*? Como conseguir perceber o humano ali sem depositar nele todas as faltas que desejo saciar em mim? E que novas portas esse relaxamento de esperas e expectativas poderiam abrir para mim na liberação do meu potencial de criação em cena e na vida?

São perguntas que estão a me mover neste momento e que desencadearão na montagem dos próximos experimentos cênicos musicais para *Insubmissa*. O primeiro deles, a madrugada cantando esses homens, virou a poesia que encerra o meu livro de escritas para o fim de um mundo e está registrado em vídeos solitários feitos pela madrugada escura. O segundo começa a ser ensaiado agora no diálogo entre as músicas escolhidas, a reflexão sobre o texto das canções e a interpretação das mesmas. Depois disso serão mais contas de lágrimas que colheremos pelo caminho.

Referências

Evaristo, Conceição. (2016) *Insubmissas lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malê.

Evaristo, Conceição. (2017) *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê.

Jung, Carl Gustav. (2008) *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Jung, Carl Gustav. (2008) *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes.

Mota Drummond, Juliana Alves. (2020) *Insubmissa: escritas para o fim de um mundo*. São João Del Rei: Editora UFSJ.

SILVEIRA, Nise da. (1997) *Jung*: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Implicancias poéticas y actorales del distanciamiento social en el teatro pandémico. Estudio de caso

Ogás Puga, Gisela[1]
Universidad Nacional de San Juan - INT
giselayogas@yahoo.com.ar

Ogás Puga, Grisby[2]
Universidad Nacional de San Juan - CONICET
grisbyogas@yahoo.com.ar

Palabras Clave
TEATRO-PANDEMIA-DISTANCIAMIENTO-ACTUACIÓN-POÉTICA

Resumen

En el presente trabajo abordamos un tema que, sin dudas, nos convoca en su inmediatez: las implicancias poéticas y actorales que se generaron a partir del distanciamiento social requerido como medida sanitaria durante el contexto pandémico. El estudio de caso propuesto es la obra *Los amores de Shakespeare*, de Grisby Ogás Puga, dirigida por la autora e interpretada por los mismos actores de la versión original, una de ellos es la actriz Gisela Ogás Puga, coautora de este trabajo. La decisión poética de volver a poner en escena la obra estrenada en 1998 concebida para un teatro convencional en espacio cerrado, a una puesta al aire libre en el jardín delantero de una vivienda, generó -paradójicamente- un espacio convivial más intimista entre los espectadores y la escena. Este factor se suma a condiciones previas de la obra: Los actores realizan cada escena intentando una caracterización realista pero interviniendo el gesto metateatral distanciado necesario y operativo en el contexto del espacio escénico. Se plantea así, el drama de la creación actoral en el juego de los actores que a distancia y desde sus individualidades intentarán conformar un vínculo, manteniendo el distanciamiento prescripto por la pandemia. La relación actor – espectador queda de manifiesto en un pacto no solamente óntico-ficcional, sino también óntico-pandémico.

1 Gisela Ogás Puga es Profesora en Letras. Actriz e Investigadora en Artes Escénicas. Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires. Prof. Adjunta a cargo de la Cátedra Poéticas y Estéticas Teatrales de la Carrera de Teatro de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Actualmente se desempeña en el cargo ganado por concurso de antecedentes y oposición de Representante del Quehacer Teatral Nacional del Instituto Nacional de Teatro perteneciente al Ministerio de Cultura de la Nación.

2 Grisby Ogás Puga es Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta en la Carrera de Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Titular Reglar de la las Cátedras de Literatura Argentina I y Literatura Argentina II de la Carrera de Letras, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Es dramaturga, directora teatral e investigadora en artes escénicas.

Teatro y pandemia

Presentamos el caso de estudio de una puesta en escena durante la pandemia por Covid-19 para abordar un tema que, sin dudas, nos convoca en su inmediatez: las implicancias poéticas y actorales que se generaron a partir del distanciamiento social requerido como medida sanitaria durante el contexto pandémico de apertura gradual para el caso de las artes escénicas. El estudio de caso propuesto es la obra *Los amores de Shakespeare*, de Grisby Ogás Puga, dirigida por la autora e interpretada por los mismos actores de la versión original de 1998 en la Provincia de San Juan. Conforma el elenco la actriz Gisela Ogás Puga, coautora de este trabajo. La decisión poética de volver a poner en escena la obra concebida para un teatro convencional en espacio cerrado, esta vez en una puesta al aire libre en el jardín delantero de una vivienda, generó –paradójicamente- un espacio convivial más intimista entre los espectadores y la escena.

Pasado y presente. La misma (otra) obra

La obra *Los amores de Shakespeare* nace como parte del trabajo de tesis final de la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de San Juan en 1998, un trabajo que trascendió la instancia de tesis surgiendo luego la necesidad y la posibilidad artística en aquellos días de realizar funciones teatrales para el público sanjuanino. Fue estrenada en Teatro Sarmiento de San Juan, que posee una sala a la italiana con capacidad para ochocientos espectadores.

Después de 20 años, hoy en este particular año 2021 durante la pandemia de Covid-19, fue un desafío decidir re-estrenar la obra *Los amores de Shakespeare* bajo las condiciones que la situación sanitaria nos impuso a los teatristas y a la sociedad toda. Pero resultó que esas mismas condiciones implicaron una nueva e inesperada poética de la obra tanto desde lo espacial como desde lo actoral y que repercutió en el resultado artístico general. En marzo de este año (en el marco de un programa cultural subsidiado por la Secretaría de Cultura del gobierno de San Juan), la obra fue llevada a escena en un espacio al aire libre muy particular, el frente de una casa, más específicamente el frente de la casa de nuestros padres, que es un espacio amplio y sumamente teatral: paredes de piedra a doble altura, otras paredes vidriadas sobre un deck de madera con un banco multifunción (gran tronco que en la vida real funciona como mesa natural al aire libre en la cotidianeidad de la casa); una falsa puerta antigua muy alta que da entrada a un recibidor, también un pirca circular empedrada que posee en el centro un árbol añoso, un balcón y en otro extremo una terraza.

Todos estos espacios funcionaron escenográficamente con una potencia inusitada en la construcción de los personajes y en la concepción de lo que resultó ser una nueva puesta en escena e incluso, un nuevo texto dramático. Más aún si se considera que la obra dramática original fue concebida primigeniamente desde una dramaturgia de autora.

Dramaturgia abismada

Los Amores de Shakespeare se configura desde una dramaturgia intertextual a partir de géneros y autores diversos sobre una selección de escenas de obras shakespeareanas. El manejo de los códigos teatrales en esta obra apunta al objetivo de ofrecer al espectador una nueva propuesta de percepción dramático – teatral del universo shakespeareano. El texto dramático se construye a partir de obras representativas y populares de William Shakespeare: *Romeo y Julieta*, *Macbeth, La fierecilla domada* y *Hamlet*. La selección se realizó teniendo en cuenta un eje paradigmático común: la relación vincular hombre – mujer (madre e hijo, esposos, amantes).

En su estructura interna, la obra está constituida por dos planos ficcionales, incorporados uno dentro del otro al modo de la construcción en abismo. El primer plano ficcional-real corresponde al personaje de Shakespeare en tanto autor dramático del siglo XVII, creador de un universo de ficción y a sus actores que van a re-presentar sus obras. El universo de ficción de los dramas shakespeareanos constituye el segundo plano ficcional-virtual representado por los personajes dentro de las tramas dramáticas. Estos dos planos aparecen alternados, siguiéndole a cada cuadro de ficción – real (Shakespeare autor / actores), un cuadro de ficción – ficción (sus personajes en escena). No obstante, en varios momentos de la obra la alternancia de planos se intensifica en un movimiento centrípeto que genera un espacio liminal de fusión, en el cual ya no sabemos dónde termina la ficción y dónde empieza la realidad.

Los fragmentos de las obras citadas juegan intertextualmente con textos de diversos autores de la literatura universal y regional – al modo del collage pictórico – en un diálogo que despliega sus propias redes semánticas. Dentro de esta técnica, se incorporan poemas de escritores sanjuaninos como Nemer Barud y Carlos Guido Escudero, junto a otros como José Martí y Francisco de Quevedo, y textos de la autora. La coincidencia de temáticas abordadas por estos escritores, desde su diversidad cultural y su distancia o asincronía témporo-espacial apunta a la certeza de que hoy como ayer –siglo XXI y siglo XVII - aquí (San Juan) como allí (Inglaterra), nuestros escritores nos han hablado siempre de los mismos grandes temas y que podemos recuperar los dramas shakespeareanos desde nuestra vivencia actual, raigal y situada.

A nivel argumental, el eje vincular hombre-mujer fue enriquecido en la nueva puesta desde una dramaturgia de la escena surgida en este nuevo entorno natural y vital. En este sentido se generaron giros textuales, actorales, musicales y sonoros que se fueron incorporando. Desde lo actoral, por ejemplo en la escena de Catalina y Petruccio (*La fierecilla* domada) casándose, hay un parlamento de Catalina donde ella lee un manifiesto sumamente patriarcal respecto de los deberes que ligan a las mujeres con sus esposos; hacia el final de ese parlamento de tono paródico-cómico el texto cobra nueva espesura: se oscurece cuando Catalina dice a la audiencia que "servir de tal manera a vuestros señores `no os servirá de nada'" (Ogás Puga, 2021). Con esta propuesta de la actriz generada en los ensayos se realiza un trabajo de re-conversión del género de la comedia en forma instantánea donde se pone de manifiesto el sufrimiento de la opresión masculina. A continuación de ese parlamento, la actriz agrega versos cantados de Sor

Juana Inés de la Cruz, mientras va deconstruyendo el personaje de Catalina para caracterizarse como Gertrudiz, la madre de Hamlet. Entre tanto entra el personaje de Shakespeare autor.

Puesta en escena

En cuanto a la puesta en escena se caracteriza por una dramaturgia en cuadros hilvanados por la presencia del personaje Shakespeare-autor que aparece en voz en off al inicio leyendo una carta-dedicatoria al Duque de Southampton a quien le envía sus obras; estas obras que van a ser representadas / presentadas ante los espectadores. Al término de cada escena resurgirá el personaje de Shakespeare autor haciendo reflexiones sobre el teatro, la escritura, sobre los conflictos de los personajes y también sobre los actores. Incluso sutilmente interactúa con ellos acercando un libreto a la zona de camarines, a la vista del espectador, o realizando la voz del fantasma del padre de Hamlet escondido detrás del árbol de la casa-escenario.

Los actores realizan cada escena intentando una caracterización realista pero interviniendo el gesto metateatral distanciado necesario y operativo en el contexto del espacio escénico: terminada cada escena realizan el cambio de vestuario a la vista de los espectadores en una zona delimitada para tal fin donde tienen sus vestimentas, objetos, utilería, permitiendo mostrar al espectador las dimensiones metateatrales de la preparación del nuevo personaje. Por un lado se muestra el drama de la creación dramática de Shakespeare dramaturgo, quien como "personaje" nos habla sobre su propia obra: *Romeo y Julieta, Macbeth, La fierecilla domada, Hamlet*. También nos habla sobre su estatuto existencial y artístico como autor. Por otro lado, se plantea el drama de la creación actoral en el juego de los actores que a distancia y desde sus individualidades intentarán conformar un vínculo, manteniendo el distanciamiento prescripto por la pandemia.

El pacto actor – espectador queda de manifiesto en un pacto no solamente óntico-ficcional, sino también óntico-pandémico. Sabemos que Romeo no besará ni tocará a Julieta, no obstante el trabajo a distancia de los actores cobró un espesor gestual, corporal y sonoro particular que intensificó aún más los sentidos que propone la obra.

Un espectáculo teatral que habla sobre el teatro mismo convierte, en definitiva, los códigos teatrales en autorreferenciales, lo cual nos permite rodear los bordes biodramáticos como hacedores teatrales: "Estos son mis personajes, son como son, a nadie los pedí prestados" (Ogás Puga, 2021) dice William Shakespeare. "Edad dudosa" (Op. Cit), dice señalando al actor-personaje Romeo muerto, un actor de 60 años en la vida real aunque no lo aparenta; "edad indeterminada" (Op. Cit.) dice Shakespeare señalando a Julieta muerta.

Existió aquí el desafío de creación de los personajes desde un biorritmo personal que tiene que ver con toda una trayectoria de los actores en la obra, y en sus vidas. Quién realiza los roles masculinos –José Annecchini[3]- es un actor de oficio, de gran trayectoria en el medio sanjuanino. A cargo de los roles femeninos está Gisela Ogás Puga, actriz-investigadora que

3 Este actor sanjuanino recibió el Premio Podestá de Oro por su trayectoria teatral, otorgado por la Asociación Argentina de Actores.

hacía 20 años que no actuaba, y la última vez lo hizo con el actor porteño Víctor Laplace. Ambos se aventuraron en una propuesta de gran desafío actoral, no sólo por el distanciamiento pandémico sino también por el espesor altamente poético de la obra, que intercala poemas enteros en interacción con los parlamentos dialogados. A este binomio se suma el actor Juan Terranova, impecable en el rol de William Shakespeare.

Los tres actores en escena mantienen una comunicación que pasa por muchos matices, realistas la mayor parte, surrealistas y extrañados en varios momentos, por ejemplo la escena donde Julieta desde la terraza dice un poema del poeta sanjuanino Carlos Guido Escudero mientras realiza movimientos coreográficos con los brazos y arroja pétalos de flores al aire, que sin saberlo caerán sobre Romeo que se encuentra en planta baja. Este cuadro rompe el realismo para ubicarnos en un momento surreal distanciado y a la vez emotivo.

La relación vincular Macbeth-Lady Macbeth también cobró un giro inesperado donde contrariamente a lo que sucede en la escena de Catalina y Petruccio -donde finalmente Catalina pasa de la comedia-parodia al realismo sufriente de la violencia de género para concluir desarmando el personaje cantando versos de Sor Juana-, Lady Macbeth será quien fuertemente marcará el pulso patriarcal poniendo en duda "la hombría" entre comillas de su marido para impulsarlo a la acción de matar, sumando a esto recursos de seducción y erotismo. El poder fálico está en ella en esta escena.

Por otro lado Julieta en su parlamento final grita manifestando su rebeldía contra el orden estatuido, el orden familiar-social y también religioso, pues desafía a Dios matándose y haciendo alusión en este desafío a las leyes religiosas del suicidio que niegan la inmortalidad el alma:

> Si esta sólida carne pudiera derretirse deshacerse, disolverse en el rocío... Si no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio (Se apuñala). ¡Oh, Dios... Dios! Romeo, qué sentido tiene la inmortalidad, si no estás a mi lado (Muere). (Ogás Puga, 2021: 6)

En el caso de la dupla Gertrudiz - Hamlet, la mujer también a través de los intertextos y de la actuación cobra un protagonismo que desafía el estereotipo de mujer-madre "normal" en el sentido de "normada". Gertrudis se compadece de Claudio y de su propio hijo y reivindica su condición femenina aún ante el dolor e impotencia frente a los reproches de su hijo en la escena de la habitación. En intertextualidad con la Gertrúdiz de *Máquina Hamlet* de Heiner Mûller, toma una copa de vino a la que ella misma le pondrá veneno y dice:

> ¡Es bueno ser mujer, Hamlet, y no un vencedor! Cuando cierro los ojos puedo veros a ti y a vuestro tío pudriéndose: No les envidio el estiércol que en Dinamarca crece. ¿Queréis saber más? Soy un diccionario de conversación agonizante, cada palabra, un borbotón de sangre (está agonizando). No necesito deciros, príncipe, que el vino estaba envenenado. (Ogás Puga, 2021:19).

Repercusiones ajenas y propias

Desde el punto de vista de la recepción, luego del estreno y de las sucesivas funciones se generó con el público una comunicación fluida y proteica, que sin lugar a dudas influyó inevitablemente en nuestra propia percepción de la obra como elenco. Luego de una función una espectadora escribió:

> Un Shakespeare con una mirada femenina increíble, con una postura de género sin dudas, y sin caer en el lugar común de la idea de género, respetando las raíces de su texto y poniendo las improntas de las épocas tanto pasada como actual en lo ideológico y poético. (Artstein, 2021).

Pero esta es sólo una de las aristas de la obra, que presenta muchas otras sobre todo las que tienen que ver con el estatuto del ser autor-dramaturgo, el dilema y la génesis de la creación, el desafío del ser actor-personaje y transitar por tantas existencias llevando en el cuerpo la propia.

Como directora y como actriz de esta experiencia teatral y junto a nuestros compañeros de elenco[4], podemos decir que esta nueva versión de la obra viajó por el tiempo y se transformó por el espacio pandémico: *Los amores de Shakespeare* es hoy un paisaje de fragmentos sobre un misterioso lienzo. Es un espacio fractal de tiempo cuántico donde se juegan todos los posibles en eterno retorno. Es *el aleph*. Y también, al decir de Jan Kott (2007) es Shakespeare, nuestro contemporáneo.

Bibliografía citada

Artstein, I. (2021). Testimonio de recepción como espectadora. Vía whatsapp, 26 de marzo.

Kott, J. (2007). Shakespeare, nuestro contemporáneo. Madrid, Alba Editores.

Müller, H. (2008). Máquina Hamlet. México, Cifra.

Ogás Puga, G. (1998). Los amores de Shakespeare. Universidad Nacional de San Juan, Argentina, Inédito.

---------- (2021). Los amores de Shakespeare. (Segunda versión). Programa: Verano Cultural en Pandemia, Ministerio de Turismo y Cultura, San Juan, Argentina, Inédito.

Shakespeare, W. (2003). Obras Completas. Estudio Preliminar, Traducción y Notas: Luis Astrana Marín. Tomo I y II. Madrid, Aguilar.

4 La asistencia de dirección y la fotografía estuvieron a cargo de Marcelo Olivero.

Payasas cuchicheadoras: complicidades poéticas en tiempos de pandemia

Ravasi, Georgina[1]
Las Napias. Comunidad de mujeres payasas / Laboratorio de payasería comunitaria de Córdoba
georginaravasi@gmail.com

Palabras clave
PAYASAS – INTERVENCIÓN – SUSURRADORES

Resumen

"Payasas cuchicheadoras" es una intervención poético-payasa que se fue germinando en el seno de la comunidad de mujeres payasas "Las Napias" desde 2019, en espacios urbanos no convencionales para la escena: una feria de frutas y verduras, la vereda de un barrio, las escaleras de un museo, etc. Se recupera el dispositivo de intervención poética de los "susurradores" para ser llevado al lenguaje lúdico y absurdo, de complicidad ingenua, de escucha atenta al territorio y mirada abierta, propios de la payasería. Se invaden esferas cotidianas para abrir un espacio otro donde el lenguaje circula en flujo poético y lúdico (Cfr. Colángelo, 2015: 15, 16); al calor de la palabra dicha y con el color de la poética particular de cada payasa.

Orígenes y primeros antecedentes en Córdoba

"Payasas cuchicheadoras" recupera el dispositivo de intervención poética en espacios públicos de "Los susurradores", desde el lenguaje lúdico y de encuentro propio de la payasería. Se reconoce como primer antecedente de los "susurradores" a los *Commandos Poétiques,* una de las formas de intervención urbana en clave poética de la compañía francesa Les Souffleurs: cada *souffleur* porta un paraguas y un tubo negros, con el que susurra poesía a les transeúntes.

Este dispositivo de intervención llega a Argentina de la mano de Mirta Colángelo y en la ciudad de Córdoba es anidado en la Biblioteca Popular Alfonsina Storni por Celeste Agüero, quien crea 2019 el grupo Color Susurro. La intervención se *aggiorna*, se desprende del paraguas, se baña de color y el susurrador deviene en un objeto de intervención artesanal en el que se materializa desde la visual un lenguaje poético particular.

> La poesía a través del susurro pone en escena distintas zonas del movimiento, algunas más visibles que otras, algunas más sonoras y otras no tanto. Es comunicar esas sensaciones del movimiento de la vida, a través de la palabra de poetas que nos conmueven, que nos tocan, que hablan con voz y silencio. Como decía Mirta, el susurro es una forma de mediar poesía. (Agüero en Blanc, 2018)

1 Lic. en Letras Modernas por la UNC. Es payasa, docente, ilustradora y muralista. Miembro del Laboratorio de Payasería Comunitaria de Córdoba, ha integrado diversos grupos y colectivos como Las Napias. Comunidad de mujeres payasas, Grupo de investigación del TpNyJ Gulubú, Cía. Muu'k Danza y Chocolate con Churros. Teatro para jóvenes audiencias.

Registro de diversas intervenciones de "Payasas cuchicheadoras" en salas y en la vía pública.

Poesía con nariz

> El personaje *clown* será más acertado encontrarlo en la poesía que en la prosa, menos en la teoría que en la acción. Pero no podemos correrlo o quitarlo o taparlo, en suma negarlo, dentro de lo que es el mundo del teatro. (Moreira, 2016:28)

Apayasar los susurradores o llevar al susurro poético la payasería fue tarea fácil para "el sí fácil": encontrar la potencia lúdica de un rollo de cartón descartado de una tienda textil, emperifollarla con pinturas, retazos, recortes, cubrirlo visualmente de una poética singular propio de cada payasa; la nariz y la mirada despejadas, mientras la voz se desliza por un tobogán embriagándose en ese estado del lenguaje que juega consigo mismo. Haciendo eco de las palabras de Cristina Moreira, el lenguaje poético es tierra fértil donde abreva el lenguaje payaso. Un encuentro de miradas que abre una poética en ese "entre", para entre les dos, mirarnos con ojos bobos, asombrados del mundo, absurdo y desbordante. En ese espacio íntimo, lento, el lenguaje se desata a sus anchas. La voz resuena por estos túneles de cartón, bailando entre el gramelot, las onomatopeyas, el calambur, las rimas y melodías, y cuanto recurso de juego más abren las compuertas la irreverencia lúdica.

Las Napias en entrada a función y en La Noche de Los Museos, en el Museo de Antropología de la UNC, Noviembre de 2019.

Cuchicheadoras en las Invasiones payasas (2019)

Las Napias surgió en 2017 como un espacio de encuentro de mujeres payasas para "propiciar un espacio-tiempo de intercambio, investigación y reflexión de payasas que generan sus propias poéticas en torno a espectáculos de clown como expresión escénica de género, destinados a todo público" (Las Napias, 2017). Este espacio pronto devino como un encuentro para el entrenamiento colectivo, la formación de interesadas en desarrollar o profundizar su payasa y llegar a todo público, un todo en todos los sentidos. Es así que en 2018, el colectivo comenzó a intervenir en territorios propicios para el encuentro con el público: el Paseo de los Artesanos, la Feria del Libro, la Noche de los Museos en el Museo de Antropología, alguna feria de frutas y verduras, una plaza de barrio. Y en estos encuentros efímeros, desde la escucha y el juego, los tubos de cartón intervenidos acorde a la poética de cada payasa, se volvieron un espacio potente de intercambio, ya que generaban un espciao de intimidad en pleno espacio público -anegado por los ruidos de la ciudad-, dando rienda suelta al juego y a la complicidad pasajera.

> El susurro, que privilegia el aspecto fónico del lenguaje, posibilita la emergencia de un mundo enriquecido que subvierte los ordenamientos. Al susurrar se establece un pacto secreto entre lo que se va a ofrecer y lo que se acepta, sin saber claramente a priori qué sucederá. Susurrar es develarse, hacerse transparente ante los ojos de los demás. (Colángelo, 2015:16)

Los cuchicheos poético-lúdicos devinieron así en un medio de búsqueda y desarrollo de las poéticas singulares, que acompañó a la expansión del mundo de cada payasa, y la búsqueda de la poética en el encuentro con le otre. Situado en un proceso colectivo de payasas en distintos momentos de la búsqueda de su propia poética, los encuentros para gestar las intervenciones, al igual que las intervenciones mismas, devinieron asimismo en parte de una instancia poético-pedagógica colectiva. En estos términos, da su testimonio Flavia (payasa Última), una de las integrantes de la comunidad:

> Para mí fue una experiencia intensa desde lo sensorial y lo emotivo. Que comenzó antes, con la búsqueda y selección de los textos. Llegar al lugar, ver la gente y yo ahí con el vestuario y la nariz y toda la inhibición sobre mí … mi cabeza… mi cuerpo… mi payasa… toda yo inhibida con el susurrador en mano y sin poder salir a compartir. (…) Y fui probando los textos que había llevado en diferentes personas y fui dándome cuenta de cuales gustaban más que otros y fui seleccionando.

Taller de susurradores, espacio interno de creación y exploración colectiva.

La mirada es el primer puente

El susurrador solo se tiende una vez que el vínculo y la complicidad ya se ha instaurado entre la payasa y lx transeúnte. Semejante a le claun de hospital que abre al máximo la percepción para saber si es convidade a ingresar a la sala donde está le paciente; en el primer encuentro desde la mirada, la payasa convida, pide permiso y escucha el estar de quien está del otro lado. Se instala primero el silencio, la escucha mutua que da pie a la respiración conjunta. "[para el clown] Lo esencial es la mirada que recibe de los demás a quienes le dedica su vida (Moreira,

2004: 27)". En ese encuentro, la máscara de la claun convida a soltar las máscaras sociales, a entrar en un nuevo espacio en pleno espacio público. "Un intento de ralentar el mundo" dirán Les Souffleurs. No importa la edad, el territorio, o los colores de las preocupaciones que se llevan en la mochila: la zona infante que está más allá de lo decible, se permite respirar en ese primer encuentro. Y ahí aparece la sonrisa.

> (…) pues la sonrisa es lo más delicado de la expresión humana, que florece de preferencia en la intimidad, y aun a solas; comentario silencioso de los discretos, arma de los tímidos y expresión de las verdades que, por tan hondas o entrañables, no pueden decirse.
> (…) La sonrisa es la expresión que apenas aflora el silencio, y se guarda, como el silencio, ante las verdades demasiado reveladoras. (Zambrano, 2002: 1)

En el cuchicheo, se convidan secretamente una brisa de palabras con el color de la poética singular de cada payasa: preguntas absurdas, poemas en gramelot, relatos de un pasado muy presente, melodías improvisadas, trabalenguas entreverados y enrevesados. Si el/la espectadorx siente el cosquilleo de abrir un juego de ida y vuelta, el susurrador puede llevar y traer las palabras en ambos sentidos.

> En palabras de la payasa Grecia (Yohana):
> Chicas y grandes, chuchios y limpios, parades y chentades, reciben a la payasa cuchicheadora con mirada curiosa. De lejos las miradas se pegan y como imanes se atraen con fuerza, ahí empieza el viaje del cuchicheo. En el imán entre dos que están abiertos a buscar, a dar y recibir. Lo demás es un viaje del que no se quiere salir, como un largo túnel en bajada por el que caemos con goce, con sonidos, confesiones, emociones, sentimientos, chenchachiones.

Payasas cuchicheadoras. Fotografías de Andrea Asís, septiembre 2021.

Caballito de mar para atravesar el confinamiento

A partir de la situación de excepción por pandemia de COVID-19, el cuchicheo payaso -como escenario íntimo en el espacio público mediado por el susurrador- nos ha garantizado lo más importante para el clown: el encuentro con le otre. Nos ha permitido la pervivencia de intercambios con el público en territorio ante un escenario social inédito, donde ha primado la sustracción del cuerpo convivial frente a una preeminencia espacios de encuentro desde el tecnovivio "cultura viviente desterrirorializada por intermediación tecnológica" (Dubatti, 2015: 46), contexto que ha puesto en jaque las formas tradicionales de la escena teatral y ha acrecentado las desigualdades de acceso a la cultura.

Esta coyuntura nos puso en un brete como payasas: es en la presencia de les espectadores, en el encuentro de miradas sin mediar pantalla -ni cuarta pared-, en el respirar y moverse con le otre, donde habita la payasería.

Ante la masificación de la producción, circulación y consumo de contenidos digitales y de dinámicas de encuentro en tecnovivio (Dubatti, 2015), un susurrador de un metro y medio, devino en medidor del distanciamiento mínimo necesario para mantener el cuidado requerido por los protocolos sanitarios. Un separador que permitió volver a unirnos con nuestro público, encontrarnos en convivio, compartiendo la materialidad de nuestras voces, el secreto de nuestra complicidad, las reglas de un juego que al rato que inventamos se las regalamos al viento. Y allá va la payasería, con su dispositivo analógico "tuniado" con témepras y retazos de telas de colores, yendo a la búsqueda de un público singular para nadar a contracorriente del éxito, la celeridad, la alienación, el eficientismo y la banda ancha. Como dijera Jack Halberstam: "Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realdidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes de estar en el mundo" (14).

Apelando a esta zona infante que Agamben sitúa entre la humanidad y el lenguaje, los encuentros lúdico-poéticos entre payasa y transeúnte, permiten re-encontrarnos, igualados en nuestra vulnerabilidad y zoncera, para celebrar nuestro fracaso en este mundo donde el éxito supone acrecentar las distancias y desigualdades. "El fracaso conserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as" (Halberstam). Aldo de esto se cuela en el testimonio de Última:

> Lo mejor era el después, cuando nos volvemos a mirar, y aparece ese otro espacio creado, otra conexión, veo miradas cambiadas, más blandas, ese cambio en la mirada es maravilloso, cada una de las personas a las que susurraba, después tenía otra mirada más cercana y al mismo tiempo de cariño. No hay dudas, susurrar es un acto amoroso. Lo afirmo porque lo viví de verdad. Uno da y lo que vuelve es inmensamente mayor. Es una transformación. Ni me lo imaginaba. Cuando ya nos íbamos caminando quedaba la alegría, creo que rejuvenecí.

La figura excéntrica de le payase hace pie en su tradición popular para abrir nuevos planos de sentidos, resignificar y multiplicar poéticamente los elementos cotidianos, las palabras que resuenan en la calle, lo espontáneo e imprevisto. Una fugaz escena de a dos, donde se abre un territorio intersubjetivo espontáneo: "Susurrar es esgrimir la poesía como un asunto de contacto personalísimo, único" (Colángelo, 2015: 26).

> El clown está habituado a perder. Perder es su prólogo. La energía de las payasadas de Chaplin es creciente y repetitiva. Cada vez que cae vuelve a ponerse de pie como un hombre nuevo. Un hombre nuevo que al mismo tiempo es el de siempre y alguien diferente. El secreto de su resistencia es su multiplicidad. Esa misma multiplicidad le permite pasar a su próxima esperanza, a pesar de que está acostumbrado a que sus esperanzas se frustren una y otra vez. (Berger, 2017)

El susurrador como dispositivo refuerza la anulación de toda jerarquía en la relación entre payase y público. Como todo puente o escalera, es una vía abierta en dos direcciones, y el hueco desde el que oír puede devenir en canal de salida si hacia allí deriva el juego gestado entre payase y público.

Compartir el deleite de decir, de escuchar cómo suena la propia voz resonando en el tubo de cartón, de decir sabiendo que del otro lado hay una oreja que escucha.

Bibliografía

Berger, John (2017). "Algunas notas sobre el arte de caer" en Confabulaciones. Buenos Aires, Interzona.

Blanc, Natalia (2018). "El arte de los susurradores: la intimidad que potencia la poesía" en portal web La Nación, 25 de octubre de 2018. En línea: https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-susurradores-intimidad-potencia-poesia-nid2184791/ (consulta: 10-11-2021)

Colángelo, Mirta (2015). *De susurros y susurradores.* Córdoba, Comunicarte.

Dubatti, J. (2015). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo" en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.

Halberstam, Jack (2011). *El arte queer del fracaso.* Barcelona, Egales.

Moreira, Cristina (2016). *Técnicas del clown. Una propuesta emancipadora.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Inteatro.

Otras fuentes

Las Napias (2017 – 2021). Material institucional y testimonios de experiencias.

Les Souffleurs Commandos Poétiques, sitio web oficial. En línea: https://www.les-souffleurs.fr/ (consulta: 10-11-2021).

Artivismo: una opción de militancia territorial y creativa

Rígano, Mariela
Vera, Mariana
Moyano, Ailen
DiTillio, Adriana
García, Mónica
Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur
marielarigano@hotmail.com/marrigano@uns.edu.ar

Palabras claves
ARTIVISMO – TEATRO – POLÍTICA - TEATRO DEL OPRIMIDO

Resumen

Proponemos un espacio de reflexión y debate en el que podamos pensar el artivismo como la expresión una nueva política que va más allá de anclajes y actores políticos tradicionales. A ese respecto Gutiérrez-Rubí dice que "la actual desconfianza e insatisfacción con la política y las instituciones democráticas tiene que ver, en parte, con el descrédito de los lenguajes y de las formas. Por eso, creo que es momento de explorar nuevos itinerarios en la comunicación política, más allá de las tradicionales disciplinas publicitarias persuasivas. Y el ARTivismo (arte + activismo) puede brindar nuevas prácticas sugerentes para renovar la política. Y no me refiero solo a su capacidad creativa sino a los formatos organizativos que tiene detrás: la coordinación, la coralidad, la cooperación, la horizontalidad… Estas formas reflejan una semilla política esperanzadora para la innovación política. " (2021)

En esa línea deseamos abordar la reflexión en torno a las potencialidades del arte y la creatividad para intervenir y resistir los discursos dominantes y repensar desde ellas la comunicación contrahegemónica y el artivismo como propuesta integral de resistencia y como elaboración cultural de un contradiscurso eficiente, interpelante y resignificante de la realidad y la matriz cultural y territorial en la que se gesta. Tomando la creación a partir de dramaturgias para la urgencia y las acciones sociales continuas y directas como herramientas poderosas de cambio social, proponemos diferenciar, desde la estética como política, las acciones intervencionistas y las prácticas políticas artivistas, incluso cuando ambas acciones pueden estar llevadas adelante por colectivos marginados. Y, desde esa diferenciación, pensar cómo la situación de pandemia actual no sólo ha expandido sino reforzado las prácticas artivistas trabajando la doble dimensión entre lo físico y lo digital, lo off y online.

1.- Introducción

Decidimos participar de las últimas jornadas organizadas por la AINCRIT en los espacios de Foro con un diálogo sobre el Artivismo entendido como una opción de militancia territorial y creativa. Todas quienes participamos de ese espacio formamos parte del Grupo de Teatro Popular, Colectivo y Feminista del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, que nuclea a diferentes grupos teatrales para los cuales el Teatro del Oprimido es una herramienta estructurante. Queremos agradecer a la Asociación Argentina de Investigación y Critica Teatral por la convocatoria a estas jornadas y por brindarnos la posibilidad de generar este espacio de debate y reflexión en base al Artivismo, práctica teatral con la cual nos identificamos.

Ese Foro estuvo coordinado por la Dra. Mariela Rígano docente de la Universidad Nacional del Sur y actriz de Mujeres de Pelo Suelto, Chicas de Kolgar y Descarada Productora Escénica. Además, formaron parte del grupo expositor Adriana Di Tillio, Mónica García - ambas actrices de Mujeres de Pelo Suelto, Chicas de Kolgar y Descarada Productora Escénica-, Ailén Moyano y Mariana Vera - actrices de Querellas de las Tertulianas-.

Propusimos un espacio de reflexión y debate en el que puediéramos pensar el artivismo como la expresión una nueva política que va más allá de anclajes y actores políticos tradicionales. A ese respecto Gutiérrez-Rubí dice que "la actual desconfianza e insatisfacción con la política y las instituciones democráticas tiene que ver, en parte, con el descrédito de los lenguajes y de las formas. Por eso, creo que es momento de explorar nuevos itinerarios en la comunicación política, más allá de las tradicionales disciplinas publicitarias persuasivas. Y el ARTivismo (arte + activismo) puede brindar nuevas prácticas sugerentes para renovar la política. Y no me refiero solo a su capacidad creativa sino a los formatos organizativos que tiene detrás: la coordinación, la coralidad, la cooperación, la horizontalidad… Estas formas reflejan una semilla política esperanzadora para la innovación política. " (2021)

En esa línea nosotras pretendimos abordar la reflexión en torno a las potencialidades del arte y la creatividad para intervenir y resistir los discursos dominantes y repensar desde ellas la comunicación contrahegemónica y el artivismo como propuesta integral de resistencia y como elaboración cultural de un contradiscurso eficiente, interpelante y resignificante de la realidad y la matriz cultural y territorial en la que se gesta. Tomando la creación a partir de dramaturgias para la urgencia y las acciones sociales continuas y directas como herramientas poderosas de cambio social, proponemos en nuestro trabajo artístico diferenciar, desde la estética como política, las acciones intervencionistas y las prácticas políticas artivistas, incluso cuando ambas acciones pueden estar llevadas adelante por colectivos marginados. Y, desde esa diferenciación, proponíamos pensar cómo la situación de pandemia actual no sólo ha expandido sino reforzado las prácticas artivistas trabajando la doble dimensión entre lo físico y lo digital, lo off y online.

1.1.- Reseña histórica

Haremos un rápido recorrido histórico acerca de la práctica artivista, reparando en tres o cuatro momentos, que, a nuestro entender, revisten mayor importancia.

Si bien el concepto de artivismo surge hacia finales del siglo XX - comienzos del XXI, desde mucho antes el arte en nuestros territorios ha estado en relación a la militancia, siendo esta la característica distintiva de las dramaturgias de urgencia. El arte es político. El artivismo utiliza ese potencial para demandar cambios, transformaciones o visibilizar diferentes cuestiones que las hegemonías pretenden ocultar y actúa a través del contradiscurso, actuando por lo general en espacios no convencionales, conociendo el territorio sobre el cual se acciona, colocando el cuerpo como herramienta principal, pretendiendo la participación del público.

Esto nos remite hacia finales de siglo XIX, cuando nace el Teatro Obrero y a 1890 que es cuando las mujeres anarquistas proponen una escena de lucha en respuesta al carácter conservador de las instituciones que se iban formando a la par y en pos de consolidar el estado nación. Eran obreras que veían el teatro como propuesta política, como herramienta de lucha. A su vez, podemos remitir a las escuelas anarquistas quienes abogaban por una educación liberadora, constructiva y crítica, temas todos desarrollados muy ampliamente por el Dr. Carlos Fos en sus trabajos de investigación (1990, 2009, 2010, 2013, 2016 a y b, 2018, 2020).

En los años sesenta del pasado siglo, Augusto Boal crea el Teatro del Oprimido el cual tiene como una de sus finalidades la defensa de la diversidad cultural, la diversidad de identidades y milita la multiplicidad estética. El Teatro del Oprimido reacciona ante la castración estética de la ciudadanía y el analfabetismo estético promovido por las hegemonías que pretenden implantar una única estética para todes, donde la inmensa mayoría son despojades de su capacidad de actuación para ser reducides a la condición de espectadores. El Teatro Foro es su expresión más conocida.

El año 2015 y las marchas del Ni Una Menos marcan un punto de quiebre, las cuestiones de género se imponen como temas de agenda y los diferentes feminismos logran visibilizar cada vez más sus demandas. El teatro independiente es retomado por los espacios feministas y su objetivo es producir teatro de agitación.

Una de las expresiones artivistas que subrayamos como antecedentes es el del ciberfeminismo. Este término está inspirado en el "Manifiesto Cyborg" de Donna Haraway de 1984, pero es en este siglo XXI donde la relación arte, internet, feminismo, se hace tangible. La red permite una práctica situada y colectiva. Las intervenciones artivistas realizadas a través de las redes muestran el grado de organización del movimiento de mujeres a nivel global, propone un fuerte mensaje para la toma de conciencia, muestra la sororidad que circula en las redes de mujeres, demuestra el poder que posee el movimiento de mujeres y ha sido en los últimos tiempos una forma de denuncia muy importante.

2.- Desarrollo

2.1.- Posicionamiento

Creemos que muchas veces las practicas artivistas, porque son llevadas adelante por actores y actrices no profesionales en espacios no convencionales, son descalificadas desde lo estético o se priorizan los resultados sociales que persiguen estas prácticas por encima del valor estético de las mismas. De tal manera, se invisibiliza o se valora peyorativamente lo que el artivismo propone desde lo escénico. Nosotras, desde ese lugar, como militantes artivistas, tenemos un posicionamiento fuerte en tanto entendemos que toda estética es política y, precisamente, la posibilidad de trabajar lo social en la escena artivista tiene que ver con pensar profundamente las estéticas. Y queremos subrayar que las nombramos en plural porque desde los lugares hegemónicos se visibiliza una única estética y frente a esto trabajamos contestariamente a esa visión unívoca.

En ese mismo sentido, también queremos señalar el carácter pedagógico de las propuestas arvistas y su vinculación, como ya indicáramos, con las dramaturgias de urgencia. Esto es así porque las prácticas artivistas buscan generar pensamiento crítico, visibilizar situaciones que no son percibidas o que son invisibilizadas desde el poder. Sin embargo, queremos resaltar que lo pedagógico y las metodologías empleadas por el artivismo y las dramaturgias de urgencia no están a desmedro de la reflexión y la apuesta estética. En ese sentido también, se exaltan las intenciones comunicativas del hecho artístico y su potencial didáctico para el desarrollo del pensamiento crítico que permita evitar o combatir la alienación por la que trabajan - desde el campo de la cultura (y lo enuncio en singular porque así lo entienden los grupos hegemónicos)- las elites y las hegemonías como estrategias y operaciones de control y dominación. El objetivo de todo artivismo es el impacto social y por eso mismo no respeta reglas fijas, géneros, ni barreras teóricas dado que se concibe como parte y herramienta fundamental de un proceso de cambio revolucionario por lo que busca informar, visibilizar, instalar alternativas al pensamiento hegemónico y por ello recurre a la diversidad de lenguajes, estéticas, materiales, espacios ignorando las divisiones impuestas por el capital, el mercado y las fronteras, haciendo evidente la arbitrariedad de las mismas.

El artivismo siempre ha implicado el arte, la política y algún tipo de relación con la tecnología. En etapas anteriores, se destacaba la relación con aquellas tecnologías que permitieran una mayor visualización o reproducción de la denuncia (fotografía, la industria editorial, Brecht señalaba las posibilidades de la radio, etc). Como vimos, detrás de este interés radica la esencia dialógica del artivismo dado que pretende la participación del público como una forma de combatir la posición expectante del mismo a la que entiende como fascista. Se vincula también con la intención de todo artivismo de transformarse en una contracomunicación. Es decir, el artivismo otorga al arte la función de convertirse en una forma de expresión y comunicación con una ostensible vocación pedagógica. A partir de ello busca subvertir las formas para reflejar un contenido irreverente, revolucionario, contrario a todas las formas que pretendan imponerse

y perpetuarse, contrario al museo y al academicismo y, sobre todo, busca conseguir que la acción política se traslade y contagie a todo ciudadano y toda ciudadana.

La dimensión pedagógica del arte está íntimamente vinculada con la educación popular. La Educación Popular no se enfoca en el enriquecimiento mental depositario de contenidos informativos y museísticos sino que es una educación liberadora, constructiva y crítica, capaz de acercarse a la población y recuperar los saberes populares para articularse con el conocimiento que se desprende de las academias en un diálogo de iguales. Boal plantea la idea de alfabetización estética como parte de los recursos que alientan a la liberación desde la desmecanización y la decolonización que el arte facilita.

Es importante señalar que las dramaturgias artivistas recuperan de la educación popular el valor otorgado a los aprendizajes generados a partir de la praxis y, por ello, la participación del cuerpo (de quienes en espectáculos funcionales al poder permanecerían en la expectación pasiva) se vuelve relevante como escenario central de la alfabetización estética y cívica que propone el artivismo. Precisamente en el Teatro Foro, dentro del Teatro del Oprimido, el momento en que el espectador rompe la distinción entre espacio escénico y espacio de expectación transforma completamente la escena y se transforma en actor (espectactor en términos de Boal) redefiniendo también ese espacio para quienes no han dado ese paso y permanecen como espectadores. Pero ya esa expectación se encuentra también transformada y, desde ese momento, en ese grupo radicará el poder de evaluar la solución, cuestionar su poder de transformación y realizar nuevas propuestas en caso de que no satisfaga las necesidades de cambio. Esa corporalidad que se vuelve activa, que pasa a protagonizar una idea de cambio resulta altamente pedagógica y política y, en ese mismo sentido, alfabetizadora.

Todos estos elementos hacen de las propuestas escénicas artivistas prácticas antiaristotélicas, dado que buscan movilizar emociones sin provocar la catarsis a fin de que el pensamiento crítico pueda emerger en esa movilización pero no pierda su potencia y deseo de transformación.

Tal como decíamos un poco antes y como puede verse en este fragmento, las prácticas escénicas para la liberación dan fundamental importancia a la praxis, a la acción concreta, a la experiencia encarnada. Este aspecto tiene un anclaje muy particular en los feminismos. Los diferentes movimientos feministas han exaltado la importancia que tiene en el conocimiento de qué es ser una mujer la experiencia corporal. En tal sentido, la perspectiva de género involucrada en las creaciones artísticas es fundamental dado que el patriarcado ha construido un universal que no solo implica lo masculino como expresión de lo único, lo neutro y absoluto, sino también lo logocéntrico, lo desterritorializado, lo homogéneo, lo heteronormativo, lo blanco y cristiano. Todo lo demás forma parte de lo que se entiende como “lo otro”.

Las prácticas artivistas, entonces, buscan conmover. A partir de la capacidad de evocación y la capacidad sinestésica que tiene lo teatral, busca crear imágenes que impacten, que muestren, sacando al espectador de la zona pasiva. Por eso mismo consideramos al artivismo antifascista porque no espera de ninguna manera que el espectador sea un mero consumidor de escenas.

Teniendo en cuenta todo esto, nosotras teorizamos las prácticas escénicas que desarrollamos partiendo de la propia praxis.

2.2.- Territorio

El y la artivista trabaja en general en espacios no convencionales y cuando lo hace en espacios convencionales es precisamente para cuestionar los modos y las prácticas que generalmente se desarrollan en esos espacios. En nuestro caso, como artivistas sabemos que debemos reconocer el territorio ya que el artivismo es hacer, estar y continuar. Por esto mismo, entendemos que no podemos ir a un territorio donde hay determinadas situaciones, realizar la intervención y retirarnos, tenemos que generar redes de contención y trabajar esas temáticas a profundidad generando lazos y compromisos fuertes con las comunidades. De esta forma, el artivismo se diferencia claramente de otras prácticas intervencionistas que también pretenden la denuncia.

En nuestro trabajo nos rige un lema artivista "no movilizar más de lo que podemos contener" y, por eso mismo, creemos que es importante trabajar con las referentes y las instituciones barriales.

Con la pandemia, tuvimos que reinventar nuestro artivismo y trabajar de manera digital. Si bien algunas personas estaban reticentes a esta modalidad, nosotras lo tomamos como algo importante y valioso que llegó, se instaló y se quedó, somos conscientes de que no todas las mujeres pueden acceder a internet, pero también sabemos que de manera digital se puede llegar a lugares y personas que de otra manera sería más difícil, no imposible, pero si más complicado. Por eso mismo consideramos que es un logro de las mujeres de nuestra escena política en este tiempo tan difícil, la red de mujeres que hemos armado a nivel federal y que nos ha permitido seguir trabajando, crear redes de trabajo para otras compañeras y armar lazos de contención. Como dijimos antes, esto no es nuevo para los feminismos, dado que las mujeres desde antes que existieran las redes hemos explorado la tecnología como un espacio a conquistar y para favorecer la lucha por nuestra emancipación e igualdad de oportunidades. Las redes son, entonces, también un territorio no convencional en el que las artivistas desplegamos nuestras estéticas.

En ese sentido también, queremos resaltar que con las dramaturgias de urgencia muchas mujeres, a través de la escritura, manifestaron situaciones que quizás de otra manera no hubieran podido contar. Por nuestra parte, vamos a seguir trabajando en todos los territorios que se puedan sin asumir como propias las fronteras que el poder y la crítica hegemónica impone a lo escénico, tomamos la bandera de las anarquistas y seguimos con su lucha.

2.3.- Los saberes populares en el artivismo

Queremos destacar también el cruce de lenguajes que supone el artivismo, como ya hemos indicado. Este cruce nos permite derribar fronteras y salirnos de lo establecido para que se vuelva significativo poner el cuerpo, sobre todo el cuerpo de la mujer y su deseo como sujeta deseante y sujeta de derecho en lo político y en lo social.

En nuestras prácticas escénicas recuperamos los saberes populares que nacen de esa corporalidad, ese saber que está inscripto en el cuerpo y en la memoria. Poner el cuerpo del actor o la actriz para espejar al espectador/ra, que –como dijimos- ya no será un mero observador, sino que será parte y estará involucrade su cuerpo, porque le interpela, le espeja, le permite ver y crear un pensamiento propio y crítico.

Nosotras, desde nuestras prácticas escénicas pretendemos generar impacto social a través no solo de la palabra, sino también de la imagen, el sonido y el cuerpo presente aquí y ahora en la acción. Y esto lo interceptamos con las cuestiones de género y el feminismo.

Esto lo trabajamos, desde la práctica escénica, con los distintos grupos y colectivos que conformamos. Con Chicas de Kolgar –grupo teatral y artivista que toma herramientas del teatro de Kantor, desde su estética contextualizada en los años 50, generamos un distanciamiento en la época y la estética desde las imágenes y esto, llamativamente, provoca un acercamiento desde las mujeres dado que instantáneamente perciben que en la época actual subsisten los mismos mandatos hacia las mujeres.

Con el grupo Mujeres de Pelo Suelto, nos referenciamos en el hacer de las mujeres anarquistas que, sin perder su identidad, sin que se diluya la individualidad, trabajaban en forma colectiva y fortalecían su identidad en la acción. Nosotras también seguimos las premisas de la dramaturgia de urgencia y, en las historias que contamos, incorporamos textos de mujeres anarquistas, que hoy nos siguen resonando e inspirando. Desde lo artístico impulsamos la idea de que las mujeres conformen colectivos de trabajo (no sólo para la creación artística, sino también la creación de talleres de formación imbricados con el arte pero vinculados con los saberes de las mujeres en los diversos territorios: tejedoras, cocineras, costureras, etc.). Buscamos que en estos espacios la mujer puede crear su proyecto laboral, y lograr autonomía. De esta forma, el teatro ya no es un mero espacio de entretenimiento o distracción, sino un hecho concreto de transformación en lo social.

Con Descarada Productora Escénica partimos de noticias como emergentes de temáticas que se llevan a escena para generar debate e instalar temas que circulan de manera marginal en los medios. Desde esas actividades trabajamos también en la generación de nuevos públicos para el artivismo. En todas estas prácticas tenemos siempre presente que no todo el mundo llega a las redes o tiene conectividad, por ello mismo hemos contado con la presencia de referentes o con la participación de organizaciones o instituciones barriales que pueden transmitir y replicar actividades en los territorios.

Estas actividades se realizaban antes de la pandemia de forma presencial. Trabajamos así

en espacios convencionales y no convencionales, pero durante el 2020 y parte de este año 2021, con todas las incertidumbres que se nos presentaban, hemos tomado estos caminos digitales, porque cuando se trabaja con urgencias no se puede esperar dado que las violencias no sólo no frenaron en pandemia sino que, para muchas mujeres, se recrudecieron e incrementaron. Teníamos que hacer y actuamos con las herramientas que nos daban esta posibilidad a través de las redes.

Así se recuperó el saber a partir del cuerpo, del cuerpo de la mujer. Hemos trabajado no solo en escena desde lo teatral sino con el cuerpo en el contexto de sus vidas, en sus problemáticas invisibilizadas y, desde el hacer, comenzar a involucrarnos. El artivismo genera un despertar, es enfrentarse con eso acallado, y también cuestionar ciertas complicidades que se dan en el sistema, cuando no vemos o no se quiere ver, que se los reserva o se plantea como privado. Por eso para nosotras, el artivismo es parte de nuestra militancia dentro del feminismo. Esto se vincula con nuestra necesidad escénica y estética de romper, como ya lo mencionamos, con los distintos lenguajes impuestos, porque tenemos que llegar a distintos territorios, a determinadas personas que muchas veces desconocen lo teatral y buscamos emocionar y que esas emociones no se transformen en una catarsis sino que sean transformadoras, que movilicen, y que, como ciudadanos y ciudadanas, como sujeto o sujeta política, quien se enfrenta con la escena se posicione y se plantee qué tiene que hacer con eso. Y que ese hacer se transforme en acción ahora.

Y todas nuestras intervenciones hay una propuesta esperanzadora, y esa solución esperanzadora, tal vez sea la herramienta a la cual puede recurrir la espectadora, la persona. A partir de las intervenciones y obras buscamos facilitar el acceso a la información o el asesoramiento de quienes estén facultados para hacerlo. Por eso mismo, trabajamos en red.

Queremos destacar que en esta mezcla de lenguajes, también podemos recurrir a distintos formatos, géneros incluso interceptar lo teatral con lo literario y lo doméstico. Con esto buscamos poner al alcance de la mano de todes aquello que pudiera ser una salida a una situación de opresión. En tal sentido, deseamos mencionar el "Recetario Violeta para Mujeres Apuradas". Un texto, un recetario, que se generó en pandemia, donde hay recetas de comidas e, intercaladas en el mismo, recetas para poder salir de una situación de violencia, información de centros de atención, números de denuncia, pasos a seguir para irte de la casa donde se te violenta, qué llevar porque resultará imprescindible para que el estado te ayude, etc. Sabemos que los hombres que ejercen violencia, en todos sus aspectos, le tienen vedado a la mujer todo lo que este a su alcance y que implique un saber que este por fuera de lo doméstico y lo tradicionalmente asociado al quehacer femenino. Entendemos, entonces, que un inofensivo recetario de cocina no implicaría un peligro para para estas mujeres y constituiría una forma segura de hacerle llegar la información que le permita pedir ayuda para salir de su estado de opresión y vulnerabilidad.

Este Recetario se encuentra tanto en forma digital como impreso para quienes quieran acceder a él.

Esta utopía, de transformar la sociedad, la caminamos y la seguimos caminando. En este contexto, hemos decidido que el territorio sean las redes, porque sabemos que es también un espacio a democratizar y horizontalizar. El trabajo artivista en red nos ha enriquecido y nutrido desde lo personal, desde lo artístico, desde lo colectivo y nos ha permitido llegar a otros territorios no tecnológicos. Queremos subrayar algo breve, y no por breve menor: en este hecho histórico, de transitar una pandemia, las acciones artivistas, la creación de colectivos teatrales, producción escénica, etc. que -ante la situación de precarización laboral en que se encontraban les actores- han generado redes laborales, que han puesto el cuerpo y la voz a la crisis del sector artístico, han sido gestados y llevado adelante por mujeres.

2.4.- Corporalidades

Para desarrollar este apartado, queremos centrarnos en las actividades que – dentro del Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista – despliega el grupo Querella de las Tertulianas.

Querella de las Tertulianas comenzó sus actividades en el año 2021, en medio de la pandemia, como parte de un proyecto de Extensión Universitaria. Este grupo artivista no recibió preparación artística previa, sino que comenzó a formarse en esta "nueva normalidad", convocadas por las situaciones que tanto preocupaban y siguen preocupando en la actualidad. La corporalidad, en esta situación de confinamiento, fue una de los obstáculos que tuvimos que superar como grupo, investigar, descubrir. Tuvimos que aprender, porque no es lo mismo poner el cuerpo en una sala, en un lugar con gente que te acompaña, que hacerlo en estas condiciones.

Nos convocó y lo sigue haciendo la idea de que la mujer siempre fue vista como un objeto al que solo se le da valor en tanto madre. Si la mujer no es sujeto, solo queda como espectadora pasiva. Pero nosotras creemos, y por eso artivamos, que debemos reclamar nuestro derecho a la autonomía, al placer y a la libertad, debemos proclamarnos como sujetas libres que no están bajo el mandato patriarcal.

Querella de las Tertulianas se encontró en esta situación y tuvo que buscar la manera de trabajarse para poder sentirnos seguras y cómodas con nuestras corporalidades. Empezamos con imágenes, solo mostrando lo que la plataforma Zoom permitía, y continuamos abriéndonos y explorando nuevas posibilidades, ya sea aparecer un poquito más en pantalla, ampliar lo que compartíamos de nuestras corporalidades, o también el trabajo con máscaras.

Trabajando con redes y feminismo, el cuerpo se vuelve protagonista y debe encontrarse libre y seguro para poder derribar los muros capitalistas y patriarcales que nos encasillan, que nos impide mostrarnos y sentirnos cómodas y seguras si no tenemos los cuerpos hegemónicos que la industria quiere y reproduce. La liberación de las corporalidades es una lucha política.

En nuestro caso, esa lucha nace en nuestro hacer, en nuestros cuerpos y desde allí irradia hacia la escena y hacia las temáticas que abordamos desde lo artístico. Por esto mismo, poner el cuerpo es realmente transformador.

3.- Conclusiones

Vemos entonces cómo las cuestiones de género se imbrican con la expresión artivista también en su cuestionamiento a la escuela y la educación tradicional limitada al aula, el "escrituro-centrismo", la primacía de los saberes académicos y la posición pasiva y receptora de les estudiantes, en particular, y de las personas en general. El artivismo, frente a esto, recupera los saberes populares, el conocimiento que anida en las corporalidades, la construcción de saberes a partir del diálogo y de la valoración de los saberes que provienen de las prácticas concretas, la socialización del conocimiento en colectivos de trabajo y formación, el trabajo con lo emergente y el arte como pedagogía. En estas propuestas de raigambre Freireana, la educación y la comunicación se relacionan de manera íntima y tienen como objetivo la liberación y la educación del ciudadano en prácticas críticas y democráticas. Boal decía que "Ciudadano no es quien habita la ciudad sino aquel que la trasnforma" y esto mismo es lo que promueve el artivismo, dado que devuelve al pueblo su capacidad de actuar, en el marco de la escena y, en definitiva, en la vida pública. En ese mismo sentido, le devuelve a las personas la capacidad de decir, sacándoles de la posición pasiva del espectador y consumidor de discursos. El artivismo garantiza la participación del sujeto o la sujeta en la construcción de espacios y construcciones colectivas sin perder su propia identidad creadora.

Bibliografía

Gutiérrez-Rubí, Antonio. (2021). ARTivismo: nuevos lenguajes y formas frente a los retos políticos y sociales del mundo. En Aristegui Noticias. En línea: https://aristeguinoticias.com/0603/opinion/artivismo-nuevos-lenguajes-y-formas-frente-a-los-retos-politicos-y-sociales-del-mundo/ (Consulta: 06-03-2021)

Fos, Carlos. (1990). Cuadernos libertarios. México, La Fragua

(2009). Del teatro anarquista al teatro comunitario. Buenos Aires, Artes Escénicas

(2010). En las tablas libertarias. Buenos Aires, Atuel

(2013). Teatro obrero, una mirada militante. Buenos Aires, Atuel

(2016a). Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas. Buenos Aires, Eudeba

(2016b) Un teatro de obreros para obreros. Buenos Aires, Inteatro

(2018). Entre caminos, pueblos y escenarios. Avellaneda, Cooperativa Editorial La azucena

(2020) Un teatro rebelde, el camino del teatro obrero al teatro independiente. Buenos Aires, Nueva Generación

Libruras ¿Cómo leen los que no leen?
Experiencia Payasa Literaria para primeras infancias

Toledo Nespral, Alejandra del Valle
Grupo Balbuceandoteatro. Grupo de Investigación en Teatro para Niñes y Jóvenes GULUBÚ.
alejandratoledonespral@gmail.com

Palabras Claves
EXPERIENCIAS ESCÉNICAS - PRIMERAS INFANCIAS - LIBROS

Resumen

Desde Balbuceandoteatro durante el último quinquenio hemos realizado espectáculos e intervenciones artísticas que tuvieron como eje la creación de poéticas autónomas dirigidas a niños y jóvenes, tanto con propuestas que indagan en los cruces entre dictadura y escena, como desde el lenguaje y las técnicas de la payasería. Estas experiencias -particularmente las realizadas en sectores más vulnerables de nuestra región- nos permitieron observar la compleja situación concerniente a los niños más pequeños y su relación con la lectura. La "presencia" del libro en la escena, tanto de modo concreto como metafórica, comenzó con el espectáculo *Aliento de Ácaros* (2009), con dirección de Paco Giménez y fue adquiriendo mayor relevancia, pasando a ser el universo de relaciones lector/lectura uno de los temas eje en nuestra trilogía de Experiencias Payasas Literarias: *Cascaja* (2016), *Libruras* (2017) y *Va Charavia* (2018), espectáculos con los que hemos participado en programas gestionados por organismos gubernamentales y ONGs, así como también en festivales de Artes Escénicas, ferias del libro, congresos y jornadas relacionadas con la niñez. Analizamos la creación de *Libruras* una experiencia payasa literaria para un sector etario específico: el de los niños de 4 a 6 años, quienes pertenecen a la franja etaria donde es fundamental establecer una relación primaria con la lectura y con los libros en tanto objetos lúdicos y placenteros.

Presentación

Desde Balbuceandoteatro, grupo de teatro independiente cordobés, durante el último quinquenio hemos realizado espectáculos e intervenciones artísticas que tuvieron como eje la creación de poéticas autónomas dirigidas a niños y jóvenes, tanto con propuestas que indagan en los cruces entre dictadura y escena, como desde el lenguaje y las técnicas de la payasería. La "presencia" del libro en la escena, tanto de modo concreto como metafórica, comenzó con el espectáculo *Aliento de Ácaros* (2009), con dirección de Paco Giménez y fue adquiriendo mayor relevancia, pasando a ser el universo de relaciones lector/lectura uno de los temas eje en nuestra trilogía de Experiencias Payasas-Literarias: *Cascaja* (2016), *Libruras* (2017) y *Va Charavia*

(2018), espectáculos con los que hemos participado en programas gestionados por organismos gubernamentales y no gubernamentales, así como también en festivales de Artes Escénicas, ferias del libro, congresos, jornadas y encuentros relacionados con la niñez(es).

Las experiencias iniciales con *Cascaja* -particularmente las realizadas en sectores más vulnerables de nuestra región- nos permitieron observar la compleja situación concerniente a los niños más pequeños y su relación con la lectura. Si bien en muchas instituciones educativas de dichas comunidades existen significativas dotaciones de libros LIJ, éstas, en múltiples ocasiones no llegan a los destinatarios directos, siendo una de las razones por la que, entendemos, se complejizan los procesos de consolidación de hábitos lectores en dicha franja etaria.

En virtud de ello, nos propusimos crear una experiencia payasa literaria para un sector etario específico: el de los niños de 4 a 6 años, quienes, dentro del sistema educativo no son considerados "lectores" en el sentido lato, pero que pertenecen a la franja etaria donde es fundamental establecer una relación primaria con la lectura y con los libros en tanto objetos lúdicos y placenteros. Así nació *Libruras, ¿Cómo leen los que no leen?* un proyecto artístico para leer, mover y conmover a los más pequeños, que obtuviera el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional del Teatro y de la Agencia Córdoba Cultura.

Encuentros, escenas y lecturas

Carlos Skliar en su ensayo *Érase una vez la lectura* describe el acto de leer como un gesto contra época que impulsa a romper la idea de acumulación, ganancia o provecho, permitiendo postular otros mundos posibles, donde el ganar tiempo no es visto como una meta deseable. Si toda relación esencial –como propone Skliar- comienza cuando hay una mutua confesión de fragilidades, la lectura nos propone habitar esa fragilidad, poniendo en tensión lo que está fijado, supuesto, haciendo temblar nuestras certezas, exponiendo una vena rupturista en culturas que exigen a todo un porqué y una finalidad.

Desde esta perspectiva, es también posible concebir la escena al igual que la lectura, como otra de las más extrañas experiencias humanas, aquellas que abren la posibilidad de vivir otras vidas, colocándonos en el riesgo de experimentar alternativas y alteridades otras, al decir foucaultiano. Pequeños gestos, bellas paradojas que hacen virtud lo que en otros territorios es leído como falla, fracaso o error.

La escena y la lectura presentan estas y otras preguntas intempestivas, que ponen a temblar todas las certidumbres que creemos tener… Vamos a la ficción para intentar comprendernos, para conocer algo más acerca de nuestras contradicciones, miserias y grandezas, es decir acerca de lo más profundamente humano.

La lectura y la escena concebidas entonces como relatos, como viajes que nos remiten al territorio de otro o de otros, una manera de expandir los límites de nuestra propia experiencia, accediendo a fragmentos de mundos que no son el nuestro.

Problematizar la escena y la lectura como una suerte de encuentro amoroso, como una

amistad y también como una conmoción, un algo que nos quita de nosotros para permitirnos fundar nuevos territorios desde donde imaginar cómo podríamos ser, cuantos mundos posibles hay en nosotros y en los otros.

Leer desde pequeñitos, un proyecto afectivo, poético y político

En el campo actual de las ciencias sociales, las variadas manifestaciones de la Niñez(es) son abordadas como construcciones sociales sumamente complejas y diversas, integradas a estructuras y contextos culturales específicos. Como tal, es posible conceptualizarlas a partir de su carácter relativo, situado y relacional, pues las sociedades desarrollan dinámica e históricamente modalidades particulares a partir de las cuales significan y otorgan sentido a dichos procesos vitales. Un rasgo inherente es la relación de cuidado -por lo menos de manera inicial- que los niños necesitan, pues dependen de los adultos para su supervivencia. El carácter relacional también se observa en el ámbito político-jurídico a partir del cual los niños son considerados agentes y actores, ya que participan en la construcción activa de sus propias vidas y en las de quienes les rodean, así como en las sociedades en las que viven. Esta concepción acerca de la(s) niñez(es) propicia la indagación de espacios concretos donde estos procesos se desarrollan, problematizando las relaciones de poder y conocimiento en la que dichos actores se construyen como sujetos sociales.

Según Hans M. Enzensberger, uno de los rasgos que más acentúan la especificidad socio-histórica del actual mundo globalizado es la intensificación creciente de flujos de interacción e intercambio de símbolos a distancia, propiciados por la nueva centralidad económico-social, política y cultural basada en las llamadas Nuevas Tecnologías. A ello se agrega la proliferación masiva de desplazamientos poblacionales transfronterizos, así como la apertura a nuevas experiencias interpersonales o mediadas, fenómeno constituido por grandes traslados no sólo territoriales, sino también cibernético.

Marc Augé enuncia esta yuxtaposición multi-topológica en la que el 'ser posmoderno' desenvuelve su existencia: habitante múltiple de espacios fuertemente simbolizados en los que opera una interpretación significante del sujeto consigo mismo, con los demás y con el mundo (los 'lugares') y por otro, subjetividades paulatinamente desplazadas en otro tipo de espacios (los 'No lugares'), donde se dificulta la construcción estable de una historia propia.

Es en este marco que, a nuestro entender, las artes escénicas y su perspectiva comunitaria son un territorio privilegiado, lugar de convivio, de encuentro real, concreto, de los cuerpos, desde donde resulta posible leer las relaciones sociales y también, rehacer lo colectivo.

Por esta razón, nos propusimos crear este proyecto pedagógico y espectacular que, conteniendo múltiples capas poéticas también pueda ser compartido también con espectadores adultos, siguiendo las propuestas de la dramaturga canadiense Suzanne Lebeau.

El rol de los mediadores, aquellas personas que acercan los libros y la literatura, tiene una importancia fundamental en la etapa conocida como primera niñez(es). En los primeros

años no solo deben estar el libro y el niño: para comenzar a leer es necesario que se construya, al decir de Yolanda Reyes, un triángulo amoroso; por ello es tan significativo el trabajo de los adultos en la primera niñez(es).

Un proyecto para esta franja etaria, necesita involucrar muchos actores: niños, padres, maestros, cuidadores, que implican a su vez a escuelas, jardines, librerías, bibliotecas, centros culturales, etc. Los mediadores, esos "otros significativos" que despliegan el libro ante un niño pequeño, están proponiendo nuevas representaciones, ilustraciones bidimensionales, un tipo específico de organización espacial, etc. Esas hilaciones muestran al niño a posibilidad de descubrir nuevos sentidos, nuevos mundos simbólicos que relacionan el tiempo de la oralidad al espacio de los libros, siendo a través de estas experiencias significativas que los niños comienzan a descubrir las palabras como hacedoras de mundos.

Dramaturgia escénica, situada y colectiva

Pensamos la dramaturgia escénica colectiva como un tipo específico de textualidad que ejerce su poder desde adentro del proceso creativo, desplegando mundos complejos, espacios-tiempos donde imperan lógicas factibles de construir y deconstruir activamente junto a los espectadores, en el propio convivio del hecho teatral.

Para desarrollar la estructura espectacular de este proyecto, nos propusimos hacerlo junto a una comunidad educativa concreta, aunque luego el espectáculo se autonomizara de la misma. Por ello, a comienzos del ciclo lectivo 2017 establecimos contacto con el Jardín de Infantes provincial Merceditas Balcarce San Martín, cito en Barrio San Martín de la ciudad de Córdoba. La institución pertenece a la Inspección 1149, que nuclea a poblaciones de sectores vulnerables de Córdoba capital en Asentamientos informales[1]: Los Andes, Talleres Centrales y El Galpón, los cuales incluyen núcleos familiares numerosos, empleados precarios, subempleados, desempleados y comunidades de inmigrantes bolivianos y peruanos precarizados. Esa comunidad con niños de 4 a 6 años se convirtió entonces en la destinataria directa de la experiencia. Destinatarios colaterales fueron sus docentes, el personal administrativo de la institución y los familiares de los niños.

Logramos generar un acuerdo institucional que permitiera, durante el primer cuatrimestre, efectuar encuentros colectivos con dinámica de taller junto a directivos, bibliotecaria y docentes. Además, los miembros de Balbuceandoteatro visitamos la biblioteca escolar y relevamos los materiales bibliográficos utilizados en el Plan de Lectura Anual de la institución.

1 Se entiende por *"Asentamiento"* un mínimo de ocho familias que habitan de manera contigua el territorio, donde al menos la mitad no cuenta con tenencia regular de la tierra; sin acceso a dos de tres servicios (eléctrico, agua corriente y red cloacal)". En la ciudad de Córdoba, el 5,3 por ciento de estos asentamientos está caracterizado como un *barrio popular informal*, el 32,4 por ciento como *villa* (sitios consolidados, que no respetan la trama urbana) y el 62,4 por ciento como *asentamiento,* que, pese a ser informal, respeta la trama urbana. Monayar, Virginia (2011). Informalidad urbana y acceso al suelo. Acciones y efectos de la política habitacional en la ciudad de Córdoba-Argentina. Territorios 24, pp. 113-130

Actividades realizadas

Encuentro 1 –Promoción de lectura y Artes Escénicas

Taller de sensibilización e información con los docentes. Objetivos del proyecto, actividades planificadas.

Dinámica: Capacitación con instancias de taller. Coord.: Alejandra Toledo.

Materiales necesarios: Cañón de proyección, computadora con reproductor de sonido, instrumentos musicales. Duración: 3 horas

Encuentro 2 –Criterios de selección de libros

Marco conceptual. Qué libros, para quién. El libro como objeto estético. Elementos para textuales. Ilustración y diagramación. Nuevas tecnologías. Panorama de la actualidad editorial argentina para la primera infancia (colecciones, autores, diversidad).

Dinámica: Capacitación taller. Coord.: Mariano Medina. Materiales necesarios: Biblioteca Ambulante de CEDILIJ dotación de 40 libros especialmente seleccionados Duración: 4 horas.

Durante el segundo cuatrimestre, se efectuaron dos nuevos encuentros con dinámica de taller; y realizamos "in situ" experimentaciones y ensayos de escenas, así como también analizamos el impacto del contacto directo de los niños con los libros-objeto y con el extrañamiento del espacio cotidiano.

A partir de estas instancias, y en conjunto con el personal directivo y docente, definimos la cantidad adecuada de niños para vivenciar la experiencia (8 niños por grupo), así como desarrollamos y consolidamos los procedimientos escénicos del espectáculo.

Encuentro 3 –El libro y el espacio

El Libro como objeto: su lector, su lectura (Percepción cuerpo-objeto-espacio). Ingeniería del libro, libro artesanal, libro escultura. Extrañamiento del espacio cotidiano. La luz en el espacio.

Dinámica: Capacitación con instancias de taller (producción libro objeto artesanal) Coord.: Anna Cubeiro, Cecilia Astini, Pablo Terré.

Materiales necesarios: Cañón proyector, computadora, cartones, papeles y objetos varios, ídem selección de materiales para realización libros -objetos del espectáculo Libruras, ¿Cómo leen los que no leen? Duración: 4 horas.

Tras estas experiencias, se decidió cuna fecha del 3 de noviembre para realizar una Jornada Escolar Comunitaria, en donde vivenciar el proyecto junto a la comunidad.

Encuentro 4 – Jornada Comunitaria

Esa instancia se realizó desde la coordinación mixta de referentes institucionales (Directora y Bibliotecaria) e integrantes de Balbuceandoteatro. Duración: Jornada escolar completa.

El encuentro fue un evento de carácter festivo, abierto a comunidad escolar y a las familias de los niños, con una invitación especial direccionada a abuelas y abuelos de los niños.

En esa fecha fueron realizadas, en cada turno, cuatro funciones del espectáculo *Libruras, ¿Cómo leen los que no leen?* para grupos de ocho niños y una docente.

Se montó una muestra, interviniendo diversos espacios escolares (aulas, comedor y dos patios), exponiendo más de cien *libros objetos* y una muestra plástica *"Mundo Pinocho"* sus generados por los niños, sus familias y docentes durante el desarrollo del proyecto.

Participaron de los recorridos los sesenta y seis niños, trece docentes, una bibliotecaria, personal no docente de la institución (dos cocineras y dos asistentes de cocina), ochenta y siete familiares de los niños quienes fueron especialmente invitados a compartir los fundamentos del proyecto, mediante el formato de dos Conversatorios a los que llamamos *Desarmaderos Escénicos***,** realizados a posteriori de las funciones de cada turno.

A modo de cierre, se realizó un evento nucleando a niños y familiares de ambos turnos, donde se compartieron juegos, canciones y relatos, una feria de platos y un refrigerio comunitario.

Mirar la Experiencia

En la jornada de cierre realizada en diciembre de 2018 junto a miembros de Balbuceandoteatro, personal docente, directora y bibliotecaria, se compartieron como primeras conclusiones:

- La propuesta logró mejorar la frecuencia en que los niños llevan libros a sus hogares durante los fines de semana, y en consecuencia abrió nuevas posibilidades lectoras en los núcleos familiares. (Primer cuatrimestre, promedio 16 libros por semana; segundo cuatrimestre prom. 29 libros por semana).

- La propuesta dinamizó el flujo de libros en la biblioteca retirados por el personal docente y no docente de la institución. (Primer cuatrimestre, promedio 12 libros por semana; segundo cuatrimestre prom. 22 libros por semana).

- La propuesta logró fortalecer la relación de los niños con la dotación de libros del jardín, ayudando al establecimiento de primeros hábitos lectores.

- La propuesta sensibilizó a docentes y personal de la institución, quienes experimentaron la lectura como un acto posible de ser animado y promovido lúdicamente, comprendiendo que transformar el objeto (libro) y el espacio (aula), es también transformarse a sí mismas.

- La realización del proyecto permitió a la institución la elaboración de criterios propios así como su futura aplicación, generando nuevas y más sólidas herramientas para la animación y promoción lectoras.

Multiplicar la Experiencia

Según se planteara en sendos informes presentados al Fondo Nacional de las Artes y al Instituto Nacional de Teatro, a partir de esa experiencia desde Balbuceandoteatro nos propusimos su multiplicación en Jardines de Infantes públicos provinciales y municipales de

Ciudad de Córdoba, postulando a diversos programas artísticos y de extensión.

De este modo, durante los siguientes años lectivos 2018, 2019 y 2021, hemos participado de manera sostenida, en diversos programas de cultura comunitaria de la ciudad y región, coordinados por el municipio de la ciudad, el gobierno provincial y la universidad provincial: entre ellos: Programa Cultura Territorial, Programa Cultura Viva, Programa Casas Cuna, Ciclos Teatro Cerca, Meses de los Jardines organizado por la Agencia Córdoba Cultura y el Área de Extensión de la FAD UPC.

Durante la época de pandemia, se han realizado en formatos de talleres diversos encuentros virtuales co organizados con la UEPC (Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba), con el objetivo de multiplicar la experiencia y la Agencia Córdoba Cultura.

El grupo prevé la realización de una gira de *LIBRURAS, ¿Cómo leen los que no leen?,* durante el inicio del ciclo 2022, orientada a jardines de infantes y primer ciclo de instituciones del Noreste y Noroeste cordobés, así como la participación en los programas de animación a la lectura y escritura, promovidos por el Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba

Bibliografía

Augé, M. (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. España: Gedisa.

Enzensberger, H. M. (2019) *La gran migración*. España: Anagrama.

Reyes, Y. (2018) *La poética de la infancia*. España: Luna Libros.

Skliar, C. (2019). *Érase una vez la lectura*. Villa María: EDUVIM Universidad nacional de Villa María.

Fuentes Orales

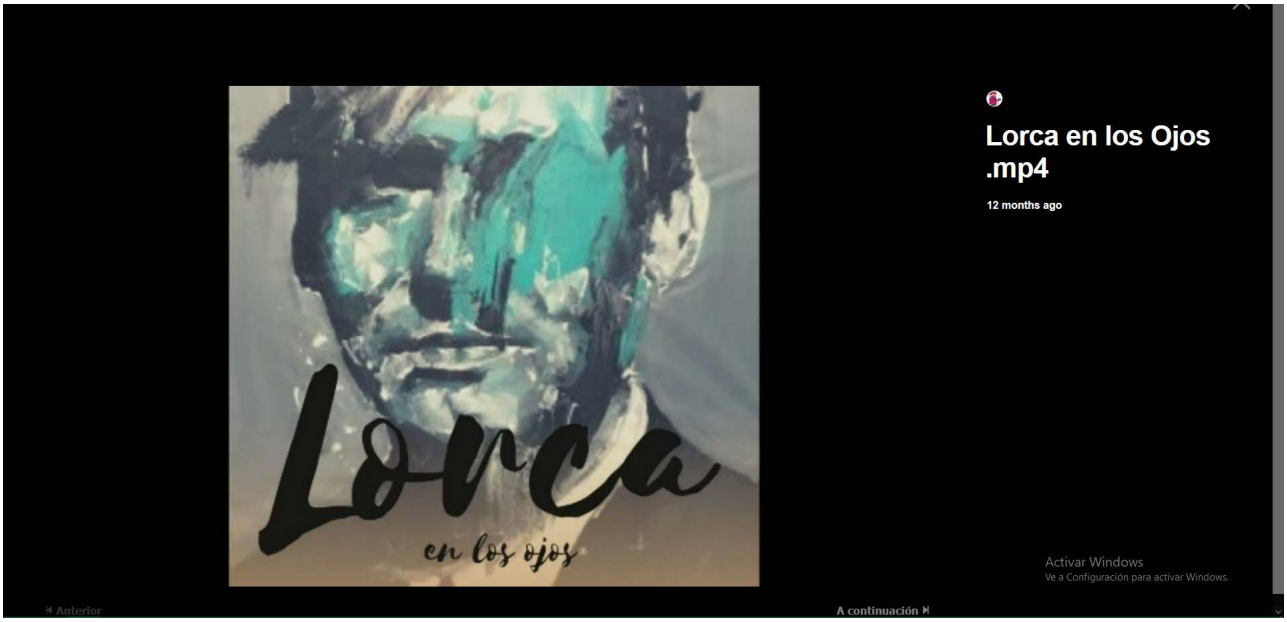
Lebeau, S (2017) Seminario presencial. CEDILIJ, Córdoba. 16 de octubre.

VIDEOENSAYO

Caleidoscopio Vian

Koss, María Natacha y Tuñas, Julieta

https://vimeo.com/user144786977



NOTAS

El carnaval distanciado. Proyecciones epistemológicas a partir de la pandemia

Albanece, Raúl
GEC- UADER
albanece.raul@uader.edu.ar

Dallaglio, Renata
GEC- UADER
renatadallaglio@gmail.com

Palabras clave
LO CARNAVALESCO- PRODUCCIONES- EXPRESIONES- CIRCULACIÓN- PANDEMIA- NUEVOS CONVIVIOS

Resumen

El carnaval distanciado: proyecciones epistemológicas a partir de la pandemia. Observaciones ante nuevos modos de expresión. ¿De qué manera las expresiones carnavalescas se dieron lugar en contexto de aislamiento y distanciamiento? Adaptaciones, transformaciones: experiencias audiovisuales y utilización de redes sociales, transmisiones en vivo, entrevistas; el recurso de los memes para expresar, concientizar, prevenir. Antecedentes para nuevos convivios: experiencias con turistas, eventos de aniversarios y de promoción, nuevos espacios para las teatralidades de carnaval. Se tomará como referente las manifestaciones carnavalescas de la ciudad de Gualeguaychú y otros modos de expresiones carnavalizadas.

Presentación

Durante parte de 2020 y 2021 hemos estado observando, desde este grupo de estudios, cómo las manifestaciones carnavalescas se han dado lugar permitiendo, no solo cierta continuidad en un contexto plagado de imposibilidades, sino creando material muy interesante para una carnavalología situada.

Hemos trazado ejes que organizan los sucesos y permiten arriesgar categorizaciones y, también, lecturas posibles para la pos pandemia.

- Observaciones y diagnósticos a partir de la siguiente problematización ¿De qué manera las expresiones carnavalescas se dieron lugar en contexto de aislamiento y distanciamiento?
- Adaptaciones, transformaciones: experiencias audiovisuales y utilización de redes sociales, transmisiones en vivo, entrevistas; el recurso de los memes para expresar, concientizar, prevenir.

- Antecedentes para nuevos convivios: experiencias con públicos diversos, eventos de aniversarios y de promoción, nuevos espacios para las teatralidades de carnaval.

A raíz de la situación sanitaria y el consecuente aislamiento, los modos de expresión artísticas se orientaron hacia la virtualidad, convirtiéndose casi en el único eje de la vida estético comunicacional.

Lo carnavalesco atravesó ámbitos que se expandieron más allá de calles y escenarios, logrando inmiscuirse en espacios que funcionaban como complemento y que en ese contexto resultaban exclusivos.

A los fines de estos ejes de análisis tomamos por un lado una serie de eventos y programas realizados en torno a las expresiones carnavalescas de Gualeguaychú. Y por el otro un campo simbólico que representa la carnavalización de la pandemia: los memes, donde la inversión jocosa quita dramatismo a la gravedad de la situación.

Las entrevistas y eventos en vivo desde los clubes a cargo de comparsas y desde el Museo del Carnaval de Gualeguaychú, pasaron a formar parte de la agenda de eventos sociales y culturales. Contenidos abiertos que llegan a un abanico de usuarios que van desde carnavaleros empedernidos hasta curiosos que llegan a la transmisión en redes sociales por casualidad.

Programas especiales para difusión con entrevistas a trabajadores y personalidades de la cultura carnavalera, puestas en escena para grabaciones de programas nacionales de interés turístico. Cursos y talleres avalados por organismos municipales, provinciales y nacionales, sobre los diversos aspectos, roles y oficios carnavalescos.

Durante el invierno 2020 las comparsas, en sus respectivos talleres de trabajo, se dedicaron a poner a punto las producciones para eventos con aforos reducidos, intervenciones y para las visitas del turismo cuando la situación lo permitiera. La comparsa Ará Yeví, inauguró su museo propio, con una puesta en escena especialmente preparada en términos de espacialidad e iluminación, propone un paseo que permite observar los talleres de vestuario, zonas de maquillaje y exposición de trajes al tiempo que se va contando su historia y la del club al cual pertenece (Tiro Federal Gualeguaychú). Con cobro de entradas a precios accesibles y siguiendo los protocolos vigentes por la pandemia y a pocos pasos del ya mencionado Museo del Carnaval estas reinvenciones permitieron cierto mantenimiento económico, el contacto con la actividad, aunque sea de manera parcial y fragmentada y la creación de propuestas que seguramente perdurarán en el tiempo y convivirán con las formas tradicionales. Propuestas que, por otra parte, resultan de gran interés para las políticas de turismo cultural ya que acrecienta la oferta de actividades y circuitos de visitas.

Respecto del corso popular (el corso de murgas y conjuntos carnavalescos con participación de agrupaciones y barrios) en julio de 2021 se organizó desde el museo la celebración del día de la corneta murguera (instrumentos tradicional e identitario de nuestros corsos, declarado patrimonio cultural inmaterial de la nación) que se llevó a cabo en el Teatro Gualeguaychú con un aforo del 50% y la transmisión en vivo por facebook.

Ahora bien, desde nuestra óptica entendemos que lo carnavalesco no se circunscribe

sólo al ámbito de las comparsas y murgas o sus desfiles, sino que también existen otras expresiones que en este contexto se han intensificado, como por ejemplo los memes. Esas expresiones visuales y lingüísticas que condensan lecturas paródicas sobre la actualidad y sus contradicciones.

Edward Wilson (1999) señaló que si bien el término *meme* fue creado por Dawkins en 1976, el concepto ya circulaba a finales de la década del 60, con varios nombres diferentes como *mnemotipo*, *idene*, *sociogen*, o *culturgen*.

En un artículo del diario Milenio (2019), de Ciudad de México, se le da una definición actualizada: "un meme es desde una frase o imagen, hasta un video o una idea más desarrollada que se viraliza, principalmente por redes sociales."

Sin duda que la internet y las redes sociales han contribuido a su generalización a tal punto de que podría considerarse como el modo de expresión popular de esta época. "Se han vuelto importantes por su potencia viral, por su poder político. Pero no hay que olvidar que, al mismo tiempo, son efectivas construcciones estéticas." dice Jorge Carrión (2020), y luego pregunta y se pregunta: "¿Puede ser arte una forma que, por su propia anatomía, no puede aspirar a la excelencia, que solamente pretende ser comunicación y contagio?" Pues, cada uno tendrá su propia respuesta, pero podemos coincidir en que son una excelente expresión popular que se basa en la ruptura de reglas, en un corrimiento de la lógica cotidiana, con registro paródico y lenguaje familiar, muchas veces, soez. Todos elementos constitutivos del carnaval, según Bajtín (1994). Resultando en una carnavalización de la pandemia. Reírnos de aquello que nos afecta a nosotros mismos provocando una risa curativa.

Con respecto al tema pandemia hemos podido observar que los memes pueden clasificarse en seis categorías: origen, recursos lingüísticos, comportamiento social, política, paranoia xenófoba y metamemes.

En el inicio de la pandemia, los primeros memes hacían referencia a las versiones sobre el posible origen de los contagios en humanos, entre los cuales cobró mayor fuerza la hipótesis de haberse iniciado a partir de una sopa de murciélagos por lo que éstos roedores se transformaron en protagonistas de los memes.

En cuanto a los recursos lingüísticos, la marca de cerveza Corona ganó mucha publicidad gratuita. Algunos memes como los que mostraban las primeras imágenes del coronavirus donde se está mostrando justamente las botellas de esta cerveza como esos agarres que tiene el virus.

Los memes referidos al comportamiento social son bastante cómicos y la mayoría se centró en el acaparamiento, al menos en Argentina, de papel higiénico el cual prácticamente desapareció de los supermercados. Al parecer el papel higiénico se transformó en un gran tesoro que protegía, psicológicamente, a las personas de contagiarse. También se vio reflejado el miedo a toser en público o vivir permanentemente en pijama y pantuflas o "de entrecasa" casi todo el 2020, interviniendo digitalmente, en este último caso, los clásicos de la pintura. Otro aspecto de este tema ha sido el de comparar el barbijo con un bozal y presentar a los perros preguntándose qué ocurría, por qué los humanos estaban todos con bozal. De la misma manera, se trabajó el

tema de cómo cada uno fue viviendo el aislamiento social en las distintas etapas: descuidar el aspecto físico, no recortar la barba, el cabello y, principalmente, empezar a engordar; muchos memes repetían el tema de comer por aburrimiento.

Los memes de política propiamente dicha asociaron al personaje Sid, de la película de animación La Era del Hielo, con su famoso parlamento "¡Vamos a morir!". Se repite el mismo meme cambiando la foto del presidente de acuerdo a cada país en el cual el primer mandatario solicita tener confianza en el sistema público de salud; por lo que el meme expresaría el pensamiento del pueblo que reacciona como el personaje Sid: "¡Vamos a morir!".

En pleno apogeo de los contagios se genera lo que podríamos llamar un momento de paranoia con cierto resabio de xenofobia dado que automáticamente se asociaba todo lo que tenía que ver con China con el peligro de contagiarse y morir; como poder ir a un supermercado chino a hacer las compras, la idea de que aquello que es fabricado en China nos invade y rompe con nuestras industrias nacionales; y hasta de que si un chino estornuda es necesario activar un protocolo de contaminación como el presentado en la película de animación Monster inc.

Por último, apareció lo que llamamos metameme, es decir el meme del meme, donde se habla de que justamente nos pasamos la pandemia haciendo memes sobre la pandemia y al final nos morimos todos porque nos descuidamos.

Planteamos estas líneas de análisis para seguir desarrollando a la luz de los acontecimientos donde las vivencias individualizadas o de pequeñas grupalidades, el universo de carnavalizaciones se expande y se viraliza más que de costumbre. Se plantean nuevos convivios con poiésis a la distancia o bimodal (presencial para pequeños grupos y masivo mediante la trasmisión en vivo). Formas de lo urgente que han fomentado las "poéticas del mientras tanto", que a futuro pueden resultar independientes o complementarias ampliando y diversificando el carnaval o simplemente languidecer y desaparecer con el tiempo.

Bibliografía

Bajtin, M. (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza.

Carrión, J. (30 de agosto de 2020) Qué es un meme. *New York Times*. https://www.nytimes.com/es/2020/08/30/espanol/opinion/que-es-un-meme-internet.html

Cong, A. (dir.) (10 de octubre de 2019) Un meme no es lo que creías y éste es su verdadero significado. *Milenio*. https://www.milenio.com/virales/meme-que-es-teoria-y-mejores-memes

Dawkins, R. (1976) *El gen egoísta*. Oxford University Press.

Wilson, E. (1999) *Consilience: La unidad del conocimiento*. Círculo de Lectores.

Redes sociales

Museo del Carnaval. (2021) *Ciclo de celebraciones*. https://www.facebook.com/museodelcarnavalgchu

Dirección de Cultura Gualeguaychú. (19 de julio de 2021) *Celebración del día de la corneta murguera*. https://www.facebook.com/page/117248081634299/search/?q=dia%20de%20la%20corneta%20murguera

Comparsa Ara Yevi. (6 de agosto de 2021) *Inauguración del museo de Ará Yeví*. https://www.facebook.com/arayevioficial

Repensando la grupalidad en las experiencias teatrales. Reflexiones en torno a la "Cátedra Libre de Teatro de Grupo."

Ayub, Carolina; Pellicani, Aldana
La Zancada Teatro
ayubcarolina@gmail.com y aldana.pellicani@gmail.com

Palabras clave
TEATRO-MAPEO-GRUPO-AUTONOMÍA-ENTREVISTAS

Resumen
En este trabajo nos proponemos presentar nuestra experiencia en los últimos años alrededor de la creación de la "Cátedra Libre de Teatro de Grupo", pensada como una iniciativa que invita a documentar la teatralidad, así como a mantener vivo el espíritu y la fuerza creadora del teatro.
Una de las particularidades de la misma radica en la creación de un mapeo teatral actual, sistematizado y realizado principalmente por hacedores de teatro, pues consideramos que los mismos pueden aportar nuevas miradas a la dinámica de documentación de las artes escénicas. En ese sentido, nos proponemos visibilizar e historizar las grupalidades en el campo teatral, así como reflexionar, difundir y repensar el teatro de grupo en la actualidad. Desde nuestros comienzos, realizamos encuentros con numerosos artistas de las artes escénicas tanto en Sudamérica (Argentina y Bolivia) como en la Península Ibérica (España y Portugal, en el "Instituto Cervantes"). Llevamos a cabo numerosas entrevistas a prestigiosas compañías internacionales como el Théâtre du Soleil, de Francia y La Zaranda, de España, además de coordinar encuentros gratuitos de teatro con foro en Argentina, Portugal, España y Bolivia.

Presentación

Quienes formamos esta Cátedra consideramos que este tipo de experiencias constituyen una dimensión central de la historia de la cultura teatral y por lo tanto lo investigado y registrado funciona como condensador de trayectorias y propulsor de saberes nuevos. Es nuestro objetivo, entonces, generar una cartografía dialéctica a través del cruce de experiencias diversas que fluyen entre el más rico abanico de geografías culturales. A partir de esta situación, hemos estructurado este trabajo en cuatro apartados.

En primer lugar, apuntamos hacia el porqué de poner en práctica esta modalidad teatral. Consideramos que las experiencias de Teatro de Grupo han sido históricamente invisibilizadas en los espacios educativos de las artes escénicas, y eso ha llevado tanto a su desconocimiento como a la imposibilidad de su reproducción. En este contexto es que ante la invisibilización de estas experiencias se decide generar una cátedra libre de teatro de grupo, pues no se encuentra institucionalizada esa modalidad teatral en la gran mayoría de los espacios educativos.

En segundo lugar, ante este diagnóstico, nos propusimos no solo la puesta en marcha

de una “Cátedra Libre de Teatro de Grupo”, sino adentrarnos en la historia y trayectoria de estas experiencias, pues consideramos que conocer grupos y experiencias que han transitado esa modalidad de trabajo es una manera de, no sólo acumular mayor conocimiento, sino también sabernos parte de una historia en común. Por esto mismo es que nos hemos propuesto realizar un rastreo histórico que parte desde grupos como Cuatrotablas (Perú) y el Odin Teatret (Dinamarca), que ya llevan más de 50 años teatrando de estas maneras.

En tercer lugar, nos propusimos realizar un relevamiento actual sobre las experiencias de teatro de grupo alrededor del mundo, generando así una cartografía dialéctica a través del cruce de experiencias diversas que fluyen entre el más rico abanico de geografías culturales: desde la tensión creadora generada entre la capital y el conurbano, hasta las relaciones internacionales que la constituyen desde su inicio, pasando por los vastos saberes provincianos que saben habitar y teatrar en todo el suelo local. De manera que la Cátedra, en consecuencia, se convierte en un recopilador folklórico de dramaturgias locales, constituyendo un documento esencial para el estudio y la divulgación de la cultura teatral.

Este último punto se lleva a cabo a través de un trabajo de mapeo colectivo, que está compuesto por entrevistas a miembros y referentes de distintos grupos, por la realización de foros (virtuales y presenciales), y por la posterior publicación y difusión de los resultados de ambas actividades en la revista de La Zancada. El mapeo está integrado por el grupo de investigadores de la cátedra y los “Embajadores internacionales’’. Tomando como referentes a los Iconoclasistas (grupo argentino dedicado a la investigación colaborativa, al mapeo colectivo itinerante, a las cartografías críticas y a la generación de recursos pedagógicos para uso comunitario), nos proponemos crear una nueva percepción del territorio teatral a través de miradas colectivas para generar un mapeo colaborativo. Partiendo de la idea de que el mapa lo hacemos quienes lo habitamos/moldeamos y a su vez lo transformamos con el accionar de nuestras prácticas.

En los **foros** se propone abrir un espacio de reflexión, pensamiento crítico y problematización de la actividad teatral poniendo foco en el teatro de grupo, una de las tradiciones más importantes de dicha actividad. Están destinados a trabajadores de las artes escénicas, compañías de teatro, estudiantes y personas afines a la cultura. Cada foro, deja un voluntario al que denominamos “Embajador”, con quien la Cátedra Libre queda en contacto para abordar los futuros trabajos o cooperaciones internacionales.

Finalmente, algunas de las conclusiones que se han generado a través de los mapeos y los foros con distintos grupos apuntan hacia las siguientes cuestiones vinculadas al trabajo en el Teatro de Grupo. El teatro de grupo está conformado por integrantes de diferentes generaciones que, bajo una ideología común, perduran en el tiempo, teatrando colectivamente. Se trata de espacios en los cuales se realizan trabajos comunitarios, se divide el trabajo de la compañía, no existiendo una centralización del mismo; los participantes se retroalimentan tanto artística como pedagógicamente, al tiempo que hay una fuerte confrontación con el teatro comercial. Esta situación lleva a que, en la mayoría de los casos, se trata de trabajos autogenerados de

modo autónomo por los grupos, priorizando de esta manera el accionar conjunto al individual. Por otra parte, los grupos, en la mayor parte de los casos, tienen la autoría de las obras; cada integrante tiene el espacio para tener un rol propositivo y pedagógico; suelen organizarse festivales y encuentros de formación pedagógica, y las obras que realizan toman una postura ideológica sobre la realidad que moviliza al grupo. Así y todo, queda claro que muchos de los directores de las compañías son hombres, y muchos de los integrantes se han alejado de las instituciones en las que se encontraban para poder desarrollar su actividad teatral.

Presentación de los foros realizados en La Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Una cátedra libre es un espacio de resistencia. ¿A qué se resiste? A aceptar el contenido de una institución como el único válido, a aceptar una sola mirada como la correcta, a anclarse en un puerto y dejar de navegar. ¿Por qué abrimos esta cátedra? Porque cuando estábamos en la Lic. en actuación, el teatro de grupo era el castigo que te daban para leer si ibas a final en una de las materias.

Porque creemos que es una forma de crear un espacio para reflexionar, dar a conocer, historizar y recrear esta tradición que existe dentro de la actividad teatral.

Desde el 2019 dictamos la cátedra en Argentina, Bolivia, Portugal y España, generamos foros, realizamos entrevistas a más de doce compañías de teatro de grupo tanto nacionales como internacionales y se sumaron al equipo de trabajo compañeros que denominamos "Embajadores" de la cátedra en Colombia, España, Uruguay, Portugal y Bolivia.

Resumen del Foro número 1, realizado en Buenos Aires, Argentina[1]

En un primer momento presentamos dos posibles categorías para pensar modelos de actor-actriz en la actualidad, con el objetivo de generar un debate sobre nuestra propia práctica que entendemos como fundamental para complejizar la concepción uniforme del actor-actriz. Sabemos que estas dos categorías no agotan el nudo de la cuestión, pero las consideramos como un posible y necesario punto de partida para iniciar el debate.

Por un lado, un **actor-actriz creador:** entendiendo por esto un actor con un rol activo en el proceso de producción, que elige ser parte de un colectivo de artistas. En palabras de Aldana Pellicani:

En este modo de producción, se le otorga al actor un espacio más amplio para la búsqueda y la investigación, puesto que de las creaciones y descubrimientos de los mismos estará conformado el montaje definitivo. Durante el proceso se utilizan métodos para que el actor pueda volcar su capacidad creativa y luego se selecciona lo necesario para el espectáculo. Este modo de producción implica menos certezas a priori, capacidad de adaptarse a los tiempos del

1 Este foro fue publicado en La Zancada, Revista de teatro en el mes de junio del 2019.

proceso y a lo que cada actor como creativo, y a su vez el colectivo, puedan proponer (Pellicani, 2016)

Por otro lado, un **actor producto**: entendiendo por esto un actor que pensamos como un producto en sí mismo cuyo trabajo depende de la demanda del mercado teatral y se adapta a la pretensión artística de un director-autor. Tal como lo define Pellicani:

El actor como intérprete de aquello que previamente se estableció. En este tipo de procesos creativos no hay mucho espacio para la incertidumbre, o para la búsqueda. Sino que se trabaja para alcanzar eso que previamente fue establecido por el texto, el director o el productor. Hay, a priori, una idea acabada del espectáculo.

En estos procesos el campo de acción del actor es acotado, puesto que debe limitarse (aunque eso no significa que sea sencillo) a concretar las ideas y las imágenes que ya se diagramaron. El actor cumple su función de intérprete poniendo sus herramientas al servicio de lo establecido" (Pellicani, 2016)

Diálogo con las ideas antes expuestas. Los presentes exponen sus reflexiones

Elena: Lo que pasa en las instituciones es siempre lo mismo. Se comparten herramientas, pero aisladas de los contextos a aplicar. No es lo mismo planificar para un barrio con recursos económicos de C.A.B.A que para una villa.

Fanny: Poner teatro de calle como materia sería una decisión política. Molestaría a las vecinas de Palermo.

Malena: No hay espacio de reflexión teatral dentro del aula.

Andrés: La UNA se regenera a sí misma. Valida algo por sobre otra cosa y después se alimenta de lo validado por ella.

Matías: Se genera dependencia en el teatro, estamos acostumbrados a que nos digan qué hacer.

Nicolás: Cuando no tengo nada actúo con lo que tengo.

Pedro: El teatro de grupo fomenta la autonomía y genera lógicas contra-individualistas.

Eliana: El individualismo es contradictorio con el teatro. Frente a una crisis la respuesta es individual y no se reacciona de forma grupal.

Juan: Las identidades en el teatro se conforman según la enseñanza varón/mujer que es lo que requiere el mercado. ¿Qué pasaría si hubiera un teatro donde haya más identidades? Todos los roles que propone el mercado son de varón o mujer.

Martín: ¿El enemigo es la institución o somos nosotros que no nos movilizamos para cambiar?

Paula: La universidad se construye con las personas que la integran.

Integraron este encuentro: Nicolas Antonio Rojas, Camila Daneydiez, Matías Daniel Flores, Julián La Regina, Candela Belén López, Malena Pedrol, Sara Risoglio, Andrés Gaviña, Daira Escalera, Mailén Sol Stekelorum, Eliana Lilo, Elena Canadell, Fanny Seldes, Milagros

Liteplo, Martina Paratcha, Micaela Staldecker, Gonzalo Zamarian, Matías Odebret, Reinaldo Uribe, Juan M.Dozzotezza, Alejandra Beatriz Escalada, Gabriel Francisco Riesco, Joaquín Alejo Yanies, Eugenia Fernandez, Catalina Bender, Juan M. Herrera.

Esta cátedra está organizada por: Nicolás Gentile, Pedro Alonso, Lucas Scott, Paula Baigorri, Carolina Ayub y Aldana Pellicani. CABA, Argentina

Resumen del Foro número 2, realizado en Buenos Aires, Argentina[2]

Presentamos materiales audiovisuales de entrevistas realizadas por la cátedra a grupalidades como; el Theatre du Soleil (Francia), Casa Grito (Bolivia), Teatro del Bardo (Argentina), entre otras.

Luego de ver el material nos preguntamos qué características tenían en común estas compañías que se reconocen a sí mismas como teatro de grupo y llegamos a las siguientes reflexiones:

Realizan trabajos comunitarios

Se dividen el trabajo de la compañía. No hay centralización del trabajo

Los participantes se retroalimentan

Confrontan al teatro comercial.

Los grupos, en la mayor parte de los casos, tienen la autoría de las obras.

Cada integrante tiene el espacio para tener un rol propositivo y pedagógico.

Muchos directores de las compañías son hombres.

Los integrantes se alejaron de las instituciones para desarrollar su actividad

Las obras que hacen toman una postura ideológica sobre la realidad que preocupa al grupo.

Organizan festivales o encuentros de formación pedagógica.

Reflexiones generales

El teatro de grupo está conformado por integrantes de diferentes generaciones que bajo una ideología común perduran en el tiempo, teatrando colectivamente. Es desconocido a nivel general.

Integraron este encuentro: Elena Canadell, Martina Paratcha, Iván Bustinduy, Miranda Sotelo, Carolina Posse, Juan Pedro Hansengambaro, Porta M. Virginia, Gonzalo Zamarian, Julieta Costa, Malena Pedrol, Matías Odebret y Juan M.Herrera.

Este encuentro de la cátedra fue organizado por: Nicolás Gentile, Pedro Alonso, Lucas Scott, Paula Baigorri, Carolina Ayub y Aldana Pellicani.

Sección: Mesa de ponencia 2: Cuerpos, performance.

Bibliografía y fuentes

2 Este foro fue publicado en La zancada, Revista de teatro en octubre del 2019.

Risler, Julia y Ares, Pablo. (2013). Iconoclasistas. Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Tinta limón.

Barba, Eugenio. (1998). Teatro, Soledad, Oficio y revuelta. Escenologia

Freire, Paulo. (2010). Pedagogía del Oprimido. Siglo XX.

La zancada Revista. (2020). Pandemonium, el Paraíso perdido. Año 1. núm. 1, pp. 12-18.

La zancada Revista. (2020). Tumulto, grupalidades en acción. Año 1. núm. 2, pp. 7-8.

La zancada Revista. (2020). Mujer y teatro. Año 1. núm. 3, pp. 7.

Pellicani Aldana (2014). Del intérprete al creador. "Metodología de la producción colectiva: Creación de espacios dramáticos autónomos"

2022- 20 años “la danza escondida” (1998-2002). Concepción-evolución-estado de la cuestión

Busker, Marisa[1]
Laboratorio del performer
marisa.busker66-gmail.com

Palabras clave
EL PERFORMER-LA DANZA ESCONDIDA-SISTEMA RELACIONAL-TRANSDISCIPLINA-NÚCLEO EN EL CUERPO

Resumen

La danza escondida, matriz transdisciplinaria creada por Marisa Busker, tiene su período de búsqueda entre 1998-2002 cuando sienta sus bases, hasta que sale a la luz en agosto del 2002, cuando es presentada ante una variada gama de profesionales e instituciones como demostración de trabajo, para una exposición y devolución. *La danza escondida*, ejes comunes a materias especializadas: danza, teatro, música, oratoria y derivados, funciona hoy -además- como un núcleo en el cuerpo de-construido en herramientas. Estas herramientas conforman el núcleo a la vez que lo estimulan. Basada en un sistema relacional abierto y en escala y dirigida a la expresión de los lenguajes, se proyecta desde el cuerpo al auditorio a partir de la construcción dialéctica en el uso de sus herramientas, para transformarse en un sistema de pensamiento y proyectarse en sociedad.

Hoy funciona como una matriz neutra (Matriz 1), que es transdisciplinaria y también transcultural, porque mismos ejes funcionan en todas las culturas.

Concepción

Hay que hacer memoria. Fueron muchos los factores que impulsaron a *la danza escondida,* título que se encontró justo antes de comenzar a mostrarla (2002). Había una faltante en mi cuerpo, que la formación institucional no pudo cubrir ni en la Argentina, ni en Holanda. Había también confusión. La faltante iba más allá de la música, mi materia inicial. Primero se observó a maestros músicos y artistas tan completos que trataban de extraer lo mejor de mí pero que no tenían aquello que hacían en sus roles de transmisores de un conocimiento expuesto a manera de una metodología pero que sí sabían qué tenían que abordar o al menos intentarlo. Se trataba de hacer del sonido en cada contexto una fuerte presencia plena de contenido. Contexto significa aquí la obra en el espacio de este o aquel compositor. ¿Sólo SONIDO? Ellos sonaban, bailaban, cantaban, buscaban imágenes que se pudieran corporizar.

1 Marisa Busker es performer, creadora, investigadora, docente, mediadora cultural. Funda y dirige el Laboratorio del Performer (2005).

Gracias a un libro que me dio a leer uno de estos grandes maestros es que encontré una gran frase que decía (la escribo aproximada, es del libro de Joachim Quantz *Sobre el arte de tocar la flauta*):

"…usted tiene que ser como un orador que lleva este sentimiento ahora para acá ahora para allá y así a su auditorio… "

En ese libro no se decía nada más que sobre cómo acomodar la gramática musical que tenía una intencionalidad precisa, ya que todos en aquella época manejaban la retórica musical que concebía ciertas formalidades. Y hablo por ejemplo de figuras retóricas propias de la música mezclada con tonalidades, con tempos-ritmo, etc., direccionados a ciertos humores. Pero nada que apreciara por ejemplo, al juego de fuerzas en el cuerpo desde un canal interior o un entrenamiento físico-vocal previo a la producción sonora, aunque ser un orador hubiera ya dado ciertos beneficios a quien sonara un instrumento. Poco y nada se sabe directamente sobre el tema. ¿Y entonces? ¿Y desde el hoy y ahora? Y entonces esta otra frase en otro libro de oradores:

"…los músicos tiene que ir a ver a los oradores, los oradores a los bailarines, los bailarines a los actores", etc. y etc. ¿Y, entonces?

Y así esta otra de Aristóteles:

"…si usted quiere convencer a otros a su parecer tiene que empujar, tirar, lanzar, expandir…. Tiene que poder hacer una o todas estas cosas en el sentido de las virtudes de los hombres… "

En los inicios de mi búsqueda hice todo esto, con tiempo y disciplina. Me llevó muchos años. Hubo un primer período en donde pasé algunas veces por el Odin Teatret en Dinamarca (1998-2003), quienes se habían dedicado a dilucidar algunos principios que ellos llaman transculturales entre la danza y el teatro de oriente y occidente. La música allí estaba fuera de sus esquemas. Se la usaba como estímulo y como elemento dramatúrgico. Tal vez sí en la búsqueda de los recursos vocales. Eugenio Barba, director e investigador de este teatro, no se ocupó de integrar a la música a sus "principios transculturales que retornan" ni tampoco se ocupó del "adentro del cuerpo", de *la danza escondida. S*í instaló la reducción pero como parte de la dramaturgia del actor aunque se ve que reduce conservando las cualidades de esa acción al ser reducida. Había allí un gran desorden.

Tomé algunos de esos principios transculturales y algunos de los temas de ellos que seleccioné muy finamente. De allí me fui a la India (1998-2002), en donde residí por cuatro años, estudiando música vocal, danza, yoga y percusión, mientras trataba de ubicar en el cuerpo aquello que había extraído del Odin, mezclado con mis experiencias musicales occidentales, entrenar mi cuerpo, estar en India, hacer una performance transdisciplinar. Hay mucho para contar. Fue un larguísimo proceso y todo ello hoy ya tiene forma, desde nuevos nombres para la presentación del cuerpo en funciones que son: núcleo generador (sistema nervioso en funciones) con su caja de la memoria (el centro productor de imágenes), este núcleo coligado al sistema vocal (somos seres comunicadores) esgrimido básicamente en los resonadores, la voz pre-conceptual y el

tronco performático. Llevo 6 obras-performance (1) realizadas, que dirigí yo misma en donde probé todos los recursos de diferentes maneras, seminarios y talleres, un libro (2) y *la danza escondida* que cumple 20 años este 2022 . Y de esto se trata esta presentación. De contarles sobre esta experiencia y su estado de cuestión que ya está celebrando. Hay un nuevo libro en puerta.

La danza escondida, herramientas en el cuerpo que hacen a un núcleo desde donde ponerse en juego, desde donde accionar. Estas herramientas conforman y estimulan el núcleo del cuerpo de performer:

1-acciones que se vuelven calidades musculares y posibilidades de texturas varias que accionan en el tronco y modifican la acción del cuerpo y de la voz;

2-imágenes que son entonces fácilmente corporizadas;

3-contextos con quien relacionarse, que modifican el ser-hacer;

4-la secuencia física que puede ser modificada cambiando la velocidad, la articulación, la textura, el contexto, reduciéndola y absorbiéndola y así estimular aun más la producción de imágenes;

5-la espina dorsal en funciones, subdividida, segmentada y a la vez íntegra, que es una serpiente inervada. La inervación de todo lo que se hace y ese núcleo en el cuerpo que no parará de alimentarse de sí mismo, desde todas sus partes.

6-La improvisación con las herramientas por dentro de la secuencia física y la secuencia sonora, y la improvisación de secuencias físicas y sonoras conjuntamente con las herramientas del núcleo: ahora basta una imagen o una sensación para que aparezca una forma del cuerpo que se concatena con la siguiente o un sonido que se hace al siguiente.

7-la lógica física como concatenación de acciones que van conformando cadencias abiertas y cerradas;

8-las energías (calidades-texturas);

9-un canal interior conectado a través de varios centros (plexos nerviosos), en donde es posible localizar a los resonadores. Un ingreso a ellos por entre los ojos, ir por detrás en en el cerebro, bajar por detrás de la lengua en donde se localiza la voz pre-conceptual coligada a la caja de la memoria.

10-oposiciones, equilibrios, ritmo;

11- encontramos algunas herramientas más que mencionaré más adelante que son parte de nuevos aportes en la evolución.

Todo este núcleo*, la danza escondida*, es el performer, que hace también a aquel especializado en la danza, en el teatro, en la oratoria, en la música, en la composición, etc. Hace al hombre en general, o haría todavía mejor a cada hombre instalado en su cotidianeidad no importa cuál disciplina. Este performer contiene en su núcleo a una célula madre, una vibración profunda que es transdisciplinar. Luego y desde allí, las materias se especializan, pero no debieran alejarse nunca de su célula madre.

Quiero dar una definición de abordaje a la transdisciplina que fue la que elegí para dilucidar mis herramientas, que fue buscando ejes comunes que atraviesan a las diferentes áreas y tuve que atravesarlas todas.

Evolución y estado de la cuestión

La danza escondida funciona en el cuerpo, como un núcleo interactivo dentro de sí mismo relacionado con el contexto real o imaginado. Esto se proyecta al auditorio, al ambiente circundante. Es un sistema relacional y en escala. Con el tiempo, *la danza escondida* en el cuerpo, se transforma en una forma de pensamiento relacional. Quien construye desde *la danza escondida* se vuelve ingenioso tanto en su cuerpo desde pensar la acción en el núcleo, porque es desde allí, desde el núcleo, desde donde se acciona la dialéctica. La mente es andante. El performer está acostumbrado a elegir sus herramientas con agilidad. Luego busca proyectarse en sociedad.

La danza escondida, que es ahora Matriz 1, se traslada a las artes visuales, deslizándose a las materialidades. Es urgente que los artistas visuales concreten el núcleo en sus cuerpos. O al menos, así lo creo yo. Es fácil iniciar a los niños desde las herramientas del núcleo y las secuencias como formas. Yo lo desarrollé en un material que no está todavía expuesto. Lo pasé por la práctica y lo sigo estudiando.

La danza escondida tuvo la necesidad de una Matriz 2, ya que ese hombre de acción que está tan difundido como el performer, se convirtió en mí en un *ser-hacer*, ya que decir hombre de acción puede dar lugar a confusiones. El ser que hace definiendo momentos en el espacio.

La danza escondida por su increíble interacción con sus imágenes se vuelve un cuerpo que busca, que indaga en su memoria cada vez más antigua y así necesita de sus propias formas -y no las impuestas- de articularse en el espacio. La solución fue buscar en los ancestros y sus líneas de advenimiento. Claramente, dos momentos diferentes como espacio de pensamiento entre la Matriz 1 y la Matriz 2. Por ello la separación en dos matrices.

La danza escondida, es ahora una matriz que es meta estructura y es neutra. Esto quiere decir que vale para que cualquier tipo de estética se proyecte a partir de ella. Es inherente a los seres humanos. Explora, contiene y apuntala a las subjetividades. Agitará una mejor convivencia entre los hombres en el planeta desde hacernos más íntegros, mejores y más plenos rescatándonos como seres con singularidades irreductibles, convivientes con los otros y con el medio circundante.

Muchos autores hablan de las fuerzas interactuantes pero, hasta lo que yo sé, nadie las definió todavía como el juego de fuerzas en el cuerpo, como es *la danza escondida.* Existe, es comprobable en la práctica y en la teoría, esta última difícil de comprender si no se atravesó la práctica. Y en eso llevo ventaja. Quienes hacen la teoría, los intelectuales de las teorías muchas veces no pueden escribir de qué se trata, no llegan al fondo de la cuestión porque no conocen la materia desde la práctica. Yo hice al revés, y me sorprende lo que leo y lo que hice, una cosa

tan cerca de la otra, pero nadie que haya definido una Matriz 1 de esta forma.

Últimamente -de hace unos pocos años a esta parte- tuve que compaginar dos nuevas ecuaciones: una que observa una nueva herramienta -dígase ecológica- para nuestro ser-hacer en su vínculo con el afuera, desde su raíz.

La segunda es la que moviliza, pone en marcha, le da un marco al futuro-próximo acto instituyente como fundamento de la creación. (3)

La primera entonces, tiene que ver con operaciones relacionales varias como de-construir cualquier cosa que pongamos juntas hasta encontrar una intersección de contenidos comunes, y me refiero en que se puede llegar hasta lo molecular visibilizando el trayecto. Esto, dentro de un sistema relacional no sólo des-centraliza, también agudiza el foco sobre más circunstancias que no significan sólo una situación binaria. Saltan así nodos de contenido que pueden volverse punto de atención. Los nodos como puntos de intersecciones de contenidos comunes entre las partes, hacen más estrecho lo relacional en el sistema. Durante el proceso de-construcción nos confrontaremos con diferentes momentos de las estructuras. Nos volveremos así mejores observadores, menos enciclopédicos.

La de-construcción en su trayecto deja a la vista aquello faltante. Hay que de-construir para volver a construir en mejor forma.

La segunda ecuación es: pulsión, impulso-gesto, gesto-impulso, tempo/ritmo.

Hablo de pulsiones innatas y desencadenadas. Hablo de gesto integrándolo a una ecuación inicial porque es una palabra común entre las disciplinas y a la vez delicada, es transdiciplinar, considerándola como lo hacían los antiguos, como *actio* que es pronunciación-gesto-afecto. Hablo de tempo/ritmo como el bombeo del corazón, el bit sobre el que se desencadena el acontecimiento, la concatenación de secuencias en cadencias.

El performer, mi performer, el que yo concibo no existe sin el latido continuo que proviene del apremio interior que surge en la pulsión, y dentro de ella una justa energía específica que pasa al gesto, impulso y el consecuente tempo/ritmo.

Denomino hoy a *la danza escondida* y todo aquello que la constituye, como el órgano del ser-hacer.

Este performer que es antiguo, vive en contexto.

Está en el mundo, es conviviente. Es un performer antiguo y conviviente.

Y para celebrar los 20 años de *la danza escondida,* los invito a acompañarme los domingos de abril y mayo a las 18hs, en donde estaré haciendo *ORIGINARIA, espacios santos de universos privados. Una poética de la identidad* presentada como instalación con performer en escena y *mi VOZ- SOLO vos*, 5 items para voz sola y proyecciones, improvisaciones y relatos. Estaré en el Teatro Tadrón, con la asistencia de un buen equipo.

La danza escondida (Matriz 1) y *originaria* (Matriz 2), se verán expuestas en *El performer, un diamante latente II. Entre matrices. La danza escondida-originaria. Transdisciplina-Transcultura*. Marisa Busker-Laboratorio del Performer. Este segundo libro estará listo para los festejos.

Bibliografía

Busker, M. (2011) *El performer, un diamante latente. Diario de viaje. Una experiencia transcultural y transdisciplinaria.* Música-Teatro-Danza. Editorial Dunken.

Busker, M. (2022) *El performer, un diamante latente II. Entre matrices. Transdisciplina-Transcultura.* Editorial Nueva Generación.

Performances

.*El templo del valle de la montaña, episodio 1 : el diluvio*. Primera obra-performance, unipersonal (2008), que corresponde a la concepción transdisciplinar del performer.

.*El templo del valle de la montaña, episodio 2: la cabaña del monte* (2010).

.*La canción del arpista.* Obra de cámara para actriz y arpa (2012).

.*Una canción para Teresa, homenaje a Teresa Nalé* (2014). Texto: María Teresa Nalé Roxlo.

.*BEYA…* (2016). Texto: Gabriela Cabezón Cámara.

.*ORIGINARIA, espacios santos de universos privados. Una poética de la identidad.* (2019)

En cuatro versiones: la primera como performance con video en la escena. La segunda (2020) como instalación a 3 dispositivos. La tercera (2020) la instalación en versión virtual 360. La cuarta (2022) como instalación con performer en escena. *Originaria,* es un modelo para armar.

.*mi VOZ-SOLO voz-VOZ en OFF,* 5 items para voz sola-virtual (2021).

.*mi VOZ-SOLO vos,* 5 items para voz y proyecciones, improvisaciones y relatos (2022).

Narrativas afrodiaspóricas: a experiência do seminário afrolatinidades

Dos Santos da Silva, Keila
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
keila.ssan@gmail.com

Palavras -chave
TEATROS NEGROS; AFROLATINIDADE; ARTE

Resumo

O presente escrito busca refletir sobre a importância de narrativas afrodiaspóricas na cena teatral latino americana, a partir da experiência do Seminário Afrolatinidades (2021). Realizado de forma virtual no ano de 2021, a atividade formativa, em sua primeira edição, trouxe vivências e processos cênicos de artistas e agentes culturais negros da província de Santa Fé, na Argentina e Salvador, cidade brasileira que concentra a maior comunidade de negras e negros fora do continente africano. O escrito, de ordem descritiva - exploratória, apresenta num primeiro momento, brevemente, alguns movimentos de teatros negros que insurgiram nas duas nações. Em seguida, relata as discussões e as partilhas de saberes apresentadas nos três dias da atividade. Percebeu-se, que para além dos limites territoriais, as experiências das populações negras se coadunam através de aspectos como identificação, memória, raça, representação e arte. Refuta o lugar de invisibilidade e preconiza a valorização do negro na cena teatral.

Introdução

O domínio da classe hegemônica no século XIX foi sendo remodelado através de práticas discriminatórias presentificadas em diversas instâncias da sociedade, principalmente no âmbito artístico e cultural, como consequência, artistas negros foram ceifados de estabelecer uma presença em cena que efetivamente dialogasse com suas identidades e matizes africanas.

Durante o período escravocrata, chamou a atenção na dramaturgia "o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens", conforme pontuado por Flora Süssekind (1982, p.15).

Ao tempo em que a elite se sentava para aplaudir sua soberania nos palcos, na cena, os negros eram objetificados, coisificados e animalizados. Essa mesma elite que, inspirada e embasada por doutrinas raciais - que tinham como premissa a distinção entre raça superior e raça inferior- propagaram conceitos, desumanizaram, fizeram experimentos e tentaram, em vão, comprovar a incapacidade do indivíduo de tez escura.

Tal cenário só passou a ser reconfigurado efetivamente, após os anos 1930, quando

dramaturgos, diretores, encenadores e atores criaram bases e fomentaram um pensamento anti-hegemônico e antirracial, promovendo assim, a interligação das experiências afrodiaspóricas e experiências estéticas. Presenciou-se um enegrecimento nos palcos com narrativas e percepções que dignificaram a condição do negro nas artes latino-americana.

Refutando a visão hierarquizante no teatro e trazendo narrativas que dessem conta de representações que valorizassem a figura do negro em cena, bem como as matizes africanas, coletivos e grupos negros, assumiram o protagonismo de suas histórias. Foi o caso, por exemplo, da Companhia Negra de Revista (1926), representada por nomes como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino e De Chocolat que contribuíram para a oposição de estigmas durante o movimento do Teatro de Revista no Brasil.

Com a intenção de retorquir a hegemonia teatral, entra em cena, o professor e diretor Abdias Nascimento (1914 – 2011), criador do Teatro Experimental do Negro (TEN) no ano de 1944. O grupo liderado por Abdias, colocou em voga, pessoas que estavam na base da estrutura social. Empregados domésticos e operários integraram o elenco e ali passou a ser um espaço de formação contínuo para além do palco e para o palco.

O baiano Mario Gusmão (1928-1996), primeiro ator negro formado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em 1960, também se destaca, tanto no teatro como por sua participação no período do Cinema Novo, iniciado no final da década de 1950.

No âmbito dramatúrgico, a obra *Calunga Andumba* (1970), de Carmen e Susana Platero, destaca-se no território argentino por historicizar o percurso dos negros escravizados no país.

A obra foi reencenada nos anos de 2010 e 2011 pela *Companhia Teatro en Sepia (TES), a* qual, tem como proposta cênica um teatro que rompe a indiferença histórica e reivindica a visibilidade e a conscientização da afrodescendência argentina.

Com sede em Buenos Aires e sob a direção da afrocubana, Alejandra Egido, *Teatro en Sepia*, com dez anos de existência e sobretudo resistência, formada por atrizes afroargentinas, incursionou um movimento de difusão de saberes e respeito a ancestralidade ao criar narrativas que remetem a experiências de mulheres negras num país que preza pelo seu apagamento.

Assim, a presença de artistas e coletivos negros na cena teatral do Brasil e da Argentina, contribui para desconstruir a visão de inferioridade e incapacidade dada a população negra.

O Seminário Afrolatindades

A primeira edição do Seminário Afrolatinidades, realizada em março de 2021, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através da *Lei de Emergência Aldir Blanc*, nasce com objetivo de realizar trocas culturais e práticas artísticas descolonizatórias e contemporâneas entre Brasil e Argentina e dialogar sobre o processo de resistência artístico - cultural das populações negras pertencentes aos dois territórios.

O encontro pioneiro entre artistas e agentes culturais afro-brasileiros e afroargentinos, teve como tema central o uso de narrativas afrodiaspóricas na cena teatral e oportunizou refletir

sobre a importância dessas narrativas de resistências e, em como elas podem servir de elemento para a construção de processos criativos, constituindo assim, mais uma forma de tornar presente e potente a memória e a história dos povos negros.

Realizada ao longo de três dias, o evento teve como palestra de abertura o enfoque nas políticas migratórias do século XIX e o reflexo nas artes, ministrada pelo historiador, Márcio Paim, mestre em Estudos Étnicos e Africanos pelo Centro de Estudos Afro - Orientais da Universidade Federal da Bahia.

As discussões promoveram a compreensão de alguns dos mecanismos de controle utilizados pela elite branca hegemônica brasileira e argentina na tentativa de racionalizar um pensamento racista, engendrando a concepção de que existem os superiores e os inferiores, brancos e negros, respectivamente.

Foi também a partir dessas teorias que as discussões em torno do desejo de uma nação branca passaram a sobressair-se: a "tese de branqueamento", conforme intitulada por Thomas Skidmore (1976) começou a ser concretizado no final dos anos 1880 e se baseava na "presunção da superioridade branca", o objetivo era que, progressivamente, a população negra diminuísse (Skidmore,1976, p.82).

Esse ideal de branqueamento, praticado nos dois territórios, foi impulsionado pelas políticas imigratórias, que seguiram até meados dos anos 1930 e que resultaram, assim, no apagamento da contribuição dos povos negros na identidade cultural destes países.

O segundo dia teve a presença de Lucia Molina Dominga, afroargentina e diretora da Casa de Cultura Indo Afro América - Mario Luis López (CCIAA) localizada em Santa Fé, Argentina.

Com atuação nos setores sócio- culturais e educacionais, a CCIAA, fundada em 1988 tornou-se ao longo dos anos, um espaço que agrega, compartilha e potencializa os saberes e a história ancestral dos povos negros argentinos. As discussões versaram sobre transmissão de saberes da raiz afro, as formas de resistência e a construção da identidade negra.

A diretora da CCIAA, trouxe também o processo de formação e articulação da rede de *Afroargentinos Del Tronco Colonial*, que abarca grupos e coletivos de afrodescendentes a nível nacional. Além de dissertar sobre as conquistas junto aos órgãos governamentais, como o reconhecimento do *Paseo de Las Tres Culturas*, um espaço em homenagem às três matrizes que constituíram a nação argentina e a promulgação da Lei n.º 26.852 que marca o 8 de novembro como o dia do(a)s afroargentino(a)s e da cultura afro.

O terceiro e último apresentou para o público o processo metodológico do *Corpo Oráculo*, proposto pela dramaturga e pesquisadora Kátia Letícia. A palestra *O corpo oráculo: possibilidades sensíveis na criação de dramaturgias autobiográficas* estabeleceu intercruzamentos entre dramaturgia e narrativas negras.

Como prática, a pesquisadora, utiliza um processo ritualizado, onde esses corpos, de mulheres negras, constituídos como mensageiros entre mundos, produzem linguagens, discursos, sentidos e narrativas.

Conclusões

Pensar o teatro a partir de uma perspectiva racial, oportuniza dialogar sobre rompimentos e construções, sobre coletivos e atores que se conectam dentro de suas particularidades. É justamente nesse lugar que o Seminário Afrolatinidades influi: promover reflexões sobre o negro em cena.

Além de possibilitar pensar sobre práticas artísticas contemporâneas que utilizam as vivências desses sujeitos como mote criativo, a partir do intercruzamento entre história, memória e arte

Referências

Frigerio, Alejandro. (2006) Negros" y "Blancos" en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. Temas de patrimonio cultural, vol. 16, n.º 77 – 98. En línea < http://www.elortiba.org/old/pdf/Frigerio_Negros_y_blancos_Bs_As.pdf> (Consulta:19.03.2019).

Geler, Lea. (2012) Calunga Andumba: 30 años de teatro y lucha afrodescendiente en Buenos Aires. Tabula Rasa, no 16.

En línea: < https://www.redalyc.org/html/396/39624572002/> (Consulta: 20.03.2019)

Santos, Kátia Letícia Costa. (2021) O corpo oráculo: possibilidades sensíveis na criação de dramaturgias autobiográficas. (122m 12s) Em línea <https://www.youtube.com/watch?v=vhdtyCOzgpE> (Consulta: 09 set. 2021).Schwarcz, Lilia Moritz. (1993) *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão*

racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

Skidmore, Thomas. (1976) Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Paz e Terra.

Sussekind, Flora. (1982) *O negro como arlequim: teatro & discriminação.* Rio de Janeiro: Achiamé.

Formas de producción teatral: independiente, oficial, empresarial, mixto.Autonomía e independencia desde la óptica de un teatrista en su mexicano domicilio.

González Williams, Sayago[1]
Contigo América, Institución Teatral Independiente, A. C.
Sayago.w@hotmail.com

Palabras clave
TEATRO-INDEPENDIENTE-CONTIGO-AMÉRICA-SAYAGO

Resumen

Texto que reflexiona a partir de alegorías, metáforas y paralelos, sobre las formas de producción del teatro independiente desde la óptica de un teatrista que es coordinador artístico de Contigo América, institución teatral independiente, A. C. una de las agrupaciones referente y ejemplo de autonomía y sustentabilidad en México. Nos habla de la sana división entre lo institucional, lo comercial e independiente y lo relevante que es ver a nuestro público como personas y no como clientes o como votantes. Se cuestiona sobre la inequidad, la validación, la legitimación de un sector y la deslegitimación de otro mediante el sistema de becas que prevalece como forma de apoyos a la cultura y las artes de dicho país.

Presentación

Me animo a escribir sobre teatro independiente para estas jornadas con el quedarme sin tierra, con el estar a-terrado porque parece un atrevimiento, pero de verdad no pretendo enseñar a Maradona a patear con la zurda, ya todos sabemos que en Argentina surgió el movimiento que se ha extendido por toda Latinoamérica bajo realidades y ópticas distintas, y bueno aquí presento la propia, desde el pertenecer a una segunda generación del grupo Contigo América que ostenta dicha herencia por emanar del Galpón de Uruguay.

Hablando de mariposas

Hoy más que nunca creo en el aleteo de la mariposa, hoy más que nunca creo que los seres humanos estamos conectados ineludiblemente, tanto que algo que supuestamente nació en un mercado o en un laboratorio de china tiene repercusión en todo el mundo. Por eso hoy más que nunca creo en la común unión, en la comunidad. Me queda claro que no somos islas, de acuerdo con la definición de nuestro perfil buscamos a nuestros comunes.

1 Director, Actor y docente. Ha sido tutor en diplomados por el CONACULTA y colabora como autor en su Colección Intersecciones en el tomo "Formación de públicos en espacios culturales alternativos". Ha realizado curaduría de eventos académicos destacando "Arte y Cultura de las sociedades latinoamericanas contemporáneas". Actualmente es coordinador artístico de Contigo América.

La clave del teatro social es ser empáticos con nuestro mundo, con nuestro entorno social de manera amplia e inclusiva, que es ser empático con nosotros mismos.

Hablando de vacas

La unión europea con los impuestos del pueblo subsidia a los productores de leche a gran escala, estos no pueden producir sin el subsidio porque no ganan por la leche que producen, están obligados a producir leche barata y en polvo que venden al mundo en especial al continente africano donde empobrecen a los granjeros africanos, porque esta leche tiene un menor costo, ya que el costo de producción de la leche del granjero africano no recibe subsidio. Este sistema de producción maltrata a las vacas, las mantiene embarazadas y son constantemente inseminadas para seguir produciendo leche, las crías son arrancadas de su madre al nacer para que no amamanten, las crías y las vacas maltratadas que no llegan a sobrevivir se convierten tarde o temprano en hamburguesas, porque este sistema no está desligado de la industria de la carne. El sistema es agresivo con el medio ambiente y genera mucho excremento porque necesita de muchas vacas, incluso ese excremento es parte de lo que les da sustento porque se vende para generar energía.

Los lecheros que surtían mi pueblo eran muy cercanos a nosotros. Ellos producían de manera independiente, producían mucho menos y solo para un pequeño entorno social, pero tenían ganancias por lo que producían, no por el excremento, si acaso a este lo utilizaban para abono de la tierra que producía otros alimentos, no dependían de subsidio es decir de los impuestos del pueblo, producían mejor leche, de mejor calidad, con prácticas menos nocivas y lograban establecer un lazo importante con su comunidad.

No sé cómo sucede por estos lares, pero yo encuentro un paralelo con la producción de bienes culturales y teatrales de mi país, es un sistema muy parecido, no es mi intención desacreditar ninguna práctica que no me sea común. Pero yo veo a un pueblo que paga impuestos, a una instancia gubernamental que subsidia y legitima a ciertos productores que no viven propiamente del arte que producen si no del subsidio, habrá que preguntarse qué es lo que producen y donde radica su autonomía, muchos han sido formados o deformados en una sola visión donde las escuelas oficiales de teatro educan para ser parte de este sistema que nos piensa como esclavos generadores y como consumidores enriquecedores de unos cuantos. Entonces nos encontramos con la validación de mucho teatro apantallante, de la gran forma, carente de contenidos y en su gestión muchas veces carente de ética, de buenas prácticas y ya no digamos de compromiso social y hay que tener mucho cuidado porque no estoy hablando de la sana división de teatro comercial, institucional o independiente, se da en todoslos ámbitos. Vuelvo a aclarar que no trato de menospreciar a las producciones de corte comercial que han demostrado su valía durante el confinamiento, nunca fue tan necesario el arte para el esparcimiento, y tampoco es mi intención exponer al teatro oficial de mi país que ha tenido algunas prácticas institucionales de gran valía que apoyan las manifestaciones artísticas en este tiempo COVID,

pero sí creo que hay un compromiso distinto en ver al público como cliente, votante o verlo como persona.

Ustedes disculparán lo ácido de mis reflexiones y seguramente hasta equivocadas dependiendo de la óptica con que se mire, pero yo aun prefiero ir al tianguis por jitomate que ir al supermercado a comprar jitomates grandotes, hermosos, brillantes, nitrogenados y que producen cáncer y también sé que por otro lado también se produce cáncer con algunos malos manejos del campo, que también hay pesticidas, que también se maltrata a los animales, aunque sea en una menor escala. ¿Entonces que hacemos?, ¿Como depuramos nuestra labor para tener producciones más orgánicas, conscientes con el medio ambiente? ¿Cómo propendemos a la formación de teatristas responsables, conscientes, creadores, de formación científica, profesionales, atentos y comprometidos con la realidad y el acontecer social y que contribuyan con su labor a la construcción de personas, no clientes, no sometidas, no manipuladas, entes reflexivos, cuestionantes, que nos ayuden a construir una sociedad más libre, justa y creativa, como lo marca uno de nuestros principios fundacionales y quizá uno de los principios fundacionales del movimiento del teatro independiente que surge en gran medida por los principios de la lucha obrera de finales de los años 20 en Argentina y que en los 30 tiene como primer atisbo el teatro del pueblo de Leonidas Barleta. De ahí es que somos independientes por esas premisas sociales de ese ideario ya comentado que se disemina de principio por el río de la plata, somos independientes porque precisamente nos oponemos al teatro banal, al constructo mercantil, a la opresión de las sociedades marginadas, de las personas violentadas, esa es nuestra herencia y es nuestra decisión.

Hablando de estigmas

Algunos colegas nos dicen con toda certeza que todo el teatro es social, sí, como podemos decir que todo el teatro es inminentemente político, pero esto me parece muy simplista. Es la misma lógica que utilizan algunas instituciones o personas que las manejan al decir "¿para que los apoyamos si son independientes?". Contigo América ha recibido pocos apoyos, como 3, realmente no han sido significativos para 40 años de trayectoria, cuando hay quien recibe 3 pero en un año durante más de 10 años consecutivos. Sí creo que hay un problema de equidad que también hay que revisar, sobre todo si tomamos en cuenta que muchos compañeros de las distintas ciudades del interior de mí país no han visto ni verán una sola beca porque el centralismo es aplastante y ya ni hablar de equidad de género o de inclusión de personas con discapacidad o poblaciones indígenas, si existe este trabajo con y desde personas y comunidades vulnerables en mi país, es por el esfuerzo personal de muchos compañeros que a pesar de los pesares continúan haciendo esta labor titánica. Hay mucho que trabajar en nuestro sector porque tampoco creo que -teatro independiente, comunitario, social, autónomo, popular o campesino- tengan que ser sinónimos de sacrificio y precarización de la economía de quien lo ejerce, nuestros proyectos apelan al fair play financiero que les permita continuar, indagar, investigar,

incidir en las comunidades donde trabajan, experimentar y arraigar prácticas sustentables sin comprometer su autonomía.

Hablando de cocina

Damos un servicio cultural y somos parte de un sector que con todo derecho merece vivir dignamente, también merecemos subsidios porque gran parte de la labor que no realiza el estado la realizamos nosotros. Claro que habría que aclarar bien quienes somos esos nosotros porque luego se crean mecanismos económicos para beneficiar supuestamente a estas expresiones teatrales pero que fácilmente son arrancadas de las manos de estos porque está claro que hay un sector que puede generar toda una infraestructura con gestores que les obtengan las becas, Es decir, si partimos solo de la base de lo económico fácilmente se cuela el productor y actor de televisión que genera prácticas nocivas y denigra a las mujeres, con el discurso nuevamente simplista de "Yo merezco apoyo del estado porque invierto mi dinero y entonces soy independiente". También hay que cuestionar la forma en la que se otorgan los recursos, las exigencias que estos otorgamientos solicitan y que te desvían en mucho de tu labor artística, el sistema de becas que nos pone a competir, así como los criterios de calidad. Si bien hemos decidido no abrir una hamburguesería, ni una cocina tradicional de comida corrida también tenemos aspiraciones artísticas de transitar a una comida gourmet de chef, indagando, buscando, empleando nuevos ingredientes, retomando influencia prehispánica si se quiere, si queremos mística con elementos exóticos, haciendo una cocina sana, independiente, autosustentable, alimentando y enriqueciendo el arte culinario-teatral de nuestro país.

Hablando de renovarse o morir

Ya para concluir, quiero comentar que hoy mismo Contigo América, Institución Teatral Independiente, A. C. se amplía en nuevas visiones de nuevos integrantes formados en distintos ámbitos, no solo los actorales, compañeros con conocimientos en investigación, antropología, sociología, psicoterapia, inclusión, que trabajan con personas con discapacidad, músicos, gestores, comunicólogos, docentes, etc. Esto nos da esperanza de continuidad en este proyecto de vida.

O que fica de registro: os jornais e as personagens LGBTQIA+ de *Ópera do malandro* e *Blue jeans*

Nardy Carneiro, Maria Clara
Universidade Federal de São João del-Rei
cacanardy@gmail.com

Palavras-chave
GÊNERO - SEXUALIDADE - TEATRO BRASILEIRO - *ÓPERA DO MALANDRO* - *BLUE JEANS*

Resumo

Esta comunicação é um produto de pesquisa em nível de Iniciação Científica com financiamento do CNPq, por meio do edital de Demanda Universal 2018, sob orientação do Pr. Dr. Alberto (Tibaji) Ferreira da Rocha Júnior, pela Universidade Federal de São João del-Rei. A pesquisa se inicia na Hemeroteca Digital, portal nacional de consulta, nos períodos entre 1970 a 1979, à procura de Geni, personagem de *A ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque; por sua vez, nos períodos entre 1980 a 1989, a pesquisa se concentra nos materiais sobre a peça *Blue jeans* (1980), de Zeno Wilde e Wanderley Bragança. Debruçamo-nos sobre os jornais e periódicos da época a fim de compreender a maneira como a mídia, o público e a crítica receberam a temática da diversidade sexual subindo aos palcos. Descobrimos que os burburinhos são diferentes dos imaginados quando pensamos hoje a época em que essas peças se inserem. O que fica de registro sobre Geni e a tão conhecida canção de Chico Buarque "Geni e o Zepelim"? O que chama atenção além dos tabus da prostituição masculina levantados por Blue Jeans? O que sai nos jornais sobre as personagens LGBTQIA+ de ambas as peças? A pesquisa tem como direcionamento os estudos de gênero e sexualidade e coloca em foco as duas peças, seus desdobramentos e relevância para o Teatro Brasileiro.

Presentación

O que foi registrado nos jornais sobre as peças *Blue jeans* e *Ópera do malandro*? O que fica hoje sobre essas peças? Como foram retratadas as personagens LGBTQIA+? O que não foi dito sobre essas personagens? Esta pesquisa de iniciação científica é realizada com financiamento do CNPq e orientação do Professor Alberto Tibaji, docente da Universidade Federal de São João del-Rei e faz parte do grupo de pesquisa em Gênero e Sexualidade no Teatro Brasileiro do curso de Teatro / UFSJ.

O recorte e enfoque desta pesquisa são as peças *Blue Jeans* de Zeno Wilde e Wanderley Bragança, de 1980, e *Ópera do malandro*, escrita dois anos antes, 1978, por Chico Buarque. *Blue jeans* conta a história de cinco michês, jovens garotos de programa que se relacionam

com outros homens, e ao longo de toda a peça vão contando suas histórias para um de seus clientes. A dramaturgia é recortada e não linear, são cinco episódios diferentes e individuais - cada personagem contando sua história - embaralhados ao longo do espetáculo. Assim, a homossexualidade perpassa não só esses cinco jovens como também a narrativa da peça. Já em *Ópera do malandro,* a pesquisa se debruça sobre a personagem Geni ou Genival, horas tratada no feminino, horas no masculino. Geni é tanto um capanga do malandro quanto uma das prostituta do cabaré, uma personagem que não sabemos se é transexual, homossexual ou os dois ao mesmo tempo.

O caminho que tomamos para a investigação foi a Hemeroteca Digital Brasileira, onde encontramos os periódicos, jornais e revistas do Rio de Janeiro da década de estreia de cada uma das peças. O que se esperava era encontrar as críticas voltadas para essa temática, considerando o tabu que as questões de gênero e sexualidade são para a sociedade brasileira, o possível reboliço dessas peças e personagens na mídia. Não foi o que encontramos. As peças foram citadas, divulgadas e muito se falou sobre elas, mas o foco estava em outro lugar: a nudez em *Blue jeans*, por um lado, e a figura do Chico Buarque em *Ópera do malandro*, por outro.

Na direção de *Blue Jeans,* Wolf Maya, já um reconhecido diretor de novelas da Globo, em conjunto com a produção de Rosamaria Murtinho, usou de uma estratégia de marketing: a escolha do elenco. Foram escolhidos atores jovens, bonitos e galãs da televisão. Atores em ascendência ou que haviam participado de grandes papéis na TV, como o ator Julio César, que interpretava o Pedrinho em *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Não só eram atores galãs como os personagens ficavam nus em cena, o que gerou muito comentário e público. Em alguns jornais, fala-se do sucesso de bilheteria principalmente feminino e de homens homossexuais e da repetição desse público, as pessoas iam mais de uma vez ao espetáculo. Muito se comentou também sobre os corpos sem roupas no palco e a atuação dos atores, vestidos e nus, principalmente nas sessões de fofoca e colunas sociais.

Geni ou Genival, nosso foco na busca, interpretado na primeira montagem por Emiliano Queiroz, quase não aparece, a única nota sobre Geni consta na edição de 5-6 de agosto de 1978, da *Tribuna da Imprensa (RJ)*: "Deve-se ressaltar a transformação da prostituta Jenny Towler no pederasta Genival (Geni), representado por Emiliano Queiroz, cuja ária, cantada quase no final do segundo ato é talvez o ponto mais alto da peça"[1]. Por sua vez, *Ópera do malandro* teve seu brilho ofuscado por Chico Buarque. O autor cresceu mais que a obra e sua narrativa, atores e personagens. Em todos os periódicos pesquisados, muito se falou sobre a peça, mas sempre com o destaque de ser "a nova peça de Chico Buarque", entrevistas com o autor, divulgação dos especiais na TV com as músicas do espetáculo, comentários sobre a censura e atraso da estreia mas como Chico Buarque foi à Brasília para resolver a situação.

Quando nos deparamos com o excesso de holofotes elogiosos à Chico Buarque, encontramos ao redor, nas margens mais apagadas, a lacuna sobre a personagem Geni. Sem informações sobre nossa personagem LGBTQIA+ como seguir com a pesquisa? Migramos

1 Tribuna da Imprensa (RJ) Ano: 1978/ Edição: 08819 (3) Rio de Janeiro, 5-6 de agosto de 1978. Sem página.

então para uma escavação referencial: *Ópera do malandro*, escrita em 1978, foi inspirada na *Ópera dos três vinténs,* 1928, de Bertolt Brecht, que foi inspirada, por sua vez, na *Ópera do mendigo*, 1728, de John Gay. Buscamos ainda pela peça *Polly*, também de John Gay, escrita em 1729, uma espécie de continuidade da *Ópera do mendigo,* e pelo conto *Bola de sebo*, escrito por Guy de Maupassant, em 1880, de onde vem a inspiração da história de "Geni e o Zepelim", canção do musical. Essa escavação é em busca de Geni, ou das origens dessa personagem, como ela foi retratada, modificada e como se perpetuou no decorrer das obras e do tempo.

O que fica de registro na mídia sobre as duas peças estudadas é importante para pensarmos como as questões de gênero e sexualidade saem nos jornais. O silenciamento sobre a personagem Geni, ofuscada pelo poeta brasileiro Chico Buarque, nos conta o que e quem é mais vantajoso sair nas capas. A mídia traz como fofoca e sensacionalismo a nudez dos corpos no palco de *Blue Jeans* e menos sobre o que esses corpos diziam, viviam e reivindicavam.

Dedico este trabalho às enfermeiras do SUS que vacinaram minha mãe, meu pai e o Alberto.

Referências

Brecht, Bertolt. "A ópera dos três vinténs".(1988) Trad. Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Wira Selanski. In: *Teatro completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Buarque, Chico. (1978) *Ópera do malandro.* São Paulo: Círculo do Livro.

Gay, John. (2007) *A ópera do mendigo*. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR.

Gay, John. (2010) *Polly*: an opera. Gale Ecco Print Editions.

Maupassant, Guy de. (2013) *Bola de sebo e outras narrativas.* Trad. Enid Yatsuda Frederico. São Paulo: Expressão Popular.

Wilde, Zeno; Bragança, Wanderley Aguiar. (1980) *Blue jeans*: uma peça sórdida. São Paulo: Editora Luna.

Cuerpos que importan: desmontaje de prácticas y discursos sobre Malvinas en la puesta teatral *Campo Minado* de Lola Arias

Vega, María Angélica
Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba
maria.angelica.vega@unc.edu.ar

Palabras clave
CUERPOS - RELATOS - TEATRO - MALVINAS

Resumen

En *Campo Minado* Arias produce un cuerpo a cuerpo en donde cada uno de ellos y sus relatos resultan reconfigurados en la *conivivio* teatral, en la sinergia con los otros excombatiendes, en las polifonías-polémicas de sus relatos y el gran relato de Malvinas. La puesta se inscribe, así, en la zona de los contrarrelatos de Malvinas (Kohan, 2014) en circulación en la post-dictadura argentina, desmontando relatos y praxis del ejército argentino y mecanismos de producción de soldados a partir de procedimientos técnicos-estéticos específicos orientados a una puesta en valor de los cuerpos como operadores de real (Tossi, 2015).

Presentación

Lola Arias, en *Campo minado*, produce un nuevo cuerpo a cuerpo en donde cada uno de ellos y sus relatos resultan reconfigurados en la *conivivio* teatral, en la sinergia con los otros actores excombatiendes, en las polifonías-polémicas de los relatos.

La puesta se inscribe entre los "contrarrelatos" de Malvinas (Kohan, 2014), en circulación en la post-dictadura argentina, desmontando relatos y praxis del ejército argentino y mecanismos de producción de soldados a partir de procedimientos técnicos-estéticos específicos orientados a una puesta en valor de los cuerpos como "operadores de real" (Tossi, 2015).

Esta puesta revisa el significante Malvinas de nuestra cultura política argentina entendida como un campo polémico: Malvinas es, en efecto, un significante de la cultura política en disputa desde el año 1982, año de producción fáctica de la guerra. Así, la puesta repone en debate este significante y su campo semántico (héroes, excombatientes, etc.) y sus géneros discursivos (la épica de Malvinas como épica de guerra y gesta nacional y como usina simbólica y fáctica de producción de héroes y valores colectivos), participando de las coordenadas de la teatralidad de la post-dictadura en Argentina la cual, según Tossi:

> Con el regreso a la democracia en el año 1983 (…) se inician nuevos y diversos procesos de subjetivación de las identidades culturales (...) De este modo, ciertas producciones teatrales de la fase postdictatorial pueden comprenderse - al igual que otras creaciones

> literarias, visuales y cinematográficas del mismo período- como activos "vehículos de la memoria" histórica, según las definiciones de la socióloga Elizabeth Jelin (2002) (Tossi, 2015: 1)

Tossi se ha detenido en la indagación de este proceso de producción de nuevas subjetividades en el teatro argentino de postdictadura, observando una tendencia hacia prácticas escénicas autoficcionales.

Este proceso puede inscribirse en el llamado "giro subjetivo" (denominación empleada por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*). Sarlo definió el giro subjetivo en estos términos:

> reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad (...) En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada (Sarlo citada por Tossi, 2015: 2)

Hay una cita de este libro que resulta iluminadora de la propuesta de Lola Arias que vamos a indagar: "La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado" (Sarlo, 2005: 29).

En vínculo con esto, puesto que la puesta de Arias participa del giro subjetivo de la teatralidad de posdictadura, nos preguntamos, junto a Tossi: ¿cómo se registra este "giro subjetivo" en *Campo Minado*, puesta sobre Malvinas de Lola Arias?

Tossi considera que una manera de indagar en este giro subjetivo es tomar como eje las fuentes referenciales, es decir, abordar la relación con el documento histórico como prueba de verdad y como base para la elaboración de discursos sobre la memoria. En relación con esto, *Campo Minado* se inscribe en lo que Tossi denomina teatro auto-ficcional: una modalidad teatral según la cual el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo del actor, en tanto opera como un objeto de conocimiento y no como un referente extra-textual o extra-escénico. En este marco, cabe preguntarse, como se pregunta Tossi, ¿qué efecto poético se provocaría si la actriz que interpretara el personaje de una Madre de Plaza de Mayo en la obra fuera, en el orden de lo real, una actriz/Madre de Plaza de Mayo? (Tossi, 2015). Y, para el caso de *Campo Minado,* en estas coordenadas, nosotros podemos preguntar: ¿qué efectos de sentidos se producen si los actores que interpretan a excombatientes fueran ellos mismos excombatientes?

Arias crea este formato desde *Mi vida después,* una puesta del año 2013*:* un formato según el cual el cuerpo del actor es el propio documento histórico expuesto en escena, y no solo un conjunto de citas bibliográficas, cartas personales, fotografías, estadísticas, etc.

Aquí el documento histórico se "hace carne" y se proyecta en escena a través sus modos conviviales. Siguiendo los estudios de Pamela Browmell (Tossi, 2015), podemos comprender con mayor precisión este singular procedimiento escénico presente en *Mi vida después*:

a) la biografía del actor como una fuente dramática, básicamente, por el uso testimonial de la primera persona;

b) la *remake* como un recurso que le permite al actor/hijo interpretar el rol de su propio padre o madre en el caso de Mi vida después o su pasado de excombatiente en el caso de Campo Minado;

c) la representación de otros roles o personajes presentes en la estructura ficcional (por ej., cuando el excombatiente inglés ejerce el rol de terapeuta del excombatiente argentino);

d) la acción performática libre, sin anclaje diegético específico.

Lo que interesa es ponderar que es a partir de estos documentos hechos carnes que Arias revisa el relato épico sobre Malvinas. Y, a partir de ello, junto a Kohan (2014), podemos preguntarnos: ¿resulta posible que vibre el relato de una guerra cuando los soldados vuelven del frente de lucha y cuentan que han sido víctimas más que nada de sus propios oficiales, como sucede en *Campo Minado*?. ¿Puede pasar lo mismo cuando en esos relatos el hecho de caer en manos del enemigo implica el aliviado acceso al abrigo, el alimento, al cuidado, al trato digno? Y sobre todo: ¿puede pasar eso mismo cuando la dramática circunstancia de rendirse y perder la guerra adquiere un sentido políticamente dichoso?" (Kohan, 2014: 268)

En el eje de lo político (Mouffe, 2007) y lo polémico (Amossy, 2017) - polémica proviene de *polemos* y etimológicamente significa guerra verbal, en el sentido de un tipo de guerra discursiva en democracia la cual posibilita el *dissenso* constitutivo del contrato democrático-, en el marco de los "contrarrelatos" sobre Malvinas (Kohan, 2014), es posible situar a *Campo minado* de Lola Arias en clave de revisión del significante político-cultural Malvinas y la desarticulación de esos relatos en y por los testimonios de los excombatientes en la escena teatral del presente los cuales pueden leerse en el orden del denominado giro subjetivo (Sarlo, 2005).

Estas consideraciones sobre el teatro auto-ficcional participan del eje de lo polémico, ya que Arias escenifica diversos relatos. Arias produce un nuevo cuerpo a cuerpo en donde cada una de esas subjetividades es reconfigurada por los relatos mismos en la *conivivio* teatral, en la sinergia con los otros actores excombatiendes, en las polifonías-polémicas de los relatos.

Los contrarrelatos de Malvinas designan todos aquellos relatos que se oponen al relato de Malvinas estudiado por Lucrecia Escudero o "el gran relato" de Malvinas[1]; ese relato que se produjo y circuló por algunos de los principales medios de comunicación.

Arias introduce una crítica o un desmontaje critico de relatos, entre ellos, los relatos triunfalistas del Ejército. Qué el campo por el que transita un soldado argentino haya sido minado por el mismo Ejército Argentino en la puesta, que sea el mismo Estado militar el que

1 Lucrecia Escudero desanda la hipótesis de que los medios tuvieron un discurso triunfalista en 1982. La guerra de Malvinas fue una guerra mediática por excelencia. Se desarrollaba demasiado lejos del teatro de operaciones de todos los actos políticos, incluso en Argentina, y para el gran público sólo adquiría visibilidad a través de la imagen o de la palabra. Si la guerra es una forma de conversación sangrienta entre dos adversarios, ella se preguntó: ¿cuáles son los mecanismos textuales que se ponen en marcha para desarrollar una estrategia de información masiva que generará consenso y legitimidad política? y ¿cuáles son los mecanismos de lectura colectivos, de memoria, de construcción de una cierta coherencia que otorga verosimilitud a lo narrado por los media y los vuelve representaciones sociales, *doxa* cotidiana?

produce la muerte de su soldado, en un pasaje central de la obra, instala una crítica al accionar delictivo del ejercito: este se ubica por fuera de la ley, el mismo ejercito/delictivo que mató al soldado Carrasco en los años 90 en la Argentina - asesinato a partir del cual se deroga la ley del Servicio militar obligatorio en el país.

Así mismo, desmonta el mecanismo discursivo y fáctico de producción de "soldados": entre el deseo de obedecer ("quería ser soldado, me gustaba obedecer", dice uno de los excombatientes) y la ausencia o el fracaso de esta producción de deseo de obediencia que recuerda a quienes se sustraen a la guerra en *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill (en esta ficción, los soldados se sustraen de la guerra, se esconden, no quieren estar, quieren sobrevivir, no quieren dar la vida, negocian, comercializan).

Por último, quisiera sugerir que *Campo minado* opera en la puesta de Arias como una metáfora espacial de Malvinas pero, también, como metáfora de la escena teatral y la operación crítica de Lola Arias: Arias mina el campo/escena teatral de Malvinas en el sentido que, desde el teatro, dinamita sentidos, "ficciones", "teatralidades" o representaciones sociales. Y, tal vez, esta es la operación que cede al lector: encender la llama del campo/escena teatral/Malvinas.

Bibliografía

Amossy, R (2017). Apología de la polémica. Buenos Aires, Prometeo.

Arias, L. s/f. Campo minado. Londres, Oberon Books.

Kohan, M (2014) El país de la guerra. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Tossi, M (2015) Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. En Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, vol. III, n 1, Pp. 91-108. En línea: https://ri.conicet.gov.ar/author/24828 (Consulta: 13-02-2022)

Sarlo, B. (2005). Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires, Siglo Veintiuni Editores

El eslabón perdido. Un recorrido por la vida de Elba Fábregas

Vila, Leonor[1]
CAECE-ISTLyR –IVA-NORMAL 4-UMSA
vilaleono@gmail.com

Resumen

En Argentina, contamos con muy pocos trabajos que dan cuenta de la historia de los títeres y además, las experiencias realizadas por mujeres no han sido, por lo general, del interés de investigadores e historiadores. El Sociólogo PHD Pablo Vila, argentino que trabaja hace décadas en USA, también señala las dificultades que tiene en sus investigaciones sobre Música para encontrar las huellas de las artistas creadoras. Sostiene que es un problema de pensamiento patriarcal, de intelectuales, por lo general de clase media, que accedieron a estudios superiores y que naturalizaron la invisibilidad en la producción de las mujeres. Pablo Vila también sostiene que ahora, cuando las mujeres acceden a la Academia e iniciaron el proceso de escribir "la verdadera historia", todavía se tienen deudas con otras minorías, como ser las producciones de gente con necesidades diferentes, que siguen siendo invisibilizadas. Agregaría, que sería de suma importancia incluir en las investigaciones sobre creadores cuáles fueron los aportes de sus parejas, en especial, en las uniones heterosexuales. Por eso, con este libro, se intentó visibilizar a Elba Fábregas (1918-1984) titiritera, vestuarista, escenógrafa, performer, poeta, dramaturga, artista plástica argentina quien fuera pareja de Javier Villafañe y Enrique Agilda. Sus aportes se desplegaron a mediados de los 40' hasta los 80'. Al separarse de Villafañe, sacó al títere del retablo y lo combinó, con extraña sutileza y creatividad, con máscaras, danza, mimo, rituales inesperados, poética y dramaturgia personal. Elba no fue comprendida por la mayoría de los críticos ni de los representantes de su época, por eso este libro intenta inscribirla en la historia del teatro argentino como la artista excepcional que fue.

Presentación

Elba Fábregas nació en Buenos Aires en 1918 y su poderosa creatividad se fue de gira durante un verano de 1984. A pesar de su talento como poeta, artista plástica, titiritera y performer, la historia de la cultura argentina la invisibilizó para sumergirla, como a tantas otras mujeres, en una atmósfera de olvido.

1 Leonor Vila es Lic. en Psicopedagogía con especialidad en Sociedad y Cultura Contemporánea y Creatividad. Es escritora, investigadora, cantautora y Directora coral. Por sus obras obtuvo el Primer Premio Platino Y Segundo Premio de Plata con la canción Nuestro encuentro en el Festival de la Canción Latina de Las Vegas (2018), el Primer Premio Municipal en Dramaturgia para niños (Ciudad de Buenos Aires, 2006) y Primer Premio al Talento Joven (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995). Además, los premios Sociedad Argentina de Escritores por La canción infantil (SADE- Sede Salta, 1995) y 50° Aniversario Coca- Cola en Folclore (Buenos Aires, 1992). Publicó diversos libros y artículos en su especialidad. Su libro Ecojuegos (Bonum, 1992, seis ediciones) es pionero en Educación Ambiental con recursos creativos en español y fue adquirido por México, Paraguay, Perú y por organismos internacionales de Guatemala, como también gubernamentales de Puerto Rico y Argentina para integrar todas sus bibliotecas populares.

Era una artista múltiple, heterogénea, polifónica. *Artista total, irrepetible*, diría el crítico teatral Ernesto Schoó; *delirante,hipnótica, talentosa* afirmaría el escritor y teatrista Kado Koszer, quien ya desde joven, siguió su trayectoria sin conocer quién era esta mujer singular que lo había poseído. Elba no fue comprendida por la mayoría de los críticos ni de los representantes de su época. Entre tantos ejemplos, podemos citar cuando la echaron del programa de Blanca Cotta en Canal 7, a mediados de los 60', porque en su micro con títeres, se atrevió a jugar con la cámara tapándola (esto lo haría décadas después Alberto Olmedo y se lo consideraría una genialidad). Ella decía *la libertad hay que tenerla primero en la cabeza* y ante todo *Ser uno mismo*. Por eso repetía *Justicia quiero, no suerte.* Nunca se traicionó o claudicó en sus convicciones artísticas a pesar de la resistencia del medio y ser seguida sólo por una élite que festejaba su originalidad.

Cherchez la femme, repite siempre Beatriz Suárez (1932) titiritera, productora teatral, marchand, artista plástica y escritora, una de las creadoras de UNIMA de Argentina, junto a quien fuera su esposo durante diecisiete años, el titiritero Ariel Bufano. Ella recuerda que en el medio artístico también fue invisibilizada y no era reconocida por su nombre. ¡Ah! La *Bufano*, le decían.

Cherchez la femme, estas palabras del escritor Alejandro Dumas sostienen que la solución de los problemas dependía de las mujeres. Y por eso, la maravillosa obra de Elba Fábregas nunca hubiese salido a la luz, si su grito desesperado: *justicia quiero, no suerte,* no hubiera sido dicho en voz alta por su amiga Beatriz Suárez, muchos años después de su muerte. Según ella, la Fabregas era la más talentosa de los cuatro (incluyéndose junto a Javier Villafañe y Ariel Bufano). Beatriz es quizás la última titiritera viva en la Argentina de aquella generación de pioneras que iniciaron un camino distinto a las tradicionales profesiones para "señoritas". Desde adolescente, cuando se convirtió en mi profesora y hasta hoy, me eligió para contar lo que estaba naturalizado con el dicho *Detrás de un gran hombre hay una gran mujer.*

Con motivo del festejo de sus ochenta años, decidí sistematizar la vida de Suárez y de su amiga Elba. Según Beatriz cuando Elba salió de ser la "sombra" del famoso titiritero, dramaturgo y poeta Javier Villafañe, se convirtió en una artista única, original, tan personal que ella era "su propio espectáculo". Como escribieron Nora Lía Sormani y Jorge Dubatti en el prólogo del libro: *Una mujer inspira a otra mujer a escribir la vida de una tercera mujer*. Y así fue que describí en forma paralela, como ambas cedieron sus espacios, naturalizando que sus parejas asumieran como propias las producciones invisibles que realizaban porque la felicidad y satisfacción que les daba su trabajo, lo justificaba todo. Como su amado filósofo Baruch Spinoza, en su *Tratado acerca de Dios*, de 1661, sostenían que *Toda acción creadora se acompaña de placer, pues en la verdadera actividad, en la realización de sí mismo debe experimentar el hombre (*y ahora diríamos también la mujer*) el sentimiento de que alcanza su perfección mayor.* Y mientras Ariel Bufano y Javier Villafañe descansaban, Elba y Beatriz durante la noche y hasta la madrugada creaban títeres, vestuarios, escenografía, utilería y muchas veces dramaturgia, para luego dormir sólo unas pocas horas y levantarse para cuidar

a sus hijos, realizar las tareas hogareñas y, en el caso de Beatriz, dar clases de Plástica en escuelas municipales. La autenticidad de Elba me fascinó, su "no transar" con las modas y creer y crear a partir de su propia voz, contra viento y marea. Para mí, era el símbolo de una verdadera artista, una referente a quien seguir, la *Leonora Carrington* sudamericana, tan artista plástica, poeta, escenógrafa y actriz como ella. No traicionarse nunca, esa era la clave. ¿Pero por qué la Fábregas había quedado relegada al olvido? Decidí entrevistar a sus dos hijos, Juan Cristóbal y Emilio Villafañe, quienes, además de sus recuerdos, me brindaron algunas fotos de sus obras, su único libro de poesías, el conmovedor *Piedra Demente*, algunos artículos con programas de exposiciones y de sus últimas obras de teatro, cuando se había convertido en la primera performer argentina. También me dieron el contacto para que entrevistara a un amigo de sus padres, Mario (Pepe) Quintana, con sus lúcidos noventa y ocho años, y de dos fanáticos seguidores de sus aventuras teatrales: Kado Koszer y Omar Borré. Al cotejar las entrevistas, me vi con una de las tantas dificultades que tuve en la investigación, no encontré ninguna documentación que registraba su producción artística de cuando fuera pareja de Javier Villafañe durante 1951-58 y, de artista plástica pasaba a ser titiritera, escenógrafa, utilera, dramaturga y creadora de títeres. Tampoco, cuando después de su separación, se convertiría en performer y hechicera y convocaba con rituales a los dioses, antes de cada espectáculo, para que no lloviera en el teatro a cielo abierto, ubicado en el Jardín Botánico de la Ciudad de Buenos Aires. Sí en cambio, encontré documentación cuando se convirtió en artista total siendo pareja de Enrique Agilda, quien con devoción admiraba su obra y se enamoró de ella en una de las funciones que realizaba en el Botánico. Entre la documentación consultada, sólo el libro de Sergio Pujol sobre María Elena Walsh, *Como la cigarra*, nombra a Elba Fábregas cuando fuera su compañera y amiga en la escuela de Bellas Artes, y quien la vincula para su primera publicación en la revista *El Hogar*. Pero ninguna biografía o referencia a Javier Villafañe, padre de sus dos hijos y, compañero de sus aventuras titiriteras en Latinoamérica, Europa del Este y Oriente, la nombra. ¿Error, omisión, olvido, desconocimiento, negación? Como afirma Beatriz Suárez, estaba naturalizado ser la "sombra" de maridos artistas y, décadas después, parecería ser que todavía para algunos investigadores, el trabajo que ellas realizaron a la par de sus compañeros, también fue olvidado o ensombrecido.

Para escribir el libro sobre Elba y sortear este obstáculo, cotejé los datos proporcionados por los entrevistados, que, sin conocerse entre sí, coincidieron en un 100% en la información brindada, con la de los libros consultados donde sólo citaban a Javier Villafañe entre 1951 al 58. Luego, escribí, con un lápiz invisible el nombre de Elba Fábregas, empujando cada letra de los párrafos de los libros leídos, para que al fin ella, tenga el lugar que siempre debió haber ocupado.

Justicia quiero, no suerte reclamaba cada vez que le deseaban un excelente espectáculo antes de salir a conjurar a los dioses en cada función donde, sorprendía con sus máscaras y títeres escapados del retablo y les sacaba los zapatos a los espectadores. Fue también la primera artista que echaba a los que comían caramelos durante la función y les devolvía el importe

de la entrada; se pintaba en escena o esperaba con su valija llena de sorpresas en la cola de la boletería, para también adquirir una entrada y participar de tu propio espectáculo.

Para finalizar, reproduzco un fragmento de la carta que le escribió Elba a sus hijos Juan Cristóbal y Emilio Villafañe.

> (…) ¿Qué es quedarse con el amor, con la cuna maravillosa de la vida, con el plato de sopa, con la cucharada de almíbar, con el pan recién horneado, con los ojos de Jesús, con el vaso de vidrio y alambre de Lenin, con la flor de la solapa de Carlitos, con la capa de Gelsomina, con " Milagro en Milán", con el juglar del " Séptimo sello", con " Los paraguas de Cherburgo"(…) con Vallejo -César, con Felipe-León, Residencia de Neruda, Violeta Parra de oro? que te cantó la cuna a vos Emilio cuando vestías pañales, con María- Juancito y coplas más poesía de Javier Villafañe, con música de Bach o las primaveras de Vivaldi junto a Barocela (…) las nueces que todavía me como sola, todavía juego con los gamuzados y fascinantes personajes de Obraztsov, los afiches de Polonia , el puente de Carlos en Praga y viejas leyendas checas. Con los ovillos de lana manoseada de la infancia que llevaré siempre dentro de mi….y la estrella roja entre la bruma del hielo encantando las aguas del rio Leningrado, con las ánforas que harás Emilio Villafañe, tu guitarra blanca y tus poemas que se comen como si fueran azahares de carne, Juan Cristóbal Villafañe. Con tu corazón Spilimbergo aquí tengo la tarjeta en que me decías "a la más sensible", lo maravilloso de este mundo es que nunca estuve presa ni cuando tuve camisa de fuerza. Déjame el frío lento de tu voz en la ausencia para morir con muerte prematura como muere todo lo que ama. Yo creceré hasta los pájaros, caminarás en mí y nos iremos caminando.

Bibliografía

Cabal, Graciela Beatriz. (1992). *Mujercitas ¿eran las de antes? El sexismo en los libros para chicos*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.

De Beauvoir, Simone. (1987). *El segundo sexo.* Buenos Aires: Siglo Veinte.

Fábregas, Elba. (1987). *Piedra demente.* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Marelli, Sergio. (2014). *La poesía en mameluco.* Buenos Aires: Corregidor.

Poniatowska, Elena. (2013). *Leonora.* Buenos Aires: Seix Barral.

Pujol, Sergio (2011). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh.* Buenos Aires: Emecé.

Sormani, Nora Lía (2004). *Javier Villafañe. Antología para la escuela.* Buenos Aires: Atuel.

Vila, Leonor. (2020). *El eslabón perdido. Un recorrido por la vida de Elba Fábregas.* Buenos Aires: Ediciones del CCC- Filo: UBA.

Entrevistas realizadas

Borré, Omar (2013) Entrevista personal. Buenos Aires, 22 de agosto.
Kostzer, Kado (2015) Entrevista personal. Buenos Aires, 13 de septiembre.
Quintana, Mario (2013) Entrevista personal. Buenos Aires, 15 de octubre.
Schoó, Ernest (2012) Entrevista telefónica. Buenos Aires, 1 de octubre.
Suárez, Beatriz (2013-21) Buenos Aires.
Vila, Pablo (2021) Entrevista telefónica. USA, 15 de agosto.
Villafañe, Emilio (2012) Entrevista personal. Buenos Aires, 6 de diciembre.
Villafañe, Juan Cristóbal (2014-2015).