II JORNADAS NACIONALES
DE INVESTIGACIÓN
Y CRÍTICA TEATRAL

ACTAS

Asociación Argentina
de Investigación
y Crítica Teatral

II JORNADAS NACIONALES
DE INVESTIGACIÓN
Y CRÍTICA TEATRAL

Buenos Aires
27 al 29 de abril
2010

ACTAS
Edición y coordinación general
Lorena Verzero

Equipo de edición
Julián Bokser
Pamela Brownell
María Luisa Diz
Silvina Patrignoni
Mariángeles Sanz

Actas de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos ; Editora responsable Lorena Verzero ; edición literaria a cargo de Pamela Brownell ... [et.al.]. - 1a ed. - Buenos Aires : AINCRIT Ediciones, 2012.
E-Book.

ISBN 978-987-25815-3-4

1. Crítica Teatral. 2. Investigación Teatral. I. Brownell, Pamela, ed. lit. II. Título
CDD 792.07

Fecha de catalogación: 25/04/2012

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO
Carlos Fos 2

II CONCURSO NACIONAL DE ENSAYO

Primer premio: Teatro-TV: Cuando la televisión hace teatro para niños
Evelyn Y. Goldfinger 5

Primera mención: Postal inédita de Buenos Aires: Diciembre de 1989,
Cuando el Obelisco fue intervenido como escenario teatral
María Laura González 27

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

I. Teatro Europeo – Teatro Comparado – Teoría y Crítica Teatral 38

II. Teatro Latinoamericano y Argentino 172

III. Teatro y desarrollo social – Teatro y movimientos sociales – Teatro y política 358

IV. Teatro para niños – Pedagogía teatral 416

PRÓLOGO

Un libro de actas como excusa de anclar una fiesta de encuentros

Por Carlos Fos

Presidente de la AINCRIT

Cuando las certezas obturan la capacidad del hombre de cuestionar, de dudar, y debe entregarse mansamente a un discurso homogéneo, no puede enriquecerse. Esas incertidumbres, que los sectores conservadores señalaron por décadas como una falencia, pueden ser concebidas como generadores creativos, como usinas para la revisión y formulación de nuevas propuestas artísticas.

En un mundo donde se ha quebrado la uniformidad, la lucha es que dicha fragmentación no opere como un motivo más para la separación de la humanidad, sino que favorezca la reaparición de genuinos proyectos perpetrados desde lo micro, en conciencia de la pertenencia a un conglomerado social.

El teatro vive, siguiendo estos últimos patrones, un período de gran diversidad en su oferta, pues esas dudas inspiraron a los artistas a transitar otros caminos, algunos vírgenes, otros revisitados con ópticas frescas. Es en esa paleta multicolor que entrega la producción escénica hoy donde el investigador y el crítico deben bucear. Y para poder hacerlo con propiedad no alcanzan las herramientas de antaño, oxidadas y repetitivas de modelos reduccionistas.

Pero no sólo hablamos de un teatro que responde, como emergente, a las múltiples crisis sacrificiales que padece la sociedad; también nos referimos a la historia del fenómeno teatral en nuestro país, que exige de pesquisas profundas para ser completada en espacios de suburbio no visibilizados aún. Esta complejidad del campo es un aliciente a la formación constante de críticos e investigadores, al abandono del diletantismo en los que persistían en él.

Pensar críticamente las bases epistemológicas que seleccionaremos para nuestros estudios, reparar en los beneficios del trabajo multidisciplinario, pueden ser claves a la hora de encarar un proyecto. Alientan el tratamiento científico de la producción escénica la creación de carreras universitarias y terciarias en diferentes regiones de nuestro territorio, permitiendo la indispensable visión local sin copiar recetas “mágicas” importadas del exterior o del gigante del Plata. Los festivales son también espacios valiosos de trueque entre elencos y estudiosos, que permiten el crecimiento de sistemas de producción en lugares donde la actividad teatral era mínima.

Junto con esa producción, sorteando las dificultades, emerge una crítica que da testimonio de la misma e historiadores que las registran para posteriores ensayos. El aumento de publicaciones, tanto libros como revistas en sus múltiples formatos, es un signo alentador de un campo en expansión y sin techo aparente. No hay verdades incuestionables, no existe la autoridad como fuente del saber.

Es hora de escribir sobre lo que no se ha escrito y reescribir lo tratado, pues contamos con instrumentos más adecuados para hacerlo.

Sabemos que, muchas veces, tanto críticos como investigadores no reciben el aporte monetario acorde a su dedicación. Podemos, todavía, ir más lejos y establecer que, en demasiadas ocasiones, su labor no es remunerada. Esta es una lucha que la AINCRIT, junto a otras instituciones debe librar desde lo gremial. Es cierto que ha mejorado el CONICET, que hay becas universitarias locales y convenios con el extranjero y que existen subsidios para proyectos de pesquisa. Pero no es suficiente, convirtiendo a los que pueden vivir de la investigación en verdaderos afortunados. A la pasión demostrada hay que estimularla debidamente desde lo económico, ya que es casi imposible mantenerse al día en cursos de perfeccionamiento, maestrías, doctorados sin esa mínima tranquilidad. A pesar del estado de cosas señalado, la participación de investigadores y críticos nacionales en Congresos, Jornadas, Festivales, Jurados también ha crecido, así como la variedad de temáticas y estéticas que en ellos habitan.

La AINCRIT es un espejo en el que se reflejan las realidades esbozadas. La tarea de sumar socios que nos permitan cubrir el amplio espectro teatral de nuestro país continúa, así como la intervención en cuanto debate se dispare en cualquier circunstancia o locación. La pluralidad de voces quedó reflejada, una vez más, en nuestras II Jornadas Nacionales. Las mismas sirvieron, además, para consolidar al Predio de Exposiciones de la Sociedad Rural, durante la celebración de la Feria Internacional del Libro, como un ámbito ganado para el teatro.

En este tercer volumen nacido en el seno de la editorial propia, quedan las ponencias, las impresiones de las decenas de profesionales que se hicieron presentes. Pero el encuentro es más que palabras, se potencia en las charlas de pasillo, en el micro-convivio concretado, en la generosa donación de saberes. Foros, desmontajes, lecturas fueron acompañadas por el interés de la concurrencia, que descubría las vivencias de un federalismo expresado en los que se acercaron al imaginario fogón.

Otro objetivo en camino de ser cumplido es la incorporación del actor-investigador, rompiendo definitivamente esa dicotomía, con olor a excusa, entre praxis y teoría. Todo libro es una fiesta en sí mismo, un lugar en el que se sacrifican el aislamiento y la indiferencia y donde reina el respeto por el otro y su producción. Este sueño, que llega a sus manos, ha intentado preservar la horizontalidad que prometimos hace casi cuatro años y el principio, innegociable, de escucharnos para hacernos mejores profesionales y, especialmente mejores personas.

Por eso, no se trata de un texto de compromiso, que agregue unas líneas a la trayectoria de cada autor. Pretende ser mucho más; un descanso pequeño en la larga travesía que elegimos, un descanso al que se puede volver para recrearnos en lo redactado. Y, con el aliento recuperado,

redoblar esfuerzos para ser capaces de estar a la altura de un teatro nacional que siempre nos retó y lo seguirá haciendo a disfrutarlo y entenderlo desde nuestro lugar.

Mi agradecimiento a los que participan con su colaboración al pensamiento crítico desde su producción intelectual, a todos los que trabajaron febrilmente para que el libro esté listo y mi alegría por cumplir con uno de los objetivos planteados. Sin ellos seríamos una cáscara vacía y nuestra declaración de propósitos, una quimera.

PRIMER PREMIO

Teatro-TV: Cuando la televisión hace teatro para niños

Evelyn Y. Goldfinger

vlyn@hotmail.com

El presente trabajo estudia el teatro para niños y jóvenes contemporáneo en Buenos Aires a través de un tipo específico de teatro que llega a una gran cantidad de audiencias infantiles y jóvenes: el teatro basado en tiras televisivas infanto-juveniles, al que nos referiremos como teatro televisivo.

Cuando pensamos en el vínculo entre los niños y el consumo es ineludible mencionar la exposición a y la influencia de los medios masivos de comunicación. De hecho, en el 2006 el Ministerio de Educación dio a conocer una encuesta nacional sobre los consumos culturales de los jóvenes que afirmaba que el 30% de los chicos ve seis horas de TV por día[1]. Ahora bien, ¿qué sucede cuando la televisión no sólo ofrece productos a través de su pantalla, sino que incursiona en otros tipos de medios expresivos?

El teatro televisivo, según observamos, se presenta en dos modos distintos. Denominaremos al primero teatro-TV, incluyendo aquí los espectáculos provenientes de series infanto-juveniles transmitidas por televisión, en su mayoría de producción local, que realizan una versión teatral que generalmente deviene en comedia musical, con los mismos personajes de la televisión. El segundo modo que distinguimos es el show-TV, es decir, aquellos shows musicales y teatro de animación que provienen de programas infantiles con conductores, juegos y/o dibujos animados, que en la versión para teatro presentan una serie de canciones en lugar de un argumento dramático. A lo largo de nuestra investigación hemos sentido la necesidad de separar estos dos componentes del teatro televisivo. Nos enfocaremos en el primer tipo de teatro televisivo mencionado: el teatro-TV[2].

Es entonces nuestra propuesta hacer un análisis del teatro-TV teniendo como objetivo principal realizar una investigación de la televisión ingresando en un medio artístico, reparando en qué es lo que aporta y qué cosas adapta para sí, cómo compite con el resto del teatro para niños y en qué afecta, modifica, se parece, se diferencia del resto de quehacer teatral para audiencias infantiles y juveniles. Tomamos para nuestro estudio el concepto del semiólogo francés Patrice Pavis de *intermedialidad*, es decir, "el modo en que los medios de comunicación (externos a la obra escénica)

---

1 Fuente: Ministerio de Educación, en línea, <http://www.me.gov.ar/escuelaymedios/material/encuesta.pps>.
Si bien la encuesta se refería a adolescentes entre 11 y 17 años, los cifras mencionadas se refuerzan con los estudios realizados por el COMFER en el 2007, entre cuyos datos figura un incremento en la exposición televisiva en la franja infanto-juvenil: mientras en 2006, el 40.4 % de los niños (entre 6 y 13 años) y el 36.5 % de los adolescentes (entre 14 y 17 años) manifestaban consumir entre 4 y 8 diarias de televisión, en esta edición, el 41.2 % y el 39.6 %, respectivamente, manifestó ese grado de exposición. Fuente: tercera encuesta sobre televisión COMFER/2007, en línea <http://www.comfer.gov.ar/encuestadetv2007.pdf>.

2 Cabe aclarar que si bien es cierto que existe el teatro-TV por fuera del teatro destinado a los niños, a fines de no entrar en extensas denominaciones, al referirnos en el presente trabajo a la categoría teatro-TV estaremos hablando de teatro proveniente de productos televisivos destinados al consumo infantil y juvenil.

se integran con materiales de la representación utilizando propiedades históricamente atestiguadas por estos medios de comunicación genuinos, y el modo en que adoptan, en este nuevo contexto, una dimensión muy diferente" (Pavis, 2000, p.61). Aplicada al teatro, "la investigación de la intermedialidad de una puesta en escena consiste en analizarla identificando el impacto de los distintos medios de comunicación específicos sobre sus componentes" (Pavis, 2000, p.61). En nuestro caso, utilizaremos la investigación de la intermedialidad para observar los componentes y características de nuestro objeto de estudio, el teatro-TV, que parte de la hibridación o de la adaptación genérica entre televisión y teatro, y así lograr comprender qué experiencia teatral propone este tipo de teatro a los niños. En este sentido seguiremos a Pavis, quien enfatiza la importancia de examinar el impacto que los medios masivos de comunicación tienen tanto en los modelos de percepción así como en la forma de hacer teatro.

Este trabajo está basado en la hipótesis que por sus características y su procedencia el teatro-TV constituye una categoría específica dentro del teatro para chicos que toma elementos de la televisión (como ser lenguaje, estética, ritmos, masividad y relación con la audiencia) y lo incorpora a sus espectáculos, modificando los elementos que caracterizan al acontecimiento teatral.

El objeto de estudio

El teatro televisivo para niños existe en la Argentina desde hace más de tres décadas. Durante las vacaciones de invierno, el teatro televisivo se presenta con los mismos actores, personajes, canciones y tramas que aparecen en las tiras juveniles de la televisión. Es el tipo de espectáculo que suele convocar el mayor porcentaje de público que asiste al teatro para niños, que mayores sumas invierte en sus producciones –llegando a inversiones millonarias- y que también más dinero recauda. Por su procedencia, tiene acceso directo a los medios masivos de comunicación y es promocionado constantemente. Además, reactiva la venta de una cantidad enorme de productos derivados no sólo de los programas televisivos de los que se desprenden, sino de los *shows* mismos (incluidos el CD y DVD del espectáculo, en los últimos años). Es más, para muchos chicos es su primer contacto con una obra de teatro y muchas veces el único teatro que consumen. El teatro televisivo, en especial el teatro-TV, cumple el sueño de numerosos niños de ver en vivo a sus ídolos televisivos y cantidades de padres ahorran e incluso viajan desde el interior del país o desde países vecinos para no perderse el espectáculo[3]. Aún así, el teatro-TV ha sido apenas estudiado.

Las investigaciones existentes hasta el momento sobre el teatro para niños han relegado al teatro-TV por considerarlo como un producto menor, un "teatro *light"*, un producto de la industria cultural en el

[3] Debemos recordar que la desigualdad social imposibilita el acceso a una gran parte de la población infantil al teatro en general y en particular a las megaproducciones –teatro televisivo y megaespectáculos-, cuyas entradas más económicas suelen rondar los $30 a $40 aproximadamente (pesos argentinos). Y es por eso que el teatro retransmitido por televisión –o a lo sumo a la venta de DVD y en VHS en algunos casos- suele ser el único contacto que algunos niños tienen con el teatro. Recordemos, generalmente teatro televisivo. Es importante este punto ya que, como sostiene Patrice Pavis, debemos tener presente que una gran parte del público sólo verá teatro bajo la forma de una retransmisión (Pavis, 1998, p.464).

que no vale reparar cuando todavía hay tanto por investigar sobre el teatro para niños "convencional".

Por otro lado, desde los estudios sobre los medios de comunicación y los consumos culturales infantiles, el teatro-TV es visto como un objeto de *merchandising* más, como la posibilidad de refrescar y continuar el contacto y la promoción con la audiencia. Si bien esto es cierto, escasean investigaciones que trabajen en profundidad sobre el tema, dejando vacante el estudio sobre la constitución de este fenómeno que –además de mover cifras millonarias y un público multitudinario- reúne en un consumo cultural destinado a los chicos, los códigos de un arte escénico que tiene miles de años de existencia y el lenguaje de uno de los medios masivos de comunicación con mayor inserción en la vida contemporánea.

Esta investigación[4] se inscribe en un análisis que se nutre de aportes teóricos de la semiología, los estudios culturales, las teorías de comunicación, teoría del teatro y de análisis teatral. Los mismos fueron utilizados a la hora de conformar el marco teórico, las categorías de análisis y el objeto de estudio.

Hemos intentado realizar una reconstrucción histórica del teatro televisivo en Buenos Aires, apoyándonos en bibliografía especializada, relevamiento de artículos y crítica periodística, foros en Internet sobre espectáculos actuales y pasados, o páginas web oficiales y de fans de teatro-TV, entrevistas a teatristas y filmaciones de obras teatrales.

Como parte de la metodología utilizada realizamos entrevistas en profundidad a teatristas e investigadores teatrales. Para el análisis de obras, nos hemos nutrido de conceptos de la semiótica y del análisis del discurso. Además de ver repetidas veces las obras, nos hemos apoyado en el relevamiento de los paratextos teatrales.

Seguiremos también los aportes teóricos del investigador y crítico teatral Jorge Dubatti, quien afirma que cuando hablamos de teatro nos referimos a la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físicoverbales) en convivio[5]. Dubatti enumera tres momentos de constitución interna que deben estar presentes en un acontecimiento para que pueda ser considerado teatral y que utilizamos como categorías de análisis en los siguientes capítulos. Esos momentos son:

- el acontecimiento convivial, que parte del plano de la vida cotidiana y es necesariamente territorial, que es condición de posibilidad y antecedente de…

[4] El presente texto está basado en una investigación más extensa e inédita realizada por la persona que escribió este trabajo.

[5] El convivio implica "salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del de uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento" Se trata de proximidad, conexión sensorial, un evento efímero e irrepetible, del orden del rito de reunión. (Dubatti, 2003, p.14).

> - el acontecimiento poético, la creación poiética de entes –cuerpo poético- que marcan un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana, así como una desterritorialización, y frente a cuyo advenimiento se produce….
> - el acontecimiento de constitución del espacio del espectador a partir de la observación de la poíesis desde una distancia ontológica, ejercicio de la percepción con todos los sentidos, con todo el cuerpo, no sólo mirada, aunque la visión pueda resultar a menudo preponderante (…) El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento." (Dubatti, 2007, pp.35 y 36)[6].

Dubatti señala que un evento que carezca de uno o más de estos acontecimientos resulta en algo diferente a teatro. En caso de ausencia del acontecimiento poético, el evento puede ser visto como parateatral, como ser un recital o un partido de fútbol. Siendo que el teatro-TV se enfoca en el evento convivial -ya que como veremos, son notorias las falencias y carencias en el nivel poético (debido ya sea a una pobre dramaturgia, actuaciones superficiales o falta de tiempo de ensayo)-, ¿podemos decir que se asemeja más a un recital? ¿Puede el teatro-TV, en términos de Dubatti, facilitar el salto ontológico –entre el mundo real y el mundo ficcional sobre el escenario- cuando el convivio con el actor-personaje- ídolo y la participación reglada[7] son tan intensos?

Orígenes del teatro-TV en la Argentina

La relación entre el teatro y la televisión en Argentina surge mucho antes que el teatro televisivo para chicos. Desde la creación de esta forma de transmisión audiovisual, numerosos actores de la escena porteña decidieron probar suerte en el nuevo medio. En sus comienzos, el teatro televisado reflejaba el debate entre quienes veían a la televisión como mero instrumento de transmisión de un espectáculo previo, como difusión de un tipo de cultura en cierta forma ajeno al medio mismo, y quienes trataban de hallar elementos propios del lenguaje televisivo, como un lenguaje específico (Varela, 2005, p.81).

En lo que respecta a los niños y la TV, se produjo una programación destinada al segmento infantil que acompañó al desarrollo de la televisión. Según la investigadora Susana Llahí, el primer ejemplo de teatro para niños proveniente de la TV se puede ubicar con la actuación de las Trillizas de Oro en

---

[6] Dubatti define como poíesis a "la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Poíesis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos creación o producción)." (2007, p.90). Dubatti toma como sinónimos acontecimiento poético o poíetico y poíesis (2007, p.128). "Acentuamos el vocablo según el griego original, pero debe tenerse en cuenta que, por tratarse de una tilde sobre diptongo, la acentuación fónica cae sobre la o y se pronuncia [póiesis]". (2007, p.29). Para ver la distinción entre poíesis y poesía que realiza el autor ver Dubatti, 2007. El mencionado autor agrega que se trata de un salto ontológico, "del régimen pragmático de la experiencia cotidiana" a "entes específicos que encierran internamente un régimen de experiencia y funcionamiento diversos y autónomos, operan como mundos paralelos al mundo", en donde el segundo posee un "estatuto metafórico" (2007, p.92).

[7] Por “participación reglada” entendemos las reglas impuestas a los espectadores desde la obra: hay una expectativa acerca de lo que el público debe hacer, un momento para participar y una forma determinada –no todas las respuestas son válidas o tomadas en cuenta-.

el año 1975 (en *Cuadernos de Picadero*, 2006, p.17). También arriba por el mismo año de la televisión al teatro *Margarito Tereré* de Zulema Alcayaga y Waldo Belloso[8]. Se trataba de programas de TV que presentaban sus historias y protagonistas en un escenario, en convivio con algunos telespectadores convertidos en espectadores teatrales para la ocasión. En 1973 se presenta el *Circo mágico de Carlitos Balá* y en 1975 llega *Canciones de un día entero* de Pipo Pescador al teatro Astral. El anuncio del diario comenta "espectáculo musical con el juglar de los niños Pipo Pescador"; el espectáculo se repitió en los años siguientes. Se puede observar en el apartado de teatro infantil de la cartelera de los periódicos de aquella época frases como "en tono didáctico", "almuerzo y show infantil" o "el mejor espectáculo: ponys, ping-pong, metegol, calesita, etc". Muchas de las obras utilizaban personajes tomados de cuentos de hadas o de las versiones de Disney. Por supuesto que no eran los personajes "originales". En uno de estos anuncios se puede leer: "los niños serán recibidos por Floripón y Peter Pan" o "a disfrutar, chicos". Otras obras anunciaban sorteos, o el reparto de globos o golosinas.

Hacia fines de los setenta, las obras de teatro televisivo se acentuaron. En 1978 se presentó Elvira Romei en *Dibujemos un dibujo*, de Daniel Aguilar, en el teatro Estrellas. Un año más tarde, Pipo Pescador presentó un nuevo show: *El mar está serenito*. Para 1980 se acentúan las referencias a la procedencia televisiva: en el teatro Buenos Aires se presentan Aldo Bigatti, Noemí y Liliana Serantes en *Bienvenida alegría*. El anuncio resalta la presencia en el espectáculo de las mellizas Serantes "Nu y Eve", en referencia a su procedencia televisiva en el canal nueve. También se presentaron Julieta Magaña, del programa *Hola Julieta*, en el teatro Estrella. Otro espectáculo tomaba presentada la célebre frase del Chapulín Colorado para su anuncio "no contaban con mi astucia". En 1983 se anuncia: "desde la televisión llegan Cecile Charre y su perrito Alfonso en *Alfonso y sus amigos*. El perrito de la televisión, gran elenco. Una comedia musical para chicos realizada a los grande." La intermedialidad, es decir, el modo en que los medios de comunicación se integran a los materiales de la representación en el teatro (Pavis), era buscada y publicitada. La dirección era de Rubén Roldán, en el teatro Tabarís. Al año siguiente se anuncia: "De la televisión al teatro! Cristina Lemercier y los alumnos de la escuela en *Señorita Maestra*. De Abel Santa Cruz con H.F. Rubio (Efraín) y Romualto Quiroga". Ya no sólo se acentuaba la procedencia televisiva y el gran espectáculo, sino que se destacaban a los actores de los personajes principales. Ese mismo año se estrena *Los chicos al Maipo*, la primera revista infantil con las Trillizas de Oro, Nené Malbrán, Boy Olmi y los patinadores de River. La dirección era de Carlos Perciavalle.

[8] Con música de Waldo Belloso y dirección de Zulma Alcayaga, Margarito tuvo varias versiones teatrales, entre las que destacamos: junto a Jovita Díaz (1975, teatro Estrellas), *El festival de Margarito* con su pandilla y Jovita Díaz (1978, teatro Electra), *Margarito ´79* junto a una nueva compañera, Blanquita Silvan (1979, teatro Astral), *Viva Margarito* con Blanquita Silvan y su pandilla (1980, teatro Astral; "festejando los diez años de Margarito"), *Margarito y la Mariposa* (1981, teatro Astral), *Margarito Fiesta* con la presentación de Mónica Núñez Cortés (1982, teatro Astral), y *Margarito busca novia* con Mónica Cortés y "doce personajes nuevos" (1983, teatro Astral).

En 1984 se presenta el infantil *La Revista de las Trillizas* en el teatro Maipo[9]. Un año más tarde, en el mismo teatro, se estrena *El Mundo De Frutillitas*[10]*.* Luego se puso en escena *Frutillitas y el señor sol*, en el teatro Astral, con la actuación de las mellizas Liliana y Noemí Serantes. A mediados de los ochenta la lista de teatro televisivo aumenta. Muchas producciones anunciaban que el espectáculo estaría en cartel durante un período acotado, que rondaban el mes de duración, durante las vacaciones de invierno. En 1987 se presenta *Las aventuras de Heidi* en el circo de Marisé Monteiro en el teatro Astral. Ese mismo año Pipo Pescador estrena *Canciones de or*o, con la dirección de Stella Caserta. El anuncio detalla: "gran superproducción con actores bailarines que hacen de gordos malvados, Carlitos Chaplin, osos patinadores, y actrices bailarinas que harán de gordas buenas, niñas bellísimas y mariposas. Presentación de la vaca Amareña". En 1987 también se presentaron las Trillizas de Oro junto a Víctor Laplace en *Dulces sueños*, con libro y dirección de Daniel Mañas; con los Susanos, los patinadores de River y el conjunto de Los Zorros. El grupo musical Las Primas y el Topo Gigio estrenaron *Las primas del Topo Gigio*, durante las vacaciones de invierno. En el Maipo abrió el telón *Mi pequeño Pony*, "la más tierna comedia musical infantil". Y en el teatro Ópera, *Vacaciones con Tolengo y Calabromas*, "en persona Juan Carlos Calabró, junto a los personajes favoritos: Tolengo- Aníbal- Ambrosio- Rómulo- Carlitos". También "el éxito de Brasil en la Argentina" en el teatro Premier con *Mónica y sus amigos* "en cada función sensacional sorteo". Mientras tanto, en el teatro Blanca Podestá se estrenba *Los Ositos Cariñosos en el mundo de Frutillitas*, "el musical más esperado". De Zulema Alcayaga y Waldo Belloso, con las mellizas Serantes. Una curiosidad es que el espectáculo era presentado por Cromi, la marca de los álbumes de figuritas que, no casualmente, vendía los álbumes de los Ositos Cariñosos y de Frutillitas. A diferencia de los espectáculos anteriores, estas últimas eran versiones provenientes de dibujos animados estadounidenses, que involucraban la aparición de *muñecos*[11] gigantes. A veces los mencionados trajes asustaban a los más pequeños, esto ocurre aún hoy día con aquellos niños que todavía no pueden corresponder la iconicidad del vestuario con los personajes que ven por la pantalla de TV. Quienes lo logran, creen estar en convivio con el personaje animado, sin reparar en el actor que se encuentra dentro del muñeco[12].

A fines de los años ochenta llega *Grock, el recolector de estrellas*, versión teatral del programa *La Ola Verde* que conducía por canal 11 Flavia Palmiero[13]. En 1989 en el Maipo se presenta *La Ola está de Fiesta*, reproduciendo el famoso programa homónimo infantil que se transmitió cuando la

9 Fuente: sitio web oficial del teatro Maipo, en línea <www.maipo.com.ar>.

10 Este espectáculo se presentó también en el Teatro Opera de Mar del Plata y recibió el premio Estrella de Mar.

11 Así se denomina a los actores y/o bailarines personificando una figura animado o de ficción dentro de un llamativo traje que no deja al público ver al intérprete, mientras que éste usualmente puede ver y respirar a través de una tela enrejada negra ubicada en la boca del muñeco. Cabe aclarar que *Margarito Tereré* también incluía el muñeco del yacaré, pero se trataba de un personaje que aparecía del mismo modo en el programa de televisión de origen argentino, creado por el músico y compositor argentino Waldo Belloso y su esposa, la escritora y poeta Zulema Alcayaga. Se trataba de un yacaré correntino que mostraba las costumbres del lugar; vestido de gaucho argentino tomaba tereré y llevaba una margarita en su sombrero.

12 Entrevista a Ruth Mehl por la autora de este trabajo el 10-02-2008.

13 Grock es el nombre del extraterrestre verde –que ya aparece como muñeco en el programa de TV de Flavia-, que nació como un dibujo animado que venía a darles las buenas noches a los niños en canal 11.

conductora se mudó a canal 9 y que contó con más de cien mil espectadores. Todos estos espectáculos incluían canciones, coreografías –ciertamente sencillas- y mucha interacción con el público. Era frecuente la inclusión de un cuerpo de baile que enmarcase la obra. Siempre tratándose de teatro televisivo, aquellos espectáculos que presentaban un actor/animador con juegos y canciones (teatro de animación y shows musicales) los ubicamos en nuestra categoría de show-TV, mientras que los espectáculos que presentaban un argumento dramático, usualmente tomado de la televisión, los incluimos en nuestra categoría de teatro-TV. La razón por la que debemos ser especialmente meticulosos en este punto es que si vamos a analizar el argumento dramático o el acontecimiento poético que presenta tal o cual obra, o mismo el modo de interacción con el público, debemos distinguir entre aquellos espectáculos intrínsecamente pensados para ser una adaptación teatral (en el sentido de teatralidad que propone Dubatti) y los que son shows musicales o animados. Es decir, tener en claro la entidad de cada caso para saber qué corresponde analizar. Yendo un poco más lejos, "Los términos espectáculo y espectador no implican necesariamente teatralidad (…) teatro no debe ser tomado como sinónimo de espectáculo: el teatro se diferencia de muchos otros tipos de espectáculo por su naturaleza convivial y poética" (Dubatti, 2007, p. 36). Como mencionábamos, un partido de fútbol es espectáculo. Y aunque hay espectadores y convivio, no hay teatralidad. Por otro lado, una película en el cine es un espectáculo. Hay espectadores y poética, pero no hay convivio entre espectador y artista; no hay teatralidad.

Adaptación de género

Una característica del teatro-TV es que se trata de una adaptación de género. El programa de televisión que quiere ir a una sala debe ajustarse a los códigos del teatro, al menos en parte[14]: una duración determinada y continua, a lo sumo con un intervalo, a diferencia de una tira que puede ir a diario y generalmente incluye cortes publicitarios; una sola historia que se presenta en cada función, a diferencia de los capítulos sucesivos que se ven en la televisión; el convivio con el público, del que la televisión puede prescindir al no filmar ante una tribuna –y que igualmente no representa ni remotamente la totalidad de la teleaudiencia que el programa alcanzará-, y muchas veces el convivio con un público masivo, en lo que a teatro respecta. También podemos observar que en teatro hay una venta de entradas –a menos que se trate de un evento abierto al público en general y sin cargo-; cambios en los modos de actuación, por ejemplo, en el teatro no hay tomas que recorten o pongan en primer plano las facciones de los actores –a menos que se incluyan pantallas gigantes-; un espacio escénico único en el que se deben representar en el transcurso de la obra todos los lugares que se quieran recrear, a diferencia de la TV donde se trabaja con diferentes estudios y en exteriores; y trabajo en tiempo real, por nombrar algunas de las adaptaciones que requerirá el nuevo medio de representación.

[14] Entrevista a Ruth Mehl por la autora de este trabajo el 10-02-2008.

Por otro lado, las contribuciones que ha hecho la TV al teatro televisivo y al teatro para niños en general – signo del encuentro, intermedialidad e hibridación de estos dos medios expresivos- constituyen otro punto central que desarrollaremos en las próximas páginas.

Un fenómeno muy interesante que se dio en la Argentina fue el camino inverso: del teatro hacia la televisión[15]. Nos referimos, más que a un espectáculo, a la incursión de la dupla Hugo Midón- Carlos Gianni en la TV. Viniendo del teatro en actuación-dirección y composición musical respectivamente, en 1982 la dupla realizó adaptaciones para televisión de tres de sus obras teatrales: *El Imaginario* (estrenada en teatro en 1981), *Cantando sobre la mesa* (estrenada en teatro en 1978) y *La vuelta a la Manzana* (estrenada en teatro en 1970). Entre las adaptaciones, Gianni cuenta:

La misma dupla realizó luego una versión para la televisión del cuento "La Cenicienta"*.* Protagonizada Soledad Silveyra, *La Cenicienta* fue un unitario de una hora que se transmitió por ATC en el año 1982.

Seguidamente se produce en 1989 otro fenómeno: *Vivitos y Coleando*, un programa diario que contó con alrededor de cuarenta y cinco emisiones por canal 7, creado y dirigido por de Midón, con música original de Gianni y las actuaciones de Roberto Catarineu, Andrea Tenuta y Carlos March. Con temas simples y cotidianos en la vida de los niños, nuevas canciones y un humor y poesía muy particular, el programa cultivó cantidad de seguidores. Los códigos teatrales llegaban a un programa de la televisión para chicos, si bien los tiempos lo marcaba esta última. Los protagonistas afirman que la labor no pasaba por preguntarse en qué medio estaban, sino en el trabajo creativo y en la lucha contra la mediocridad[16], y que cada emisión era completamente diferente; con nuevos textos y música. Y, por supuesto, esta experiencia influyó a su vez en su quehacer teatral, ya que imprimía una intensidad de trabajo que provocó una velocidad de adaptación. Y esa agilidad se mantuvo a la hora de trasladar la tira al teatro.

Este camino fue muy particular ya que luego devino en una versión teatral con entidad propia, que no requería conocer de antemano el show televisivo, y que con el correr de los años produjo dos secuelas: *Vivitos y Coleando II* y *III*, con una respuesta más que favorable del público que llevó a repetición de temporadas, así como la venta de la banda de sonido y una producción hecha para video en 1990. Tras la caída del gobierno de Alfonsín el nuevo gobierno no quiso que *Vivitos y Coleando* siguiera en el aire, al parecer, por tratarse de un programa crítico de la realidad.

En 1991 se estrena el infantil *El Zorro*, en el teatro Maipo, con la particularidad de contar con una versión sobre un formato norteamericano destinado a toda la familia e incorporar a estrellas locales

[15] Como mencionamos, en los comienzos de la televisión era usual que las obras teatrales fueran televisadas. Lo curioso aquí es que se trata de un programa para niños. Además, nos referimos a los años setenta y ochenta, donde el medio televisivo ya estaba desarrollado.

[16] "Vivitos y coleando", Payasos con destino de inmortales", por Hilda Cabrera. En el diario *Página 12*, 01-08-1999. Nota con motivo de la edición en video de la obra que acompañó a la edición del diario de ese domingo.

televisivas conocidas por su aparición en tiras juveniles: Pablo Rago (*Amigos son los amigos*) y Diego Torres (*La Banda del Golden Rocket*), entre otros. Marisé Monteiro hizo la adaptación y la obra fue dirigida por Santiago Doria. Dentro de los espectáculos provenientes de la TV presentados en esa época podemos enumerar a: *La Isla de los Wittys*, protagonizado por Alejandra Gavilanes (teatro Del Globo), *Rainbow Brite*, *Las Tortugas Ninja* , *Yo Soy Colores* y *La Familia de Colores* de Reina Reech, *Basuritas* y *Los Power Rangers* (en el Luna Park). Con respecto a las versiones teatrales provenientes de tiras televisivas "para toda la familia", podemos localizar las representaciones teatrales de *La Banda del Goleen Rocket*, *Grande, Pá*, *Amigos son los Amigos* y *Titanes en el Ring* (en Ferro), entre otros. Dos de las obras que entran en nuestra clasificación de show-TV (teatro de animación y *shows* musicales) son *Nubeluz*, una producción originaria de Perú (Panamericana Televisión) que se retransmitía en Argentina por canal 9 y que presentó su show en Buenos Aires en el Gran Rex en 1993 y *el recital del Show de Xuxa* (en Vélez). Estos espectáculos carecían de un argumento dramático, proponían una conexión directa artista-público (y no personaje de la ficción-público), y la búsqueda constante de participación reglada; en el show de *Nubeluz* incluso se repartían premios, como en la tele. Luego, en 1998, llega *Cosquillitas en el corazón* al Lola Membrives, basado en el programa de Las Tres Marías (las Trillizas de Oro) y ya en el nuevo milenio los espectáculos tales como los provenientes del programa infantil *Caramelito en Barra*[17].

"La era Cris"

El punto de inflexión en la historia del teatro-TV en la Argentina lo marcó sin duda María Cristina De Giacomi. El "boom Cris Morena*"*, como lo denomina la investigadora Susana Llahí haciendo referencia al pseudónimo por el cual es conocida la ex modelo y actriz devenida en productora y empresaria, comienza con la creación de su exitoso *Chiquititas*[18]. Se trataba de un programa diario[19] sobre niñas huérfanas que residen en un hogar llamado Rincón de Luz. La tira salía del formato tradicional de programas de animación y se presentaba en código de novela para niños. Su primera versión fue protagonizada por Romina Yan, la hija de Morena y el gerente de programación de Telefé en el momento, Gustavo Yankelevich. En los años consecutivos el ciclo fue protagonizado por Grecia Colmenares, Romina Geatini y Agustina Cherri, con algunas alteraciones en el argumento, la inclusión de niños varones, y nuevas canciones, coreografías y *videoclips* que se incluían en la hora que duraba el programa. Cada una de las temporadas presentó un espectáculo en el Gran Rex, entre los años 1995 y 2001.

---

[17] El primero de los shows protagonizado por Cecilia Carrizo fue una gira en 1999, titulada *Caramelito y vos*. En el 2000 llega *La casa de Caramelito*, seguido de *Un viaje con Caramelito* en el 2003 y *La fábrica de Caramelito* en el 2004 (teatros Astral y Astros). En el 2006 se presentan shows de "Caramelito" por todo el país.

[18] Cabe aclarar que en 1992 se presenta *Jugate Conmigo* en el Gran Rex, show homónimo del programa conducido y creado por Cris Morena. Era una producción destinada a adolescentes, en donde diferentes colegios de secundario competían mediante juegos y prendas, (Estadio Obras). La versión del programa de 1994, *Rejugadísimos*, también realizó su temporada de presentaciones en vivo (ya en el teatro Gran Rex), ya presentando una obra musical. Ambos entran en nuestra categoría de Show-TV.

[19] De lunes a viernes.

Las versiones de *Chiquititas* en el teatro tuvieron gran aceptación por parte del público, con funciones a sala llena. Con los elementos mágicos de la serie exacerbados, las historias teatrales solieron devenir en cuentos.

De la misma creadora luego llegaron en el 2002 y 2003 los recitales de la banda *Erreway*[20], salida de la tira para adolescentes *Rebelde way*. En el 2004 y 2005 se presentan dos temporadas de *Floricienta* de CMG en el Gran Rex, y en el 2006 una nueva versión de *Chiquititas* en el mismo teatro, protagonizada por Jorgelina Aruzzi.

Con el paso del tiempo y el avance de las tecnologías, las producciones se espectacularizaron cada vez más: si bien *Flavia* contaba en su show con cambios de llamativos vestuarios y un decorado figurativo con luces y colores que teñía todo de lo que se entendía por "infantil" (como un sol sonriente y un kiosco de golosinas), en los últimos años pueden observarse pantallas gigantes como parte de la escenografía o incluso con *videoclips* de escenas y canciones, fuentes de agua y arneses que permiten a los actores volar por sobre el público. Por supuesto que estos elementos no son privativos del teatro proveniente de la TV, sino que se encuentran presentes en prácticamente todas las superproducciones, que requieren grandes inversiones. El teatro-TV sigue, eso sí, caracterizando por una fuerte participación reglada del público y las escenas en pantalla que tanto recuerdan al medio originario de estas producciones; signo de la constante intermedialidad presente en este tipo de adaptaciones teatrales.

Entre las producciones de teatro-TV y show-TV de las últimas temporadas podemos contar a: *Piñón Fijo, es mi nombre* en el 2003 y 2004 (en el teatro Gran Rex), *Yo soy Panam* (en el teatro Lola Membrives), *Frutillita*, y *La gran sorpresa de Barney*[21] en el 2005, ya con presencia de personajes de la televisión por cable; *El castillo de Barney* (en el teatro Opera), *Jay, Jay el avioncito* (en el teatro Astral) y *El show de Scooby Doo en vivo* (en el teatro Coliseo), en el 2006. Según Mehl, estos "eventos teatrales que emulan la serie" se parecen cada vez más a "una enorme pantalla de TV", porque los realizadores tratan que sean una réplica cada vez más ajustada del programa de televisión, mediante la utilización de máscaras muy exactas, un doblaje que es el mismo de la televisión, e incluso imitando corporalmente los movimientos de las figuras de los dibujos animados, afirma la crítica[22].

La falta de tiempo en ensayos, la presencia de niños-actores y muchas veces la falta de formación de quienes se desempeñan arriba del escenario suele provocar un desaprovechamiento de los recursos teatrales. Al respecto, Carlos Gianni comenta:

---

20 Ya a cargo de la productora Cris Morena Group (CMG), creada en el 2004.

21 "Vacaciones con un centenar de opciones", Verónica Pagés. En el diario *La Nación*, 3-07-2005.

22 Entrevista a Ruth Mehl por la autora de este trabajo el 10-02-2008.

> Hay en el teatro, y en mayor medida en los medios masivos, mucho personaje que, amparado en su simpatía o en una seudo soltura frente a las cámaras o al público, esconde una gran incapacidad para resolver con idoneidad los requerimientos de una puesta teatral o de un programa de TV, apelando al estilo, tan frecuente en estos tiempos, de mostrar descaradamente que no actúa, ni canta, ni baila, pero que, de todas maneras, no le interesa modificar ese estado, ya que la mediocridad del medio no le exige más que reconocerlo y seguir fiel a sí mismo. (en Cuadernos de Picadero, 2006, p.32)

En este recorrido no podemos dejar de mencionar, si bien no se encuentran dentro de nuestra categoría central de teatro-TV, a las superproducciones basadas en otros medios, como ser el cine y películas realizadas directamente para televisión. Disney ha presentado infinidad de espectáculos que categorizamos como show-TV, como *Holiday on Ice*, *Disney on Ice*, *100 años de magia* y muchos otros que se desplegaron tanto sobre hielo como en teatro; trayendo caracterizaciones y muñecos de prácticamente todas sus películas – desde el ratón Mickey hasta Lilo y Stich –, generalmente en tono de show musical, sin ningún argumento original pero, eso sí, con talentosos artistas que no son famosos y que dominan ampliamente las áreas requeridas por el show (patinaje sobre hielo o canto y baile). En el 2007 se destaca entre estas producciones el recital en River de *High School Musical*[23] (con los actores originales de la película que sí alcanzaron la fama y el elenco de *Patito Feo* a modo de banda soporte) y el show sobre hielo sobre la misma película y su secuela, *High School Musical II.*

Un punto interesante es que aún en las megaproducciones que no están basadas en programas televisivos, muchas veces son convocadas figuras televisivas para captar más público. Es decir, la estrella de la televisión puede tener más convocatoria que el actor de trayectoria sobre las tablas, más allá del talento o la preparación para actuar, cantar y bailar en el escenario (piénsese en Iliana Calabró en *El Ratón Pérez*).

A la recepción masiva se suma la diferencia: muchos padres ven que no es suficiente hacer el esfuerzo de poder costear la entrada al espectáculo para brindarle al niño la experiencia completa (usualmente las entradas de los chicos más el acompañante). Mehl relata la historia de una función de *Los Power Rangers,* en donde se producía en un momento una interacción entre los actores y los chicos de la platea que portaban las varillas luminosas, símbolos de espadas láser, a modo de sumar fuerzas y vencer a los malos. Los niños que no tenían la espada, que se vendían antes de la función y- aclara la periodista- estaban bastante caras, miraban con tristeza por quedarse fuera de la propuesta y algunos lloraban. Llahí describe el impacto que le provocó ver en una función de *Chiquititas* lo desplazadas que se encontraban las filas de pullman y superpullman: los actores

[23] Si bien se trata de una película hecha para televisión, decidimos no tomarla estrictamente como teatro-TV ya que por un lado no deja de basarse en un film, y por el otro se trata, en forma explícita, de un recital o un show sobre hielo y no una pieza teatral. Es decir, sí podemos incluir estos espectáculos dentro de show-TV.

miraban a la platea y por allí caminaban, interactuando con el público que había pagado las entradas más caras. "Es la exclusión de la exclusión", comenta, haciendo referencia a la gente que ni siquiera puede acceder a las entradas más económicas. Y cuenta cómo en uno de los humildes colegios en los que trabaja en Villa Soldati, los padres ahorran e invierten un gran porcentaje de sus ingresos, que son escasos, para cumplirle el sueño al chico de ir a ver tal o cual espectáculo que se promociona por la tele.

En el 2007 se presentaron más espectáculos de programas de la TV extranjeros (adaptados) y nacionales, entre ellos: *Barney y su mundo de colores* y *Lazy Town* (en el Ópera), *Jay Jay, el avioncito con Maru Botana* (en el Nacional) e Iliana Calabró en *El Ratón Pérez 2* (en el Nacional[24]). El grupo Cris Morena llevó al teatro su nueva producción destinada a "niños, adolescentes y familia": *Casi Ángeles en el teatro*, protagonizada por Emilia Attias, Nicolás Vázquez y un elenco de chicos y adolescentes, con una nueva versión de niños huérfanos reprimidos por adultos desalmados y la aparición de una mujer maravillosa, Cielo (Attias), que, con ayuda de su co-estrella masculina, el arqueólogo Nicolás Bauer (Vázquez), salvará a los chicos.

Una novedad fue la incursión de Ideas del Sur en una tira infantil. Se trató de *Patito Feo*, protagonizada por Juan Darthés, Griselda Siciliani y Laura Esquivel. La tira trata sobre Patricia Castro, Patito (Esquivel), una niña de 13 años sencilla y de buen corazón, que llega con su madre a la gran ciudad, con tres sueños por cumplir: conocer quién es su padre, convertirse en una cantante famosa y reencontrarse con Matías, su primer amor. El programa tuvo gran aceptación del público y puede decirse que marca un nuevo hito, ya que más allá de repetir fórmulas –sobre todo el formato estilo comedia musical y estética de CMG, habiendo incluso contratado al compositor que trabajó con Cris Morena en todos sus éxitos, Carlos "Rocky" Nilson[25]- es la primera vez en el país que una productora de la magnitud de Ideas del Sur desarrolla un producto destinado a lo niños; haciendo a su vez claro alarde de la empresa productora: los personajes de *Patito Feo* compitieron en *Showmatch,* en la ficción, conducidos por quien es una de las más grandes figuras y empresarios de la televisión, Marcelo Tinelli[26]. Una innovación fue el modo en que se promocionó la tira antes de salir al aire: el ocho de abril de 2007 se hizo la presentación, que consistió en un show con los personajes, canciones y coreografías de la aún inédita tira, en las inmediaciones del Planetario, al que asistieron más de 17 mil personas.[27] Muchos padres vieron, tanto la tira como el show, una

[24] Estos últimos tres shows producidos por Mario Minckas, de Imagina Kids. Si bien el ratón Pérez no es un personaje salido de un programa de televisión, nos interesa incluirlo debido al éxito televisivo que Iliana Calabró cosechó en estos últimos años, llegando a conducir su propio programa al estilo *talk-show.*

[25] En el 2007 CMG convocó a Pablo Durand para componer las canciones de *Casi Ángeles*. Durand había trabajado para grupos como Bandana y Mambrú (salidas del programa *PopStars*), y Gamberro y Madryn (salidos del programa *Escalera a la Fama*).

[26] *Patito Feo* apareció también en el programa *High School Musical, la selección,* coproducida por Disney y Canal 13, en la ficción, en el capítulo que salió al aire el 6-9-2007. Marcelo Tinelli, junto a Adrián Suar, había presentado a los finalistas del concurso real de HSM, la selección.

[27] Más adelante, el programa –cuya temporada teatral no empezaba hasta septiembre- el elenco de *Patito Feo* participó de un megaevento en el Día del Niño (12 de Agosto) en el autódromo Oscar Alfredo Gálvez, dando un recital, junto a otros cantantes y espectáculos, a beneficio del comedor Los Piletones, dirigido por Margarita Barrientos.

propuesta destinada a los niños y sin tantas historias de adolescentes, como exponía *Casi Ángeles*[28]; tal vez sin notar la aún más fuerte "invisibilización del adulto" a la que refiere Viviana Minzi[29], ya que en *Patito F*eo los chicos son los verdaderos protagonistas que incluso toman más cantidad de decisiones y manipulan a los adultos, en lugar de la figura de la adulta "hadas buenas/madres/guías" protagonistas que incluye CMG en sus producciones[30].

El teatro televisivo cuenta con todas las características y ventajas de las megaproducciones teatrales: una empresa con poder económico detrás, que puede y decide costear un gran despliegue y la contratación de figuras convocantes en la mayoría de los casos; ocupando los importantes teatros de mayor capacidad. Los espectáculos son proyectados por productores ejecutivos que se encargan de planificar no sólo que la obra no de pérdidas, sino que dé ganancias casi aseguradas y en grandes sumas. Pero en el caso del teatro televisivo se adiciona, en primer lugar, el acceso directo a los medios masivos, en donde cada show se publicita en el canal en el que el programa es emitido, y en los otros medios que el grupo mediático abarca (por ejemplo, *Patito Feo, la historia más linda en el teatro* tiene acceso directo a otros medios comprendidos en el grupo Clarín y a programas y frecuencias radiales de Ideas del Sur). Seguidamente, el gran merchandising y licencias que desde la televisión se generan, resultan, en palabras del *reel* institucional de CMG, en "un negocio redondo". El propio programa y el merchandising son propaganda del show, a la vez que existen las promociones explícitas en los comerciales de la tira y durante la programación diaria, en las repeticiones en el canal de cable, en las revistas del programa –en el caso de *Casi Ángeles* y *Patito Feo*, por ejemplo- y en las notas y avisos en medios gráficos y la vía pública. Aquí se ve una diferencia fundamental con el trabajo de los teatristas: la obra se presenta como parte de un negocio, de en lo que en marketing se conoce como un "proyecto 360" o un "producto pluriforme"[31], es decir, un sistema de productos interrelacionados que funcionan a través de licencias y arreglos con otras empresas. Conforme pasa el tiempo, estas planificaciones se vuelven más premeditadas. Por eso no es casual que las tramas de programas infantiles de los últimos años propicien el surgimiento de una banda en la ficción que devendrá en venta de CDS y recitales[32]. Cabe preguntar en qué lugar queda la pretensión de nivel artístico cuando el motor está dado por la factibilidad de renta y fechas límite en donde todo debe estar montado "para las vacaciones de invierno"[33].

---

28 Entrevista al director y coreógrafo Ricky Pashkus, realizada para este trabajo el 13-01-2008.

29 Ver Minzi en Carli, 2003, pp.280 y 281.

30 En las producciones de CMG hay adultos buenos que ayudan, guían y pelean por el derecho de los niños contra los adultos malos que los oprimen y explotan. La historia de amor principal se centra en la pareja adulta (joven) que ayuda a los niños. Asimismo, los adultos tienen canciones propias. En *Patito Feo*, en cambio, todo está enfocado en los chicos: la historia de amor es de Patito con su compañero, que se ve reflejada en la relación de sus padres. Las canciones son casi exclusivas de los chicos, o de la relación de Patito con su padre y los roles tienden a desdibujarse en cuanto a quién es el adulto y quién el niño. Cabe aclarar que hay padres que, por otro lado, están en desacuerdo con la trama de esta tira, que enfrenta a los niños lindos con los niños feos.

31 Según refiere Valeria Dotro en "La pregunta del millón: qué ves cuando me ves", en *Crítica digital*, el 06-06-2008. En línea <http://www.criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=5727>.

32 Por ejemplo, la banda Teenagels de *Casi Ángeles*.

Principales características del teatro-TV

La intermedialidad[34] que observamos en el teatro-TV da cuenta de la fuerte presencia del medio televisivo en el medio teatral[35]. Asimismo, el teatro televisivo toma del teatro ciertos recursos que, podemos decir, los adecua a sus necesidades. El teatro-TV posee incluso intermedialidades que no observamos en nuestra categoría del show-TV. Distinguimos entre sus componentes más importantes: tiempos televisivos; temporadas cortas; relato de la TV; lenguaje verbal escaso o empleado para explicar; canciones de la tira televisiva; gran presupuesto (traducido en gran despliegue y amplia promoción); fácil acceso a medios televisivos; entradas costosas (comparada al precio de las entradas del teatro no televisivo); merchandising como parte constitutiva del espectáculo; masividad; contacto con el ídolo televisivo (ídolo-actor-personaje como uno solo); niños-actores; actores "de la tele"; y la participación reglada como recurso (e incluso ficcionalización de la participación). A continuación, revisaremos en profundidad ciertos elementos.

Tiempos televisivos

Los tiempos de producción y de grabaciones en la televisión influyen y modelan los tiempos del teatro-TV. Si una serie para niños en televisión tiene buen rating, se decide hacer su versión teatral para las vacaciones de invierno. En las versiones de las series locales, como hemos observado en los capítulos anteriores, la producción teatral se desarrolla en paralelo a las grabaciones para la tele. Esta particularidad no la encontramos en producciones extranjeras así como tampoco en los espectáculos de show-TV. En estos casos o no se trabaja en paralelo con las grabaciones (casos de *High School Musical, el concierto* o *Nubeluz en la Argentina*) o se trabaja con otros artistas (*Holiday on ice* o las adaptaciones genéricas de dibujos animados –que generalmente cuentan con un reparto local-)[36].

Cuando se produce teatro-TV las largas jornadas de grabación y la reglamentación del trabajo infantil –ya que estas producciones cuentan con elencos en gran parte conformados por niños actores- no dejan tiempo para los ensayos. Y es así que, aunque las productoras con experiencia en este tipo de

[33] Si bien las vacaciones de invierno es el momento "más fuerte de la temporada" para todos los realizadores de teatro para chicos, y que los teatristas también corren contra el reloj ante la escasez de salas disponibles para esas fechas, lo cierto es que su producción comienza mucho antes y cuenta, en términos generales, con un proceso más libre y profundo en cuanto a lo que a creación artística refiere. Hay grupos que incluso, frente a la alta competencia, deciden no hacer temporada durante las vacaciones invernales.

[34] Recordamos que entendemos por *intermedialidad* "el modo en que los medios de comunicación (externos a la obra escénica) se integran con materiales de la representación utilizando propiedades históricamente atestiguadas por estos medios de comunicación genuinos, y el modo en que adoptan, en este nuevo contexto, una dimensión muy diferente" (Pavis, 2000, p.61).

[35] Si bien esta investigación se centra en los espectáculos analizados y por lo tanto no debe pensarse como una regla general a aplicarse a todas las obras, las conclusiones del presente trabajo quizás podrán tomarse como parámetros para guiar o contrastar en futuros análisis de otras piezas.

[36] Un caso intermedio lo encontramos en *Flaiva y la ola están de fiesta*, un show de animación que fue producido a nivel local mientras el programa, animado por Flavia Palmiero, seguía transmitiéndose. La diferencia en este punto radica en que Palmiero era un adulto, y es habitual que los actores adultos trabajen en televisión durante la semana y en teatro durante los fines de semana, aunque en diferentes proyectos. Pero si analizamos la factura de este espectáculo, lo cierto es que fueron los tiempos televisivos los que manejaron a la hora de producir el show.

teatro planifiquen con mayor antelación, a la hora de ensayar con el elenco se siguen rigiendo por los tiempos que dejan libres las jornadas de grabación. Recordamos que Cris Morena Group ensayó *Casi Ángeles en el teatro* los días sábado, ya que durante la semana se grababa la tira. En el caso de *Patito Feo* de Ideas del Sur, productora que incursionó por primera vez en el público infantil, se decidió hacer la versión teatral dos meses antes de su estreno y sólo se hicieron tres ensayos con todo el elenco. Es decir, aunque durante las funciones de las vacaciones de invierno –que llegan a ser dos o tres por día, todos los días de las dos semanas que dura el receso escolar invernal- se interrumpa la grabación para la serie, el paralelismo se produce en un momento no menos importante del proceso teatral: durante los ensayos[37]. Y si en los ensayos no se prueba todo lo que hay que probar, no se corrige todo lo que hay que corregir y –fundamentalmente- no se crea todo lo que hay que crear[38], la pieza probablemente no podrá alcanzar su potencial y el producto terminado posiblemente será mediocre. Por ejemplo, sin tiempo para una dirección de actores, la dirección teatral se reduce a la puesta en escena, a marcar entradas y salidas de actores, pies musicales y decorados.

Temporadas cortas

El teatro-TV se presenta en Buenos Aires durante apenas dos o tres meses. Esta es una característica del circuito empresarial en general: las producciones de este tipo buscan salas con capacidad media a amplia y la temporada dura mientras las salas puedan estar llenas, logrando grandes ingresos en poco tiempo; debido no sólo a la capacidad del teatro sino también al costo elevado de las entradas. Los espectáculos comienzan alrededor de mediados o fines de junio –un mes antes de las vacaciones de invierno locales- y terminan a fines de agosto, después de finalizado el receso escolar. Incluso, hay espectáculos –sobre todo los producidos por empresas extranjeras- cuya duración es aún más acotada. Un dato no menor que hemos mencionado en el presente trabajo es que *Patito Feo, la historia más linda en el teatro* hizo 38 presentaciones en el Gran Rex una vez finalizadas en el mismo espacio escenográfico las 50 funciones de *Casi Ángeles en el teatro*. La gran capacidad del Gran Rex –más de 3000 localidades- y las condiciones de su espacio prevalecieron sobre la necesidad de competencia entre ambas series que compiten en televisión en distintos canales y en la misma franja horaria. Un punto no menor es que en "temporada baja" *Patito Feo* logró también llenar el Gran Rex, lo que desmitifica que hay sólo una época del año donde puede haber teatro para niños en la "calle Corrientes". Vemos cómo las cortas temporadas son consecuencia de un motor comercial, así como también son producto de los requerimientos

[37] Cabe destacar que los tres ensayos con todo el elenco no comenzaron desde cero. Recordamos que los personajes son los mismos que los de la televisión, ya han sido desarrollados y transitados por los actores. Lo mismo que las canciones y las coreografías, que en esencia son los mismos pasos que los de los videoclips que presenta la serie. El ensayo no enfrenta a un elenco que no sabe el tema de la obra ni que se embarcará en la investigación. Sin embargo, tampoco hay posibilidad de investigación y de búsqueda.

[38] La Real Academia Española da las siguientes definiciones de "ensayo": " Probar, reconocer algo antes de usarlo"; "Preparar el montaje y ejecución de un espectáculo antes de ofrecerlo al público"; "Hacer la prueba de cualquier otro tipo de actuación, antes de realizarla"; "Probar a hacer algo para ejecutarlo después más perfectamente o para no extrañarlo". En línea, <http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ensayo>.

televisivos, ya que la tira diaria se sigue grabando y esa necesidad es más fuerte que continuar con las funciones en el teatro.

Relato de la TV

Las obras de teatro-TV analizadas repitieron la misma trama que la tira de la televisión. En el caso de *Patito Feo*, el show presentó una versión condensada de la reiterada competencia entre Divinas y Populares que presenta la tira televisiva. Las producciones de CMG, en cambio, suelen enmarcar el argumento televisivo en un relato fantástico en sus versiones teatrales, con los rasgos mágicos de los protagonistas exacerbados. En todos los casos notamos cómo muchas cosas se dan por sabido (incluso los nombres de los personajes en las primeras escenas). La razón es que los espectadores ya conocen la historia de antemano, "de la tele". La intermedialidad vuelve a aparecer, esta vez con respecto a las competencias previas que el espectador debe poseer para comprender el espectáculo. Si bien es verdad que la gran mayoría de los presentes siguen la serie televisiva, lo cierto es que de haber algún acompañante que no sigue la tira, se sentirá perdido. Podemos ver así cómo se produce una televidencia de segundo orden, en el sentido que el niño espectador continua consumiendo el relato televisivo, en un escenario diferente (Orozco Gómez, 2001, p.45). El teatro-TV no posee autonomía con respecto a la televisión.

El problema con esta intermedialidad es que el relato televisivo que presenta el teatro-TV no es adaptado a un sólido argumento teatral, lo que deviene en historias pobres, inconexas y sin presencia de un crecimiento dramático. No es un dato menor que la gran mayoría de las notas periodísticas relevadas para este trabajo acerca del teatro-TV hagan hincapié en este punto, criticando la construcción del relato, la dramaturgia, los diálogos. Lo curioso es que no es algo que se modifica con el tiempo. Esta crítica en particular no logra ser incorporada por los realizadores.

Mientras tanto, el show-TV, al no apoyarse en una estructura dramática teatral, no presenta esta debilidad: se trata de un recital, un show musical o de animación pero no pretende tomar este recurso pilar del teatro, que es la dramaturgia, y por lo tanto no lo desaprovecha ni lo emplea pobremente. Se trata de espectáculos "parateatrales", en términos de Sormani (2004, p.13). En cambio, en el teatro-TV el argumento es a veces una pobre excusa para mostrar todas las canciones de la tira. En estas producciones donde la historia, los personajes y las canciones vienen dados de la tele, la intermedialidad es clara y predomina sobre los recursos que el teatro puede ofrecer.

Canciones de la tira televisiva

En el teatro-TV no hay selección en cuanto a las canciones de la serie, todas deben ir en el show. Lo mismo ocurre en los espectáculos de show-TV, donde las canciones suelen realizarse en *playback* (la pista y las voces ya están grabadas), porque deben coincidir con las voces televisivas (en el caso de series de dibujos animados, por ejemplo). Incluso algunos shows-TV se encuentran

completamente grabados, lo que afecta el acontecimiento teatral ya que el convivio es parcializado, por no decir fraudulento.

Volviendo al teatro-TV, el problema radica en que las canciones han sido realizadas para la serie, no para un argumento teatral. Por lo que las melodías y las letras carecer de intensidad dramática. Y al ser puestas tal como el público las conoce en el show, sin ningún tipo de adaptación, frecuentemente resultan injertos más que canciones en el sentido de una buena comedia musical; donde los números musicales colaboran con la progresión dramática. Podría pensarse que esto se debe a que el público quiere escuchar exactamente las mismas canciones que conoce de la tira, pero lo cierto es que en cualquier recital se espera escuchar versiones en vivo realizadas por el cantante, que no suenan como el CD, y que es un verdadero fiasco cuando el artista mueve los labios sobre una pista grabada. En el teatro-TV sucede lo mismo. En el momento en que en *Patito Feo, la historia más linda en el teatro* Patito y Leandro cantan en vivo, se transforma la escena. La relación entre los dos actores crece y lo mismo sucede con la comunicación con el público, que calla y deja a los actores brindar en el aquí y el ahora su voz; lo que hacen con gran talento. Y es que así debería ser el teatro, aunque entendemos que a veces las exigidas coreografías impiden que el aire alcance para cantar al mismo tiempo, sobre todo en lo que refiere a niños-actores[39].

Otro ejemplo de cómo es posible adaptar canciones de la tira al teatro, y con aceptación del público, sucede en la versión teatral de *Casi Ángeles*, cuando los malos cantan parte de la canción de los buenos "Voy por más"; con una nueva letra. Así el juego teatral crece, sobre todo cuando las estrofas entre buenos y malos se suceden, y los espectadores reciben algo más que lo que ya conocen. Hay sorpresa –que no pasa por los efectos especiales-, se produce algo superador de lo esperado, una vuelta de tuerca puesta al servicio de la obra. Por supuesto que los momentos descriptos no abundan, pero sí son ejemplo de cómo el teatro-TV podría mejorar.

Gran presupuesto

Las cifras manejadas por el teatro-TV son millonarias. Sólo basta hacer la cuenta: una entrada promedio de $65[40], por más de 3000 localidades[41] por 38 funciones (en el caso de *Patito Feo* y 50 en el caso de *Casi Ángeles* en el teatro, sin contar giras posteriores). No es un dato menor que no existen para estos espectáculos promociones 2x1 o descuentos. Incluso se permite sólo un pago con tarjeta de crédito[42]. Hay una gran inversión en escenografía, vestuario, maquillaje y luces. También en merchandising y publicidad. Los efectos especiales crecen año a año. El gran despliegue

[39] En la comedia musical profesional el artista debe poder actuar y cantar en vivo por más exigente que sea la coreografía. Algunas obras de teatro musical también contratan cantantes de cámara, que cantan en vivo fuera de escena, a modo de coro soporte. A veces el mismo elenco canta en vivo cuando no está en escena, apoyando a los protagonistas.

[40] Recordemos que aproximadamente tres pesos argentinos equivalen a un dólar norteamericano.

[41] El teatro Gran Rex posee 3267 ubicaciones, según informa la boletería del teatro. Consultado para este trabajo el 21-08-2008.

[42] Lo que sí hay son sorteos de entradas y concursos promovidos desde la televisión o en las revistas pertenecientes a las respectivas series televisivas.

es característico del teatro de circuito empresarial, pero en especial del teatro televisivo. Una tendencia interesante son las pantallas de LEDs. Como hemos visto, aún siendo costosa, en esta pantalla se pueden presentar diversos escenarios y, seguramente, crearlos en menor tiempo de lo que llevaría pintar telones gigantes o el armado artesanal de todos los objetos en tres dimensiones (por no mencionar ahorro de costos en el traslado y almacenado). Vemos cómo la imaginación esta utilizada en función de las nuevas tecnologías en lugar de ser puesta al servicio de aprovechar recursos más simples. La escenografía no suele incorporar el juego (el desarmar, transformar, reutilizar con otra connotación), los elementos en escena no se modifican: todo sube o baja, entra o sale armado. La sorpresa pasa por lo que el dinero pueda comprar. Todo es presentado en tamaño espectacular. Las cosas simples y la metáfora en la escenografía y utilería (sinécdoque, metonimia), escasean.

Merchandising como parte constitutiva del espectáculo

Es notorio cuán central es la venta de objetos que se genera alrededor de una obra de teatro. Como mencionábamos en el capítulo IV, el negocio del merchandising no es consecuencia de la obra, sino que está pensada desde la concepción de la misma (y de la tira, por supuesto). Más aún, el objeto vendido está intrínsecamente relacionado con el espectáculo. Retomamos lo expuesto por la investigadora Nora Lía Sormani al afirmar que existe una voluntad de captación de un público masivo que es subestimado en su capacidad de representación imaginaria y un interés por la excitación de los niños hacia la compra de merchandising. "Los objetos generan la ilusión de continuidad material del encuentro y el juego con el artista. Reemplazan el vínculo simbólico de estimulación imaginaria por el fetichismo materialista"[43]. Es la preferencia de un objeto producido en serie por sobre el aquí y ahora de la obra de arte, el aura al que Walter Benjamin refiere. Retomamos aquí la concepción del mercado como agente socializador de los niños (García-Canclini) y el fuerte rol del niño como consumidor, del que el teatro televisivo se aprovecha.

Contacto con el ídolo televisivo

En el teatro-TV personaje y actor suelen ser uno. Si los protagonistas se enferman, se cancela el show. El niño no quiere ir a ver al personaje únicamente, sino que quiere ver a ese actor que se conoce de la tele interpretando a ese personaje que conoce de la televisión también. Lo mismo sucede con el show-TV, en donde las voces suelen estar grabadas para que el doblaje de la televisión sea reconocido por la audiencia y en donde los muñecos de los personajes suelen llevar trajes fieles a los dibujos animados del programa. Esto no sucede en otras megaproducciones. Volvemos a traer, como en capítulos anteriores, el ejemplo del megaespectáculo de *La Bella y la Bestia* de Disney, donde uno puede querer ir a ver la historia que conoce o al personaje de la Bestia,

[43] "El niño espectador", por Nora Lía Sormani. En *El Apuntador* revista de Artes Escénicas, Año 4, N. 11, Córdoba, septiembre/octubre/noviembre 2004.

más allá del actor que lo interprete[44]. En este punto el teatro-TV se asemeja al recital. Uno va a ver al ídolo, a verlo en vivo, a estar en convivio. Y se asemeja, claro, a la TV, donde no hay reemplazos, donde la figura es el personaje. El mundo de la ficción y el de la realidad se mezclan. La intermedialidad –en este caso, saber que estamos frente al ídolo de la TV- no permite que el salto ontológico sea total. Por eso con sólo aparecer en escena los ídolos provocan que las fans griten (llamándolos por los nombres reales o el del personaje que interpretan, casi indistintamente). La mera presencia de los personajes-actores y de la trama televisiva remiten a la cultura viviente, a la televisión. Vemos así cómo se acentúa la televidencia de segundo orden.

Actores "de la tele"

El otro tema con respecto a los niños-actores del teatro-TV es que la mayoría nunca antes ha pisado un escenario en forma profesional. Es así que acostumbrados a la TV traspasan al teatro los códigos, formas de actuar e incluso los estereotipos propios de la televisión. Hay niños actores que no proyectan su voz y que se los escucha sólo gracias al micrófono y otros que parecen olvidar que tienen un micrófono puesto y que gritan sus parlamentos. Y por supuesto que su capacidad de juego teatral es bastante acotada en comparación con las herramientas y la experiencia de un actor profesional, lo que se traduce en la falta de juego y de expresión física en las escenas que tienen a cargo. Nótese que los pasajes "más teatrales" de las obras –los malvados, los momentos cómicos y de comedia física- están a cargo de actores adultos. Mientras tanto los actores-niños, acostumbrados a los planos televisivos, muchas veces no tienen presencia y manejo de expresión corporal en el escenario y se los ve perdidos cuando una canción no está sostenida por una marcada coreografía. Tampoco hay un proceso de ensayos, como vimos, que permita un aprendizaje del nuevo medio. Por otro lado, los actores adultos suelen haber tenido experiencias teatrales anteriores, y pueden plasmar ese bagaje en el espectáculo televisivo. De todos modos, los personajes que propone el texto para la versión teatral son en su mayoría planos, es decir, caracterizados por dos o tres rasgos fundamentales que no presentan complejidad. Los estereotipos se sostienen. En el caso de *Patito Feo, la historia más linda en el teatro*: la niña-buena-fea, la niña-malcriada-linda, Las Populares, Las Divinas (en el teatro casi sin esbozos de individualidad dentro del grupo).

Participación reglada

Si bien la participación reglada no es privativa del teatro televisivo, no hubo espectáculo analizado de esta categoría (tanto de teatro-TV como de show-TV) que no la utilizara como recurso durante todo el show. Los ejemplos de participación reglada son innumerables: desde el saludo, el diálogo con el público (arriba del escenario y al cruzar la platea para llegar al mismo), las preguntas directas con respecto al mundo real "¿cómo están?" y con respecto a la trama "¿lo vieron pasar?". Como vimos a lo largo de nuestro análisis la participación reglada se convierte en una ficcionalización de la

[44] Si bien en el teatro uno puede querer ir a ver el trabajo de tal o cual actor o figura, el espectáculo puede continuar con otro artista o un eventual reemplazo.

participación cuando se insiste en que el público participe. En *Patito Feo, la historia más linda en el teatro*, hay penosas

En una de las obras, se les pide a los espectadores tu alcen sus manos para salvar a la protagonista. En otra, los actores enseñan una pequeña coreografía para que la audiencia se pare y baile. Otro ejemplo es cuando los personajes "malos" provocan a la audiencia. Esto sucede en la versión teatral de *Casi Ángeles*, cuando el persoanje malvado pregunta repetidamente a la audiencia si lo quiere. Cuando los chicos dicen "no", éste lo toma por "sí", incitando a la audiencia a que siga respondiendo aún más fuerte. En *Patito Feo, la historia más linda en el teatro* se escuechan drases como "chicos, contesten... más fuerte", donde la participación reglada prácticamente se convierte en forzada. Pero la audiencia masiva no justifica la constante participación reglada. Por ejemplo, en la obra *La Bella y la Bestia* de Disney, no hay interacción con el público. La pieza sigue el principio de cuarta pared aún cuando es presentada en un teatro con capacidad para 2000 espectadores. Por otro lado, en otros subgéneros como el teatro pedagógico la participación es de tipo educativo, como ser ensañar un juego o una canción para que la audiencia practique una lengua extranjera o alguna material como ser historia.

Lo cierto es que muy probablemente el teatro-TV no pueda ser de otro modo. Dadas las relación unidireccional de convivio espectador hacia el artista (Dubatti, 2007), donde el espectador va al teatro en búsqueda de convivio con el artista, la respuesta lógica, desde la relación unidireccional de convivio de artista hacia el espectador, pareciera ser que el artista-personaje-ídolo invite al público a participar lo más activamente posible. Eso sí, el espectáculo no puede perder el "control" de lo que está sucediendo: desde el personal de seguridad que guarda que ningún chico suba al escenario o que cubre al artista que entra por platea, hasta los dispositivos de llegada y salida de los famosos al teatro y, fundamentalmente, la participación reglada que permite que el público acompañe en la dirección esperada por los realizadores del espectáculo. Podemos decir que el público va al teatro-TV para sentirse en contacto con el ídolo que ve a través de la pantalla de su casa. Una niña concurre al teatro para sentir que Floricienta la saludó, que Patito le preguntó cómo estaba y que ayudó a Cielo a liberar a los chicos de las manos de los malvados mediante su abucheo.

Podemos pensar que pocos niños irían a ver a otra actriz haciendo de Floricienta si la tele no lo "habilitase" primero y que no llamaría la atención de los fans ir a ver a Patito preparando un show en el que haga de otro personaje –ficción en la ficción- o con una trama distinta a la de la tele, por mejor trabajada que estuviera ("Patito intenta ser astronauta", por ejemplo). Y aún quienes asistieran a un espectáculo de estas características, esperarían ansiosos el diálogo con el personaje.

También el marchandising es parte del encuentro. Como explica Sormani, los objetos del *merchandising* "generan la ilusión de continuidad material del encuentro y el juego con el artista.

Reemplazan el vínculo simbólico de estimulación imaginaria por el fetichismo materialista"[45]. Y agregamos en esta línea a la participación reglada, que enmascara el convivio con una participación simulada, no espontánea, regida. Así, convivio se vuelve sinónimo de diálogo con el personaje y no real expectación ni encuentro del acontecimiento poético con el espectador donde cada uno ocupa su rol: producción poética y producción expectatorial (Dubatti, 2007).

No se propicia un verdadero salto ontológico entre el mundo real y el mundo poético propuesto por el artista ya que el espectador es forzado constantemente a oscilar entre ambos mundos.

Creemos que es necesario invitar a los mediadores (padres, maestros, críticos teatrales) a plantearse qué tipo de teatro se ofrece a los niños, para poder orientarlos en sus experiencias como espectadores. A través de la investigación y el intercambio de experiencias podremos responder si el teatro-TV crea el hábito y el gusto en los niños por el teatro. Por ejemplo, qué sentirá un niño acostumbrado a la participación reglada cuando vaya a ver una pieza que trabaje con la dinámica de la cuarta pared. Y dejemos una pregunta abierta a futuras investigaciones: qué sucederá cuando un niño expuesto únicamente a mega producciones con efectos especiales

Por otra parte, nos preguntamos, dejando abierta la indagación para futuras investigaciones, si un niño expuesto únicamente a megaproducciones podrá disfrutar luego de una puesta simple, donde un palo de escoba haga las veces de caballo o un bigote sugiera un cambio de personaje; donde la imaginación sea condición para entrar en el mundo de la ficción.

Bibliografía

Benjamin, Walter, [1936] 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Benjamin, Walter Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus

Brambilla, Raúl (editor responsable), 2006. "Pensar en grande para chicos", *Cuadernos de Picadero Nro. 9. Pensar en grande para chicos*, Buenos Aires, Inteatro, abril de 2006.

Dubatti, Jorge, 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel

----------, 2007. *Filosofia del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad.* Buenos Aires: Atuel

García Canclini, Néstor, 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos culturales de la globalización.,* México: Grijalbo

Minzi, Viviana, 2003. "Mercado para la infancia o una infancia para el mercado. Transformaciones mundiales e impacto local", en Carli, Sandra (comp.), *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*, Buenos Aires, Stella

Orozco Gómez, Guillermo, 2001. *Televisión, audiencias y educación*, Buenos Aires, Norma

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Buenos Aires, Paidós, 1998.

Pavis, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos.* Buenos Aires: Piados Comunicación

Sormani, Nora Lía, 2004. *El teatro para niños. Del texto al escenario*, Buenos Aires, Homo Sapiens

[45] Sormani, Nora Lía *Espacio e ideología en el teatro para niños*, en *El Apuntador.* Revista de Artes Escénicas, Año 5, N. 12, Córdoba, abril/mayo/junio 2005.

----------, 2005. "Espacio e ideología en el teatro para niños." En *El Apuntador.* Revista de Artes Escénicas, Año 5, N. 12, Córdoba, abril/mayo/junio 2005. n.p.

Urquiza, Carlos, 2003. *Teatro para niños y jóvenes: breve cuadro de situación en Latinoamérica y en la Argentina*. En route http://www.atinaonline.com.ar/articulo1.html

Varela, Mirta, 2005. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa

Publicaciones Periódicas

"Chiquititas", un despliegue espectacular", crítica de Ruth Mehl. En el diario *La Nación*, 12-07-1997.

"¿Qué es la participación en una obra infantil?", por Ruth Mehl. En el diario *La Nación*, 12-01-2008.

"La pregunta del millón: qué ves cuando me ves", por Valeria Dotro, en *Crítica digital*, el 06-06-2008. En línea <http://www.criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=5727>.

"Las Chiquititas vienen creciendo", crítica de Juan Garff. En el diario *Clarín*, 05-07-1997.

"Vacaciones con un centenar de opciones", Verónica Pagés. En el diario *La Nación*, 3-07-2005.

"Vivitos y coleando", Payasos con destino de inmortales", por Hilda Cabrera. En el diario *Página 12*, 01-08-1999. Nota con motivo de la edición en video de la obra que acompañó a la edición del diario de ese domingo.

PRIMERA MENCIÓN

Postal inédita de Buenos Aires: Diciembre de 1989, Cuando el Obelisco fue intervenido como escenario teatral

María Laura González (UBA)
malalitagonzalez@hotmail.com

Preámbulo

Miramos la ciudad. Nos detenemos sobre ella ¿Qué vemos? ¿Al monumento que tenemos delante o la avenida que se interpone para llegar? La mirada dirige y encuadra pero ¿Dónde se estaciona el pensamiento? ¿En el pasado arquitectónico o en el presente del andar? Posar la mirada o volver a mirar. De eso se trata.

En diciembre de 1989 el grupo teatral "La Organización Negra" [46](en adelante **L.O.N.**) realizó una intervención urbana sobre el Obelisco de la ciudad. De pronto, aquel emblemático monumento se convertía en una escenografía teatral. El espectáculo proponía mirar a Buenos Aires desde una "postal argentina" inédita: gente invertida caminaba por las laderas del monumento, cortinas de agua bañaban su alrededor y unos cuadriláteros de fuego iluminaban las plazas vecinas. Sin duda, se trató de un acontecimiento singular dentro de nuestra historia teatral. Aquí nos hemos propuesto evocarlo partiendo de su huella escenográfica.

La cuestión, entonces, se plantea como una conjugación entre pasado-presente en las miradas sobre la ciudad ¿Qué vemos? O bien ¿qué vieron durante aquella víspera navideña? De eso se trata: de ver, contemplar, pero también imaginar de cómo el Obelisco alguna vez se transformó en escenario teatral.

¿Qué ves cuando me ves?

En toda ciudad podemos encontrar postales simbólicas –emblemas edilicios, monumentos o simples vistas panorámicas– que actúan como *souvenirs* visuales y permiten que cada lugar sea distinguido respecto de otros. Ellas se vuelven paradigmáticas para sus ciudadanos e intervienen en la formación de imaginarios urbanos compartidos. Lo interesante, a nivel visual, es que estas postales conjugan pasado y presente en un mismo acto perceptual. Porque mirar el presente arquitectónico es también contemplar parte de su pasado. Esta dialéctica temporal es propia del arte arquitectónico donde se presenta un *más allá* de la forma material[47].

[46] En 1989 "La Organización Negra" estaba conformada por: Domingo López, José Glauco, Daniel Conde, Gustavo Nino, Diqui James, Alfredo Visciglio, Gaby Kerpel, Pichón Baldinu y Manuel Hermelo.

[47] Baudrillard y Nouvel (2001).

Ahora bien, cuando los lugares urbanos son utilizados disruptivamente[48], se transforman efímeramente en otra cosa, y esto genera "otras", y por consiguiente, nuevas interpretaciones. La ciudad vuelta escenario momentáneo permite que la mirada acostumbrada sea desnaturalizada y despabilada. Las imágenes ficcionales superponen otros sentidos y valores a los cotidianos propios del lugar, mediante una yuxtaposición estética en la que la realidad fáctica arquitectónica es atravesada por una realidad imaginada. Y, al no ocultarse ninguna de las dos, éstas actúan simultáneamente para la visión del transeúnte.

Cuando **L.O.N.** intervino la ciudad con su espectáculo "La Tirolesa/Obelisco", dio lugar a que una ciudad "construida" fuese interceptada por otra "imaginada", como fruto de la ficción; lo cual ocasionó que sobre el monumento intervenido se desplegara un abanico de significaciones novedosas.

Una vez finalizada la representación, lo que quedó fue la materialidad arquitectónica, en su sentido habitual. Porque, como sabemos, la naturaleza de todo evento teatral es efímera y escapa a toda contención. Por ello, guiados por los límites de la intangibilidad intrínseca a todo arte performático-teatral nos interrogamos, en primer lugar, ¿adónde se aloja la ficción una vez finalizada? ¿En dónde permanece? Y en segundo lugar, si imaginar una ciudad, pensarla y mirarla es un fenómeno de reconstrucción permanente ¿cuál es el alcance que tiene el arte en términos de construcción de imaginarios urbanos?

Observaciones sobre la ciudad

> "Espectadores de sí mismos, turistas de lo íntimo, no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios de los que dan testimonio objetivamente del espacio en el cual continúan viviendo y que no es más que el espacio en el que vivían"-Marc Augé (1992:61)

Caminar por Buenos Aires puede lograr evocarnos un pasado urbano latente. Edificios, parques, calles tienen historias que muchas veces pasan inadvertidas. El presente cotidiano convive con ese pasado arquitectónico y forman parte de los mapas mentales dibujados mediante el andar. A diario, la ciudad se vuelve un gran escenario y los propios ciudadanos se vuelven actores de una representación de la vida misma[49].

Sin embargo, la rutina produce un acostumbramiento y adormece el mirar habitual en el que pueden pasar desapercibidos muchos detalles. Walter Benjamin (2008) ha reflexionado sobre ese adormecimiento visual y su posible despertar a partir de una herramienta teórica que él llama "imágenes dialécticas". Si bien él las piensa para un despertar en las ciudades modernas desde una perspectiva materialista –capaz de actuar y de recrear un uso consciente de la historia– estas

[48] Según propone Miguel Ángel Aguilar (2006: 144).

[49] Según lo desarrolla Erving Goffman (2006).

imágenes suponen un collage visual en el que se conjugan simultáneamente dos espacios y dos tiempos. Son imágenes de un pasado y un presente que entran en disputa para generar –como procedimiento– sentidos dialécticos sobre lo que vemos. Este despertar que pretende un volver a mirar el espacio que nos circunda, será lo que luego analizaremos en la performance de **L.O.N.**, pero también nos permite pensar en las prácticas que realizamos a diario en los espacios públicos, en ¿cómo miramos y vivimos ese espacio?

La ciudad "practicada", entendida desde el hacer, puede ser vista como una ciudad "representada", en términos de Michel De Certeau[50]. Interpretar las prácticas que constituyen la ciudad habitualmente, es interrogarla simbólicamente como una experiencia estética en la que lo cotidiano puede pensarse como un ámbito de creación de formas significativas (Aguilar, 2007: 137). En definitiva, todo uso, conducta, comportamiento cotidiano construye una sociabilidad que abunda en significados. Mientras que lo que vemos o cómo lo vemos, o dejamos de ver, puede ser parte del adormecimiento visual que producen la rutina y el acostumbramiento.

Entonces, preguntarnos por las arquitecturas urbanas que nos rodean a diario es también indagar el modo en que las habitamos o consideramos. Las prácticas que hablan de lo cotidiano permiten leer en acto algo del "ser ciudadano" desde un nivel de referencia primaria sobre lo espacial circundante. Observar a la gente en la calle con sus modos de andar, u observar cómo el otro es considerado en un espacio compartido, forman parte de un registro micro-sociológico propio de la vida urbana. Cada práctica –lejos de establecer estadísticas, por su singularidad inherente– puede conectarse con ciertos parámetros o patrones de conducta tácitos que los sujetos establecen entre sí para lograr una convivencia por fuera de sus hogares.

Ahora bien, corría el año 1989, cuando los ciudadanos próximos a festejar las fiestas navideñas, fueron invitados a participar en familia, de una performance de **L.O.N.** que tendría lugar las noches del 22 y 23 de diciembre. La invitación, anunciada en los periódicos, resultaba novedosa, puesto que se trataba de un espectáculo al aire libre llevado a cabo en un recinto muy particular del mapa urbano, el emblemático monumento Obelisco. El grupo encargado de desarrollar la performance –de acceso libre y gratuito – venía explorando diversas formas de irrumpir en el espacio público desde hacía algunos años, más precisamente desde 1984. Pero en esta oportunidad, se proponían una intervención de calidad estética innovadora para los tiempos que corría. Esto era conformar una escena multidisciplinaria en la que la estética visual, la ciudad, el teatro, la actuación, la música y el andinismo pudiesen ser conjugados en una "imagen dialéctica" generada sobre el monumento fetiche.

La capacidad estético-simbólica del universo ficcional que se proponían los *performers* o "modelos vivos"[51] de **L.O.N.** iba a suceder a gran altura, debido a que prometían desplazamientos por las

[50] Esta idea de ciudad espacio como lugar practicado desde el hacer es desarrollada en *La invención de lo cotidiano* (2007).

[51] Así fue la denominación que optaron, que luego fue aclarada en los programas de mano entregados durante la velada.

laderas del monumento junto con traslados hacia las plazas aledañas. La invitación tuvo una amplia repercusión y logró convocar a 30.000 personas.

Así, la ciudad se volvió a mirar, pero esta vez, como escenario y telón de fondo de la escena, mientras que el cielo estrellado funcionó como un techo de luces propias. Pero ¿qué fue lo que ocurrió la noche del 22 y del 23 de diciembre de 1989? ¿En qué consistió la performance evocada?

"La Tirolesa/Obelisco" proponía una relación distinta con el aire, la tierra, el agua y el fuego. Sus *performers* querían explorar descensos consecutivos y desplazamientos aéreos desde distintas alturas, para lograr el simple objetivo de desafiar la gravedad. El monumento, por su parte, se encontraba envuelto por las poleas y sogas que permitían escalarlo en descenso y cuya iluminación había sido especialmente colocada en la parte inferior, sobre la base ubicada en la vereda, para dirigir la escena desde un plano contra-picado. En las plazas aledañas a él se encontraban erguidas dos torres de andamios de unos 18 metros de altura –infraestructura técnica construida para la ocasión– que ampliaban la extensión del espacio escénico, junto a más tachos de luz que aumentaban la extensión perimetral del campo de acción de los intérpretes. Asimismo, el alumbramiento municipal de las calles interceptadas (Avenida Corrientes, Avenida 9 de Julio, calle Cerrito y calle Carlos Pellegrini) se había disminuido para no desatender la atención requerida sobre la escena.

La acción comenzaba cuando dos intérpretes se trasladaban mediante tirolesas hasta una de las torres de andamios, pasando por debajo de una cortina de agua –artificial– desprendida de una de las estructuras. Era un momento acuático en el que había una coreografía aérea. Luego, la acción continuaba en la cima del monumento, a unos 60 metros de altura del asfalto, cuando otros dos performers, denominados "los invertidos", comenzaban a descender colgados con sogas y sin redes protectoras por debajo. Mediante otra coreografía de acrobacia aérea, descendían, se movían, corrían por las laderas-paredes, siguiendo el ritmo de una música de percusión envolvente. Más tarde, y antes de que "los invertidos" tocaran el suelo, la escena era retomada desde lo aéreo dentro de los cuadriláteros de fuego colocados en la otra torre construida. Momento final en el que la coreografía experimentaba una relación aire-fuego.

Siendo en total ocho actores, sin emitir ningún texto ni narrativa verbal alguna, estos "modelos vivos", masculinos, conformaban la corporeidad de la escena vestidos con bermudas negras de hilo, mocasines negros de gretel y el torso desnudo, pero cargado de arneses ergonómicos. Sus movimientos coreografiados y pautados –en una gran danza aérea– eran acompañados por una música de percusión en vivo que les marcaba el ritmo-tempo para accionar. Percusión realizada sobre tanques que conformaba el nivel sonoro del espectáculo. Asimismo, este despliegue auditivo era capaz de lograr una ampliación del espacio aéreo, aumentando su onda expansiva hasta ser escuchada dentro de los 150 metros diametrales. Porque la escena fue creada y pensada para apreciarse visual y auditivamente desde varias cuadras a la redonda. Por otro lado, el auspicio estuvo

a cargo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en calidad de organizadora, y por tres compañías de seguros: Sud Atlántica, La Concordia y Unión comerciantes. Así, los treinta mil espectadores –algunos parados, otros acostados sobre el césped, pero siempre con la mirada puesta hacia arriba– pudieron disfrutar de un evento único en un espacio público bien singular de la ciudad.

A partir de esta apropiación del espacio público quisimos estudiar la relación entre "monumento" y "escenografía". Al comenzar estas páginas nos preguntábamos por el alcance simbólico-interpretativo que tiene el hacer uso de un espacio público y de la ciudad. Con ello nos preguntábamos el cómo lograr convertir un ámbito cotidiano en espacio escenográfico y, mediante la apropiación directa de qué alcances semánticos es posible trasponer, desdibujar y yuxtaponer los límites entre ficción y realidad durante una performance. Estas inquietudes nos llevaron a pensar algunas consecuencias semánticas que pudieron ser plasmadas, metafóricamente, cuando forma y contenido de la obra se volvieron inseparables.

En la actualidad la intervención ficcional de **L.O.N.** ya no es visible y lo que permanece de aquel acto efímero acontecido es el propio monumento. Entonces, es lo material arquitectónico, lo que nos permite recuperar algo pasado e inmaterial, para que, como propone Karl Schlogel, *en este espacio* podamos *leer el tiempo*[52]. La relación material-inmaterial repercute como puente entre la historia arquitectónica de Buenos Aires y su historia cultural que, mezclándose o superponiéndose, da lugar a que algo de aquel pasado vivido -inscripto en el monumento- vuelva a estar presente. Como ocurre con la fotografía, cuando algo del *"aquí-ahora"* y del *"allí-entonces"* se presenta en una conjunción ilógica (Barthes, 1986: 40), el monumento adquiere una capacidad de evocación doble. Por un lado, su existencia se debe al recordatorio y conmemoración de un acontecimiento histórico particular –la fundación de la ciudad– pero, por el otro, también nos recuerda a que allí mismo "hubo teatro". Duplicidad temporal que remite a un pasado latente inscripto en el presente, como algo que lo desborda. Esto permite pensar al monumento y a su intervención artística desde dos puntos de análisis: 1) la referencialidad histórica que el espacio conlleva desde su construcción y 2) la innovación estética, fruto de la representación performática.

1-La referencialidad del monumento

Para hablar de referencialidad histórica, nos es menester hacer memoria respecto de la historia que rodea al monumento. Brevemente, podríamos enunciar que fue construido en 1936 como parte cúlmine de la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires. Esto tuvo lugar durante la gestión del intendente Mariano de Vedia y Mitre. En aquel entonces, las obras públicas respondían a la reconstrucción simbólica de un pasado ciudadano. Esto marcaba el final de un periodo de modernización urbana y de concreción de varios proyectos ideados en gestiones previas, como la de Marcelo Torcuato de Alvear. La construcción del Obelisco formó parte de un circuito de otros signos patrios –monumentos y pirámides– que, sin necesidad de reproducir

[52] Nos referimos al título de su libro "*En el espacio leemos el tiempo*" (2007) frase que toma de Friedrich Ratzel.

imágenes literales, emularon un pasado histórico como paisaje hierático de la ciudad. Es decir, su construcción estuvo vinculada a una idea de representar el pasado analógicamente y no tanto de manera literal. En aquel aniversario de 1936, según lo advierte Adrián Gorelik (2004), se buscó establecer un diálogo entre diversos monumentos "adormecidos" que se construyeron al unísono. A su vez, con el paso del tiempo, ese adormecimiento fue parte del acostumbramiento visual que la propia cotidianeidad provoca en la mirada rutinaria de sus transeúntes.

Si bien su ubicación geográfica dentro de la ciudad fue un tema de discusión y debate dentro del Congreso Nacional, finalmente, se decidió que fuera la intersección de la avenida Corrientes –*"la calle que nunca duerme"*– con la avenida 9 De Julio –*"la más ancha del mundo"*– la elegida para su instauración. Así, tanto en aquel entonces, como en la actualidad, el monumento forma parte del casco histórico de la ciudad y se ubica en una zona de gran actividad comercial y artística.

Pretendiendo trascender el nivel referencial y cronológico del monumento, la apropiación de **L.O.N.** nos desemboca en la "otra" utilización del mismo, aquella simbólico-estética generada por la performance a nivel ficcional.

2- Innovación estética: Cuando el espectador resemantiza un lugar conocido

> "Está muy extendida la opinión de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de *tratar* lo visual. Así, se establecen categorías de interés espacial: pintura, fotografía, apariciones reales, sueños y muchas otras más. Y lo que se olvida –como todas las cuestiones esenciales en una cultura positivista- es el significado de la propia visualidad."- John Berger

"Obelisco escenográfico" sobre "Obelisco conocido" se plantea como una relación semántico-dialéctica. Relación establecida instantánea y fugitivamente por medio de la representación de **L.O.N.** Una *metáfora viva*, en términos de Paul Ricoeur[53], que se propone cuando el sentido cotidiano –de referencialidad primaria– es suspendido momentáneamente y da lugar a un sentido metafórico de segundo grado –resultado de la pertinencia semántica–. Entonces, la intervención artística propone un sentido distinto del monumento que se despliega como innovación.

La ficción sobre las laderas del monumento fue capaz de recrear sobre ese mismo ámbito una atmósfera enrarecida y transitada por los performers, lo que desplegó nuevos significados metafóricos mediante la acción de la imaginación. Según Ricoeur, la pertinencia semántica establecida por la metáfora, necesita, por un lado, de la suspensión de esa referencia de primer grado –el significado literal, en este caso, el ser un Obelisco conmemorativo de la fundación de la ciudad– y por otro, necesita de la imaginación para crear y creer en aquel nuevo sentido establecido –en este caso, el metafórico propiamente dicho, dado a partir del desarrollo de la escena–. De

[53] La noción de metáfora propiamente dicha, en tanto innovación semántica, la aborda en varios ensayos, *La metáfora viva*, *Del texto a la acción, entre otros.*

pronto, para los espectadores, y para cada uno en particular, hubo un nuevo mirar el Obelisco. Acto por el cual lo podían resignificar infinitamente.

Cual semiosis infinita, el signo monumento intervenido no se limitó a las interpretaciones subjetivas de cada espectador, sino que desde una visión más abarcadora su posibilidad de acción puede ser leída como correlación de los nuevos imaginarios urbanos y colectivos surgidos por aquella época. Nos referimos a las asociaciones compartidas que pudieron emerger a partir de la apropiación de un "espacio de todos" como es el Obelisco. Es decir, ideas ligadas a *democracia, participación* y *expresión ciudadana*, que fueron desarrolladas durante una década colmada, entre otros aspectos, por inquietudes y reclamos de derechos humanos. Estas ideas, imaginarios urbanos fueron claves para varios artistas motivados a accionar sobre espacios públicos, porque no sólo cuestionaron con su intervención el lugar del arte, sino también los modos de hacerlo. Así, los '80, luego del advenimiento democrático de 1983, estuvieron signados por la libertad de expresión que –altamente reprimida y abolida durante los años precedentes de Dictadura Militar– volvía a recuperarse.

El monumento intervenido, además de leerse como metáfora, puede pensarse en términos de otra figura del discurso, la analogía; y así retomar el concepto de Aldo Rossi de "ciudad análoga" que nos permite:

> "pensar en una imagen de ciudad capaz de contener la memoria de todo lo que no pudo ser o aquello que desapareció. La ciudad no es sólo entonces un objeto material, sino que también es su memoria, que adquiere nuevamente la forma de objetos, aunque de otro tipo: aquellos imaginarios o los que sólo habitan el recuerdo".[54]

Siguiendo esta reflexión, valdría la pena preguntarnos ¿cuáles serían las *ciudades análogas* que se desprenden de la performance de **L.O.N.**? Porque como obra de arte o como experiencia estética producida y consumida por los ciudadanos de aquella coyuntura socio-política, respondió a determinados imaginarios y construcciones simbólicas. Entonces, ¿qué representaciones de la metrópoli propuso la performance? ¿Qué imaginarios de ciudad se deseaban después de más de un lustro de democracia? ¿Qué influencias había del afuera, de otras ciudades, de otras democracias prematuras? Y ¿qué posibilidades continuaba reclamando el arte dentro de un contexto como tal?

Siguiendo a Adrián Gorelik (1998), la idea de *ciudad análoga* propone –como figura retórica– componer las múltiples imágenes surgidas y producidas en torno a la ciudad –mediante la ficción– e incorporarlas como aquello que el arte tiene para decir sobre ella. Porque las *ciudades análogas* que las obras artísticas conforman en su interior –sea desde su tematización o utilización– nos sustraen del *continuum* adormecedor de la experiencia cotidiana, para provocarnos un des-locamiento y un volver a mirarla. Esto sería volver a mirar la ciudad análoga planteada por la performance.

[54] Esta cita corresponde al trabajo realizado por Anahí Ballent, Mercedes Daguerre y Graciela Silvestri, Cultura y proyecto urbano en *La ciudad moderna*. Véase bibliografía.

La propuesta estética de **L.O.N.** podría pensarse en un sentido plástico ligado a lo futurista y/o posnuclear, en el que la incorporación y el juego con el espacio aéreo remitieron a una idea de ciudad des-locada sin gravedad. Allí los planos y las coordenadas eran invertidos para dar lugar a una atmósfera ilimitada, desconocida y pronta a conquistar. Es decir, podríamos interpretar que la superficie desolada, geométrica y plana del monumento –envuelto por un cielo oscuro estrellado– cobró otra forma a partir de los cuerpos en movimiento. Si bien esto sólo podría ser una lectura de la performance –fruto de la expectación de esos cuerpos danzantes entre el agua, la tierra, el fuego y el aire en las dos noches de diciembre– de lo que sí podemos dar cuenta es del acto de intervención, como "ciudad análoga" o "metáfora viva" desplegada. Porque al no ocultar la ciudad intervenida, este uso poético y extra-cotidiano del monumento por parte de **L.O.N.** generó en sí mismo una carga de sentido a partir de la apropiación directa de la espacialidad urbana, como un modo de hacer teatro, políticamente intrínseco. Es decir, todas las analogías y metáforas desplegadas en los espectadores durante la performance, se complejizan aún más al pensar que el espacio utilizado para la representación no ha sido una sala teatral, sino que ha sido "el" espacio de identidad compartida dentro de la ciudad. El cruce con lo político, entonces, habilita el despliegue de otros sentidos, sabiendo que la fue la Municipalidad la que cedió su apoyó para la realización.

Resulta interesante observar cómo los significados connotados y yuxtapuestos durante la performance se interrelacionan con la noción política estatal y se vuelven un factor de reforzamiento para esa política cultural. Ideas de identidad, participación y compartir ciudadano fueron acrecentadas desde la promoción de una entrada "libre y gratuita". Haber tenido como propósito central el promover la emoción de los espectadores resultó, aparentemente, una misión cumplida, al causar en los ciudadanos-espectadores un impacto imborrable. Al ser interrogados, muchos de ellos han manifestado el recuerdo de ese registro visual extra-cotidiano del monumento, como una experiencia inolvidable en la que además de aprehender y apreciar a la ciudad –acostados sobre el césped de las plazas aledañas– simultáneamente aprehendían una nueva manera de mirar teatro. Manera novedosa de mirar un espectáculo teatral, hacia arriba, desde la Plaza de la República, o bien parados sobre el asfalto rodeados por miles de personas. Entonces, aquella búsqueda de espectacularidad pretendida por parte de sus realizadores resultó, sin dudas, un logro manifiesto. Nuevas vistas, nuevas panorámicas, nuevas maneras de asistir a un espacio "de todos".

Un tiempo más tarde, dos de sus realizadores enunciaban, lo siguiente:

> "Actuamos en medio del horario de oficina, cuando hacíamos los ensayos había muchísima gente observando desde los edificios. En nuestro caso no es querer representar lo urbano a través de una estética, sino directamente utilizarla como soporte de un espectáculo"[55].

[55] Entrevista realizada a Manuel Hermelo y a Pichón Baldinu, por Claudio Zeiger publicada en el diario *Página 12*, el 5 de abril de 1992.

De esta declaración, se desprende que la estética desarrollada por la performance fue en virtud de una materialidad urbana que, como temática y reflexión, estuvo al servicio de la acción dramática. Ahora bien, a partir de esta permanencia del monumento en la actualidad, pasamos a la tercera y última parte, la cuestión del registro y restauración de las entidades efímeras por condición.

Patrimonializar lo sensible

> "Mientras buena parte de la política se encierra en un pragmatismo obstinado y el pensamiento teórico sedimenta sus saberes, el arte es quizás la producción donde se hacen las preguntas más impertinentes y surgen las configuraciones más inusitadas. Las formas artísticas pueden anticipar direcciones de la vida urbana todavía inaccesibles a otros lenguajes" (Speranza, 2007:12)

Pensar posibilidades para registrar al arte teatral desde una perspectiva patrimonial es cuestionar su conservación y su puesta en valor en relación con la tensión entre pasado y posterioridad. Los criterios de patrimonialización en la ciudad de Buenos Aires –más allá de poseer una reglamentación establecida– cuentan con una Comisión de Preservación que se ocupa de tratar estas cuestiones desde lo estatal mediante políticas culturales capaces de reflexionar sobre los alcances y los límites para legitimar, cuidar y revalorizar ciertas "postales" de la ciudad.

Frente a este panorama, lo inmaterial corre con desventaja respecto de lo material. Lo *intangible* vs. lo *tangible* entran en disputa según la capacidad de conservación y permanencia correspondiente a cada uno. Es por ello que a lo largo de estas páginas fue nuestra intención dar a conocer algo de esta "desventaja" que rodea a todo espectáculo teatral efímero por condición; cuando intentamos dialogar sobre su preservación. La necesidad de restauración de un arte tan efímero, que se disuelve y se oculta en la propia arquitectura actual, forma parte de la investigación teatral. Si, como sabemos, el teatro "es" en tanto "está siendo" ¿dónde queda aquel espectáculo cuando cayó el telón? ¿Qué huellas nos hablan de su ser o estar?

La estética permite un mecanismo de reconocimiento, revalorización y puesta en valor del pasado por la simple acción de contemplar sensiblemente. Son múltiples los paisajes y los recuerdos que pueden emerger sobre un mismo lugar, simplemente por contemplarlo o indagarlo. Se trata de dejar que aquel acontecimiento pasado, efímero, logre emerger y ser evocado a partir del acto de volver a mirar las arquitecturas que nos rodean. De todas formas, los límites de la representación teatral, presentan una gran complejidad cuando el espectáculo deja de "estar siendo". Si bien es sabido que la documentación audio-visual no es la obra propiamente dicha, sino tan sólo un registro posible de la misma –un punto de vista particular, un recorte realizado por otro soporte– es importante relevar cuando este tipo de registro fílmico existe sobre un hecho teatral. En aquellas dos noches de diciembre Gonzalo Pampín y Marcelo Iaccarino fueron los encargados de filmar y de registrar las escenas para la realización posterior de un video sobre la performance. Este registro cooperó –junto con las fotografías tomadas y el relato de quienes estuvieron presentes– con la reconstrucción del

hecho artístico, aportando algunas imágenes acontecidas. Por ello, se ha vuelto una fuente primordial para poder reconstruir el paso a paso de la performance. Y al recordarla, nos invita volver a mirar no sólo la Buenos Aires de fines de los ‘80, sino también la actual. Porque en ese recuperar aquella vista innovadora, la imaginación puede modificar el modo en que veamos al monumento hoy.

Abordar “La Tirolesa/Obelisco” de manera transversal –desde ese espacio urbano-escenario previo que la contuvo– nos permite establecer una “relación de conflicto –teatral- con lo real” (Cornago 2006:2) en la que se piensa al espacio, ya no como marco pasivo de la representación, sino como punto de partida para estudiar la propia realidad.

Conclusión

El arte teatral interventor de la ciudad permite romper con el acostumbramiento de la mirada, generando “otras” maneras de observar lo ya conocido. En la performance evocada, el monumento en cuestión asistió a una suerte de sustitución semántica donde el “espacio cotidiano” se volvió un “espacio-otro” –emergente de la ficción desarrollada–. Una “Metáfora viva” materializada desde lo teatral en la que la simultaneidad de significados hizo que el monumento sea y que no sea -a la vez- lo que suele ser.

Pretendimos, dar a conocer, recordar y registrar este hecho artístico a fin de conformar una puesta en valor del mismo, como cultura viva latente en sus paredes; las cuales hablan y replantean posiciones y opiniones, de una historia pocas veces abordada o conocida. Leer a la ciudad como un texto, explorar sus representaciones, contemplar sus construcciones simbólicas, ha sido una manera de desentrañar dialécticamente parte de nuestro pasado reciente y parte de nuestra percepción actual. Un texto capaz de ser interpretado desde múltiples aristas.

A lo largo de estas líneas hemos intentado responder aquella pregunta inicial ¿Adónde quedan las imágenes fugitivas suscitadas por un quehacer tan efímero como el teatral? Tal vez, quedan en el recuerdo y en la capacidad de ser evocadas imaginariamente, volviéndonos posibles testigos urbanos de una particular resemantización del monumento. Recuerdos de una performance inaprensible –por su intangibilidad– y de aquellas imágenes dialécticas del ‘89 –con aura de performance– que podrían yuxtaponerse en la contemplación actual, al mirar nuevamente al monumento y rememorar lo allí ocurrido. De eso se trata, de volver a mirar la ciudad y su monumento. Y ¿qué veríamos? Posiblemente, la simple sensación de una lejanía cercana. Porque la obra ya no está, tan sólo queda su huella escenográfica, ese emblemático Obelisco. Tangibilidad resistente… que, tal vez, no se resigna (como nosotros) a dejarla en los márgenes del olvido.

Bibliografía

Aguilar, Miguel Ángel, 2006. “La dimensión estética en la experiencia urbana” en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Barcelona: Anthropos; México: UAM, pp. 137-149.

Augé, Marc, 1992. *Los “No Lugares”. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.

Ballent, Anahí, Graciela Silvestri y Mercedes Daguerre, 1993. *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires: CEAM.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter, 1998. “El ¨*flaneur*”, en Poesía y Capitalismo. *Iluminaciones II*. Madrid: Ed. Taurus, pp. 49-83.

Berger, John, “Paul Strand (1971)” en *Mirar,* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Baudrillard, Jean y Jean Nouvel, 2001. *Objetos Singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: FCE

Buchenhorst, Ralph y Miguel Vedda (edit.), 2007. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Ed. Gorla.

Cornago, Oscar, 2006. “Presentación de un proyecto Los espacios de la acción: Cartografías urbanas del teatro” en Revista Afuera, www.revistaafuera.com, Año 1,No.1

De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*, México: Universidad Iberoamericana

Frisby, David, 1992. *Fragmentos de la modernidad, Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid: Visor

Goffman, Erving, 2006. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu

Gorelik, Adrián, 2004. *La grilla y el parque Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

----------, 1998. “La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura” en Revista Block, No. 3, diciembre 1998, pp. 88-97

Ricoeur, Paul, 2000. *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires: FCE

----------, 1980. *La metáfora viva,* Madrid: Ed. Cristiandad

Rossi, Aldo, 1982. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Schloegel, Karl, 2007. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica,* Madrid: Siruela

Speranza, Graciela y Matilde Sánchez, 2007. “Prólogo” de *Boulevard Central*, John Berger y David Harvey- colección Pensamiento Urbano-. Buenos Aires: Edhasa. pp. 9-13

I. Teatro Europeo – Teatro Comparado – Teoría y Crítica Teatral

La comicidad como procedimiento estilístico y dramatúrgico predominante en La vuelta al desierto, de Bernard-Marie Koltès
Mirna Capetinich..... 39

Metáforas grotescas de la ideología en el teatro de Friedrich Dürrenmatt
Estela Castronuovo..... 52

La aventura de ser Uno. Trans-Atlántico de Witold Gombrowicz: transposición de la novela al teatro
Mariana Cerrillo..... 60

Teatro Comparado, teatro del mundo y teatro argentino
Jorge Dubatti …..... 72

Los problemas terminológicos en los tránsitos entre literatura y teatro
Gabriel Fernández Chapo..... 83

Los precursores de Artaud en Argentina
Alicia García Barral..... 92

La seducción de Gombrowicz:
Una transposición desde lo lúdico hacia la representación de identidades
Andrea Giliberti..... 100

El casamiento de Gombrowicz: entre el goce de la Inmadurez y el predominio inevitable de la Forma - La puesta de Laura Yusem en el Teatro Municipal General San Martín (Temporada 1981)
Ezequiel Gusmeroti …..... 111

Las teorías del imaginario como marco para la teatrología
María Natacha Koss..... 124

Análisis comparatístico del mito de Prometeo según Esquilo y Hesíodo
María Araceli Laurence..... 137

Crítica, método y cuerpo
Analía Melgar..... 146

La omnisciencia como forma de opresión en dos obras de Miguel Mihura
Fernando Gabriel Pagnoni..... 153

El imaginario clásico griego en la dramaturgia contemporánea
José Triana: Medea, una locura de amor
Cristina Quiroga..... 163

La comicidad como procedimiento estilístico y dramatúrgico predominante en *La vuelta al desierto*, de Bernard-Marie Koltès

Mirna Capetinich (FADCC-UNNE, Resistencia, Chaco)
mirnacapetinich@gmail.com

"Siempre he tenido ganas de escribir comedia.
Creo que mis obras son mucho más cómicas
que la manera en que han sido llevadas a escena."
(K. Gronau y S. Seifert, p. 138)

"No hay que tomar mi obra en serio." (G. Costaz, p. 85)
(Citado por Taborda, M., 2008, pp. 315.)

1. Propósito y marco referencial:

El objeto de este trabajo, inspirado en el epígrafe transcripto, consiste precisamente en analizar el carácter cómico en *La vuelta al desierto*, del francés Bernard-Marie Koltès (n. 1948-m.1995).

En efecto, se pretende reconocer en el texto de Koltès diversas formas de lo cómico en tanto procedimiento estilístico, a nivel discursivo y a nivel de la acción dramática. Para lo cual, y con el fin de sistematizar y orientar la exposición reflexiva, se han reunido desde una postura ecléctica diversos aportes teórico-metodológicos. Por un lado, ciertas categorías para el abordaje de un texto dramático aportadas por Patrice Pavis, Michel Vinaver y Anne Übersfeld. Por otro, reflexiones teóricas sobre el humor, la comicidad y el género comedia, provenientes de Aristóteles, Cecilia Alatorre; Paula Labeur - Griselda Gandolfi; Graciela Perriconi - Ma. Del Carmen Galán; y Valeria Sardi.

1.1. ¿Qué se entiende por comicidad?

Según el Diccionario de la Real Academia Española (1994: 518) se entiende por "comicidad" lo que tiene "*calidad de cómico, que puede divertir o excitar la risa"*. Labeur y Gandolfi (1999: 7) amplían este concepto señalando que: "*Lo cómico involucra mecanismos propiamente humanos, psicológicos (¿por qué reímos?) y sociales (¿de qué reímos?), y supone siempre la* ***transgresión de una norma****. Estas normas están interiorizadas y varían según los grupos sociales, las épocas, los lugares. Lo cómico no es igual para todos los pueblos ni para todas las personas."*

Cabe considerar que el objeto de análisis de este trabajo es una traducción castellana de la pieza original *Le retour au désert*, de Koltès. Por lo tanto, si se considera la premisa de que para reír de un mismo fenómeno, deben compartirse códigos culturales, en este caso se plantearía la existencia de otra lengua occidental neolatina, la francesa, con diferencia de grado respecto de la lengua castellana; y de otro contexto histórico distinto del presente, tanto del marco de enunciación de la

obra[56] como de su enunciado o fábula[57]. A pesar de ello –y para salvar, en parte, diferencias respecto de la recepción actual y desde otra cultura–, se ha recurrido al manejo de dos traducciones de la obra al castellano[58] y a la consulta de referencias contextuales, biográficas y metateatrales del autor de la obra.

1.1. 1. Tipos de comicidad:

Labeur y Gandolfi (1999: 91-118) señalan que lo cómico facilita en el ser humano una *"descarga de tensiones"*, ya que cumple una *"función liberadora"*[59]. Y distinguen estas posibles manifestaciones en el discurso: **la expectativa frustrada; los bruscos cambios de estilo; el extrañamiento; la parodia; la sátira; los automatismos y/o repeticiones; el humor costumbrista; la paradoja.**

Por su parte, Perricone y Galán (1993:164-165) agregan como otros tipos posibles de humor: **la risa mecánica; el equívoco; el lenguaje cómico; la ironía; el humor propiamente dicho** o la simultaneidad de lo trágico y lo cómico que da lugar a la "risa congelada" y la "ternura conmovida".

Respecto de lo cómico en el género televisivo, Sardi (2001: 47-49) precisa como variables: **los neologismos; la analogía**; **la caricatura**; **la imitación.**

En un intento de ampliar estas categorías, podría sumarse el **absurdo** como otra de las manifestaciones posibles de lo cómico, caracterizada por ese humor donde prevalece la ruptura del sentido lógico o socialmente razonable y aceptado.

No obstante, las categorías expuestas sólo sirven a los efectos de sistematizar rasgos cómicos en el discurso, pero no son taxativas ni independientes. A menudo es posible hallarlas en combinación o coexistencia, tal como se demostrará en el desarrollo del análisis.

1.1.2. Rasgos de la comedia como género.

Para cerrar el encuadre teórico, conviene traer a colación ciertos rasgos que caracterizan la comedia en tanto género teatral, a fin de asociarlos en la lectura analítica de la obra de Koltès.

Aristóteles (1979: 73) en su *Poética* afirma que *"La comedia es, (…), la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior, no con todo, según toda clase de vicio, sino respecto de la parte*

[56] 1988 es el año de final de escritura de esta obra y de su estreno en Francia por el director Patrice Chéreau. Cfr. op. cit. Marta Taborda.

[57] En la introducción de la obra, una didascalia precisa su contexto témporo-espacial: *"Un pueblo de provincia, al este de Francia, a principios de los años sesenta."*

[58] Se han consultado la de Sandro Romero Rey y la de Jorge Dubatti -Marta Taborda (Cfr. en Bibliografía), aunque los ejemplos y el estudio pormenorizado se han hecho sobre la segunda.

[59] Cfr. esta idea con la de Robert Escarpit (1960: 62) cuando afirma que: "*El humor es el único remedio que distiende los nervios del mundo sin adormecerlo, le da su libertad de espíritu sin volverlo loco y pone en manos de los hombres sin aplastarlos, el peso de su propio destino."*

risible de lo que es éticamente bajo o vergonzoso. En efecto, lo risible es defecto y una fealdad sin dolor ni daño;…"

Y más contemporáneamente, Cecilia Alatorre (1986: 71-73) agrega:

> La comedia no le habla al espectador-individuo, sino al ser social, es como si la comedia fuera un juego donde "todos" vamos a escarnecer a "alguien" que es el protagonista porque su conducta se está pasando de lo inconveniente y puede llegar a lo ilícito si no se la detiene.
> (…) tiene un gran potencial social, en efecto, es un género que fortalece la opinión de la sociedad de sí misma.
> (…) el núcleo de las preocupaciones de la comedia se centra en la propiedad privada, representada a su vez a través de la sexualidad (celos, adulterio, divorcio, vida matrimonial sufrida, matrimonios desiguales, etc.) y el dinero.

Se desprende, entonces, que la comedia ofrece la particularidad de movilizar a la sociedad u opinión pública por el tratamiento risible de miserias, vicios y defectos humanos.

2. Análisis del texto dramático *La vuelta al desierto*, de B. M. Koltès.

2. 1. Estructura de la obra:

La vuelta al desierto está organizada en **5** (cinco) **partes**, algunas tituladas y otras no, coincidentes con algunas de las cinco oraciones diarias de la religión islámica según la hora del día, y no necesariamente asimiladas a lo que tradicionalmente se entiende como "actos", puesto que presentan diversas unidades de acción, espacio y tiempo.

Esas partes son: **I. SOBH** (Amanecer); **II**; **III 'ICHÂ** (La noche); **IV MAGHRIB** (La tarde) y **V**. Cada una de ellas contiene, a su vez, varias escenas o cuadros, a veces titulados u otras simplemente numerados: así, las partes **I**, **III** y **V**, tienen cuatro divisiones; y el resto, tres. En total, son **18** (dieciocho) los fragmentos estructurados en función de las cinco divisiones mayores.

La estructura de estas partes, en relación con la fábula, obedece a un encuadre cronológico o lineal. La sucesión de escenas responde a la cronología de acontecimientos o peripecias de la fábula. De modo que el orden del relato o discurso coincide con el orden de los hechos de la intriga. Desde el primer cuadro y la primera escena –en la que se espera la llegada de Mathilde en la casa donde vive su hermano Adrien–, los acontecimientos van desencadenándose hacia adelante y hasta el final por una relación continua de causa-efecto.

2. 2. Historia mínima o argumento:

Se plantea la historia de dos hermanos (Mathilde y Adrien) que se disputan bienes materiales de una herencia familiar: una fábrica y una casa. Ése es el conflicto central, alrededor y por el cual irá desencadenándose una serie de peripecias que generará continuos enfrentamientos agresivos no sólo entre los protagonistas, sino entre y contra los demás personajes (primos hermanos, padres e hijos, cuñadas, amistades, empleados de la casa). Estos hechos transcurren en un pueblo al este de Francia, durante 1960, año crucial en la realidad histórica pues enmarca la lucha de Argelia por su independencia de Francia, comprendida entre 1954 y 1962.

2. 3. El discurso.

2.3.1. Tipos predominantes de intercambio:

Tomando como base los distintos tipos de intercambio planteados por Anne Übersfeld (2004: 21-44) en *El diálogo teatral*, puede reconocerse en el discurso de *La vuelta al desierto* el empleo del *diálogo a dos voces*, en combinación con *monólogos* (al yo; a un personaje presente pero que no responde; al público) y algunos *diálogos de voces plurales, a tres o cuatro voces*.

Los *diálogos a dos voces* que predominan son los *enfrentamientos agresivos* (Übersefeld, 2004 31): aquellos en los que dos sujetos se enfrentan porque tienen deseos u objetos contrapuestos, sea porque ambos codician lo mismo individualmente o porque su objeto representa una amenaza o un escándalo para el contrario. Y que en la obra pueden detectarse entre:

-Adrien y Mathilde: él codicia la fábrica y la casa; ella, vuelve luego de quince años de exilio en Argelia, a un pueblo de Francia, en busca de su casa y para "saldar algunas cuentas", como vengarse de Plantières, quien la había acusado de ser "colaboracionista". (**Parte I. SOBH**, cuadro 2, Koltès, B. M. *La vuelta al desierto*. Buenos Aires, Colihue.);
-Adrien y su hijo Mathieu: Mathieu quiere enrolarse en el ejército para ir a luchar en la guerra de Argelia. (**Parte I. SOBH**, 4, ibídem.);
-Mathilde y Plantières: ella lo reconoce a Plantières, amigo de Adrien, para humillarlo y vengarse de él; él afirma no reconocerla. (**Parte II**, 5. ib.);
-Mathilde y su hija Fátima: discuten porque Fátima ve la aparición de Marie, primera esposa de Adrien, y Mathilde descree de ello, a pesar de que en un momento le hable a esa aparición. (**Parte I. SOBH**, 3; **Parte V**, 16, ib.);
-Edouard y Mathieu: los primos hermanos se agreden verbalmente por no querer compartir habitación y por sus defectos. (**Parte I**, 2; **Parte III**.**`ICHÂ**, 10, ib.);
-Maame Queuleu y Mathilde: Maame Queuleu, ama de llaves de la familia, quiere que los hermanos se reconcilien; ellos se oponen. (**Parte II**, 6, ib.);
-Paracaidista y Adrien: el soldado negro aterriza en el jardín de la casa de Adrien y busca calmar sus bajos instintos; Adrien quiere que regrese a su cuartel. (**Parte III. `ICHÂ** , 11, ib.);

-Plantières y Borny: el primero lo enfrenta al segundo, amigo y abogado de Adrien, por la planificación de un atentado a un café árabe. (**Parte III. `ICHÂ,** 9, ib.)
-Plantières y Adrien: el primero se queja de que el segundo lo delató ante su hermana; aunque éste lo niega rotundamente. (**Parte II,** 5, ib.)
-Aziz, uno de los sirvientes de Adrien, y Mathieu: el joven cambia rotundamente su decisión de ir a la guerra de Argelia y Aziz trata de convencerlo de que no tenga miedo. (**Parte IV. MAGHRIB**, 13, ib.)

En cuanto a los *monólogos*, se suceden en el discurso de la obra los siguientes:
-Monólogo de Adrien al público: donde habla de su semejanza con el mono (**Parte II**, 7, ib., pp. 193-194);
-Monólogo breve de Mathilde a sí misma: especie de soliloquio o monólogo lírico, donde expresa sus dudas acerca de su desarraigo y su patria. (**Parte III. `ICHÂ**, 8, ib., pp. 198)
-Monólogos o *"falsos diálogos"* (puesto que los destinatarios no escuchan ni responden): Mathilde se dirige a Fátima; Adrien, a su hermana; Fátima a su madre. Todos hacen advertencias y recriminaciones a su destinatario. (**Parte IV. MAGHRIB**, 12, ib., 206-210);
-Monólogo de Mathilde al público: en el que habla de su carácter/personalidad (**Parte IV**, 14, ib., pp. 212-214);
-Monólogo de Edouard al público: donde se cuestiona sobre verdades científicas (**Parte V**, 17, ib., pp. 220-221)

Los *diálogos a tres o cuatro voces* son aquellos en donde, además de personajes que se enfrentan tensamente o que simplemente dialogan, hay otros que entran y salen, o participan con algunos bocadillos. Por ejemplo:

-Cuando Mathilde y Adrien se pelean, también intervienen Maame Queuleu, Aziz y Edouard (**Parte II**, 6, ib.);
-Cuando Plantières discute con Borny, aparecen también voces de Adrien y Sablon (**Parte III**, 9, ib.);
-Aziz, Mathieu y Edouard planifican salir de visita a los bajos fondos de la ciudad, en busca de mujeres (**Parte III**, 10, ib.);
-Mientras discuten Aziz y Mathieu, ingresa Maame Queuleu para interactuar con un bocadillo final (**Parte IV**, 13, ib.);
-Mientras dialogan Adrien, Plantières y Borny, aparecen diálogos entre Fátima y su madre, y entre Fátima y Marie (**Parte V**, 16, ib.);
-Adrien y Mathilde discuten, se reconcilian, mientras Maame Queuleu entra y sale porque Fátima está dando a luz (**Parte V**, 18, ib.).

2. 3. 2. Modos diversos de lo cómico:
En cada una de las formas de intercambio mencionadas arriba predomina la comicidad. Ahora bien, ¿de qué modo o bajo qué formas aparece? A partir del marco referencial que sostiene este trabajo y

en función de una lectura pormenorizada del texto dramático estudiado, es posible sistematizar estos modos o ejes de la siguiente manera:

1-**pensamientos de los personajes**; **caricaturización o ridiculización de los mismos**;

2-**situaciones o acciones dramáticas cómicas**;

3-**ritmo** de la obra;

4-**resolución cuasi absurda y paradójica del conflicto central;**

5-**planteo temático propio de la comedia**: la propiedad privada y la sexualidad;

6-**fusión de lo cómico (o risible) y lo trágico (o serio) en la fábula y en el planteo temático de la obra**.

A su vez, en cada uno de estos ejes sistematizados, las **variantes estilísticas de lo cómico** se evidencian por: a-ambigüedades del lenguaje, juegos de palabras, analogías disparatadas, insultos, escarnios o malas palabras; b- ironía, sarcasmo, sátira; c-distanciamiento o desnaturalización de situaciones cotidianas, normas sociales o verdades establecidas; d- exageraciones o hipérbole; e- expectativa frustrada por efecto sorpresa; f- paradoja; g- absurdo.

A continuación, algunas ejemplificaciones al respecto**.**

2. 3. 2. 1. Pensamientos de los personajes; su **caricaturización o ridiculización**, reflejados a través de diálogos y monólogos diversos.

Ejemplo 1:

> MATHILDE: ¿Mis raíces? ¿**Qué raíces**? **No soy una hortaliza**; tengo pies y no están hechos para hundirse en el suelo. **En cuanto a esa guerra**, mi querido Adrien, **me importa un bledo**. No huyo de ninguna guerra; al contrario, **vengo a traerla aquí**, a esta agradable ciudad, **donde tengo algunas viejas cuentas que saldar**. Y si tardé tanto tiempo en venir a saldarlas es porque tantas desgracias me dulcificaron; pero después de quince años sin desgracias **me volvieron los recuerdos y el rencor y el rostro de mis enemigos**.
>
> ADRIEN: ¿Enemigos, hermana mía? ¿Tú? ¿En esta agradable ciudad? **El alejamiento debió haber desarrollado aún más tu imaginación, a pesar de que no era escasa**; y **la soledad y el sol ardiente de Argelia debieron haberte quemado los sesos**. Pero si viniste aquí –como creo- a contemplar la parte de tu herencia para volver a irte enseguida, pues bueno, contémplala, mira qué bien me ocupo de ella, asómbrate de cómo embellecí esta casa y cuando la hayas visto bien, tocado, evaluado, preparemos tu partida. (**Parte I. SOBH**, **2**, ib., p. 171.)

Se trata de un fragmento del primer diálogo del reencuentro entre los hermanos, y donde se instala el conflicto o choque de intereses entre ambos. En el discurso de Mathilde se juega con la **ambigüedad** de "raíces" para expresar una **analogía disparatada**: "No soy una hortaliza; tengo pies y no están hechos para hundirse en el suelo." Se percibe también en sus palabras y otras frases sucesivas el efecto del humor por la **expectativa frustrada**. Adrien espera que responda con preocupación por la guerra en Argelia, sin embargo ella **desnaturaliza** el hecho: "…me importa un bledo", para luego contraatacar: "No huyo de ninguna guerra; al contrario, vengo a traerla aquí, a esta agradable ciudad, donde tengo algunas viejas cuentas que saldar." Es un claro ejemplo también de **caricaturización** del personaje Mathilde, a partir de defectos como el rencor, el deseo de venganza.

En cuanto al discurso de Adrien, se utiliza el **sarcasmo** para denostar y justificar la respuesta vengativa de su hermana (véase lo marcado en negrita en la transcripción).

Ejemplo 2:

Cuando Mathieu se arrepiente de su decisión de enrolarse en el ejército para combatir contra Argelia, dialoga con Aziz para confesarle su miedo y buscando su apoyo:

> MATHIEU: Aziz, **ayúdame**.
> AZIZ: **Es lo que hago; trabajo para tu padre y para ti**.
> MATHIEU: **No hablo de ese tipo de ayuda. Ayúdame, mi viejo**.
> (**Parte IV, 13. No quiero ir,** ib., p. 212.)

La respuesta de Aziz tiene efecto cómico por la **expectativa frustrada** y **ambigüedad** de la palabra "ayúdame". El joven espera una respuesta concreta de socorro, no una aclaración.

Al final de ese diálogo, aparece Maame Queuleu y en su bocadillo se puede observar el uso de la **paradoja**:

> MAAME QUEULEU: Aziz, **me gusta cuando la tristeza reina en esta casa**. Mathilde está en la sala, enojada con el señor. Mathieu llora. Fátima se lamenta y se queja por el frío; Edouard está sumergido en sus libros; todo está tranquilo, silencioso y triste, **La casa es nuestra**.

Es una contradicción que en la tristeza ella sea feliz. Sin embargo, la escena comprende uno de los momentos más saludables para ella, pues no hay peleas ni discusiones entre hermanos, y los sirvientes pueden ejercer "control" sobre la casa.

Ejemplo 3:

Monólogo de Adrien al público (**Parte II**, **7,** pp.193-194)[60]:

> ADRIEN: *(Al público)* Mathilde me dice que no soy lo que se dice un hombre, que soy un mono. Tal vez esté, como todo el mundo, a medio camino entre el mono y el hombre. Tal vez sea un poquito más mono que ella, (…) Como un viejo mono en cuclillas a los pies del humano al que contempla, **yo me siento bien en mi piel de mono**. No tengo ganas de jugar a ser humano y no voy a comenzar ahora. Además, no sé cómo se hace; solo me he topado con muy pocos. (… …) **Yo soy un mono agresivo y brutal**, y no creo en los cuentos de Buda. No quiero esperar a la noche, porque no quiero llorar a la mañana.

En este caso, Adrien se compara con el mono, por lo que su discurso se tiñe de una **analogía disparatada**, de **ironía** ("**…**solo me he topado con muy pocos.") y **caricaturización** de sí mismo por exageración de sus defectos.

Los ejemplos sobre **caricaturizaciones de los personajes** aludidas o enunciadas por ellos mismos, por un contendiente, o a través de didascalias, abundan en toda la obra. En casi todos los personajes, se exalta un defecto físico o vicio moral que lo convierte en cómico. Así, por ejemplo: en el discurso de **Adrien** se exaltan sus pies planos, su avaricia, arrogancia, egocentrismo, misoginia, violencia. He aquí uno de los tantos ejemplos, extraídos del *falso diálogo* dirigido a su hermana, aparentemente dormida. Se nota también el empleo de la **expectativa frustrada** o hasta el **absurdo** en la justificación que hace de por qué no se suicidó:

Ejemplo 5:

> ADRIEN: (…) Es una tradición familiar y hay que respetar las tradiciones. Pero **renuncié a hacerlo** (*pegarse un tiro en la cabeza)*, en primer lugar, porque mi padre no lo hizo por mí, después **porque llueve y mis zapatos me hacen doler** y, por último, **porque tú habrías heredado la fábrica y eso, mi vieja, no lo quiero**. (…) **Mathieu está muerto o, en todo caso, es como si lo estuviera**, ya está prácticamente masacrado en una fosa argelina, entonces, **ahora me importa un pito**; **¡mira si me voy a interesar en un futuro muerto**! …. **El inminente cadáver de mi hijo no me interesa**. **Entonces me heredo a mí mismo**; me nombro heredero universal y **nadie más va a tocar mi herencia**. (… …) **O entonces terminarás asfixiada bajo una almohada**, como es habitual entre las mujeres que molestan. Todos esos asuntos jamás trascendieron; las autoridades son complacientes aquí; es una antigua tradición de la ciudad, …. (**Parte IV. MAGHRIB, 12. Al borde de la cama**, ib., p. 208.)

[60] Por razones de espacio sólo se sustraerán frases enunciadas por él, pero en verdad todo el monólogo es un ejemplo de lo cómico.

En el discurso de **Mathilde** se exalta su carácter de mentirosa y sus contradicciones: primero quiere la casa, pero luego decide abandonarla; dice que es mentirosa y en la escena final afirma que no especula y que siempre fue franca; alaba a Marie, la primera mujer de Adrien, pero la defenestra cuando dialoga con la aparición de ella (**Parte V**, 18, ib., p. 224.); en el discurso de **Aziz** se exacerba su duda por su condición de extranjero árabe radicado en Francia (**ParteV, 16**, p. 216, diálogo con Mathieu, Edouard, Saïfi); en cuanto a **Marthe**, esposa actual de Adrien, se la caricaturiza a partir de su vicio con el alcohol y su maldad (**Parte II**, 6. ZOHR, ib., pp. 186-192).

2. 3. 2. 2. Situaciones o acciones dramáticas cómicas referidas en **didascalias activas**[61] o por voces de los personajes. Entre ellas se citarán sólo dos a modo de ejemplo:

-La escena en la que Mathilde y Adrien pelean no sólo verbalmente, sino físicamente. Todo comienza con la ofensa de Mathilde a la mujer actual de Adrien, por lo que éste le pega y luego ella a él. Mientras que Maame Queuleu no sabe cómo separarlos, pues tampoco Aziz reacciona efectivamente, hasta que llega Edouard, quien logra separar a su madre. Tres veces se separan y vuelven a pelearse, mientras se insultan y escarnian. Es la **escena de mayor tensión en toda la obra**, pues refleja justamente el punto álgido del conflicto entre los hermanos; y al mismo tiempo, paradójicamente, es una de las escenas en donde se fusionan lo cómico, lo patético y lo trágico. (**Parte II**, 6. ZOHR, ib., pp.189-192);

-La escena final, en donde Adrien y Mathilde discuten pero llegan a una aparente reconciliación, mientras Maame Queuleu ingresa y sale desesperadamente tres veces para comunicar la indisposición de Fátima y su consecuente parición de dos hijos negros. (**Parte V**, 18, pp.221-226).

Se optará por analizar esta última escena para demostrar ciertos rasgos de comicidad descriptos hasta aquí, tanto como para ejemplificar los restantes: 3-**ritmo** y 4-**resolución cuasi absurda o paradójica del conflicto central**.

Esto es, hacia el final de la obra las diferencias abismales entre hermanos van menguándose. Mathilde trata de refutarle su pérdida de amigos con una respuesta insólita por efecto de la **expectativa frustrada.** Adrien espera una respuesta más contemplativa, pero sorpresivamente se lanza una respuesta inhabitual:

> MATHILDE: **Es bueno pelearse con los amigos; hay que hacerlo cada siete años.** Uno no se puede pasar la vida con los compañeros del internado. ¿Y **adónde vas**?
> ADRIEN: **A Argelia**.

[61] Esta categorización corresponde a M. Vinaver, para referirse a las que indican causa-efecto o transformación de una situación en otra. Se diferencian de las "instrumentales", o aquellas que simplemente crean atmósferas y sirven para la comprensión del lector/espectador, pero no implican necesariamente acción dramática.

Luego, a pesar de su contrapregunta y descalificación hacia su hermano, Mathilde tratará de persuadirlo para que la acompañe a Argelia. Se entablan refutaciones e inquisiciones mutuas permanentes, mediante réplicas progresivamete más breves, lo cual otorga un **ritmo** o **dinamismo** particular en el avance de la acción dramática.

> MATHILDE: **¿A Argelia? Estás loco**.
> ADRIEN: (…) Yo no conozco nada fuera de aquí. Nunca salí. Hasta el servicio militar lo hice acá en la esquina, **por culpa de mis pies que me hacen sufrir**, y todas las noches volvía a mi casa.
> MATHILDE: Están Andorra, Mónaco, Ginebra, **todos esos paraísos para ricos**, **los únicos lugares del mundo donde valdría la pena vivir**. **Se está entre ricos, las guerras no llegan nunca hasta ahí**, no hay niños o en todo caso están cuidados por niñeras detrás de unas rejas; estás entre gente estéril, vieja, satisfecha, nadie molesta a nadie. ¿Por qué todo el mundo quiere ser joven? Es una idiotez.
> ADRIEN: **Todo eso debe salir muy caro**. **La fábrica no anda tan bien** como para eso, y no creo que vaya a sacar por ella un muy buen precio. **La descuidé por tu culpa**. **Me debes una indemnización**, **Mathilde; compénsame por los gastos que hice en esta casa y rajo a Tahití**.
> MATHILDE: **Deliras, Adrien. Ni un centavo. Solo tienes para ir a Argelia**. **Su clima es muy templado**.
> ADRIEN: ¿**Por qué la dejaste entonces si era tan templado**? ¿Solo **para molestarme**?
> MATHILDE: **Me aburría allí**. **El buen clima me aburre**. El buen clima no es de este mundo.

Se observa, además, el tratamiento de un tema serio (la guerra de Argelia) y la desnaturalización de su impacto. Para la sociedad en general, la guerra provocaría preocupación, sin embargo, aquí se transgrede el sentido común con la respuesta **irónica** y **desnaturalizada** de Mathilde a Adrien:

> ADRIEN: ¿No había guerra o algo así?
> MATHILDE: ¿**Me hablas de guerra**? **Yo te hablo de cosas importantes**.

Posteriormente, el **ritmo** de la acción dramática se aligera por la sucesión de tres entradas y salidas de Maame Queuleu, quien asume el rol de los personajes inferiores (sirvientes o empleados) propios del género comedia[62] y que son motores de acción llevando y trayendo rumores: en este caso, la indisposición de Fátima y su consecuente parto de dos hijos negros.

El efecto cómico se produce justamente porque su actitud desesperada y torpe – expresada a través de sus interrupciones impertinentes, apelaciones continuas, repeticiones,

[62] Cfr. con la definición sobre *comedia* que aporta Aristóteles, citada en el marco referencial de este trabajo.

titubeos, exclamaciones, llanto –, contrasta con la actitud calma e indiferente de sus amos, Adrien y Mathilde, quienes transgreden las normas sociales con sus reacciones, inquisiciones y respuestas desopilantes. Se observa no sólo **desnaturalización** de lo habitual o cotidiano como rasgo de lo cómico, sino una variante del **absurdo**. Es absurdo que Mathilde y Adrien simplemente debatan las causas de su aburrimiento o hastío existencial y no se preocupen por la indisposición de Fátima. Asimismo, en las respuestas de Mathilde ante Maame Queuleu se da el comicidad por una **expectativa frustrada** y por la **desnaturalización o distanciamiento de lo cotidiano** o habitual, que sería acudir en auxilio de su hija:

> *Entra Maame Queuleu.*
> MAAME QUEULEU: ¡**Señora, señora, qué desgracia**!
> MATHILDE: ¿Qué pasa ahora?
> MAAME QUEULEU: **Su hija está embarazada, señora, y está pariendo**. **¿Qué debo hacer? ¿Qué debo hacer?**
> MATHILDE: Pues bien, **ayúdela a parir**, **tire con fuerza, corte el cordón**. **Usted sabe hacer bien esas cosas**, **¿no?**
> *Maame Queuleu sale.*

Después de la tercera aparición de Maame Queuleu los hermanos van definiendo nuevos intereses y paradójicamente similares: ahora desean ambos abandonar la casa e irse a Argelia. Mientras tanto, se notan las **exacerbaciones de sus defectos** (violencia, impaciencia, ironía, hipocresía).

> ADRIEN: **Quiero vender e irme; voy a vender y voy a irme**.
> MATHILDE: **Pues bien, yo también**. **No veo por qué tendría que renunciar a irme**.
> ADRIEN: Vas a sacar una buena suma por esta casa, hermanita.
> MATHILDE: Y tú por tu fábrica, mi viejo Adrien.
> ADRIEN: No tanto, no tanto.
> MATHILDE: Tampoco yo, tanto.
> ADRIEN: **Ya empiezas a especular**.
> MATHILDE: **No especulo nada**. **Soy franca. Siempre lo he sido**.

Las réplicas finales aluden a un desenlace abierto a la vez que continuativo, en el sentido de que no hay un cierre del conflicto central (la disputa por la herencia), sino que pareciera ser interminable y simplemente apaciguarse por un instante. Es decir, mientras aparentemente pareciera acabarse la pelea entre ambos, un nuevo conflicto o pelea pareciera entreverse, de otro modo y en otra instancia:

> ADRIEN: **No empieces, Mathilde, no empieces**.
> MATHILDE: ¿**A esto llamas empezar, Adrien**?
> *Salen.*

2. 3. 2. 3. Planteo temático propio del género comedia: la propiedad privada y la sexualidad.

El tema de la **propiedad privada** es crucial en la fábula pues está presente a través los bienes materiales (casa y fábrica) que originan la disputa entre dos hermanos. El abordaje de la **sexualidad** se da a través de la alusión a situaciones comprometidas en las que se insinúa una búsqueda, atracción o conflicto con el sexo opuesto. Por ejemplo, matrimonios fracasados (Adrien y Marie; Adrien y Marthe), encuentros prohibidos o clandestinos: Edouard la acosa a su prima Fátima y ella se resiste; el Paracaidista que cae en el jardín de la casa familiar busca calmar su placer sexual con mujeres de ese lugar; Edouard y Mathieu buscan placer sexual en los bajos fondos de la ciudad; Mathilde y Fátima son madres solteras.

2. 3. 2. 4. Fusión de lo cómico (o risible) y lo trágico (o serio) en la fábula y el planteo temático de la obra:

En la fábula se plantea la coexistencia de lo cómico –detallado previamente– y lo trágico, presente en la mención y/o alusión a la guerra de Argelia; la violencia familiar y social, la intolerancia; la discriminación racial y de género; la xenofobia; la pérdida de identidad ante la Patria; el contraste entre clases sociales o entre la riqueza y la pobreza del mundo. Temáticas aludidas en cada uno de los tipos de intercambio discursivo citados anteriormente.

El propio Koltès, da cuenta de esta fusión de lo serio y lo cómico, cuando afirma sobre el espíritu de su obra:

> En la provincia francesa –que conozco muy bien – las historias familiares, de herencia, de hijos ilegítimos, de plata, son temas magníficos para hacer reír; la presencia lejana, difusa, deformada de la guerra de Argelia lo es mucho menos.
> **He querido mezclar ambas, hacer reír y, al mismo tiempo, inquietar un poco**. El egocentrismo, el inmovilismo, la arrogancia y, sobre todo, la maldad de los occidentales en general y de los franceses en particular, sobre todo en provincia, **son a la vez cómicos y para nada cómicos**. **Eso es lo que quise contar**. (C. Godard, p. 95)[63]

3. A modo de cierre:

El trabajo de análisis emprendido hasta aquí permitió verificar que *La vuelta al desierto*, de B. M. Koltès contiene rasgos explícitos e implícitos de comicidad en sus diálogos, monólogos y didascalias, en la construcción de sus personajes y en el abordaje temático de la propiedad privada y la sexualidad.

---

[63] Texto citado por Marta Taborda en apartado *"A propósito de* ***La vuelta al desierto****"*, en: Koltès, Bernard-Marie. ***Teatro***. Trad. Jorge Dubatti y Marta Taborda. Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 315-316. (El subrayado es nuestro.)

La recurrencia a la comicidad como operación estilística evidencia una visión de mundo particular del dramaturgo. Koltès construye un mundo ficticio referencial/ realista y se vale de la fusión entre lo cómico y lo trágico para plantear temáticas universales e históricas: la intolerancia, la violencia, la discriminación social y racial, la guerra de Argelia, las miserias o defectos humanos.

Se vale de la comicidad y de la esencia de la comedia en tanto género que *"fortalece la opinión de la sociedad de sí misma"* (Alatorre: 74). Su obra se dirige a la sociedad que, por efecto de la risa provocada por escenas y personajes cómicos, debe liberarse de sus tensiones y, al mismo tiempo, distanciarse para repudiar/criticar/repensar las conductas humanas defectuosas, los vicios sociales antiéticos o vergonzosos planteados estéticamente.

4. Bibliografía:

4. 1. Analizada:

Koltès, Bernard-Marie, 2008. *La vuelta al* desierto, en: *Teatro.* Traducción, Notas y Apéndice Crítico Jorge Dubatti y Marta Taborda. Buenos Aires, Colihue, pp. 167-226.

_____, 1995. *La vuelta al* desierto. Traducción Sandro Romero Rey, en: *Separata Dramatúrgica Escuela Nacional de Arte Dramático*, Colombia, Colcultura, pp. 7-88.

4. 2. Instrumental:

Real Academia Española, 1994. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid. 11° ed., T. I.

4.3. Contextual y teórico-metodológica:

Alatorre, Cecilia, 1986. *Análisis del drama.* México, Gaceta, pp. 67-77.

Aristóteles, 1979. *Poética*. Madrid, Aguilar, 164 pp.

Cuadra, Fernando, 1988. *La estructura dramático-teatral*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 59 pp.

Dubatti, Jorge – Taborda, Marta, 2008: "Apéndice crítico", en: Koltes, B. M.. *Teatro*. Trad., notas y apéndice crítico de Jorge Dubatti y Marta Taborda. Buenos Aires, Colihue, pp. 283-326.

Escarpit, Robert, 1962. *El humor.* Buenos Aires, EUDEBA, 131 pp.

Labeur, Paula - Griselda Gandolfi, 1999. "El humor es una suma de varias cosas", en: *Y usted ¿de qué se ríe?* Buenos Aires, Colihue, pp. 91-118.

Perriconi, Graciela - Ma. del Carmen Galán, 1993. "Un intento de clasificación de los tipos de comicidad", en: *Literatura española, hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires, El Ateneo, pp. 164-165.

Pavis, Patrice, 1999. *Diccionario de Teatro*. Madrid, Paidós

_____, 2009. "Categorías para el análisis del texto dramático", en: *Apuntes de clase. Posgrado en Formación en Dramaturgia.* UNC, Córdoba.

Sardi, Valeria, 2001. "Es mejor reír que llorar: el humor televisivo", en: *Las palabras en la vida cotidiana y en la literatura*. Buenos Aires, Longseller, pp. 7-49.

Übersfeld, Anne, 2004. "Formas del intercambio", en: *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna, pp. 21-44.

Vinaver, Michael, 2009. *Écritures dramatiques* (fragmentos). Trad. Soledad González, en: *Apuntes de clase. Posgrado en Formación en Dramaturgia.* UNC, Córdoba.

Metáforas grotescas de la ideología en el teatro de Friedrich Dürrenmatt

Estela Castronuovo (UBA – TEALHI)

estela.castronuovo@gmail.com

El teatro de Friedrich Dürrenmatt es una de las más interesantes propuestas dramatúrgicas del siglo XX. Interesado también en la dilucidación de su oficio como dramaturgo, Dürrenmatt nos dejó escritos teóricos sobre su quehacer, bajo el título de *Problemas teatrales*[64]. Dice que su punto de partida es una historia, no una tesis. El teatro no es el espacio para la exposición de teorías o ideologías abstractas (cosas en las cuales, dicho sea de paso, nuestro autor descree profundamente) sino un lugar de experimentación con seres humanos de carne y hueso a los cuales les ocurren cosas muy concretas, aunque marcadas por la paradoja y lo inesperado. Esa historia que funciona como punto de partida, debe ser desarrollada hasta sus últimas consecuencias, cosa que se logra cuando los acontecimientos, debido a la intervención del azar, toman el peor giro posible.[65]

Dürrenmatt insiste en la densidad "sensible" de la materia escénica; el escenario no es lugar para elucubraciones abstractas: sus *Problemas teatrales* comienzan con una diatriba en contra de la pretensión de acceder a lo dramático puro, o a la poesía pura, o a la música pura, pretensión absurda e irrealizable en esta época que, de pura, no tiene nada.[66] Evidentemente, el componente sensible, de carácter por lo general visual, que siempre opera en la metáfora, explica la recurrente aparición de la metaforización como principio de construcción en las piezas dürrenmattianas: a través de ella, el universo representado adquiere ese carácter "visible, audible, tangible", que el autor atribuye al teatro como su característica definitoria.

Rómulo Magno es una pieza del año 1949[67]: está inspirada en un suceso histórico, la caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476 de nuestra era. La obra está constituida por cuatro actos, y responde al modo de la comedia: Dürrenmatt afirma que en el mundo de hoy la única forma de tragedia posible es la comedia, ya que los hechos y condiciones de la vida sólo pueden ser afrontados riéndose de ellos. Frente al derrumbe de un mundo, sólo queda la risa; lo trágico es cómico y lo cómico es trágico.[68] Esto es algo que Rómulo, el último emperador romano, protagonista de la pieza, entiende muy bien (de hecho, él pone en palabras que su modo es la comedia; le dice a uno de sus sirvientes en el tercer acto de la pieza: "Yo no soy un hombre trágico"). La acción

[64] Cf. Dürrenmatt, Friedrich. *Problemas teatrales*. Buenos Aires, Sur, 1955. Dice el autor en este texto: "La escena no representa para mí un campo de teorías, filosofías y enunciados, sino un instrumento cuyas posibilidades trato de conocer, tocándolo (…) la pieza no existe por causa de su enunciado, sino que los enunciados existen porque mis piezas tratan de hombres, y el pensar, el creer y el filosofar también forman un poco parte de la existencia humana"

[65] Cf. Wellwarth, George. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

[66] Veamos esta aseveración, muy característica al respecto, de nuestro autor: "El teatro transforma el hecho de la representación, en algo visible, audible, tangible, pero con ello mismo también en algo inmediato. Esa condición inmediata es una de sus determinaciones más importantes" (Dürrenmatt: 1955, pág. 17)

[67] La pieza de Dürrenmatt se cita por la edición de Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

[68] Dice Dürrenmatt: "… la misión del arte, hasta donde realmente le cabe una misión, y por lo tanto la del arte dramático actual, consiste en crear figuras, cosas concretas. De ello es capaz, sobre todo, la comedia. La tragedia, por ser el género artístico más severo, presupone un mundo formado. La comedia – siempre que no sea comedia social como la de Moliére – presupone un mundo informado, en ciernes, en estado de subversión, un mundo en trance de liar los trastos, como el nuestro" Es decir, que sólo la comedia se corresponde con un mundo al borde de la disolución, un mundo "informe" que ha perdido todas las certezas, ya se trate del final del Imperio Romano de Occidente, o de la Europa de la segunda posguerra.

comprende un día entero, el último día del Imperio Romano de Occidente, desde el 15 de marzo a la mañana del 16 de marzo del año 476, versión paródica de la "unidad de tiempo" de la preceptiva clásica.

El objetivo del presente trabajo consiste en dilucidar, a partir de este texto, un muy especial modo de operar con la metáfora, entendida como actividad, a la vez comprensiva y creadora, del sujeto y, específicamente, como *dispositivo heurístico*.

Chantal Maillard afirma que "la metáfora es el núcleo hermenéutico que nos permite diseñar mundos posibles. La actividad metafórica es la condición de posibilidad de toda producción creadora a la vez que de la apertura comprensiva que permite dicha producción".[69]

Etimológicamente, el término metáfora significa "transporte", "transferencia", "traslación", y es éste el sentido que propone Aristóteles cuando la define como *epífora*, es decir, como traslación a una cosa de un nombre que designa a otra. En efecto, la metáfora ha sido entendida a partir de Aristóteles, como "comparación condensada", pero, entendida así, la elimina como posible valor fundante de la creatividad.
No hay comparación posible entre cosas idénticas, razón por la cual el hecho de poder comparar supone que existen algunas desemejanzas entre los dos términos, y la intención del sujeto que metaforiza hace algo más que establecer una comparación: está procurando que entren en juego términos desemejantes a partir de la indicación de una semejanza. La metáfora trabaja precisamente con la mostración ficticia de los dos términos – o de los dos ámbitos – que se relacionan, aproximación que se realiza mediante la selección de una característica que parece pertenecerles a ambos.

"La metáfora es… el resultado de una tensión: un "es (como) pero no es" y si la metáfora elide el nexo comparativo (el "como") lo hace en razón de lo que ella misma pretende: aunar lo desemejante para poder formar, como diría José Ortega y Gasset, un *nuevo objeto*"

El nuevo objeto que la metáfora logra crear surge de un "vaivén de propiedades" entre los dos términos comparados; éste es el primer paso para trasladarnos desde la interpretación *epifórica* de la metáfora a una interpretación *diafórica*: "creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis"

La metáfora es más una acción que un resultado: es una actividad del sujeto. Sólo habrá metáfora cuando un sujeto sea capaz de comprender el juego metafórico.

¿Cuál es la intención de sujeto que metaforiza?

[69] Cf. Gadamer, H. G., y otros. *Diccionario de hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.

La pretensión del hablante consiste en traspasar lo literal cuando éste último es insuficiente para dar razón de las intuiciones. Es decir, la metáfora aporta un plus de comprensión, amplía las capacidades de comprensión, en especial ante un objeto particularmente opaco y complejo. La metáfora tiene estas dos pregnancias: **creadora** (de nuevos objetos, nuevos mundos) y **epistemológica** (es un instrumento al que el sujeto acude para dar razón de objetos de comprensión que se resisten a un abordaje "literal")

A partir de la aseveración de que la metáfora es ante todo una actividad del sujeto, Ortega llega a la conclusión de que el núcleo del juego metafórico reside en la ambigüedad del "es, pero no es", o sea, en la tensión que surge de pretender forzar una identidad ilegítimamente afirmada.

El nuevo objeto surge de la destrucción de los objetos reales que entran en relación; se destaca, en primer lugar, una semejanza irrelevante, a partir de la cual se afirmará, de modo indebido, la semejanza absoluta de ambos objetos. Dada la impertinencia de la semejanza, éstos se resistirán a la identificación, rechazándose mutuamente. Sin embargo – y ésta es la segunda parte de la operación – se tratará de insistir en la identificación, la cual no puede realizarse en el plano de los "objetos reales", sino en otro plano al que Ortega llama "lugar sentimental": el nuevo objeto no será un objeto real sino un "objeto estético". El "lugar sentimental" no les corresponde a los conceptos pues cada concepto ocupa su espacio y no puede superponerse a otro concepto diferente. Los lugares reales son refractarios a la simultaneidad de las imágenes que los conceptos representan.

Chantal Millard concluye: "La teoría orteguiana pone de manifiesto (…) tres cosas: 1° que la semejanza es tan solo un ardid para poner en juego términos o ámbitos que no se corresponden mutuamente; 2° que de dos términos que no se resisten a la identificación, no resulta metáfora alguna; y 3° que el resultado del proceso es un sentimiento producido por la sincronicidad de imágenes activas".

El carácter innovador de la metáfora radica en el hecho de que la asimilación de ámbitos o conceptos dispares le permite al sujeto realizar nuevos engarces que le suministrarán una perspectiva nueva, una nueva manera de ver, a partir de la cual surgirán nuevos modelos del mundo, y, por lo tanto, también, nuevos objetos. Evidentemente, cuanto más distantes sean los objetos que se ponen en conexión, más innovadora será la metáfora.

Es obvio que este proceso se hace con independencia absoluta de todo referente. También en este aspecto se manifiesta el poder innovador del mundo metafórico: habiéndose independizado del referente, el universo interpretativo que ha derivado de él puede generar sus propios engarces, sus propias derivaciones. La filosofía y también la ciencia, se constituyen sobre la base del juego metafórico entendido en este sentido.

La metáfora no representa sino que presenta, y lo que presenta es algo nuevo; por eso sorprende y atrae la atención. El acto de presentación que la metáfora opera es una activación de las potencialidades creadoras lograda mediante la superposición y la simultaneidad. Por eso, la acción metafórica expande la disposición comprensiva de quien se entrega a ella. La validez de la metáfora se determina sobre la base de dos criterios: la eficacia, que se medirá por la apertura de espacios comprensivos, y el placer estético, que procede del componente lúdico que esta actividad posee.

Chantal Maillard concluye con una definición de la metáfora: "… la metáfora es el núcleo hermenéutico que nos permite diseñar mundos posibles, y la actividad metafórica, la condición de posibilidad de toda producción creadora a la vez que de la apertura comprensiva que permite dicha producción… mediante la tensión que se establece al simultanear y superponer dos imágenes dispares, forzando connotativamente su límites."

Rómulo Augústulo, el último emperador romano de Occidente, es el sujeto protagonista de la pieza, marcado por una doble capacidad: es el portador de la conciencia histórica del proceso cataclísmico que se está produciendo en el mundo (la muerte del viejo mundo y el surgimiento de uno nuevo)[70], y, a la vez, es el sujeto de la acción metafórica, que le permite construir estrategias heurísticas de comprensión y de acción frente a un universo que ha perdido todas sus certezas y que se está derrumbando. De hecho, la actancia principal de este emperador, absolutamente pasivo ante el derrumbe del imperio, es justamente la *metaforización*, que, en esta pieza, se manifiesta de modo preponderante como un modo de acción del sujeto ante el mundo. El Rómulo Augústulo histórico fue un niño de catorce años que reinó solo un año, entre el 475 y el 476. El Rómulo de Dürrenmatt tiene cincuenta años, y es un hombre ilustrado y razonable, plenamente consciente del proceso irreversible de la Historia. Está firmemente decidido a acompañar este proceso, del modo menos doloroso y más económico posible en términos de vidas humanas.

La estructura interna de la pieza se organiza en torno de la figura de Rómulo; los dos primeros actos muestran la oposición entre el emperador y los restantes personajes, obsesionados por la idea de salvar a Roma; los dos últimos, aportan el esclarecimiento ideológico y la explicitación de la tesis; Rómulo la expone ante su esposa, la emperatriz Julia:

> Yo no dudo de la necesidad del Estado; sólo dudo de la necesidad de nuestro Estado, que se ha convertido en un Imperio mundial y al mismo tiempo, hasta mi llegada, en una organización que ejercía públicamente y a costa de otros pueblos el asesinato, el saqueo, la coacción y la recolección de contribuciones de guerra (…) Desde hace siglos, el Imperio romano sólo existe porque hay un emperador. Por eso, para poder liquidar el Imperio no tuve más remedio que hacerme yo mismo Emperador"

Julia lo acusa: "¡Eres el traidor de Roma!

[70] En el acto primero, Rómulo le dice a su mujer: "Somos provincianos, y un mundo nuevo que ya no comprendemos crece por encima de nuestra cabeza"

Rómulo le responde, lapidario: “No, soy el juez de Roma”

Por esta razón, la única acción política de Rómulo consiste en cooperar con la liquidación del Imperio a manos de las huestes germanas comandadas por Odoacro. Por otro lado, su actancia central es la metaforización: él es el sujeto cuya actividad metafórica construye paradigmas epistemológicos a través de los cuales intenta dar razón de un mundo que ha perdido todo sentido. El sujeto protagonista es el sujeto metaforizador, como portador de la lúcida conciencia de los procesos de la Historia; el dispositivo epistémico por el cual da cuenta de lo que ocurre en el mundo, es la metáfora.

Durante toda la pieza, vemos a Rómulo en su mansión de campo, en Campania, al sur de Italia. Rómulo pasó allí todo su reinado, nunca fue a su capital, y su principal actividad ha sido la cría de gallinas. El espacio escénico está constantemente lleno de gallinas y huevos que los personajes pisan todo el tiempo. El cacareo de las gallinas es el sonido de fondo durante todo el desarrollo de la acción.

Rómulo puso a sus gallinas nombres de emperadores romanos. Una de ellas lleva el nombre de Odoacro, el general germano victorioso.

Estamos aquí ante la primera metáfora grotesca generada por este sujeto: la cantidad de huevos que las gallinas ponen, le permite al emperador saber qué ocurre en el plano de la Historia. La calidad y la fortuna de esos jefes de Estado son metaforizadas por la cantidad de huevos que ponen las gallinas que llevan sus nombres.
La índole grotesca de esta metáfora es clara; si el grotesco es un punto de vista estético que fusiona lo patético y lo cómico, lo alto y lo bajo, lo bajo material y lo espiritual, los dos términos que entran en esta metáfora, emperadores/gallinas, operan la tensión grotesca (reforzada por la animalización) que establece un proceso de degradación, el cual afecta a todo el universo representado. En efecto, la Historia es vista en este texto (como siempre en Dürrenmatt) como un ámbito irrisorio, absurdo y amargamente farsesco.[71]

Por supuesto, la gallina que más huevos pone es Odoacro, el general germano. Las gallinas Rómulo y Orestes (éste último es el nombre del general comandante del ejército romano) no han puesto nada, por lo cual Rómulo ordena las cocinen para la cena. Rómulo agrega: “Y de ahora en adelante quiero ver sobre esta mesa los huevos de la gallina Odoacro, que goza de toda mi simpatía. Posee un talento verdaderamente asombroso. Ya que vienen los germanos, debemos tomar de ellos todo lo bueno”

[71] En *Problemas teatrales*, Dürrenmatt especifica la pertinencia del grotesco como estética de nuestro tiempo: “Nuestro tiempo ha llevado tanto a lo grotesco como a la bomba atómica, así como los cuadros apocalípticos de Hieronimus Bosch también son grotescos. Pero lo grotesco no es más que una expresión sensual, una paradoja sensible, a saber, la forma de una cosa informe, la cara de un mundo sin cara; y exactamente del mismo modo en que, al parecer, nuestro pensar ya no se puede pasar del concepto de lo paradojal, no lo pueden tampoco el arte y nuestro mundo, que ya sólo existe porque existe la bomba atómica: por temor a ella” (Dürrenmatt: 1955, pág. 42) Rómulo Magno dice en el acto primero: “Quien, como nosotros, ya está en las últimas, sólo puede comprender la comedia”

El uso epistémico de esta metáfora aparece claramente en el momento en que el emperador se niega a recibir al mensajero Espurio Tito Mamma, no lo necesita: “El príncipe germano Odoacro ocupó Pavía, puesto que la gallina que lleva su nombre puso tres huevos. De no haber en la naturaleza siquiera esa modesta cohesión, el mundo no sería más que un caos de casualidades” La metáfora construye configuraciones del mundo que lo tornan accesible a la comprensión. Señala, además, trayectorias narrativas, y la suerte de los personajes.

Por otra parte, esta metáfora cumple el requisito que, según Chantal Maillard, caracteriza a las metáforas más eficaces: una máxima distancia axiológica entre sus dos miembros.

La marcación axiológica, muy fuerte especialmente en las metáforas grotescas, las convierte en lugares privilegiados de las apuestas ideológicas. En el texto de Dürrenmatt, son muy claras la marcación eufórica del mundo germano, y la marcación disfórica del mundo romano agonizante. Esto aparece claramente en la propuesta que hace Zenón el Isaurio, el emperador de Oriente: “Basta que encontremos una idea capaz de oponerse a la divisa de los germanos: ‘Por la libertad y la independencia’ Propongo: ¡Por la esclavitud y por Dios!”

La segunda metáfora grotesca, aparece indicada en la didascalia que abre el primer acto: “Adornan las paredes honorables bustos de hombres de Estado, pensadores y poetas de la historia romana, todos ellos con expresiones ligeramente exageradas”

Estos bustos se convierten en mercancía: el emperador los vende al anticuario Apolión para paliar la desastrosa situación financiera del Imperio. Es decir, participan de la “liquidación del imperio”. De este modo, los bustos son llevados a todos los rincones del Imperio, como símbolos de la cultura romana que, a pesar de la *débacle*, sobrevivirá y será la base de la civilización occidental. Veamos un ejemplo:

> Apolión.- Logré enviar quinientas copias de yeso a los gimnasios que ahora se erigen por todos los confines de las selvas germanas.
> Rómulo.- Por dios, Apolión, ¿es que Germania se civiliza?
> Apolión.- La ley de la razón es incontenible. Cuando los germanos civilicen su país, ya no irrumpirán en el Imperio Romano
> La degradación de los bustos a la categoría de mercancías, además de operar la perspectiva grotesca, metaforiza el nuevo mundo que se acerca, que estará sometido a la ganancia desnuda, al capitalismo generalizado, como dice Rómulo.

En el acto primero, leemos:

> Apolión.- Dejo un busto. El del rey Rómulo
> Rómulo.- No me explico tu desprecio. Después de todo, mi tocayo fundó a Roma

Apolión.- Un trabajo de colegial. Ya se está desmoronando

Al final de la obra, Rómulo nombra rey de Italia a Odoacro, y declara el final del Imperio Romano. Odoacro le asigna una pensión, y Rómulo abandona la escena llevando debajo del brazo el busto de su tocayo, fundador del Imperio.

La tercera metáfora aparece en el acto primero, con la aparición de César Rupf, el fabricante de pantalones, "esas prendas germanas que cubren las piernas y que ahora también empiezan a usarse aquí" Metáfora grotesca, por la alianza que establece entre un objeto material irrisorio, el pantalón, y el nuevo mundo que está imponiéndose en Occidente.

César Rupf ofrece diez millones de sestercios, para comprarle a Odoacro el Imperio, a cambio de que se declare obligatorio el uso del pantalón, y de la mano de Rea, la hija de Rómulo. Rupf es el empresario capitalista, símbolo del mundo que está a punto de erigirse sobre las ruinas del Imperio Romano. Así explicita el contenido heurístico de esta metáfora: "… yo, como portador de la verdad desnuda, tengo la serena convicción de que el pantalón pertenece al futuro. Un Estado moderno que no use pantalones está irremediablemente condenado a irse al diablo… Sin pantalones, la humanidad se irá a freír buñuelos"

Rómulo, por supuesto, adhiere a esta interpretación.

La cuarta metáfora es, en realidad, un símbolo sometido a un uso metafórico. La corona de laureles del emperador, símbolo del poder imperial, va perdiendo paulatinamente sus hojas de oro, para sufragar los gastos del arruinado imperio. Chantal Maillard explica la diferencia entre el símbolo y la metáfora. El símbolo parte de un referente preexistente, cuyas características abarca por entero: la corona, pues, es símbolo del poder real, aún hoy cuando los reyes no usan corona. En el proceso metafórico el referente no existe previamente, sino que es construido, objeto absolutamente nuevo e inédito, como producto del proceso mismo de metaforización.[72] Por eso, mientras el símbolo es objeto de una hermenéutica del descubrimiento, del desvelamiento, de lo sucesivo y sintagmático, la metáfora sería el objeto de una hermenéutica de la construcción, de la simultaneidad y lo paradigmático.

Rómulo arranca una a una las hojas de oro de su corona, para pagar gastos: nuevamente la perspectiva grotesca en la degradación de estos símbolos del poder imperial a meros valores de intercambio. Cuando en el acto cuarto entrega las dos últimas hojas a sus dos fieles sirvientes, cumple "el último acto financiero" de su gobierno.

Podemos extraer las siguientes conclusiones de nuestro enfoque.

[72] Recordemos que esta interpretación de la metáfora es desarrollada por Paul Ricoeur, en su obra *La metáfora viva*.

En primer lugar, es clara la funcionalidad de la metáfora como *dispositivo heurístico y epistemológico.* El proceso de metaforización inventa modelos coherentes que permiten explicar y comprender procesos complejos y oscuros, aquellas intuiciones que sobrepasan la capacidad explicativa de la interpretación literal.

Es evidente que la metáfora, más que un resultado, es una actividad epistemológica del sujeto, en este caso del sujeto protagonista que tiene a su cargo la actancia fundamental de otorgar significado a un mundo que ha perdido su sentido. La metáfora tiene la capacidad de generar modelos coherentes del mundo.

La índole estético-ideológica del texto responde en un todo al estilo grotesco, entendido como tensión irresuelta entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo trágico. La distorsión del referente que opera el grotesco, está reforzada en esta obra por el anacronismo: la reconstrucción grotesca del último día del Imperio Romano Occidental, es una metáfora, irrisoria y farsesca, del mundo occidental que se va a establecer sobre las ruinas del imperio, marcado por el afán de lucro, y el "peligro del germanismo" (no olvidemos que la pieza apareció en 1949)

La metáfora interviene para dar carnadura sensible y concreta al referente escénico (cosa esencialmente constitutiva del teatro, en opinión de Dürrenmatt, que se opone terminantemente al drama discursivo y abocado a la presentación de tesis abstractas); el grotesco, por su parte, aparece como el dispositivo estético-ideológico que mejor conviene a un mundo "en las últimas", un mundo que ha perdido las configuraciones tradicionales que le otorgaban certeza y solidez. Un mundo informe. Nuestro mundo.

Bibliografía

Dürrenmatt, Friedrich. *Problemas teatrales*. Buenos Aires, Sur, 1955.

Dürrenmatt, Friedrich. *Rómulo Magno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960.

Gadamer, H. G., y otros. *Diccionario de hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.

Wellwarth, George. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

La aventura de ser Uno. *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz: transposición de la novela al teatro

Mariana Cerrillo (UNLZ, CCC)
marianacerrillo@hotmail.com

1. Introducción: Una obra, muchos interrogantes

A fines del año 2009 se estrenó en el Teatro Cervantes la obra *Trans-Atlántico*[73] basada en la novela homónima de Witold Gombrowicz, cuya dirección estuvo a cargo de Adrián Blanco; una obra que nos suscitó numerosos interrogantes. En primera instancia, ¿por qué Gombrowicz?, ¿por qué *Trans-Atlántico*?

Por otro lado, no se trata de una obra inspirada en un texto dramático, sino en un texto narrativo; y, además, sigue muy de cerca su desarrollo argumental y su estilo. Surgen así, más preguntas: ¿por qué llevar a la escena una (esta) novela y no, por ejemplo, una obra teatral?, ¿por qué esa fidelidad tan aguda y tan lograda entre la novela y la obra de teatro?, ¿cómo consigue realizar Blanco ese correlato tan acabado entre novelística y teatro?, ¿con qué recursos?, ¿cuáles son las relaciones posibles entre ambos géneros?

Este trabajo es, pues, un camino posible (entre tantos otros) para responder una serie de preguntas que se nos plantean como espectadores, pero que al mismo tiempo indagan sobre un intenso trabajo teatral que se adentra, también, en terrenos ajenos al arte dramático mismo: el género novelístico.

Es por ello que abordaremos el análisis desde las posibles relaciones de transposición entre literatura (novela) y teatro, e intentaremos dar cuenta de algunos de los recursos específicos que cada género trabaja para crear una obra y los posibles pasajes e interrelaciones que existen entre ellos.

2. Gombrowicz en escena: Un curioso juego de espejos

Witold Gombrowicz es una figura controvertida dentro de la historia de la literatura y la cultura. Llegado de Polonia, su país de origen, en el año 1939, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, decide quedarse en la Argentina y reside en este país durante veinticuatro años. Incursionó en el género narrativo con cuatro novelas (*Ferdydurke, Trans-Atlántico, La seducción* y *Cosmos*) y un libro de relatos (*Bakakai*), pero también dentro del género dramático (*Ivonne, princesa de Borgoña,*

[73] Adaptación: Adrián Blanco, Hugo Dezillio. Actúan: Norberto Amato, Manuel Bello, Diego Benedetto, Pablo Denito, Raúl Alejandro Deymonnaz, Gustavo Manzanal, Alejandro Molina, Omar Sucari. Diseño de vestuario y escenografía: Marta Albertinazzi. Diseño de luces: Leandra Rodríguez. Musicalización y música original: Carlos Ledrag. Asistencia de dirección: Adriana Pizzino. Dirección: Adrián Blanco.

El casamiento y *Opereta*) y el género autobiográfico con la escritura de su *Diario,* en el que deja testimonio de su estadía en el país.

En su *Diario* más que una serie de hechos cotidianos, se reflejan diversos conflictos y problemáticas que se desatan a partir de sus vivencias, superando el plano de la anécdota y construyendo su imagen como hombre, intelectual y artista. Explica Manuel Alberca, acerca de la teoría de Philippe Lejeune sobre el género de la autobiografía, que se establece entre lector y autor (autobiógrafo) un pacto donde se pide al primero que confíe en que éste va a contarle la verdad acerca de su vida, formulando esta pretensión de veracidad explícitamente. La diferencia entre una autobiografía y una auto-ficción residiría en que la primera genera consecuencias reales fuera del texto, mientras que la segunda queda enmarcada dentro de un orden ficcional que no trasciende al orden pragmático. La escritura autobiográfica, por ende, le permite a Gombrowicz hablar de sí mismo y proyectar su propia figura en el orden de lo real.

Por otro lado, su novela *Trans-Atlántico* cuenta la historia de un personaje llamado Gombrowicz, que a partir de su llegada a este país en 1939, y la simultánea ocupación nazi en Polonia, decide quedarse en la Argentina y vive una serie de aventuras que pondrán en jaque algunos de sus principios básicos: su idea de nación y la relación del individuo con ella, la idea de madurez como estado del "deber ser" y las dificultades en la construcción de un yo individual atravesado por la pluralidad y la forma. Una auto-ficción, tal vez, que le permite hablar de sí mismo y de su realidad social en forma crítica, sin ser él, y camuflarse bajo la entidad de un personaje ficcional que no opera en un orden real, sino en un mundo posible.

Como en un perfecto juego de espejos, esta realidad ficcional que parece casi punto por punto un reflejo de la realidad vivida por el escritor Gombrowicz, es la que se lleva a escena en la obra teatral *Trans-Atlántico.* Aquí la auto-ficción y la autobiografía se rozan creando una zona mítica donde nace una nueva figura de Gombrowicz: el teatro.

3. La transposición y la dramaturgia inducida: dos conceptos clave

La obra teatral *Trans-Atlántico* está basada en la obra homónima de Gombrowicz, escrita en el año 1949/50 y publicada en 1951. Cualquiera que se haya aventurado en la lectura de esta novela podrá corroborar la profundidad, complejidad y espesor metafórico que se dejan entrever tanto en su nivel argumental como constructivo. Una novela notablemente inteligente… y abrumadora.

Cada disciplina o ámbito artístico posee su propia especificidad y su propio lenguaje. Cuando hablamos de literatura y de teatro debemos tener en cuenta que cada uno de estos ámbitos tiene una particularidad que lo hace ser lo que es y que cada uno cuenta con recursos y una lógica propios, para crear y producir obras artísticas.

Por ello, al preguntarnos acerca de cómo se produce ese "vínculo" o "tránsito" entre una obra narrativa y una obra dramática, y qué fenómenos y procesos se ponen en juego, debemos hablar del concepto de transposición. Entendemos por transposición las "operaciones de pasaje de literatura a

teatro" (Fernández Chapo, 2009: 118), aunque esto supondría concebir cierta preeminencia de una obra fuente cuyos elementos constitutivos pueden ser trasladados a una obra destino, asimilando sus posibles equivalencias dentro de su especificidad, lo que implicaría cierta "limitación" en la concepción del campo teatral respecto de lo creativo. Por este motivo, el autor postula un nuevo concepto que es el de "dramaturgia inducida" que ampliaría la concepción del campo creativo teatral desde lo procedimental. Explica Fernández Chapo que "La 'dramaturgia inducida' sería entonces el proceso compositivo teatral que se plantea operaciones creativas específicas por, para y durante la puesta escénica, pero que incursiona, investiga, digiere y recuerda en forma explícita o identificable elementos de uno o varios universos literarios en particular" (2009: 124). Y agrega "la 'dramaturgia inducida' es comprender que toda relación intergenérica, debido al paso de un modo expresivo a otro, es necesariamente un acto de reelaboración (…) siempre estaremos frente a la constitución de un nuevo acto creativo, a una re-creación dentro del campo teatral" (2009: 125).

En nuestro caso, nos limitaremos a hablar de transposición debido a que son muchos los aspectos que posicionan a la novela *Trans-Atlántico* como texto base (la explicitación de la intencionalidad del director respecto de trabajar sobre la textualidad de la novela; la conservación del nombre; la enorme similitud entre ambas obras, entre otros), pero no por ello dejamos de considerar que la obra teatral *Trans-Atlántico* dispuso de sus propios procedimientos creativos específicos del ámbito teatral y es en sí misma, independientemente de la novela, un producto artístico acabado y autónomo que produce sus propias significaciones.

Nos preguntamos, entonces, en primer término, cómo se logra transponer una novela tan compleja y múltiple con sus especificidades literarias a una obra de teatro de iguales características con sus especificidades teatrales; y, por otro lado, cuál es el eje vertebrador de sentido que rige esos tránsitos entre novela y teatro en el caso de *Trans-Atlántico*.

4. Aspectos de la transposición en *Trans-Atlántico*

Siguiendo en la línea de análisis propuesta por Fernández Chapo, en el tránsito entre literatura y teatro deben estudiarse, fundamentalmente, cuatro aspectos: los motivos de las transformaciones, los procedimientos aplicados, los efectos buscados y la resolución de problemáticas vinculadas a las diferencias específicas de género (2009: 128).

Tomaremos como ejes de análisis aquellos elementos intergénericos compartidos como la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el nivel de los acontecimientos (historia) y el nivel del discurso[74]. Por otro lado, analizaremos también algunos aspectos en particular como la construcción-escritura del texto dramático y sus fuentes y los aspectos vinculados al estilo respecto de los recursos verbales (en la literatura) y los recursos dramáticos (en la representación teatral).

4.a. El orden temporal, espacial y de los acontecimientos

[74] Parte del modelo de análisis aquí aplicado es el propuesto por Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos*. Si bien no es seguido por nosotros a pies juntillas, constituye una herramienta útil para guiar nuestro estudio.

Trans-Atlántico es una novela muy dinámica y cambiante. Su personaje principal, Gombrowicz, atraviesa una serie de acciones centrales que podrían resumirse del siguiente modo: llegada del personaje Gombrowicz a Buenos Aires; visita a un familiar; visita a la embajada; encuentro con un compatriota que promete darle trabajo; empleo en una oficina; duelo en una reunión de literatos; huida y caminata con Gonzalo por Retiro; festejo en el Parque Japonés; concertación de un duelo entre el "Padre" y el "Puto"; concretización del duelo y accidente de Ignacy; festejo en la estancia de Gonzalo; planteo de filicidio, parricidio y filiatria; secuestro del personaje y estadía en un sótano; salida del sótano y vuelta a la estancia; llegada de la gira –cacería de liebres, cabalgata-; bumbambeo al Padre.

El esquema de acciones mencionado se da de la misma manera y en el mismo orden temporal en la obra teatral, con sólo una excepción. La pieza comienza con Gombrowicz llegando a la casa polaca, donde se encuentra con compatriotas, entre los cuales uno lee su novela *Trans-Atlántico*, y lo enfrentan e interpelan por todo lo que allí se dice y lo que ésta ha desatado.

Esta secuencia agregada es muy significativa ya que crea una nueva instancia temporal (una instancia que cronológicamente sería posterior a todas las acciones que transcurrirán en la obra y sin embargo se presenta antes que éstas) que será clave al momento de nuestra lectura como espectadores de la pieza. Con ella se abre un doble camino: se introducen los supuestos juicios y la valoración acerca de la novela, que de alguna manera guiarán y condicionarán nuestra lectura sobre todo lo que a partir de allí acontezca (que es, justamente, la trama misma de la novela que minutos antes fue criticada por los personajes); y, por otro lado, sirve como ordenador del discurso, ya que a partir de aquí se posiciona al personaje Gombrowicz como narrador de una evocación que iremos viendo en la acción de los personajes. Esto hace que la escenificación de la fabula se acerque a los recursos narrativos de la novela ya que contamos con una historia enmarcada por un relato que se construye desde la evocación y, por ende, dos tiempos de enunciación-acción (el de la evocación y el evocado) que serán quebrados por los comentarios de algunos personajes cuando desde las acciones que llevan a cabo en la dimensión del tiempo evocado irrumpan en la instancia evocadora en forma de crítica al relato mismo. Veamos el final de la escena agregada:

> GOMBROWICZ: No quise ofender…ni pretendo invitar a nadie a gustar de estos viejos fideos míos, de este nabo tal vez crudo que flota en una olla de estaño, magra, mala y vergonzosa, en el aceite de mis pecados, de mis vergüenzas…
>
> POLACO 6: (*Leyendo en el libro*)…de esta cebada oscura, revuelta con negro alforfón, *(a los demás)* dice acá.
>
> POLACO 1: ¿A dónde quiere llegar?
>
> GOMBROWICZ: ¡Ayyy! Cuánto mejor sería no llevármelos a la boca para evitar mi condenación eterna. (*Se desplaza envolviendo, intrigando a los demás como*

invitándolos a algo) Mi humillación a lo largo del interminable camino de esta vida mía, que asciende una montaña dura y fatigosa. (*Se planta en el centro de la escena, los demás se miran entre sí*)

El veintiuno de agosto de mil novecientos treinta y nueve llegué a bordo del Chrobry a Buenos Aires, (*un joven polaco ingresa con un fuentón de lavar ropa, otro hace el sonido de un barco y se dirigen lentamente hacia Gombrowiccz cantando Sto Lat. De ahora en más los polacos serán espectadores y a la vez partícipes del relato de Gombrowicz, ya que serán los personajes del mismo*) El Parque Japonés… Calle Florida… (Blanco-Dezillio, 2009)[75]

Cabe observar que los tiempos escénicos no son los mismos que los tiempos literarios. Por lo tanto, hay una condensación de estos últimos para poder producir una pieza teatral dinámica. Esto se ve en la síntesis textual y el recorte de acciones periféricas, al igual que en el montaje de acciones paralelas dentro de la misma escena.

Respecto de lo espacial, la novela está situada explícitamente en la Argentina en el año 1939 y siguientes (diez años de su estadía en el país), y cuenta con una multiplicidad de espacios que en general la obra teatral recrea (embajada de Polonia, salón de tertulias, puerto, Retiro, Parque japonés, casa de Gonzalo, etc.). La forma en que se recrean estos espacios es a partir de una estética sencilla, despojada de decorados y con escasos muebles más bien básicos (mesa, silla, sillón, un atril) y móviles. Además, las referencias espaciales están fuertemente ancladas en el lenguaje (se menciona explícitamente los espacios o se los infiere por el contenido de los diálogos entre los personajes y la situación contextual). Esta indeterminación de los espacios en cuanto a los objetos escénicos permite poner en escena una gran variedad de lugares y cambiar rápidamente de uno a otro con sólo mover algún elemento sobre el escenario (mesa, sillas, mantas, etc.). Entre los elementos escenográficos que se van moviendo en el pasaje de un espacio a otro, algunos son altamente simbólicos y actúan favoreciendo el anclaje referencial de éstos (un mapamundi, un estandarte con una divisa, valijas, un fuentón que oficia de barco, máscaras y vestidos).

Por otro lado, el escenario está dividido por dos cortinados en una zona escénica y otra extra escénica, cuyo límite es utilizado por los personajes como zona fronteriza para ocultar/develar algunos aspectos, y para operar como bisagra en el pasaje de una escena a otra, permitiendo la presencia/ausencia de éstos.

Estamos en condiciones de afirmar hasta aquí que la obra, al retomar casi exactamente el mismo esquema de acciones, establece una relación prácticamente equivalente con la novela, tanto en el orden espacial, que al ser ambiguo y múltiple permite la recreación de una diversidad de espacios en correlato con la diversidad de acciones, como en el orden temporal, que respeta la linealidad del relato.

[75] Todas las citas de la obra pertenecen al texto de la transposición cedido gentilmente por Adrián Blanco y Hugo Dezillio, sus realizadores, para la puesta realizada en el Teatro Cervantes en Octubre de 2009.

4.b. Los personajes y el nivel del discurso

Mientras que en la novela aparece una enorme cantidad de personajes, en la obra se reducen sólo a once. Explica Blanco en una entrevista que "como en la novela son quinientos mil personajes, tuvimos que ver cómo resumir esa reunión en la que algunos están a favor de él, los más en contra y otros independientes" (Gari, 2009).

Por lo tanto, la fábula se recrea a partir de la creación de situaciones con once personajes, entre los que hallamos a Gombrowicz, Gonzalo, Tomasz, Ignacy, Horacio, Cieciszowski, Podsrocky, el Ministro, el Barón, Pickal y Ciunkala, que son los personajes centrales de la novela, pero también los mismos actores representan otros personajes genéricos que interactúan con algunos de los personajes principales que entran en escena, como por ejemplo, los polacos de la Casa polaca, los hombres que intervienen en la cabalgata que organiza el Ministro, los literatos que participan del duelo entre Gombrowicz y el Hombre de negro, su contrincante.

El cambio constante y sorpresivo de acciones genera una entrada y salida permanente de personajes de la escena, que provoca una fuerte sensación de dinamismo, reforzada por el hecho de que son los mismos actores los que mueven los objetos escénicos recreando los espacios en la transición de una escena a otra. Dicho dinamismo que lleva a calificar como "coreográfica" a la puesta de Blanco en una de las críticas sobre la obra, se da también en la novela mediante un cambio permanente de acciones a nivel fabular y de ciertos recursos discursivos como la contradicción explícita en el discurso de los personajes, que por otro lado, también es respetado en la textualidad de la obra.

En esta variedad de personajes y multiplicidad de apariciones es necesario destacar que prácticamente todas las acciones cuentan con la presencia de un personaje en particular: Gombrowicz. Ya sea participando activamente de la acción, o como simple observador de situaciones planteadas por otros, el personaje aparece casi permanentemente en escena.

Gombrowicz es quien polariza las tensiones dramáticas, todas las situaciones y, por ende, todos los personajes se mueven en torno a una red actancial en la que él es el disparador y el catalizador del conflicto, si no directamente, indirectamente también.

Por otro lado, es este personaje el que se encuentra delineado más claramente respecto de sus características psico-afectivas y sobre todo ideológicas. Se hace cargo del discurso de la evocación, justamente, de sus propias aventuras, y además es el único personaje que rompe la cuarta pared, dirigiéndose al público. Este personaje tiene largos parlamentos y monólogos a su cargo, y es junto a otros dos personajes uno de los pocos que destaca visualmente por su vestuario en tonos claros respecto del resto, vestido con trajes oscuros.

Según lo dicho, si estableciéramos un orden de jerarquías entre los personajes, sin duda el personaje central es Gombrowicz, seguido de Gonzalo, que opera dentro de la pieza como su complemento o alter-ego, haciéndose cargo de las acciones más conflictivas de las que participará Gombrowicz

pero que no será él quien ejecute, sino más bien quien problematice. Sobre este aspecto señala Russóvich la presencia de un "otro" que es el desdoblamiento del personaje (Russóvich, 2000), aspecto que señala también Sandauer cuando habla del "director de escena", personaje que manipula al resto creando una situación y que es portador de características que bien pueden atribuírsele al personaje principal pero que resultarían moralmente reprobables (Sandauer, 1972).

4.c. El texto en escena: una mirada teatral sobre la autobiografía y la auto-ficción

Adrián Blanco y Hugo Dezillio realizaron el trabajo de transposición del texto narrativo al texto dramático con dos fuentes: la novela *Trans-Atlántico* y el *Diario,* mencionados ya en este trabajo como pertenecientes al género de la auto-ficción y la autobiografía respectivamente.

La mayor parte del texto dramático se apoya sobre el texto novelístico, pero se utilizan fragmentos literales del *Diario* en las circunstancias en que la pieza se vuelve una obra fuertemente de tesis, es decir, en aquellos momentos en los que el personaje, llamado Gombrowicz, actúa como portavoz directo de las ideas y principios centrales de la filosofía personal del autor Witold Gombrowicz cuando se detonan los conflictos centrales de la fábula. Este cruce de fronteras entre textos ficcionales y textos que operan dentro de un orden de lo real genera un borramiento entre la figura del personaje y la persona, que justamente, es el que permite generar un nuevo espacio de construcción de la figura del autor.

Es en este sentido en que hablamos de "dramaturgia inducida", ya que en el ámbito de lo teatral se piensa a Gombrowicz a partir de estos dos textos no teatrales como un nuevo sujeto que excede al de la novela y al de la vida real: ni personaje autoficcional, ni personaje real, sino un personaje fuertemente teatral, en todo caso, un hombre ficcionalizado o un personaje humanizado.

Blanco, admirador ferviente de Gombrowicz como persona-personaje y de su obra, se interesa por poner sobre el escenario algo más que un simple personaje ficcional salido de una novela, sino que busca darle una entidad humana a ese personaje, una vinculación directa con el Gombrowicz real que vivió, cultivó y atravesó los conflictos que plantea la obra.

Interesa destacar la tesis filosófica del Gombrowicz hombre y artista, y es por ello que son llevados al escenario los conflictos centrales de su novela pero bajo la mirada del Gombrowicz real, el que habla en su *Diario*, el que explica cómo debe leerse su ficción en el Prólogo de su novela, otro recurso textual que utilizan Blanco y Dezillio para la escritura de el texto dramático. Así, nos aclara Gombrowicz en escena, extraído en forma casi literal del Prólogo a *Trans-Atlántico: "*GOMBROWICZ: No niego que mi relato, es una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita, con la intención de hacer saltar por los aires los sentimientos nacionales hasta hace poco vigentes entre nosotros." (Blanco-Dezillio, 2009).

Se suma al recurso de la hibridación textual de fuentes ciertos recursos de construcción del texto dramático que refuerzan esta idea. Gombrowicz es, por ejemplo, el único personaje que se hace cargo de grandes soliloquios, quien le habla directamente al público y quien se hace cargo del relato

de los hechos que se verán en escena; es quien ante el conflicto detonado y el caos violento de sus compatriotas declama:

> Polaco 1: ¡Es un renegado y un apóstata!
>
> Polaco3: ¡Un apóstata y un blasfemo!
>
> Gombrowicz: *(Saliéndose de la representación)* ¡No! ¡Soy Gombrowicz! Y mi razón, mi sublime espíritu, mi creación y el vuelo inigualado de mi naturaleza, mi pensamiento vivo y violento, no han sido creados para que yo, un Gombrowicz caiga de rodillas ante un altar mínimo, barato y miserable y me embriague junto con compatriotas como ustedes. (Blanco-Dezillio, 2009)

4.d. Entre la palabra y el gesto: los recursos estéticos de la novela y del teatro

Pero no sólo es notoria la intención de mostrar el discurso ideológico y filosófico del propio Gombrowicz hombre, sino que también hay un interesante trabajo avocado a transponer el estilo artístico de Gombrowicz como escritor en la obra teatral. Trabajo rico y complejo si pensamos en que cada ámbito artístico cuenta con sus propios recursos, y que el recurso de la palabra escrita no es equivalente y transferible a los recursos dramáticos del cuerpo vivo en escena.

Señala Blanco en una entrevista para el diario Clarín realizada por José Santillán, que toda la obra del autor posee una gran teatralidad en germen, pues él mismo era un sujeto de una enorme teatralidad. Se percibe en la novela el gesto histriónico de los personajes llevados casi al grado de la parodia, en relación con la idea del autor de la superficialidad del hombre y de las formas que lo fuerzan a un vacío de sentido, a una repetición ritual del gesto, un gran sinsentido (Sandauer, 1972). Esta teatralidad es llevada a escena con actuaciones brillantes, declamaciones potentes, incluso hasta violentas donde el gesto se come al valor de la palabra, como sucede también con los personajes de la novela. Las corporeidades son sometidas a poses extravagantes, con gesticulaciones exacerbadas y abordaje de espacios escénicos absurdos para el contexto de la escena (el Ministro subido a una silla o una mesa declamando su parlamento ante Gombrowicz; Gonzalo imitando al Padre y su ancianidad; el Barón, Pickal y Ciunkala rascándose convulsivamente o los literatos mostrando fervorosamente unos a otros sus medias).

La novela, señalado por el mismo autor en el prefacio: "*Trans-Atlántico* es un poco de todo: una sátira, una crítica, un tratado, un divertimento, un absurdo, un drama…, pero nada de eso en forma exclusiva, porque, en definitiva, no es otra cosa sino yo mismo, mi 'vibración', mi desahogo, mi existencia." (Gombrowicz, 1986: 9), está construida sobre una zona de hibridación genérica que es hija de una ambigüedad propia de la creación gombrowicziana.

Blanco respeta esta ambigüedad creando un grotesco que es al mismo tiempo dramático e irrisorio, bizarro y trágico, cómico e incómodo; pero además, es una biografía fabulada, una narración

representada (el relato de un personaje –evocación- que es representado por otros –lo evocado) y una parodia dramática.

Por otro, y ya tratado anteriormente en el trabajo, el dinamismo de la novela que se constituye en sus acciones y en la ruptura, a veces azarosa a veces voluntariamente caprichosa, de la lógica de las acciones y los personajes, es también un elemento transpuesto en la obra con recursos varios como la enorme movilidad y la rítmica que los cuerpos imprimen en las escenas, moviéndose por el espacio escénico, trasladando objetos, saltando, trepándose a los muebles o hasta declamando sus parlamentos con suma rapidez. A este dinamismo se suma un recurso propio de la prosa de Gombrowicz que está notoriamente logrado en escena y es la permanente contradicción discursiva. Ese debate entre la ambigüedad y la no forma, entre el ser y no se da en la novela en tres niveles: el de la acción, del género y del discurso. Explicados ya los dos primeros, nos remitiremos al discurso. Escribe el autor en la novela *Trans-Atlántico:* "Nosotros paladeando unos dulces no dulces, charlábamos, pero no charlábamos y no obstante que no estábamos Borrachos, estábamos Borrachos, entre Muebles que no se sabía ya si eran Muebles o tal vez Jarrones…" (1986: 107-108).

Esta misma oscilación contradictoria en los discursos se conserva en el texto dramático y es, a su vez, reforzado por la gestualidad de los actores, como la escena en que Cieciszowski hace molinillos con los dedos, o habla a un lado de la cabeza de Gombrowicz y luego al otro, acercándose o alejándose con violencia, susurrando o gritando alternativamente de forma caótica e imprevisible. También los personajes suelen aparecer en escena enfrentados y luego alternar sus posiciones diametralmente, o usar espacios topológicamente opuestos como arriba-abajo, adentro-afuera.

Esta indefinición y vaivén general se dan en la novela en ambientes en ocasiones grotescos, sórdidos, barrocos. La descripción del Jardín Japonés y los festejos, la estancia de Gonzalo y su particular decoración, la oficina donde se emplea Gombrowicz, son lugares atestados de elementos disímiles, con climas opresivos y oscuros, donde los objetos parecen degradarse junto a la gente que habita esos espacios. Llamativos recursos plásticos se utilizan en la escena para recrear estos climas y ambientes. Máscaras y vestidos de colores fuertes (rojos, negros, grises, naranjas) y un grupo de gente amontonado moviéndose en bloque recrean el Jardín Japonés que desatará los instintos y deseos más oscuros de Gonzalo (y por qué no de Gombrowicz); objetos recubiertos por telas con estampados florales decoran la estancia de Gonzalo que coinciden exactamente con su atuendo: un vestido de faldas amplias y destacado escote, resaltando la ambigüedad (lo femenino y lo masculino; lo sofisticado y lo bajo), pero también la saturación de ese ambiente y estética recargados. Hasta un muñeco parlante construido con un armazón de madera y una pequeña calavera de maxilares movientes oficia de Coronel y se mueve en el escenario interactuando con el Ministro y Podsrocky.

También colaboran a recrear esta estética las apariciones grupales en escena, como la cabalgata, los polacos en la Casa polaca indignados violentamente con Gombrowicz, la fiesta final donde se desarrollará el bumbambeo, todas escenas de caos, confusión, griterío y multiplicidad.

Cabe destacar que la iluminación es un recurso clave para profundizar la tensión dramática e intensificar esos climas densos y cambiantes, que oscilan entre lo intimista y lo múltiple. En algunas escenas abruptos apagones o intermitencias refuerzan los momentos de caos, o los picados vuelven más contundente el gesto y la declamación.

5. Conclusiones

La puesta de *Trans-Atlántico* es un planteo rico y múltiple sobre la figura de Gombrowicz. Las problemáticas tratadas en la novela, el estilo del escritor y su propia figura parecen ser los tres pilares de interés para Blanco, quien escribe un texto dramático a partir de fuentes diversas que enriquecen el material otorgado por la novela y logran aportar un giro más completo a la construcción de un nuevo Gombrowicz, sin perder de vista (y de hecho, siguiéndolo sorprendentemente de cerca) al texto inspirador de esta obra.

El personaje, que es un poco real, un poco ficcional, un poco mítico, atraviesa a lo largo de esta propuesta teatral la aventura de ser Uno (Gombrowicz) en la heterogeneidad de recursos y aspectos de la obra, trabajo que contempla la multiplicidad de la novela del autor, complejizándola aún más, poniendo en escena un hibrido entre ficción y realidad, y cuerpos además de palabras.

Hablamos de dramaturgia inducida pues *Trans-Atlántico* es pensada desde la teatralidad y no desde la literatura, con un objetivo propio a partir del cual se ordenan los distintos procedimientos de construcción de la teatralidad: el armado de un texto que contempla otras fuentes que no son sólo la novela; la forma de mostrar visualmente una estética propia que se sugiere en la prosa; un espacio teatral a partir del cual organizar los elementos (personajes, declamaciones de parlamentos, escenografía, etc.); concebir un personaje teatral ficcional que entra fricción con la persona real, pensador, filósofo y artista, y que va más allá de un simple personaje real novelado; y una historia que quiere ser contada de una manera en particular que no sigue necesariamente a pie juntillas a la novela, sino que la excede.

Este “pensar” una obra literaria a partir del teatro y con su propio lenguaje y recursos, nos posiciona ante una nueva creación independiente del texto literario que genera nuevos sentidos, en la que se refleja, creemos, una figura más completa que en la novela misma, porque Gombrowicz ya no es sólo palabra, sino que se transforma en palabra ficcional, real, pensamiento, arte y, sobre todo, cuerpo.

Bibliografía

Alberca, Manuel, 2009. “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”, en *Rapsoda Revista de literatura,* n. 1, disponible en http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf

Blanco, Adrián - Hugo Dezillio, 2009. *Trans-atlántico* -adaptación-, inédito

Breyer, Gastón, 1995. *Propuesta sígnica del escenario. Diseño del objeto escénico*, Buenos Aires, Celcit

Cardozo, Cristian, 2009. “Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz”, ponencia presentada en el IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina, ALEDar

Di Paola, Jorge, 2000. “Apéndice: ‘Witoldo, el escritor tábano’”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina,* vol. 11 “La narración gana la partida”, Buenos Aires, Emecé

Dubatti, Jorge, 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral,* Buenos Aires, Atuel

_____, 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado,* Buenos Aires, Atuel

_____, 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad,* Buenos Aires, Atuel

Fernández Chapo, Gabriel, 2009, “Las prostitutas de Caravaggio. Problematizaciones acerca de los tránsitos entre literatura y teatro” en AA.VV., *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”*, Buenos Aires, Inteatro – Instituto Nacional del Teatro

García, Germán, 1992. *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel

Gasparini, Pablo, 2007. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

Gombrowicz, Witold, 1986. *Transatlántico*, Barcelona, Anagrama

_____, 1999. *Cartas a un amigo argentino*, Buenos Aires, Emecé

_____, 2006. *Diario argentino*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo

Maíz, Claudio, 2000. “Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad*”,* en RILCE: Revista de filología hispánica, vol. 16, n. 3, ps. 585-606

Matamoro, Blas, 1989. “La Argentina de Gombrowicz” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 469/70, ps. 271-279, disponible en http://www.literatura.org/wg/wgblas.htm

Pavis, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós

Piglia, Ricardo, 1987. “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” en *Espacios de Crítica y Producción,* n. 6, ps. 13-15, disponible en http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm

Prieto, Martín, 2006. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus

Rússovich, Alejandro, 2000. “Gombrowicz en el relato argentino”, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina,* vol. 11 “La narración gana la partida”, Buenos Aires, Emecé

Saer, Juan José, 1997. “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel

Sanchis Sinisterra, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.

Sandauer, Arthur, “Gombrowicz, el hombre y el escritor” en AA.VV., *Sobre Gombrowicz*, Barcelona, Anagrama, 1972.

Críticas acerca de la obra teatral

-----, “Hugo Dezillio y Adrián Blanco presentan ‘Trans-Atlántico’ en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires”, Artez del 26-11-2009, disponible en http://www.artezblai.com/artezblai/hugo-dezillio-y-adrian-blanco-presentan-trans-atlantico-en-el-teatro-nacional-cervantes-de-buenos-aires.html

Apolo, Ignacio, “Sobre Trans-Atlántico de Witold Gombrowicz”, disponible en http://la-diosablanca.blogspot.com/2009/12/sobre-trans-atlantico-de-witold.html

Cosentino, Olga, “La identidad y sus trampas”, en Noticias, disponible en http://www.revista-noticias.com.ar/comun/notaseccion.php?ed=1720&art=1050

Gari, Facundo, “Le gustaba jugar con la ambigüedad”, en Página 12 del 13-11-2009, disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-15982-2009-11-13.html

Méndez, Mercedes, “De la guerra al naufragio”, en La Razón del 12-12-2009, disponible en http://www.larazon.com/notas/2009/12/12/02060656.html

Pacheco, Carlos, “El rescatista de Gombrowicz”, en La Nación del 30-10-2009, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1192116

Pacheco, Carlos, “Otro Gombrowicz en la cartelera porteña”, en La Nación del 13-11-2009, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1198751

Santillán, Juan José, “Todo por Gombrowicz”, en Clarín del 5-11-2009, disponible en http://www.clarin.com/diario/2009/11/05/espectaculos/c-02033931.htm

Teatro Comparado, teatro del mundo y teatro argentino

Jorge Dubatti (UBA)
jorgeadubatti@hotmail.com

Hacer posible la inteligencia de la multiplicidad
Claudio Guillén, 1998, p. 15.

Creemos que uno de los modos más provocadores para pensar el teatro argentino en ocasión del próximo Bicentenario de la Revolución de Mayo puede ser el de recurrir a la disciplina del Teatro Comparado, que venimos cultivando sistemáticamente[76], en forma práctica y teórica, en la Universidad de Buenos Aires desde hace más de 20 años (Dubatti 2010a). Justamente el Teatro Comparado propone el cuestionamiento, superación y complejización del concepto de "teatro nacional", y permite reconsiderar el teatro argentino en su diversidad; para el Teatro Comparado el teatro argentino no es "uno" sino "múltiple", la riqueza de nuestro teatro es tal que, comparatísticamente, debemos hablar de "teatros argentinos", dentro y fuera de las fronteras políticas de la Argentina.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra superadora, hoy vigente y en proceso de extensión. En el pasaje de una a otra cambian la definición y los alcances del Teatro Comparado. Nuestra óptica se ajusta a ese cambio.

Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad.

La disciplina Teatro Comparado se desarrolla inicialmente a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada (Dubatti, 1995) desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de "devolver el teatro al teatro". Tal como lo señalan los manuales clásicos (Guillén, 1985), la Literatura Comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de Literatura General). En una de sus versiones más avanzadas -aceptada por la International Comparative Literature Association (ICLA) en la segunda mitad del siglo XX-, la Literatura Comparada era definida como el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional[77]. Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad,

[76] "En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista", señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 (Monegal, 2008, p. 2). Justamente por eso llamamos "desarrollo sistemático" a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

[77] Esta definición gozó durante años del consenso general. Manfred Schmeling ha señalado lúcidamente "la variedad y contradicción parcial de las definiciones de esta disciplina [Literatura Comparada] elaboradas por los comparatistas desde fines del siglo XIX hasta el presente"' (1984, pp. 5-6). Véase el panorama de opiniones diversas, de grandes especialistas, relativas al material, el concepto de literatura, la metodología y la meta de investigación de la Literatura Comparada que Schmeling incluye en su trabajo "Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista" (1984, pp. 6-10). De la misma manera, la teórica brasileña Tania Franco Carvalhal estructura su libro *Literatura Comparada* (1996) a partir de la problematización de los campos de estudio, y reserva para las últimas páginas de su ensayo la proposición de una definición. Creemos que, superada la etapa de los múltiples cuestionamientos –iniciada en 1959 por René Wellek-, la Literatura

como columnas de su libro fundamental (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). De esta manera, por traspolación directa (pero no mecánica ni acrítica; insistimos en la diferencia que marca la especificidad de lo teatral, en Dubatti 2008), el Teatro Comparado se ocupaba de pensar en su etapa inicial los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales.

El Teatro Comparado sostenía inicialmente que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional). Como es claro, tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional). Se habla de "puntos de vista" internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas. Según esta línea inicial –hoy superada, como veremos-, el Teatro Comparado considera problemas supranacionales a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque:

a) son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la presencia viviente de un actor en convivio con al menos otro humano);

b) son genéticamente independientes, no hay conexión causal[78] directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí);

c) son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaranítica, etc.).

Son problemas internacionales aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y, según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969, pp. 96-101), en los que términos de teatros nacionales diversos se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en la Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; la construcción de imagen de París en la

Comparada demuestra su competencia en la práctica (Steven Tötösy de Zepetnek, 1997, pp. 59-61). Entre las discusiones más recientes, véanse las compilaciones de estudios realizadas por Brunel y Chevrel (1994), Dolores Romero (1998), Vega y Carbonell (1998), Gnisci (2002) y el número especial de la revista *Insula* (enero-febrero 2008) coordinado por Monegal y dedicado a Claudio Guillén.

78 Es el "cuarto tipo de comparación" según la clasificación de Schmeling (1984b, p. 26).

comedia argentina de principios de siglo XX; la traducción de Griselda Gambaro en Canadá; la producción de los exiliados argentinos durante la dictadura en México o en Suecia.

Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía.

En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de "hacer posible la inteligencia de la multiplicidad" (Guillén, 1998, p. 15), el Teatro Comparado advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se basa necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscripta a internacionalidad/supranacionalidad.

Por un lado, el Teatro Comparado debió incorporar el concepto de *intranacionalidad*, que consiera las áreas y fronteras internas relativas a los fenómenos diferenciales "dentro" de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional monolítico. Para el Teatro Comparado no hay un teatro (nacional) argentino sino *teatros argentinos*, es decir, dentro de un mismo teatro nacional, supuestamente unitario, conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un "Todo" o como unidad monolítica, según Guillén, en virtud de la "tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible" (1998, p. 17).

Se habla de intra-nacionalidad cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales. Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. Es destacable, al respecto, la división institucional del país en seis "regiones" diseñada por el Instituto Nacional de Teatro de la Argentina.

Además se profundizó radicalmente el cuestionamiento de la identidad de teatro nacional en tanto es "evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí mismo" (Wellek y Warren, 1979, p. 61). Sucede que durante extensos períodos históricos del teatro no puede hablarse de internacionalidad, supranacionalidad o intranacionalidad porque aún no se han constituido las naciones ni los teatros nacionales (por ejemplo, en la Antigüedad clásica o en la Edad Media).

Por otra parte, ¿cuándo se constituye un teatro nacional? ¿Cuando se crea oficialmente la nación; cuando los teatristas explicitan el programa conciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su

radicación? Desde la Literatura Comparada, Wellek y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de "literatura nacional" con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la norteamericana:

> Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser 'inglesa colonial' para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? (1979, p. 65).

Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex-URSS o la ex-Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos, o incluso la existencia de un "teatro de marca" (Dimeo, 2007), multinacional o de sucursalización (también llamado de "macdonalización", Dubatti, 2000) ¿Cómo pensar las identidades nómades? ¿O lo nacional en el período de las identidades post-nacionales (García Canclini)? ¿Qué hacer con la multiculturalidad o el multilingüismo cuando una nación no los reconoce históricamente en su discurso de identidad nacional?

Es incuestionable que los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad siguen valiendo, aunque sólo en aquellos casos en que puede predicarse la existencia de un teatro nacional (especialmente a partir del siglo XIX). El Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente y no porque lo supera supranacionalmente, sino porque no corresponde al fenómeno analizado. Es así que el Teatro Comparado introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por *territorialidad* la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la "geografía humana", iniciado por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. Se llama *supraterritorialidad* a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.
De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, calle, sala, etc.), por relación y contraste con

otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales -no todos, como veremos más adelante- permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

El cambio de una etapa a otra del Teatro Comparado puede hallarse en el pasaje del concepto de nacionalidad al más amplio de territorialidad. Ello no implica -observa acertadamente Armand Nivelle (1984, p. 196) refiriéndose a la literatura- la toma de una posición contraria al estudio de los diversos teatros nacionales, ya que sin los resultados de las investigaciones nacionales la Comparatística no estaría en condiciones de trabajar vastos períodos. Como señala María Rosa Lida en las líneas iniciales de su brillante "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre el Teatro Comparado y las literaturas/los teatros nacionales, que implica una "ética" del investigador[79], aspecto en el que también insiste Raúl Antelo (1997). La Comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional (Haroldo de Campos, 1997). Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios de Teatro Comparado.

En conclusión, llamamos Teatro Comparado a una disciplina de la Teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro

[79] "Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral de los hechos, a la vez que, respaldados en esa visión integral, pueden asir el justo alcance de esos hechos dentro de cada campo particular" (1969, p. 173).

en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad[80]. Llamamos teatro(s) argentino(s), en suma, al conjunto de acontecimientos territoriales o supraterritoriales vinculados de alguna manera a las comunidades de sentido y destino (en su pluralidad) que llamamos Argentina, en Buenos Aires, en las provincias argentinas o en cualquier parte del mundo. Los cuerpos portan la territorialidad, encarnan la cultura. Así un director y actor argentino como Alfredo Arias, radicado en París desde hace cuarenta, puede afirmar: "Francia me permitió ser argentino". Si refiriéndose a la literatura el ensayista Horacio González puede decir en *Restos pampeanos* que la Argentina es "un conjunto de escritos", en cuanto al teatro podemos decir que la Argentina es un conjunto de acontecimientos poiético-corporales, territoriales (fuera y dentro del país), en convivio (Dubatti, 2007 y 2010b). El teatro argentino como una entidad expandida.

Teatro del Mundo, Teatro Argentino y Teatro Comparado.

La realidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción comparatista de territorialidad y transterritorialidad. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etc.), el Teatro Comparado se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo continental, la civilización? El Teatro Comparado, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

El Teatro Comparado es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de Teatro Argentino en su relación con el mundo, justamente porque instala la pregunta: ¿qué relaciones guarda el teatro argentino con el Teatro Universal, qué aportes ha realizado el teatro argentino a un canon del acontecimiento teatral universal? ¿Qué préstamos, estímulos, tránsitos, diferencias se tejen entre teatro argentino y teatro mundial? En términos de mapas teatrales[81], Teatro Universal corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el "teatro de la humanidad", es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o "Literatura del Mundo" es un concepto de la Literatura Comparada, formulado originariamente por J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX y desde entonces glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci, comp., 1993, y en Schmeling, ed.,

[80] Es pertinente observar que las nociones de *territorialidad*, *supraterritorialidad* y *cartografía* no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno de la globalización (García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999) y de la Literatura Comparada (el uso del prefijo "supra", la noción de "mapas mundiales de la literatura"). Sí nos valemos de Deleuze para el concepto de *desterritorialización* de la poíesis como nueva forma (Dubatti 2007 y 2008). Véase "Desterritorialización (y territorio)" en François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* (2007, pp. 41-44). Cfr. nuestro empleo del término *cartografía* (Lambert) con el de Silvia A. Davini (2007).

[81] No nos referimos aquí al valor curricular que adquiere este término, por ejemplo, en los programas de estudio universitario, como en el caso de la materia Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diseñado a partir de una articulación estratégica de los contenidos con las otras materias de la Orientación en Artes Combinadas (especialmente Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino). Según la *Guía de Información de la Carrera de Artes*, en la "Síntesis de los Contenidos de las Materias", la descripción de Historia del Teatro Universal está lejos de cualquier definición siquiera aproximada (2006, p. 14).

1995). Para su definición de la Literatura Comparada, Armando Gnisci (2002) reformula el concepto de *Weltliteratur*, pero despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

> La literatura comparada (es) una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales (...) ¿Qué quiero decir con la expresión 'literatura/literaturas'? Pretendo destacar explícita y principalmente que 'la literatura' posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva (...) Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique y de interfaz) se llama 'traducción': ésta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002, p. 10).

El correlato teatral del concepto sería un "Theater der Welt" (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.), el Teatro del Mundo o Teatro Universal es el concepto problemático por excelencia del Teatro Comparado, y puede ser trazado de diversas maneras. Destaquemos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

Criterio cuantitativo: todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.

Criterio cualitativo de recepción y circulación: Aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucurzalización, el "teatro de marca", como Walt Disney on Ice, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los "best-sellers", entre muchos).

Criterio cualitativo de excelencia artística: Los fenómenos teatrales definidos como "clásicos" (Calvino), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, etc.).

Criterio cualitativo de relevancia histórica: Los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto (Bloom, 1994; Cella, comp., 1998) o que sobresalen por su productividad, por su carácter de "instauradores de discursividad" (Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que sólo recurren los especialistas.

Criterio cualitativo de representación del mundo: se entiende por "universal", en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács,

aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad (*Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966).

A partir de estas observaciones, cabe preguntarle al teatro argentino: ¿cómo funciona en tanto región del teatro mundial?; ¿qué fenómenos teatrales traspasan las fronteras argentinas y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales?; ¿ha realizado el teatro argentino aportes de "clásicos" a la escena mundial?; ¿ha contribuido con fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro mundial?; ¿hay una producción argentina que incluya una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács? La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert en su artículo "En busca de mapas mundiales de la literatura":

> Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos (...) agrupados en un atlas de formato impresionante (...) El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo (1991, pp. 66-67).

De esta manera, la perspectiva comparatista aplicada a los estudios de teatro argentino, genera conciencia sobre la complejidad de este tipo de estudio, y no reivindica ninguna categoría teórica reduccionista de la idea de "patria" o "nación".

Bibliografía

AAVV., *Literaturas comparadas*, número especial de la revista Filología (UBA), a. XXX, n. 1-2. Volumen a cargo de Daniel Link, 1997.

AAVV., *El reto de la Literatura Comparada. In memoriam Claudio Guillén*, número especial de *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 2008, n. 733-734 (enero-febrero). Coordinado por Antonio Monegal.

Antelo, Raúl, "Literatura comparada y ética", en AAVV. 1997, pp. 15-22.

Bassnett, Susan, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers, 1993,.

Beller, Manfred, "Tematología", en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 101-133.

Block de Behar, Lisa, Coord., *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.

Brunel, Pierre, e Yves Chevrel, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994.

Calvino, Italo, "Por qué leer los clásicos", en su *Por qué leer los clásicos,* Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 13-20.

Campos, Haroldo de "El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas 'periféricas'", en AAVV. 1997, pp. 101-108.

Carrera de Artes*, Guía de Información*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Cella, Susana, comp, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada., 1998.

Chardin, Philippe, "Temática comparatista", en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 132-147.

Davini, Silvia Adriana, *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

Dimeo, Carlos, "Producción teatral – Industria cultural y prácticas culturales", en *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoameriocano*, de varios autores, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz "Multiplicando Miradas", Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2007.

Dornheim, Nicolás Jorge, "La Littérature Comparée en Argentine. Apercu rétrospectif et situation présente", *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n. 1, 1992, pp. 29-43.

_____, *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada*, Anejo 1 del Boletín de Literatura Comparada, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXVI, Fascículo 1, 2001.

Dubatti, Jorge, ed., *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1992.

_____, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC, 1995.

_____, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.

_____, 2000, "Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo", *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, n. 3 (marzo 2000), pp. 19-29. También en J. Dubatti (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000, pp. 47-59.

_____, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

_____, comp., *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, J. Dubatti compilador, Buenos Aires, Nueva Generación/CIHTT, Col. Temas de Teatro Universal, 2002.

_____, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

_____*, De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Jorge Dubatti editor, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, 2003, 288 págs. Se trata de las actas de las conferencias plenarias del *I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* (setiembre 2003).

_____, "Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)", en Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación,* Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIAmericana, 1), pp. 208-232.

_____, *El teatro sabe. La relación escena / conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado,* Buenos Aires, Atuel, 2005.

_____, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

_____, *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado,* Buenos Aires, Atuel, 2008.

_____, “Institucionalización del Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, Nº XXXVI (2011, en prensa).

_____, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010b.

Franco Carvalhal, Tania, *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

_____, comp., *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

_____, “De las identidades en una época postnacionalista”, *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), 1995, pp. 17-21.

_____, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

Garnica de Bertona, Claudia, “La tematología comparatista: de la teoría a la práctica”, AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo,1998, tomo II, pp. 227-236.

Gnisci, Armando, comp., *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia, 1993.

_____, ed., *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

González, Horacio, *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

González de Díaz Araujo, Graciela, ed., *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación, 2007.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

_____, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

Henríquez Ureña, Pedro, *Obra crítica*, México, FCE, 1981.

Iglesias Santos, Montserrat, comp., *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

Koppen, Erwin, *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990.

Lafarga, Francisco, y Roberto Dengler, eds., *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.

Lambert, José, "En busca de mapas mundiales de las literaturas", en Lisa Block de Behar, 1991, pp. 65-78.

Lida de Malkiel, María Rosa, “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, en su *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 173-202.

Lukacs, G., *Estética I. La peculiaridad de lo estético,* 4 vols. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1966-1967.

Merino Alvarez, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León y Universidad del País Vasco, 1994.

Miner, Earl, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Monegal, Antonio, “La literatura irreductible”, *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 733-734 (enero-febrero 2008).

Nivelle, Armand, “¿Para qué sirve la literatura comparada?” en M. Schmeling, 1984, pp. 195-211.

Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1997.

Pageaux, Daniel-Henri, “De la imaginería cultural al imaginario”, en P. Brunel e Y. Chevrel, dirs., 1994, pp. 101-131.

Pichois, Claude, y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.

Pizarro, Ana, “Sobre las direcciones actuales del comparatismo en América Latina”, *Casa de las Américas*, La Habana, n. 135, 1982 pp. 40-49.

Romero, Dolores, comp., *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Schmeling, Manfred, comp, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa., 1984.

_____, ed., *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Konigshausen & Neumann, 1995.

Souriau, Etienne, “Estética comparada y literatura comparada”, en su *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, FCE, 1986 pp. 15-23.

Tötösy de Zepetnek, Steven,“Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada”, en AAVV., 1997, pp. 59-61.

Vega, María J., y N. Carbonell, eds., *Literatura Comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.

Vidal de La Blache, Paul, *Principes de Géographie Humaine*, Paris, Collin, 1922.

Wellek, René “The Crisis of Comparative Literature”, en W. Friederich, ed., *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, v. I, pp. 149-160. Reeditado en su Concepts of Criticism, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 282-295.

Wellek, René, y Austin Warren, “Literatura general, literatura comparada, literatura nacional”, en su *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 57-65.

Los problemas terminológicos en los tránsitos entre literatura y teatro

Gabriel Fernández Chapo (UNLZ)

fernandezchapo@hotmail.com

Es frecuente tanto en la crítica periodística y los estudios académicos, como en las declaraciones y metatextos de los propios hacedores teatrales la utilización en forma indistinta de diversos términos a la hora de dar cuenta de los procesos de tránsito entre la literatura y el teatro.

En este sentido, la palabra "adaptación" es una de las más utilizadas para referirse a los casos de espectáculos teatrales que tienen algún vínculo explícito de orden temático, formal y/o procedimental con una obra literaria precedente.

Sin embargo, utilizar la palabra "adaptación" implica en sí mismo asumir un fundamento de ser, un juicio a priori sobre la ontología de este vínculo, y, a su vez, genera una serie de implicancias que no logran asir en su complejidad este tipo de fenómeno.

"Adaptación" remite a varias cuestiones. Por un lado si nos referimos a un proceso de adaptación, estamos asumiendo que habría algo "inadaptado" que puede ser llevado a una nueva norma y/o sistema. En estos casos, y bajo este criterio, se entendería implícitamente que la literatura funcionaría como un ente inasible y complejo, que puede ser integrado a un nuevo formato genérico pero únicamente bajo un principio de subordinación y síntesis. Detrás de la palabra "adaptación", se esconde la noción de que la literatura es un sistema de alta complejidad (mucho mayor que el teatral) y que los "pasajes" posibles de literatura a teatro corresponderían a procesos de reducción o simplificación.

Nos sirve para ejemplificar esta apreciación la definición de adaptación que proponen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2000): "La adaptación es una modificación ejercida sobre una obra literaria para **acomodarla** a un determinado público o lector distinto de aquel para el que fue primeramente concebido (...)."

O la que propone Francis Hodge en *Play directing* (1971): "Una adaptación es una pérdida en el pasaje de un texto, en un intento por recapturar su espíritu y sentimiento mientras se reproduce la acción dramática (el subtexto) en un lenguaje más o menos cercano al original (...)[82]

Estas definiciones no sólo exhiben una noción del proceso de transformación desde una visión reduccionista, sino que establecen un parámetro sobre el modelo o desviación que debería seguir el espectáculo teatral, atribuyendo a este último una entidad subsidiaria de la literatura.

[82] Finzi, A. (2007 pag .56)

Desestimamos esta concepción de las relaciones inter-genéricas. Concebimos a la literatura y al teatro como prácticas artísticas que presentan sus propias especificidades (autonomías y soberanías), siendo imposible determinar o establecer un estatuto cuantitativo o cualitativo sobre el nivel de complejidad que presenta tal o cual disciplina.

Asimismo la palabra "adaptación" tiene una implicancia práctica, ya que estaría dando cuenta de un cambio de soporte, una adecuación de formato o una modificación de registro. Bajo esta implicancia, se daría a entender que la literatura debe ser manipulada por el teatro de modo que pueda ingresar dentro de su propio sistema. Nuevamente estaríamos entendiendo el fenómeno como una instancia de supresión reduccionista, en vez de comprender que los grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente obras literarias, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poiético-creativo en el que la fuente literaria pudo emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

Otros teóricos y ensayistas comenzaron a utilizar el término "traslación" o "transposición" para definir las operaciones de pasaje de literatura a teatro. En estos casos, también se parte de una concepción oculta: hay un objeto artístico trasladable, mudable de un espacio simbólico a otro. Se entiende entonces que la instancia creativa, productiva está en la obra fuente, mientras que la obra destino sólo tendría que asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad a no violar ese traslado. Para ser más claros, será útil una metáfora doméstica: la literatura sería nuestra primera casa, llena de muebles y adornos; el teatro sería nuestro nuevo hogar; y la "traslación" o "transposición" sería el intento de hacer la "mudanza" de la mejor manera posible para poder reducir al mínimo los objetos rotos en el camión, los rayones sufridos por los muebles durante el viaje o los elementos perdidos entre cajas. Queda claro que nunca los muebles y adornos van a estar igual o mejores que cuando partieron. Y que habrá una serie de componentes que funcionaban perfectamente en un espacio determinado, y que no van a establecer ese mismo vínculo de eficiencia en otro espacio totalmente distinto. Ahí radica la simplificación que está inmersa en estos términos.

En cambio, consideramos que este vínculo es fructífero cuando se erige como dos instancias creativas, vinculadas, influenciadas, pero sin perder la dimensión poiética. Volviendo a la metáfora doméstica, la relación inter-genérica sería ver, tomar nota, hacer bosquejos de los muebles y adornos de la primera casa, pero dejarlos allí. Ya instalados en el espacio del nuevo hogar, se podrá recurrir a la memoria o a las notas tomadas, y teniendo en cuenta las particularidades del nuevo hogar, se volverán a construir los muebles necesarios para las dimensiones y características de ese nuevo espacio sin perder el referente inicial.

Finalmente, otro de los términos de uso habitual en relación a estos procesos compositivos es el de "versión". Se ha extendido fuertemente en los últimos años, tanto en la crítica como en la práctica

teatral, la recurrencia a este término para definir aquellos casos donde el espectáculo teatral se atribuye la capacidad de relacionarse libremente con el material fuente, ofreciendo una deliberada intervención y/o re-creación de los vínculos argumentales, formales o ideológicos con el texto literario fuente.

No es menor esta discusión sobre la terminología que da cuenta de los fenómenos de pasaje entre literatura y teatro. La utilización de una u otra palabra está asentando una posición a priori sobre concepciones determinadas en relación a los problemas, sentidos y efectos que se suscitan en este vínculo.

Resulta importante entonces, no necesariamente desterrar el uso de las palabras "adaptación", "traslación" o "transposición", sino dejar en claro en su utilización, que esta terminología no responde a las nociones tradicionales que suelen sustentar, y que deben ser entendidas desde una perspectiva superadora de las concepciones de síntesis, ajuste, fidelidad y traición.

A modo de síntesis, y en referencia a esta problemática terminológica, se puede plantear que los estudios teatrales contemporáneos tienden a limitar el uso del término "adaptación" para definir los casos de modificaciones y/ transformaciones dentro de un mismo género. Vinculado o cercano a prácticas de actualización y/o traducción, bajo esta conceptualización de la adaptación no habría un cambio de registro genérico, sino que son operaciones sobre un material dramático precedente, son procesos de trasvase dentro del propio lenguaje artístico-teatral. Un ejemplo sería el trabajo de B. Brecht en su obra *Antígona* en relación a la tragedia de Sófocles.

Con "transposición" se suele definir, en cambio, los espectáculos teatrales que han desarrollado procesos de apropiación de materiales literarios con una visible búsqueda de cercanía o equivalencia con el universo fuente. Dentro de esta taxonomía, se encuentra una gran cantidad de variantes posibles que van desde estilizaciones de orden genérico y formal hasta procedimientos contextualizadores.

Finalmente los estudios teatrales actuales suelen recurrir al término "versión" para dar cuenta de las obras teatrales que realizan una manifiesta transgresión, una profunda re-elaboración del texto literario inicial dentro de las particularidades compositivas del género dramático. En estos casos es evidente que el vínculo entre la literatura y teatro no se circunscribe a un proceso de aproximación o equivalencia, sino que justamente la propuesta dramática se constituye en tanto superación y/o reinversión de los valores contenidistas, formales y/o ideológicos del universo literario fuente.

En conclusión, se puede señalar que de nada, o de poco sirve para el campo teatral, la puesta en escena de grandes obras literarias si éstas no conforman buenas propuestas escénicas más allá de sus vínculos con la literatura. Estas obras teatrales deberían ser al menos suficientemente interesantes para que no generen nostalgia del texto fuente. En otras palabras, resulta menos

importante la materia literaria tomada por los creadores teatrales, que el trabajo final, la obra acabada que se genera ante los espectadores.

Siguiendo esta lógica, un destacado material literario no puede ofrecer ninguna garantía de buen espectáculo teatral. Y surge inevitablemente la contracara de la proposición: una mala obra literaria no necesariamente asegura una propuesta escénica de baja calidad.

Esta apreciación puede parecer obvia, pero es frecuente que el campo teatral nacional trabaje justamente valorizando las propuestas de pasaje entre literatura y teatro por el valor mismo de la obra fuente, en vez de priorizar las cualidades del espectáculo ofrecido.

No se debería entender el tránsito entre literatura y teatro sino como el pasaje de un modo de expresión a otro. Este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etc. Este proceso conlleva necesariamente a la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

La fuente literaria original solo puede ser apropiada en tanto memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Puede ser sólo una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario.

Justamente, bajo estas observaciones, surge la necesidad de plantear una revisión sobre los términos adecuados para dar cuenta de estos procesos. En tiempos, donde los estudios teatrales asimilan la complejidad de la práctica dramatúrgica contemporánea (donde hallamos no sólo la dramaturgia de autor, sino también la grupal, la de actor, y la de director), se vuelve indispensable también sumergirse en las nuevas condiciones de funcionamiento y especificidad que posee en el teatro contemporáneo todos los pasajes entre la literatura y el teatro.

Tipos de abordajes habituales de los procesos de dramaturgia inducida

Si considerábamos que la forma de denominar los tránsitos entre literatura y teatro (adaptación, traslación, transposición, etc) era una forma de establecer una noción axiológica sobre el proceso en sí mismo, el modo de análisis o abordaje que se emplee en estos casos teatrales también representa una toma de posición a priori.

Hay ciertos lugares comunes (y discutibles) en los estudios sobre los casos de “adaptación”. Uno de ellos es la pretensión de asumir que la obra teatral tendrá un valor previo, otorgado por la calidad del escritor del texto literario inicial. Ya ofrecimos suficientes argumentos para comprender que, al ser dos creaciones paralelas y de registros y soportes disímiles; la calidad o excelencia artística no es

transferible. No hay ningún factor dentro de la obra fuente que pueda asegurar una continuidad de valor poético hacia la obra destino durante el proceso de pasaje.

Incluso este equívoco contribuye a fomentar una peligrosa tendencia en el campo teatral, consistente en que las propuestas escénicas que trabajan sobre textos literarios tienden a reconstruir la lógica del canon literario.

Cabe destacar que el canon literario responde a un sistema con especificidades compositivas distintas a las del teatro, y que está fuertemente condicionado por las necesidades del Mercado. No es difícil encontrar en Argentina la puesta en escena de los grandes best-sellers de los últimos años. De esta manera el propio canon literario es el que termina dictaminando cuáles son las transposiciones que deberían generar interés, y esa apreciación se sustenta en el espesor simbólico-ideológico que tiene el mundo literario y/o personal del escritor fuente.

La recurrencia a textos clásicos de la literatura mundial y/o nacional es otro de los caminos frecuentes que se construye sobre este equívoco.

Esta suposición deriva en estudios ensayísticos donde el objetivo es determinar y delimitar la presencia o ausencia de los elementos literarios en la obra destino, con la creencia de que el valor de esta propuesta termina siendo exógena a la misma.

Muchos de esos trabajos ensayísticos persiguen como fundamento la descripción de las diferencias entre el texto espectacular y el texto literario, enumerando las escenas modificadas, agregadas, mutiladas; personajes que sobrevivieron al pasaje, personajes nuevos; modificación de desenlace, lugares y trama.

Este modo de abordaje sólo puede suministrar un panorama sobre el resultado de las operaciones realizadas. Para no quedar en una instancia cuantitativa de poco valor ensayístico, que se limite a contrastaciones de fidelidad o desvío entre ambas obras, se debe proceder a indagar los posibles motivos de las transformaciones, los procedimientos aplicados, los efectos buscados en el pasaje, y la resolución de las problemáticas vinculadas a las diferencias específicas como género que posee cada una de las disciplinas: el tono, el narrador, el punto de vista, los pensamientos, el marco estilístico, los personajes, el cronotopo, etc.

Fisonomía de abordajes productivos en los fenómenos de tránsito literatura-teatro

Resulta necesario que los estudios teatrales se acerquen a los fenómenos de traslación, no exclusivamente desde un método estadístico sobre los cambios operados, sino profundizando la indagación en los motivos, modos y efectos de las decisiones poéticas tomadas en el campo creativo final.

El relevamiento de los posibles vínculos hiper, hipo, inter o transtextuales se vuelve de interés cuando permite analizar los mecanismos de creación que los “adaptadores” desarrollaron durante el proceso de dramaturgia inducida.

Este tipo de abordaje servirá no sólo para dar cuenta del resultado poético de determinada obra en particular, sino también para generar saberes metateatrales y metaliterarios. Es decir que, tratando de reconstruir las operaciones efectuadas en el proceso compositivo, se puede establecer nociones sobre la especificidad ontológica de ambas disciplinas y sobre las zonas de frontera, acercamiento o alejamiento entre ambos territorios artísticos.

En vez de intentar establecer analogías o rupturas, constituye un aporte de mayor relevancia para los estudios teatrales el poder examinar los tipos de vínculos que se pueden establecer entre ambas disciplinas. Para ello, es una condición esencial comprender que estos procesos no implican atribuciones negativas o positivas a priori sobre la literatura o el teatro, que no es posible establecer relaciones de jerarquización entre ambas disciplinas, y que se está frente a dos casos de creación poética singular (relacionados, pero que mantienen su propia autonomía y condición de ser).

También es importante recordar que la transposición no implica necesariamente un contrato tácito de equivalencia o proximidad con la obra fuente, siendo potestad de los creadores teatrales la cercanía, apropiación o alejamiento del universo literario inicial de acuerdo a los requerimientos de la obra final o del criterio utilizado para lograr determinado efecto.

El teatro debe crear con sus propios medios y herramientas. De esta manera, el estudio de los procedimientos aplicados en casos de transposición servirá para comprender la singularidad de la literatura y del teatro en cuanto a sistemas disímiles (uno trabaja exclusivamente con el código lingüístico, el otro con imágenes y sonidos); y discutir las zonas compartidas y diferenciadas.

Resulta sumamente enriquecedor cuando los estudios teatrales se permiten analizar los procedimientos empleados para generar puentes entre ambas disciplinas, cuando se posibilita la indagación sobre las estrategias compositivas suscitadas entre la configuración del hecho escénico y el texto literario precedente. Pero no se debe perder la perspectiva que esos puentes deben ser creados por y para la obra teatral. Es decir que el sentido de relación y vínculo se establece desde el teatro mismo como punto de partida. Es el teatro el que va sobre el universo literario y construye hacia él los modos de traslación. Si no tuviéramos en cuenta esta noción, caeríamos en los fenómenos mecánicos de equivalencias que parten de la literatura y que el teatro no da abasto para rechazar, derivando en propuestas escénicas fuertemente literaturizadas y de baja teatralidad.

La problemática del objeto de estudio

Reflexionar sobre el análisis de las transposiciones requiere indefectiblemente tener que definir el objeto de estudio en el cual se deben basar los estudios teatrológicos.

Históricamente el abordaje de los casos de pasaje entre literatura y teatro fue trabajado desde múltiples disciplinas (literaria, histórica, psicológica, sociológica), aunque prevalecen los estudios literarios realizados desde el estructuralismo, la narratología, o la estilística.

Esta tendencia desplazó los estudios teatrales de la propia materialidad del hecho teatral (en el escenario, en el acontecimiento vivo), y motivó una conducta textocentrista, donde gran parte de los abordajes ensayísticos se limitaban exclusivamente al texto dramático.

Muchos ensayistas destacan la condición dual, compleja, en cuanto instancia de enunciación, que presenta el teatro en sí mismo:

> Una adaptación teatral, al igual que cualquier otro texto teatral (...), se halla en la posición singular de funcionar como entidad semiótica simultáneamente en dos dominios semióticos distintos, pero que guardan relación entre sí. Funciona, por un lado, como ´texto de representación´, en la transacción actor-auditorio, y por el otro, como texto que es una modalidad escrita de ficción dramática, orientada a la representación en escena, pero que también se puede consumir como literatura ´para leer´ (Bardenstein, 1991)

No desestimamos la importancia de estudiar los textos dramáticos. En gran parte de los casos a investigar, es la única manera de poder acercarse a estos fenómenos debido al carácter efímero, convivial y territorial que posee intrínsecamente la práctica teatral. Sin embargo, el texto dramático debe ser abordado en cuanto a discurso incompleto, como una partitura, como un sistema de notación, como una serie de lugares de indeterminación, que nos permite vislumbrar algún aspecto de la configuración del hecho teatral, pero que no es el acontecimiento teatral en sí.

Una de las mayores dificultades que presenta el estudio del teatro es justamente que estamos en presencia de un objeto de análisis mutable, experimental, que se reinventa (bajo ciertas pautas establecidas) en cada representación. El gran desafío de la teatrología es lograr establecer parámetros de abordaje sobre un objeto de estudio en constante modificación.

Si nos limitamos al estudio del texto dramático, estamos acotando nuestro análisis a la uni-dimensionalidad del código lingüístico, es decir estaríamos más cerca del campo literario que del teatral. A ningún ensayista que analice otros tipos de transposiciones, como por ejemplo el pasaje de literatura a cine, se le ocurriría estudiar el guión cinematográfico en vez de la propia película.

Es fundamental, en los casos posibles, comprender el conjunto de enunciadores que forman el espectáculo y ampliar la investigación a la materialidad tridimensional del acontecimiento de expectación teatral.

Estudiar el texto dramático no configura tampoco la posibilidad de limitar, contener, apresar el carácter variable, de constante reformulación de la práctica teatral. Si el texto dramático es un discurso incompleto, lleno de potencialidades propias del régimen múltiple de la puesta en escena, el investigador tendrá que trabajar no sólo sobre el nivel lingüístico, sino también sumergirse en las variadas hipótesis de realización que posee esa textualidad. Es decir que todo abordaje del texto dramático que pretenda estudiar al mismo como teatro, y no como una especie más de la literatura, se enfrentará a la dimensión provisoria, hipotética, a los múltiples intersticios que la materialidad lingüística deja para que opere la teatralidad.

De este modo, entendemos la dramaturgia del objeto escénico no en forma limitada al texto dramático, sino en un marco necesariamente inclusivo del trabajo compositivo del actor, el diseño escenográfico, lumínico y sonoro, la elaboración del director, entre otras actividades operantes sobre el escenario.

Aunque no siempre sea factible, la teatrología debería plantearse como dominio de estudio en los casos de dramaturgia inducida tanto la textualidad lingüística, como todo el sistema representacional del teatro.

Dado su carácter variable, el abordaje ensayístico sobre el teatro resulta fecundo cuando se focaliza justamente en el trabajo, en la actividad, en la obra como constante realización.

La gran paradoja de abordar el teatro como objeto de estudio es que justamente no es un “objeto”, en términos de lo realizado, perdurable, permanente. Analizar teatro es incursionar en el acontecimiento, en el evento escénico, en su materialización irrepetible, insustituible, es decir que es una producción en constante reformulación, un acto que sólo puede ser estudiado en lo efímero de su realización. Una vez concluidas sus operaciones de realización escénica, deja de ser teatro, y pasa a ser memoria, recuerdo lícito (pero recuerdo al fin) de lo que fue esa práctica teatral.

Asimilar la experiencia teatral a una actividad en constante realización nos ofrece un carácter de provisoriedad que está presente inexorablemente en todo vínculo creativo entre literatura y teatro. Las transposiciones solo pueden ser entendidas en cuanto proceso, y ya sea que se estudien espectáculos in situ, que el investigador concurra a los ensayos de una compañía teatral determinada, o que se limite al análisis del texto dramático, en todos los casos el investigador tendrá que evaluar los procedimientos, las acciones, los elementos en su dimensión variable, de transformación, de creación continua.

Si su objeto de estudio no es permanente, las hipótesis del investigador tampoco lo serán. Inevitablemente la teatrología funciona sobre las bases de lo probable, de la "tendencia hacia", o del nivel de recurrencias, pero deberá renunciar a toda pretensión de asir por completo el campo de estudio. El investigador está sometido a la contingencia del espectáculo y tendrá mayores alcances si analiza las operaciones y procedimientos espectaculares subyacentes en una propuesta escénica en particular, en vez de pretender analizar productos acabados.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, EMECE, 1994.

Cilento, Laura, "*Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual"*, en *Nuevo Teatro, Nueva crítica* (Jorge Dubatti, compilador), Buenos Aires, Editorial Atuel, 2000.

Dubatti, Jorge, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Lomas de Zamora, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora, 1995.

Fernández Chapo, Gabriel, "Literatura/teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino" en *Cuadernos del Picadero: Teatro & Narrativa*, Nº 19. Instituto Nacional del Teatro, Abril 2010.

_____, "Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca de los tránsito entre literatura y teatro" en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales "Alfredo de la Guardia"*, Buenos Aires, INTeatro editorial, 2009.

Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario*, Córdoba, Ediciones El Apuntador, 2007

Hodge, Francis, *Play directing*, London, Tice Hall, 1971.

Jauss, Hans, *Por una estética de la recepción*, Madrid, Cátedra, 1978.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

Marchese, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.

Sanchís Sinisterra, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Madrid, Ñaque editora, 2003.

Santoyo, Julio César, "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología". *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989.

Wolf, Sergio, *Cine / Literatura. Ritos del pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Los precursores de Artaud en Argentina

Alicia García Barral (CCC)
aigbarral@hotmail.com

Contexto

Después de 400 años de teatro a la italiana, en 1889 surge una serie de episodios que modificarán formalmente la trayectoria del teatro. En Moscú, Stanislavsky funda el Teatro de Arte y da a conocer su "método" con la desaparición del concepto de diva y revalorizando el rol del director por sobre el del actor. En Paris, el estreno de Ubu rey de Alfred Jarry, escandaliza a un público pacato hasta el extremo. Mientras que Adolphe Appia, suprime el telón e integra la iluminación eléctrica como parte del guión de la puesta.

Desde allí, los escenarios giratorios de Marx Reinhardt, la revolución escenográfica propuesta por Gordon Craig, la reconsideración del "metteur en scéne" propuesta por Gastón Baty, Charles Dullin y George Pitoef y el constructivismo de Meyerhold (con actores acróbatas y montajes mecanicistas) hacen un paso adelante en el predominio de la acción y lo visual en el teatro en detrimento de la sacralización del texto.

La desdichada vida de Artaud, y su muerte en plena posguerra, hacen que su legado se demore más de diez años en comenzar a hacerse evidente Para entonces las fronteras entre las distintas artes comienzan a desmoronarse. Y el espectáculo comienza a ser síntesis de diversas expresiones artísticas (cine, música, danza, arquitectura, pintura).

Cousté (1996:2) confirma que "simultáneamente —del off-off Brodway neoyorquino al Instituto Di Tella de Buenos Aires, de Paris a la polaca ciudad de Wroclaw, del Malmoe sueco a Londres- se borran los límites acotados de las llamadas disciplinas artísticas y de sus ámbitos específicos: entre la galería de arte, el auditorio, la sala cinematográfica y el espacio teatral se crea una línea de continuidad, por la que los espectáculos exposiciones circulan en libertad.
Simultáneamente la utopía de "última guerra", el nacimiento del mundo nazi con su genocidio y el feroz desenlace de la bomba atómica despertaron el interés del mundo artístico por un arte comprometido. En 1947, J. Malina y Julien Beck fundan el Living Theatre neoyorquino, con el fin de afrontar de manera provocativa el desgaste de la sensibilidad y sacudir los nervios y el corazón de los espectadores" a través de puestas en escena concebidas como" un espejo en el que el hombre pueda contemplar todos sus horrores. En 1950, el estreno de "La cantante calva" de Eugéne Ionesco, junto a las obras de Beckett y Adamov darán origen al Teatro del Absurdo. A mediados de la década Allan Kaprov (recursos del happening) realiza la fusión entre las artes plásticas y el espectáculo. Movida que los accionistas vieneses llevarán hasta la exasperación con el teatro misterioso-orgiástico de Germán Nitsch. Y a través de todos ellos se llega a la renovación escénica y de un teatro nuevo.

Artaud, nacido de la vanguardia y embebido de un interés crucial por hacer del teatro muerto uno vivo, vital y riguroso, es el sustrato de esta renovación, a partir del "Manifiesto del Teatro de la Crueldad" y de *El teatro y su doble*. Y algunos de sus herederos han sido Grotowski, Brook, el Living Theatre, y Genet entre otros.

Propuesta artaudiana

La exposición colonial de 1931 que se desarrolló en Paris fue un evento más de los espectáculos asiáticos y africanos destinados a imponer la preponderancia imperial de algunos países sobre sus (inestables) colonias. Podría haber sido una más, de no haberse representado en el pabellón holandés un espectáculo de danzas balinesas que produjo un shock estructural en uno de sus espectadores: Antonin Artaud.

Artaud, estaba interesado en el mundo oriental y sus mitos, como así también en la etnografía y las ciencias humanas, que estaban en auge en ese momento y en contacto directo con las artes.

Él se mantenía enfrentado a la civilización occidental y a su teatro porque lo consideraba separado de la vida, de la felicidad y adormecido por el conformismo burgués.

El descubrimiento de este espectáculo de danza balinesa, ritual y sagrada, de rigurosidad estética le permitió vislumbrar las nociones básicas de su teoría teatral. "Al releer los ensayos de *El teatro y su doble*, en orden cronológico, no es difícil entender que todo lo que será la aportación original de Artaud en el teatro contemporáneo ya está en síntesis contenido en la reseña del espectáculo balinés (Savarese, N., 2001: 546).

¿Por qué tal deslumbramiento con Bali? Porque un espectáculo tan diferente serviría para provocar un "cortocircuito" y en esa mirada extrañada encontrar el camino a la captación de la propia realidad, de las verdades trascendentes.

Artaud en su reseña (1931) afirmaba:

> En todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y bruscamente interrumpidas, en esas guturales modulaciones sincopadas, en esas frases musicales que de repente cambian de dirección, en esos vuelos de élitros, en el rumor de ramas, en el retumbar de cajas vacías, en el chirrido de autómatas, en las danzas de títeres animados hay un hecho realmente curioso, y es que por medio de ese laberinto de gestos, actitudes, gritos lanzados en el aire, a través de piruetas y evoluciones que no dejan de utilizar ninguna sección del espacio escénico, se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos no en palabras. Estos actores con

> sus hábitos geométricos parecen jeroglíficos animados (...) Tales señales espirituales tienen un sentido preciso que solamente alcanzamos por intuición, pero con la violencia suficiente como para volver inútil cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo.

Este espectáculo le hizo repensar a Artaud la necesidad de recuperar un teatro sagrado, que permitiera reconsiderar el espectáculo como rito, donde la actuación actoral funcionara como símbolo evocador de imágenes ancestrales, de verdades metafísicas. Alejarse del teatro como discurso verbal para instalar una expresión corporal similar a un 'jeroglífico" en movimiento escapándose del encorsetamiento devenido del devaneo lógico impuesto por el lenguaje en las obras teatrales de su época.

Este teatro balinés debe su extraordinario estilo al aislamiento en que vivía. Y este modo de bailar: rostro y cuerpo en movimiento independientes rigurosamente estudiados, movió profundamente a Artaud. Fue allí donde pudo descubrir la plenitud de la técnica. Bali le sirvió a Artaud para superar los prejuicios con la técnica. Allí ve a un actor creador. Descubrió entonces que la técnica era la que confería una energía particular al texto y que debía estar ligada a la espontaneidad. Viendo al actor como un jeroglífico viviente, pergeñó una forma actoral que permitiera unir la energía del cuerpo y del alma.

El camino que se propuso para lograrlo fue trabajar en un teatro que se transmitiera como la peste. Así define este hombre de teatro en el "Teatro y su doble", su nueva teoría:

> El teatro como la peste es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal cual son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar frente al destino, una actitud oculta, una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

Este nuevo teatro debería inducir al pensamiento a adoptar actitudes profundas, a encontrar significados religiosos y místicos, para lograr "exteriorizar una especie de drama esencial" (Artaud: 1983, p.55).

El teatro de la crueldad apela a un tratamiento de choque destinado a liberar al actor del dominio del pensamiento discursivo y lógico para encontrar una nueva experiencia estética y ética. (Arzeno, 2002:40) lo define de siguiente manera: "La crueldad de que habla Artaud no es un mero sadismo, sino la crueldad impersonal e incorpórea a la que están sujetos todos los hombres. Por eso el drama debe apelar a la emoción".

La técnica artaudiana exige en líneas generales:

• Un lenguaje de los sentidos con preeminencia sobre el habla.
• Lenguaje ritual.
• Expresiones que evoquen sonidos ancestrales.
• Metodología actoral codificada con movimientos arquetípicos.
• Ritmo escénico muy calculado.
• Movimientos pausados rígidamente que produzcan una estructura visual lógica.
• Dirección rigurosa.
• Delirio contagioso.
•Acatamiento del autor a este nuevo teatro de director.

Grotowski, discípulo de Artaud (aunque no lo conoció) creó en los sesenta el Teatro Laboratorio de Opole (luego trasladado a Wroclaw) con algunas de las puestas más célebres: el *Caín* de Lord Byron, el *Doctor Fausto* de Marlowe, *El príncipe constante* de Calderón o la *Acrópolis* de Wyspianki, en las que plasma los audaces postulados ceremoniales y litúrgicos de la propuesta artaudiana.

Peter Brook junto a Charles Marowitz y Peter Hall, deciden en 1963 partiendo de las teorías de Artaud renovar la vanguardia de la literatura dramática por un teatro que no excluyese al texto, pero que no se subordinara a él. Los primeros trabajos del Royal Shakespeare Experimental Group se estrenan en enero de 1964 con una presentación del Theatre of Cruelyty, espectáculo integrado por un texto de Robbe Guillet y Paul Ableman, dos escenas de Les paravents de Jean Genet y el Hamlet de Shakespeare en traducción a media hora de Charles Marowitz, en base a trabajos de improvisación de los doce actores de la compañía. Las polémicas que desató en Londres, en el momento de su estreno fueron el punto de partida para el Teatro de la crueldad inglés, que llevó al éxito mundial algunas puestas como el *Marat Sade* de Peter Weiss y el *Mahabharatha védico* en el que fusionaban las técnicas tradicionales del Kathakali indio con elementos escénicos occidentales (el proyecto que Artaud había previsto para el teatro balines). Y en Argentina, Alberto Cousté fundó El teatro de la Peste siguiendo las instrucciones del mismo maestro.

El teatro de la peste: su historia y su técnica

Alberto Cousté, poeta, periodista y director teatral comenzó su carrera como director en 1955 con la puesta en escena de *La paloma de la puñalada*, de Gaspar Benavente. Instruido en la metodología teatral a través de una discípula de Galimna Tolmacheva, de los aportes de Hedí Crilla o de la amistad con escenógrafos como Saulo Benavente fue descubriendo el método Stanislavski, el distanciamiento brechtiano o la tercera vía espacial y volumétrica que habían propuesto Vsevolod Meyerhold o Erwin Piscator. Pero recién en 1960 durante una gira por Bolivia y ante un público formado por comunidades indígenas (que reaccionaron de manera insólita a la puesta de *El médico a pesar suyo* de Moliére), comprendió que las búsquedas y teorías dramáticas empleadas en

occidente estaban lastradas por limitaciones culturales: el psicologismo, la herencia realista o el compromiso político. Fue a partir de esa experiencia que tuvo la intención de recuperar la esencia sagrada, el rito de la ceremonia, la sospecha de la trascendencia en su teatro.

En 1962 la editorial Gallimard comenzó a publicar las obras completas de Antonin Artaud y allí corrobora Cousté (1996) "tuve acceso a la mayoría hasta entonces casi desconocida de su pensamiento teórico. Los ensayos (aunque antropológicamente discutibles) sobre el teatro balines, sus experiencias con los indios tarahumaras y los sucesivos manifiestos sobre el Teatro de la Crueldad, me pusieron en la pista de lo que andaba buscando". Comienza entonces con un grupo de actores bajo su dirección a hacer teatro en los barrios, de día, de noche y en la calle también. Basándose en los postulados de Artaud ensayaron experiencias inéditas en el país.

Al respecto el director argentino aclara: "este fue uno de los cuatro primeros grupos que a comienzos de los sesenta intentó recoger y llevar a la práctica la herencia de Artaud. Los otros tres fueron el Teatro Pánico de Jodorowsky, Arrabal y Topor en París; a escisión de la Royal Shakespeare capitaneada por Peter Brook y Charles Marowitsz en Londres; y el Teatro Laboratorio de Grotowski en Wroclaw, Polonia.

Continúa explicándonos Cousté en un largo diálogo vía e mail:

> Se trataba de superar el sometimiento al texto, siempre lastrado de raciocinio (porque apela a la comprensión intelectual del espectador) y poner el acento en los elementos de la trama que apuntaran a la trascendencia. La improvisación dirigida en ese sentido, por tanto, desempeñaba un papel fundamental en los ensayos y la puesta se iba construyendo en función de los hallazgos de esa intuición colectiva. En ocasiones un cierto estado de gracia del grupo desembocaba en un contenido oculto de la escena y en una tensión que no hubiese sido posible conseguir por medios psicológicos-racionales. Estos hallazgos iban perdiendo eficacia en proporción a la unidad y extensión del texto, lo que me llevó tras la puesta de *No hay piedad para Hamlet*, a la búsqueda de propuestas menos unitarias y de carácter antológico. Tales los casos de *Artaud 66 y El menú*.

Se incluía al público en las representaciones de maneras muy diversas. Por ejemplo: usando sus casas, y haciéndolos participar activamente en la actuación. La calle Rauli, una cortada aledaña a la facultad de Agronomía fue escenario de varias representaciones. Al estilo del teatro de guerrilla o de las experiencias del Living Theatre se invitaba al público a participar de esas puestas. Esta experimentación consistía en la creación de un climax que tenían la intención de conmover de manera no amable al espectador, involucrándolos en acciones dramáticas. Se solían tomar acciones con estructuras dramáticas abiertas para la reproducción de hechos efímeros. En las primeras

experiencias se invitaba a participar a los vecinos haciéndolos trabajar como disparadores o catalizadores. A veces se daban consignas a los dueños de casa que debían ceder espacios y a medida que se desarrollaba la historia podían decidir si abrían otros espacios. El propietario disponía si estaba de acuerdo en continuarla la experiencia o no, en base al desarrollo previo de la acción hasta ese momento.

Se intentaba restablecer el rito incluyendo actores y espectadores. Todos formaban parte de la concelebración. Se hacía partícipe a cualquier persona del público, de un dolor o situación sentida en el escenario. Se abolía la cuarta pared.

La acción era rigurosamente establecida. Los objetos comunes cobraban nuevos significados, se transformaban así en objetos peligrosos. Todos los elementos, la palabra y la acción eran empleados de manera rigurosa. La crueldad era el rigor.

Se trataba de buscar la imagen a mitad de camino entre el yo y el personaje. Para ello se debía entrar en "estados especiales" antes de la representación, despersonalizándose. Mac Lennan (2004) cuenta que "El actor era un compendio de sensaciones y pulsiones listos para ser usados por el personaje pero fuera del yo, y fuera del personaje también".

Se ensayaban obras para el público en general y otros elementos para un público entendido. Tal fue el caso de *Marat-Sade* de Peter Weiss. Era habitual la muestra de trabajos cerrados a un público especial en una sola función.

En el marco de estas búsquedas, en septiembre de 1965, se estrena en el Teatro del Altillo de Abel Saez Buhr, la obra *No hay Piedad para Hamlet*, de Mario Trejo y Alberto Vanasco como cooperativa teatral sin nombre propio.

Un sector de la crítica y del público vio en esa experiencia un aliento desconocido para el teatro argentino y la apoyó fervorosamente, otro sector en cambio sólo acusó el impacto de un espectáculo tumultuoso al que negó toda validez artística. Entre ambos extremos, una tercera corriente de opinión confundió el experimento con una variante del llamado teatro del absurdo, (como el que venía desarrollando el grupo Yénesis) o con el rótulo más vago aún de teatro de vanguardia.

En marzo del 66, luego de un verano dedicado a la continuación del trabajo teórico, el grupo decidió constituirse en elenco estable bajo el nombre de Teatro de la Peste, motivados por la mención especial del premio de la revista Teatro XX de ese año, donde Kive Staif (1996: 9), haciendo un balance de la temporada explica que "el valor de la dirección de Alberto Cousté en *No hay piedad para Hamlet* estriba en que tiene una convicción y la lleva hasta las últimas consecuencias, de una manera muy manifiesta, e insisto, esa audacia, esa convicción, esa manera de jugarse hasta el final es lo que está faltando en nuestro teatro".

Y a raíz de ese premio fueron invitados por Alberto Villanueva a exponer en el Instituto Torcuato Di Tella. Prepararon una antología del Teatro de la Crueldad a manera de homenaje y agradecimiento a Antonin Artaud. Así nació *Artaud 66* .El espectáculo estaba conformado por cuatro trabajos: *Severa vigilancia* de Jean Genet, cuatro escenas de *Los Cenci* de Antonin Artaud. Una adaptación hecha por el grupo del *Orlando furios*o del Marqués de Sade y la versión de *Hamlet* de Charles Marowitz.

El grupo era reducido en los comienzos (seis u ocho actores) y finalmente contó con la colaboración de muchos más: Liliana Arendar, Marion Bess, Flora Dabbah, Carlos Dourat, Norberto del Vas, Mario Grimm, Leonor Lido, Martín Lobo, Gustavo Mac Lennan, María Inés Mac Lennan, Arnaldo Rico, Susana Segovia, Gianni Siccardi, Skarpe, Guillermo Soto. Miguel Taboada, Carlos Trafik y Ana Venturi.

En junio de 1966 miembros del grupo, incluido Alberto Cousté decide viajar por la costa del Pacífico para hacer conocer su teatro. Los fondos para la gira surgieron del remate de pinturas donadas por treinta artistas plásticos de renombre: Castagnino, Berni, Basaldua, Urrechua, Kenett, Kemble, Robirosa, Chaab, Distefano y Polesello, entre otros.

Chile y Lima (Perú) fueron los primeros destinos, hasta que en febrero de 1967, cuatro integrantes del Teatro de la peste regresaron a Argentina disolviendo el grupo.

Conclusiones

La experimentación del teatro que practica Cousté y su grupo presentó gran distancia estética con respecto al sector del teatro dominante. Los directores y actores del sistema stanilavskiano en pleno apogeo tomaron la actuación del grupo como una afrenta al teatro y al buen gusto. Pero otro sector de la crítica y del público aclamó este nuevo teatro, donde se percibía una renovación básica. Hubo quienes creyeron que era un nuevo intento del teatro del absurdo o del teatro de vanguardia. Lejos estaban éstos de comprender el riguroso acatamiento al método artaudiano que el grupo seguía.

Es que el método Stanislavski produjo en Argentina una oleada de excelentes pedagogos dramáticos: Juan Carlos Gené, Augusto Fernández, Roberto Durán, Carlos Gandolfo, entre otros, que monopolizaban ese campo. Como máximo se toleraba la heterodoxia de alguna que otra puesta brechtiana (si la protagonizaba Cipe Lincovsky o era una experimentación lateral de Gandolfo o Inda Ledesma) con toda la intención política a la izquierda. A ello se sumo un equívoco no buscado por nadie pero central en la actividad artística de Buenos Aires de esos años: el fenómeno Di Tella. La gente que lo protagonizaba, anárquica y propiciadora de la ruptura del espectáculo tradicional a través de propuestas como el happening no tenía nada que ver con el trabajo del Teatro de la Peste. Pero se los identificó como provenientes de esa vertiente. Y la gira por América que realizaron

enseguida después de la puesta de *Artaud 66* consolidó una errónea captación sobre el trabajo del Teatro de la Peste.

El propio Cousté afirma en conversación vía e mail: “Nada me interesa menos que volver a avivar la serie de equívocos y desencuentros que produjo en su momento la irrupción de Artaud en el ambiente teatral argentino de hace ahora cuarenta años. Yo fui el primero pero por desgracia, también el único que intentó sumar las propuestas de Artaud al por entonces abrumador monopolio del método Stanislavsky y ello provocó toda suerte de malentendidos.

El grupo Teatro de la Peste fue el precursor que trabajo seriamente las técnicas artaudianas en nuestro país, simultáneamente con los desarrollos realizados en Europa y Norteamérica. La llegada de la dictadura de Onganía obliga a bajar la obra de cartel e impulsa la salida del país de los integrantes del grupo, que viajan en gira a Chile y Perú. La desintegración del mismo al año siguiente, frustró una continuidad y una legitimación de la tarea iniciada que el presente trabajo intenta rescatar.

Bibliografía

Artaud Antonin, “El teatro balinés en la exposición colonial” en Nouvelle Revue Francaise N°217, 1931.

_____, “Para terminar con el juicio de Dios”. Libreto no editado para programa radial francés. 28 de noviembre de 1947.

_____, “El teatro y su doble” España .Editorial Edhasa, 1983.

Arzeno, Federico. “El teatro perdido de Artaud” en Devenires de la Pedagogía Actoral. Año II N°4 Octubre 2002.

Cousté, Alberto “En el principio era el verbo, pero ahora no” en Anuario de Editorial Océano, 1996.

_____, Comunicaciones privadas con la autora. Agosto, Septiembre y Octubre de 2004.

Mac Lennan, Gustavo. “Teatro de la Peste” mimeo Bs As, 1998.

_____, 2004. Comunicaciones privadas con la autora Mayo y Julio del 2004.

Peirone Femando “El oficio de poeta” en Revista Lote N ° 41

Pellettieri, Osvaldo. “Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949.1976)” Galerna y Facultad de Filosofía y Letras. Argentina, 2003.

Savarese, Nicolás “Teatro y espectáculo entre Oriente y Occidente” Editorial Laterza, 1992..

_____, “Teatro euroasiano” Editorial Gaceta. Méjico, 2001

_____, “Sobre el teatro balinés” en El teatro más allá del mar. Colección escenografía. Grupo Editorial Gaceta Méjico, 2001

Staif Kive, “El jurado y la furia” en Teatro XX, Marzo 1966

Trejo, Mario y Vanasco, Alberto.”No hay piedad para Hamlet” Ediciones Culturales Argentinas Bs. As., 1960.

La seducción de Gombrowicz:
Una transposición desde lo lúdico hacia la representación de identidades

Andrea Giliberti (CCC)
andreagiliberti@hotmail.com

Ser adulto es poseer la forma, encerrarse y fijarse en ella, "ser" simplemente; no ser adulto es ser únicamente en el devenir. En realidad, sólo se puede ser en la muerte; mientras vivimos cambiamos.
Arthur Sandauer

Muchos de los que han transitado el derrotero de la poética de Witold Gombrowicz no han dejado de sentirse atraídos no sólo por su obra sino también por los avatares que lo han marcado como hombre. Por ello, desde diversos lenguajes[83], ya sea para homenajearlo o para recrear su *corpus* literario, diferentes autores han llevado a cabo producciones inspirados en el autor polaco.

Como suele suceder con aquellas personalidades polémicas, se suscitan odios y amores; los primeros lo constituirán los detractores de su literatura y, más aún, de su singular personalidad y, los últimos, aquellos que sintiéndose "seducidos" por su irreverencia y originalidad adhieren a él y lo convierten en leyenda.

El propósito de nuestro trabajo tiene como eje *La seducción*[84] (1958) que aborda el trasfondo de los hechos sucedidos en Polonia en el año 1943 durante la ocupación alemana y la rebelión de los guerrilleros. Gombrowicz retomará en dicha novela al igual que en *Ferdydurke*[85] el contexto histórico de su país natal, pero ya no haciendo hincapié en el humorismo porque en él, nos dice Gombrowicz, se manifiesta una distancia entre lector y autor, que no está presente en el texto. Se desplegará al máximo el procedimiento de la ironía y la parodia a las convenciones sociales productoras de forma y a las instituciones que la retroalimentan.

Es una novela tradicional polaca que trata de una pareja de adolescentes y dos hombres maduros, los que se sentirán seducidos por ellos e intentarán que el amor surja entre Henia y Karol, empresa que tanto el narrador, Witold, como su alter ego, Frederick, se empecinarán en lograr utilizando diferentes artilugios: la sensualidad, el erotismo, las intrigas.

Nos proponemos abordar la pieza teatral *La pornografía,* de Gonzalo Martínez como transposición de la micropoética gombrowicziana.

---

83 Con esta denominación nos referimos a todo sistema que tiene como objeto la comunicación, que puede ser lingüística o no. Es importante destacar que el único lenguaje que existe no es el que llamamos lenguaje natural, toda obra artística es un sistema de modelización secundaria (Yuri Lotman) porque se sirve de la lengua como material para poder significar. La obra de arte es un texto porque tiene la capacidad de narrar como el cine, el teatro, la fotografía, la pintura, etc.

84 Fue redactada en 1958 pero se editó en al año 1960 en Francia. Primeramente, fue traducida como *La seducción* y, posteriormente, como *Pornografía.*

85 Ferdydurke pertenece al año 1937. Aunque por aquellos años no tuvo la difusión que mereció, es considerada la obra más famosa del autor y representante del modernismo europeo. El propio Gombrowicz la consideró su obra fundamental y la cual dio origen a la novela que nos ocupa.

¿Adaptación o transposición?

Los términos "adaptación" y "transposición" son utilizados en el seno de la teatrología e, incluso, en el cine - en forma arbitraria e indiscriminada- como una suerte de sinónimos. Por ello, creemos necesario plantear una distinción fundamental entre ambos conceptos[86].

Sostenemos que ambas nociones implican obtener un hipertexto a partir de un hipotexto según lo que expone Genette. Sin embargo, consideramos la adaptación de carácter intergenérico, es decir, en ella los vínculos se manifiestan entre obras del mismo género o especificidad. Aclaramos esta cuestión: "Tanto el TF [texto fuente] como VT [versión teatral] son textos teatrales. No hay cambio genérico sino modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales" (Dubatti, 2008, p.169)

Estas modificaciones de las que habla Dubatti podrán ser de diferentes grados según se altere lo temático, sintáctico, morfológico y otras estructuras del texto fuente respecto del texto destino. En cambio, en la transposición se entablan vínculos entre diferentes lenguajes. El texto fuente puede ser:

> Una novela, un poema, un conjunto de cuentos […] es decir, no pertenece al género específicamente teatral, y se realiza un pasaje al género teatral […] a través de los códigos de la representación dramática o escénica (Dubatti, 2008, p.168)

Es importante subrayar que no podemos reducir la adaptación ni la transposición a un cambio de sistema, ya sea a lo literario o lo teatral puesto que es mucho más. De otra forma, caeríamos en el reduccionismo más acérrimo eclipsando el sentido mismo de la obra artística y olvidando su condición fundacional: la producción de la poiesis.

Desde nuestra concepción "transponer" significa mantener una vinculación entre dos textos, pero mediante una transformación de naturaleza que implica un pasaje entre dos lenguajes diferentes. Será en este sentido como entenderemos la idea de "transposición" y la que utilizaremos para referirnos a la puesta en escena producida por nuestro director.

El texto espectacular: recursos macro textuales

Gonzalo Martínez comenzó su labor como dramaturgo en forma paralela a la de su formación profesional a partir del año 1993. A pesar de su incipiente carrera en lo que hace a su producción como dramaturgo, la transposición que realizara de la obra de Gombrowicz en el año 2006 ha tenido especial repercusión en la crítica y será en ella, especialmente, en la que nos detendremos.

[86] Si bien nuestro propósito no es establecer un análisis exhaustivo entre ambos términos ni esbozar una teoría sobre el tema es importante señalar las implicancias que éstos generan en la concepción de la obra artística.

Ahora bien, en su transposición, Martínez no apunta a la referencia histórico-política que inundara la producción Gombrowicziana sino a: "el juego entre los personajes, juego sensual o sexual (…) la sensualidad o la sexualidad más que el entorno socio-político"[87].

En efecto, "lo erótico" y "lo sensual" se manifiesta eminentemente, fluye desde el centro hacia la periferia del acontecimiento poiético generando un mundo paralelo al mundo que mantiene a sus receptores en una vinculación activa con los actores y, allí se enfatiza el sentido mismo del convivio, del acontecimiento como presencia vital de los cuerpos. Nos encontramos ante un tipo de teatro con preeminencia de lo gestual-visual en detrimento de las palabras, lo que damos en llamar un puro "teatro de acciones", será éste el instrumento del que Martínez echará mano para mantener a los espectadores en vilo a lo largo de una puesta que dura 55 minutos y que no deja de imbuir el espíritu mismo que Gombrowicz plasmara en su obra.

Los personajes en el espacio dramático

En el *corpus* de la novela aparecen entre diez y quince personajes dada la extensión propia de los textos narrativos, pero en la pieza teatral los personajes se reducen sólo a cinco. El director ha utilizado diversos procedimientos micro textuales que van desde la actualización de los personajes hasta la condensación de características de unos personajes en otros.

El texto espectacular (2005) comienza con la aparición en escena de[88]:

> Una mesa, una silla y un colchón. En el colchón duerme un hombre con abrigo. No tiene manta y reposa en posición fetal de cara a la pared. En la puerta de la habitación hay *dos jovenzuelos* muy *bellos, delicados*. Miran temerosos al hombre que reposa de espaldas. Lo esperaban pero no saben quién es. Detrás de ellos, fuera de la habitación, a sus espaldas, *dos hombres maduros* sonríen como quienes han preparado una fiesta sorpresa…

El inicio de la obra teatral nos conduce, inevitablemente, a la escena final de la novela[89], puesto que existe la configuración de dos grupos antagónicos personificados, maduros vs. inmaduros, tanto en el trabajo de Martínez como en el material original. En la novela Witold, Frederick y Waclaw (novio de Henia) son los representantes de la madurez; Henia y Joziek (personaje que se ha eliminado en la obra de Martínez) de la inmadurez y Karol se mantendrá como un personaje fronterizo entre los dos grupos por ser considerado inocente como un niño y experimentado como un hombre. En el texto dramático de Martínez nos encontramos con una actualización respecto de los nombres de los personajes: Sergio y Nicolás como los hombres maduros; Maia y Valentín como símbolos de la inmadurez y la belleza, poniendo el acento en "lo hermoso", "lo delicado" de la juventud por

[87] Todas las declaraciones de Gonzalo Martínez corresponden a una entrevista realizada por la autora del presente artículo en Marzo de 2010.

[88] *El subrayado es nuestro*.

[89]

oposición a la vejez. Es Iván quién abre la escena recostado sobre un colchón y posee algunas características actanciales pertenecientes, por un lado, a Karol en el sentido de que se halla en un plano oscilante a la manera de un péndulo que vacilará entre las dos categorías antes señaladas y, por otro lado, se condensan en este personaje ciertos caracteres como el miedo, la apatía, lo oculto o "raro" porque es diferente del resto e incluso la debilidad perteneciente al personaje llamado Semian que en el texto fuente personifica al héroe de la resistencia antifascista.

Iván personifica a[90]: "un hombre de mediana edad [que] es enviado por sus tías a una finca. Le han pedido que se defina, que descubra qué es. En la finca se encuentra con algo bien formado: dos bellos jovenzuelos y dos hombres mayores".

¿Cómo es posible que de cuenta tanto de la madurez como de la inmadurez? Pues, bien, vemos que vacila entre estas dos categorías puesto que es considerado como de mediana edad y, justamente, su falta de identidad se debe a ello: es joven pero tiene características de adulto.

Nos encontramos ante dos fundamentos que recorren el acontecimiento desde el inicio hasta el final: la madurez asociada a "lo caduco", "lo feo", "lo acabado" y "la inmadurez" con "la inocencia", "la belleza", "la juventud", "lo inacabado", que se inscribirá en cada uno de aquellos sujetos. Maia y Valentín lucharán contra la forma de "lo correcto, "lo serio" y "lo inadecuado"; la madurez atraerá a la manera de un imán a la inmadurez. Dicha tensión generará un campo de fuerzas opuestas que será el motor de la acción; acción motivada por la seducción que los jóvenes producen sobre los maduros y viceversa donde la victoria de la juventud es inminente.

El arte viviente inmerso en la especificidad narrativa

Desde el nivel del discurso en el universo de la novela nos encontramos con un narrador homodiégetico- protagonista en tanto que forma parte de la fábula y de la narración. Los acontecimientos se nos muestran muchas veces parciales desde el punto de vista de Witoldo, protagonista y narrador, vacilante y generador de acontecimientos que son transmitidos a la manera de la punta de un iceberg:

> [El protagonista narrador asume una postura] algo desconfiada hacia su poder de captar y transmitir los sucesos, su vacilación acerca del significado de los acontecimientos impregna la narración. (…) Reflexiona sobre sus sensaciones visuales y auditivas. (…) El protagonista narrador a través de su proceso de paulatina reflexión consigue intrigar al lector (…) y al final le informa sobre lo ocurrido. (*Por el camino de Gombrowicz*, 2006, p. 129)

Los sucesos ocurren en un aquí y ahora, lector y narrador asisten a un tiempo presente que juntos van descubriendo, descifrando. La proliferación de signos, la preeminencia del cuerpo y la

[90] http://gonzalomartinezteatro.blogspot.com/2009/07/la-pornografia-ficha-tecnica.html

descripción de las acciones de los personajes como las didascalias del lenguaje teatral se hallan en su máxima expresión.

Percibimos a través de la mirada de Witold y Frederick cómo se genera un vínculo simbiótico con el teatro a través de la dialéctica realidad-ficción, el ser y el parecer y un elemento fundamental en toda poiesis teatral: la mirada del otro. Nos convertimos en lectores infrascientes porque nuestro conocimiento de la historia del protagonista -que funciona a la manera de un alter ego con frederick- es extremadamente limitado. El pasado de los personajes se muestra como un espacio vedado al cual no tenemos acceso, apenas sabemos que Witoldo y Frederick formaban parte de un grupo de artistas, intelectuales y pensadores que se reunían en charlas de café donde discutían sobre la nación, el proletariado y el arte, lo cual remite al nacionalismo y al centro del colectivismo.

Esas insinuaciones, ambigüedades e indeterminaciones que están diluidas en la novela son lo que han motivado al director a teatralizarla: "Elegí a Gombrowicz porque me fascina como escritor**,** yo siento que su literatura tiene mucha teatralidad, que tiene mucha tensión dramática, justamente lo que él produce con el lector, para mí, es el ideal de lo que un espectáculo debería producir con un espectador".

Los nexos entre literatura y teatro, a los cuales hace referencia Martínez, están encarnados en el centro de la novela donde lo teatral se escurre entre sus intersticios explícitamente:

> Salimos al patio, vimos la casa blanca, con un piso alto y los desvanes, rodeada por abetos y tuyas (…) fascinadora como una aparición venida de los pasados y ya tan lejanos tiempos de anteguerra… y con un intacto anacronismo parecía más real que el presente… y a la vez la conciencia de aquello no era verdad, que no casaba con la realidad, la transformaba en una especie de decorado teatral… de modo que en definitiva la casa, el parque, el cielo y los campos constituían por igual un teatro y una verdad. (1958, p. 29)

La manifestación de la práctica teatral es, a todas luces, indiscutible, se va colando por su campo signico y por las acciones que realizan los propios personajes donde "el otro" asiste a una experiencia de expectación: observan, miran, espían como los personajes de la obra transpuesta:

> La ocasión se presentó después de la merienda, estando los dos sentados en la terraza –me puse a bostezar, dije que iba a echar una siesta, y en cuanto me perdió de vista me escondí tras las cortinas del salón. (…) Y aquel esconderme tras las cortinas era por mi parte la primera obstrucción a nuestras relaciones, la implantación entre nosotros de una fase de ilegalidad. (…) Corrí tan rápido como pude para ocupar un puesto de observación entre los graneros. (…) allá le descubrí, medio escondido por un carro que cargaban de estiércol. (…) Puesto al descubierto por la partida del carro, no pudo soportar el espacio abierto entre él y

su presa y -en vez de quedarse quieto y tranquilo, saltó en seguida detrás de una valla, para que el joven no lo viera- y allí se agazapó, jadeando. (1958, p. 53-55)

El juego como forma de resistencia

El eje semántico de la novela lo constituye el concepto de forma como constructor de identidad que es definida por el propio Gombrowicz en el prólogo (1958, p. 12) de la novela como "…aquello que es creado desde el exterior, lo cual vale decir que es inauténtico, deformado."

Esta idea es concebida por Gombrowicz en el sentido de lo que es dado por los "otros", por la cultura, la educación, la ideología: genuinos artificios que moldean el ser, lo restringen, lo limitan; son los portadores de identidades que intentan fagocitar al individuo, sumirlo en la masa y entregarles múltiples identidades construidas con los residuos de otras conformando repetidas piezas de un rompecabezas defectuoso. Como apunta Gombrowicz (1958, p. 23) respecto de Frederick en la multitud "sumido en la corporeidad, era él un cuerpo más entre los cuerpos, nada más (…) [perdiendo toda la entidad de su ser]".
¿Cómo es plasmada la resistencia a la forma en el texto espectacular?

Se plasmará a través del juego, procedimiento *sine qua non* que regirá la obra, y que se halla muy presente en el estadio que hemos llamado de inmadurez, como resistencia a la forma que los mayores pretenden dar a los jóvenes:

Desde que comenzamos el acto de expectación ya se nos está proponiendo un juego: respetar un pacto en el que nos comprometemos a aceptar un mundo alternativo, una realidad otra: el juego comienza porque lo lúdico es inherente al teatro.

a. El juego como artificio

Mientras jugamos vemos que los actores también juegan entre ellos: algunos usan disfraces, mientras que otros no los necesitan, por ejemplo, Iván en la apertura y clausura de la obra tiene puesta una máscara para evadir la realidad que lo rodea tal como hacen los niños con el juego. La utilización de la máscara como objeto nos permite instaurar la idea de juego como artificio, a Iván sus tías le han pedido que busque su identidad, por eso se coloca una máscara porque debe adoptar ciertas "formas" –valga la redundancia- adecuadas a su edad y provenientes del ámbito adulto que no le pertenecen, que impiden que manifieste su manera de "ser" en el mundo, a través del enmascaramiento se aparenta lo que no se "es" como esencia, pero se cumplen los cánones que la sociedad exige.

Un encuentro de presencias

b. El juego como lo clandestino y lo prohibido

El acortamiento de la distancia entre actores y espectadores se estrecha cada vez más, la movilidad de los cuerpos incrementa dicha participación sumado a la escenografía que hace posible la fluidez de los cuerpos en la totalidad de la escena logrando un clímax erótico.
El director nos explica cómo esto se manifiesta:

> La escenografía era un cuarto, la reconstrucción de un cuarto, como de una casa venida a menos, con una ventana y el cuarto tenía la particularidad que tenía muchas columnatas, muchos recovecos, no era un cuarto de tres paredes, tenía curvas, posibilidades donde los actores se movían, no digo que se escondían atrás de las columnas, pero tenía muchos rincones y generaba movimiento.

Los personajes más jóvenes juegan entre sí y es la presencia del cuerpo la que cobrará preponderancia, los cuerpos se acercan, se tocan, se palpan en la conjugación de un erotismo del que los espectadores participan directamente ¿por qué? Porque están mirando, observando o ¿espiando?

Lo vergonzoso y obsceno no está en lo que hacen los cuerpos desde el escenario sino en la perturbación de aquellos que observan la escena y se sienten desnudos porque asisten al fenómeno de su propia identificación. Pues, se produce la colisión del "yo" del actor con los"tú" de los receptores y en ese encuentro de presencias lo que vemos es nuestro propio cuerpo de espectadores fundido en el de los actores. Lo siniestro está, como dijera Freud, en la sensación de espanto que produce el reconocimiento de lo familiar y conocido, que es, justamente, nuestro propio cuerpo expuesto ante la multitud.

La mirada se filtra por cada intersticio del espacio escénico provocando un doble juego de miradas: la de los receptores y la de los mismos personajes. Nicolás, Sergio e Iván, los adultos, miran a hurtadillas por la ventana a los más jóvenes: Maia y Valentín:

> Nicolás- (Saltando) Allá. ¿Ves?
> Sergio- (También saltando) No llego… no, no llego. Ayudáme.
> Nicolás- (Lo alza) ¿Ves ahí? Al lado del banco.
> Sergio- (Sonriendo) Sí… sí, sí. Ahí están. Ahí los veo. Fijáte vos.
> Vení.
> Nicolás- (Alzado por Sergio) Ahí los veo.
> Sergio- (A Iván) ¿Quiere ver? Venga a ver.
> Nicolás- Tiene que saltar, detrás del ligustro. ¿Los ve?
> Iván- (Saltando) No, no llego.
> Sergio- A ver si lo ayudamos. Súbase, súbase.
> Nicolás- ¿Los ve ahora?
> Iván- Sí.
> (…)

En esta escena se evidencia la contemplación en secreto de lo que hacen los demás como algo prohibido que no debe ser visto, no obstante, es insoslayable la presencia de lo lúdico inserto en varias categorías: es el juego entre los propios adultos intentando ver a través de una ventana, que es demasiado baja, y donde como niños deben alzar a los otros para que cuenten qué es lo que observan, ¿Qué ven? Ven que Maia y Valentín juegan, también, como lo hacemos los receptores que percibimos un juego al cual hemos sido invitados, el juego del teatro que comienza en el mismo umbral de su sala. Si pensamos en el verbo "play" proveniente del inglés es posible considerarlo ambiguo -como la situación escénica de la que fuimos testigos al presenciar el acontecimiento teatral- debido a que este verbo no tiene una acepción unívoca: puede significar en este contexto: por una lado, "jugar" y, por otro, la representación que realizan los actores en un escenario, entonces, concluimos que esa representación se halla inscripta dentro de la praxis de un juego del que nos disponemos a participar voluntariamente.

Recapitulando, Gonzalo Martínez privilegió en su transposición la movilidad del cuerpo, su gestualidad y un espectáculo que prioriza la acción como ejes fundamentales para dialogar con su público produciendo un sentido ficcional que es metáfora epistemológica de la vida cotidiana en "un presente *ad eternum*". Ese presente que es necesario distinguir de nuestra realidad cotidiana pero que instala un aquí y ahora que lo diferencia de otras artes como la literatura, el cine o la fotografía, entre otras, porque no existe una mediación tecnológica que nos separe instaurando un efecto de realidad que traspase la esfera de la ficción.

La transposición de la que hemos venido hablando no ha sido una traslación directa de la novela ni ha reflejado en forma fiel los elementos que la recorren, por el contrario, Gonzalo Martínez ha ido seleccionando determinadas características de los personajes en un trabajo colaborativo con los actores.

Para Martínez "el cuerpo guiado en el trabajo teatral es el elemento más puro del teatro", por ello de la improvisación devino *La pornografía* donde el lenguaje del cuerpo es el que rige la comunicación, más allá de la textualidad de la obra dramática.

c. El juego como enajenación de los cuerpos

Retornando a la obra de teatro consideramos de suma el anclaje de dos elementos que constituyen el fundamento de valor del acontecimiento poiético: la identidad como metáfora de la madurez y la indefinición del ser como analogía de la juventud. Para ello abordaremos los parlamentos de los personajes.

> Iván- (…) Soy inseguro. Soy Feo.
> Sergio- Pero usted no es nada feo Iván.
> Valentín- Dice eso para que le digan que es lindo.
> (…)

Nicolás- Se parece un poco a mi hermana, ¿no?
Sergio- Nicolás tu hermana es espantosa. Iván es un hombre lindo. A ver sáquese la remera. Mire que tronco que tiene.
Maia- Tiene un árbol.
Sergio- ¿Cómo?
Maia- Iván tiene un árbol en el pecho, es el árbol del claro del bosque.
Sergio- ¡Es verdad! Ahí está el árbol, mire que bien formado que está. Tiene su tronco y pastito alrededor, unas raíces profundas.
Nicolás- Y dos manzanitas. Qué sería ¿Un manzano? ¿A ver Sergio si vos tenés árbol?
Sergio- (Sacándose la remera) Debo tener también. ¿A ver?
Maia- No está bien ese árbol. Es ralo.
(…)
Sergio- Bueno, es un árbol de otra especie.
Maia- No, está ralo, como si ya se hubiera deshojado. Está fuera de época.
(…)

Como explicitamos *a priori* se despliega una proliferación de campos semánticos opuestos: la fealdad, lo seco, lo hermoso, lo fértil. Cada uno de ellos se asienta sobre la metáfora del objeto árbol[91]: Por ejemplo, Iván tiene un árbol con un tronco bien formado que representa el grado de madurez que posee, cómo está siendo moldeado por "los otros", mientras que Sergio tiene un árbol "ralo", que se califica como "deshojado" o "fuera de época", lo que simboliza su vejez y su ausencia de plenitud. Asistimos a una enajenación de los cuerpos, donde se toma algo del exterior como propio para representar la identidad de cada sujeto, la cual es construida y condicionada por la percepción de lo que es extrínseco a lo corpóreo, pues son los otros los que dicen cómo nos ven, quiénes somos; son ellos, quienes nos identifican y colocan un rótulo, una definición, pero somos "nosotros" quienes ejercemos ese simulacro y representamos ese no-ser, actuamos un personaje no auténtico, falso porque somos en la medida que los otros nos ven.

d. El juego como ritualización

La instancia del desarrollo del juego al que se ha llegado en la obra nos ubica dentro del plano del juego como ritualización con el objetivo de llevar a escena las identidades:

Aparece una música. Todos se miran, lo miran a Valentín (…) Sergio grita: ¡A bailar, a bailar! Nicolás y Maia se suman a la fiesta. Se despliega una coreografía

[91] Aquí la presencia del árbol cobra gran relevancia dentro de la obra porque con anterioridad Sergio imagina una escena que induce a que los dos personajes más jóvenes representen debajo de un árbol. Allí tiene lugar en un espacio que podríamos denominar bucólico, una representación sensual de los dos cuerpos.

> loca y ambiciosa. Nicolás le ofrece a Iván que baile con Maia. Iván se resiste. Sergio grita ¡Cambio, cambio! Y cambian de parejas. (…)Los tres hombres arman una coreografía para Iván, Maia es la solista del elenco, Iván mira. Maia intenta sacarlo a bailar otra vez, Iván no accede. (…) Maia se arroja furiosa sobre Iván, quiere besarlo. Le grita ¡Estúpido hombre serio, baila de una vez! (…) ¡Está seco, es un hombre seco! (…)

La victoria de la juventud sobre los hombres maduros es un hecho: exacerban sus emociones, dan lugar a la risa, bailan como bajo el influjo de un hechizo, subordinados por la fuerza creativa de los adolescentes similar a la que se produce en un rito iniciático.

Somos testigos de una instancia que hemos llamado de ritualización donde la presencia de ciertos elementos enmarcan el rito: la música, los cuerpos desatados que se enajenan para representar identidades como si fuera un proceso de carnavalización liberando a los hombres y mujeres de las jerarquías o las restricciones sociales. Las diferencias formales ya no existen: los adultos se mezclan con los jóvenes sumidos en un juego festivo, pero este bacanal como lo llama Gonzalo Martínez, se producirá si y sólo si cada uno de los sujetos participan; de otra forma el rito permanece incompleto. Quien genera esta incompletud es Iván porque no puede quitarse las convenciones sociales que lo constriñen. Como dice Gombrowicz: “No hace más que comportarse, se comporta todo el tiempo” y la máscara con la que nuestro personaje comenzó la obra se ha fusionado a su rostro y ya no puede deshacerse de ella quedando prisionero en las redes de la representación que el exterior le impuso.

La mirada del otro está más presente que nunca como lo que construye identidad, nos construimos mutuamente, nos deformamos y nuevamente nos volvemos a construir en un “otro” diferente. Todos formamos parte de ese juego de representación de identidades: nosotros como receptores reconstruimos desde nuestro régimen de experiencia multiplicidad de identidades, puesto que no sólo los personajes se observan. En tanto lectores comprometidos operamos como una cámara dentro de la superficie textual de la que solamente divisamos partes, piezas; en definitiva, como dice Zygmunt Bauman, una suma de fragmentos que impiden una percepción completa de ese mundo textual. Y porque no adherimos a lo fijo y lo definido por las fisuras de la máscara aflorará otra identidad que nos deformará nuevamente.

Conclusiones

Desde la línea argumental se ha mantenido la proliferación de lo sexual y sensual dejando de lado el contexto socio-político que inundara el material original, privilegiando el estallido de lo gestual-visual por cada rincón de lo escénico. Con respecto a los personajes nos encontramos con una reducción a cinco personajes, con procedimientos de actualización en sus nombres y en el ámbito cultural al que pertenecen, ya no estamos en un ambiente de guerra de los años 40 en Europa, nos encontramos en una estancia, aunque el comienzo de la obra recrea la última escena que plasmara

Gombrowicz en su novela, pero con un giro diferente, no existen las intrigas ni la muerte que propaga el autor polaco en su obra. La ideología se encuentra en la dirección de Gombrowicz, la alusión a la idea de forma y su consecuente deformación como un proceso interminable. Es una transposición de índole libre con cambios profundos en el universo textual pero a pesar de ello nos remite al material original porque existen personajes, acciones, presupuestos ideológicos que así lo confirman. Por lo que el texto fuente ha funcionado como objeto disparador de una obra artística, otra, material que fue resignificado pero que nos imbuye de la esencia de la micropoética gombrowicziana.

Bibliografía:

Belvy, Mora Castañeda, 2003. "Rituales de simulación y sociabilidad virtual. Una aproximación a los procesos de construcción de emociones en la red", *Revista Textos de la ciber sociedad*, n. 2 Temática variada.

Bermúdez, Nicolás Diego, 2008. "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros", *Estudios semióticos*, n. 4

Dubatti, Jorge, 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel

_____*,* 2009*. Escritos sobre teatro II. Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la post-modernidad actual*, Buenos aires, Editorial nueva generación

Fernández Chapo, Gabriel, 2009. "Las prostitutas de Caravaggio" *en Concurso nacional de ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia"*, Buenos, Aires, Editorial Inteatro.

Gombrowicz, Witold, 1982. *La seducción*, Barcelona, Editorial Seix Barral

Gómez, Juan Carlos, 2008. "La obra de Witold Gombrowicz", *Cuadernos de literatura.*

Iriondo Aranguren, Mikel, 2007. "Witold Gombrowicz. La inmadurez, la forma y otras consideraciones", *Enrahonar*, n. 38/39.

Kharitonova, Natalia, 2006. "Por el camino de Gombrowicz. Apuntes para la interpretación de Pornografía", *Eslavística complutense*, n. 6, p. 121-137.

Kostzer, Kado, 2008. *Versiones y diversiones: Moliére, Shakespeare y Sheridan recreados*, Buenos Aires, Colihue

Landeira, Susana, 1998. "El juego simbólico en el niño: explicación e interpretación en J. Piaget y en S. Freud" en http://www.psi.uba.ar/academica/.../psicología/.../juego_simbolico.pdf.

Martínez, Gonzalo (S/F), *La pornografía*.

Pavis, Patrice, 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós

_____*,* 2000. *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidos

Russovich, Alejandro, 1998. "¿Quién es Witold Gombrowicz?, *Revista del ensayo negro*, n. 8, Junio-Julio.

Sanchis Siniestra, José, 2003. *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque

Seger, Linda, 1992. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp

El casamiento de Gombrowicz:
entre el goce de la Inmadurez y el predominio inevitable de la Forma
La puesta de Laura Yusem en el Teatro Municipal General San Martín (Temporada 1981)

Ezequiel Gusmeroti (UNLZ, CCC)
ezequielgusmeroti@hotmail.com

Enrique (apoyado en una columna):
Adivinar
El sentido del sueño…
Witold Gombrowicz (1948: 47)

0. Introducción: en busca del teatro perdido

El teatro es puro acontecimiento vivo, pura afección de cuerpos contenidos en un espacio convivial. El teatro es *aquello que pasa*, por lo tanto, es efímero e irrepetible, es algo que se produce una sola vez y para siempre: esto es verdaderamente muy complejo para la tarea del investigador, puesto que cuando tiene que trabajar con acontecimientos pasados, nada, absolutamente nada, puede restituir aquello que evidentemente comprende la materia prima esencial del trabajo del teatrólogo: el acontecimiento poético vivo, único, efímero e irrepetible. Como afirma Dubatti:

> Todo espectáculo nace con "fecha de vencimiento", como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla a través de una "proeza" de la memoria. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución, lo irreparable e irrepetible. Los textos dramáticos conservados, grabaciones en video, fotografías, cuadernos de bitácora poseen la entidad de residuos de experiencia: huellas, jirones, cenizas, harapos, desechos. Objetos lingüísticos que sostienen deficientemente su carácter de constructor memorialistas. Las palabras, las imágenes, los sonidos conservados son fragmentos de un teatro perdido que, desde su limitación, iluminan parcialmente, en forma incompleta, la experiencia teatral lejana e irrecuperable en el pasado. No hay teatro antes ni después del acontecimiento teatral –y dentro de él, los ensayos-. Por eso los textos dramáticos *in vitro no son teatro*. Son formas de escritura residuales o potenciales respecto de la teatralidad. En el pasado teatral todo es naufragio, lo que queda es el océano (Dubatti, 2007: 185- 186)

Este es nuestro caso: nos enfrentaremos a la compleja tarea de abordar un espectáculo de 1981, *El casamiento*, de Witold Gombrowicz, con dirección de Laura Yusem[92]. Este espectáculo fue puesto en escena en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. El elenco estaba compuesto por Ulises Dumont (Enrique); Mario Pasik (Pepe); Aldo Braga (El padre); Graciela Araujo (la madre); Juana Hidalgo (María); Roberto Castro (El borracho); Juan Carlos Gianuzzi (Borracho/ Jefe de Policía); Juan Carlos Posik (Borracho/ Obispo Pandolfo); Adriana Filmus (Dignatario/ Cortesano); Graciela Martinelli (Dignatario/ Dignatario traidor); Antonio Hugo (Dignatario/ Escritor polaco); Horacio Peña (Canciller); Cristina Escalante, Livia Fernán, y Diego Montes (Cortesanos). Además, Susana Ibáñez estuvo a cargo del asesoramiento corporal; Rubén Szchumacher hizo la selección musical; Ernesto Korovsky fue el asistente de dirección; y Graciela Galán estuvo a cargo de la escenografía, el vestuario y la iluminación. La adaptación para este espectáculo del texto traducido al español por el mismo autor, Witold Gombrowicz, con la asistencia de Alejandro Rússovich, fue realizada por Néstor Tirri.

1. La adaptación dramatúrgica como problema en *El casamiento* de Gombrowicz

En el presente trabajo prestaremos especial atención a la problemática de la adaptación en el espectáculo *El casamiento*.

El acontecimiento teatral (históricamente irrepetible y único) debe ser abordado por el investigador en tanto que *proceso*. El espacio convivial en el que transcurre el acontecimiento poiético es constituido por relaciones diversas, cambiantes y efímeras a la vez, que no pueden no ser pensadas por el teatrólogo a la hora de enfrentarse ante el hecho teatral en permanente construcción y transformación. Este devenir cambiante e inevitable al que está sujeta la obra en el proceso de construcción, creemos, corresponde ya al terreno de la Adaptación.

Nuestra atención recaerá sobre todo en la problemática de la adaptación de *El casamiento*, dirigido en 1981 por Laura Yusem, en tanto texto escénico, al cual hemos podido acceder a través del soporte audiovisual conservado en el Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires; no sin dejar de transitar para ello el texto pre-escénico (que corresponde a la adaptación realizada por Néstor Tirri) y el texto "de origen" (o texto "fuente", que corresponde a la primera edición en español, traducida por Gombrowicz y A. Rússovich), para dilucidar los distintos niveles comprendidos por la adaptación dramatúrgica, que no se ciñe simplemente al texto "de origen" o al texto pre-escénico, ambos pertenecientes al dominio de la literatura, textos *in vitro*, sino que es producto de un proceso mucho más complejo y rico, que, en este caso, comprende no sólo a la dramaturgia de autor, sino también al trabajo compositivo del actor, del director, de los escenógrafos, de los vestuaristas, maquilladores, etc., todas escrituras que dialogan entre sí y constituyen juntas el acontecimiento poiético. En este punto, es pertinente aclarar que utilizaremos el concepto de "*poíesis*" en el mismo sentido que es utilizado por Dubatti:

[92] La obra se estrenó en Buenos Aires el día 16 de octubre de 1981.

> Llamaremos entonces *poíesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos creación o producción). *Poíesis* designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse (en tanto el ente artístico posee a la par una *natura naturata* y una *natura naturans*): *poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización. (…). Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. (Dubatti, 2007: 90- 91)

Como Finzi, entendemos que el texto dramático (*in vitro*) está implicado "en el conjunto de enunciadores que conforman el espectáculo" (2007: 34), y, por tanto, debemos pensar a ese conjunto como resultante del trabajo fundamental que realizan en el proceso de creación director, actores, escenógrafos, técnicos, etc., puesto que es en la suma de estos conjuntos donde hallaremos la riqueza de la *poíesis* teatral.

Trabajaremos, pues, sobre la adaptación dramatúrgica en tanto que *praxis* constitutiva del hecho teatral; por ello, creemos, se tornará imprescindible focalizar nuestra atención en el conjunto de los discursos implicados en el acontecimiento poiético.

2. El nivel fabular de *El casamiento*: el vértice común a los tres textos implicados en el proceso adaptativo

La fábula básica común que subyace a los tres textos comprendidos en el proceso adaptativo consiste en presentar el sueño (o la pesadilla) de un hombre, Enrique, que regresa de la guerra para reencontrarse con su pasado (familia, hogar, primera novia), y lo hace casi por inercia, sin darse cuenta. La realidad que halla al llegar se le presenta totalmente distorsionada, atormentándolo hasta el punto tal de encontrar salida sólo en una ficción delirante que lo contiene y lo atrapa a la vez; en la pieza, realidad y fantasía no dejan de confundirse y fundirse en una misma cosa. Enrique regresa al hogar paterno para encontrarse con un mundo totalmente envilecido y degradado: su casa ahora ha devenido en posada y sus padres en posaderos; su virginal novia ha devenido en sirvienta y prostituta. Ante este panorama, el delirio se apodera de Enrique, y lo lleva a proclamar rey a su padre para que éste le otorgue el casamiento. Este delirio de instaurar "realidades" a partir del uso del lenguaje como única herramienta necesaria para crear mundos posibles, lo lleva a rebelarse contra los discursos universalizantes y los valores del pasado; dice Enrique:

> Rechazo todo orden e idea
> Y desconfío de doctrinas.
> ¡No creo en la razón! ¡En Dios tampoco!
> Quién creerá en Dios, si sólo existe

El hombre como yo, turbio, inmaduro,
Indefinible, verde y oscuro
¡Para bailar con él! ¡Y divertirse!
¡Luchar con él! ¡Fingir ante él! ¡Coquetearlo!
Violarlo y amar… Para que pueda
Crearme sobre él, desarrollarme,
Crecer sobre él, crecer, crecer, y así, creciendo
¡Darme mi boda en la iglesia humana! (Russovich, 1948: 115)

Esta actitud lo hará, como dice Bauzá, "víctima de esta *hybris* incontrolable" (2000: 277): derrocará a su padre, ahora devenido en viejo esclerótico, para autoproclamarse rey, y, así, darse a sí mismo el casamiento. Bauzá dice:

> Fascinado por la falsa potencia de su humanidad y sin un referente de mayor alcance o, en lenguaje nietzscheano, por "la muerte de Dios", adquiere una dimensión pseudo-heroica gracias a la cual ha sido capaz de autoproclamarse rey, dios, dictador y pretende, merced a ese procedimiento, hacer revivir en él la pureza, el amor y otros sentimientos que han desaparecido en el sombrío mundo de la posguerra (Bauzá, 2000: 277)

Al prescindir del orden divino, Enrique engrandece su condición de hombre, pero lo hace falsamente; en rigor, no hay que perder de vista que el héroe gombrowicziano es el reverso del superhombre nietzscheano. Gombrowicz, en su *Diario*, piensa en un tipo hombre: "degradado por la forma (siempre "incompleto"… incompletamente culto, incompletamente maduro)"; "enamorado de la inmadurez"; "creado por lo inferior y la minoría de edad" (2006: 121).

Enrique quiere darse a sí mismo el casamiento, y que los demás reconozcan y legitimen su acto: esta nueva realidad es creada por la forma que la contiene; esta forma, a su vez, como toda forma, le es impuesta por los demás. Enrique, a partir de entonces, se vuelve prisionero de este juego imposible de eludir que terminará enloqueciéndolo y llevándolo a su propia ruina.

3. 0. La "traducción" como adaptación incipiente

Gombrowicz comienza a escribir *El casamiento* en las sierras de Córdoba, en el año 1944. Esta pieza fue concebida en territorio argentino enteramente en polaco. La traducción al español aparecerá en Buenos Aires recién cuatro años más tarde, en 1948, por Ediciones EAM. Cecilia Benedit de Debenedetti, amiga del autor, financiará cual mecenas, en la segunda mitad del año 1946, la publicación argentina de su primera novela, *Ferdydurke*, motivo que propiciará la publicación posterior de *El casamiento*. En abril de 1948, Alejandro Rússovich y Witold Gombrowicz comienzan a trabajar juntos en la "traducción" al español de *El casamiento*. En noviembre de ese mismo año, la

pieza se publica por EAM, la casa editorial de libros de música perteneciente a Cecilia de Debenedetti. Se larga, entonces, una tirada mínima de ejemplares de la obra. El mismo Rússovich se encarga en aquel momento de distribuir los libros en algunas librerías porteñas, sin suerte en lo que respecta a la venta de los mismos. Además, ninguna revista de la época le dedica siquiera una sola página a esta edición. Un verdadero fracaso editorial.

En nuestro análisis, llamamos texto "fuente" a esta versión de *El casamiento*, publicada en 1948, en Buenos Aires, por Ediciones EAM. Este texto fue "traducido" al español con una metodología similar a la implementada por el autor y sus amigos latinoamericanos para la traducción de *Ferdydurke*. Como lo mencionamos ya con anterioridad, quien se encargó esta vez de asistir al autor de la pieza en tan ardua empresa fue el filósofo Alejandro Rússovich:

> De hecho, me ocupé, durante largos y fatigosos meses, de traducir esa pieza. *Digo "traducir", aunque desconozco el polaco y no existían entonces en Buenos Aires diccionarios o gramáticas de esa lengua*. Cada noche Gombrowicz me llevaba al Café Rex el texto en español, errores gramaticales que yo corregía y después nos dedicábamos a la traducción propiamente dicha. *Casi cada palabra reclamaba profusas reflexiones y cambios*[93]. Trabajábamos hasta la madrugada, y al final yo bostezaba, muerto de sueño, con enojo o bromas de su parte (Rússovich, 2003: 79-80)

También Gombrowicz, en el prefacio a *El casamiento*, recuerda aquella experiencia de "traducción":

> Alejandro Rússovich se ha encargado de la traducción de "El casamiento" y la ha realizado con sorprendente inteligencia e intuición. Nos ayudaron también Jorge Capello, Alberto Girri, José Linares, Néstor Martínez y Oscar Wildner Guerrico. Que todos reciban la expresión de mi honda gratitud por su colaboración generosa y eficaz (Rússovich, 1948: 6)

En este trabajo de "traducción colectiva", evidentemente, Gombrowicz no persigue solamente una equivalencia aproximada del léxico con respecto al original (polaco), más bien intenta construir un nuevo discurso que de cuenta estética y poéticamente de la forma que gobierna a la novela y al drama respectivamente; el trabajo de "traducción" empleado por el autor de *El casamiento* no se circunscribe al traspaso de una lengua a otra, sino que consiste sobre todo en transformar elementos de una cultura como la polaca, para lograr un efecto similar ("equivalente" sí, en parte, pero, sobre todo, "otro") en el ámbito literario argentino. Este ejercicio creativo, realizado noche tras noche junto a sus amigos en el antiguo Café Rex, no puede ser excluido del análisis, ya que esta enunciación grupal modaliza completamente forma y contenido del texto original: es decir, esta "traducción" no consiste sólo en un traspaso lexical, de la versión polaca a la versión en español, sino que, en rigor, parece ser más una re-creación colectiva de un nuevo texto, en un espacio-

[93] La *cursiva* es nuestra.

tiempo completamente diferente, con modificaciones y aportes totalmente diversos, producto de fatigosos debates, de subjetividades creativas diversas encontradas e ideas desbordantes en juego. Así, el texto traducido al español por Gombrowicz y Rússovich, re-escrito, re-creado, debe pensarse, entendemos, ya no como un ejercicio perteneciente al terreno de la traducción, sino más bien como una primera instancia del proceso de adaptación intragenérico.

3. 1. La actualización de *El casamiento* realizada por Néstor Tirri para el espectáculo dirigido por Laura Yusem

En un segundo nivel de análisis, aún dentro del plano que corresponde a la adaptación intragenérica, centraremos nuestra atención en el texto pre-escénico, adaptado por Néstor Tirri para el espectáculo dirigido en 1981 por Laura Yusem. Este nuevo texto es una actualización del texto fuente; entendemos, desde luego, que actualizar un texto previo es también una estrategia que corresponde al ámbito de la adaptación. El trabajo adaptativo de Tirri consistió en acotar y simplificar los sucesos y los temas por los que la obra transita en el nivel fabular. Se han suprimido determinados parlamentos y se ha concentrado la atención sobre todo en dos de los temas (ciertamente) fundamentales del drama: la Forma en contraposición a la Inmadurez. Asimismo, se acentuó aún más el carácter de monólogo que posee *El casamiento*; la acción, en el espectáculo dirigido por Yusem, transcurre en torno a Enrique, protagonista del drama.

En lo que respecta a la estructura de la pieza, tanto el texto pre-escénico como el texto escénico mantienen en relación al texto fuente la división del drama en tres actos. Sin embargo, la actualización recorta notablemente el primer acto, para concentrarse sobre todo en el desarrollo de la acción en torno a los preparativos de la boda (por otro lado, nunca consumada por el protagonista), que tienen lugar en el segundo acto, y en el modo en que la Forma (estructuras sociales, máscaras, modos de ser) termina gobernando a Enrique y matando toda incipiente inmadurez, en el tercer y último acto.

Enrique lucha incansablemente contra la Forma, pero el matrimonio, que parece ser su mayor objetivo, significa aceptar la Forma, en tanto que legalización e institucionalización. Esto, poco a poco, irá paulatinamente trazando a lo largo del drama el camino hacia su ocaso definitivo, puesto que la filosofía gombrowicziana que atraviesa el drama indica que el individuo puede preservarse tan sólo al margen de las formas.

En la pieza, el interlocutor de Enrique es Pepe, su amigo. Pepe representa lo joven, lo no formado, lo inmaduro, lo bajo, lo deforme, lo degradado. Maria, en cambio, en tanto novia de Enrique, también es una forma. Ante la mirada de “los otros” (padres, borrachos, traidores), Enrique no podrá evitar sentir celos al ver a María y a Pepe juntos. Este triángulo del cual es parte lo debilita ante los demás, de modo que, en una *mise en abyme*, le pedirá a Pepe (instaurando una suerte de representación dentro de la representación) que se quite la vida. La muerte de Pepe es a su vez la muerte de lo

joven, de lo inmaduro, de lo bello. Con Pepe muere, pues, lo único vivo. Sólo así Enrique renuncia al casamiento, en medio de un final absolutamente trágico, reclamando funerales para su amigo muerto y asumiendo en ese acto último que ha llevado a Pepe al suicidio la creación de una obra trascendental: la muerte de Pepe es su obra. Enrique es un artista.

Otro aspecto más que importante en el análisis de estas obras, es el que corresponde a los modos del "tú" y del "vos" empleados en los diferentes textos (fuente, pre-escénico y escénico, respectivamente) implicados en el proceso adaptativo. Por ejemplo, en el texto fuente (es decir, aquel que "tradujo" el mismo Gombrowicz junto a Alejandro Rússovich) la obra se construye enteramente bajo el dominio del "tú", mientras que en el texto pre-escénico (es decir, el adaptado por Tirri) se utiliza el voseo rioplatense. Esta opción, válida a la hora de querer resaltar el carácter local de la actualización, no logra el efecto estético y poético que sí se desprende del texto de origen, ya que el predominio del "vos" termina siendo parcial, y convive malamente con la alternancia ocasional del "tú". Y esto no parece corresponder a ninguna marca particular, como distinguir niveles jerárquicos entre los distintos personajes, marcar distancia entre personajes conocidos/ desconocidos, o establecer una diferenciación espacial/ geográfica entre personajes locales y personajes extranjeros, sino que, curiosamente, permite la convivencia de ambas formas en un mismo parlamento; así, un mismo personaje pasa invariablemente del "vos" al "tú" para volver, si lo desea, otra vez al "vos", sin ninguna explicación posible. Esta construcción del discurso de los personajes ha perjudicado notablemente el estilo de la pieza witoldiana; claro que no queremos caer en una falsa defensa del purismo lingüístico (rioplatense o castizo, cualquiera sea el caso), pero ciertamente esta oscilación entre un "vos" y un "tú" a medio camino en un mismo parlamento oficia notablemente en detrimento del estilo que persigue Gombrowicz con su pieza, según sus propias palabras, escritas en el prefacio a la primera edición argentina de *El casamiento*. Bastará, pues, con citar algún ejemplo para graficar esta cuestión. Así, en el texto pre-escénico, encontramos:

> Enrique: *(A Pepe)* Cuidalo bien!
> *Silencio. Al Padre)* Majestad, este hombre
> trató de enfrentarme con vos,
> y quiso inducirme
> a un complot contra vos.
> fingí escucharlo para que me mostrara
> su cabeza de serpiente,
> y así es como ahora aquí *la tienes*[94], aplastada (Tirri, 1981: 37)

Este parlamento, en la versión de Tirri, está ubicado dentro del primer acto, mientras que el texto fuente, por el devenir de los acontecimientos, lo incluye bien entrado el segundo acto. En el texto de origen, leemos:

> Enrique:

[94] La *cursiva* es nuestra.

Seis y media.
(A Pepe): ¡Guárdalo bien!
(Silencio).
Majestad, este hombre
Sin cesar me incitaba contra tu
Majestad
Y, presintiendo en mí la más fuerte
Columna de tu trono, quiso inducirme
A un complot contra ti. Fingí consentir
Para sacar de su cubil a la serpiente
De alta traición. Y ahora
Aquí *la tienes*[95] aplastada (Russovich, 1948: 78)

Asimismo, la actualización incorpora referencias locales reconocibles; por ejemplo, mientras que el texto fuente sitúa la acción entre Malonyze[96] y el norte de Francia, el texto pre-escénico opta por espacios geográficos más reconocibles aún para el espectador porteño, de modo que ubica la acción entre Cracovia, Buenos Aires y el norte de Francia.

3. 2. El texto espectacular: los elementos no verbales redimensionan la puesta de Laura Yusem

Si bien todo pasaje debe ser pensado como un nuevo proceso creativo, re-creativo, como un acto de reelaboración, no podemos dejar de prestar especial atención sobre todo a la intención de contigüidad buscada en este proceso adaptativo, que comienza en el texto pre-escénico y se ve materializado como resultado último en el texto escénico.

En lo concerniente al nivel lingüístico, insistimos, la actualización del texto witoldiano presenta una pérdida notable del contenido filosófico y poético. Sin embargo, en el análisis, el texto dramático *in vitro* debe ser pensado como partitura, como un discurso incompleto; así, pues, al concentrar nuestra atención en el texto escénico nos encontramos con lo más interesante que ha tenido la puesta de *El casamiento*: los elementos no verbales del texto espectacular dirigido por Laura Yusem funcionan magistralmente en el universo gombrowicziano. Este mérito le corresponde sobre todo a la dirección, al vestuario, al maquillaje, a la escenografía, a la musicalización y, desde luego, al trabajo de los actores. En el espectáculo de Yusem, hubo, evidentemente, cierta libertad asumida por quienes trabajaron en torno al texto escénico que resignificó notablemente la puesta en escena, re-creando allí, poéticamente, el universo pretendido por Gombrowicz en las "indicaciones" escritas en el prefacio a la primera edición argentina de *El casamiento*.

Para abordar el texto escénico, proponemos establecer una división que comprenda al menos dos niveles de análisis; a saber:

[95] La *cursiva* es nuestra.
[96] Witold Gombrowicz nace un 4 de agosto de 1904, en Malowszyce, a 200 kilómetros de Varsovia.

1) El nivel lingüístico (o verbal), y
2) El nivel extralingüístico (o no verbal).

Una vez más, en el nivel lingüístico (o verbal) hallamos una aproximación deficiente con respecto a la poética del texto de origen, traducido por Gombrowicz y Rússovich. El texto escénico se ha visto perjudicado notablemente por los problemas que presenta la actualización del texto dramático pre-escénico, al cual ha seguido fielmente. No sólo los problemas relativos a los modos de expresión que oscilan entre un "vos" y un "tú" a medio camino han operado en detrimento del texto escénico, también lo han perjudicado los distintos recortes que en el traspaso sufrió el texto fuente. La actualización de Tirri, según informan reiteradas críticas de la época, provocó problemas que no pudo solucionar la puesta de Yusem; así, el tratamiento superficial de ciertos temas centrales (recortados y comprimidos) del drama generó efectos negativos en la recepción final de la obra. Eduardo Pogoriles, por ejemplo, en 1981, escribía sobre el espectáculo dirigido por Yusem: "Es cierto que Gombrowicz puede abrumar con sus reflexiones metafísicas sobre el sentido último del lenguaje, sobre el mundo como un laberinto de espejos donde todo puede ser verdad y mentira al mismo tiempo. En todo caso, podar y adaptar esta obra fue la tarea de Néstor Tirri, no muy acertada" ("*El casamiento*", *Somos*, 30/10/1981: 64)

Por otro lado, cabe destacar que el texto fuente prioriza la preponderancia del verso por sobre la prosa, por la manifiesta intención musical que persigue Gombrowicz con su drama: "Resulta, pues, importante que se destaque bien el "elemento musical" de esta obra. Sus "temas", sus crescendos y decrescendos, pausas, sforzatti, tutti y solos, deberían ser estudiados como una partitura sinfónica" (Gombrowicz, 1948: 9)

La actualización, en cambio, ha priorizado la escritura en prosa, otorgándole así menos protagonismo al verso y a la musicalidad perseguida por Gombrowicz.

El manejo del idioma en *El casamiento* está orientado a la distorsión absoluta de las convenciones establecidas. Witold Gombrowicz trabaja sobre ideas complejas y abstractas con un registro inferior y aniñado: hay en el drama repeticiones permanentes de palabras, neologismos, cierto uso del lunfardo y del lenguaje "grosero" (si cabe el término); el primer gran tema de la obra gira en torno a la palabra "cochino": "El Padre: ¡Se ruega no hacer chanchadas con esta chancha cochina puerca chanchullera!/ La Madre: Pero ¡cómo se enconchinó, se enconchinó!/El Padre: ¡Chanchullera, chancha cochina!" (Gombrowicz, 1948: 32)

Además, por momentos, los personajes tienen el habla cortada y el tartamudeo se apodera del decir. En el texto fuente, leemos: "El Padre: ¡Dignatarios de mi dignidad! Así que, entonces *(hablando con cierta dificultad) /* Saludad con profundo saludo al prín…cipe /Al príncipe, hijo mío, Endrique, que de una guerra/ Lejana regresó" (Gombrowicz, 1948: 41)

El texto pre-escénico trabaja sobre el mismo pasaje de la siguiente manera: “Padre: Dignatarios de mi dignidad. Dignaos humildemente saludar dignamente con humildad y digna reverencia al prín-prínc… prín-príncipe Endrique, que acaba de regresar de una guerra lejana “(Tirri, 1981: 16)

Se trata de un nuevo uso del lenguaje que propone al lector (y al espectador) una manera diferente de leer.

Todo en la pieza gira en torno al sentimiento de Enrique que confunde sueño y realidad. El drama representa el problema del ser y el parecer. Así, el lenguaje, aniñado, repetitivo, grosero, envilecido, es presentado como herramienta única para entender la realidad circundante, y es insuficiente: nos construye en tanto Forma y, a su vez, construye formas exteriores a nosotros. El hombre, como dice Enrique, “es hablado por el lenguaje”, pero, a la vez, es en la relación con los otros que se instauran las formas que nos moldean y moldean a los que nos rodean, y a la realidad en tanto Forma representada por el lenguaje. De este modo, pues, entendemos que el lenguaje, en *El casamiento*, deviene herramienta para producir *sentido sin sentido alguno*.

En el nivel de lo no verbal, el trabajo de Graciela Galán (vestuario, escenografía e iluminación) ha resignificado notablemente la puesta en escena, generando una atmósfera sugestiva y una belleza profunda.

En lo que respecta al vestuario, en el primer acto, predomina el color lacre. En el segundo y en el tercer acto, el blanco predominará en los rostros y el negro en la ropa. En el comienzo y en el final del drama, Enrique viste indumentaria militar (verde), puesto que ha regresado de la guerra. En el segundo acto, en cambio, cuando todo está dispuesto para que se lleve por fin adelante la boda, Enrique utiliza para la ocasión un largo saco de plumas negro, con un gorro negro que resalta en el conjunto. Los padres aparecen también vestidos de negro, con gorros llamativos, ocupando el centro de la escena. El padre (devenido rey) lleva un cetro en su mano, y dirige los preparativos del casamiento. María (devenida princesa, casta y pura) entra a escena cargada en hombros, acompañada por una música de ceremonia; en ella resalta el blanco que cubre su cuello y sus brazos; el color se ve acentuado sobre todo por su llamativo sombrero, también blanco. Sin embargo, si bien en este momento se prioriza en María la blancura, conviven con ese color las tonalidades oscuras: el blanco y el negro instauran una entidad doble en este personaje: sirvienta-prostituta devenida princesa, pura y virginal. El lenguaje, como herramienta para instaurar nuevas formas en la comunicación interhumana, ha permitido un giro radical en el personaje de María, pero su ropa persiste en mantener simbólicamente ambos polos, que constituyen la naturaleza misma del personaje: lo oscuro y lo luminoso (si cabe expresarlo en esos términos). El negro, que gobierna el resto de la escena, corresponde sobre todo a la atmósfera confusa y ritual por la que está transitando el drama. La música, en la obra, está en función del clímax que se persigue en todo momento desde el nivel verbal; en este pasaje, por ejemplo, acompaña la ceremonia que desea realizarse.

En lo concerniente al maquillaje, casi todos los personajes llevan el rostro blanco; el negro resalta los ojos y las pestañas: las mujeres, en general, llevan pestañas prominentes, y los hombres, tupidos bigotes. Los cortesanos, en particular, llevan todos en su vestuario o maquillaje picos, patas o algo que recuerde a un ave. María, en su gorro, también lleva un ave: todo gira en torno a lo ridículo del ritual, hacia lo grotesco.

En lo que respecta a la disposición de lo objetos en el espacio, el segundo acto deja atrás un escenario prácticamente despojado (primer acto), para presentarnos otro (re)cargado de objetos, que resignifica simbólicamente la boda en tanto Forma que están por llevar a cabo Enrique y María: se ven ocho arañas sobre la escena, cuatro a la izquierda del escenario y otras cuatro a la derecha. En el centro, el altar (que en el acto tercero oficiará de sala de palacio), y dos hileras de bancos dispuestos uno detrás del otro, cuatro en el sector izquierdo del escenario, y otras cuatro en el derecho.

Yusem ha confesado en reiteradas notas de la época que el trabajo grupal le resultó imprescindible a la hora de dirigir *El casamiento*: se juntaban todos a discutir y a leer toda la obra de Gombrowicz; también, recuerda haberse encontrado con el mismo Rússovich, participante primordial de la versión (gestación) castellana del drama. En una nota con Antonio Rodríguez de Anca, confiesa: "Intenté recalcar la artificiosidad, la teatralidad del texto, como si fuera una especie de ópera. Y agregué una idea propia en la puesta en escena que es la lucha contra la forma teatral de la que siempre se sale derrotado" ("Laura Yusem dirigirá una pieza de Witold Gombrowicz", *Clarín*, 16/10/1981:18)

Así, Yusem, para abordar la micropoética del texto original, se concentró con su equipo en el estudio y la comprensión del conjunto de la obra gombrowicziana, base epistemológica de *El casamiento*, al que también podríamos denominar drama ferdydurkista, por ser, como dijo el mismo Gombrowicz, un desprendimiento directo de su primera novela, *Ferdydurke*. Este trabajo, asumido por Yusem y su equipo, ha sido parte fundamental del proceso creativo (poiético), y ha resignificado sustancialmente la actualización, (re)presentando en el conjunto de la escena la profundidad y la belleza que comprenden las ideas del autor polaco, Witold Gombrowicz.

Bibliografía

Bauzá, Hugo F, 2000, "Witold Gombrowicz y *El* casamiento", en AA. VV, Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Galerna, Buenos Aires.

Di Paola, Jorge, 2000, "Apéndice: 'Witoldo, el escritor tábano'" en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11 La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1995.

_____*,* 1999. *El teatro laberinto*, Atuel, Buenos Aires

_____*,* 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral,* Atuel, Buenos Aires

_____*,* 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado,* Atuel, Buenos Aires

_____, 2007. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad,* Atuel, Buenos Aires

_____, 2010.*Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica,* Atuel, Buenos Aires

Fernández Chapo, Gabriel, 2009, "Las prostitutas de Caravaggio. Problematizaciones acerca de los tránsitos entre literatura y teatro" en AA.VV, *Concurso nacional de ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia"*, Inteatro – Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Finzi, Alejandro, 2007. *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint- Exupéry*, Ediciones el Apuntador, Córdoba, Argentina

Gasparini, Pablo, 2007. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario

Gombrowicz, Witold, 1948. *El casamiento*, Traducción de: Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich, Editorial EAM, Buenos Aires

_____, 1973. *El matrimonio* y *Opereta*, Traducción de: Javier Fernández de Castro, Barral Editores, Barcelona

_____, 1981. *El casamiento*, Adaptación de Néstor Tirri sobre la Traducción de Gombrowicz y Rússovich (Teatro Municipal General San Martín), inédito

_____, 2002. *El matrimonio* y *Opereta*, Editora Nacional, Madrid

_____, 2004. *Ferdydurke*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires

_____, 2006. *Diario argentino*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires

Rússovich, Alejandro, 2000. "Gombrowicz en el relato argentino" en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11 La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires.

_____, 2003, "Gombrowicz y el teatro", en AA. VV., *La Escalera*, Facultad de Arte – U. N. C. P.B.A., N° 13

Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Departamento de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Críticas de la obra teatral

R. de P., "De una boda blanca a un casamiento soñado", *Clarín*, (N° 12799), p. 1 (Espectáculos), 10/10/1981.

Ventura, Beatriz, "Estrénase una obra de Witold Gombrowicz", *La Prensa* (sección segunda), (N° 38590), p. 3, 14/10/1981.

Sin firma, "Obra de Gombrowicz en el San Martín", *La Nación*, (N° 39476), p. 2 (sección segunda), 15/10/1981.

Rodríguez de Anca, Antonio, "Laura Yusem dirigirá una pieza de Witold Gombrowicz", *Clarín*, (N° 12805), p. 18, 16/10/1981.

Sin firma, "Clima onírico en una obra de Gombrowicz", *La Nación*, (N° 39482), p.1 (sección segunda), 21/10/1981.

Castagnino, Raúl H., "Gombrowicz, pesadilla surrealista", *La Prensa*, (N° 38597), p. 5 (sección segunda), 21/10/1981.

Pogoriles, Eduardo, "El criollo Gombrowicz", *Somos*, (N° 267), p. 64, 30/10/1981.

E. P., "*El casamiento*", *Somos*, (N° 267), p. 64, 30/10/1981.

Antúnez, Gregorio, "Pesadillesca pero brillante", *La familia Cristiana*, octubre de 1981

Caffera, Eduardo, "Un constante desafío", *El cronista comercial*, (N° 23578), p. 23, 3/11/1981.

Sin firma, "La pesadilla de un hechizo", *La Gaceta* (Tucumán), (N° 25228), p. 14, 11/11/1981.

Matharan de Potenze, Sylvia, "*El casamiento* de Witold Gombrowicz", *Criterio*, (Nº 1871), p. 682, 12/11/1981.

Pinasco, Olga, "Una directora menuda, serena y exacta", *La Nación*, pp. 12- 13, 22/11/1981.

Berruti, Rómulo, "Entre las brumas de una pesadilla", *Clarín*, (Nº 12843), p. 6, 23/11/1981.

Sin firma, "Laura Yusem, una directora cabal", *EL Andino* (Mendoza), (Nº 4652), p. 16, 24/11/1981.

Rodríguez de Anca, Antonio, "La pieza de Gombrowicz se quedó a mitad de camino", *Convicción*, 24/11/1981.

Grinberg, Miguel, "Gombrowicz, el polaco de la Argentina", *Salimos*, noviembre, p. 47, noviembre 1981.

Esteve, Patricio, "Un lugar llamado Polonia…", *Claudia*, noviembre,

Thiers, Walter, "Tenemos un archivo interior que sale a la luz en la labor creativa", *Norte* (Resistencia), 6/12/1981

Gregorich, Luis, "Introducción al teatro de vanguardia", *Teatro,* n° 5, pp. 6- 10, 1981.

Sin firma, "Cronología", *Teatro*, n° 5, pp. 12- 21, 1981.

Di Paola, Jorge, "Gombrowicz profeta", *Teatro*, n° 5, pp. 22- 24, 1981.

Kott, Jan, "Las máscaras y el rostro", *Teatro*, n° 5, pp. 26- 30, 1981.

Mrozek, Slawomir, "Gombrowicz, mi pesadilla", *Teatro*, n° 5, pp. 28- 29, 1981.

Gombrowicz, Witold, "La Argentina que vio Gombrowicz" (fragmentos del *Diario*), *Teatro*, n° 5, pp. 32- 33, 1981.

_____, "Prólogo a *El casamiento*", *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 38- 39

Grinberg, Miguel, "La difícil interrogación", *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 34- 36

Tirri, Néstor, "*El casamiento* o la experiencia imaginaria", *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 46- 49

Fernández, Gerardo, "Un Shakespeare surrealista" (entrevista con J. Lavelli), *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 40- 45

_____, "Reportaje a Laura Yusem", *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 50- 55

Cosentino, Olga, "Lenguaje y símbolo en el teatro de Gombrowicz", *Teatro*, n° 5, 1981, pp. 56- 59

Video/ DVD

Gombrowicz, Witold, 1981, *El casamiento*, Adaptación de Néstor Tirri sobre la Traducción de Gombrowicz y Rússovich, Espectáculo dirigido por Laura Yusem (Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires), inédito

Las teorías del imaginario como marco para la teatrología

María Natacha Koss (AINCRIT – CCC- UBA)
natachakoss@yahoo.com.ar

Los estudios teatrales sobre la dramaturgia argentina de principios del siglo XX, históricamente, han supeditado cualquier posibilidad de análisis a un trabajo de investigación sobre el texto. Partiendo de la *Poética* de Aristóteles y, en algunos casos sosteniendo ello hoy en día, pareciera ser que no existe teatro sin literatura dramática.

Los géneros populares-comerciales como el sainete, el grotesco, etc., si bien contaban con una estructura escrita, se definían más bien por su performance teatral. Tal vez por ello varios dramaturgos que abrevaron en las aguas de la comicidad, reclamaban un "respeto" hacia sus escritos que nunca se cumplía.

José González Castillo representa un paradigmático caso de teatrista que, atravesando una enorme cantidad de poéticas teatrales (entremeses, sainetes, dramas, tragedias, comedias, etc.) reivindicó el valor del texto, principalmente en sus dramas sociales. A la vanguardia del pensamiento liberal, abordó en las dos primeras décadas del siglo XX temas como la homosexualidad, el divorcio y la violencia familiar, pero ya no desde el imaginario de la letrística del tango.

Sin embargo, la idea de que el teatro es texto (principalmente texto dramático) y lo demás son manifestaciones parateatrales, no surge solamente en los estudiosos, sino también en los propios artistas. Hace muy poco tiempo, el brillante actor argentino Oscar Martínez, quien en la última década incursionó con notable éxito en el campo de la dramaturgia y la dirección, afirmaba:

> Yo creo, y lo dije antes y después de escribir, en el teatro de texto, en las obras de texto. Lo que queda del teatro del mundo son los autores: Sófocles, Chéjov, Shakespeare, Miller, Ibsen, Beckett, Simon. El gran teatro es el que está escrito, y los actores y los directores precisamos de buenos textos (…) Es que no creo en las creaciones colectivas ni en esos zafarranchos que se arman, de los que puede salir algo bueno alguna vez" (Arboleya, 2010).

En ese alegato se evidencia uno de los problemas más importantes que tiene el teatro: su carácter efímero. Martínez sostiene que el gran teatro es el que está escrito, y eso lo sabemos porque el texto es, en definitiva, "lo que queda del teatro".
Perdurar.

Vencer al tiempo parece ser la máxima aspiración del hombre desde épocas inmemoriales; vencer al tiempo como una manera de vencer a la muerte, de garantizar que quede algo de nosotros una vez que nos hayamos ido.

Tiempo y muerte

Hay un antiquísimo mito griego que nos trae Homero según el cual, cuando Aquiles tuvo partir hacia Troya, su madre Tetis le dijo que dos eran los destinos posibles: ir a la guerra y tener una vida breve y con gloria, o quedarse y disfrutar de una vida larga pero sin gloria. Sin dudarlo Aquiles eligió la primera opción: sólo sus acciones heroicas lo harían vencer a la muerte y de hecho lo consiguió; él sigue vivo en la memoria de todos nosotros, que una y otra vez narramos sus hazañas.

El mayor problema del hombre es saberse un ser para la muerte. Toda la filosofía nace de este problema metafísico, irresoluble por propia definición. Friedrich Nietzsche se hace cargo de esto en su indispensable *El nacimiento de la tragedia,* cuando retoma una vieja leyenda del rey Midas, quien había estado incansablemente recorriendo el bosque a la caza del Sabio Sileno, uno de los integrantes del thíasos dionisíaco.

> Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: "Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser,* ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto" (1994:52).

Nacer significa, para cualquier ser viviente, estar irremediablemente destinado a la muerte. El problema específico en el hombre es que tiene conciencia de ello. Por este motivo, desde diversos fundamentos de la cultura, hemos tratado de perdurar en el tiempo. Sin embargo, más allá de todos estos intentos, no podemos evadir el hecho de pertenecer a una cultura viviente, de ser entes efímeros y el teatro, en tanto acontecimiento, nos recuerda permanentemente esto. ¿Dónde se va la obra cuando ya no se representa, cuando la función se termina, cuando baja el telón? Queda el texto, pero ¿y lo demás?

El teatro por ser aurático, por ser exclusivamente un aquí y ahora, va desapareciendo en su propio acontecer,… igual que los hombres. En este sentido, vivir es morir. En este sentido, hacer teatro es generar un acontecer efímero. Y el acontecimiento está antes que nada; es condición de posibilidad para que cualquier otra cosa ocurra. Antes del signo está el ente; y el ente teatral, en tanto acontecimiento, es inaprensible, no se puede capturar ni envasar, porque ante todo y como condición de posibilidad, el teatro es una vivencia. Dice Ricardo Bartís que

> El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, es algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, no queda nada de él y está bien que eso

> suceda, porque lo emparenta entonces profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino la percepción de la vida como elemento efímero, discontinuo (2003:116)

Asumir esta realidad permite redimensionar el valor del texto. Es verdad, la literatura queda, ¿pero es ciertamente lo más valioso del teatro? Si así fuese, cualquier puesta en escena de una obra de Shakespeare debería ser sublime. Si esto no es así, ¿se debe a que Shakespeare es un mal dramaturgo? ¿O el problema fue el acontecimiento?

Porque además, si lo que vale del teatro es el texto, es mucho mejor leerlo en la comodidad del hogar.

Pero también puede pasar que estemos en presencia de un gran dramaturgo, con un excelente director y un reconocido elenco, los rubros técnicos precisos y eficaces… y que a pesar de todo eso en términos de acontecimiento no ocurra nada más que aburrimiento; o parafraseando a Frederick Jameson, una parálisis del goce de vivir.

Y esto acarrea otro problema.

A partir de mediados del siglo XX y gracias a la incorporación del corpus teórico y metodológico de la semiología, la puesta en escena cobró relevancia y autonomía. Sin embargo, la lectura del teatro como sistema complejo de signos llevó a un desarrollo en donde se primó el nivel descriptivo por sobre cualquier otro. Asimismo, al utilizar casi como sinónimos los términos “puesta en escena”, “representación”, “texto espectacular” o “texto tercero”, la semiología también dejaba entrever su deuda con la narratología, lo que hace que los estudios teatrales no puedan evadir el textocentrismo.

Otra vez se esconde el acontecimiento, no ya debajo de una pila de textos sino debajo de una montaña de signos. “La noción del obstáculo epistemológico puede ser estudiada en el desarrollo histórico del pensamiento científico y en la práctica de la educación”, afirma Gastón Bachelard (1976:19). Las ideas previas pueden ejercer una potente influencia que puede limitar el proceso de aprendizaje, por lo que “en la formación del espíritu científico el primer obstáculo es la experiencia básica” (1976: 27). Esto carga de subjetividad las observaciones y se pueden tener concepciones erróneas, ya que las cosas se ven tal como nosotros queremos verlas y no como realmente son. Una de esas concepciones inducidas en términos de teoría teatral consiste en creer que el teatro es texto o, más bien, que cualquier cosa en el teatro se puede leer como texto (luces, vestuario, escenografía, etc.). Y esta es una creencia inducida debido a procesos de socialización de la semiología.

Asimismo y considerando el complejo panorama actual del teatro, al explicar mediante el uso de generalizaciones un concepto, se cae la mayoría de las veces en equivocaciones, porque los conceptos se vuelven vagos e indefinidos, ya que se dan definiciones demasiado amplias para

describir un hecho o fenómeno y se dejan de lado aspectos esenciales, los detalles, que son los que realmente permiten exponer con claridad y exactitud los caracteres que admiten distinguirlos y conceptuarlos correctamente. Muchas veces se dan falsas definiciones, que lejos de construir un concepto científico se vuelven hipótesis erróneas. Grandes teorías teatrales, absolutamente autosuficientes en su estructura lógica, entran en conflicto al pretender pensar las prácticas. Por ejemplo, aquellas que sostienen la muerte del personaje en el teatro.

Tal como lo afirma Bachelard (1976: 66), el conocimiento general se convierte en un obstáculo epistemológico en el proceso de construcción del conocimiento científico, debido a que "la utilidad ofrece una especie de inducción muy particular que podría llamarse inducción utilitaria. Ella conduce a generalizaciones exageradas" (1976: 109). Esto obviamente lleva a concepciones erradas y reduce notablemente el significado del concepto, por lo que "nada ha retardado más el progreso del conocimiento científico que la falsa doctrina de lo general que ha reinado desde Aristóteles a Bacon inclusive, y que aún permanece, para tantos espíritus como una doctrina fundamental del saber" (1976: 66).

El giro epistemológico

Ya en la década del ´60, diversos intelectuales de diferentes ciencias sociales, comenzaron a cuestionar lo que denominaron la "la ilusión semiológica", que no es ni más ni menos que la pretensión de dicha disciplina de postularse como propedéutica, de agotar al símbolo en sus descripciones y análisis estando, a fin de cuentas, obsesionada por una explicación utilitaria, pese a la promoción del arte como "obra abierta". Por ese motivo consideramos relevante plantear, siguiendo la propuesta de Gilbert Durand en su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), una Filosofía del Imaginario que parta de una concepción simbólica y antropológica de la imaginación, es decir, de una teoría que postula el semantismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido. Sin esto, los estudios teatrales seguirán cerrando sus filas bajo una premisa que termina por asumir que el teatro no es efímero, no pertenece al tiempo, no es acontecimiento y, por lo tanto, no muere mientras vive. Ya Mijail Bajtín había notado que "También la actividad estética resulta impotente para asimilar la caducidad del ser y su carácter de acontecer abierto, y su producto, en este sentido, no es el ser en su devenir real, sino que se integra a éste, con su propio ser, mediante el acto histórico de la intuición estética eficaz" (1998: 7). Tal vez debamos pensar que la negación del acontecimiento como condición de posibilidad del teatro, no sea otra cosa que la impotencia de asimilar la caducidad del ser.

Pero además debemos resaltar que los modos de subjetivación concebidos desde la perspectiva del acontecimiento muestran su carácter relacional, el poder de afectar y ser afectado que genera las condiciones de su constitución. Así, abordar la cuestión de la subjetividad en su aspecto productivo,

en tanto modos de subjetivación abiertos a los acontecimientos, nos conduce a considerar la cuestión en términos de una perspectiva lógica-ontológica en conexión con la ética y la política.

Retomando a Gilles Deleuze debemos recordar que el concepto de devenir cobra relevancia, se distingue de la historia, del tiempo de los hechos; en él, el antes y el después se dan a la vez, abriéndose así una temporalidad en resonancia con lo que pasa y no cesa de pasar. Por lo tanto podemos afirmar que los acontecimientos pertenecen al devenir, lo expresan, son composiciones temporales de múltiples dimensiones en permanente actualización y efectuación. Los acontecimientos se encarnan en situaciones, pero siempre hay algo del acontecimiento abierto a las mutaciones, a nuevas actualizaciones. "Puede que nada cambie o parezca cambiar en la historia, pero todo cambia en el acontecimiento, y nosotros cambiamos en el acontecimiento." (Deleuze-Guattari, 1993:107)

Al focalizar al teatro en el concepto de acontecimiento, nos damos cuenta de que se trata de un pensamiento complejo. El concepto de acontecimiento, por un lado, impulsa el abandono de una ontología y una lógica que sostiene la regencia del ser/ente, de la atribución y de las categorías que son la condición de posibilidad para la creencia en las cosas, en los objetos. Por otro lado, afirma una ontología del devenir inmanentista y una lógica de las relaciones y las multiplicidades. Y esto sucede porque el pensamiento del acontecimiento señala un desplazamiento de la preeminencia de la lógica aristotélica por el aporte de los estoicos (que consiste en sostener que el mundo está constituido por acontecimientos) planteando una modalidad lógica diferente, una lógica del sentido.

Se abre una perspectiva lógica-ontológica donde el concepto de acontecimiento contribuye a pensar la noción de *individuación singularizante*. La mutua apropiación de la subjetividad y el acontecimiento abre una dimensión de singularización que deja de lado el tradicional principio de individuación en beneficio de una *singularización intensiva* que se despliega gracias a acontecimientos/procesos propios de la subjetivación. Es gracias a esto que la Filosofía del Teatro puede pensar en el concepto de canon de la multiplicidad (Dubatti, 2007/2010), que de otra manera parecería un enunciado oximorónico.

En palabras del propio Deleuze, el aporte consiste en

> Un proceso de subjetivación, es decir, la producción de un modo de existencia, no puede confundirse con un sujeto, a menos que se le despoje de toda identidad y de toda interioridad. La subjetivación no tiene ni siquiera que ver con la persona: se trata de una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida…) Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal (1995:160)

En base a todo lo expuesto, podríamos afirmar entonces que si para que algo *signifique* primero debe *ser*, y que el teatro *es* en tanto *acontece,* existe entonces una dimensión pre-semiótica que lo constituye: "el ente aún no posee ni expresa sentido, ni expresa ni comunica: sencillamente es" (Dubatti, 2008; 90).

Es así que asumir que el teatro es acontecimiento nos obliga a considerarlo como algo más que un sistema de signos, pues hay muchas cosas que están en él que no se manifiestan como tales. Tomemos el ejemplo más pedestre: un actor arriba del escenario se transforma en signo, pero el operador de luces que está a cargo de la consola no. Sin embargo, los dos forman parte del acontecimiento teatral y son partes fundamentales de él.

¿Y si pensamos en los ensayos? Mauricio Kartun nos recuerda que el ensayo teatral "no es otra cosa que un espacio para equivocarse en camino al acierto. Cuando vemos a un pintor sobre la tela, observamos que cada pincelada, lejos de respetar los límites de las anteriores, las invade, las cubre, las modifica, de manera tal que podríamos llegar a pensar un cuadro como una suma de errores corregidos" (2005: 45) ¿A dónde van todos esos "errores corregidos"? ¿Simplemente desaparecen? Por el contrario, en el teatro al igual que en la pintura, los errores permanecen en el fondo, allí donde la percepción sígnica no llega. O más bien, retomando a Dubatti, conforman ese enorme espesor de cuerpo pre-semiótico.

Lo que una Filosofía del Imaginario nos permite considerar es, justamente, el origen del cuerpo pre-semiótico, su multiplicidad y su persistencia en el acontecimiento teatral, sin negar su carácter simbólico. Kartun afirma que el teatro está construido a partir de metáforas (no de signos) y que las metáforas son, artísticamente hablando, semillas de mito. Observemos para ello que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen –por degradada que se la pueda concebir- en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria. Esta es justamente la potencia fundamental de los símbolos: ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los períodos de la historia. Pero rechazar para el imaginario el primer principio saussuriano de la arbitrariedad del signo acarrea el rechazo del segundo principio, que es el de la "linealidad del significante". Así, la definición de la imagen como símbolo encuentra sus bases en las teorías de Pradines, Jung, Piaget, Bachelard y Durand entre otros.

La imaginación, según el pensamiento contemporáneo, es resultado de un conflicto entre las pulsiones y su represión social, mientras que, por el contrario, la mayor parte de las veces aparece en su propio impulso como resultante de un acuerdo entre los deseos y los objetos del ambiente social y natural. Retomando a Durand nosotros afirmamos que

> Muy lejos de ser un producto de la represión (…) la imaginación, por el contrario, es origen de una liberación. Las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan. Como muy bien lo dice Bachelard, "para el psicoanalista, la imagen poética siempre fue un contexto. Al interpretar la imagen, la traduce en un lenguaje diferente del *logos* poético. Nunca mejor que entonces, con mayor razón, puede decirse: *traduttore, traditore*" (2006:42).

El pasaje de la vida mental del niño al "adultocentrismo" implica entonces un encogimiento, una represión progresiva del sentido de las metáforas. Y el teatro pertenece, en realidad, al terreno lo infante, etimológicamente de aquello que aún no ha encontrado su habla, aunque no por ello carece de lenguaje. Es por este motivo que la explicación lineal del tipo deducción lógica o relato introspectivo no basta ya para el estudio de las motivaciones simbólicas. La asimilación subjetiva representa un papel importante en el encadenamiento de los símbolos y sus motivaciones. Gastón Bachelard alcanza una regla fundamental de la motivación simbólica donde todo elemento es bivalente. En *El aire y los sueños,* vislumbra la revolución copernicana que consistirá en abandonar las intimaciones objetivas, que inician la trayectoria simbólica, para no ocuparse sino del movimiento de esa misma trayectoria.

El vicio fundamental de la teatrología consiste en creer que la explicación da cuenta por completo de un fenómeno que por naturaleza escapa a las normas de la semiología. Es así como para estudiar *in concreto* el teatro y su simbolismo imaginario resulta necesario internarse resueltamente en la senda de la antropología, dando a esta palabra su pleno sentido actual; vale decir: conjunto de las ciencias que estudian la especie del *homo sapiens.*

Eli Rozik sostiene, en este mismo sentido, que un método científico para el estudio de la creatividad humana, requiere inevitablemente adentrarse en el área de la significación no verbal, lugar donde radica el misterio de la metáfora. Esta nueva teoría ubica a la metáfora en la ruta de las imágenes -en tanto capacidad innata del cerebro humano- por lo que es necesario retornar a un nivel de indagación arcaica ya que, como él mismo afirma, "en el principio fue el símbolo, una imagen mental difusa". La omnipresencia fenoménica de la comunicación no verbal y su manifestación en la metáfora, implica reconocer las limitaciones de una disciplina semiótica para una visión omniabarcante del problema metafórico, a la vez que una necesidad de abordar una hermenéutica de las imágenes que permita considerar desde otros puntos de vista el estudio de la metáfora en el arte.

Es así como, en términos de Jean-Jacques Wunenburger, la Filosofía del imaginario pretende privilegiar el estudio de las imágenes, las que han sido descuidadas o relegadas a un segundo plano frente a la palabra escrita. El teatro participa de esta dicotomía ya que, en su acontecer, es mayoritariamente imagen (vestuario, iluminación, escenografía, cuerpo de los actores, etc.) y sólo

una pequeña porción es texto. Y este problema se intensifica si consideramos que la palabra escrita tiene sólo unos 6 o 7000 años, frente a las imágenes que existen desde que existe el hombre. Hoy nos hallamos ante la civilización de las imágenes pero, sin embargo, estamos imposibilitados de darles un carácter simbólico; la doctrina del imaginario orienta sus esfuerzos a recuperar esta olvidada función.

En consecuencia, convenimos con Hugo Bauzá en llamar Filosofía del imaginario al estudio de un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, sobre la base de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, sím- bolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que revelan una función simbólica en cuanto a un enlace de sentidos propios y figurados.

De Prometeo a Hermes

En términos de Gilbert Durand (2003), el fin del siglo XX estuvo marcado por el cuestionamiento a una cultura prometeica de la racionalidad, caracterizada durante largo tiempo por una suerte de voluntarismo progresista. Este modelo está siendo reemplazado por el paradigma de Hermes que da lugar a una racionalidad lábil, por lo que nos vemos obligados a distinguir, en consecuencia, dos modelos: por un lado, una racionalidad muy ligada a estructuras lógicas-formales con una confianza en las virtudes de la demostración y de la verificación experimental que ha servido de referencia a las filosofías de los siglos XVII al XIX (la semiología entre ellas); por el otro, una racionalidad lábil que integra muchas clases de representaciones y de acontecimientos no-racionales y subjetivos (intuiciones, afectos, imágenes), y que valoriza la argumentación, la retórica, la dialéctica. Por eso resulta indispensable volver a orientar la imagen visual y la metáfora hacia sus potencialidades originarias, para dialogar de manera nueva con el conjunto de sistemas de pensamiento del mundo. Porque la imaginación produce sus obras con fines estéticos o lúdicos, pero participa también de fines cognitivos (ayuda a pensar) y de fines pragmáticos (motiva y orienta nuestras acciones individuales o colectivas).

Para comprender este cambio de paradigma debemos tener en cuenta que, en el mundo occidental, la tradición hermenéutica de raíz cristiana ha identificado tradicionalmente la interpretación con la búsqueda de un *kerygma*, un "sentido latente a la espera de ser interpretado" (Bordwell, 1995: 285). A menudo el estudio de la imagen se ha comprometido con esa expectativa de revelación. La crítica artística ha ido configurando una serie de constelaciones de sentido que hoy posibilitan una aproximación organizada a las obras artísticas más diversas, desde las mitopoéticas de Spenser, Milton, T. S. Eliot o los griegos clásicos hasta la imaginería metaliteraria de Jorge Luis Borges o metateatral de William Shakespeare.

El desarrollo de la reproducción de la imagen por una parte y de las tecnologías que permiten transmitirla, por otra, ha provocado lo que Gilbert Durand denomina un "efecto perverso". Es decir,

mientras la pedagogía positivista que sustenta la epistemología de las ciencias humanísticas conserva un principio de iconoclastia, las imágenes visuales o "visibles" impregnan cada una de las actividades humanas. Y el teatro es, antes que nada, imagen. Ya sea la del telón cerrado, la de la plaza pública, la de una luz atravesando el escenario, el teatro es imagen antes de ser palabra. Por lo tanto los estudios teatrales deben ampliarse de modo tal de integrar el conjunto de imágenes mentales y visibles mediante las cuales el individuo se relaciona con el entorno.

Esa es justamente la labor que Durand ha acometido a lo largo de sus numerosas investigaciones, diseñando un atlas antropológico de la imaginación humana. Este atlas basado en los estudios de Gastón Bachelard, apoyan a la poética de lo Imaginario en la división que proporciona la cosmología de Empédocles: el aire, la tierra, el agua y el fuego.

Sin embargo, por causas diversas, la civilización occidental ha propiciado una desvalorización de la imagen. Una de esas causas es *que la imagen se abre a la descripción o a la contemplación, pero no admite ser reducida a un sistema silogístico*. Su ambigüedad no encuentra lugar en la lógica binaria heredada de Aristóteles y de la escolástica medieval. La doctrina de santo Tomás de Aquino sostiene que la razón argumentativa es el único modo de acceder o legitimar el acceso a la verdad. Su herencia se expande en el siglo XVII a través de Descartes y de un método único para desvelar *la verdad* en las ciencias. Ése es el paradigma que los estudios humanísticos recogen y que excluye, de modo inevitable, lo imaginario y la aproximación poética.

En el pensamiento de Kant, esa misma barrera infranqueable separa el mundo del fenómeno, aprehensible mediante los sentidos y el entendimiento, y el del nóumeno, que conduce a las antinomias de la razón. Frente a esta inhibición de la imagen, se suceden a partir de Platón una serie de ciclos resistentes de lo imaginario en el pensamiento occidental. La fraternidad de monjes creada por san Francisco de Asís (1226), por ejemplo, desarrollan una nueva sensibilidad devota que se nutre de las imágenes de la naturaleza, promueve representaciones teatrales de los Misterios y difunde Biblias ilustradas (*bilbia pauperum*). Si bien esta apertura a la veneración de un número de imágenes cada vez mayor propicia un retorno de las deidades antropomórficas, el culto de los santos y las imágenes es respondido con dureza por la Reforma de Lutero y sus sucesores, partidarios de un teísmo más restrictivo. Al igual que en el caso del judaísmo y del Islam, la ausencia de íconos en el protestantismo desplaza la pluralidad del imaginario hacia la poesía y la música. Esta última se nutre de figuraciones que tienen su máximo exponente, según Durand, en la obra de Johann Sebastian Bach. A través del Concilio de Trento, la Contrarreforma de la Iglesia romana canaliza su resistencia iconódula a través del exceso del Barroco. Con él, la imagen se pluraliza hasta la paradoja: cómo alcanzar la representación de la espiritualidad mediante una saturación de la figuración carnal.

Pero poco a poco, la escisión entre la representación simbólica religiosa, la intelectual y la artística se hace mayor. Por una parte, eso emancipa al arte y permite que el Simbolismo de Moreau o

Maeterlinck convierta la pintura y el teatro en *visión* del imaginario. Por otra, excluye a la imagen de las atribuciones del razonamiento y de la *episteme* de las ciencias, tanto naturales como humanísticas.

Hacia una definición del imaginario

Gracias a Durand, el territorio de lo imaginario aparece, por primera vez, diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada comunidad. Se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia caducidad, la muerte que le impone un tiempo cronológico o *devorador*. Las estructuras conforme a la cuales las imágenes se organizan son las que ofrecen las narraciones míticas.

Durand parte de los estudios de Jung y de Lévi-Strauss, e investiga el imaginario con el cual diversas culturas dan cuenta de la angustia provocada por el tiempo en el ser humano.

En este punto no podemos si no retomar los ejemplos y problemas planteados en nuestro apartado “Tiempo y muerte”. Durand sostiene que el ser humano es capaz de minimizar los temores invocados por Cronos, el tiempo devorador, a través de una constelación de representaciones eufemizantes. Éstas aparecen agrupadas en torno a tres regímenes: el Régimen diurno y el Régimen nocturno, dividido a su vez en *místico* y *sintético-diseminatorio*.

La certeza de que son las estructuras las que nacen de la capacidad figurativa del *homo symbolicus* y no al revés permite, tanto en el caso de Durand como en el de Lévi-Strauss, constatar que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y, sobre todo, la experiencia —*experientia*—, dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La conocida sentencia de Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar, hay que callar", se hace viva en los confines de esa traducción.

La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. A lo largo de su obra y mucho antes que Jacques Derrida o Paul de Man, Jorge Luis Borges ha planteado el problema de la representación, la reducción del sentido y el logocentrismo.

En el poema *La luna* se interroga cómo aprehender una imagen singular de la luna al margen del encadenamiento de representaciones que proporciona el bagaje cultural:

Más que las lunas de las noches puedo
recordar las del verso: la hechizada

Dragon Moon que da horror a la balada
y la luna sangrienta de Quevedo.

Unas estrofas después ese reto, crear una imagen poética propia de la luna que florezca entre todas las que tamizan la visión del poeta, aparece descrito de un modo más concreto:

Cuando, en Ginebra o Zürich, la fortuna
quiso que yo también fuera poeta,
me impuse, como todos, la secreta
obligación de definir la luna.
Con una suerte de estudiosa pena
agotaba modestas variaciones,
bajo el vivo temor de que Lugones
ya hubiera usado el ámbar o la arena.

Y tras consignar una genealogía personal de la representación de la luna en la historia de la poesía, el poema constata:

Y, mientras yo sondeaba aquella mina
de las lunas de la mitología,
ahí estaba, a la vuelta de la esquina,
la luna celestial de cada día.
[...]
Ya no me atrevo a macular su pura
aparición con una imagen vana;
la veo indescifrable y cotidiana
y más allá de mi literatura.

Como en la obra de Bachelard, sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar la imposibilidad de una aprehensión total.

Esta necesidad de la imagen como instrumento de análisis está ausente de la tradición dominante de estudio de las imágenes, así como de buena parte de la semiótica de los años sesenta y setenta. Por el contrario, aparece en la confluencia del universo figurativo de las nuevas sociologías y las "nuevas críticas".

Corolario: el teatro y las ciencias

La cuenca semántica que organiza las ciencias naturales en el siglo XX se caracteriza por la paradoja, la incertidumbre y la discontinuidad. Einstein relativizó el modelo de espacio-tiempo euclidiano que constituía la mayor certidumbre del universo newtoniano. El principio de

incertidumbre de Heisenberg y Bohr[97], o la paradoja del gato de Schrödinger[98] son, quizá, la expresión más diáfana sobre la que se levanta la física contemporánea, en la cual los electrones se comportan de un modo u otro según sean observados o no. Conjuntamente con otras teorías de las ciencias duras, se propone la configuración teórica de un universo en el cual las cosas, por primera vez, pueden ser, no ser o ambas cosas a la vez. Es por eso que, sobre todo la física, ha decido emplear constelaciones de imágenes para expresar nociones del universo que, también por primera vez, son imposibles de "imaginar" con los modos de pensar que poseemos. La nueva física, en definitiva, no sólo exige sino que ya ofrece nuevos modelos de comprensión que emplean la imagen y su principio de incertidumbre como forma de pensar.

El estudio del arte en general y del teatro en particular, se resiste a abandonar el imaginario de nuestro razonamiento occidental. Sigue, pues, pensando el objeto a través de opuestos irreconciliables, de silogismos y de un mecanicismo que presupone que el tiempo es una coordenada absoluta, continua y homogénea. El análisis de las imágenes necesita partir de poéticas no logocéntricas. Éstas pueden ofrecer el marco para explicar objetos que, tradicionalmente, se han resistido a otras formas de pensar o han sido fuente de tópicos. Lo real, pues, aparece velado ante sistemas de aproximación simbólica que quedan detrás de la experiencia cotidiana. Pero la imagen es una matriz semántica, imposible de reducir a una gramática binaria edificada sobre la distinción entre significado y significante; es máscara y espejo.

Bibliografía

Arboleya, Sergio. “Placer y fidelidad al oficio” en revista *Acción,* 1ra quincena de julio, Buenos Aires, año XLIV, nro. 1053, 2010.

Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI, 1976.

_____. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986

Bajtin, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1998.

Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla,* Buenos Aires, Atuel, 2003.

Bordwell, David. *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

[97] Heisenberg afirma que “la observación juega un papel decisivo en el evento y hace variar la realidad de éste, dependiendo de si lo atestiguamos o no (…) Parece como si hubiéramos introducido un elemento de subjetividad en la teoría, como si quisiéramos decir: lo que sucede depende de nuestro modo de observarlo y de qué tan rápido lo hacemos”. Y Bohr agrega: “Lo contrario de una afirmación verdadera es una afirmación falsa. Pero lo contrario de una verdad profunda, puede ser una profunda verdad”. (citado en Fernández Granados, 2007: 9)

[98] “El físico austríaco pensó en un gato encerrado en una caja que tiene un único átomo radioactivo (…) la función del dispositivo es tener la certeza de que el gato muera cuando se emita radioactividad (…) El significado físico de la cantidad que el átomo conserva es la probabilidad de que éste no se haya desprendido de su radioactividad *en el momento de realizar la medición*, o, lo que es lo mismo, en el momento de abrir la caja para comprobar si el gato todavía maúlla. Hasta que se realiza la medición, sin embargo, la probabilidad de que el gato esté vivo o muerto es la misma. Es evidente que la idea es absurda, en particular para quienes hayan visto a un gato muerto. El propósito de Schrödinger era mostrar lo paradójico de la situación”. (Laughlin, 2007: 74-75)

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1990.

Capra, Fritjof. *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones,Pre-Textos*, Valencia, 1995.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

_____. *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

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

Duch, Lluis. *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*, Barcelona, Paidós, 1998.

Durand, Gilbert. "L'Occident iconoclaste: contribution à l'histoire du symbolisme", Cahiers Internationaux de Symbolisme, 2. Bélgica: Havré-le-Mons, 1963.

_____. *Lo Imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, prólogo de Jean-Jacques Wunnenburger, 2000.

_____. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

_____. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

_____. *Las estructuras antropológicas del imaginario,* México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Fernández Granados, Jorge. *Principio de incertidumbre*, San Luis de Potosí, Ed. Era / Universidad de las Américas, 2007.

García Bérrio, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poétic*, Madrid, Cátedra, 1989.

Kartun, Mauricio. *Escritos, 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue, 2005.

Laughlin, Robert. *Un universo diferente: la reinvención de la física en la Edad de la Emergencia*, Buenos Aires, Katz, 2007.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

_____. *Lo crudo y lo cocido*, México D. F, FCE, 1968.

_____. *Mito y significado*, México D. F, Alianza Editorial, 1989.

Mora Zamora, Arabela. *Obstáculos epistemológicos que afectan el proceso de construcción de conceptos del área de ciencias en niños de edad escolar*. Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional de Ciencias "Exploraciones fuera y dentro del aula para educadores de estudios sociales, ciencias, tecnología, química, biología y física y estudiantes de educación", organizado por la Fundación CIENTEC, 26 y 27 de agosto, Santo Domingo de Heredia, Costa Rica, 2005.

Nietzsche, Friederich (1994) *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sanchéz Pascual, Madrid, Alianza.

Ortiz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica postmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1986.

Wunnenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*, París, PUF, 1997.

Análisis comparatístico del mito de Prometeo según Esquilo y Hesíodo

María Araceli Laurence (ATEACOMP- UNLZ)

aracelilaurence@yahoo.com.ar

Introducción

La hegemonía de la tragedia clásica coincidía con el crecimiento, grandeza y declinación del poder secular del estado ático.

Según Jaeger, la tragedia como poética alcanza su mayor fuerza popular al ejercer sobre los espectadores una viva impresión ya que concentraba el destino del hombre en el breve e impresionante curso de los acontecimientos que se desarrollan frente a los ojos y oídos de los espectadores.

Esquilo es el más antiguo de los poetas trágicos griegos cuyas obras conservamos. Los siete textos lo mantienen hoy en día como un distinguido patriarca de la tragedia, si bien la época moderna fue tardía en apreciarlo. El Renacimiento se centra, fundamentalmente en Sófocles y Eurípides pero, a fines del siglo XVIII, se redescubre a Esquilo, sobre todo a través de su versión de Prometeo que se convertirá en uno de los mitos de la cultura moderna.

A partir de Esquilo, la representación de la poesía trágica, que se basaba fundamentalmente en la participación del coro, comienza a darle relevancia al papel del locutor que, originalmente, formaba parte de los coreutas y, luego, se independizaría. Así, *"el coro, de narrador lírico, se convertirá en actor y, por lo tanto, en sujeto de sufrimientos que hasta ahora solo había compartido y acompañado con sus propias emociones"* (Jaeger, 1993, p. 233). El poeta solo podía utilizar las limitadas posibilidades de esta forma de expresión mediante la incorporación de bruscos cambios en el destino de los personajes tal como lo vemos en *Las suplicantes* en la que el verdadero actor es el coro de danaides. Como consecuencia de la importancia que toma el locutor, el coro deja de ser un fin en sí mismo, el locutor comparte con él la acción que se refería, sobre todo, al sufrimiento humano.

> La representación obvia y vivaz del sufrimiento en los éxtasis del coro manifestados mediante el canto y la danza y que por la introducción de múltiples locutores se convertía en la representación más acabada del curso del destino humano, encarnaba del modo más vivo el problema religioso, desde largo tiempo candente, el misterio del dolor humano considerado como un envío de los dioses (Jaeger, 1993, p. 234).

Una de las tragedias clásicas en que la participación del coro está reducida al mínimo y el papel central está a cargo del actor principal es *Prometeo encadenado*, segunda obra que integra la trilogía

conformada por *Prometeo, portador del fuego* y *Prometeo liberado*, textos que no hemos conservado. La poesía trágica, tanto en Esquilo como en el resto de los autores, tomaba como tema principal un mito antiguo ya conocido por todos.

A lo largo de este trabajo nos detendremos, especialmente, en el tratamiento que realiza Esquilo del mito de Prometeo, considerado como uno de los aportes fundamentales del gran autor trágico a la historia del teatro occidental.

Transposición del mito del titán:

El origen del nombre de Prometeo y su leyenda son objeto de discusión por parte de la crítica.

Según Curtius y Kuhn, entre otros, el mito sería originario de la India. *"El bastón giratorio, decían esos autores, con el cual se procuraba el fuego por frotación, se llama en Sánscrito védico* pramantha *de la raíz* math/manth*, 'frotar'"* (Sechan, 1960, p. 11) de donde provendría *Pramanthius* o *Pramathius*, *Prometheus* en griego, que sería, entonces, la personificación del bastón giratorio. Esta hipótesis se considera poco probable porque jamás se ha considerado a Prometeo en Grecia como el inventor del bastón generador del fuego.

Una segunda posibilidad del origen del nombre y del mito afirma que *Prometheus* deriva del indoeuropeo *man* que significa 'pensamiento', 'reflexión', 'sabiduría'. Los griegos mismos le daban a Prometeo el sentido de: 'prudente', 'previsor'.

La representación del mito está vinculada con lo espiritual, con el espíritu religioso de la época, tal como lo vemos en *Prometeo encadenado* en la que el dolor se convierte en el rasgo específico de los seres humanos.

La Ilustración ha soñado con la victoria del conocimiento y el arte. Esquilo no analiza esta situación, sino que exalta a un héroe que ha ayudado a la humanidad para pasar de la noche a la luz mediante el progreso y la civilización.

La figura de Prometeo como dador del fuego es muy antigua en Grecia. Su imagen se ha impuesto a partir de su vínculo con el destino de los hombres, su enfrentamiento con Zeus es solo uno de los que tuvo que sostener el dios para reafirmar su reinado.

Según Sechan, el politeísmo helénico *"está en función no solo del espacio, habitado por múltiples dioses, sino también del tiempo en que esos dioses aparecen sucediéndose"* (1960, p. 15). Durante el período de los orígenes, los dioses al igual que los hombres habían atravesado por distintas edades. Hasta que se produce el triunfo de Zeus y su familia, los dioses conocieron períodos de

esplendor y de decadencia, de caídas abruptas, resultado de su soberbia o su desmesura (*hybris*) y de luchas internas o teomaquías.

Existieron tres generaciones divinas. Las dos primeras sucumben bajo el poderío de sus hijos, Urano es vencido por Cronos y éste, a su vez, es derrocado por su hijo Zeus. El mismo Zeus deberá derrotar a sus enemigos hasta que los antagonismos se reduzcan. Esta historia es resumida por Esquilo en los inicios de *Agamenón*: *"Del que era grande otrora [*Urano*], desbordante de audacia para todas las luchas, ni aún se dirá que existió alguna vez. El que luego existió [*Cronos*] encuentra un vencedor [*Zeus*] y fue su perdición. Más quien celebre de corazón el nombre victorioso de Zeus logrará la sapiencia suprema"* (1960, p. 15).

Prometeo en la *Teogonía*:

Prometeo, nuestro héroe, aparece tanto en las obras de Hesíodo: la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*, como en la de Esquilo, *Prometeo encadenado*.

Hesíodo es quien por primera vez nos informa que hubo cinco razas humanas: la de oro, plata, bronce, la de los héroes y la de hierro. La primera era la mejor y la que vivía más feliz en tiempos de la Edad de oro en que reinaba Cronos, el padre de Zeus.

La raza de los mortales nace de la tierra, Gea, la divinidad primordial, la diosa madre por excelencia. Ya había creado al cielo y a los dioses y, obviamente, crearía, también, a los hombres, las generaciones de la Edad de oro salieron de su seno, sin ninguna intervención divina o natural, puesto que la mujer aún no había visto la luz, la humanidad de la Edad de oro era exclusivamente masculina, dice Sechan que *"ha de creerse que era éste uno de los aspectos de la felicidad del hombre, así como de sus prerrogativas inauditas, ya que la mujer, a fuer de verdadera desheredada, jamás ha conocido esa dicha de estar sola"* (1960, p. 18).

Estos hombres primitivos residían junto a los hombres y hasta vivían como dioses. Los dioses eran considerados como hermanos más poderosos. El suelo fecundo les daba tanto lo necesario como lo superfluo, no conocían la vejez, la enfermedad ni la muerte dolorosa, al morir caían en un sueño definitivo.

Según Hesíodo, esto seguirá incluso durante el primer tiempo del reinado de Zeus pero empezaron los conflictos, y dioses y hombres se separaron amistosamente. Durante la separación solemne que se sellaba con un sacrificio, Prometeo hace su primer engaño:

> (…) había hecho dos partes de un buey, en un lado, puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro, puso los huesos mondos, cubriéndolos con grasa blanca. Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca y, al descubrir que solo

> contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y hacia los mortales, favorecidos por aquella astucia" (Grimal, 2004, p. 455).

El dios se enoja y decide el exterminio de los hombres quitándoles el fuego. Pero Prometeo se los devuelve mediante la utilización de un nuevo engaño, saca el fuego del reino de los dioses en el hueco de una férula. Zeus, furioso por esta nueva afrenta, decide enviar un nuevo castigo a los hombres: una plaga, y el dios crea a la mujer, esa "bella calamidad". Dice Hesíodo en *Los trabajos y los días*: *"una de las plagas más perniciosas sobre todo porque los hombres se complacen en rodear de amor su propia desdicha"* (1995, p. 78). Así, nace la Eva griega: Pandora.

En el mito hesiódico Pandora es la primera mujer. Fue creada por Hefesto y Atenea con ayuda de los restantes dioses. Cada uno le dio una cualidad, así, recibía: belleza, gracia, habilidad manual, persuasión, etc. pero Hermes puso en su corazón la mentira. Hefesto la modeló según la imagen de las diosas inmortales. Zeus se la envía a Epimeteo, hermano de Prometeo, conocido por su imprudencia y torpeza, éste había sido advertido de no aceptar regalos de Zeus pero se dejó seducir por la belleza de Pandora y la convirtió en su esposa. Pandora tenía una caja que escondía todos los males, al llegar a la tierra, la abrió, los males se escaparon y distribuyeron por todas partes, solo la esperanza quedaba como consuelo. Según otra de las versiones, la caja contenía los bienes que, al ser liberados, volvieron al reino de los dioses, abandonando la tierra, quedando solo la esperanza para los mortales.

Entonces, vemos que, según Hesíodo, la participación de Prometeo solo agrava la situación porque la separación, inicialmente, amigable entre dioses y hombres se convierte en un divorcio irreversible. El origen del conflicto se presenta como la obra de un bromista, en principio para lograr una simple satisfacción gastronómica, solo en la segunda intervención la participación del titán es francamente bienhechora al restituir el fuego a los mortales. La actividad de Prometeo, según el autor, tiene como consecuencia traer el mal a la tierra.

Prometeo según Esquilo:

La concepción de Esquilo es muy diferente a la hesiódica. En primer lugar, la descripción que realiza de la evolución de la humanidad es en sentido opuesto a Hesíodo, reemplazando el tema de la decadencia por el del progreso. Presenta a Prometeo como el salvador del género humano y como un aliado de Zeus en su enfrentamiento con Cronos. Muestra a Zeus despreciando a una humanidad miserable y bárbara y, celoso de todo aquello que habían creado los hombres y que no era fruto de su creación. El único que tiene el coraje suficiente para oponerse a esto es Prometeo que logra preservar a los hombres de la destrucción. Según Esquilo, los mortales jamás habían poseído el fuego, sino que Prometeo se los da, hace esto por piedad, por amor hacia los *"efímeros mortales".* Dice Maurice Croiset:

> Esquilo ha prestado al titán un verdadero amor hacia la pobre raza humana, por sí misma tan débil, tan desnuda y, lo que es más, odiosa al nuevo señor del Olimpo (...). Hace de él el salvador que se sacrifica a sí mismo en pro de aquellos a quienes ama, concepción sublime que lo iguala (...) a los que las religiones de la humanidad proponen a la adoración de sus fieles (Croiset, 1960, p. 19).

En *Prometeo encadenado* encontramos altivas declaraciones de Prometeo: *"escuchad las miserias de los mortales; como de las ignorantes criaturas que eran, hice seres claros de espíritu, dueños de su mente"* (1960, p. 19-20). Gracias al fuego los hombres podrán aprender innumerables artes. Dice Prometeo: *"Tal es mi obra. Y los tesoros ocultos bajo la tierra a los humanos: el bronce, el hierro, la plata, el oro ¿quién podía decir que los ha descubierto antes que yo? Nadie, bien lo sé, a menos que quiera jactarse en vano. En suma, sábelo de una vez: todas las artes han venido a los mortales de Prometeo"* (1960, p. 20).

En esta concepción de Esquilo hay una posición original ya que, según Mazón, *"no ve en Prometeo al titán que dio el fuego a los hombres, sino que lo convierte en iniciador de todas las artes "iniciador de la civilización que Atenas, a su vez, se enorgullecía de haber enseñado al mundo"* (Mazón, 1987, p. 154).

Según Sechan los elementos que constituyen la trilogía de Prometeo son tres:

2- Las tradiciones populares.
3- La transformación de dichas tradiciones por invención personal o por fuentes desconocidas por nosotros.
4- Los vínculos entre el resto de la obra de Esquilo y esta creación.

Como dijimos anteriormente, el conflicto con Zeus ya se encuentra presente en Hesíodo pero Esquilo invierte la idea de decadencia y desventura. Toma de Píndaro la idea del arma y el secreto que posee el titán, otorgado por su madre Temis-Ge (Tierra). Aumenta, también, el carácter combativo de nuestro héroe, indignado por la ingratitud de Zeus a quien había sostenido en su guerra contra los titanes. En cuanto al suplicio, Esquilo, también, modifica la tradición de Hesíodo. En éste el castigo se lleva a cabo en un tiempo: Zeus encadena a Prometeo y suelta al águila que le carcome el hígado.

En Esquilo encontramos tres fases sucesivas:

1. Es encadenado a una roca de la Escitia.
2. Lo hunde en las profundidades subterráneas.
3. Lo encadena, nuevamente, en el Cáucaso, con el agravante del águila que roe su hígado.

Obviamente, todo sucede a lo largo de varios siglos, es decir, en términos de tiempos divinos.

Esto obedecería al deseo de progresión patética (Sechan).

La tortura a que es sometido Prometeo en Esquilo tiene dos elementos diferentes en relación con Hesíodo. En primer lugar, se lo castiga en la tierra encadenado a un pico montañoso. En Hesíodo, en

cambio, se lo sujetaba a una columna. El ataque del águila estaba vinculado con esta fase del suplicio. En segunda instancia, cuando lo hunde en el Tártaro, Prometeo solo tenía posibilidades de ser liberado si su lugar era ocupado por otro, porque el Tártaro no suelta su presa sino es a cambio de otra. Lo va a sustituir, voluntariamente, el centauro Quirón quien, torturado por una herida incurable y cansado de una inmortalidad dolorosa, acepta reemplazar en los Infiernos al titán.

En ambos autores, Prometeo es liberado por Heracles quien mata al águila y libera a nuestro héroe de su tormento. Pero en tanto en la obra de Hesíodo, Heracles cuenta con el consentimiento de su padre, Zeus, que renuncia a sus rencores para que su hijo obtenga la gloria de la liberación, en Esquilo el dios desconocía las planes de su hijo.
También hay que tener en cuenta ciertos factores religiosos y culturales que incorpora Esquilo.

Según Sechan, la *Prometeida* no es solo la historia de una pelea y una reconciliación, se perdona a los titanes a quienes se libera de sus cadenas y el mismo Zeus se ocupará de ser en el futuro más prudente y moderado permitiendo que su antiguo rival reciba honores en Ática. Así, el dios vence sus instintos de lucha y venganza. Perdona, también, a su padre Cronos a quien rescata del abismo donde lo había precipitado. Reconciliarse con su padre era la condición necesaria para que el propio Zeus se libere del peligro que se cernía sobre él. Zeus y Poseidón se disputaban el amor de Tetis, la más bella de las nereidas*; "pero Temis 'la buena consejera' descubre a los dioses que, según lo dispuesto por el destino, la diosa marina daría a luz a un hijo que llegaría a ser un soberano más poderoso que su padre y que su mano lanzaría un dardo más potente que el rayo y el tridente"* (Sechan, 1960, p. 17).

La narración implica una evolución moral y el advenimiento de un Zeus menos vengativo y con mejores sentimientos. Esta elevación de Zeus a esferas más altas respondería a la influencia del orfismo o de otras doctrinas que retoman antiguas concepciones religiosas. Dice Cicerón en *Tusculanas* que Esquilo era pitagórico. En cuanto al factor cultural, durante la época de Esquilo se tributaban honores a Prometeo en la Academia y se celebraba la fiesta anual de Prometeo. En esta tragedia la participación del coro es breve, dice: *"Así, he aprendido a reconocer tu destino aniquilador",* lo que el coro dice de sí mismo, lo experimenta el espectador, se fusionan el coro y los espectadores en esta nueva etapa del arte coral. Según cuenta Nietzsche en *El origen de la tragedia* cuando el hombre individual se convierte en portador del destino hubo que cambiar la función del coro que se va convirtiendo poco a poco en el "*espectador ideal".* El coro de Prometeo está en esta situación, es todo miedo y compasión. Es él quien dice que solo se llega al conocimiento por el camino del dolor, alcanzando el fundamento originario de la expresión religiosa en Esquilo. Por eso, el poeta, según Jaeger: *"(…) se sirve del mito que se transforma en puro símbolo, al celebrar el triunfo de Zeus sobre el mundo originario de los titanes y su fuerza provocadora que se opone a la* hybris*. A pesar de todas las violaciones, siempre renovador, el orden vence al caos. Tal es el sentido del dolor aunque no lo comprendamos"* (Jaeger, 1993, p. 247).

Por otra parte la figura del titán aparece aludido en otras tragedias del autor. *Las suplicantes*, una de las obras que integra una trilogía de la que solo se conserva esta obra del año 490 a. de C. cuenta el crimen de las danaides quienes por instigación de su padre, asesinan a sus primos, los hijos de Egipto que querían casarse con ellas por la fuerza. Solo Hipermestra *"fascinada por el deseo de ser madre"* desobedece la orden paterna y es salvada por Afrodita que confirma su unión con Linceo generando en Argos la estirpe de la que nacerá Heracles, el liberador de Prometeo. También sabemos que antes de 467 a de C. ya Esquilo había elegido a Prometeo como tema de una de sus obras ya que ganó el concurso teatral en 472 con los dramas *Fineo*, *Los Persas*, *Glauco de Potnia* y *Prometeo, encendedor del fuego*, que era un drama satírico.

Prometeo encadenado y la ideología de Esquilo:

El Zeus de *Prometeo* es, según Sechan, inflexible, cerrado a toda persuasión, desconfía de sus amigos, somete el derecho a su capricho, ejerce el poder sin límites y dicta las leyes de acuerdo a su antojo. El derecho en la concepción de Esquilo no es un absoluto, sino que se modifica y desplaza. Si bien, al comienzo, Prometeo actúa con desmesura (*hybris*), Zeus también, se excede en la violencia contra quien lo ha beneficiado. Dice Sechan que Esquilo ya veía a Zeus como una divinidad histórica y antigua presionado por la maldición paterna y amenazado por un oscuro secreto. Si bien es muy poco probable que el poeta se haya querido oponer a la religión popular de su época, el Zeus de la religión popular no era como el de *Prometeo encadenado*, un dios más moderado y justo como el que aparece al final de la *Orestíada*. El creador de una "armonía" que se impondrá a través de la ley.

La trilogía toma el carácter de una apología de Prometeo, especie de 'tribuno' de la humanidad contra una divinidad hostil que simboliza, según Sechan, la creciente confianza del hombre en sus propias fuerzas. Esta imagen estaría inspirada en las tendencias de la sofística. Por otro lado, podemos ver en la obra una democratización de la religión ya que se rechaza el absolutismo de los dioses. La base de creación de esta tragedia es la leyenda teológica, todos los personajes son seres divinos.

Prometeo después de Esquilo:

La figura de Prometeo no encontró eco en los restantes poetas trágicos griegos. Sin embargo, sí encontró transposiciones en las artes plásticas, especialmente, en Parrasio y Evantes (Sechan). En la tragedia solo encontramos una alusión de Eurípides en *Las fenicias*, donde imagina a Prometeo portando una antorcha en el escudo de Tideo. También, hay una alusión en el *Gorgias* de Platón cuando se refiere a Zeus ordenando a Prometeo quitarles a los hombres el conocimiento de la hora de su muerte. Por su parte, Aristófanes en *Las aves* ubica al titán en un ambiente cómico tal como lo había hecho Esquilo en el drama satírico de 472. El mismo espíritu jocoso caracteriza las dos farsas

de Luciano en *Diálogos con los dioses* donde Prometeo es liberado por Hefesto después de detener la unión de Zeus con Tetis.

El Prometeo que nos muestra Esquilo en *Prometeo encadenado* ha generado diferentes interpretaciones simbólicas por parte de las distintas religiones a lo largo de los siglos.
Para los padres de la Iglesia, Prometeo vislumbra de cierta manera, la visión de Cristo por haber amado demasiado a los hombres. La imaginación cristiana ha visto concordancias entre la Pasión de Jesús y la del titán: *"El pico del águila que le hiere el costado recuerda el lanzazo que atravesó el corazón del Salvador. Las oceánides, asistiéndole fielmente en su agonía, evocan las lágrimas de las santas mujeres llorando al pie de la cruz. Al hundirse Prometeo tembló la tierra como en la expiración de Cristo"* (Sechan, 1960, p. 13).

A partir del Renacimiento, en cambio, Prometeo es visto como símbolo del *"empleo de la conciencia en lucha con lo arbitrario"* (Sechan, 1960, p. 13).

Durante el siglo XIX muchos escritores retoman la figura de Prometeo. Lo que estos autores exaltan es el orgullo del hombre en presencia de la divinidad opresiva o indiferente y al rebelde consciente de su buen derecho. Entre estos autores podemos mencionar a Shelley quien le da a la leyenda antigua un desenlace original. Perseverando hasta el fin, Prometeo no le revela su secreto a Zeus y el dios concreta su unión con Tetis de la que surgirá el Demogorgon que siendo superior a su padre, lo derribará, como éste hizo con Cronos y solo después de liberado por Heracles comenzará el período de paz y libertad para el hombre, la denominada Edad de Oro.

Más adelante, encontramos *La estatua de Prometeo* (1669) de Calderón de la Barca. La versión inacabada de Goethe con su drama *Prometeo* de 1773, nos presenta por primera vez la imagen del hombre prometeico que, posteriormente, tomarán Nietzsche y Kafka.
Heiner Müller explora la mitología durante el período de su producción que va de 1960 a 1968 con obras como *Prometeo*. Dice Müller: *"El teatro relacionado con la Antigüedad tiene una resonancia mayor porque tiene su fundamento en una cultura que funciona como en una especie de 'esperanto'. Se trata de una temática que todo el mundo conoce y, por consecuencia, una actualidad que ha sido cargada de mitos tiene más aceptación por parte del público"* (El público Nro. 42, Didier Méreuze, 1987).

Considerada como uno de los grandes aportes de Esquilo a la historia del teatro occidental, la figura de Prometeo ha suscitado profunda resonancia debido tanto a su valor simbólico como a su belleza intrínseca, ya que todos, en algún momento nos hemos *"sentido encadenados a la roca y participado con frecuencia en el grito de su odio impotente"* (Jaeger, 1993, p. 244). Símbolo del heroísmo doloroso y militante de la creación humana, Prometeo ha sido siempre la pieza preferida por los poetas y filósofos de todos los tiempos.

Bibliografía

Esquilo, *Tragedias*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.

Griffero, María Celina. "Introducción a la obra de Esquilo" en *Las danaides*, Editorial Albatros, Buenos Aires, 1977.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitos griegos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

Hesíodo, *Teogonía*. Editorial Planeta-DeAgostini, S.A, Barcelona, 1995.

_____, *Los trabajos y los días*, Editorial Planeta-DeAgostini, S.A., Barcelona, 1995.

Jaeger, Werner. *Paideia,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

Lesky, Alvin. *Historia de la literatura griega,* Editorial Gredos, Madrid, 1979.

Luciano de Samosata. *Diálogos con los dioses*, Clásicos Universales Planeta, Barcelona, 1988.

_____, *La tragedia griega*, Editorial Gredos, Madrid, 1981.

Murray, Gilbert. *Esquilo*, *el creador de la tragedia,* Espasa Calpe-Austral, Buenos Aires, 1943.

Nietzsche, Fiedrich. *El origen de la tragedia*, Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, 2003.

Sechan, Lois. *El mito de Prometeo*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1960.

Crítica, método y cuerpo

Analía Melgar (CCC)
analiamelgar@gmail.com

Las expresiones artísticas que ponen al cuerpo como centro del decir –una manera rápida de distinguir a la danza respecto del teatro– todavía buscan, en América Latina, al menos, un marco que las contenga. Es decir, una serie de mecanismos que las institucionalicen, en el sentido que Terry Eagleton[99] se refiere a la institución literaria.

Es preciso hacer ya una digresión, pues la mención de este teórico inglés dedicado a la literatura pone de manifiesto cómo es posible, e imprescindible, recurrir a otros campos del pensamiento, para poder dar cuenta de la danza. Esa condición paradójica, de especificidad y de transdiciplinariedad, señala la condición de los estudios acerca de la danza.

La danza…

Es preciso hacer otra digresión que aclare desde ahora que la palabra *danza*, en el contexto de esta ponencia, engloba a los diferentes géneros de danza escénica en espacios tradicionales, pero también, a la danza en espacios no convencionales –el vagón de un tren, un museo, un parque, una pileta–, a performances, y también, a formatos filmados: videodanza y similares.

Mientras en Europa la danza, sobre todo la denominada *contemporánea*, se esfuerza por desdibujarse e insertarse en contextos que borren su habitual denominación, en América Latina, marcada por una desigual situación económica del medio artístico de bailarines y coreógrafos y por tradiciones históricas y estéticas diferentes, la danza busca reconocimientos prácticos y simbólicos.

Para eso, le hace falta nombrarse, reconocerse, pensarse. Y para la amplísima mayoría de la población, la danza es algo extraño, desconocido, ajeno, acaso elitista. También lo es, en cierta medida, para los hacedores y pensadores del teatro, cuyo acercamiento a la danza es lento, tibio. Y si no, preguntemos a gente al azar cuántos acontecimientos de danza ha visto en el último mes.

Pero la danza concierne a todas las personas, y esto es posible decirlo una vez asumida la aparente obviedad, que nunca sobra repetirla, de que la danza incluye a la *prima ballerina* con tutú y puntas, pero que desborda ese ícono, con muy otras expresiones. La danza interpela a todas las personas, en tanto el gran protagonista de la danza es el cuerpo. El cuerpo que allí se hace presente siempre es contemporáneo a los espectadores, siempre es cifra del cuerpo de hoy, de, al menos, algunos de los cuerpos de la actualidad. Esa empática inmediatez suele perderse de vista, y entonces la danza se vuelve *algo extraño, desconocido, ajeno, acaso elitista*.

[99] Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1994.

Si creemos en esta hipótesis como punto de partida, la crítica tiene una interesante labor a su cargo, en pos de promover la danza como una invitación a mirarse en espejos que reflejan, de un modo u otro, nuestros propios cuerpos.

Viene aquí otra digresión para puntualizar que la crítica, en el contexto de esta ponencia, supera a los 2000 caracteres con espacio de un comentario publicado en la página de un diario. La crítica, entendida de un modo global, contiene esa pequeña apreciación escrita, y también a todos los otros productos de la reflexión, la investigación, la divulgación y la difusión, entre los que están los logros académicos, las charlas, conferencias, y todos los otros ejercicios no formales protagonizadas por no especialistas de la crítica, pero que son intensos productores de labor crítica: bailarines, coreógrafos, gestores, productores, programadores, agentes de prensa, músicos, escenógrafos, y todo público interesado. El comentario boca a boca, la charla de café participan de una común metodología crítica entorno al cuerpo en movimiento. En las siguientes páginas y minutos, propondré un método para proceder al acercamiento crítico a un espectáculo de danza.

Viene aquí otra digresión, pues en la disyuntiva entre semiótica, poética, estructuralismo, deconstrucción, marxismo, genética, feminismo, después de los muy diversos enfoques teóricos que el abanico de las humanidades pueden prestarle a la danza, la propuesta teórica aquí está apoyada en la insoslayable experiencia de espectadora, sin ignorar, claro, los fundamentos teóricos preexistentes.

Entonces, el método aquí recorre cinco pasos no necesariamente consecutivos, cinco recomendaciones que favorecen el acercamiento a la obra de danza, no sólo para el público general, sino también para especialistas. Bernard Stiegler[100] ha mostrado cómo, en el arte contemporáneo, se ha generado una oposición entre el *amateur*, el que ama, y el *profesional*, el especialista, el que sabe. Philippe Baudelot[101] es partidario de quebrar esa dicotomía, para que los profesionales se vuelvan *amateurs*, en el sentido de *amar* aquello que ven y hacen, que sean profesionales que no sólo *saben* sino que *aman*, que *gustan de*. Y podemos agregar, viceversa, el deseo de que los que supuestamente sólo aman, también sepan.

Frente a un espectáculo, el público puede mirarlo como quiera, como se le dé su real y santa gana. Ahora bien, existen otros modos de hacerlo que prometen mayor placer, si acordamos que cuanto más sabemos, más disfrutamos.

Asentadas esta consideraciones sobre danza, cuerpo, crítica y método, nos adentraremos en las cinco instancias metodológicas para el acercamiento al acontecimiento de danza: 1. Reconocer; 2. Percibir; 3. Analizar; 4. Compartir; 5. Hacer.

---

[100] Stiegler, Bernard, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Paris, Galilée, 2003. También Stiegler, Bernard, "Figure de l'amateur et innovation ascendante", en www.arsindustrialis.org

[101] Melgar, Analía, "La escritura ¿coreográfica?", en revista *Justa*: www.justa.com.mx

1. Reconocer

"No entendí nada": afirmación lapidaria que muchas personas han dicho al salir de la danza. ¿Cómo combatir, desde lo que le cabe al público –lo que le quepa a los artistas sería tema de otra ponencia–, esta sensación descorazonadora?

Las artes escénicas tienen la riqueza de poder ofrecer simultáneamente diversos estímulos. Orientarse dentro de esa multiplicidad de elementos permite acceder a los espectáculos sin sentirlos como una puerta cerrada o un mensaje encriptado.

El encuentro entre la obra de arte y su espectador puede concebirse como un diálogo. Esta conversación, una sucesión de preguntas y respuestas, se realiza con –digámoslo metafóricamente– idiomas, vocabularios relativamente específicos. Las experiencias de ser interpelado y de interrogar a un cuadro, a una canción o a una performance comparten algunas características y se diferencian en otras.

En la danza, por ejemplo, hay ciertas informaciones fundamentales. Se trata de datos básicos, cuestiones que pueden estar tan a la vista como la carta robada, y que proporcionan un punto de partida insoslayable para pensar, vivir, experimentar la danza. Pero suelen ser ignorados en las siguientes instancias metodológicas, precisamente por su aparente obviedad. Algunos de ellos –enumerados de manera ni exhaustiva ni ordenada– son:

-Lugar, hora y asistentes al acontecimiento[102]
-Estado del proceso de la obra (ensayo abierto, work in progress, obra acabada)[103]
-Integrantes del equipo creativo[104]
-Financiamiento del proyecto[105]
-Intérpretes[106]
-Cuerpos[107]
-Espacio, escenografía y objetos[108]

---

[102] ¿Dónde sucede el evento (teatro, museo, galpón, parque, casa)? ¿En qué momento sucede (de día, de noche)? ¿La entrada es gratis o cuánto cuesta? Quiénes asisten ¿son habitués de las artes escénicas, niños, comunidades específicas (de un barrio, de un hospital, de un hogar)? ¿Qué porcentaje de la capacidad del lugar cubren los asistentes? ¿La obra interactúa de manera directa con los espectadores (les pregunta, los toca, les lanza cosas)? ¿Qué reacciones tienen?

[103] ¿Se trata de una obra que se pretende acabada, cerrada, terminada, o es un trabajo en proceso (*work in progress*)? ¿El material está fijo, o improvisado y puede variar en cada función?

[104] ¿Cuántas personas intervienen en la realización del espectáculo? ¿Es una, dos, o un grupo numeroso? ¿Hay un responsable general (un director) o es una creación colectiva?

[105] ¿De dónde provienen los fondos empleados en la producción (son públicos, privados, mixtos)? ¿Se derivan de una beca o programa institucional? ¿El equipo creativo ha invertido dinero en la producción? ¿Cobra por su trabajo? ¿La venta de entradas genera ganancias?

[106] ¿Cuántos hay? ¿Hombres, mujeres? ¿Son profesionales, estudiantes, amateurs, personas que notoriamente no pertenecen al ámbito escénico? ¿Qué parecidos y diferencias hay entre los intérpretes? ¿Qué relaciones (físicas y actitudinales) establecen entre ellos?

[107] ¿Cómo son esos cuerpos? ¿Homogéneos, contrastantes? ¿Evidencian un parecido con cuerpos cotidianos o tienen marcas que los vinculan a una historia particular? ¿Es posible reconocer en ellos un entrenamiento específico?

[108] ¿Cómo se utiliza el espacio escénico (todo, una parte, qué parte)? ¿Cómo está delimitado? ¿Qué objetos hay dentro de él? ¿Cómo interactúan con ellos los intérpretes?

-Vestuario[109]

-Audiovisuales y otros estímulos sensoriales[110].

-Texto[111]

-Narración[112]

-Tradiciones dentro de las que se inserta la obra[113]

Hasta aquí, algunos ítems, a los que pueden agregarse muchos otros: todos de tenor puramente descriptivo. Percibir, analizar y otras operaciones son siempre posteriores –o, al menos, simultáneas– a la ineludible tarea de observar, reconocer y discriminar los componentes de la realidad escénica.

2. Percibir

El *gusto* se ha hecho mala fama. Décadas y siglos atrás, las artes eran tachadas de *buen gusto* o de *mal gusto* por sectores sociales que se arrogaban el derecho a este dictamen basado, sobre todo, en criterios morales. Teorías estéticas posteriores negaron completamente el valor que el *gusto* pudiera tener como categoría estética. Fue colocado bajo un manto de desconfianza y tachado de subjetivo. Entre un extremo y otro, hoy podemos buscar un equilibro que no deifique ni demonice al gusto[114].

Frente a cualquier objeto o persona, una especie de termómetro, desde muy pequeños, nos indica si eso nos produce placer o displacer. Quien sea capaz de controlar esa reacción casi instintiva, que lance la primera piedra.

Cuando miramos danza, también nos invade una sensación. Se trata de un sentimiento íntimo. Cuando es muy gozoso, quizás deseemos guardarlo en silencio, saboreándolo como manjar que ya se deshace en la boca. O por el contrario, acaso buscamos compartirlo urgentemente con quien nos

---

109 ¿Los intérpretes están desnudos o vestidos? Si están vestidos, ¿su ropa parece similar a la que utilizan muchas de las personas del lugar (ciudad, pueblo, paraje) donde está sucediendo el evento, o las prendas son diferentes? Si son diferentes, ¿cómo lo son? A lo largo de la obra, ¿se usa siempre el mismo vestuario o cambia? ¿Todos los intérpretes usan un vestuario similar o hay deferencias entre lo que lleva puesto cada uno de ellos?

110 ¿Hay música? ¿Está grabada o es en vivo? ¿Suena todo el tiempo o a veces? ¿Qué sonidos hay dentro del sonido? ¿Hay una iluminación especial para la obra o sólo existe la luz del ambiente? ¿Qué y cómo se ilumina con mayor énfasis? ¿Hay proyección de imágenes? ¿Fijas o en movimiento? ¿A través de qué recursos tecnológicos? ¿Cómo se relacionan los intérpretes con estos elementos audiovisuales? ¿Existe otro tipo de estímulo (además del visual y del sonoro, el táctil, olfativo o gustativo)?

111 ¿Los intérpretes usan su voz? ¿Gritan, murmuran, suspiran? ¿Hablan? ¿En qué idioma? ¿Es un texto del que se identifica su autor? ¿El texto es preexistente a la obra? Si sí, ¿es posible advertir si ese texto preexistente ha sido modificado? ¿Cómo fue transformado? ¿Existen relaciones entre el texto y los demás elementos escénicos o hay contrastes entre las palabras y los objetos, música, características de los intérpretes, etc.?

112 ¿La obra cuenta una historia? ¿Lo hace de manera lineal o desordenada? ¿Existe algún parecido entre lo que se cuenta y eventos de la actualidad o de la historia? ¿Hay personajes asignados a cada intérprete? ¿La obra concluye la historia que cuenta o deja una incógnita sobre la situación? ¿La historia sucede en una época precisa? ¿Cuánto duran los sucesos de la historia? Si no hay una historia reconocible, de todos modos, ¿hay un tema que recorre la obra?

113 La obra ¿se parece a alguna otra ya vista? El modo de considerar los anteriores elementos (intérpretes, vestuario, texto, etc.) ¿forma parte de alguna corriente, estilo, tradición, pensamiento, ideología? ¿A qué ámbito pertenece esa corriente (a las artes, a las ciencias, a las religiones)? Respecto de esa línea a la que la obra se parece, ¿incorpora algún elemento que no pertenece a ella?

114 Roland Barthes, desde años atrás, es una de las voces que autorizan teóricamente la intervención de nociones aledañas al *gusto*, como el *placer*. Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 2000.

acompaña. Cuando es de desagrado o de aburrimiento, urge quitárnoslo, por la vía del olvido o por la denuncia de nuestra indignación.

Como quiera que fuere, frente a un espectáculo experimentamos sensaciones: nos gusta o no nos gusta. Negar este hecho es un gesto de fingida intelectualidad. Hay muchos críticos, teóricos, investigadores, programadores, e incluso artistas, que consideran conveniente desatender estas sensaciones. Para cuidarse de este supuesto pecado, se escudan en la frase de "me pareció interesante", que poco o nada quiere decir.

Pero el gusto es una información primaria relevante.

Sin embargo, hay que saber tamizarla, refinarla, analizarla, especialmente para poder separar las causas que han producido esa sensación: las externas al espectáculo y las que le son propias. Si estamos cansados, si llegamos tarde a la función y estamos mal ubicados, si en el público alguien perturba con ruidos u olores incómodos, si acabamos de recibir la mejor de las noticias de nuestra vida… hay muchas razones que afectan nuestra percepción. Hechas a un lado aquellas que exclusivamente dependen del azar que rodea al día en que hemos ido al acontecimiento de danza, podemos interrogarnos a nosotros mismos el por qué nos gustó o no la propuesta.

El gusto conservará mala fama en la medida en que a la pregunta de "¿Te gustó?" no le siga la de "¿Por qué?". Responder a esta segunda abre la puerta a la argumentación y cierra la ventana a la caprichosa falta de justificación.

Entonces, nuestras inmediatas impresiones son valiosas, porque reconocen el derecho –mejor dicho, la incontrolable reacción– a sentir, a opinar, a elegir. Es decir, a ser libres. Pero, especialmente en el ámbito de la crítica especializada y de los artistas y programadores –y también en la charla entre amigos después de la función de danza–, "me gustó" o "no me gustó" a secas y con un autoritario "porque sí nomás" no permiten el intercambio de opiniones, ni el mutuo enriquecimiento, ni tampoco el cambio en la percepción con el transcurso de las horas y los días.

Registrar dentro de nosotros el impacto y las transformaciones que las artes escénicas nos provocan es un modo de ampliar nuestro conocimiento del mundo y, sobre todo, de nosotros mismos.

3. Analizar

Se trata de la instancia más creativa y compleja de la metodología crítica, y que, *grosso modo*, consiste en profundizar, en derivar nuevas preguntas a partir de los elementos reconocidos (espacio, proceso, intérpretes, vestuario, etc.). El análisis consiste también en poder responder al "por qué" que debe seguir al "sí me gustó" o al "no me gustó".

El análisis es, siempre, comparativo (Dubatti, 1995). Después del Big Bang, todo tiene un antecedente, y toda experiencia artística, también. El mayormente repartido desconocimiento de la danza da oportunidad a que muchas obras se propongan a sí mismas como novedosas, pero siempre tienen historia, tradiciones, antepasados, maestros, ídolos, estéticas emuladas o rechazadas. El análisis pone en tensión el caso individual con contextos y referencias más amplias. Así surgen rápidamente las preguntas y respuestas que desencadena un espectáculo: por comparación.

La otra vía de análisis, específica y propia de la danza, acaso la primera, la más apasionante, se centra en los cuerpos que se hacen presentes en el espectáculo. También es comparativa. Y –como la paradoja mencionada al inicio– es propia de la danza, al tiempo que es compartida con otras disciplinas: psicología, medicina, antropología, etc.

Todos los cuerpos cuentan algo: no sólo los lunares y las cicatrices, sino la contextura, la postura, el color de la piel, la edad y el estado de salud que se intuyen… Todo está convocándonos como llamativas luces, señales de colores, casi de emergencia, de ambulancia, de bombero. La respuesta al clásico "¿Cómo estás?", cada cuerpo está diciéndola, sin siquiera haber sido interrogado literalmente. Esa desmesurada circulación de información que sucede en cada momento –en la calle, en el subte, en el club, en la verdulería– en la danza está enfatizada. La danza es eso: cuerpos hablando sobre sí mismos (Ocampo, 2001).

Esta afirmación que acaso pueda ser tomada como la de una trasnochada que sólo ve cuerpos y cuerpos y cuerpos podría volverse una obsesión sanamente compartida, siempre y cuando el reconocimiento y la percepción estuvieran abiertos, disponibles para dialogar con esa verborragia corporal circundante, capacidad que desde pequeños va siendo adormecida. Pero la danza puede ser la ocasión para despertarla.

4. Compartir

El análisis no completa su ciclo en soledad. Puede detenerse allí, en el archivo de una computadora, en un cuaderno de notas, o en una cabeza. Pero dos análisis dialogando ven más que uno. Y es así que el intercambio de las primeras tres instancias –reconocer, percibir y analizar– con un Otro hace crecer el pensamiento, ensancha el rango de reconocimiento y profundiza el análisis, y hasta puede transformar el propio gusto. Porque, ¿cuántas veces nos ha pasado que una obra primeramente nos parece insulsa o fascinante y, con el transcurso de las horas y de los días, nuestra memoria la repasa, la conversa con un amigo, y se empieza a convertir en una propuesta atractiva o no tan fabulosa como inicialmente la recibimos?

Un congreso, un encuentro, una clase, una lectura permiten que sucedan cambios, incorporaciones, como un juego de vasos comunicantes que, por suerte, nunca llegan al equilibrio y siguen en movimiento.

5. Hacer

Finalmente, reconocer, percibir, analizar y compartir es hacer. De allí que podamos reivindicar esa expresión un poco vacía: eso de *la crítica constructiva*. La crítica no es constructiva porque elogie a una obra, un crítico no es constructivo porque acaricie el ego de su bailarín favorito. Lo constructivo es poder unir las instancias metodológicas de la crítica para convertirlas en una acción. Y esta acción, especialmente en la danza, no es meramente decorativa, no es un conocimiento acotado a los valiosos pero precisos límites académicos, sino que concierne a los cuerpos, al del performer, al del iluminador de la performance, y al espectador de la performance, es decir –sin vocación demagógica, sino de manera literal, real, palpable– al cuerpo de todos.

Cuando esta condición de la danza escénica sea asumida por sus hacedores y por sus efectivos y potenciales espectadores, la danza escénica en América Latina podrá encaminarse hacia su institucionalización.

Bibliografía

Dubatti, Jorge. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires, Publicaciones del CILC-Universidad de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, 1995.

Ocampo, Carlos. *Cuerpos en vilo*, México, CONACULTA, 2001.

La omnisciencia como forma de opresión en dos obras de Miguel Mihura

Fernando Gabriel Pagnoni (UBA)
citeron05@yahoo.com

.

La diacronía y la sincronía en la historia del teatro universal pueden ser problemáticas. El entramado de orígenes, influencias, fuentes y estímulos que se da entre los géneros, las escuelas estéticas y las nacionalidades que dieron origen a estas últimas es de alta complejidad, hasta el punto en el cual se torna difícil discernir quien siguió a quien y hasta qué punto.

Se ha dicho[115] que el dramaturgo Miguel Mihura (1905-1977) inició el teatro del absurdo (incluso antes que Eugène Ionesco o Samuel Beckett) con su obra *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932. Desafortunadamente, ésta no se estrenó sino hasta veinte años más tarde, impidiendo su reconocimiento como obra precursora.

Sin embargo, no toda la producción de Mihura se puede englobar en la estética del teatro del absurdo. Son mayoría las piezas de humor amables, cuya comicidad descansa más en una continuación directa con los procedimientos del teatro humorístico del Siglo de Oro español. Réplicas, retruécanos y equívocos eran los elementos acostumbrados de los sainetes, pasos y entremeses de un Lope de Rueda o un Muñoz Seca.

Que Mihura haya decidido no incurrir más en el absurdismo se podrá deber a muchas hipótesis, pero la más aceptada es que luego de la desilusión de no ver a su primera obra publicada decidió incurrir en un teatro más seguro y afín a los cánones literarios y estéticos imperantes en el medio.[116]

Sin embargo esto no es tan fácil de determinar. Si bien es un acuerdo tácito que *Tres sombreros de copa* posee en su estructura muchos de los elementos del absurdo –con preponderancia en el segundo acto-, no es tan sencillo desechar el resto de su obra como fuera de esta poética.
Son muchos los elementos de representación y los procedimientos del teatro del absurdo. Uno de ellos es su atmósfera de opresión, que encierra a los protagonistas –generalmente antihéroes- ahogándolos a medida que la pieza avanza. Esta metáfora de
la falta de una libertad verdadera en el individuo está presente de manera cristalina en obras del autor como *Sublime decisión* (1955) o *La bella Dorotea* (1963) –en estos casos, el hostigamiento hacia un individuo que se niega a la rigidez de las normas sociales invisibilizadas como "naturales"-, pero puede manifestarse de otras maneras menos claras.

Nuestra hipótesis de trabajo es que las obras de Miguel Mihura *Melocotón en almíbar* (1958) y *Ninette y un señor de Murcia* (1964), presentan un carácter claustrofóbico y opresivo dado no solo por la ambientación o una falta de salida en el protagonista, sino por su estructura narrativa, en estos ejemplos, una serie de narradores no necesariamente principales, pero por los cuales se cuela la

115 Aragonés, Juan Emilio, (1971).
116 AA.VV (1965).

información que llega tanto al espectador como a los demás personajes, actuando como narradores omniscientes aún cuando no lo sean. Es así como se obtiene un clima opresivo para los demás personajes, clima que se transmite a los lectores/espectadores.

Mihura ¿continuador o precursor?

Anteriormente comentamos la idea comúnmente aceptada de que Mihura abandonó –o atenuó- el absurdo en sus obras luego del fracaso en sus tentativas para obtener un estreno de su primera pieza dramática. Emilio de Miguel Martínez[117] es uno de los teóricos entre otros que más apoyan esta idea en su trabajo dedicado a la poética de Mihura. Tomaremos su trabajo como tronco del presente por ser el más completo dedicado a toda la producción del dramaturgo, haciendo especial hincapié en los puntos que presenten desacuerdos con nuestra postura.

Para Miguel Martínez, Mihura habría conservado del absurdo solo los dislates lingüísticos. En ellos quedaría plasmada la inutilidad del esfuerzo por comunicarse de la humanidad. Dice el autor "*El libérrimo uso del lenguaje que en ellos* [Ionesco y Beckett] *observamos obedece a idéntico deseo de ridiculizar al hombre contemporáneo en lo que tiene de alienante sumisión a unos modos de comportamiento que le han sido impuestos*".[118] Prosigue en la misma página con "*Las afirmaciones absurdas que vimos abundar en el teatro de Mihura* (…) *son realmente gemelas de muchos descabellados asertos de Ionesco o Beckett*"[119]. Como ejemplo, extraído de *Tres sombreros de copa*, el autor elige el siguiente fragmento:

> El odioso señor: Yo en la India tengo cuatrocientos [elefantes]…Por cierto que ahora les he puesto trompa y todo. Me he gastado un dineral.[120]

No dudamos de que sea absurda la noción que el odioso señor propone. No encontramos ruptura sintáctica, pero la imagen mental provocada por los elefantes sin trompa es claramente irracional.

La inclusión en el absurdismo se torna menos nítida en el ejemplo siguiente procedente de *Sublime decisión*, que Miguel Martínez ofrece. Ante una pieza de Chopin interpretada en el piano en una velada, Florita, la tía de Margarita (la interprete) dice:

> Florita: ¡Que bien pasas las páginas, criatura! ¡Eres admirable![121]

¿Es lo anterior realmente absurdo? Lo es si lo observamos desde la óptica de la ruptura de lo esperable en las normas sociales (o sea, que se la felicite por tocar bien el piano), pero no lo hace automáticamente ingresar al teatro del absurdo por esa humorada.

---

117 Miguel Martinez, E. (1997).
118 Ob. Cit, 1997. p. 218.
119 Ob. Cit, 1997. p. 218.
120 Miguel Martinez, E. (1997).
121 *Idem*.

Pensemos: ¿qué diferencia hay en la réplica anterior con respecto a los retruécanos propios de la astracanada, del entremés? ¿O es que estos ya eran absurdos?

Como definición, la astracanada era un género que se proponía divertir a costa de cualquier lógica. Sin embargo, no por ello podemos presentar como una suerte de antecedente del teatro del absurdo a todas las formas germinales del teatro español, que hacían de una situación imposible (*El retablo de las maravillas*, con su absurda premisa, sin ir más lejos) su eje constructor.

Es importante determinar y aclarar este punto. Miguel Martínez considera que el absurdo teatral ha sobrevivido en Mihura en sus diálogos humorísticos olvidando que estos son parte del principio constructor del teatro español cómico desde sus inicios. Admite sin embargo que estas humoradas no son suficientes para englobar las obras en el absurdismo, pero sí que son sus procedimientos remanentes luego del fiasco de su primera obra. Ningún otro elemento del absurdo ha quedado en ellas. *Ninette y un señor de Murcia* y *Melocotón en almíbar* son consideradas por Miguel Martínez como obras muy menores en la creación literaria de Mihura, sin elementos del absurdo más allá de las ya mencionadas réplicas.

Creemos sin embargo, que en esas dos piezas sobrevive el espíritu del absurdo mucho más que en otras, desde el punto de vista del encierro opresor en que sus protagonistas se ven envueltos, encierro angustioso que los atenaza, paralizándolos en su accionar, en su capacidad de reacción ante tal situación.

Ver el absurdo solo en las réplicas es negar/ignorar otras posibilidades de manifestación de esta estética, reduciendo su poética meramente al cortocircuito lingüístico.Es nuestra intención rescatar y hacer ver esas manifestaciones en dos obras muy poco trabajadas del dramaturgo. Es necesario para esto, detenernos en una mínima definición del teatro del absurdo, su búsqueda filosófica y sus procedimientos.

El teatro del absurdo y su relación con Mihura

El absurdo como poética abstracta se instala definitivamente después de la Segunda Guerra Mundial, con orígenes en las experimentaciones de las décadas del 20 y 30. Queda evidenciado para ese entonces el fracaso del positivismo como fe ciega; los cuerpos humanos registrados por las imágenes de los campos de concentración alemanes muestran como la ciencia puede aniquilar y pulverizar a miles de ciudadanos de manera fría y metódica y el hombre queda por primera vez a solas consigo mismo, ya muerto Dios y difunta la idea de un destino mejor inequívoco. El vivir la Guerra Fría bajo la amenaza de un posible cataclismo nuclear no podría estar más lejos de cualquier idea utópica de futuro seguro.

Es esta angustia, este vacío y caos lo que el absurdo quiere reflejar, como mimesis ya no de la realidad única del naturalismo, sino intentando explicitar "la nausea".

Hay que notar que bajo la etiqueta "absurda" se ha englobado a dramaturgos muy diferentes: Adamov, Beckett, Ionesco, Genet, Pinter etc. Todos ellos no tuvieron un programa en común, sino más bien se trató de un acercamiento al intento de presentar en teatro una angustia indescriptible. Tanto es así y tan vago resultaba englobarlos en esa etiqueta que ellos mismos preferían el término "anti-teato" o "nuevo teatro".

Los procedimientos fueron variados y la imposibilidad de la comunicación solo uno de ellos. Su lucha era contra la "obra bien hecha" y esta falta de comunicación, este cortocircuito en la sintaxis no se daba solo entre los personajes, sino en la estructura propia de la obra. Mantener el uso de formas tradicionales del arte ya no era válido. Es aquí donde encontramos una diferencia con Mihura. Sus réplicas humoristas se acerca, reiteramos, más a la tradición que a un pretendido fin desintegrador, por lo cual sería mas factible tomarlo como continuador de un Muñoz Seca (a quien admiraba) que como a un posible innovador. En las obras de Mihura no hay intento de destruir la estructura canónica del teatro ni tan siquiera en la más absurda de ellas, *Tres sombreros de copa*.

La lucha contra todo tipo de pensamiento racional como faro vigilante ante lo cual cada pensamiento debe pasar para legitimarse es una de las constantes de ese teatro. Indudablemente, las réplicas que violan constantemente la lógica son irracionales, pero no por ello debemos tomarlas como muestra inequívocas de un teatro del absurdo o como resabio de este.

Henri Bergson,[122] hablando de lo cómico en las situaciones y las frases, encuentra elementos análogos entre unas y otras: la repetición y la inversión (el *quid pro quo*). Ambas formas están presentes en el teatro cómico español desde sus comienzos.

Con respecto al ejemplo del piano visto más arriba, podríamos citar a Bergson cuando dice: *"se obtendrá una frase cómica insertando una idea absurda en un molde de frase ya consagrada*".[123] En este caso, la intérprete en vez de obtener felicitaciones por su interpretación, lo obtiene por como pasa las páginas.

Pero Bergson agrega más adelante en la misma página: *"El absurdo no constituye aquí la fuente de lo cómico; no es más que un medio muy simple y muy eficaz de revelárnoslo"*[124].
Estamos de acuerdo. Creer que el humorismo posterior a *Tres sombreros*… de Mihura puede englobarse en el absurdo por las frases humorísticas solo porque estas tienen un resorte ilógico es al menos, apresurado. Encontraríamos que todo el teatro germinal cómico español podría ser antecedente del absurdo, pero para ello deberíamos ignorar los otros vértices constitutivos de este

[122] Bergson, Henri. (1973)
[123] Ob. Cit.p. 96.
[124] Ob. Cit.p. 96.

tipo de poética. Esta subvierte la lógica. Es surrealista, irracional y en muchas ocasiones, sin trama ni conflicto. Mihura siempre preservó cuidadosamente estos últimos aspectos.

La opresión social fue uno de los temas que más trabajó en sus obras. La mecanización de las respuestas del individuo ante determinadas situaciones y la falta de libertad en las decisiones fueron reincidentes en su producción. La sociedad como elemento de opresión hacia los intentos del individuo por salirse de lo determinado; esto quizá nacido de los rechazos a su primera obra, que se consideraba demasiado diferente de lo visto hasta ese momento. De todos modos, nos interesa ver como esa opresión se da de por medio de la omnisciencia de un solo personaje y no por la sociedad hacia determinado individuo en dos de sus obras. Analizaremos a continuación las dos obras en cuestión:

Melocotón en almíbar. Comedia en dos actos y un prólogo

Lo primero que nos debe llamar la atención de esta comedia es la presencia de un prólogo. Es este lo bastante extenso para haber formado un acto mismo de la pieza. Cabría preguntarse por qué Mihura decidió no incluirlo "oficialmente" dentro de esta. Los personajes son los mismos y la acción comienza en ese prólogo sin elipsis excesiva de tiempo (solo han pasado dos días entre el final de este y el primer acto).

En la obra, un grupo de ladrones se reúnen en un departamento en Burgos para esconder un botín, cuidar de uno de ellos que ha caído enfermo y planear el próximo golpe. Para cuidar al enfermo llega Sor María, una monja enviada por un convento al cual se contactó por medio de la conserje de los departamentos, Doña Pilar. Es la religiosa el personaje que someterá a los demás a una opresión cada vez mayor.

Sor María tiene una extraña habilidad: un fino poder de deducción. Es gracias a este que observa rápidamente que algo no marcha bien en esa supuesta familia venezolana que se encuentra de vacaciones (tal es la historia contada por la banda de ladrones).Al principio la monja es solo una molestia. Hasta la afable Doña Pilar demuestra cansancio antes los interrogantes y descubrimientos de Sor María.

No solo eso. La monja actúa como si conociera –o al menos eso se deja ambiguamente en el aire- a Nuria, la única mujer de la banda de ladrones. Los nervios de esta son los primeros en aparecer, pero gradualmente irán contagiando a los demás personajes del grupo.

> Federico: Y se sonríe siempre…Como si nos estuviera tomando el pelo.[125]

Como ejemplo de sus deducciones:

[125] Mihura, Miguel (1998, p. 39.)

> Doña Pilar: Pero ¿Cómo sabe usted que vino ayer un fontanero*?*
> Sor María: No. Si yo no sé nada. Pobrecita de mí…Es que he visto en el desagüe unos hilos de estopa y un poco de masilla que está fresca aún*…*[126]

Ese "pobrecita de mí" se convierte pronto en enervante latiguillo, que en su monótona repetición, junto con el bolero "Bésame mucho" que constantemente se escucha en escena, da a la obra una cualidad onírica, casi como si de un *loop* temporal se tratase. Mihura le agrega al personaje de la monja características casi sobrehumanas.

Sor María lo sabe todo. Quien viene segundos antes de que la persona entre, por donde estuvieron de paseo los personajes durante la ausencia de los mismos, etc. Sor María se convierte en un monstruo omnipresente. Por ejemplo:

> Sor María: ¿les cansa mucho el negocio que tienen? (Se ha abierto la puerta del foro sigilosamente y ha entrado Carlos […]. Y aunque Sor Maria está de espaldas y no lo ve, dice:) Hola don Carlos…¿Cómo entra usted tan calladito?[127]

¿Es la monja el principal personaje de la comedia? Sí. ¿Es la narradora principal? No. Retomemos el hecho de que no aparece en el prologo de la obra. Entendemos que es por esto que este acto es un prologo y no parte de la historia en sí, como si el dramaturgo hubiese considerado que hasta que el mundo dramático construido no sea tamizado por la mirada de la monja, su interés es solo tangencial.

En este prologo, la banda de ladrones informa a través de los respectivos diálogos sus andanzas, al tiempo que nos explicita del porqué su presencia en esa casa. Todo es claro, sin ambigüedad alguna.

En el primer acto, con la llegada de Sor Maria, los conocimientos de los personajes pasan necesariamente por lo que la monja puede o no saber de ellos: sus acciones comenzarán a tomar forma según los movimientos y dichos de la religiosa. La información llega ahora al lector/espectador con una fuerte carga de ambigüedad y confusión. La banda de ladrones continuará narrando y llevando adelante la acción (Sor María es un personaje pasivo), pero ahora esas acciones se formarán alrededor de la monja.

Pasada la mitad de la obra, la opresión que sienten los delincuentes es tanta que solo queda una acción posible: huir constantemente. A pasear, a esperar afuera o, hacia el final, la huida definitiva del lugar.

---

[126] Ob. Cit. P. 46.
[127] Ob. Cit. P. 66.

Nuria.-(Cerca de la puerta de salida, casi en trance de huir) ¿Vamos?
Federico.- Sí.[128]

En el segundo acto, Sor Maria explica sus deducciones sobre lo que está ocurriendo en la casa a Doña Pilar. Estas no se corresponden con la verdad. Todo se trata de un equívoco. Sin embargo, es demasiado tarde para los personajes y también para el espectador/lector. ¿Dice la verdad la monja? ¿Trata de confundirnos? Mihura juega con la ambigüedad una vez más. La religiosa asegura haber trabajado en un cabaret como personal de limpieza, ¿es allí donde conoció a Nuria, quien también trabajó en uno?

Lo que nos interesa es que la información que nos llega se ha "ensuciado". Desde la llegada de sor Maria, la narración se ha enturbiado, se provocó un cortocircuito en el cual espectador y restantes personajes quedan subsumidos a la información que la religiosa nos presente, siempre de manera oscura.

Ninette y un señor de Murcia

Comienza con la llegada de Andrés, el "señor de Murcia" a Francia para visitarla y "ligar" con alguna francesa, símbolo por los días en que la obra fue escrita, del desenfado sexual.

Sin embargo, la casa alquilada pertenece a exiliados españoles, y es la hija de estos, Ninette, quien jugará el rol opresor. Ninette se encargará de impedir que Andrés salga de esa oscura casa y de esa manera conozca París, y mucho menos, que pueda relacionarse con alguna señorita. La única visita que recibirá será la de su adusto amigo Armando, también español exiliado, el cual no será, con su falta de flexibilidad y tacañería, una ventana al exterior precisamente. Al contrario, ayudará (involuntariamente) a la atmósfera de encierro.

Detengámonos en una pregunta: ¿Quién es el principal narrador de la obra? Al contrario que en *Melocotón en almíbar*, la respuesta es aquí sencilla: Andrés.

Es él quien tiene a su cargo un breve prólogo y está presente además en todas las escenas, pero principalmente porque posee una cualidad única: puede detener la acción y el tiempo para dirigirse al público:

Bernarda: Pardon... Continuez, continuez...
Andrés: Pues lo que yo le quería decir... (Y Bernarda se queda completamente dormida y su respiración se hace profunda y tranquila. Andrés habla en tono más alto.)¡Pues lo que yo le quería decir! .. (Y como Bernarda no se despierta, Andrés

[128] Ob. Cit. P. 53.

se levanta y se dirige al público.) Se me olvidó advertirles que soy un poco tímido (…).[129]

En realidad, Andrés lo que nos dice es que lo que narra ya aconteció, son los recuerdos proyectados de su mente es, en otros términos, un *flashback*, narrado desde su punto de vista exclusivo y subjetivo. Ahora bien, la información que Andrés nos transmite tiene un punto ciego: Ninette. Será esta quien dosifique y, lo que es más importante, construya los saberes de Andrés, el cual luego los narrará como verdades.

Veamos. Ninette asegura que nada en Francia vale la pena ser visto. Es solo una opinión. Andrés no está convencido de esto. Pero Ninette comenzará moldear las acciones de este, como Sor María lo hacía con los ladrones.

Dice Ninette estar enamorada de Andrés. ¿Lo está? Este decide momentáneamente prescindir de conocer París y quedarse como un amoroso amante al lado de ella. Cuando su impaciencia por salir empieza a ganarle, otro motivo lo retendrá: René, un ex novio celoso. Ninette asegurará que el automóvil estacionado frente a la casa pertenece al hombre que ella dejó por amor a Andrés y que ahora lo espera afuera para darle una salvaje paliza. Cuando el automóvil es reemplazado por otro, es porque:

Ninette—¡Oh! ¿Sigue el coche abajo?
Andrés.—Ahora hay otro. Por lo visto hacen turno entre cuatro
o cinco.
Ninette.—¡Pero esto es terrible! ¡Pero esto no puede ser!
Andrés.—Anda, mira, asómate tú.
(Ninette se asoma a la ventana.)
Ninette.—¡Ah, sí! Es el «Simca» de Marcel.
Andrés.—Y ¿quién es Marcel?
Ninette.—Otro amigo de René.[130]

¿Es esto realmente así? ¿O es un invento de Ninette y los autos estacionados son de personas inocentes ajenas a la acción? No lo sabemos. Solo podemos seguir a Andrés, quien a su vez, cree en Ninette. Cuando esto ya no es suficiente para retenerlo en la casa, la joven queda embarazada. Ya no hay escapatoria.

Podemos dudar de este conveniente embarazo, pero otra vez, Andrés tomará todo por dado y no dejará en su narración espacio para nuestras dudas. Es en realidad Ninette quien habla por él. (Es de notar que esta obra tuvo una continuación, *Ninette, modas de París*, en 1965, en la cual esta perdía

[129] Ob. Cit. P. 113.
[130] Ob. Cit. P. 145.

el embarazo ¡debido a los baches de Murcia!). La obra termina con el regreso de todos a España. Andrés nunca ha podido conocer París.

No es que el lector o espectador no pueda dudar de Ninette. Puede, y probablemente lo haga. Pero tendrá que conformarse con lo que Andrés acepta como verosímil y quedarse con las ganas de ver por detrás de este.

Conclusiones

El sistema de opresión que hemos visto funciona de diferentes maneras sobre el individuo según la obra que se trate. En *Melocotón en almíbar*, la opresión que conlleva Sor María inmoviliza el accionar de los personajes y es la clave del humor en esta obra. Como Bergson explica, es la falta de flexibilidad de estos lo que conlleva el humor, ya que su rigidez les impide actuar de manera en que puedan tomar el control de la situación o al menos, contraatacar.[131]

En *Ninette*, en cambio, la opresión se da como encierro, claustrofobia, no solo por el espacio material de la casa, sino por la dependencia que el protagonista padece hacia lo que Ninette le cuente de lo que sucede o sucedería en el mundo exterior, desde si vale o no la pena visitar París, hasta quien puede hacerle daño afuera, un afuera presentado como algo desestabilizador, amenazador, hasta el punto que no vale la pena el riesgo de perder la "seguridad" estable que se ofrece dentro de la casa.

Esta opresión se transmite asimismo al espectador o lector, dependiendo de la obra. En la primera, la rigidez de los personajes antagónicos a Sor María transmite indudablemente simpatía hacia ellos, hasta el punto de ponernos de su lado, como se hace con cualquier sujeto que es sometido. Pero la religiosa cierra cualquier tipo de catarsis que permita al lector o espectador respirar, hasta solo dejar como posibilidad la huída. No encontramos en ella revelación de sus verdaderos propósitos que nos permita "combatirla"; todo en ella es opaco. La obra termina cuando los personajes huyen, y llegará así el respiro para el espectador, que ha sido vencido.

En *Ninette y un señor de Murcia,* la opresión se transmite como se ha dicho, por la sospecha que el lector tiene sobre la ambigüedad de Ninette, y el deseo de romper la cuarta pared como lo hace Andrés. Pero esta libertad es un camino de una sola vía y solo el protagonista puede hacerlo, mientras observamos impotentes, como se hunde en el mundo diegético que Ninette construye y del que Andrés depende cada vez más, hasta encerrarlo y convertir ese mundo ficticio en el único, el verdadero, al que suplanta. Ya no importa si Ninette mintió. Andrés sale de allí con esposa, suegra, hijo, en síntesis, con la familia española que intentó esquivar toda su vida.

Destaquemos para finalizar que los ambientes en que se desarrollan ambas obras se tratan de habitaciones de clase media, pero con características que las vuelven ominosas. Por ejemplo, en

[131] Bergson, Henri. (1973, p. 31).

Melocotón en almíbar, la didascalia del prólogo nos dice que "(…) *posiblemente fuese un piso mono hace varios años, pero ahora está todo un poco deslucido por el uso y el mal trato (…)*"[132]. En *Ninette y un señor de Murcia,* Bernarda, dueña de casa "(…) *abre la puerta del lateral derecho y Andrés ve la habitación desde la puerta, y la habitación, desde luego, no le gusta nada.)*".[133] Estos ambientes descoloridos, extraños, feos, contribuirán a la opresión y al encierro de los personajes principales.

Queremos destacar que *Ninette*, es la obra que antecede cronológicamente a *Milagro en la casa de los Lopéz* (1964). Esta obra es un tibio retorno –por momentos- a un absurdismo manifiesto. De hecho, esta obra funciona como una réplica a *La cantante calva* de Eugene Ionesco, como si Mihura, ya consagrado él y el teatro del absurdo, se decidiera volver a intentarlo para esa época, pero sin intenciones de salirse de la fórmula ya probada.

Hemos visto que los diálogos de Miguel Mihura están más relacionados con el legado humorístico de los entremeses y pasos y que es forzoso tomarlos como el único elemento del absurdo que sobrevivió al fiasco de *Tres sombreros de copa*. Encontramos formas de absurdo en las dos comedias realistas y "bien hechas" analizadas, las cuales, con su opresión sofocante producida por la omnisciencia de uno de los personajes de las mismas, presentan ideas ligeramente teñidas de nihilismo acerca de las posibilidades de libertad del individuo y la angustia ontológica de este. Siempre en la clave humorística típica del teatro de posguerra.

Bibliografía

AA.VV, *Miguel Mihura*, Madrid, Taurus, 1965.

Amorós, A; M. Mayoral y F .Nieva, "Tres sombreros de copa", en *Analisis de cinco comedias (Teatro español de posguerra)*, Madrid, Castalia, 1977.

Aragonés, Juan Emilio, *Teatro español de posguerra*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

Bergson Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Cámara, E, "Revision del teatro del absurdo de humor en tres sombreros de copa de miguel mihura", en http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1993/Spanish-html/Camara,Elena.htm.

De la Guardia, A, *Hay que humanizar el teatro*, Bs. As, Editorial la Pléyade, 1971.

Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral*. *Introducción al Teatro Comparado*. Bs. As, ATUEL, 2008.

García Lorenzo, L, *El teatro español, hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.

González-Grano de oro, E, "Miguel Mihura, Tono, y la prehistoria del humor codornicesco", en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_088.pdf

Miguel Martínez, Emilio de, *El teatro de Miguel Mihura*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1997.

Mihura Miguel, *Melocotón en almíbar/Ninette y un señor de Murcia*; Madrid, Espasa Calpe, 1998, p 39.

_____, *Tres sombreros de copa,* Madrid, Clásicos Castalia, 1993.

[132] Mihura, Miguel. (1998, p. 11).

[133] Ob. Cit. P. 112.

El imaginario clásico griego en la dramaturgia contemporánea
José Triana: Medea, una locura de amor

Cristina Quiroga (U. de Morón, UADER)
crisquirogaar@yahoo.com.ar

Medea de Eurípides poeta trágico griego, y *Medea en el espejo* del dramaturgo cubano contemporáneo José Triana, apelan al mito tradicional de Medea, dando cuenta de su historicidad teatral en cuanto al relato, y al tema del amor como pasión desmedida, protagonizada por un sujeto femenino que desencadena sucesos trágicos. En el sentido simbólico, Medea es un personaje que ha traspasado las fronteras de la mitología para convertirse en un arquetipo, por su falta de ambivalencia y su universalidad.

En su convivencia intertextual, Triana escribe un texto con referencias implícitas o alusivas al mito, con un conjunto de relaciones que acercan su obra teatral al texto clásico, apelando a los mitos contemporáneos cubanos. El diálogo y la trasgresión del mito pueden ser leídos con el traspaso de los códigos propios del teatro clásico griego: en un tránsito del palacio de Creonte a entornos de vida habanera (el solar o el burdel), un héroe trágico a un "chulo", y se entrelazan, analógicamente, los dioses griegos con las divinidades cubanas legitimando espacios marginales de la sociedad de su tiempo. Esta polifonía textual funciona claramente como una heteroglosia, apropiándose de lenguajes ajenos para producir una poética única con personalidad latinoamericana.

Imaginación e imaginario

En la historia occidental se han dado tendencias de pensamiento que han situado la convivencia entre las fuerzas del *lógos* y el *mytho*, poniéndole énfasis en la superioridad del lógos, desvirtuando la naturaleza propia del ser humano que se expresa, al mismo tiempo y en una coexistencia armónica, por medio de la imagen o procesos imaginativos y por medio del concepto o de procesos abstractos del pensamiento discursivo.

Como afirma el Doctor Hugo Bauzá (Bauzá, 2002:11) "(…) el mito surge cuando parecen agotarse las razones del lógos, cuando el racionalismo pone en evidencia sus límites, es decir, cuando estamos en presencia del misterio que la razón no es capaz de revelar (…) Lo que sí constituye una novedad en el siglo de Pericles, es la toma de conciencia por parte del pensamiento discursivo, de la validez de sus conceptos (…)"

Jorge Belinsky (Belinsky, 2007:11-12) en su estudio del concepto del imaginario, advierte que es necesario considerar la evolución de los conceptos discursivos que nunca son atemporales ni unívocos, su polisemia oscila a lo largo de la historia en el ámbito de las ciencias humanas con una multiplicidad de acepciones que los vuelven auténticos concentrados de múltiples capas de significación; por esta razón, no es posible dar definiciones del *imaginario, del mytho* o del *lógos,*

porque sólo es definible aquello que no tiene historia, y el concepto posee la multiplicidad y pluralidad de las experiencias históricas.

Con la intención de ubicarnos con más claridad en lo expuesto, recurriremos a la etimología del término "imaginación"**:** aparece en el siglo XII en las lenguas romances, deriva del latín *imaginatio* y es la facultad de formar imágenes de objetos nunca percibidos y de crear combinaciones nuevas de imágenes.

El término "imaginario" (Belinsky, 2007: 13), derivado del latín *imaginarius,* se introduce en las lenguas romances a fines del siglo XV con valor de adjetivo y significado de irreal o ficticio, su utilización como sustantivo es reciente y significa "dominio de la imaginación". El concepto se remonta a Platón y Aristóteles, y en ambos, tiene una función mediadora que abre la imperiosa necesidad de una coexistencia armónica entre imaginación e *imaginario*, para darle al Hombre el uso en plenitud de sus facultades en la circulación de las esferas lógica y afectiva, pues, al escindirse sus funciones compartidas, entramos en un espacio esquizofrénico propio de los totalitarismos monopólicos dominantes.

El *mito,* (del gr. μûθος) según el Diccionario de la Real Academia Española (23º edición: 2001) "Es la "Narración" maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad,…, es la "fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa"

Los mitos, activan nuestros sueños, la niñez sin tiempos que habla con el cuerpo y el juego, el *mysterion* de la fe, la epifanía del sentido profundo de la existencia humana, en el camino hacia el encuentro de las respuestas a los problemas diarios que el *lógos* no consigue darle. El teatro sabe de esto en la contemplación festiva del espectáculo y en su potencial reflexivo, dando cuenta de la pervivencia del *mytho* y del *imaginario* desde sus más lejanos orígenes, haciéndonos ver, en su áurea misteriosa, las fuerzas que operan en el interior de la realidad, fuerzas que Eurípides, desde el comienzo de su creación poética, mostró una especial predilección.

El tema de *Medea* ha sido tratado por Homero en *La Odisea*, en *La Teogonía* de Hesíodo a mediados del siglo VIII a. C., la cuarta *Oda Pítica* de Píndaro y la tragedia homónima de Eurípides, ambas del siglo V a. C.; pasando posteriormente por las versiones de Séneca, Corneille, Jean Anouilh, E. Soriano o la de José Triana. En pintura, se han hecho representaciones en ánforas del siglo V a. C., y los artistas como Anselm Feuerbabh, Eugéne Delacroix y F. A. Sandys han llevado sus imágenes al lienzo. Algunos de los músicos que han tratado el mito son Gustave Charpentier, Mozart y Mikis Theodorakis; y en cine se destacan las adaptaciones de Pier Paolo Passolini, la de Jules Dassin, la de Brendan Kenelly, y la de Jacqueline Crossland, conquistando una universalidad sin tiempos.

El mito que nos ocupa, muestra la existencia del bien y el mal, y actitudes y comportamientos que merecen o no el castigo a la princesa de la Cólquide, por lo cual podría considerarse como un mito

moral. Se ha conservado la *Medea* de Eurípides del año 431, una mujer que se expresa con tal seguridad que hace que sus palabras pasen del propio destino a los problemas sociales de la mujer. Las mujeres euripìdeas no son ingenuas ni débiles, son inteligentes, reacias y decididas. Son mujeres sexuadas opuestas a la hipocresía, muestran la interiorización de su naturaleza femenina a través de diálogos claroscuros, contrastantes y decididos que las sacan del *oikós,* del espacio doméstico, para cobrar vida en el ámbito del derecho público o político.

Medea, una locura de amor latinoamericana

La presencia de *Medea* a lo largo de la historia del teatro ha salido de su territorialidad y de su tiempo, es venezolana, africana, cubana, irlandesa, turca, universal, pero mantiene siempre el concepto de execrable y monstruosa, fiera vengadora y asesina, que pende de ella desde la génesis del mito de Jasón y los argonautas, del que parte Eurípides para escribir su obra.
Medea suscita interés para su lectura e interpretación, como dice Elina Miranda Cancela (Cancela, 2006:87): "(…) a partir de la visión del otro, de la alteridad con la que el complejo acontecer de los tiempos contemporáneos nos ha enfrentado (…)".

En el teatro latinoamericano a partir de mediados del siglo pasado, la obra de Eurípides cobra una renovada vitalidad en escritores como los brasileños Chico Buarque y Pablo Montes: *Gota d`Agua* (1975), de Luis Riaza: *Medea es un buen chico* (1981), el puertorriqueño Pedro Santaliz: en *El castillo interior de Medea Camuñas* (1992), el argentino Luis María Salvaneschi en *Medea de Moquegua* (1992)*, Medea* (1997) del cubano Reinaldo Montero, entre otros autores de gran riqueza dramatúrgica. El año 1959 y el triunfo de la revolución que subvirtieron los cánones y convenciones imperantes, marcarán en el teatro cubano una verdadera floración en la escritura, los estudios teóricos y las puestas.

Elina Miranda Cancela (Cancela, 2006:89) relata que en Cuba,

> *(…)* De las pequeñas salitas en que se había refugiado el teatro por aquel entonces, se pasa a representaciones de obras del repertorio universal presenciadas por cientos de espectadores, al tiempo que suben a escena piezas de autores cubanos conocidos pero poco representados con anterioridad, como Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, o de aquellos que por entonces hacían sus primeras armas como dramaturgos: Abelardo Estorino, José Brene, Nicolás Dorr, Ignacio Gutiérrez, el propio José Triana (…)

El director de teatro Francisco Morín, animará a Triana a concluir su obra y será quién la llevará a escena en La Habana el 17 de diciembre de 1960, previas lecturas de parte del autor de las Medeas de Séneca, Unamuno, Anouilh y Eurípides.

Una Medea cubana

La obra de José Triana *Medea en el espejo* (Triana, 1991) en tres actos, está ambientada en un solar habanero y se apoya en el mito trágico buscando la verdadera identidad de quienes, estigmatizados por su sexo, raza o posición social, asumían la mentira o el falseamiento de los patrones consagrados socialmente.

María, la Medea de Triana, no tiene los mismos orígenes extranjeros ni vive en la corte como la euripidea. Nació en Cuba y vive en una antigua casona o "solar" habanero venida a menos, donde se alquilaban cuartos a familias humildes y numerosas que vivían hacinadas y en condiciones insalubres, semejante a nuestros conventillos porteños.

Tiene el "privilegio personal y social" de tener a Julián, su marido blanco, golpeador, y violento, que la domina absolutamente. Dice Triana en el Primer acto (Triana, 1991:29) *"un blanco buen tipo y vividor…el rey de la esquina, del billar, pura vitrina...".* María construye su cosmos imaginario al aceptar este trato violento, desdibuja y aborta su esencia mulata, se autodegrada y se siente como una gran señora, "…*mi destino eres tú…"* le dice a Julián en las primeras líneas de la obra.

Convencida de sus "privilegios", intenta asumir patrones de comportamientos ajenos y desprenderse de sus orígenes, es el sujeto construido según el imaginario hegemónico que María ha asumido, convencida del "privilegio" de su situación, cuando descubrió que su destino no era Julián, como tampoco lo era Jasón para Medea.

Cabe en este momento del estudio, introducir la palabra "*Parejería*", una palabra muy cubana, que designa a las personas de color que se conducían como blancos, que se "emparejaban" con ellos, una idea de presunción equivocada. De esta manera, María asume, por derivación, el concepto de persona mejor o superior a otras mujeres cubanas por estar casada con un blanco.

Es nuevamente el marido quien traiciona y abandona a la mujer – María - casándose con Esperancita, la hija de dueño del solar, el señor rico y poderoso Perico Piedra Fina y luego Julián la expulsa del solar junto a sus hijos.

La muerte hace lo suyo. María asesina a Esperancita y a su padre con una copa de vino envenenada cuando se entera que quieren quitarle sus hijos, con la falsa ilusión de volver a los brazos de su marido, aunque esto signifique la renuncia a su dignidad como mujer y esposa que no ha tenido hasta este momento, porque se ha negado a verse a sí misma.

> - *Que se muera*, dice el coro
> - *Que se murió,* repite el coro (Triana, 1991:39)

Cerrando el círculo, solo reabierto por María, orgullosa por haberle ganado la partida a Perico, asesinándolo con veneno.

*"Ahora a Julián le queda el regreso, la locura o la muerte" (*Triana*,*1991:47) *g*rita María, luego de apelar al asesinato para reconquistar a su marido.

Plantea su imaginario como un personaje que logra una emancipación racial y social con el asesinato de sus hijos, debido a la traición sufrida por el padre de ellos que la abandonó y se casó con otra mujer. La violencia toma un fin "purificador", que se produce dentro de un estado de inconsciencia total. María no tiene futuro como ser humano, es una mujer desgarrada y escindida entre ella y su imagen, como la *Medea* de Eurípides.

Enajenada, se erige en una diosa de la venganza al gritar "*Soy dios*" (Triana, 1991:62) frente al coro que la llama asesina en canto frenético al son del tambor caribeño, antes de caer vencida y desplomada en la lucha con los coreutas, que la levantan a modo de trofeo con un final *deus ex machina*, mientras la Medea de Eurípides, vuelta a su condición de divina, se aleja en un carro volador.

El empleo del coro acentúa lo cubano a través de la presencia de tipos populares como un vendedor, un bongosero (ejecutante del tambor o bongó) que los negros usan en sus fiestas, un barbero, "la mujer de Antonio" y de otros personajes como Erundina y la negra que María crió desde su infancia. Triana utiliza el mito para trascender lo meramente costumbrista, para indagar en el otro, sometido y alienado de su isla natal.

María, luego de asesinar, deja de asumir esa imagen falsa y siente la necesidad de verse a ella misma, aunque con ello tenga que romper la virtualidad que se materializa en sus hijos. La obra, ambientada en los años `50, representa un típico hogar cubano sin privacidad donde todos se enteran de la vida de los demás, incorporándose otro tópico: el del chisme, desarrollado técnica y dramatúrgicamente en toda su complejidad.

El enredo es impulsor y precursor de la "tragedia", y el coro crea una "chismografía" que se prolonga hasta el final de la obra. El chisme constituye la fuerza que determinará el destino trágico de María, quien, poco a poco, toma conciencia de su desgracia y deviene en Medea.

La intriga creciente oscurece el desarrollo argumental de la obra, porque la ilogicidad peculiar del teatro de Triana, cobra relieve a través de varios factores, especialmente del coro que se entrega al chisme y crea, en los diálogos inconexos, una especie de juego verbal sin que se logre comunicar con precisión ninguna idea.

La cubanidad en la escritura de Triana.

El título de la obra, los motivos, las unidades de lugar y de tiempos aristotélicos y la redimensión trágica del conflicto, funcionan apegados a los cánones euripídeos, y al mismo tiempo, Triana busca la ruptura incorporando el humor por medio del *choteo* criollo cubano, ridiculizando actitudes asumidas por el marido.

El choteo criollo es una burla, un pitorreo (de *pito,* silbato) es guasearse o burlarse del otro, que se opone a cuanto proponga una limitación a la expansión individual impuesta por la fuerza. Entonces, el espíritu de independencia que está presente en el fondo del choteo, tiene dos vías de escape: o la rebeldía franca o la adulación por conveniencia. Es también confusión, subversión y desorden, en suma, relajamiento de todos los vínculos y coyunturas de las cosas del hombre. Los cubanos lo tienen como una expresión divertida, aunque ha declinado su uso desde, aproximadamente, mediados del siglo XX.

En la *Medea* de Eurípides, Jasón, el marido de Medea, asombrado de que ella no le agradezca el haberle propiciado vivir y ser reconocida en una sociedad civilizada y la falacia e hipocresía de sus palabras, hace que la figura del antiguo héroe quede bien maltrecha. María usa el choteo, se burla de ella misma, de su marido y de la sociedad, porque siente que es la misma hipocresía social, puesta en palabras, la que la ha llevado a matar.

La cubanía de *Medea en el espejo,* no elimina las marcadas coincidencias con la tragedia de Eurípides, aun cuando se alude a esta búsqueda de amuletos, yerbajos, artimañas, santiguaciones y a la práctica de la santería, para calmar las potencias malignas de los espíritus tan usual que en muchas familias cubanas de la época**:** Madame Pitonisa y el Doctor Mandinga, le aconsejan aceptar y olvidar en una mezcla de rituales y creencias.

En la relación intertextual de ambas obras hay nueve personajes, los roles principales son equivalentes y, en Triana, se pueden distinguir las partes constitutivas de la tragedia aún cuando no se sigan rigurosamente. A nivel temático, se aprecia que la hostilidad que sufre la Medea euripidea por ser forastera, y el abandono de Jasón, su marido, al tomar como novia a la hija de Creonte, tienen su similitud con la situación de la María de Triana, rechazada por Julián al preferir a la hija de Perico Piedra Fina, el dueño del solar.

La original Medea y la mulata María, procederán del mismo modo, eliminarán a sus descendientes y no mostrarán arrepentimiento. Además, las dos obras terminan sin ningún indicio de una futura justicia contra el asesinato. Sin embargo, Triana ha decidido reflejar en la obra ciertos aspectos de los modelos griegos, pero no copiarlos.

Y, aunque el destino es una presencia en las obras del dramaturgo cubano, no es el elemento determinante que gobierna la existencia de los hombres y los dioses, como en la tragedia helénica.

En una sociedad como la cubana, el sincretismo de las culturas europea occidental y africana da lugar a valores nuevos, que son distintos a los de la Grecia antigua.

Triana, excelente dialoguista, tipologista y conocedor de las costumbres cubanas, incorpora rasgos propios de su Cuba contemporánea, como el valor sentimental de la madre en la familia y el machismo.

Los personajes de Triana se distinguen de las figuras trágicas originales en la anagnórisis, pues no llegan a reconocer cuál es su trágico destino. En ese sentido, resulta difícil identificar a sus protagonistas con el héroe y la heroína clásicos; los personajes son de condición social humilde y se enfrentan a un dilema existencial personal cuyo resultado no afecta a la sociedad en su totalidad. Como observamos anteriormente, María es mujer, mulata y pobre y, al adquirir conciencia de su otredad, se subvierten las expectativas de determinadas convenciones teatrales.

El mito recreado revela problemas y contradicciones personales, familiares y fundamentalmente políticos, propios de un momento y un ámbito cubano distinto al griego, que Triana pone en la voz de la protagonista, como el indicado instrumento para darle fin al falseamiento de su propia identidad, la misma a la que estaba sometida la mujer cubana por el peso de siglos de estereotipo social.

La religión afrocubana, la música, la presencia de tipos sociales característicos, el empleo de recursos metateatrales, como la parodia del tono grandilocuente o la técnica de la actuación, le dan a *María en el espejo* una autoctonía especial. La obra no provoca la misma respuesta que las tragedias griegas.

El dramaturgo no pretende que ocurra la catarsis, ni desea finales positivos y edificantes para sus obras. Escribe para colocar un espejo ante un fragmento de la vida cubana de la gente común de los solares, un espejo en el imaginario en María y una radiografía nacional en Perico Piedra Fina, el dueño del solar.

Christilla Vasserot, en su Tesis Doctoral titulada *Los avatares de la tragedia en el teatro contemporáneo de Cuba, 1941-1968*, editado por el profesor Claude Fell, de la Universidad de París (Cancela, 2006:91), incorporó una entrevista que le hizo a Triana en el Teatro de Kansas, Estados Unidos en 1995, concluyendo que “la tragedia de María-Medea en el “solar” cubano no es sólo una transposición geográfica, sino el inicio del cambio de concepto de execrable y monstruosa, que durante tantos siglos pendiera de Medea”.

De esta manera, José Triana subraya la necesidad de realización de la mujer como ser humano, motivado por el interés que en él despertaban los seres contemporáneos en su tiempo que, de una u otra forma, vivían marginados, e indaga sobre la mirada de aquellos que no tenían posibilidad en ese

entonces de expresión propia, en el punto de vista de ese otro, sometido o relegado, sin auténtica voz dentro de los cánones imperantes.

En *Medea en el espejo,* se ve la imperiosa necesidad de una coexistencia armónica entre imaginación e *imaginario*, para darle a la mujer cubana el uso en plenitud de sus facultades en la circulación de las esferas lógica y afectiva, planteado desde el poder juzgar el horror del asesinato y desde un espejo que refleja a todas las mujeres cubanas.

Eurípides, también somete a la protagonista a un juego de espejos que multiplica las posibles lecturas, en tanto el ambiguo final de fuerte calado mítico con la heroína alejándose en un carro alado, que equivale, *mutatis mutando,* a un efecto semejante al que buscan provocar en los espectadores, los finales abiertos, tan del gusto de la cinematografía contemporánea (Cancela; 2006: 99).

El trágico griego, moviéndose entre las alternativas del mito, cuestiona fuertemente las instituciones y convenciones de su época. No se trata de la joven y bella doncella que por amor traiciona a los suyos para huir con el extranjero, a la manera de Ariadna, sino de la mujer apasionada, sin familia ni patria, abandonada por el hombre al que todo sacrificó y que, oportunista, ahora busca mejorar su situación casándose con otra joven princesa.
En las dos Medeas, el mito se presenta polisémico, la María de Triana, al autocontemplarse en el espejo, descubre que los hijos son también parte de su anulación personal:

> *- Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián* (Triana; 1991: 53)

Y, frente al espejo, reconoce su alineación:

> *- Yo no soy yo, soy otra. Mis pensamientos, mis alegrías, mi desesperación, mis hijos, si he llegado hasta el crimen, todo, todo lo mío es Julián. Mi vida no tiene otro sentido*[15] *(…) yo soy la otra, la que está en el espejo, la que estaba esperando y tenía miedo y no quería salir y se escapaba y no veía que estaba sola, aunque no lo quisiera, aunque creyera que no podía soportar la soledad* (Triana; 1991: 57-58)

El espejo le ha mostrado la virtualidad de su imagen construida. El amor, el odio, la muerte y la vida se confunden. Demasiado tarde llega Julián, como Jasón, en busca de los niños, cuando María rompe el espejo en medio de la sangre vertida. María/Medea desea escapar del espejo inevitable, del encuentro con la fiera en que se ha de transformar, hasta que por fin, salta del solar a esa dimensión divina y vengadora que Eurípides nos legó.

Bibliografía

Bauzá, Hugo Francisco, *El imaginario en el mito clásico,* Estudios de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli, Buenos Aires, 2002.

_____, *Voces y visiones: poesía y representación en el mundo antiguo,* Biblos, Buenos Aires, 1997.

Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E, 1986.

Belinsky, Jorge, *Lo imaginario, un estudio,* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.

Buarque, Chico-Pontes, Paulo, *Gota D' Água***,** Civilizacao brasileira, Río de Janeiro, 1975.

Cancela, Elina Miranda, *Calzar el coturno americano, mito, tragedia griega y teatro cubano,* Ediciones Alarcos, La Habana, Cuba, 2006.

Diccionario de la Real Academia Española, 23º edición, Madrid, 2001.

Eurípides, *Tragedias áticas y tebanas,* Editorial Planeta, Barcelona, 1991.

Garibay, Anhel, *Mitología griega, Dioses y Héroes,* Editorial Porrúa, México, 1993.

Graves, Robert, *Los mitos griegos,* Alianza Editorial, Buenos Aires; 1985.

Lesky, Albin, *La tragedia griega,* Ediciones El acantilado, Barcelona, 2001.

Salvaneschi, Luis María**;** *Medea de Moquehua***.,** Editorial Botella al mar, Buenos Aires, 1992**.**

Soler Arteaga, María Jesús; Universidad de Sevilla, "Medea, mito y arquetipo", IV Seminario Internacional de Estudios de Mujeres AUDEM. En
http://www.escritorasyescrituras.com/miembros.php/8

Triana, José, *Medea en el espejo, La noche de los asesinos, Palabras comunes,* Verbum, Madrid, 1991.

Vasserot, Christilla, "Entrevista con José Triana", publicada en el *Latín American Theatre Review* de la Universidad de Kansas, Centro de Estudios Latinoamericanos, entrevista realizada en abril de 1991, p. 119/130, 1995.

Vernant, Jean Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego,* EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

II. Teatro Latinoamericano y Argentino

Las aventuras de un término. Definiciones en torno a la dramaturgia en el teatro argentino de los ochenta
Araceli Mariel Arreche..... 174

Documento y azar en el teatro reciente de Lola Arias
M. Bernarda Arrillaga y Pamela Brownell..... 181

Grotesco y farsa en el teatro de las mujeres
Catalina Julia Artesi..... 189

La tarea creadora del actor entre lo independiente y oficial. Una mirada critica
Adrián Azaceta..... 198

Perspectivas sobre la relación Teatro-Bicentenario desde el Festival Santiago a Mil
Pamela Brownell..... 205

Hacia un cambio en la puesta en escena sanjuanina: el cuerpo en *Potestad* y en *Desvestir Santos*, obras relevantes de 2007
María Isabel Crubellier..... 212

***El centroforward murió al amanecer* (1955) de Agustín Cuzzani: la farsátira, didactismo y esperanza**
Lydia Di Lello..... 221

Monólogo y memoria en el teatro argentino de las últimas décadas
Laura Fobbio..... 233

El desdoblamiento en el teatro de Mariano Pensotti: *Los Muertos* y *El pasado es un animal grotesco*
Sabrina Gilardenghi y Lucía Rud..... 241

La poética directorial de Luciano Suardi: miradas sobre Los derechos de la salud de Florencio Sánchez
María Laura González y Lía Noguera..... 247

Diálogo con Javier Daulte: La propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje
Silvana Hernández..... 252

Diálogo con Rafael Spregelburd: El actor co-creador, tan necesario a la voluntad del texto como irremplazable
Silvana Hernández..... 262

Propuesta cartográfica del campo teatral sanjuanino desde el enfoque de la Estética Relacional
Federico Hueso..... 274

1910 – 2010: Recorridos sinuosos de la visibilidad queer en el teatro de Buenos Aires
Ezequiel Lozano..... 282

Florencio en Entre Ríos
Guillermo Meresman..... 289

Nativismo y naturalismo en la obra dramática de Florencio Sánchez
Laura Mogliani..... 294

Memorias de la experimentación audiovisual del Di Tella

María Fernanda Pinta 303

Una puesta en escena paradigmática en la historia del teatro sanjuanino: *Argimón* de Oscar Kümmel
Gisela Ogás Puga..... 308

I want to be ready
Dulcinea Segura Rattagan..... 314

Aproximación a la periferia teatral sanjuanina
Alejandra Silva..... 320

El teatro posadeño: nuevas salas y grupos emergentes
Carolina Soria..... 328

Otros sentidos del teatro argentino actual
Beatriz Trastoy..... 333

La escena sin sujeto. La desaparición del personaje en la dramaturgia de los noventa
Alejandra Varela..... 346

Las aventuras de un término.

Definiciones en torno a la dramaturgia en el teatro argentino de los ochenta

Araceli Mariel Arreche (UBA – AINCRIT)[134]

marreche2@yahoo.com.ar

En el contexto de un campo artístico "des–limitado" y dentro de una práctica cada vez menos "evidente" -al menos para las categorías que buscan pensarla- nuestra indagación se orienta a volver sobre un problema nodal del teatro, el de la dramaturgia. Recorriendo el llamado *nuevo teatro*[135] en la *postdictadura*[136] se trata de examinar en primer término la noción en su dimensión histórica (qué se nombra bajo dicha etiqueta semántica) para, en un segundo tiempo, arriesgar un perfil colaborando así en el diseño de una categoría como estatuto, en tanto herramienta destinada al conocimiento desde una perspectiva estética.

Como lo expresan distintos investigadores a propósito del teatro mundial, las últimas décadas del siglo XX han mostrado una "extensión" de la noción de dramaturgia al designar a otras formas de la creación por fuera de las ya reconocidas dentro de su repertorio. Dicha ampliación exige repensar ciertos principios, como el *rol* del autor y del director en tanto dramaturgias tradicionales en el marco de la inscripción de las dramaturgias recientes, tales como la dramaturgia de grupo y la dramaturgia de actor; e indagar en la redefinición de sus identidades y las de sus creaciones -texto dramático y texto escénico-.

Por la cartografía del teatro de Buenos Aires y desde un seguimiento sistemático, se tratará aquí de problematizar dicha noción en los desplazamientos e intercambios que el campo de la creación plantea[137], teniendo por horizonte el acercamiento a categorías más ajustadas que describan el nuevo fenómeno en toda su complejidad.

El primer itinerario a proponer se enfoca en la década de los ochenta, específicamente entre 1983 y 1989, desde la revisión de las publicaciones especializadas en teatro en su condición de fuentes de información. Dicha elección se funda, como lo explica Carlos Fos, en que "en el marco de la apertura democrática la circulación de revistas aportó en calidad y diversidad a la reconfiguración de lo público, **recomponiendo los canales clásicos de divulgación para la reflexión, la crítica y el debate**[138]**"** (Fos: 2010), convirtiéndose en un campo de legitimación.

---

134 Este trabajo sienta las bases de una investigación incipiente que bajo el nombre *Nueva(s) dramaturgia*(s) *del teatro en la Postdictadura* coordino dentro del Área de Artes Escénicas para el Centro Cultural de la Cooperación. Es el primer trabajo de una trilogía que cubre la revisión hasta el año 2002.

135 Como lo plantea Jorge Dubatti, se entiende por nuevo teatro a una franja amplia en constante movimiento y muy productiva que constituye el teatro argentino actual.

136 Refiere a la propuesta de periodización que contempla "el conjunto de la actividad escénica y dramatúrgica de Buenos Aires que se desarrolla a partir de la restitución de la Constitución y sus instituciones de 1983 en diferentes líneas estético – ideológicas y circuitos" (Dubatti: 2002, 4).

137 Sosteniendo por eje dicha discusión, identificamos cuatro momentos dentro del territorio del nuevo teatro: 1983 – 1989, 1989 – 1995, 1995 – 2002, 2002 hasta el presente.

138 El subrayado es nuestro.

Se trata de recuperar, entonces, el tejido de aquellos debates donde aparece el problema en torno a la dramaturgia, tomando como primer punto organizacional la variable cronológica.

En la década de los ochenta hacen su aparición en Buenos Aires varias publicaciones especializadas en teatro, la revista del *Teatro Municipal General San Martín* (1980)[139], *Teatro Abierto* (1982)[140], la *Revista de Estudios de Teatro (*en su segunda época, 1984 – 1986) y los *Cuadernos de Divulgación* (con recopilación de materiales obtenidos en ocasión de seminarios), ambas publicaciones del Instituto Nacional de Estudios de Teatro[141]. Así también la revista *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* (1986/1993)[142], la reaparición de la publicación de *Argentores* (su tercer época, 1987)[143], y ya en 1990 la revista *Teatro*[144].

¿Qué se nombra por dramaturgia? ¿Cuáles son aquellas que aparecen como *legitimadas* y cuáles como *emergentes* en el derrotero de los ochenta?

---

[139] En octubre de 1980 aparece el primer número de la revista del *Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires*, cuyo editor responsable era Kive Staiff y con dirección de Jorge Araóz Badii, y asesoría literaria de Luis Gregorich. A partir de 1983, Gerardo Fernández dirige la publicación. La calidad, trayectoria y refinamiento en su edición, define a esta publicación como fundamental para recorrer el teatro argentino en su historia como así también en los dedicados trabajos realizados a partir de las obras de temporada que ofreciera el Teatro. Por sus páginas pasaron colaboradores tales como Gerardo Fernández, Antonio Rodríguez de Anca, Jorge Laffourgue, Luis Ordaz, Griselda Gambaro, Francisco Javier, Ernesto Schoó, Raúl Castagnino. (Fos: 2010)

[140] De salida trimestral, hace su aparición en octubre de 1982. Con la dirección general de Ricardo Monti y la dirección técnica de Carlos Pais, contó con la asesoría de actores y autores de la talla de Alfredo Alcón, Heddy Crilla, Griselda Gambaro, Jaime Kogan, Carlos Gorostiza, entre otras destacadas presencias, y con un equipo de redactores de renombre tales como Máximo Soto, Mauricio Kartun, Roberto Perinelli, entre otros. (Fos: 2010)

[141] Director del Instituto: Osvaldo Calatayud. Esta publicación, sin lugar a dudas, representó un claro ejemplo de reconfiguración de la institucionalidad democrática que, en términos culturales, se operó en lo específicamente teatral .La recomposición del Estado democrático, a través de uno de sus organismos, la Secretaría de Cultura de la Nación, llevó adelante la publicación de una revista dedicada al campo teatral argentino desde una perspectiva histórica y contemporánea. La revista contó entre sus principales colaboradores a Osvaldo Pelletieri, Jorge Dubatti, Raúl Castagnino, Teodoro Klein y Beatriz Seibel, entre otros. Entre sus números principales se destaca el dedicado al Centenario del estreno de Juan Moreira (Nº 13, 1986) que incorporaba la versión de la obra de 1891 como así también el del Efemérides del Teatro Nacional (Nº 14, 1986) que consistió en una rigurosa compilación histórico-teatral argentina, con abundancia de bibliografía y fines claramente didácticos como rezaba su introducción. (Carlos Fos, 2010)

[142] Publicación fundada por FUNDART (Fundación para el Desarrollo de la Creación Artística) y dirigida por Osvaldo Quiroga y Eduardo Rovner. Obtuvo el premio Ollantay, otorgado por el CELCIT (Venezuela, 1989) y el premio Leónidas Barletta (1990).

Por sus logrados números, pasaron destacables colaboradores nacionales tales como: Luis Ordaz, Ricardo Monti, Carlos Pacheco, Susana Anaine, Pedro Espinosa, Perla Zayas de Lima, Osvaldo Pelletieri, Francisco Javier, Roberto Cossa, Julia Elena Sagaseta, Beatriz Trastoy, Juan Carlos Gené, Manuel Iedvabni, así como relevantes figuras del quehacer teatral internacional: Tadeusz Kantor (Polonia), Fernando de Toro y Carlos Genovese (Chile), Edilio Peña (Venezuela), Giorgio Strehler y Eugenio Brba (Italia), entre otros (Carlos Fos, 2010)

[143] Publicación oficial de la Sociedad General de Autores de la Argentina, bajo la dirección de Roberto Tálice. En la misma aparecen consignadas las autoridades, su Junta directiva y sus Consejos Profesionales de Teatro, de Radio, de Cine y de Televisión. En las palabras liminares de su primer número expresaba, como reflejo de la situación de crisis institucional que vivía el país, lo siguiente: "ARGENTORES reinicia la edición de su revista en un momento conflictuado y conflictivo, bien distinto por cierto de la paz octaviana que encontrara en sus anteriores etapas" haciendo, asimismo, un llamado de colaboración a "todos aquellos que sientan amor por esa eterna pasión de la humanidad que es el Teatro, en todos sus avatares antiguos y modernos". El primer número de reaparición consistió en un verdadero homenaje al teatro con la imagen en su portada de las máscaras clásicas de la tragedia y la comedia, la publicación del original de la primera edición en París de *Ubú Rey* de Alfred Jarry y dibujos sobre el teatro oriental y sus máscaras. En 1987, la revista también se hizo eco de las discusiones y debates acerca de la Ley del Teatro, en tratamiento por esos días en el Congreso Nacional (Carlos Fos, 2010)

[144] Publicación semestral editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT- aparecida en setiembre de 1990. Su director, Carlos Ianni, contará con la colaboración de un prestigioso Consejo de Redacción (Juan Carlos Gené, Francisco Javier, José Monleón, entre otros), y con un Consejo Asesor integrado por Eugenio Barba, Osvaldo Dragún, Patrice Pavis, Eduardo Rovner y otros autores. La revista continúa publicándose y puede ser leída y consultada por Internet (Fos, 2010)

Esta primera pesquisa se concentra en la revista del *Teatro Municipal General San Martín,* al ser una publicación especializada que aparece y se mantiene a lo largo de toda la década; y toma por referencia la *Revista de Teatro Abierto*[145] y la publicación *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*[146]*.*

En tanto parte de un circuito teatral oficial, la publicación de la revista del *Teatro Municipal General San Martín* ofrece un formato constante, subrayando la orientación de un teatro que basa su representación en un texto dramático previo, detalla puestas en escena *textocentristas* que se ligan a una teatralidad extendida y aún vigente en el Teatro Occidental.

Tal como lo expone Kive Staiff (director del Teatro General San Martín y de la publicación) cifra su existencia en: "testimonios personales, análisis de ciertos fenómenos creativos, (...) estudios que entrelazan lo cultural con la realidad argentina de los últimos 100 años, reflexiones y documentos (...) en el que abreven estudiantes, estudiosos, profesionales y lectores interesados en teatro" (nro. 12: 1983, 3). Entre las tareas fundamentales se encuentra "poner en un primerísimo plano", y "difundir las expresiones de la dramaturgia nacional" acercando al espectador a "los textos y las puestas en escena de sus mejores autores" (nro. 10: 1983, 3).

El recorrido por los ejemplares, al menos de los primeros años, nos entrega una idea de teatro que sujeta el rol del creador al autor del texto dramático[147]. La promesa de ofrecer una "lectura coherente" del desarrollo del teatro nacional se hace posible entregando número a número el perfil de creadores tales como Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Roberto Payró y Oscar Viale, entre muchos otros. Todos nombres propios que remiten al rol del escritor de teatro y a la sujeción de la noción de dramaturgia, en primer lugar, al creador del texto dramático. La dramaturgia de autor aparece en toda su extensión como aquella legitimada y con años de tradición en el quehacer. Vale por caso la nota de Eduardo Pogoriles "*Una generación fracturada"* (nro.12: 1983, 43), donde se nos entrega una suerte de diagnóstico de las últimas dos décadas sorteando dicho camino en torno al autor como responsable del rol de la creación.

Esbozando la *diáspora* que se da entre los autores de la generación del '60 y aquellos que hacen sus primeros pasos a mediados de los '70 -generación marcada según sus dichos por "la dispersión y el aislamiento" consecuencia de la dictadura-, Porigoles plantea un inventario que transita los rasgos más notorios de la renovación de los sesenta e intenta abordar las búsquedas de la nueva generación en el marco de una década de censura y persecución -la de los setenta- para acercarnos a un nuevo territorio aún por "hacerse".

---

145 Al remitir a un hito de la historia del teatro argentino como lo fue el fenómeno de *Teatro Abierto.*

146 Esta revista, de salida semestral, recorre trabajos históricos de teatro, trabajos críticos y filosóficos del arte así como Congresos y Festivales de carácter nacional e internacional. "Encuadrada en el contexto de la época, tenía una mirada latinoamericana y federalista del teatro vernáculo en el marco de un permanente intercambio y diálogo con el mundo teatral europeo" (Fos: 2010).

147 La orientación sobre un teatro local se hace más fuerte desde 1983, como lo consigna Melina Alfaro en su informe: "la revisión de los primeros diez números entre 1980 a 1983 se traza sobre una mayoría de autores extranjeros".

En el mismo número -y por fuera del cuidadoso trabajo que sobre Bernardo Canal Feijóo y su pieza *"Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*" (1937) hacen Olga Cosentino, Juan Carlos Ghiano, Luis Ordaz, Jorge B. Rivera y Antonio Rodríguez de Anca en un reportaje a José María Paolantonio como director de la pieza- nos encontramos con dos notas de cierre, una mesa redonda de la nueva generación de autores Diana Raznovich, Máximo Soto y Mauricio Kartun que lleva por título "*En busca de la libertad creadora"* y un apartado titulado "*Cuatro propuestas actuales"*, donde se reúnen dramaturgos que hacen su estreno en ese año 1983 dentro del teatro municipal (Eugenio Grillero, Jorge Hayes, Jorge Huertas y Juan José Cresto) en un reportaje de Antonio Rodríguez de Anca que afianza esta idea en torno a una dramaturgia legitimada.

El autor, al menos para el perfil de esta publicación, es el agente de la creación y primera fuente para una reflexión que se oriente a pensar la realidad y el futuro del quehacer teatral. Importa conocerlo, saber de su biografía, sus filiaciones literarias y del acercamiento a la práctica de la escritura de teatro. Importa -como lo deja explícito Rodríguez de Anca en su reportaje- por qué escribe teatro, cómo fijan las imágenes en papel, y cuál es la intención de su texto.

Colaborar en la creación de una cartografía del teatro nacional parecería ser diseñar un "pequeño diccionario" de autores argentinos y sendos trabajos que desde cortes transversales recorran las distintas generaciones en búsqueda de "una indagación **variada y múltiple** del nuevo teatro argentino y **de sus creadores** más representativos" (nro. 10: 1983, 1)[148].

A lo largo de los primeros cinco años de la publicación, la voz de los creadores y de sus estudiosos aparecerán confirmando la definición de roles claramente delimitados dentro del quehacer, donde la *dramaturgia de autor* ocupará el centro de las reflexiones aún para otra dramaturgia claramente legitimada en el campo, la *del director*, que desde su propio lenguaje -el de la escena- asume la responsabilidad de concretizar un nuevo acto de enunciación del texto previo al que se sujeta[149].

Lo que se vuelve interesante de relevar aquí, entonces, son las preocupaciones que se manifiestan dentro de la experiencia en torno a la nueva década y la apertura democrática. Ya en el editorial del

[148] El subrayado es nuestro y responde a que dicha afirmación trabaja sobre el presupuesto que los creadores a los que refiere son autores y directores. Así como la referencia a lo variado y múltiple aplica a la búsqueda de nuevas historias y procedimientos para el trabajo del texto y la escena, no así a las dramaturgias emergentes que se están experimentando.

[149] En el primer y finalmente único ejemplar aparecido de la revista *Teatro Abierto* (1982), la dirección destacaba como objetivos fundamentales el detalle trimestral de las actividades teatrales en nuestro país, el relevamiento histórico del teatro argentino a través de la programación de investigaciones históricas. La asistencia a la formación teórica mediante la colaboración de investigadores y críticos literarios. La creación de un espacio a los artistas y el intercambio de opiniones o planteo de cuestiones en debate. Se manifestaba abierta a todas las corrientes teatrales argentinas y foro de las más variadas experiencias estéticas, con el convencimiento de constituir un valioso aporte en la apertura democrática y la recomposición de la esfera pública en el país. En este histórico número, como lo detalla Silvia Sánchez Urite, se presentan artículos de Mauricio Kartun, Máximo Soto, Nora Mazziotti y el texto completo de *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa. Así también abre a una sección sobre problemas de teoría teatral en torno al *Teatro Experimental* con las reflexiones de Gastón Breyer y Bereida Bar.

Ahora bien, y a propósito del teatro local, la reconstrucción de la puesta en escena de *La Malasangre* de Griselda Gambaro - strenada bajo la dirección de Laura Yusem y la actuación protagónica de Soledad Silveyra- por parte de Soto y Kartun y su propuesta metodológica que documenta la evolución de la puesta en escena a través de entrevistas a la autora, la directora y el elenco como sus protagonistas, deja claro que la apertura de la década en el territorio de la dramaturgia se piensa desde los roles creadores de autor y de director.

nro. 10 se esboza la necesidad de pensar al teatro en un nuevo contexto, donde los argentinos encuentren en sus propios dramaturgos "los más adecuados intérpretes de las contradicciones y los proyectos de la comunidad" (nro.10: 1983, 3). Donde el teatro no pueda ser pensado como "un producto de invernadero, que crezca ajeno a los humores y dolores de la sociedad que lo ha engendrado" (nro. 10: 1983, 3).

Quizás el número más representativo en este sentido sea el 19, de diciembre de 1984. Allí, desde una suerte de balance que Carlos Somigliana plantea sobre la experiencia de *Teatro Abierto*, se confirma la necesidad que orienta la práctica y la reflexión, el modo de abrir canales de comunicación bloqueados durante los últimos años por la censura y la indiferencia. ¿Cuáles serían las perspectivas de la cultura y del teatro frente a la democracia? ¿Cuáles los compromisos de sus generadores y consumidores?
Kive Staiff lo explica al abrir el número de esta manera:

> El estreno de *Primaveras*, obra de la dramaturga Aída Bortnik, sobre finales del año 1984, es decir, al cabo de doce meses del inicio de la novísima experiencia democrática argentina abierta el 10 de Diciembre de 1983, ha suscitado en los responsables de la Revista la necesidad de reflexionar sobre la situación del teatro en particular y de la cultura argentina en general en esta instancia histórica (...) La cultura tiene un papel fundamental para cumplir en esta circunstancia (...) Por eso resulta pertinente en este momento utilizar la plataforma del estreno de una obra argentina en el Teatro Municipal General San Martín para una reflexión en torno a la cultura que la democracia necesita (...) y de la democracia que la cultura necesita (nro. 19: 1984, 2).

La dramaturgia, entonces, se discute en términos de identidad cultural; se trata de "afianzar una dramaturgia argentina" como lo esgrime Osvaldo Bonet (director del Teatro Nacional Cervantes) "de que las voces creadoras de nuestra comunidad tengan cabida". Para lograr estos objetivos se llamarán "a los autores nacionales, para que expresen lo que naturalmente expresa un autor nacional, es decir, las necesidades y los sueños del pueblo que los rodea" (nro. 19: 1984, 16).

Creemos que este número condensa una preocupación que se afianzará a lo largo de los siguientes, donde desde miradas retrospectivas sobre los últimos veinticinco años y la presentación de las nuevas generaciones de autores, las reflexiones se concentran mucho más en describir aquellos puntos en los que las obras transitan preocupaciones en común, "la historia nacional", que por sus estéticas disímiles e ideologías dispares.

Es el nro. 40, de Mayo de 1989, una edición especial que se concentra en la puesta de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen por Omar Grasso y de *Los casos de Juan* de Bernardo Canal Feijóo por Francisco Javier, el que nos da la posibilidad de reconocer un primer desplazamiento, donde se verifica una

extensión en la noción de dramaturgia que se venía manejando[150]. Desde un artículo: *Nuevas Tendencias del Teatro Argentino,* Olga Cosentino visibiliza las búsquedas "recientes" de un teatro al que nombra como "la renovación de la liturgia teatral." En dicho texto que inicia con una sumario de las últimas tres décadas del teatro local, y la revisión sobre una dramaturgia consagrada, la de autor (aquella responsable de expresar la realidad del quehacer del teatro), aparece la referencia a una nueva modalidad de trabajo que "ha ido ganando espacio en los últimos años" y que según los dichos de la propia autora está en manos de grupos de jóvenes que "sorprendieron con su insolencia y creatividad".

> Con el sistema de autogestión que le permite no depender de productores ni subsidios, pero que las obliga a encarar el proyecto con un amateurismo romántico muy difícil de sostener en medio de una crisis integral, pequeñas compañías integradas por gente cuya edad promedio no supera los treinta años están buscando en las técnicas elementales de un histrionismo popular e ingenioso, como el mimo o el clown, la manera de volver a la teatralidad ironizando sobre su propia decadencia (nro. 40: 1989, 60).

Aparecen reconocidos aquí, en tanto se los presenta como "grupos consolidados", el *Clú del Claun, La Banda de la Risa, Los Macocos, El Teatrito* y *Dorrego.*

La experiencia que se viene transitando hace ya varios años se posiciona entonces como una nueva dramaturgia*, dramaturgia de grupo,* una dramaturgia *reciente* en tanto *emergente* dentro de las lógicas de los circuitos de legitimación que plantea el campo.

Dentro del mismo espacio y como cierre del número en cuestión la publicación del *Teatro General San Martín* nos abre al estreno de "*Postales Argentinas"* (6 de Abril de 1989) de Ricardo Bartís; dicho acontecimiento desde una perspectiva diacrónica aparece como punto de giro en nuestro itinerario,

[150] Ya en el nro. 3 de *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, diciembre de 1987, Susana Anaine lo refería en su texto: "*La escena joven argentina. Poética de un teatro que avanza"* en el que da precisiones acerca de "nuevas formas de escritura escénica." La transformación del espacio y combinación de estilos como fenómeno de un "teatro emergente". '(...) Hay una estética que agoniza, que ya no atrae, se le escucha decir a la gente joven", afirma la investigadora. "Hay una nueva escena que surge, no tradicional, rebelde: creadores jóvenes, público joven, es un síntoma visible en el teatro porteño de 1987 (...)". La autora compara estas experiencias con las de los años sesenta y presenta como procedimientos compartidos la utilización de un lenguaje de imágenes, la idea de autonomía del texto dramático con respecto a la puesta y la creación colectiva. No son elementos nuevos, aclara, pero reaparecen con una fuerza extraordinaria y singular que logra incomodar a la franja más conservadora (...). Como último ejemplo de la emergencia de nuevas concepciones dramatúrgicas, Anaine menciona el caso de las muestras realizadas en la sala Sarmiento por los egresados de la Carrera de Puesta en Escena de la Escuela Municipal de Arte Dramático (1986). De los diecisiete integrantes, cinco tomaron, como punto de partida para su trabajo, un texto narrativo; cuatro escribieron su propio texto; y sólo los ocho restantes optaron por trabajar con un texto dramático de existencia previa. Y en todos los casos "el texto elegido, dramático o de narrativa, funcionó como núcleo generador de imágenes o como base de estructuración de un esquema de situaciones; el guión definitivo fue el escénico, esto es, el que se fue creando durante el proceso de trabajo con los actores". Incluso menciona el más que paradigmático hecho de que casi todos tuvieron problemas para registrar la obra frente a las autoridades competentes por no poder precisar quién era el autor (...).

Desde el número 2 la publicación nos trae una información complementaria y nos permite elaborar un panorama más preciso de los desplazamientos de la noción -promediando la década- dándole visibilidad a la incipiente emergencia de otra dramaturgia, la del actor. Juan Carlos Gené en *"Algunas reflexiones sobre la conducción del actor en el proceso de la puesta en escena"* nos lo acerca al remitir una y otra vez a la idea del actor como creador de obra. Gené al referirse al actor lo presenta como "cuerpo creativo" e insiste a lo largo del texto en que "el actor crea". Entre tanto, Enrique Buenaventura reflexionando sobre la crisis del teatro actual denuncia una concepción dramatúrgica agotada. En "*La dramaturgia del actor"*, se pregunta "¿Qué entendemos por dramaturgia?", interrogación que finalmente no responderá pero que lo invita a comenzar el texto afirmando: "El teatro no es un género literario (…) [sino] el momento efímero en el cual se produce una relación entre actores y espectadores".

dando paso a lo que se sospecha un segundo tiempo en torno a los debates que caracterizan la noción de dramaturgia. *Postales*... iniciará definitivamente un camino distintivo que obligará repensar los roles y las identidades dentro de la creación teatral[151].

El derrotero exhibido hasta aquí nos permitió reconocer cómo la apertura de la década dentro del territorio teatral nos instaló en la tradición de dos dramaturgias, la de autor y la de director, orientando sus debates –de orden local– a propósito de la identidad cultural y la experiencia dentro del nuevo contexto democrático. Así también nos acercó -promediando la década- al debate sobre las dramaturgias emergentes y su inscripción en el campo como dramaturgias recientes.

Bibliografía

Dubatti, Jorge. "Textos dramáticos y acontecimiento teatral", en *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, ATUEL, 2008..

Fos, Carlos. *"Publicaciones del campo intelectual, artístico y teatral en la transición democrática"* (Texto inédito), 2010.

Rubio Zapata, Miguel. "A telón quitado, dramaturgia (s) y el Diccionario de la Lengua", en sus *Notas sobre Teatro*, Lima, University of Minnesota/ Grupo Yuyachkani, 2001, pp. 51-53.

Revistas

AAVV, 1985. *TEATRO*. Año 5, nro. 20, mayo, Buenos Aires, Teatro General San Martín.

AAVV, 1987. *TEATRO*. Año 7, nro. 29, mayo, Buenos Aires, Teatro General San Martín.

Anaine, Susana. *"La escena joven argentina. Poética de un teatro que avanza",* en

Espacio de Crítica e Investigación Teatral, año 2, nro. 3, diciembre, Buenos Aires, FUNDART, 1987.

Cosentino, Olga. "*Nuevas tendencias en el teatro argentino*", en *TEATRO*, año 9, nro. 40, mayo, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1989.

Gregoricg, Luis. "*Perspectivas de la cultura frente a la democracia* ", en *TEATRO*, año 5, nro. 19, diciembre, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1984.

Pogoriles, Eduardo. "*Una generación fracturada*", en *TEATRO*, año 4, nro. 12, junio, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1983.

Staiff, Kive. "*Un teatro y un país*", en *TEATRO*, año 3, nro. 10, febrero, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1983.

Staiff, Kive. "*Una buena historia*", en *TEATRO*, año 4, nro. 12, junio, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1983.

Staiff, Kive. "*Democracia y Cultura*", en *TEATRO*, año 5, nro. 19, diciembre, Buenos Aires, Teatro General San Martín, 1984.

[151] Este acontecimiento en el orden del contexto que estamos revisando y desde la perspectiva que asumimos será clave para fijar el cierre del primer tiempo al que orientamos entre 1983 – 1989 y el inicio del segundo tiempo 1989 – 1995 sujeto aún a revisión en esta investigación.

Documento y azar en el teatro reciente de Lola Arias[*]

M. Bernarda Arrillaga (UBA-AINCRIT) y Pamela Brownell (UBA-CCC-AINCRIT)
bernarda_arrillaga@yahoo.com.ar – pamela_brownell@yahoo.com.ar

Introducción

En la actualidad, existe la tendencia, tanto en la práctica como en la teoría, a abordar experiencias que funcionan problematizando la escisión entre realidad y ficción, teatro y no teatro, y a las que se suele agrupar en torno a la idea de "lo real" ("prácticas de lo real", "acercamientos a lo real", "retorno de lo real". Véanse, entre otros, Sánchez, 2007; Catani, 2007; Marchán Fiz, 2006). Sin embargo, este aparente interés común -que no se limita en absoluto al teatro- se manifiesta bajo formas que son, en esencia, muy diversas: lo biográfico y autobiográfico, lo documental, lo cotidiano, lo que se realiza en espacios no convencionales, lo que se realiza sin actores profesionales, lo imprevisible, lo traumático. Entendemos que es fundamental explorar la singularidad de cada una de esas búsquedas, aunque sin dejar de tener presente lo que todas ellas pueden tener en común al menos como horizonte, utopía, o como negación de los excesos de la cultura del simulacro, para poder comprender mejor qué es aquello que las une y qué lo que las distingue.

Lola Arias es una de las teatristas que en los últimos años ha transitado por estos caminos. Es por esto que una mirada a sus trabajos recientes brinda un campo muy interesante para analizar las especificidades de un teatro que insistentemente va contra la idea de límites fijos e impermeables, buscando nuevos materiales para lo teatral y constituyéndose así en un teatro tanto experimental como auto-reflexivo. Es indagando en las últimas producciones de la directora entonces, que nos proponemos tanto distinguir como poner en conexión dos búsquedas específicas: la utilización de *documentos* y la potenciación del *azar*. Con este objetivo recorremos sus trabajos recientes, concentrándonos especialmente para el análisis en su última obra, estrenada en 2009 en el Teatro Sarmiento, *Mi vida después*.

Teatro reciente

Escritora, actriz y directora, Lola Arias se dio a conocer rápidamente a partir de su primer trabajo teatral en el año 2001: *La escuálida familia*. Desde entonces manifestó un progresivo interés por lo interdisciplinario, explícito fundamentalmente a partir de su participación en la creación de la *Compañía Postnuclear,* un colectivo de artistas provenientes de diferentes ramas.

Es desde sus estrenos del 2007 a la fecha que Lola Arias se ha posicionado en esa suerte de "zona fronteriza", indagando el contacto entre lo documental y lo ficcional, lo representativo y lo no representativo. Cuentan aquí, por una parte, los trabajos realizados en el exterior en colaboración

[*] Este trabajo fue presentado en las *I Jornadas de Investigación y Crítica Teatral* organizadas por AINCRIT en 2009. Debido a un error, no fue incluido en las Actas de ese evento y por ese motivo se incluyen en esta edición.

con el suizo Stefan Kaegui: *Chácara Paraiso* en 2007 y *Airport Kids* en 2008, y, por otra, su producción en Argentina: la trilogía formada por *Sueño con revolver, El amor es un francotirador* y *Striptease*, a lo que se suma su reciente estreno de *Mi vida después*. Analizaremos entonces brevemente los elementos de estos últimos trabajos que se vinculan con la problemática que nos interesa.

De la trilogía sobre el amor, llamamos aquí la atención especialmente sobre dos aspectos: el ya citado en varias ocasiones bebé de *Streaptease* y la ruleta rusa del final de *El amor es un francotirador*.

La presencia del bebé se relaciona esencialmente al deseo de generar situaciones imprevistas. El azar como invitado de honor. Durante toda la obra, el bebé –que también podría llorar la obra entera si así lo deseara- camina por la escena, juega metido dentro de un corralito, va y viene entre los padres parados en ambos extremos del espacio, reclama la atención de su mamá. Y esta cuestión es fundamental, porque Arias no quiso sólo experimentar cómo sería poner a un bebé en escena, sino que, principalmente, le interesaba explorar el vínculo madre-hijo, por lo que la que *hace* de mamá debe *ser* la mamá. De hecho, transcurrido un año de la primera función, la obra debió reestrenarse con una nueva pareja de mamá y bebé, ya que no se podía simplemente buscar un pequeño no-actor nuevo, porque esto quebraría ese vínculo *real* que potenciaba la apuesta escénica.

Por su parte, en *El amor es un francotirador*, donde un personaje debía morir cada noche, se recurría al azar para designar al jugador suicida: cuando la niña pelirroja arrojaba el dado por segunda vez el personaje identificado con ese número se apuntaba a la sien y moría.

De esta manera, en la trilogía aparece ya planteado el interés por trabajar con vínculos *reales* y por generar situaciones que vayan a desarrollarse de un modo imprevisible.

En cuanto a los trabajos realizados en colaboración con Kaegi, Lola Arias comenta que confluyeron a partir de una búsqueda común. Él había estrenado en nuestro país *Torero portero*, en la que trabajaba con encargados de edificio que convocó mediante un aviso en el diario, y *Sentate*, que, en el marco del ciclo *Biodrama*, subió a escena a numerosas mascotas con sus dueños.

Chácara paraiso se realizó en San Pablo, en un centro de entrenamiento de la Policía brasilera donde grupos pequeños de espectadores eran guiados a través de distintas salas en las que verdaderos policías, en actividad o retirados, narraban episodios de sus historias personales o, por ejemplo, recreaban un allanamiento a una casa de una favela. El escenario para esta recreación, sin embargo, no era montado para la escena puesto que estas simulaciones son parte del entrenamiento rutinario de los oficiales, por lo que hasta aquello que aparecía como puramente teatral era en realidad “tomado” de prácticas extra-teatrales.

En *Airport Kids,* realizada originalmente en Suiza pero que ha recorrido numerosos países y participado de muchos festivales, ambos teatristas también partieron de un interés por explorar las vidas, en este caso, de un grupo particular de niños: los llamados niños de tercera cultura, niños nómades que viajan junto a sus padres, que residen en países distintos a donde nacieron, que hablan varios idiomas. Niños que pueden ser tanto hijos de empresarios de multinacionales como de emigrantes africanos residentes en Europa. Con un componente lúdico exaltado, ellos comentan sus visiones del presente y el futuro, presentando una imagen no idealizada de los niños.

En ambas experiencias, se evidencia un interés por la diversidad como elemento de realidad, un deseo de captar la multiplicidad de las cosas, la complejidad de lo existente "allá afuera". Una intensión polifónica que volveremos a encontrar en *Mi vida después*, como también el especial interés por el vínculo padre- hijo.

Así, lo autobiográfico, los lugares no convencionales, los no-actores, los marcos para acciones cuya configuración final variará en cada función, son elementos que aparecen y convergen en el teatro reciente de Arias, un teatro al que ella define de esta manera:

> Para mí en este momento lo que hago tiene que ver, por un lado, con generar acción y suspenso dentro del teatro, que lo que pase sea real en tanto imprevisible, vivo, incontrolable, no representativo, y, por otro lado, con incluir elementos de la vida real de los performers de una manera en que ellos se sientan involucrados, expuestos y frágiles en escena, no como adentro de una traje de reglas, sino que estén en una situación de mayor vulnerabilidad, de mayor exposición y riesgo (Arias, 2009).

Mi vida después

En *Mi vida después* nos encontramos con seis actores que reconstruyen la vida de sus padres a partir de documentos. Como si se tratara de un tema para una composición, la directora comenzó con las audiciones en busca de actores que sólo tuvieran en común pertenecer a una generación nacida bajo la dictadura militar. Fue a partir de estos encuentros, de las historias contadas y de los documentos aportados, que ella dio cuerpo a un texto fijo, descartando la improvisación en escena. Una formalización textual que, sin embargo, se vio condicionada por su extracción testimonial, ya que escribir sobre la vida real de alguien requiere un constante ir y venir con y hacia los protagonistas, quienes deben sentirse identificados por aquello que dicen en primera persona.

De este modo, las historias personales quedaron filtradas por la poética de la directora (un proceder acorde a la propuesta del ciclo *Biodrama* en el que la obra se insertaba originalmente). Y así, a la evocación por documentos que organizará la escena, se suma una configuración representacional

que también se vale de lo ficcional como un modo más de acceso al pasado. Porque, aún cuando se trate de hechos *reales*, el tratamiento escénico así lo exige.

Y es a pesar de esa configuración cristalizada, y aún cuando hablemos de texto cerrado o de construcción organizada, que la obra puede entenderse como organismo vivo en relación con lo real/vital. Cada carta, foto o cinta compromete profundamente al performer, quien hurga en la vida de sus padres como quien revisa un viejo ropero y se prueba ropa o recuerda momentos con el hallazgo de cada prenda.

En este sentido la primera imagen de la obra parece ser el gran aglutinador: una enorme cantidad de ropa es arrojada desde lo alto acumulándose sobre el escenario. Luego la actriz Liza Casullo dirá:

> Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre e iba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado.

Respecto de su puesta en escena, *Mi vida después* avanza por acumulación, entrelazando los diferentes relatos y momentos sin dificultad. Los actores se turnan al hablar evocando la vida de sus padres gracias a un dispositivo escénico (pantalla gigante y mesa de trabajo) que permite la proyección y manipulación en vivo de fotos, documentos y objetos. En este sentido, es destacable tanto la abundancia como el manejo de los diferentes recursos puestos en escena. Música y filmación en vivo dan cuenta una vez más del interés interdisciplinario de la directora.

Y es justamente esta apuesta la que permite que -actuadas por sus propios hijos o evocadas por su relato y actuadas por los otros- las *remakes* de la vida de estos padres se entretejan con los comentarios más personales de los protagonistas. El término “remake” es elegido por Lola Arias para pensar el tipo de reconstrucción que tiene lugar en escena y evidencia la vocación por distinguir dentro de la obra los momentos en que se “vuelve a hacer” la vida de los padres de aquellos en los que los actores hablan desde su lugar de hijos. En este punto es necesario reparar en que aún cuando se narran hechos reales, estos relatos no son de primera mano. En cada uno de ellos hay una construcción ficcional, desde el momento en que se imaginan cosas y se indaga en la vida de seres que no están allí. Así, los relatos personales, si bien están sustentados en documentos, tendrán incluso para el actor mismo algo de ficción. En tanto reconstrucciones, y particularmente dado su objeto, tendrán sus agregados, sus expectativas y seguramente sus recaudos (probablemente algunas hipótesis son acalladas).

La multiplicidad y fragmentación de los discursos da cuenta de la intención de la artista de apostar ante todo a un relato polifónico, representando muchas voces y evitando una mirada unilateral. Dice Arias:

> Yo no quería hacer una obra de hijos de militantes. Es una obra de hijos de mi generación. Hijos de gente que militó, que no militó, que estuvo en la represión, que no hizo nada. (…) Pone en escena un montón de cuestiones y deja que el espectador haga su lectura (Arias, 2009).

Documentos

Intencionalmente hemos dejado de lado la categoría de *teatro documental* al abordar esta obra ya que entendemos que esta definición requiere una problematización mayor que no podemos desarrollar en esta ocasión. Pero no por esto restamos importancia a la utilización de documentos en escena. Por el contrario, entendemos que ellos condensan las claves para pensar la relación entre realidad y teatro que obras como ésta pone en tensión.

En cuanto a la centralidad que los documentos tuvieron en la conformación de la obra, Lola Arias nos comentó que el tipo de materiales que los actores traían fue una de las variables principales en la selección del elenco.

No es casual que el libro de *Mi vida después* no incluya el texto dramático sino que sea en realidad un catálogo de los documentos que se han usado en escena para la *remake* del pasado.

Largos debates historiográficos terminaron por instalar la idea de que un documento es siempre una construcción. Es algo que es significado por alguien como testimonio, evidencia de una determinada serie de sucesos. Es decir, es construcción pero no una de cualquier tipo. Para existir como documento debe estar ligado a cierta idea de veracidad, de autenticidad. Debe haber un pacto de credibilidad entre quien lo ofrece como representante de un hecho verificable y quien debe leerlo como tal.

La obra parece sumamente consciente de esto, y continuamente trabaja por mantener este pacto de credibilidad entre ella y el espectador. Cuando se muestra una prenda de ropa, se dice: “éste es el overol de mi papá” o, en caso contrario, “la sotana de mi padre se perdió. Ésta me la dieron en el teatro” o “mi papá usaba un traje *como éste*”. Así, cuando un determinado elemento se presente como documento auténtico, el espectador lo reconocerá como tal. Esto resulta fundamental para el funcionamiento de la obra. Si el espectador pensara “esa prenda no debe haber sido del padre”, “esta carta la escribieron ellos”, “la foto está trucada”, “ese objeto es de utilería”, el núcleo mismo de la obra estaría en jaque.

Es por esto que entendemos que los documentos condensan la tensión de una propuesta como ésta. Es cierto que siempre hay construcción, es cierto que en el teatro todo se transforma en otra cosa, pero también es cierto que no es lo mismo la sotana que le prestó el teatro al pantalón que

hace treinta años usaba la mamá. Ontológicamente no es lo mismo la cinta grabada por un padre a su hijo que esa misma cinta cuando suena sobre el escenario, pero tampoco sería lo mismo que sonara una cinta creada para la ocasión. El padre desapareció cuando el actor tenía tres años, el espectador lo sabe y puede imaginar cómo será para el actor en ese momento estar escuchando aquella voz. La autenticidad de ese documento está aquí íntimamente ligada a ese lugar de mayor vulnerabilidad del que hablaba Arias, y es en la percepción de esto por parte del espectador donde termina de constituirse la apuesta escénica.

Los documentos vehiculizan entonces esa conexión adentro-afuera del teatro. Se transforman en un puente que invita a salir y a volver, y es en esa invitación que amplifican el mundo escénico, generando un tipo de experiencia teatral de características muy especiales.

Finalmente, aunque no podamos desarrollarla aquí, queremos dejar planteada una inquietud en torno a un aspecto algo paradojal de las obras que trabajan con documentos (por ejemplo, las obras del proyecto *Archivos*, de Vivi Tellas o *Re genias*, de Carla Crespo y Tatiana Saphir, entre otras), y es que su mostración suele generar una dinámica un poco rígida, distanciada, casi aséptica, que se combina, pero también contrasta, con la multiplicidad de recursos escénicos desplegados. En general, en las obras que se presentan exaltando el componente de realidad, también resulta doblemente exaltado el artificio.

Azar

Pasando ahora al segundo eje que hemos escogido para este trabajo, en la reciente producción de Lola Arias se encuentra un claro énfasis en algo que, en realidad, es uno de los rasgos constitutivos del teatro. Es su carácter irrepetible, su aquí y ahora, aquello que siguiendo a Walter Benjamin podríamos ligar al aura, lo que a partir de diferentes recursos es puesto de relieve en la poética de la directora. Situaciones de riesgo como poner en escena una beba en *Striptease* o dejar en manos de una tortuga la respuesta a una pregunta trascendente en *Mi vida después* son claramente formas de exaltar lo que *acontece* en detrimento de lo que se representa.

De este modo, lo único e incalculable propio de los momentos teatrales es llevado al límite a partir de una búsqueda formal que aquí vinculamos al concepto de azar. Una noción en torno a la cual ya trabajaron las vanguardias históricas y que está naturalmente ligada a la idea de ausencia de una causa eficientemente definida: ya Aristóteles indicaba “menester es que sean indefinidas las causas de aquello que sucede por azar”. Existen además múltiples definiciones para este concepto. Tomamos aquí una idea de Henri Bergson, que resulta ajustada para analizar la propiciación del azar en el teatro. Según explica José Ferrater Mora:

> Para Bergson, la idea de azar oscila entre la idea de causa eficiente y la de causa final sin detenerse en ninguna de las dos. El azar no es, según dicho autor, un

> orden, sino la idea que tenemos de dicha situación. Por lo tanto, no puede entenderse sin mezclar a la idea de lo azaroso nuestra actitud expectante. Algunos autores califican de azaroso lo que se opone a la intensión, cuando la idea de azar es, escribe Bergson, 'sólo una intensión vaciada de contenido" (Ferrater Mora,1994. La cita de Bergson es de *L'evolution créatice*, de 1907).

Es decir, al definir azar como intención (o gesto formal) sin contenido, estamos hablando de la generación de una situación continente cuyo contenido, cuya forma definitiva, no está predeterminada. El ejemplo más claro en *Mi vida después* se da cuando los actores escriben "si" / "no" en el piso y colocan a la tortuga a una distancia equivalente de ambas palabras dejando que camine hacia una respuesta mientras aguardan expectantes junto con el público.

Dice Arias:

> Me encanta ese momento de puro acontecimiento, en el que el espectador entiende que algo está fuera de control, y el riesgo y la emoción que eso produce. El decir "esto que veo es único de verdad. No se puede repetir". Justamente eso es lo que tiene el teatro. La posibilidad de ser cada vez diferente (2009).

Por una parte, entonces, son ciertos lugares de indeterminación o áreas caracterizadas por la falta de dominio, las que en el marco organizado de la puesta en escena permiten la irrupción explícita del aquí y ahora, generando un claro lugar de contacto con lo que por el momento aceptamos llamar lo *real*, sin poder reparar aquí en las salvedades del caso.

A estas aperturas para el azar (y con el mismo efecto) se le suma la inestabilidad de las acciones que están más cerca del puro acontecer que de una idea de representación. Por ejemplo, acciones que implican un riesgo físico real -como saltar de lo alto- o simplemente aquellas otras -como cantar, tocar la batería o escuchar una grabación- que explicitan su desempeño en tiempo presente.

De este modo vemos como azar y documento se vuelven dos conceptos claves no sólo dentro de la poética de la directora sino también para pensar en un sentido más amplio las posibles relaciones entre realidad y ficción, de todos modos seguramente infinitas.

Orilla

Quisiéramos concluir deteniéndonos sólo un instante en la idea de límite, de frontera, que suele aparecer cuando pensamos este tipo de experiencias. Al hablar del límite realidad-ficción, teatro-no teatro, se ve enfatizada la idea de separación. Sin embargo, si trazamos una analogía con las fronteras políticas, por ejemplo, vemos que la franja en la que dos países se separan es también aquella en la que están más juntos, un espacio de contacto, de intercambio, en la que a uno y otro lado todos tienen un objeto de aquí y una palabra de allá. Del mismo modo, si pensamos en un límite

físico, en la orilla del mar, vemos que hay un área extensa en la que podemos caminar con un pie en la arena y otro en el agua, que podemos distinguir un elemento del otro, pero también que juntos forman la arena mojada, que el mar va y viene sobre la costa, que la arena continúa por debajo del mar. Así, como espacio de intercambio y convivencia integrado por elementos diversos (aunque por momentos indiscernibles), o como territorio para entradas, salidas y zambullidas, pensamos un teatro como el que en tiempos recientes ha generado Lola Arias. Una directora que, pudiendo quedarse en la arena seca mirando el mar a lo lejos, elige trabajar con los pies en el agua y hacer de su teatro una orilla.

Bibliografía

Arias, Lola, 2009. *Mi vida después.* Buenos Aires, El Autor

_____, 2007. *Trilogía. Striptease, sueño con revólver, el amor es un francotirador.* Buenos Aires, Entropía

Aristóteles, *Física*, II 5, 197a 8

Catani, Beatriz, 2007. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios.* Oscar Cornago (curador), Buenos Aires, Artes del Sur

Ferrater Mora, José, 1994. *Diccionario de Filosofía.* Barcelona, Ariel

Marchán Fiz, Simón, 2006. "Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte", en Simón Marchán (comp.), 2006. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós

Sánchez, José Antonio, 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* Madrid,
Visor libros

Grotesco y farsa en el teatro de las mujeres

Catalina Julia Artesi (UBA)
artesica@yahoo.com

En este trabajo reflexionamos sobre algunas producciones teatrales femeninas de la escena alternativa porteña, donde aparecen mediante el humor diferentes imágenes de mujeres argentinas. Manifestaciones donde las artistas se muestran; provocan nuevas miradas tanto en el público femenino como en el masculino. Para ello analizamos las estrategias que emplean, revelando diversas imágenes del mundo femenino: el universo cotidiano de la mujer, las relaciones amorosas, sus prácticas sociales, el mundo laboral, la visión crítica de los iconos femeninos producidos en los medios y la revisión de mitos femeninos clásicos.

Rescatamos para este trabajo una tendencia del género cómico local. Nos referimos a determinados espectáculos unipersonales o de cabaret conducidos por actrices y creadoras multifacéticas, entre ellas: Gimena Riestra y su unipersonal, *Bernarda Alba canta* (2007); Mónica Cabrera con sus monólogos; Noralih Gago y su composición de la diva Concha del Río. Protagonistas las tres de *Cabaret Anfitrión* (2009-2010).

La otra Bernarda Alba

Cuando Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* (1936) -su obra maestra terminada antes de la Guerra Civil española- en muchas ciudades del sur de la península sobrevivía un régimen feudal; se encontraban en una miseria tal que los hombres se marchaban en busca de mejores oportunidades con la idea de hallar una libertad mínima. Por este motivo el autor granadino la subtituló: "Drama de mujeres en los pueblos de España". Se trataba de una sociedad donde la falta del *pater familias* hacía que surgieran mujeres de la burguesía campesina rica -como Bernarda Alba- que ejercían un cacicato dictatorial dentro de su casa y hacia el resto del pueblo (lo que se ve en la primera escena de la tragedia cuando se muestran las Cortes convocadas por ella).

Solamente un personaje femenino se atreve a contrariarla, su madre, María Josefa, la que con su locura ataca al poder despótico de Bernarda. Frente a una estructura social opresiva, a la mujer le quedaba como acto de rebeldía morir -el caso de Adela- o huir hacia un plano utópico y mítico, el mar, como lo hace esta anciana.

En el espectáculo *Bernarda Alba canta* de Gimena Riestra (2007), la actriz-dramaturga muestra el otro lado de este terrible arquetipo femenino. En su versión libre, realiza una síntesis de sus personajes, revelando mediante el grotesco, la música y los monólogos de este unipersonal la imagen antitética del texto lorquiano, revelando los costados insólitos, una figura totalmente liberal en una suerte de show.

Ya desde su imagen escénica Riestra revela, por su caracterización y en el vestuario, lo opuesto de la imagen femenina trágica de la España de entonces. Lo vemos en su entrada en escena donde habla así de los campesinos: "(…) ¡Estos segadores qué testoterones! Los segadores traen unas voces que estremecen los campos (…) y unos besos como bombas que si te atrapan, te atrapan niña" (Citado por Soto, 2008: 14). Desde la exasperación de lo dramático surge esta mujer moderna que fuma libremente en boquilla, que lleva un vestido mini llamativo, provocador por su colorido porque "La idea fue sacar a este personaje que se recorta tan unidimensional, tan monolítico, sin emociones y mostrar qué pasa detrás de esa máscara, de ese rigor extremo, qué le sucede realmente con las hijas, qué siente cuando muere Adela. Para lograrlo, puse canciones, textos que intercalé que creo están ligados al discurso de Lorca sobre la ideología, la religión" (Soto, 2008: 15).

Con esta propuesta escénica se quiebran diferentes estructuras. Por un lado, se atreve a tocar una pieza canonizada en el teatro; por el otro, quiebra el arquetipo femenino, la imagen de la mujer sometida y reprimida. La idea fue actualizar el mito literario para contextualizarlo en relación con el Proceso Militar sufrido en la Argentina, donde la represión hacia la mujer también fue muy evidente. El patriarcado militar pretendía un determinado modelo familiar mediante la subordinación de la mujer y el control de la familia.

Clara Laudano realizó un estudio muy interesante sobre los discursos militares relativos a la mujer durante la dictadura. Reconoce: "cómo se construye discursivamente a las mujeres y lo femenino y qué se espera de ellas, qué carácter adquiere la relación entre los géneros en los distintos ámbitos y contextos donde se las incluye y menciona" (Laudano, 1998: 16-17). En tales discursos, se la consideraba cumpliendo papeles en el hogar, particularmente el rol materno, porque formaba parte de un mandato social. En especial: ser defensoras, controladoras, educadoras y colaboradoras en las tareas de los militares. Al respecto, expresó Gimena Riestra en el reportaje de Moira Soto: "Claro, bueno, yo nací en 1974 y me crié con esa historia viva tremenda, *así que también puedo asociar a Bernarda con el Proceso*" (Soto, 2008:15. El destacado es nuestro).

Si comparamos estos mandatos con los requeridos en la sociedad española criticada por García Lorca, observamos en el espectáculo de Gimena Riestra que ambas temporalidades presentan analogías. Recordamos que el público joven de estos espectáculos sufrió una situación parecida. Por eso resulta interesante el repertorio musical que ella seleccionó. Combinando lo tradicional con el repertorio hegemónico de los medios de comunicación, logró que aflorara el pensamiento más profundo del personaje; mediante canciones que no corresponden a la cultura española; sino a figuras referenciales del cine y de la música hollywoodenses, por ejemplo "Over the Rainbow" originalmente interpretada por la actriz-cantante Judith Garland. Rememora otras imágenes de mujeres que se desempeñaron en los escenarios -Bette Davis, Liza Minelli y otras, emergentes de los deseos profundos de Bernarda. En el amplio repertorio, integra otras canciones de la comedia musical como "May be this time". Del cancionero popular latinoamericano "Angelitos negros",

“Balada para mi muerte”, junto a un tema propio, “Soy un fracaso”, donde la actriz-dramaturga revela la contracara de la pretendida estrella del cine que Bernarda añora ser.

Estos cruces y fusiones que ella realiza, por un lado, revelan imágenes femeninas antitéticas a las de la dictadura militar: mujeres que mezclaron lo privado con lo público, al exhibir ante el público sus escándalos personales. Por otro lado, la imagen de esta nueva Bernarda se transforma, también, porque surgen fragmentos de la biografía de la actriz, surgiendo una imagen contradictoria y antagónica del mito literario donde quedan expresados los conflictos y las identidades de la mujer actual.

El mundo es un cabaret

El neo-cabaret es una síntesis de la vieja tradición del café-concert de los 60 y otras expresiones alternativas de los ´80 y principios de los ´90. Como se ve, este tipo de espectáculo no constituye una novedad en nuestra escena; tampoco, en el teatro europeo. Ya había en el Medioevo tabernas, llamadas también cafés de filósofos, donde se encontraban los sectores populares. Según Patrice Pavis, su versión moderna resulta original por el hecho de que constituye “uno de los últimos refugios de los autores y actores no reconocidos y dispuestos a desafiar a un establishment”. El investigador francés lo atribuye a la crisis de autores aunque también se debe a “una insistente demanda de un público joven en búsqueda de nuevos talentos, de una risa liberadora y de un nuevo repertorio conectado con la realidad” (Pavis, 1998: 61).

Cabaret Anfitrión posee su antecedente en *El 3340(con humos de cabaret)*, ideado por Berta Goldenberg. Lo llevó adelante en el mismo espacio teatral -instalado en la zona sur del barrio porteño de Balvanera- lejos de los circuitos comerciales y de los nuevos espacios postmodernos. No obstante ello, mantiene su éxito.

Como en aquella versión, los habitantes del cabaret reciben al público antes de entrar a la sala principal. De esta forma, se instala a través del vestuario suntuoso de los actores y su ofrecimiento de un licor, el clima necesario para que el imaginario del espectador responda a este día no habitual, a mitad de semana, que corta la rutina laboral. Siguiendo con esta tonalidad, el teatro se transforma, incluso la sala, porque las mesas y las sillas modifican la sala frontal a la italiana; generalmente son actrices-meseras las que se desplazan, toman los pedidos de los concurrentes caracterizadas, manteniéndose una relación de proximidad muy particular con el público; ya no se trata de la observación del pequeño escenario que se encuentra en el centro sino de un vínculo personal con los intérpretes. El clima festivo y la voluptuosidad predomina: el erotismo se ha instalado.

El hilo conductor de los espectáculos de varieté lo realiza Concha del Río, la diva que interpreta Noralih Gago, que rememora diferentes anécdotas suyas, con una voz profunda, un acento latinoamericano poco identificable y una permanente seducción. Si bien hay un humor grotesco, la

desmesura se concreta con mesura. Resulta un oxímoron pero se construye un delirio calculado, como las frases y la elegancia precisa de Concha del Río. La diva de los años 40 se presenta en los hiperbólicos signos de caracterización farsesca, el prototipo de diva ultra refinada en franca decadencia, que enmascara el fracaso mediante una apariencia brillante, reveladora de un falso éxito en sus uñas muy largas, una gran boquilla, sus pieles y un turbante de plumas exageradamente alto y un saludo constante al público mediante una risa contenida, su máscara lingüística: "¡Ha,ha,ha!". No obstante, en el grotesco de la actriz-diva convive lo sutil con lo burdo, lo dramático con lo cómico. Un gesto, una risa, una caída de ojos, una frase hacen que el público, siguiendo esta metaficción de Concha del Río, se vuelva cómplice de la simulación.

Tomamos uno de sus metarelatos para ejemplificar:

> …pero se me viene a la cabeza el problema que tuve con las hermanas Rojo. ¿Conoces a Dolly Guzmán? Una estrella argentina, muy amiga mía. No está bien... Estábamos ensayando un espectáculo precioso en el Maipo, junto con las hermanas Rojo, producidas por Carlos A. Petit, con quien yo tenía un intenso romance. Aparecíamos las cuatro, desnudas, pintadas de dorado. Pero las hermanas conservaban un secreto. Ellas dejaban en su espalda un lunar sin pintura para que, por allí, la piel respire. En ese elenco estaba Miguel Jordán, que no nos deja mentir. Nunca nos revelaron el secreto a Dolly y a mí. Llegó la noche del debut. La pintura por aquel entonces era muy tóxica, no existía el *body painting*. Se alzó el telón y, al contacto con las luces, parecíamos dos cachalotes con ataques de paludismo. Fue tremendo aquello. La pintura no sólo era tóxica, sino adictiva. Carlos A. Petit nos internó en una clínica de rehabilitación. Mi relación con Carlos A., de veras, fue importante para mi rehabilitación. A Dolly le costó más. No ha quedado bien. No me ha dejado Carlos A., eh... Lo he dejado yo, como siempre.

En este fragmento no sólo se constituye en objeto de comicidad por la anécdota de carácter grotesco, donde la narradora se autovictimiza; también afianza el efecto cómico en la intertextualidad; procedimiento mediante el que renueva el pacto ficcional cuando cita a otra figura surgida de la ficción, representativa del mundo del varieté porteño, conocida por el público habitué. Se trata de Dolly Guzmán, protagonista del unipersonal escrito y protagonizado por Mónica Cabrera llamado *¡Dolly Guzmán no ha muerto!* Se trata de otra mujer que también ha enfrentado circunstancias desfavorables en su trayectoria artística y personal, otra víctima de una Argentina post crisis 2001.

A lo largo del espectáculo, Concha del Río cumple otro rol como maestra de ceremonias, donde mantiene el nexo de cada uno de los episodios sin continuidad argumental; éstos varían según la noche, ya que *Anfitrión Cabaret* cuenta con un elenco que se alterna. Presenta a cada intérprete que realiza su monólogo cómico o absurdo. Eventualmente hay una ruptura de esta estructura pues la

conductora realiza un dúo musical con algunas de las actrices. En la sucesión de los monólogos predomina un humor satírico típicamente urbano inspirado en la cultura popular proveniente de los medios masivos de comunicación. Por este motivo en los procedimientos farcescos observamos una comicidad verbal y audiovisual: en los estereotipos femeninos televisivos satirizados por Gimena Riestra; las mujeres de clase media que ocultan, en su adicción a los objetos de la tecnología digital como el celular, sus frustraciones personales y una profunda soledad, en el monólogo de Mónica Cabrera. A pesar de la risa del auditorio, resultan imágenes tragicómicas. Con ellas, el espectador de hoy inmerso en el consumismo impuesto por el mercado, concreta su catarsis mediante la risa liberadora que resulta una defensa eficaz ante la posibilidad del sufrimiento, al menos durante el espectáculo.

Las marionetas del fracaso

Pero como nos encontramos frente a un humor local post crisis 2001, muchas de estas humoristas nos hablan no sólo de lo individual, sino también de la degradación que se vive en todos los niveles de nuestra sociedad. “Hay una forma de lo cómico en la postmodernidad que no está relacionada con el respeto al otro, con compartir con el otro, sino que está gobernada por una posición cínica o canalla” (Delgado en José Nun, 2007: 41). Tal lo que se observa en el humor y la comicidad desplegada por Mónica Cabrera en sus unipersonales donde transmite la sensación de ser víctimas, de no poder contra las circunstancias, o de no poder contra una naturaleza secreta que nos obliga a la queja.

A diferencia de Noralih Gago, la actriz-dramaturga muestra la impotencia de figuras marginales de la clase baja argentina de diferentes regiones, que se hallan enfrentadas a circunstancias injustas que las oprimen, pues se hallan impedidas de reconocer su alienación. Es por esto que solamente aparece en ellas la queja constante acerca de su destino. Mediante una amplia gama de estereotipos femeninos, surgen historias muy crudas, donde lo grotesco devela la farsa, la trama oculta de una sociedad moderna altamente hipócrita.

En un reportaje, una periodista le preguntó acerca de la similitud de su personaje Rosa de la televisión con otras creaciones suyas, Cabrera expresó:

> De lo que escribí, se parece un poco a *Arrabalera*, porque se trata de mujeres que luchan, y Rosa viene de muy atrás en la escala de méritos *fashion* que vende la tele. Es la antiheroína, ocupa el lugar que tenían en la *Commedia dell´arte* los criados sabios, voceros del saber popular. La gente me dice: «Yo tengo una Rosa en casa» o «es el personaje más inteligente». Muchas mujeres parecidas al personaje están en las casas de la clase media (Diario *La Nación*, lunes 23 de noviembre de 2009).

Siguiendo la estética almodoviana, la actriz-dramaturga titula sus unipersonales parodiando textos literarios, canciones, periodísticos o fílmicos. *Arrabalera, mujeres que trabajan*, posee dos partes. En la primera, recurre al tango "Arrabalera" (1950) de Cátulo Castillo y Sebastián Piana y a la película homónima de Tulio Demicheli (1950) protagonizada por Tita Merello. En la segunda, otro intertexto fílmico: *Mujeres que trabajan* (1938), dirigida por Manuel Romero, comedia que marca el debut cinematográfico de Niní Marshall con el personaje de Catita. A pesar del machismo del entorno teatral argentino -donde muchas actrices argentinas como Niní Marshal, Nelly Laínez, Juana Molina y otras artistas populares no fueron debidamente reconocidas en su momento- Mónica Cabrera también se constituye como capocómica. Como Niní que en las décadas del ´30 al ´40 fue "… captando las pautas y tics de comportamiento de los inmigrantes europeos incorporados en la sociedad argentina" (Mafud, 1993: 139), nuestra actriz despliega un humor mordaz desde una mujer de clase media que interpreta a las mujeres de clase baja. Pero a diferencia de aquélla que revelaba la movilidad social y la integración de los inmigrantes en una Argentina en ascenso, en su perspectiva crítica Mónica Cabrera ya no produce humor ingenuo sino bizarro. A partir de un grotesco exagerado y absurdo revela la trama oculta de un país fragmentado, inmerso en una suerte de postmodernidad periférica. Siguiendo el paralelismo con Niní que tuvo "un gran auditorio, porque en cierto modo era la comunicación entre caricatura y elemento cómico lo que escuchaban los individuos, que se sentían representados en su transitoriedad social "(Mafud, 1993: 138), Mónica revela su captación y la idea de cuál es la visión de la clase media y su representación de las mujeres subalternas del siglo XXI, que ya no pueden ascender socialmente como ocurría a mediados del siglo XX.

En *Arrabalera, mujeres que trabajan* narra la historia de siete mujeres que intentan sobrevivir en esta sociedad donde los lazos sociales se han quebrado. Cada una de ellas ha conseguido un trabajo; con mayor o menor éxito, con más o menos alegría, han dado batalla para obtener un pequeño lugar en el que son necesarias. Ellas son: Chichita, trabajadora del sanitario; Chabela, la limpia; Marucha, dietóloga; Chola, de la agencia; Ceci, trabajadora sexual; Mecha, literata; Pochi, de cobranzas. Estas mujeres ya no representan un número en una estadística de un ministerio, sino personas de carne y hueso, que relatan su historia y muestran sus sentimientos. La música no sólo cierra la historia de cada personaje, transmite una dimensión filosófico-existencial implícita en las expresiones populares urbanas donde el hombre expresa su destino inevitable: la soledad, la pobreza y la degradación social que impone el mundo hoy. Al respecto, expresa Mónica Cabrera: "Arrabalera….tiene tangos porque es la historia de cómo fue avanzando la poética del tango, la unión de la letra y la música en el tango" (Suplemento *Las 12*, diario *Página 12*, 24/02/2010: 9).

Como el unipersonal exige un ritmo escénico rápido se concreta mediante una gran economía teatral. La metaficción farsesca domina en cada episodio y el monólogo quiebra la verosimilitud de la escena por la cual el espectador se transforma en cómplice. Dado que la farsa valoriza la dimensión corporal del personaje y del actor, Mónica Cabrera apenas cambia los signos de su

caracterización para interpretar sus personajes. Similar a la Comedia del Arte, extrae del imaginario popular y de su experiencia, su galería de figuras femeninas oprimidas, alienadas. De su dramaturgia actoral, extrae medios de expresión económicos, acude a un repertorio gestual preciso, a una corporalidad dúctil y a una mutación inmediata en la tonalidad de la voz. Al respecto la actriz dice: "Creo que soy más corpórea y más real para la gente si trabajo en un lenguaje popular. Desde ese lugar también los personajes pueden decir las cosas más reaccionarias" (en *Las 12*: 9).

De una galería de mujeres marginales, rescatamos a Chichita, la mujer que limpia en un baño público que relata su historia desgraciada. El personaje en contacto diario con los desechos humanos, encerrada en un trabajo rutinario, se evade de la situación. Como en *Trescientos millones* o en *La isla desierta* de Roberto Arlt, la mujer entra en un soñar despierto, desarrolla una vida paralela donde supuestamente efectiviza sus deseos postergados: "He llegado a tal maestría en el uso de mi imaginación, que hay días en los que no sé quién entra. Como un piloto automático. Pongo la cara, y me traslado a localidades que no sabía que existían" (Cabrera, 2009: 33). Como en los personajes arltianos, su imaginación se nutre de formas populares, en este caso del cine de aventuras. No obstante ello, su universo no resulta perfecto porque siempre interviene la realidad en su mundo:

> Una sola vez tuve una desgracia.
>
> Los visigodos me atacaban, mientras yo arrojaba el lastre de mi globo aerostático, para elevarme de una vez. Ya había tirado todo lo que estaba a la vista, y subía muy lentamente. De repente, siento una mano helada y húmeda sobre el hombro izquierdo.
>
> ¡Un maldito visigodo había logrado subir a bordo! Giro y veo a una señora, con un traje sastre color celeste, una media corrida con un agujero así. Se arrodilla a mis pies, llorando desencajada, murmurando:
>
> "Señora, por favor, yo nada más quiero un poquito de papel".
>
> ¡Se me había colado una usuaria del baño en mi asunto de la imaginación! Qué calamidad (Cabrera, 2009: 33-34).

Chichita, como otras mujeres subalternas, no pueden continuar la senda de los modelos femeninos modernos y exitosos; se trata de antiheroínas cómicas con una historia tragicómica interesante. Inteligentes, seductoras, malvadas, perversas, con secretos, con fantasías, llenas de talento, sumergidas en la locura, o al borde de la locura, mantienen la calma a pesar de todo, manifestando quizás una espera existencial frente a tanta postergación. Seguramente cada persona del público conoce a alguien que habla o actúa como estas figuras. No se trata de una caricatura, aunque a veces lo parezca. Resulta una cuestión más compleja. La actriz-dramaturga se ha transformado en un espejo que devuelve imágenes muy potentes y muy grotescas. Tanto que conmueven, provocan

la risa o hacen reflexionar. El espectador recibe el impacto de tales relatos; en su vida cotidiana no las percibe en su real dimensión trágica, solamente conoce los estereotipos banalizados por las tiras costumbristas de la televisión. Entonces, en este encuentro interpersonal actriz-espectador estimamos se produce una reparación de estas imágenes femeninas estereotipadas, el auditorio les restituye con la mirada humorística una dignidad que la sociedad les ha quitado. "En los pueblos segregados y perseguidos funciona el humor como defensa. (…) Dice Freud: 'El humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético (…) Es evidente que lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inacabilidad del yo triunfalmente asegurada'" (Delgado en José Nun, 2007: 36).

Reflexiones finales

Hemos analizado algunas producciones de actrices multifacéticas de la ciudad donde la farsa y el grotesco constituyen un rasgo estable en su producción teatral. Si bien algunas de ellas han cobrado notoriedad en la televisión, como el caso de Mónica Cabrera, notamos que su reconocimiento social no resulta el mismo si comparamos con los hombres famosos de espectáculos cómicos. Creemos que en este sentido hay todavía una cuestión de género en nuestra sociedad donde todavía perduran ciertos prejuicios al respecto.

No obstante ello, los trabajos que abordamos aquí evidencian el crecimiento del campo de lo cómico grotesco en nuestra argentina actual, principalmente en expresiones que durante mucho tiempo fueron marginales como el varieté, el café concert, el cabaret y el unipersonal. En tales producciones, actrices-dramaturgas multifacéticas provenientes de la clase media local, plantean rituales de distanciamiento irónico al espectador donde la risa surge a partir de un teatro bizarro que alterna lo alto con lo bajo, lo cómico y lo trágico. De esta manera, revelan diversas representaciones femeninas de la argentina postcrisis 2001, donde se desmitifican estereotipos literarios clásicos, figuras míticas de los medios de comunicación masivos y las diversas estrategias que despliegan las mujeres subalternas en una Argentina altamente fragmentada socialmente hablando.

Finalmente, si observamos estas narrativas espectaculares nos surgen diversas preguntas. ¿Se proponen cuestiones de género para un público generalmente masculino? ¿Qué pasa con las mujeres? ¿Por qué algunos medios de comunicación masivos como la televisión incorporan a veces estas formas cómicas y a sus creadores? ¿Esto significa un auténtico reconocimiento o resulta meramente una estrategia de mercado? ¿Esta permanencia de la comicidad bizarra en el teatro y en los medios actuales cuestiona las ideas de algunos directores que muestran su percepción del cómico como una "especie en extinción"? ¿Podríamos considerar estas expresiones femeninas como una manera de mantener una continuidad con la comicidad teatral y cinematográfica de nuestro país? Quizás estas y otras cuestiones nos permitan comprender por qué en este momento crucial de la Argentina contemporánea, estas formas espectaculares fragmentarias, autoreferentes, satíricas y paródicas, nos generan tantos interrogantes.

Bibliografía

Cabrera, Mónica. *Arrabalera y otros unipersonales*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Jarolavsky, Sonia, "La sabia miopía" en Suplemento *Las 12*, *Diario Página 12*, Buenos Aires, 26/02/2010.

Laudano, Clara Nora. *Las mujeres en los discursos militares*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata/Universidad del Litoral, Universidad de Quilmas/Página 12,1998.

Mafud, Julio en Laura Santos, Alejandro Petruccelli y Diego Russo, *Niní Marshall, artesana de la risa*. Buenos Aires, Letra Buena, 1993.

Nun, José (Moderador), "El humor", mesa de debate del ciclo *La cultura argentina, hoy* con Osvaldo Delgado, Horacio Fontova y Miguel Rep, Biblioteca Nacional, en *Debates en la cultura argentina 3(2005-2006)*, Buenos Aires, EMECÉ/Secretaría de Cultura de La Nación, Presidencia de la Nación, 2007.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidos, 1998.

Soto, Moira, "El gran deschave de Bernarda Alba". En Suplemento *Las 12*, Diario *Página 12*, Buenos Aires, 1/02/08; p.14-15.

La tarea creadora del actor entre lo independiente y oficial. Una mirada critica

Adrián Azaceta (Actor, Córdoba)
azacetaadrian@hotmail.com

La presente exposición es el resultado del trabajo personal continuo entre puestas de lo que suele entenderse por teatro oficial, y lo que suele entenderse por teatro independiente, tarea que inicié en la ciudad de Buenos Aires y proseguí en la ciudad de Córdoba desde el año 2003 hasta la actualidad.

Para comenzar, podemos definir al *teatro oficial* como aquella expresión teatral ligada directamente a los teatros que dependen del gobierno, sostenida por presupuestos anuales, con actores y técnicos especializados en su tarea, que tienen a su disposición salas equipadas con la mejor tecnología, con la posibilidad de acceder a títulos y autores sin restricción, donde se prioriza la estructura clásica en la mayoría de sus puestas y el estilo de actuación es formal y atento a lo mas tradicional dentro del arte de la representación y donde se percibe un sueldo fijo que permite a las personas que trabajan en estas instituciones centrar toda su vida en esta actividad.

Podríamos entonces, por contrapartida, decir que el *teatro independiente* es aquella expresión teatral que está fuera de todo presupuesto oficial, que se sostiene con el esfuerzo denodado de sus integrantes, que nace en el amateurismo para ir transformándose lentamente en profesional, que cuenta con salas de pequeño formato y con pocos recursos técnicos, donde sus integrantes cubren todos sus roles (ya sean artísticos, técnicos, o de mantenimiento de sala), donde la experimentación y el riesgo artístico son el sello de distinción y la búsqueda de nuevas formas de expresión su fin último, que sus integrantes carecen prácticamente de remuneración pero deben dedicarle su vida a sostener la estructura que los alberga debiendo trabajar por fuera del teatro para lograr sus sustento e incluso aportar lo que ganan para poder continuar con su tarea creadora.

Desde este punto de vista, el *actor* que trabaja dentro del eje *oficial* es un privilegiado en cuanto a la solvencia económica y condiciones generales de trabajo pero debe resignar su posibilidad de experimentación y crecimiento artístico y el *actor* que se desempeña sólo en el ámbito *independiente* resigna la estabilidad laboral en pos de sus ideales expresivos y la posibilidad de ofrecer a la sociedad un arte de ruptura, búsqueda y modernidad.

Por supuesto que esta es una lectura posible: la solvencia económica por sobre el desarrollo expresivo y viceversa.

Pero analicemos estas dos variables más detenidamente dentro de actividad teatral en Córdoba.

Teniendo en cuenta el trabajo desde el teatro oficial y tomando como punto de referencia a la Comedia Cordobesa que tiene como sede el Teatro Real, podemos decir que los presupuestos que se destinan a cultura son realmente escasos y lo que llega al *área teatro* es menor aún, si tenemos en cuenta el mantenimiento de los edificios, su equipamiento técnico y necesidades básicas de funcionamiento (ya sea desde luces y maquillajes como jabón y papel higiénico). El dinero disponible para la producción de espectáculos es muy acotado.

Si pensamos en contratar directores de primer nivel, escenógrafos, vestuaristas, músicos y demás profesionales que componen una puesta en escena y no están incluidos dentro de la estructura estable del teatro (y por ende sus honorarios están por fuera del presupuesto de planta), en la compra de materiales para realizar escenografías y vestuarios (incluso en algunos casos tercerizar su realización), o adquirir ciertos dispositivos técnicos que resulten necesarios para el desarrollo del espectáculo y sumamos derechos de autor, que en muchos casos están valuados en dólares o euros, nos encontramos con que dichos presupuestos distan muchísimo de ser los necesarios para la realización de una puesta de impacto como se reclama a este tipo de teatro.

Sin contar la falta total de inversión en propaganda ya sea televisiva, radial, prensa escrita o afichaje en vía pública, ya que dentro de los presupuestos no es posible tener en cuenta este aspecto. La difusión queda sujeta a las notas de prensa y gacetillas que en su gran mayoría logran llegar al público contando con la buena voluntad de los periodistas y la insistencia del departamento de prensa del teatro.

Otro aspecto a tener en cuenta es la poca permanencia de los espectáculos en cartel: por ejemplo, si la obra esta planteada en la sala mayor todo se dificulta por que al tener que compartir el espacio con otros espectáculos de la casa, otras obras que vienen del circuito comercial porteño o espectáculos que alquilan la sala en forma privada, se restringe la continuidad, así como la realización de las escenografías (todo debe ser pensado para facilitar el montaje y desmontaje) y, como no hay suficiente personal de maquinaria, se terminan realizando temporadas que rara vez superan un mes de funciones continuas, lo que atenta con el famoso *"*boca a boca*"* que siempre impulsa el público con su recomendación.

Podemos resumir entonces que: para pensar en una obra posible destinada al elenco oficial tenemos que tener en cuenta que no haya que pagar derechos de autor, que el director y todo su equipo artístico ajusten su cachet (o resignarse al director que acepte el monto propuesto), acotar escenografía a los fines de compartir la sala, pensar en reciclar el vestuario existente en el teatro y realizar le menor cantidad de ropa posible (al igual que con la escenografía), saber que no vamos a contar con publicidad en vía pública, televisión o radio (salvo las notas que se puedan conseguir por prensa) y que la temporada, en el mejor de los casos, va a ser de tres funciones por semana durante cuatro semanas, es decir que un actor sabe que va a ensayar durante cuarenta ensayos

aproximadamente, para realizar doce funciones (quizás algunas más si sumamos funciones para colegios) y luego guardar la obra hasta nuevo aviso.

Tienen mejor suerte aquellas obras de pequeño formato que se realizan con bajos presupuesto y están pensadas para la sala chica del teatro y que pueden fácilmente compartir sala o salir a otros espacios; se realizan con poca escenografía y vestuario y en muchos casos son dirigidas por los mismos integrantes del elenco, es decir: obras que se asemejan en su gestación y producción, a las del teatro independiente.

Entonces, la posibilidad que tendría el elenco oficial de mostrar obras de gran impacto visual y técnico, acercar al público los grandes autores teatrales, mostrar el trabajo de los directores mas destacados, convocar a la gente masivamente y fomentar la cultura del teatro se ve claramente desarticulada y dificultada.

Sin pensar que la posibilidad de giras por el interior de la provincia y la participación en festivales nacionales o internacionales esta negada por que no se cuenta con el dinero para traslado de escenografías y pagos de viáticos de los agentes involucrados que están previstos en la ley del empleado público.

Por ende, el factor económico, que *a priori* es un privilegio del actor oficial y que le permite vivir dignamente, es el que imposibilita que se cumplan muchos de los objetivos básicos por los que se crea este elenco.

Si tomamos esta misma variable (lo económico) dentro del teatro independiente, el panorama es muy diferente, ya sea desde la forma de gestión de los recursos económicos hasta lo que se espera en términos de resultados finales de una puesta.

Se trabaja siempre con “cero” recurso, sabiendo de antemano que parte del encanto de una puesta es descubrir como se puede hacer “mucho” con “poco”.

En general no se contratan ni vestuaristas ni escenógrafos, esas áreas son resueltas por los mismos integrantes del grupo; en caso de convocar gente especializada se pactan bajos cachet o se los incluye dentro de la cooperativa.

El texto también surge del grupo o se trabaja con reescrituras o versiones libres y en pocos casos se toman obras de autores vivos con los cuales se pueda pactar que cedan los derechos de autor.

Los integrantes del grupo no reciben sueldo ni remuneración alguna, salvo que algún subsidio obligue a ello o que la venta de entradas -una vez estrenado el espectáculo- genere ingresos suficientes como para solventar los gastos y quede resto para repartir.

Esta escasez económica obliga al grupo a largos períodos de ensayos -no remunerados, por supuesto- donde se crean en conjunto, en la mayoría de los casos, el texto, escenografía, vestuario y demás elementos necesarios.

La promoción se realiza a través de volantes, algunas notas de prensa y los nuevos medios de difusión que ofrece el mundo de la internet.

Las obras ofrecen una o dos funciones semanales y se realizan temporadas cortas, en algunos casos se van alternando salas con el fin de poder seguir en cartel y captar más público contando con la gente que la sala puede convocar.

Se intenta participar en festivales y certámenes de todo tipo para mostrar el trabajo realizado e intentar recuperar dinero.

Los recursos básicos para poner en pie el espectáculo se gestionan a través de los subsidios que otorgan el Instituto Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura o la Municipalidad.

Por lo general los integrantes de los grupos ponen el dinero de sus bolsillos a la espera de que dichos subsidios permitan recuperar lo invertido.

Participar en festivales y certámenes organizados desde el ámbito oficial permite, en contados casos, recuperar o ganar algo de dinero, que en realidad nunca compensa el esfuerzo y tiempo invertidos.

Entonces podemos decir que el único ingreso de dinero concreto -por escaso que sea- proviene de los organismos oficiales y no por la venta genuina de entradas. Y que el ser subsidiado depende claramente de quien gestione el pedido y quien decide otorgarlo, recayendo muchas veces las ayudas en las mismas personas y dejando afuera a otras.

Sin cuestionar la producción artística de los beneficiados, es indiscutible que siempre existe una *"elite"* de subsidiados. Sería quizás más interesante que el apoyo oficial esté centrado en desarrollar campañas de prensa que lleven gente a las salas, que paguen sus entradas y los grupos puedan ganar el dinero en forma directa.

Por ello, la sanción de la *ley de mecenazgo* en Córdoba le daría al sector del teatro independiente un apoyo sustancial, impulsando a los empresarios privados que aporten el dinero para las producciones independientes y no desviando el presupuesto oficial hacia esta actividad el cual debería estar destinado a desarrollar la función de los diversos teatros y cuerpos oficiales.

De este modo, es fácil advertir que, en cuanto a lo económico, el teatro independiente "depende" directamente de las gestiones que se realicen dentro del ámbito oficial. Por ende, las dos expresiones teatrales que estamos analizando están sujetas, de una u otra manera, a la política cultural de turno y a cómo los funcionarios que la imparten distribuyen los escasos recursos económicos que en ambos casos son insuficientes o están mal direccionados. O sea que lo independiente y lo oficial es temporal y cambiante, según el sentido que le otorgue el gobierno administrador teatral de turno.

Dentro del teatro independiente, esta falta de recursos es también desencadenante de una doble lectura, ya que si bien, a priori, la falta de dinero deja a los actores sin remuneración por su tarea, es la que le da el sello distintivo a en sus puestas y le permite captar un público ávido de este tipo de experiencias. Los largos períodos de ensayo, con pocos encuentros semanales pero de muchos meses de elaboración, contribuyen a una investigación más profunda sobre el material a mostrar, la escasez de dinero obliga también a una semiótica teatral más exhaustiva, propiciando la síntesis de elementos y por ende exigiendo al espectador un mayor ejercicio de imaginación y participación en el hecho teatral. Las obras en general se piensan para ser adaptables a diferentes espacios, lo mismo que las escenografías y demás elementos de la puesta, lo que facilita la movilidad de los espectáculos por festivales, eventos y salas.

Podemos concluir que lo que supone una ventaja dentro del teatro oficial termina siendo lo que debilita su desarrollo artístico y es lo mismo que genera dentro del teatro independiente el motor para descubrir y ampliar las propuestas estéticas que lo caracteriza.

Otro efecto concreto que genera la falta de fondos es la creación de los "Grupos de teatro" y las "salas independientes". Autoconvocados por una estética y forma de trabajo en común, estos colectivos aparecen como una forma de resistir a las condiciones tan adversas dentro de la actividad. Cada grupo genera una mirada particular sobre el teatro permitiendo una identidad que los diferencia entre sí. De esta manera, es fácil reconocer en Córdoba, un producto de Cirulaxia Contraataca de uno de El Cuenco o de Documenta Escénicas. Esto conlleva también un gran riesgo: se genera un estilo propio pero también un surco que es difícil de abandonar y que tiende a hacer que las obras dentro de cada grupo se parezcan entre sí. Lo que comienza siendo un *estilo,* una muletilla estética que puede devenir en puestas repetitivas. Lo que hoy es riesgo artístico, mañana será una estructura que se repite y deja de sorprender.

La creación de grupos independientes cerrados, que trabajan juntos y solos durante mucho tiempo permite aceitar los mecanismos internos de funcionamiento pero atenta contra la creatividad y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Obligados por la adversidad económica y como único modo de subsistencia, la actividad independiente se cierra sobre sí misma generando grupos estables que, si no buscan romper sus fronteras, tarde o temprano terminarán fosilizándose y repitiéndose. Actores que siempre tocan las mismas cuerdas, soluciones estéticas que no

sorprenden, textos teatrales que no profundizan son los síntomas de una actividad que peligra con traicionar sus fundamentos: investigar, arriesgar, innovar, sin dependencia.

Es por eso que las agrupaciones independientes mas destacadas de Córdoba están tratando de abrir sus puertas, mixturando sus filas con actores o directores de otros grupos, oxigenando así su labor creativa y propiciando nuevos horizontes para su investigación. Aceptar ese riesgo y trabajar para superarlo es la gran apuesta de estos grupos.

Dentro del *elenco oficial* este riesgo existe pero con características diferentes. En este momento todos los integrantes del elenco forman parte de la *planta permanente* de la provincia. Esto da estabilidad laboral, sueldo fijo, aportes jubilatorios y demás ventajas de un empleado en relación de dependencia aunque, por contra partida, genera un estado de relajación frente a la tarea a realizar que puede ser perjudicial y que sus integrantes y directivos deben combatir continuamente. Y si bien el material humano para integrar las diferentes puestas del cuerpo es siempre el mismo, los actores que lo integran son de procedencias y formaciones muy disímiles, lo que también genera una diversidad de miradas sobre la tarea de cada uno de los actores, o del elenco homogéneo y diverso a la vez.

Esto puede complicar el trabajo de un director al intentar generar un lenguaje común al momento de montar una obra pero le permite una paleta de colores muy interesante si la sabe aprovechar y conducir. De eso se trata también la tarea del director.

Por otro lado, la posibilidad de renovar el elenco a través de concursos permite la incorporación de sangre nueva al grupo y asegura que los nuevos actores ofrezcan al cuerpo oficial sus diferentes experiencias.

Otro factor que ayuda es la diversidad de directores: cada obra es conducida por un director diferente, debiendo éste aportar su mirada particular, exigiendo a los actores un trabajo continuo de adaptación a los diversos lenguajes que proponen.

También la elección de las obras desafían a los actores que deben trabajar con autores clásicos y contemporáneos, nacionales o internacionales.

Todo esto permite a los actores del elenco oficial tener una enorme experiencia y aprendizaje.

En conclusión, podemos inferir que lo que parece una estructura cerrada y anquilosada, bien manejada puede ser una continua experiencia de crecimiento y aprendizaje, y lo que parece un espacio de libertad ilimitado puede verse, por necesidad de subsistencia, encorsetado y delimitado.

Las posibilidades económicas en ambos casos son insuficientes y está claro que es necesaria una política cultural que fomente la inversión privada dentro del teatro independiente dejando los recursos estatales para los teatros oficiales.

Por otra parte, el rigor artístico reside en el alma de cada actor y no en el ámbito en que se desempeñe. Los actores que integran hoy el elenco oficial provienen del teatro independiente y los que son hoy independientes son, en realidad, los que ingresan a la Comedia Cordobesa.

Su desempeño como actores no depende del sueldo que cobren sino de su ética personal y profesional.

Perspectivas sobre la relación *Teatro-Bicentenario* desde el Festival Santiago a Mil

Pamela Brownell (UBA, CCC, AINCRIT)
pamela_brownell@yahoo.com.ar

2010, año del Bicentenario. Algo y alguien están de aniversario y en todos los ámbitos surge la necesidad de pensar qué y quiénes son los festejados. Y sobre todo, cómo es exactamente que deberíamos festejarlos. Hablemos del teatro. ¿Cómo puede, debe o quiere el teatro pensar el Bicentenario?

Siempre es bueno saber que uno no está solo, y en este desafío de *pensar cómo pensar* estos doscientos años nos acompañan varios países latinoamericanos. Uno de ellos es Chile, y a comienzos de este año su Festival Internacional Santiago a Mil se plantó ante este desafío y presentó una propuesta. A ella nos dedicaremos en esta ocasión.

Reflexionar sobre el Bicentenario es, ante todo, reflexionar sobre qué somos como colectivo, cuáles son los límites de ese colectivo, de qué comunidad nos sentimos parte, cuál es la idea que tenemos de Nación y hasta qué punto nuestras identidades coinciden o exceden los límites de ese marco. Es decir, algo así como preguntarnos qué somos, dónde estamos y con quién. No es poca cosa. Y a esto le sumamos aquí, con la certeza de que viene en nuestra ayuda, al teatro. Qué tiene el teatro para decir al respecto, qué sobre nuestra relación con el tiempo, con la Historia, con la experiencia humana en general. Bien, planteado así parece el plan de trabajo para toda una vida. Sin embargo, lo que nos proponemos aquí es analizar algunas de las perspectivas desde las que pueden abordarse las preguntas que hace y se hace el teatro ante el Bicentenario a partir específicamente de esa respuesta al desafío que se dio en Santiago.

El Festival Internacional Santiago a Mil tiene lugar todos los eneros en la capital trasandina y la edición de este año estuvo consagrada explícitamente a la celebración del Bicentenario. Dice Carmen Romero, directora general del Festival, desde la editorial del catálogo: “hoy abrimos los festejos del Bicentenario con un tributo a los *200 años de teatro chileno* porque pensamos que el país merece celebrar con lo mejor de las artes escénicas en una fiesta en la que haya espacio para todos” (Romero, 2010: 1). Aparece aquí una homología muy interesante entre la historia nacional y la historia del teatro: 200 años de Chile - 200 años de teatro chileno. Esto se vio plasmado en la sección “temática” y central del Festival justamente denominada “200 años de teatro chileno”, en la cual se incluyeron reversiones y reposiciones de numerosas obras de autores locales cuyos estrenos están fechados entre 1842 y 1993.

Pero la celebración del Bicentenario no se limitó a esta sección. Por un lado, uno de los “platos fuertes” de la edición de este año del Festival fue la inclusión en la programación de la última obra de Pina Bausch, *“…como el musguito en la piedra, ay, si, si, si”*, que ella llegó a estrenar en Alemania antes de morir en 2009 y que está dedicada a Chile. Todo un homenaje. Por otra parte, la

programación internacional dio un espacio especial a producciones de teatro contemporáneo de tres países "co-bicentenarios": Argentina, México y Colombia. De este modo, aunque la mirada *temática* del Bicentenario estuvo dirigida principalmente hacia el teatro chileno, las obras de teatro latinoamericano contemporáneo convidadas al festejo, al igual que otras obras chilenas presentes en las categorías Invitados Especiales o Selección 2009, participaron también de la reflexión sobre la relación teatro-Bicentenario. Por esto, a lo largo del trabajo nos referiremos alternativamente a unas y a otras. Tomemos nota entonces de algunas de las perspectivas que cruzaron transversalmente toda la programación y que, creemos, resultan muy útiles para proyectar también sobre nuestra escena.

Para no excedernos del espacio que tenemos en esta ocasión, desarrollaremos un poco más la primera de las perspectivas pero luego plantearemos muy brevemente las siguientes, dejando abierto el camino para continuar desarrollándolas en otra oportunidad.

Teatro-Teatro

¿Cómo puede el teatro pararse ante su propia historia? Ésta podría ser una primera pregunta. Si el Bicentenario nos invita a repensarnos en términos históricos, el teatro bien puede aceptar esta invitación. Como dijimos, Santiago a Mil dedicó una abultada sección a esta tarea. Es importante aclarar en este punto que, aunque dijimos que esa sección se basa en una homología entre ambos bicentenarios, éste no es un planteo acrítico. Se parte de esa vinculación, pero, tanto en las obras incluidas en la selección como en las demás obras de la programación, se incluyen múltiples elementos que la ponen en cuestión.

Para referirnos a la sección *200 años* con algo más de detalle, diremos que esta selección estuvo integrada por: dos remontajes con las compañías originales (*Historia de la sangre, El coordinador*), nueve reposiciones con elencos renovados (*Cinema Utoppia, La Negra Ester, Hechos consumados, Lo crudo, lo cocido y lo podrido, Lindo país esquina con vista al mar, Los payasos de la esperanza, Tres Marías y una Rosa, Malasangre o las mil y una noches del poeta, Moscas sobre el mármol*), dos reescrituras (*Plaga*, a partir de *La mantis religiosa* y *Páramo*, a partir de *Amo y señor*) y cuatro encargos de dirección con textos del patrimonio dramatúrgico (*Ernesto, Entre gallos y medianoche, Topografía de un desnudo y Los que van quedando en el camino*) (véase Festival Internacional Santiago a Mil, 2010a y b).

Tomaremos para esta perspectiva *teatro-teatro* dos de estos encargos, los que trabajaron con las obras más antiguas de la selección, para analizar dos de las infinitas formas que puede adoptar ese diálogo del teatro con su historia.

En primer lugar, nos referimos a *Ernesto*, dirigida por Manuela Infante y basada en la obra homónima de Rafael Minvielle estrenada en el Teatro de Santiago en 1842. Aquella obra es un melodrama en

tres actos ambientado en Valencia, adonde un joven soldado viaja a reencontrarse con su amor después de haber abandonado las filas realistas y haber combatido a favor de la independencia americana. El trabajo de Manuela Infante, que junto a su compañía Teatro de Chile ha llevado adelante muchos proyectos basados en la revisión de personajes y hechos históricos, se presenta como un experimento escénico altamente metateatral y que explicita las complejidades del trabajo con textos antiguos.

Los actores se presentan ante el público y nos *cuentan* sus roles en la obra, nos hablan de una preciosa escenografía diseñada para un virtual estreno frustrado en el Teatro Municipal, y de a poco comienzan a adentrarse en la trama y en una supuesta función de *aquella Ernesto*. Los distintos niveles del relato se van entrelazando, van saltando de uno en otro: esta función, esa supuesta función, aquella vieja obra. Todo esto está perfectamente coreografiado, según se revela cuando, en un punto determinado, se detienen y vuelven a comenzar. Luego todo se complejiza aún más cuando suman un nueva instancia ficcional. Las luces se apagan –y permanecen apagadas hasta el final de la función- y los personajes de la vieja *Ernesto* parecen quedar abandonados en la mitad del camino. Los relatos dejan atrás también la explicación de la puesta en escena y se propone un nuevo ejercicio imaginario a esos espectadores sentados a oscuras. Ahora lo que se cuentan son, por ejemplo, las vicisitudes de uno de los actores que sale de la sala, cruza la calle y comienza a circular por la ciudad. Y los cruces de relatos, actores, personajes, toman nuevos rumbos y se multiplican. El elemento que une los niveles, lo que los funde y los confunde, es una misma estructura verbal de presentación de los hechos relatados: “Entonces aquí está…”, “Entonces yo le digo…”, “Ahí me doy cuenta de…”, “Ahora salgo…”, “Ahora estoy en…”, etc.

Son muy interesantes las expresiones de Manuela Infante respecto de este trabajo y de la problemática general que aquí tratamos:

> **¿Cómo han abordado un texto escrito en 1842?**
> Rápidamente supimos que no queríamos hacer un trabajo arqueológico con la obra: sacarla, desempolvarla, mejorarla un poquito y decir: ‘mira qué lindo’. Tampoco queríamos salvar el texto ni enaltecer un material que es lo que es. Nos pareció mucho más interesante mirar la tensión entre el romanticismo y el contexto. Esa contradicción nos permitía preguntarnos por quiénes somos ahora.
> **¿Cuál ha sido la reflexión en torno a la identidad?**
> Creo que hay que tener cuidado con el tema de la identidad de país, porque en los primeros años Chile se construyó mucho en los discursos, respondiendo a la Ilustración y la razón. De hecho, hubo varias constituciones que describen un país imaginario. El montaje recoge eso y trabaja la obra sólo en el discurso. Es decir, es un proyecto escénico. No hay elementos ni movimientos reales. Todo está en la palabra y en una escritura intermedia –de los integrantes de la compañía- que narra lo que sería la representación de la escena.

(…)

A partir de este ejercicio, ¿dirías que el teatro permite conocer el imaginario de un país?

Para mí el proceso escénico sigue siendo un espacio de laboratorio para preguntarse quiénes somos y qué queremos. Siempre se revelan ciertas paradojas y contradicciones fundamentales. Y creo que el teatro es para mirar y echar luces sobre esos temas, un lugar donde se intenta resolver una dificultad o responder a una pregunta (Ibacache, 2010: 6).

Pasemos a otro caso. Se trata del sainete *Entre gallos y media noche*, dirigida por Ramón Núñez. La obra, escrita por Carlos Cariola y estrenada por la compañía Mario-Padín en 1919, es un clásico del teatro chileno. En este caso, Núñez sí se acercó mucho más a una puesta *arqueológica*, por un lado, porque puso en escena el texto original, trabajando con un vestuario, una escenografía y un tipo de registro actoral propio del género y de la época de su estreno. Los engaños, los romances, las caricaturas, todo estuvo muy fuertemente apoyado en un trabajo actoral que sostenía la comicidad en base a un gran histrionismo, una complicidad con el público y una variedad de recursos homologables a los que Osvaldo Pelletieri (2008) ha descripto para el actor popular rioplatense. Pero además, la vocación de recrear, de dar nueva vida a este sainete, no se atuvo a los límites del texto dramático, sino que se hizo extensiva a la experiencia teatral general, a la atmósfera buscada en la sala, a una determinada relación entre actores y espectadores y a un determinado tipo de vivencia alegre y liberadora que embargó, al menos en la función que presenciamos, a toda la platea. Una vez resueltos los malos entendidos, unidas las parejas y castigados (y regenerados) los malhechores, en medio de un final "a pura fiesta", la puesta de Núñez introdujo viejas publicidades dichas por los actores, acompañadas de canciones y números varios que generaron un pico de efusividad en el público, que acompañaba con carcajadas y aplausos y que, por un momento, no parecía estar en una sala nueva ubicada dentro de un shopping. Toda la experiencia teatral de esa función pareció volverse un puente entre los tiempos y hacer que dos momentos, dos públicos, dos teatros, se tocaran.

Así, desnudando los conflictos subyacentes en un texto desde una experiencia escénica híper-contemporánea o creando las condiciones para una suerte de resurrección de un texto reactualizado en forma de risas y palmas, estas dos propuestas marcan dos sendas muy distintas pero igualmente estimulantes para explorar cómo puede el teatro desde el presente entrar en conexión con su historia.

Teatro-Historia

Otra perspectiva para abordar la relación teatro-Bicentenario tiene que ver con cómo pensar la vinculación entre el teatro y la Historia, con mayúscula. A partir de lo visto en el Festival, consideramos que esta relación puede pensarse, en principio, de tres maneras. Por un lado, el teatro

puede hacer referencia a episodios o personajes históricos concretos. Por otro, de un modo más general y transversal, nos permite acercarnos a ciertas constantes históricas, a conflictos y preocupaciones que se reiteran a lo largo de la historia de un país. Por último, y tal vez en un sentido algo distinto del de los dos puntos anteriores, advertimos que la relación teatro-Historia también se hace presente en la forma de ejercicio práctico planteado al espectador. Es decir, la obra construye su sentido en lo que es ante mí como espectador, pero también en el peculiar diálogo que entabla con lo que fue, y en este sentido propone un continuo preguntarse "¿cómo sería estar en este lugar de espectador en 1979?". O en 1919 o en 1993. "¿Cómo era ese momento histórico y cómo era esta obra vista en ese contexto?". Ese viaje imaginario a través de la historia, que se hace cuerpo y se vuelve experiencia presente en la expectación, es entonces otra de las maneras en las que podemos plantearnos cómo el teatro se vincula y nos vincula con la Historia.

Teatro-Tiempo

En todo lo dicho hasta aquí, ha aparecido ya la cuestión del tiempo. Cómo el teatro nos brinda un espacio particularmente productivo para pensar nuestra experiencia temporal. Una de las cosas más interesantes de nuestro tránsito por esta edición del Festival Santiago a Mil fue esa sensación de estar justo en el cruce, en la intersección de distintos tiempos. Pasado, presente y futuro, todos en la mira, y todos coexistiendo. Entre las obras argentinas invitadas, estuvieron tres de las últimas obras de Daniel Veronese (*Espía a una mujer que se mata, El desarrollo de la civilización venidera y Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo)*. En ellas aparece condensada esta búsqueda y la potencia generada en el choque de un texto antiguo y una estética contemporánea. A su vez, pensando en todas esas obras pasadas incluidas en la programación del Festival, vemos que el preguntarse hoy sobre el futuro del pasado -es decir, pensar qué pasó después de esas obras, como fue de hecho el futuro que ellas aún desconocían- nos plantea la pregunta sobre nuestro futuro. Y esto aparece materializado en la obra *Diciembre*, de Guillermo Calderón, que pudo verse también en el Festival como parte de los Invitados Especiales y que también pudimos ver en Buenos Aires el año pasado en el marco del FIBA. En ella se imagina un contexto futuro en el que Chile libra al Norte una nueva Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia y, mientras tanto, al Sur, los Mapuches han logrado proclamar la independencia de su territorio. Estos son sólo algunos ejemplos de cómo en el teatro pensamos, sentimos, imaginamos el tiempo que ha sido, es y será.

Teatro-Nación

La obra *Diciembre* resulta un interesante disparador para esta otra cuestión central a la hora de pensar el Bicentenario. El teatro aparece entonces como espacio para reflexionar sobre los límites de la Nación, su legitimidad, su vinculación con una identidad determinada, con un territorio determinado, su antes y su después. ¿Qué éramos hace doscientos años? ¿Qué empezamos a ser y qué dejamos de ser? ¿Y quiénes "somos" los que somos? ¿Estamos todos incluidos en esto que llamamos nuestra nación? Los tres espectáculos mexicanos invitados al festival resultan

interesantísimos para acercarnos a este punto. Mencionaremos dos de ellos. Por un lado, *El maíz*, de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe. Por otro, *Rosa Mexicano*, de Regina Orozco. Las tres artistas son comprometidas militantes en causas políticas y de género. *El maíz* es un "ritual escénico" que trabaja sobre la importancia de ese cereal para los pueblos indígenas del hoy territorio mexicano y alerta sobre su posible desaparición a manos de las multinacionales que impulsan los transgénicos. Aparece con fuerza la problemática de los pueblos originarios tensionando crucialmente en el seno del debate sobre el bicentenario nacional. Hay allí una línea que une este espectáculo con *Diciembre* y con *Ñi pu tremen*, trabajo autobiográfico de un grupo de mujeres mapuches que integró la Selección 2009. *Rosa Mexicano*, por su parte, también parte de las culturas prehispánicas, pasa por la Conquista y se adentra en la historia moderna mexicana, todo en clave de canción popular, con un gran despliegue escénico y con un fuerte tono paródico. Deja instalada en ese camino la pregunta sobre la mexicanidad (y sobre la chilenidad y sobre la argentinidad…). ¿En qué punto exacto entre el acto escolar, la cancha de fútbol, el bolero, el tango o la cueca y el sillón del analista conformamos nuestras "identidades nacionales"?

Teatro-identidad

Este punto tiene muchas facetas. Una de ellas es la que acabamos de mencionar, la de las *identidades nacionales*. Otra, la de las *identidades de género,* que ya late en las obras mexicanas mencionadas (tanto por las obras en sí como por la militancia de las artistas) y que aparece fuertemente en otra de las obras argentinas invitadas al festejo: *Lote 77*, de Marcelo Mininno. ¿Cómo se articulan género y nación? ¿Qué es ser un varón en este país ganadero? ¿Y qué es cada uno de esos términos? ¿Cuáles son las pautas culturales con las que convivimos? ¿Cuáles son las reglas de esa convivencia? ¿Cuáles son nuestros estereotipos y nuestros prejuicios? ¿Qué somos como grupo y qué somos como individuos dentro de ese grupo? Son múltiples las formas y los sentidos en los que el teatro nos invita a reflexionar sobre nuestra/s identidad/es.

Teatro-actualidad

Para terminar este recorrido sumamente sintético -que continuaremos y ampliaremos en posteriores trabajos-, unas pocas palabras referidas a las imagenes que el teatro nos brinda de nuestro presente y a cómo estas imágenes se insertan en la reflexión sobre el tema que nos ocupa. Podemos decir que tanto desde las obras que formaron parte de la Selección 2009 como desde la totalidad de las producciones locales e internacionales que integraron su programación, el Festival Santiago a Mil presentó una muy amplia variedad de propuestas que permiten pensar un cierto estado-de-cosas actual. Recorrer las temáticas, las estéticas, las miradas puestas en juego en la actualidad es también un modo de pensar el Bicentenario. Es pensar cómo el teatro se planta ante el hoy de estos doscientos años. Es pensar el Bicentenario, si se quiere, desde sus resultados.

Hasta aquí, entonces, algunas de las perspectivas para abordar la relación teatro-Bicentenario a partir de la propuesta hecha a comienzos de este año por el Festival Internacional Santiago a Mil.

Bibliografía

Festival Internacional Santiago a Mil, 2010a. *Catálogo.* Fundación FITAM, Santiago de Chile

_____, 2010b. Sitio web. Disponible en: www.santiagoamil.cl [Consultado por última vez para este trabajo: 30 de marzo de 2010]

Ibacache, Javier, 2010. "Preguntas a Manuela Infante", en Festival Internacional Santiago a Mil, *Catálogo 2010*, Fundación FITAM, Santiago de Chile

Pelletieri, Osvaldo, 2008. El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor. Buenos Aires, Galerna

Romero, Carmen, 2010. "Editorial", en Festival Internacional Santiago a Mil, Catálogo 2010. Fundación FITAM, Santiago de Chile

Hacia un cambio en la puesta en escena sanjuanina:

el cuerpo en Potestad y en Desvestir Santos, obras relevantes de 2007

María Isabel Crubellier (Universidad Nacional de San Juan - CCC, Área Artes Escénicas)

isabelcrubellier@gmail.com

> El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente... Hay en él una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal.
>
> Antonin Artaud (1971:30)

El objetivo de este trabajo es describir las poéticas de dos obras sanjuaninas que reflejan concepciones del cuerpo ligadas a las bases epistemológicas de dos directores: Juan Carlos Carta y Ariel Sampaolesi. Si coincidimos con Foucault en que como sujetos podemos crearnos a nosotros mismos como una obra de arte, esto quiere decir que como sujetos históricos estamos abiertos a la transformación y a la decisión de poder ser, lo que implica que la única verdad que podamos alcanzar sea que sólo de nosotros depende hacer la historia de nuestros cuerpos a través de nuevos mitos que surjan de nuevas experiencias perceptivas con el arte. Y es que tanto Carta como Sampaolesi narran una figuración mítica de los cuerpos.

Potestad de Juan Carlos Carta

El discurso poético del elenco Círculo de Tiza, dirigido por Juan Carlos Carta, se vincula con un teatro de la crueldad de Artaud, con la fenomenología trascendental de Merleau Ponty y con los postulados de Deleuze acerca del cuerpo y de cómo el mismo percibe.

Defino para este grupo una poética del cuerpo, en tanto cuerpo-repetición transformadora de la energía cíclica del actor y búsqueda de las posibilidades expresivas, rizomáticas de su propio cuerpo, que es potencia real de conexiones extensivas de modos de percepción. En este sentido, El Círculo de Tiza concibe un teatro exhibicionista de un cuerpo atravesado por las marcas de su cultura, de un cuerpo que necesariamente, por estar constituido históricamente, se impone repensar su posición corporal para no perder su memoria, que es su tiempo, su espacio, y también sus afectos, su yo, y su identidad.

Las puestas del Círculo de Tiza en una cronología son:

-*Real Envido* (texto de Griselda Gambaro-1996)

-*Manchas en el silencio* (pantomima-1997)

-*Un cuento alemán* (texto de Alejandro Tantanián- 1998)

-*La metamorfosis* (adaptación del cuento de Franz Kafka-1998)

-*Puesta en claro* (texto de Griselda Gambaro-1999)

-*El murmullo* (texto de Juan Carlos Carta-1999)
-*Inferno* (pantomima- 1999)
-*Las puertas del cielo* (adaptación del cuento de Julio Cortázar-2000)
-*Sueño anterior* (adaptación de William Faulkner y Alexander Sokurov- 2000)
-*Vuelo sin orillas* (adaptación de poema de Oliverio Girondo- 2001)
-*La causa* (texto de Eduardo Rodríguez-2002)
-*Fausto, de mutabilis simulatio* (2002)
-*Algunos episodios de la vida de Bartleby, el escribiente* (adaptación del cuento de Hermann Melville- 2004)
-*Conejo* (texto de Juan Carlos Carta-2005)
-*Potestad* (texto de Eduado Pavlovsky-2006)

Al igual que en Pavlovsky, el cuerpo del actor en el teatro de Carta es el narrador como cuerpo-palabra, y no ya determinado como signo icónico o reducido a mero signo lingüístico. Se trata de entender el cuerpo como categoría cultural y epistemológica interceptada por hibridaciones teóricas, yuxtapuesta con nuevas categorizaciones y concepciones antropológicas y sexuales, metamorfoseable por las alteridades de un mundo afectable por la idea de cambio permanente.

La repetición del cuerpo en el teatro

En la concepción del teatro como una epidemia que afecta con toda su fuerza la sensibilidad del espectador, Artaud halla una definición que se descarga como una tormenta: "(...) hemos de componer la fisonomía espiritual de un mal que socava el organismo y la vida hasta el desgarramiento" (Artaud, 1971: 22). Este teatro es el motor de restitución de los conflictos que duermen en los hombres, su lenguaje debe ser el de la poesía en el espacio, esto es "Devenir, Fatalidad, Caos, Maravilla, Equilibrio, Impotencia de la Palabra", satisface todos los sentidos en la creación de un impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra. La crueldad es sinónimo de rigor, de vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, la crueldad como impulso verdadero del espíritu, como necesidad. De allí un teatro acto y emanación perpetua y viviente. Dice: "El teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo"(Artaud, 1971:78), encuentro en estas palabras la base de una transformación constante y la búsqueda de una poesía inagotable que se materializa en la escena por medio de los cuerpos que devienen ejes de afecciones."Reencontrar el significado religioso y místico" es la tarea de este teatro para no desritualizarse, es decir desterritorializarse. Volver a darle su lugar de ritual es reterritorializarlo.

La idea de Artaud de que "toda creación nace de la escena" se concibe dentro de un espectáculo donde el actor es un cuerpo doble, "verdadero jeroglífico viviente y móvil", instrumento materializado que se expresa en el espacio orgánicamente. Esta característica recobra la relación teatro/cuerpo, ya que entiende al teatro como acción continua donde no hay dicotomía entre el espíritu y el cuerpo.

Postulando “un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa” (90), percibe al hombre como un todo integrado y sienta sobre el cuerpo, y a través de su sensibilidad emotiva orgánica, la única posibilidad de hallar el ritual, vivirlo, perdernos en él, y volver a recuperarlo, tal como expresara: “sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (101). Pensamos con nuestros sentidos, de aquí que sea imposible determinar al hombre como un binario cuerpo/mente o cuerpo/espíritu. La idea de “composición” en Artaud es decir la obra en acción, en escena los cuerpos afectando a otros cuerpos, es una composición “inscrita”, incorporada al cuerpo, “ya no atañe sólo al cerebro, se hace en la naturaleza misma en el espacio real” (114). Restituir la emoción en el cuerpo, en su base orgánica, significa entonces devolverle al teatro la riqueza de un infinito ritual de creación.

Para Merleau Ponty el acto de percepción es un acto repetitivo necesariamente. Si la percepción es temporal, la subjetividad, a nivel de percepción, no es más que la temporalidad, lo que conlleva a que en cada acto de fijación el cuerpo tome posesión del tiempo, así subsiste en virtud de una “reanudación” por un siguiente acto de percepción. También el cuerpo encuentra el cuerpo del otro como una prolongación de sus propias intenciones, “las partes de mi cuerpo forman conjuntamente un sistema, el cuerpo del otro y el mío son un único todo, el anverso y el reverso de un único fenómeno” (Merleau Ponty, 1975: 365). Idea que se vincula con la de Francisco Varela quien postula que no hay posibilidad de tener cuerpo propio a menos que el mismo tenga una percepción del cuerpo del otro a través de la exteriorización del cuerpo propio. Este cuerpo fenomenal para Ponty, en cuanto movimiento se constituye “posibilidad de todas las operaciones expresivas y de todas las adquisiciones que constituyen el mundo cultural” (Merleau Ponty, 1975: 397).

Pensarlo como *extensión* significa que él mismo posee la capacidad para cambiar de nivel, ya que en la adquisición de nuevas habitudes la experiencia sensorial del mundo se da en el sentido de una totalidad abierta, rizomática diría Deleuze. Así la subjetividad se halla en estado siempre naciente, con cada sensación se tiene una manera particular de ser-en-el-espacio y ser-en-el-tiempo. Cada acto de percepción es un acto repetitivo. El cuerpo anclaje en el mundo, mediador del mundo, es penetrado por nuevas significaciones, lo que logra que se formen nuevos nudos de significación, que integrados a los antiguos, se reorganizan en un nuevo equilibrio, en una nueva forma de percibir, de ver. El cuerpo tomaría entonces este equilibrio en la renovación de un otro esquema corpóreo.

> El sujeto dispone únicamente de su cuerpo como implicado en un medio contextual concreto, no está únicamente en situación respecto de las tareas dadas de un oficio, no está únicamente abierto, sino que, además, tiene su cuerpo como correlato de unos puros estímulos desprovistos de significación práctica, está abierto a unas situaciones verbales y ficticias que él puede escoger o que un experimentador puede proponerle (...) cada estimulación corpórea despierta una especie de “movimiento virtual”, la parte del cuerpo sale del anonimato, se anuncia una tensión particular” (125-126).

Si lo sensorial es afectado dramáticamente por un estímulo exterior, lo que estalla en un volver a captar de otra forma, y si nuestros cuerpos están preparados para adquirir nuevos esquemas corporales, desde el teatro asistimos, entonces, al tatuaje de estas concepciones en nuestras corporalidades de espectadores afectadas por las corporalidades de los actores en la escena.

Los personajes de Juan Carlos Carta se definen como singularidades que no forman comunidades de afección alegre según términos de Deleuze. Ya lo veíamos en la puesta de la adaptación del cuento de Melville, Bartebly el escribiente, donde el abogado y Bartebly conformaban una comunidad impersonal de tensión afectiva en la que los cuerpos no se encontraban. La relación entre heterogéneos llevaba al límite la subjetividad de los personajes que se proyectaba en una sociedad cada vez más esquizofrénica cuyo destino sólo era el fracaso. Semejante el hombre de la obra *Conejo,* cuya singularidad no se potencia por el recuerdo, deviene solitario, no hay construcción de comunidad en su mundo.

En el caso del Círculo de Tiza, los actores Silvio y Graciela resaltan que el cuerpo del actor para esta puesta estuvo dirigido desde directivas precisas por parte de Juan Carlos Carta, que las creaciones del cuerpo en la distribución del espacio fueron producto de los registros personales de cada uno despertados por el estímulo, tanto del otro actor, como por el estímulo del director. En este sentido el texto de Pavlosky se transformó por el trabajo de dramaturgia corporal de ellos. En los primeros ensayos se puso en actividad el cuerpo en el movimiento de los actores, y la dinámica con el juego de las sillas surgió en los ensayos posteriores, lo que reforzó la organicidad del cuerpo en su repetición, esto es, del cuerpo que a partir del estímulo del otro y en la incorporación del objeto silla, permitió que haciendo un mismo personaje el mismo mutara imperceptiblemente por la mirada del otro (actor y director) que como cuerpos presentes en el momento del ensayo lo afectaban.

Juan Carlos Carta rescata de cada actor los registros corporales relacionados a sus psiquis mentales, es decir las sensaciones grabadas en sus cuerpos por sus recuerdos y sus vivencias emocionales lo que les permite mostrar diferentes formas de comunicar estos estados. De esta manera, y en un proceso de investigación, el esquema corporal del actor integra cuerpo, mente y emoción, esquema corporal que también se manifiesta por la palabra. Para el director la energía es cíclica, va cambiando en la búsqueda repetitiva de la expresión correcta que el actor puede alcanzar en todas sus posibilidades. De allí que en un solo gesto minimal se condensen todos los movimientos:

-el movimiento de los actores en tanto cuerpos en el espacio y en la interacción entre ellos y con las sillas

-el movimiento del tiempo que viven los personajes

Carta politiza el arte en sus obras, dice que construye su poética con los deshechos que deja su sociedad, con aquello que la misma no se atreve a mirar ni a enfrentar, con la escoria que perturba;

pero que es precisamente de allí que el arte debe vislumbrar las formas que se dan en la realidad, y descubrir un futuro desde sus manifestaciones más siniestras para denunciarlo con la convicción y el deseo de vivir en una sociedad más justa (Carta, 2007).

Recuperar la categoría del cuerpo desde lo teatral se presenta como alternativa de subjetividad frente a una realidad que manifiesta, desde ámbitos diversos, la descorporeización del cuerpo. Nos encontramos con la dicotomía ilusión-realidad. En Carta los personajes intentan crear comunidad de afecciones, fracasan. Pero en este montaje estratégico de los cuerpos puedo hallar composición, como quería Artaud, puedo percibir y sentir composición de afecciones entre personaje y actor, entre personaje y receptor, y entre actor y receptor. En esta puesta de *Potestad* percibimos que el cuerpo es posibilidad -es la potencia en su virtualidad- necesaria en tanto movimiento y realidad, lo que rompe la dicotomía, pues el cuerpo en la escena une los dos contrarios, a partir de que en cada repetición- multiplicidad diferencial, ya no es la misma anterior repetición- hay afirmación que se refuerza. La corporepetición entonces de un nuevo esquema corporal que encuentra siempre nuevas líneas de fuga. Ellas son la utopía. El cuerpo repetición palabra energía afección, el cuerpo memoria recuerdo creación continua transformación, el cuerpo rizoma identidad.

Desvestir santos de Ariel Sampaolesi

La comprensión de un texto es también la comprensión de los mitos que fundan ese texto. En este sentido, mi ensayo pretende develar las representaciones y mitos subyacentes en *Desvestir Santos,* fundantes de una tradición definida por una imagen simbólica de la corporalidad de la mujer.

La historicidad se postula como *pertenencia*, lo que quiere decir que a la hermenéutica como interpretación le corresponde *crear* teórica y prácticamente un sentido, no como teoría de la verdad sino como ética de la interpretación, en un mundo en el que el ser se está “disolviendo” como huella y recuerdo - según Vattimo-, y yo diría, en referencia a la hipótesis de mi trabajo, “descorporizando”.

Deshabitando corporalidades

Desvestir Santos es una obra de creación colectiva estrenada por el Grupo El Candado Teatro en el año 2006 con las interpretaciones de Andrea Terranova y Norma Velardita, y la dirección de Ariel Sampaolesi. Su argumento abarca las diferentes etapas de la vida (niñez, adolescencia, adultez) que atraviesan dos hermanas, cuyos cuerpos sufren y manifiestan las carencias, privaciones e imposiciones de haber nacido en tierra estéril, donde el desierto destina a la infertilidad de un cosmos reglado por la envidia.

Poner en escena una obra que hablara sobre la siesta de San Juan, que aludiera a los chismes típicos de la gente de pueblo y patentizara en un desnudo (los diarios exaltaron el hecho del primer desnudo femenino en la provincia) una imagen otra de mujer generó un cambio en el horizonte del

espectador sanjuanino tal vez no asiduo a ver obras de teatro locales. El proceso de creación de la obra constó primeramente de la dirección de improvisaciones corporales y textuales a partir del trabajo con elementos propios de la sala. Se incorporó al grupo Andrea Benavidez con la idea de escribir textos que ayudaran a la temática, presente desde el inicio, de mostrar la vida de dos hermanas que quedan solteras y que deben responder a sus roles impuestos. Andrea participó en la escritura de textos a partir de visualizar algunas escenas ya armadas desde la acción y Ariel, como director gustoso de la experimentación fue realizando un proceso de armado constante y continuo de la obra. Nos dice Norma: "La obra recién comienza cuando se estrena. Cuando tenés el contacto con el público" (Velardita, 2007).

Con la intención explícita de hablar acerca de la idiosincracia del sanjuanino es frecuente en las obras de El Candado Teatro la referencia a la propia historia cotidiana de la gente de la provincia. En el caso particular de esta creación observamos cierta frecuencia en la manifestación de isotopías, como por ejemplo el hecho de que sean las mujeres las que deben cumplir con el cuidado de los padres, o es la mujer la que generalmente es "mal vista" si no se casa- aquí el significado de la expresión "quedarse a vestir santos" - o es señalada con el dedo si se casa embarazada extra-matrimonio, también es quien debe cuidar en todo momento una imagen frente a ella misma, a sus padres, a su pareja, a las instituciones, y a la sociedad toda, lo que encubre una imagen de su cuerpo femenino connotada con lo sexual. De allí también que la posibilidad estética del desnudo de los torsos de las actrices fuera hasta sorpresiva, por lo que pudo conocerse de algunos comentarios. Más allá de lo anecdótico de esta experiencia me interesa, y a partir de la lectura de la obra en su puesta, preguntar: ¿Qué rituales de interacción codifican una corporalidad-hombre y una corporalidad-mujer? ¿Cómo se construye la imagen simbólica del cuerpo de la mujer? ¿Qué alternativa subjetiva podría delinear una imagen otra?

La búsqueda del grupo pasó por mostrar cómo, a través de la existencia de dos discursos- el de la palabra y el del cuerpo- la palabra va silenciando al cuerpo, el que va constriñéndose en sus emociones y sensaciones por los condicionamientos sociales. "En la obra al principio hay una primacía del cuerpo y luego hay una primacía de la palabra, en la vida es así. Queríamos vivenciar con el cuerpo este traspaso", cuenta Norma.

La experiencia con esta puesta nos propone a los espectadores a desvestir a la mujer de las imposiciones que carga su corporalidad por un discurso que la condiciona biológica, sexual y socialmente. Deshabitarla, a través del arte y la reflexión, de esta corporalidad históricamente constituida, posibilita pensar su cuerpo como expresión extensiva de percepciones transformadoras.

La producción de deseo acumulable en un objeto o un sujeto determinado asegura el mejor control social. De esta manera, la sexualidad como codificación social le impone al deseo a ser sexuado, y le tocará a la mujer cargar con este imperativo histórico como exigencia orgánica y natural.

Para Foucault, la aparición de enunciados y de discursos determinantes en el espacio de las relaciones de poder y de las prácticas sociales, crean conductas condicionantes en los sujetos. El poder es el saber que disemina extensiones de control por medio de "los aparatos de encierro" los que se pueden definir diferentemente en la historia (instituciones escolares, familiares, religiosas, de trabajo) por la relación que un sujeto adquiere con su cuerpo, al que generalmente se lo debe someter. El topos de encierro ordena las corporalidades, las compone, las regla, las delimita bajo el logos del nombre, de la posición a ocupar, constriñendo a la vez la posibilidad de la expresión individual tanto para el cuerpo como para la palabra.

La referencia a ciertos conceptos de Deleuze y Foucault nos lleva a determinar y analizar la representación corporal de la mujer que una sociedad tiene de ella. Se pueden distinguir dos líneas de pensamiento en la construcción de las corporalidades: aquella en la que por un proceso discursivo se las ordena en taxonomías fijas e inamovibles; y aquella que sostiene que una corporalidad se va construyendo por la acción de los propios esquemas corporales. En *Desvestir Santos* la representación de mujer madre-hija-protectora de los padres ancianos-santa esposa inmaculada, mistifica el cuerpo de las hermanas, lo que puede interpretarse como metáfora del orden político y social que traspasa sus marcas a la interioridad trágica de las mismas. En la escena del baño y la limpieza del rostro, la trasfiguración potencia la fuerza expresiva de un ritual. El clima de la obra cambia, significa que ya no hay posibilidad de una vuelta atrás, se ha dejado en el pasado el juego de la niñez y la seducción de la adolescencia, se le ha colocado ahora – con el vestido- una frontera perceptual al cuerpo- imagen reversa de la mujer-. La tristeza inexpresiva afirma en estas mujeres su condición de infértiles. Como identidad asumida, el vestido ahora las condiciona a quedar mutiladas interiormente.

El ritual, con sus signos corporales realizados en la soledad de un acto íntimo, se ha consumado. Los cuerpos de estos personajes cumplen con un destino que aceptan sin rebelarse, no hay poder corporeizado al que gritarle, el mismo- y esto es característico de los textos representados por El Candado- es un desaparecido de los mundos simbolizados, entonces la mirada se centra en estos personajes ¿fantasmas? que repiten sus mismos gestos y articulan las mismas acciones sobre la base de recuerdos olvidados. No hay secretos, ni enigmas, están como "varados" en un presente que acaece sin reloj, estancados en un "entre" que no es limbo, tampoco infierno, ni cielo; tal vez repitiendo la imposibilidad de establecerse en lo "terrenal", topos utópico feliz último. Así también se manifiesta en otra obra de El Candado, *Consorcio 10 p.m.* Ser-cuerpo-mujer: imagen y mito.

La desnudez adquiere sentido en *Desvestir Santos* a la luz de uno de los mitos fundantes de San Juan. Se trata del mito de la Difunta Correa, protectora de los viajeros y símbolo de la fertilidad, benefactora de nutrición a las madres débiles de leche, y a quien las novias ofrecen sus vestidos como promesa de haber sido agraciadas con la posibilidad del matrimonio. Así como ya se dijo que la imagen de mujer protectora de los padres y esposa inmaculada se mistifica en *Desvestir Santos*, como construcción simbólica occidental de su corporalidad, ésta se refuerza en el mito sanjuanino

de la Difunta, que se constituye en el imaginario colectivo de idealización de la figura femenina. Deolinda es la mujer que da su vida por buscar a su hombre, es la mujer que da vida con sus pechos más allá de la muerte, es la que vence la esterilidad inclemente de la tierra desértica imponiendo la fecundidad de sus dádivas a los hombres. Su cuerpo fértil es antítesis de la estéril tierra desértica.

¿Por qué conectar el mito de la Difunta con la obra teatral? ¿Cuál es la construcción simbólica del cuerpo en la misma? El cuerpo es un territorio delimitado por un poder. A través del dualismo cuerpo/alma el cristianismo ha conformado negativamente la representación subjetiva de los cuerpos humanos, y ha simbolizado lo sexual en lo femenino. Vemos que en la imagen- mito, y especialmente en San Juan, la condición de fertilidad que debe tener la mujer se forma como antítesis del suelo del desierto. El cuerpo de Deolinda resistiendo al desierto; su pecho, fuente originaria de vida, contraponiéndose al espacio. Su cuerpo se define libremente sólo por la posibilidad del encuentro con el otro: su esposo. Movido por la esperanza de hallar ese otro cuerpo, en esta búsqueda la corporalidad se define a ella misma: Deolinda-mujer-dadora de vida por encima del desierto. El acto de poner el cuerpo por la búsqueda fue un acto corporalmente libre motivado por la posibilidad del encuentro con el otro. En la obra los dos modelos están presentes en su inversión: la mujer no es representación de deseo y no es madre fértil. Y sin embargo tampoco se propone una imagen de la misma. Sin deseo ni necesidad estas mujeres sólo pueden jugar, es la única opción. Y jugar con lo único que tienen: su cuerpo. El mitema de la tierra desértica que imprime su carácter a los cuerpos es característico en la dramaturgia sanjuanina. El pecho, metonimia de la corporalidad femenina madre, se vuelve el pedazo de piel que puede salvar tanto a la mujer como al hombre. Así lo evidencian dos obras de la escritora Susana Lage que se vinculan con *Desvestir Santos*. *Lagartijas* remite a la idea de infertilidad para el amor, el que se vuelve estéril en esta tierra desértica, no hay posibilidad del mismo porque la tierra también se impone al encuentro íntimo y real de los cuerpos. Otro ejemplo proviene de *Menos el pecho de Deolinda*, en la danza de las brujas en los arenales.

La idea de una fusión del yo y el otro en el topos teatral se proyecta en deshabitar al cuerpo de corporalidades impuestas, desterritorializarlo de cualquier dominación y escribir- en tanto la escritura como trabajo de intervención- la propia poética del futuro, que podría partir del consenso en no anestesiarnos, y buscar la vulnerabilidad como postula Suely Rolnik al reconocer que poseemos la capacidad de "aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo" lo que hace que el otro sea una "presencia viva de multiplicidad de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándolo así parte de nosotros mismos". (Guattari - Rolnik, 2006: 479). Seguramente este encuentro de cuerpos posibilitará la creación de nuevos mitos que redefinan los devenires de las corporalidades hombre/ mujer en la vivencia de la obra de arte.

Desde la experiencia como espectadores de *Potestad y Desvestir Santos* percibimos que el teatro se funda en territorio ritual, ya que vitaliza el convivio, el encuentro del yo y el otro a través de una

poética corporal que construye sentido de pertenencia a nuestro presente histórico. Participar de mi cultura y de mis tradiciones me devuelve en imagen invertida el rostro de mi identidad, un fragmento de fe suficiente como para atravesar el cuerpo y profanarse de vivencias otras.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2005. *Profanaciones.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

Artaud, Antonin, 1971. *El teatro y su doble.* Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Carta, Juan Carlos, 2007. Exposición realizada en el marco de la mesa redonda *Pensar el futuro desde el arte*, en el *II Congreso Extraordinario de Filosofía*, Centro de Exposiciones, San Juan, 11 de julio

Deleuze, Gilles, 2005. *Lógica del sentido.* Buenos Aires, Paidós

Deleuze, Gilles – Félix Guattari, 2001. *Rizoma. Introducción.* México, Ed. Coyoacán.

_____, 1973. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona, Barral Editores

Dubatti, Jorge, 2008. *Cartografía teatral.* Buenos Aires, Atuel

Gadamer, Hans-Georg, 1991. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Salamanca, Ediciones Sígueme

García Hodgson, Hernán, 2005. *Foucault, Deleuze, Lacan. Una política del discurso.* Buenos Aires, Ed. Quadrata

Guattari, Félix – Suely Rolnik, 2006. *Micropolíticas. Cartografías del deseo.* Buenos Aires, Ediciones Tinta Limón

Haraway, Donna, 1991, *Manifiesto Cyborg*. *"Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista Finales del S.XX".* University of California, Santa Cruz. [Traducción al castellano de Manuel Talens]

Merleau Ponty, Maurice, 1975. *Fenomenología de la percepción.* Barcelona, Ed. Península

Sibilia, Paula, 2006. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Nietzsche, Friederich, 2005. "De los despreciadores del cuerpo", en *Así habló Zarathustra*, Buenos Aires, Buró Editor

Vattimo, Gianni, 1991. *Etica de la interpretación.* Barcelona, Paidós

Velardita, Norma, 2007. Entrevista personal realizada por la autora en el mes de octubre

El centroforward murió al amanecer (1955) de Agustín Cuzzani: la farsátira, didactismo y esperanza.

Lydia Di Lello (CCC)
licenciadalydialesser@gmail.com

El centroforward murió al amanecer de Agustín Cuzzani es estrenada en marzo de 1955, por el grupo independiente *La Máscara*[152], con dirección de Ricardo Passano. Transcurren los últimos meses del segundo gobierno peronista antes del golpe de estado de la "Revolución Libertadora". Es una época de gran agitación política y de fuertes controversias en el terreno cultural. La actividad teatral presentaba tendencias antagónicas, de enfrentamiento entre el oficialismo y las agrupaciones independientes. Cuzzani (Buenos Aires, 1924-1987) es un exponente fervoroso de la segunda tendencia. Según su parecer, el teatro es el medio popular más adecuado para plantear los conflictos inherentes al progreso humano. Utiliza la escena como espacio de crítica social y superación de la situación presente. En una sociedad que concibe en proceso de cambio, sobre estructuras que a su juicio se derrumban, reivindica la farsa y la risa como los medios más eficaces para poner en evidencia lo que debe ser transformado. Hay en Cuzzani –como en toda la dramaturgia del teatro independiente– el deseo vigoroso de operar con su teatro directamente en el contexto social y político.

El dramaturgo se propone como el creador de un nuevo género, al que denomina *farsátira*, cruce de las poéticas de la sátira social y la farsa (recuperada ésta última tanto en sus formas ancestrales como en las contemporáneas). La farsátira devela los aspectos negativos de la sociabilidad actual a través del ridículo, lo absurdo y lo grotesco. Por esta vía la comicidad lleva a la percepción de lo trágico, de acuerdo con Laura Cerrato: "Tal vez el destino moderno de la tragedia sea, precisamente, el absurdo" (Cerrato, 2006: 28). Mucho debe el teatro de Cuzzani a la lectura y reescritura de Shakespeare. Pero el ridículo de la farsátira, a diferencia del absurdo beckettiano, preserva la capacidad de transmisión y asimilación de un mensaje político determinado, así como la justicia poética. No hay "un" absurdo, sino "absurdos", como señala Michel Pruner (Dubatti, 2005: 93-124). En este sentido, la poética de Cuzzani desenmascara la absurdidad histórica de las estructuras sociales por su contradicción y su carácter destructivo y pernicioso, construye la imagen de una sociedad sin pies ni cabeza, disparatada, donde las cosas están fuera de lugar, y a la vez expone una tesis destinada a incidir en el cambio social para el progreso. La farsátira de Cuzzani es finalmente una poética didáctica. Recupera el teatralismo de la farsa en una polifonía de elementos espectaculares (procedimientos brechtianos y expresionistas, escena simultánea, uso de coros en una particular articulación entre los personajes individuales y colectivos) que confluyen en un personaje simbólico y portavoz del autor, que explicita un mensaje inequívoco que apunta a la utopía, al diseño de una sociedad del futuro. El absurdo permite exagerar la situación cargada de contradicciones y contribuye a la vez a desplegar la espectacularidad escénica.

[152] Sobre la agrupación independiente *La Máscara*, véase el capítulo dedicado a *El puente* de Carlos Gorostiza en este mismo volumen.

> Creo en el absurdo cuando dice la verdad. Cualquiera que lea los diarios sabe que el absurdo es una de las formas de presentar la verdad de tal manera que nadie se atreva a negarla. Voto al peso en su actual cotización, o al precio del trigo, que debe estar a doscientos cincuenta o trescientos mil pesos el quintal, y al productor le dan cuarenta y dos mil con la pretensión de que se lo lleven hasta el puerto. Creo que el absurdo es una de las formas en que la realidad se muestra más brillante (Cuzzani, en Lucas, *El Cronista).*

Pero la base misma del teatro de Cuzzani está sustentada en una alegría robusta, que conduce a la emisión clara y pura de la verdad defendida en la obra. Todo ese mundo que se despliega ante el espectador finalmente adquiere sentido en la palabra cargada de significado y de esperanza política. Cuzzani confía profundamente en la palabra como herramienta transformadora. Es la palabra la que da nombre a la "aurora" que anuncia los tiempos por venir en el final de *El centroforward*.

La obra de nuestro análisis forma parte de un grupo de cuatro farsátiras, piezas que Cuzzani consideraba cuatro momentos de un mismo impulso, como declara en un metatexto incluido en su libro *Teatro* (1960). En la primera, *Una libra de carne* (1954), el hombre se debate bajo el peso de una estructura social. La toma de conciencia de la situación de injusticia lo conduce a encarar una primera reacción individual espontánea (p. 10). Ésta última reaparece en *El centroforward murió al amanecer*. En *Los indios estaban cabreros* (1958), Cuzzani presenta al rebelde que encauza su revolución. Finalmente *Sempronio, el peluquero y los hombrecitos* (1958) es el triunfo del hombre sobre la opresión. Hay entonces una progresión esperanzadora en el teatro de Cuzzani. El planteo de sus piezas, según él mismo explicita, sería el de ocuparse de temas profundamente humanos, de los que depende el futuro del hombre y la sociedad. En el prólogo a sus obras en abril de 1960, que llama "Balance y confidencia del autor", afirma: "…el teatro donde se debaten los problemas referidos no ya a un individuo románticamente heroico o psicológicamente agónico, sino al todo de la realidad social humana, necesita multiplicar sus elementos, ampliar su espacio psicológico y dar la medida de la multitud del todo humano" (Cuzzani, 1960: 14).

En el mencionado balance, Cuzzani afirma que sus cuatro farsátiras configuran y cierran un ciclo. A partir de este cierre se lanza hacia nuevas búsquedas que ratifiquen su compromiso con lo humano, porque afirma: "Necesito decir. Quiero decir. Debo decir. Y hay tanto para decir…" (Cuzzani, 1960: 16). Según Osvaldo Pellettieri, tres características de las farsátiras –estilización, didactismo, progresismo social– continúan como constante en su teatro posterior (Pelletieri, 1997: 64). Las obras siguientes de Cuzzani son *Para que se cumplan las escrituras* (1965), *Historia de un zurdo contrariado* (1984), las tres piezas cortas de *Cuzzani el breve* ("Deliciosa", "Complejísima" y "Espantosa"), *Disparen sobre el zorro gris* (1983)*, Pitágoras go home* (1984) y *Lo cortés no quita lo caliente* (1985).

En su prólogo de 1987 a su *Teatro completo*, "Del autor al lector" (Cuzzani, 1988:9-12), Cuzzani destaca las "constantes" de su teatro. La primera constante es "el humor", del que especifica:

> No el chiste o el chascarrillo –que los hay– sino un ánimo burlón que emerge a cada paso y que tiñe y colora toda la obra. De ese humor me importa decir algo ahora. Y lo más importante es que no sé de cuál tupido follaje genealógico resulté

> ser uno de los últimos descendientes del gran Aristófanes. O sea de esa potente raza de burlonesque nacen con un dispositivo especial para detectar el ridículo y, a la manera de los buenos perros de caza, emprenderla a los ladridos para que todos festejen la hilarante ridiculez. Y mi particular especialización en ese menester fue siempre el ridículo notable de los poderosos. De tal prosapia y semejante abolengo aristofanesco nació el género que quise llamar "farsátira" y que claramente define estos trabajos (Cuzzani, 1988: 10).

Obsérvese que Cuzzani extiende los rasgos de la farsátira a toda su producción. Agrega a continuación, detallando aun más su concepción de lo cómico teatral, y especialmente del aspecto satírico del poder que posee su obra: "Trabajar con el ridículo como materia prima, elaborar esas farsátiras, es hermoso y gratificante. También es tarea riesgosa e 'insalubre', porque los poderosos son generalmente ridículos, pero siguen siendo generalmente poderosos. Y pueden perdonar a quien les roba, a quien les insulta, a quien les agrede, pero jamás a quien se burla. Algo averigüé de eso" (Cuzzani, 1988: 10).

Otra de las constantes señaladas por Cuzzani es su "preocupación por la libertad":

> En casi todas ellas [sus obras] se tramita el tema de la libertad, no para proclamar definiciones filosóficas, teológicas o científicas –hay muchas y contradictorias–, sino simplemente para defenderla. Porque la Libertad [sic], como las muelas, sólo se la advierte cuando duele. Y el tema profundo de cada una de estas piezas, es la aparición de una diferente agresión a la libertad. Ya venga ella de las estructuras sociales, del dinero, de los prejuicios, del poder atómico, de las profecías bíblicas, del número pitagórico, del subconsciente o de dos dioses enfrentados que pretenden dirigir los destinos del hombre (Cuzzani, 1988: 10-11).

Para Cuzzani, el tema de la libertad se vincula con un teatro de preocupación social, y explicita así uno de los rasgos centrales de la dramaturgia del Teatro Independiente:

> No está oculta una innegable preocupación por lo que ha dado en llamarse la "temática social" que aparece hasta como obsesiva en todo el trabajo. La tal temática se entrelaza con las alarmas sobre la libertad y no se dirige realmente a propugnar soluciones ideológicas o políticas determinadas, sino a definir una esperanza sobre el advenimiento de cambios que la estructura social de todos los países reclama para eliminar las injusticias y las sumisiones irritantes, el hambre, la guerra, la autocracia y los imperialismos. Esperanza que unas veces se apoya en la lucidez de conciencia, otras en el amor, otras en la Historia [sic] (Cuzzani, 1988:11).

Cuzzani atribuye a la existencia de los "ya legendarios y heroicos Teatros Independientes" la posibilidad histórica de desarrollar este teatro de "temática social". En ese metatexto revelador Cuzzani observa sobre la farsátira:

> Generalmente se parte de una propuesta voluntariamente exagerada hasta casi el absurdo, con relación a la situación del protagonista. Esta situación insólita se tramita en un medio ambiente realista, natural y del choque entre ambas "realidades" surge gran parte del humor y la intriga sobre cómo aquietar finalmente la tensión creada. Este apaciguamiento final ocurre de diversas maneras así estructuradas desde el más antiguo teatro griego. Cuando el personaje se vuelve arquetipo y trasciende su mera individualidad, generalmente muere por fidelidad a su esencia sin pactos ni menoscabos de lo que encarna. Cuando la figura protagónica es, en cambio, más individual y personal, el final lo compagina en un "happy end" más alegre y pacífico (Cuzzani, 1988: 11-12).

Sobre la espectacularidad y el teatralismo de la farsátira, Cuzzani señala en 1987:

> Otra de las modalidades habituales es el tratamiento multitudinario, la profusión de personajes accidentales, coros, simultaneidades escénicas, o tratamiento cinematográfico de cortes directos entre situaciones. Alguna vez explicité que tal vez su origen se debiese a la gran cantidad de actores disponibles en los Teatros Independientes. También influyó un personal gusto operístico que proviene de mi infancia transcurrida en el mágico decorado sonoro de las óperas italianas. Y algo, también, en una atroz facilidad para el verso rimado y coral, que brota a cada paso en las obras (Cuzzani, 1988: 12).

Finalmente, Cuzzani celebra su amor por la palabra, por el carácter literario del teatro: "Lo último mencionable quizá fuera mi devoción por el sonido del idioma, la reverencia a los estilos nobles y clásicos, castellanos, shakesperianos, de antiguas redacciones bíblicas y, a no dudarlo, por los juegos de palabras y giros que aprendí desde chico en las comedias de Pedro Muñoz Seca, en los versos de Vital Aza, y más atrás en las burlas del Arcipreste de Hita o de Quevedo"(Cuzzani, 1988: 12).

En *El centroforward...* se plantea el conflicto entre la libertad individual-social y el sometimiento del hombre por el hombre. Está estructurada en tres actos. Ya en el primero se anticipa lo que será el final de la pieza. Se hace entonces un recorrido inverso. Desde lo que será un desenlace anunciado, se nos conduce al principio de la historia a través de un personaje testigo que hace las veces de relator. Se trata del vagabundo que, teniendo en su poder las memorias del protagonista, asume la palabra y narra al público sus peripecias.

Cada farsátira se organiza alrededor de una situación espectacular, en este caso el remate público del jugador de fútbol Cacho Garibaldi. Se trata de un personaje ingenuo de un club de barrio, cuyo único objetivo es practicar el deporte que lo apasiona y con su triunfo traer felicidad a sus seguidores. En el otro extremo están el presidente del club, dispuesto a venderlo para saldar deudas, y Lupus, magnate de las finanzas, coleccionista de seres humanos.

Lupus exhibe en un palacio, a modo de museo, a los mejores de cada actividad. En remate público compra al centroforward, que pasa a engrosar su colección. Sus compañeros de cautiverio son una bailarina, un profesor de ciencia, un personaje teatral, Hamlet, y King Kong. Reúne así la personalidad más destacada del deporte, la belleza de la danza, la sagacidad del sabio, el arte del teatro y la fuerza salvaje.

Los cautivos están resignados a su condición, pero Garibaldi, personaje-eje de la trama, después de un primer momento de confusión, se propone escapar. Con su amor despierta la rebeldía de la bailarina. Dispuestos a fugarse, la acción se desarrolla de modo tal que el protagonista termina asesinando a su captor, por lo que es condenado a muerte. En el momento de la ejecución, el joven pronuncia un monólogo final en el que se afirma como hombre que lucha por su libertad y reivindica su derecho a alcanzar la felicidad. En un final esperanzador recibe la llegada de la aurora.

Es pertinente un análisis del espacio donde se desarrolla el conflicto. Todo se juega en el universo contrastado del afuera y el adentro, que se presentan ya en el inicio de la pieza. Hay una plaza, un

espacio abierto a la circulación, y una pequeña ventana enrejada, iluminada durante toda la obra. La ventana pertenece a la pared de la cárcel. El afuera y el adentro, la libertad y la posibilidad de perderlas están permanentemente presentes. Esta polaridad se repite entre el palacio con murallas sin ventanas ni balcones donde está Garibaldi cautivo y la calle, el barrio, la casa que comparte con su tía a la que anhela volver. También se da una oposición entre el espacio de la cancha, donde se mueve con soltura, y su pequeña habitación con banderitas colgadas, una silla y una cama de hierro, donde llega agotado con la ropa hecha jirones al final de cada partido. Estos espacios contrastados se multiplican en el relato. El dramaturgo propone juegos de luz y sombra que constituirán los diferentes planos donde se desarrollará la acción.

En la plaza se llevará a cabo una ceremonia particular, el espectáculo de la muerte. El guardián es el encargado de organizar la función: reparte programas y acomoda a la gente. Aquí Cuzzani pone en juego toda su ironía para despertar hilaridad a partir de una situación siniestra. En medio de la plaza, lugar de esparcimiento, se alzará un dispositivo amenazante, el patíbulo. Este elemento perturbador, que está presente desde el comienzo, anuncia el desenlace funesto. Desenlace marcado por la violencia, la ejecución de un hombre, que el autor transforma en un momento de gloria a través de la arenga del personaje, una suerte de sacrificio en aras de una toma de conciencia de la humanidad.

De hecho, el dramaturgo presenta al personaje como un héroe. No por azar el autor elige un apellido emblemático para nombrar a su personaje. Garibaldi, héroe italiano de los más populares, protagonista de la lucha por la independencia y la libertad, que permaneció doce años en Sudamérica. De su paso legendario por estos territorios quedó entre otras cosas la cancioncilla que lo inmortalizaba: “E non é vero che é morto Garibaldi, pum, Garibaldi pum, Garibaldi pum”. Los hinchas entonan el estribillo dedicándolo a su ídolo.

El estudioso Hugo Bauzá afirma que en la morfología del héroe el aspecto más destacable es “el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor” (Bauzá, 2007:7). Son seres singulares que, en su afán de cambiar el mundo, con frecuencia no miden las consecuencias de sus acciones. Su lucha apasionada los lleva a una muerte trágica, generalmente temprana. Así, a resguardo del deterioro del tiempo, quedan inmortalizados en el imaginario mítico con todo el esplendor de su potencia. Todos estos elementos pueden observarse en la figura del centroforward.

La imagen del héroe aquí se juega en dos planos. Al principio se trata de un héroe popular. Así se lo describe: “En su época fue uno de los héroes más celebrados del *footbal*l” (Cuzzani, 1960: 76). Un héroe alrededor del cual se aglutinan los hinchas, porque sus hazañas revitalizan al modesto club que les da una identidad: el Nahuel, “uno de esos clubes de barrio que nunca pudo aspirar a un título de campeón, pero que a fuerza de amor y sacrificio consiguen siempre un lugar en la tabla de posiciones” (Cuzzani, 1960: 77).

Es el sacrificio de su estrella, Garibaldi, el que nutre a Nahuel y su hinchada. Aunque es un muchacho sencillo, el deportista es consciente de su lugar en la vida de la comunidad. Habla de los hinchas como "los muchachos", dice: "Toda su alegría la tienen los domingos, cuando gana el Nahuel. Es algo que tienen en común entre todos. Y se sienten más amigos y se perdonan muchas cosas, porque son todos del Nahuel" (Cuzzani, 1960: 81). La misión del protagonista es ganar para ellos, sostener su alegría, su identidad. Este héroe popular deviene un héroe metafísico, encarna en sí solitariamente la lucha por la libertad y la dignidad humanas.

Esta metamorfosis se evidencia también en un cambio de lenguaje. Garibaldi pasa de utilizar un vocabulario muy pobre en los reportajes radiales a los que responde como en un reflejo condicionado, a la expresión cada vez más clara de sus sentimientos a medida que avanza la pieza, culminando en un monólogo[153] esclarecido y valiente.

Otro elemento curioso es el cuaderno de memorias de Garibaldi, que habría escrito para comunicar su verdad y que recoge el personaje del vagabundo-relator. Este recurso, destinado sin duda a producir distanciamiento, revela el intertexto de Bertolt Brecht en la poética de Cuzzani. El vagabundo, caracterizado como un filósofo, "un soñador de las calles", es el que articula toda la pieza, al leer al público el manuscrito que cuenta la historia del condenado. Suerte de personaje explicitador, portador de la verdad, va conduciendo la acción. Y al hacerlo también él resulta transformado. De hecho, pasa de querer alejarse del lugar donde se va a ejecutar al deportista (por entonces, un individuo desconocido que es calificado como "un monstruo") a decidir presenciar la muerte de quien al final de la pieza ya considera un amigo.

También la bailarina resulta afectada por la fortaleza del deportista. Resignada a su prisión en un comienzo, elige luego luchar por su amor y su libertad bajo el impulso de este hombre que ha venido a conmover el letargo en el que se encontraba. La mutación del protagonista produce un efecto liberador en la vida de los que lo rodean. La saga del héroe no ha sido en vano.

Otra de las modalidades del dramaturgo tiene que ver con lo coral y el tratamiento multitudinario de personajes accidentales. Hay múltiples coros en esta pieza. En principio, el personaje colectivo que constituyen "los hinchas del Nahuel". Pero también el coro de carpinteros, un grupo de detectives, un coro de cuervos compuesto por el juez, el fiscal y el defensor, otro constituido por un vendedor, un empresario fabricante de sogas y su esposa. Cada una de estas agrupaciones tiene un comportamiento particular.

Los hinchas configuran una multitud que ruge, coreando nombres y agitando banderas. Su repertorio fundamentalmente es el estribillo de la canción referida: "¡Garibaldi pum!". Pero la admiración y pasión que sienten por su gladiador resulta impiadosa. Se los describe entrando en tropel en la habitación del deportista. Un hincha con un trozo de camiseta de su ídolo atado como bandera a un

[153] La evolución del discurso es tan llamativa que en la puesta realizada en España en 1959, el director Suárez Radillo (Madrid, Teatro Maravillas) optó por variar el tipo y la voz del personaje para expresar los cambios.

palo. Otro, un zapato; otro, una media. Lo tocan, lo abrazan. De algún modo lo consumen, lo desgarran como a la camiseta.

El coro de carpinteros presenta diversos lenguajes. Cuando aparece lo hace a ritmo militar blandiendo sus herramientas como armas a la par que canta una típica canción infantil, "Aserrín Aserrán" (Cuzzani, 1960: 74). La disparidad se acentúa entre este cántico y el uso de un discurso pretendidamente "culto" con expresiones que aluden al universo de la tragedia clásica, como la "tétrica mansión de Hades" (Cuzzani, 1960: 74). En constante movimiento, los carpinteros cambian su gesto corporal, se organizan en una nueva forma, arman una ronda y comienzan a caminar rítmicamente como en una danza indígena, cantando con voz ritual y pastosa. Una vez terminado el patíbulo, rompen la formación y lo que sigue es un diálogo coloquial y popular. De modo que en una misma escena conviven varias textualidades.

El paródico coro de detectives, con marcada entonación británica, se mueve en una suerte de coreografía típica de esta clase de personajes, recorriendo la escena deteniéndose a cada instante y mirándose. Son los que apresan a Garibaldi y lo entregan al coro de cuervos para ser juzgado. Esta curiosa escena culmina con la sentencia expresada en términos del cántico que acompañó la figura del centroforward durante toda la pieza, "¡Garibaldi, pum!", que se ha resignificado. De hecho, uno es el tono del aliento futbolero proferido por los fanáticos y otro muy distinto el tono de esos versos en boca del coro de cuervos en el momento de la condena. En esa circunstancia el "¡pum!" prefigura la ejecución.
El cariz farsesco se acentúa finalmente con el canto en ritmo de *swing* que protagonizan un vendedor y los fabricantes de la soga que se va a utilizar en la ejecución.

Hay en el autor, entonces, un gusto por el manejo colectivo de los personajes secundarios. Pero quizás donde mejor se expresa este interés de Cuzzani por lo multitudinario es en la escena final del acto segundo, que bien podría denominarse la "pesadilla de Garibaldi". Una suerte de fantasmagoría en la que las vivencias pesadillescas del futbolista son puestas en escena. En lo que el dramaturgo describe como un "coro fantasmal, sordo y obsesivo", se van iluminando alternadamente diferentes ángulos de la escena mientras desfilan todos los personajes involucrados en la historia. Así aparecen los hinchas en pleno partido de fútbol coreando su nombre, el rematador, su tía, Lupus vestido de dueño de circo, sus compañeros de cautiverio, etc. Y una figura metafórica, un canario enjaulado, que termina cantando en la oscuridad. Este desfile desemboca en un caos donde se escuchan "todo junto y en sombras" (Cuzzani, 1960: 103); un remolino de coros, silbatos de referí, latigazos de Lupus, gritos de cancha y músicas diversas. Este ritmo enloquecedor culmina con un sollozo de Garibaldi que barre con los ruidos y las sombras.

Todos los cautivos de Lupus son personajes ricos en sí mismos y también en la red de vínculos que tejen entre ellos.

Ingresamos a la mansión de Lupus a través de una escena que, por disparatada, resulta fuertemente reveladora. Garibaldi es entregado a su dueño embalado en una caja de madera que dice "Frágil" en un extremo y "¡Ojo! pies" del otro (Cuzzani, 1960: 91). Cuando retiran la estopa, aparece el deportista vestido con su equipo de fútbol, pelota en mano. De lo que se trata entonces es de coleccionar personajes, no seres humanos. El tema de la relación entre la sociedad de consumo y los seres humanos planteado paródicamente por Cuzzani es analizado posteriormente por Juan José Sebreli, quien reflexiona sobre el lugar del fútbol y el eros en la sociedad de consumo: "En una sociedad basada en el principio del rendimiento, el cuerpo humano pierde su cualidad específica para transformarse también él en un factor más de la producción. El cuerpo se convierte en una mercancía, es decir en un objeto cuyo valor de uso individual ha sido subordinado a su valor de cambio en el mercado" (Sebreli, 1992: 101).

Lo valioso no son las personas, sino las partes del cuerpo privilegiadas que hacen de esos seres personalidades destacadas. Esto es muy evidente en el caso de la bailarina. El magnate compra sus piernas. Cuando le son enviadas a su palacio la joven viene irremediablemente adherida a ellas. Las condiciones de cautiverio de Nora, la bailarina, y Cacho Garibaldi son similares. Ambos han sido vendidos para saldar deudas. La bailarina es una promesa malograda, el centroforward de algún modo también lo es. A él no se lo deja jugar, a ella no se le permite bailar. Solamente es exhibida de cuando en vez ante turistas que visitan el museo. Esta pareja conforma el núcleo romántico que de alguna manera impulsa la acción. Pero a su vez estos personajes se vinculan en polos antagónicos con los restantes.

Particularmente interesante resulta el personaje de Hamlet. Es justamente eso, un personaje. Lupus no compró a un hombre sino al héroe shakesperiano. Por lo tanto respira, come y duerme como el príncipe de Dinamarca. Se pasea por el palacio discurriendo sobre la vida y en su diálogo con Garibaldi define a éste como al "anti-Hamlet". He aquí un primer par antagónico. Lo que caracteriza al famoso príncipe es su dificultad para la acción. Es un personaje dubitativo que permanentemente demora la ejecución de la venganza. Explicita que es por esta postergación que subsiste. De hecho, cuando cumple con el mandato y mata a su tío, el usurpador, ya carga con su propia muerte. El veneno eficaz está cumpliendo su cometido. En contrapartida, el centroforward define su actividad como pura acción. No se puede dudar frente al arco, hay que patear.

Otro par antagónico es el constituido por la bailarina y King Kong. Esto es "la bella y la bestia", así calificados por Lupus al promediar la pieza. En cuanto a King Kong, definido como "la fuerza bruta", es en realidad mucho más que eso. Esta figura aparentemente irrelevante y silenciosa que imita los gestos de los otros con una sonrisa tonta, funciona a nivel metafórico como una suerte de alter-ego de Garibaldi. De hecho, no se trata de un simple simio sino de, otra vez, un personaje, en este caso cinematográfico. La figura inmortalizada por el cine[154] es la de un simio gigante, el último de su especie que vive en una isla remota. Capturado por un empresario inescrupuloso, es exhibido en los

[154] Cuzzani hace referencia al célebre film de 1933 dirigido por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, sobre texto del novelista y dramaturgo Richard Horatio Edgar Wallace.

teatros de New York. Pero el gorila rompe sus cadenas y va en busca de la actriz rubia que ha llegado a su corazón. Finalmente es abatido por aviones en lo alto de un rascacielos neoyorquino. Sin embargo, el que muere no es ya aquel simio salvaje, en estado natural, sino un primate humanizado, que encarna el deseo de libertad.
Garibaldi, al igual que King Kong, es brutalmente arrancado de su hábitat, de su lugar en el mundo por un empresario que lo esclaviza y lo convierte en un espectáculo. Y, como el legendario gorila, se libera a través del amor y la muerte. Sólo que en la pieza de Cuzzani la bestia ha perdido su fuerza. Lo que le queda es "una rabia impotente" (Cuzzani, 1960: 101) y cierta melancolía de otra vida. Lo que relata Nora es clave, Lupus lo compró a un circo en bancarrota: "figuraba en el inventario como mono amaestrado, pero (…) visto de cerca, más bien parece un hombre" (Cuzzani, 1960: 99).

Finalmente está el profesor. Este curioso prisionero parecería quedar fuera de los grupos antagónicos. Sin embargo, porta la contradicción en su propia interioridad. Es un físico matemático con los conocimientos suficientes para hacer bombas atómicas. Termina cautivo de Lupus de una manera muy particular. El magnate ha acaparado el remedio que puede calmar la acidez estomacal del hombre de ciencia y por lo tanto lo tiene en su poder. Una mente brillante esclavizada por un cuerpo disfuncional. En fin, un científico preso de su acidez estomacal. Un estallido provocado por su impericia derrumba la pared que romperá el límite con el afuera y posibilitará la evasión.

La riqueza de estos personajes ha dado lugar a diversas interpretaciones. Muchas han intentado acentuar el aspecto farsesco de los protagonistas. En la versión de *La Máscara* (1955) se presentó un Lupus, bajo y grueso al estilo del clásico burgués. En el Teatro Independiente El Faro de Rosario (1956), en cambio, se quiso explotar el antagonismo "Garibaldi-Lupus" presentando un magnate gigantesco frente a un deportista esmirriado y joven. En la versión cinematográfica de René Mugica, el coleccionista aparece como un personaje refinado y elegante que sólo por momentos deja trasuntar su crueldad en la voz y la mirada. Asimismo, se han concretizado en escena diversos Hamlet, desde un actor ya maduro que ve en su pertenencia a la "Colección Lupus" un modo de perpetuar su carrera, hasta la representación de un príncipe joven y apolíneo.

De igual modo, se han encontrado diferentes soluciones escenográficas. Algunas puestas en escena han resuelto hacer visible la construcción del patíbulo a lo largo de toda la obra. En la propuesta escenográfica de *La Máscara*, Antón utilizó cuatro periactos, presentando en cada una de las tres caras los diferentes espacios de la acción: la plaza pública, el palacio y la cámara negra. Cuando giraba el dispositivo el periacto mostraba otra cara y, con efecto peculiar, toda la escenografía. En otras puestas se optó por la colocación de tribunas de hinchas presenciando el espectáculo. Todas estas decisiones procuran hacer más evidente esta convivencia entre risa y tragedia presente (como referimos arriba) en la dramaturgia de Cuzzani.

En *El centroforward...* se verifican todos los ingredientes con que el mismo Cuzzani describe la poética de la farsátira. Se organiza alrededor de una situación "espectacularmente escénica" y utiliza

el absurdo como recurso para caricaturizar la situación central que adquiere así ribetes cómicos. Este absurdo acompaña todo el proceso de acción nutriendo el conflicto, pero en la resolución el absurdo estalla y queda el personaje despojado Se cae abruptamente en una situación descarnada que habilita un mensaje final del protagonista que explica al público su verdad. La verdad así emitida, sostiene el autor, produce una "sacudida eléctrica" en el auditorio (Cuzzani, 1960: 13). Es así como busca exponer los conflictos sociales escapando a los esquematismos maniqueos frecuentes en el teatro social. Se trata, pues, de proveer a la escena de materiales espectaculares propios del teatro, como enseñaba Bertolt Brecht.

Otro elemento constituyente de la farsátira presente en *El centroforward...* es el reparto numeroso. Cada pieza procura proyectar la gesta de un hombre singular hacia la multitud de sus semejantes. De ahí que instrumente la peculiar utilización de los coros ya descripta. Su objetivo es articular cada dolor y cada alegría individual con su antecedente social y típico. Esta idea de un individuo que asume el compromiso de muchos queda manifestada en el discurso del vagabundo ante la muerte de Lupus: "Ocurre siempre cuando un muchacho sencillo acorralado y a zarpazos toma sobre sí una tarea que sólo pueden realizar multitudes enteras" (Cuzzani, 1960: 109). Cuzzani hace hincapié en la alegría como condición posibilitadora fundamental de sus farsátiras así como la confianza en la justicia proclamada.

La estética de Cuzzani se apoya en elementos de la realidad que se cruzan con distorsiones caricaturescas. Los personajes usan discursos heterogéneos con intertextos que alternan la jerga futbolera con la tragedia y el teatro de Shakespeare. De hecho, se incluye el monólogo del príncipe Hamlet en inglés. Esta inclusión ha sido objeto de diferentes tratamientos por parte de los directores. El monólogo de Hamlet ha sido recitado en inglés en la puesta de *La Máscara* (1955). En otras ocasiones se interpretó en el idioma del país donde se representaba la pieza, y se lo suprimió cuando la audiencia lo requería.

El centroforward... se estrenó en marzo de 1955. Un tiempo de excepcionalidades, ya que eran los últimos momentos del segundo gobierno peronista. Éste es un tiempo de crisis económica y política. El modelo de acumulación mercadointernista había mostrado sus insuficiencias, las que se reflejaban en tensiones sociales hasta entonces inexistentes o, al menos, disimuladas por el crecimiento sostenido del período 1946/1952.

La industrialización basada en la sustitución de importaciones encontró su límite en la necesidad de capitales que yugularon el balance externo. Estados Unidos era la fuente principal de abastecimiento internacional tanto de tecnología como de financiamiento de bienes básicos. Las grandes corporaciones de los países avanzados, en particular las de origen estadounidense, llegan a estas playas con su afán de dominio.

Esto se ve reflejado de modo paródico en la pieza que nos ocupa. En el acto tercero, en los momentos previos a la ejecución del protagonista, entra a escena un hombre vestido de negro. Es un anunciador que viene a presentar al afamado industrial Cannis, conocido como "el rey de las sogas", perteneciente a los "monumentales establecimientos Cannis Company Limited" (Cuzzani, 1960: 111). Es el fabricante de las sogas que se emplearán en la ejecución. Lo que sigue es una situación disparatada donde el industrial, su esposa y un vendedor de la firma cantan a coro un jingle publicitario de la marca de sogas con un acento yanqui. Para rematar la escena, la señora Cannis consulta en un pequeño diccionario de bolsillo cómo se traduce *happiness* al castellano.

La crisis se hace sentir. Los cambios en el contexto económico del país hacen imposible sostener los objetivos básicos de la política peronista: la redistribución del ingreso, la expansión del empleo y el crecimiento del sector público. La política redistributiva de ingresos a través de aumentos de salarios llega a su fin. La participación de los asalariados en el ingreso nacional había alcanzado ya un alto nivel y la legislación social no podía otorgarles nuevas ventajas sin repercutir en los costos. De modo que, en 1952, el gobierno se embarcó en un nuevo plan de política económica que se distanciaba de los ejes centrales de su primera propuesta. Las nuevas medidas recuperaron en cierto grado la actividad económica. Pero no por mucho tiempo. La alianza originaria entre los industriales nacionales y los nuevos obreros se quiebra. La inflación es el mejor indicador de las tensiones de clase. El gobierno estaba en jaque.

Cuzzani estrena en un país insatisfecho, dividido, con un gobierno peronista en conflicto y acorralado. *El centroforward* se presenta tres meses antes del bombardeo de Plaza de Mayo, preludio del golpe de septiembre que derribará al peronismo. En este contexto, nuestro dramaturgo denuncia la manipulación a la que son sometidos los hombres comunes a manos de los poderosos. Así lo explicita promediando el acto segundo, en un pretendido monólogo de Hamlet: "Es atributo de los poderosos adquirir el arte, la ciencia y llevarlos a sus palacios. Cuando el genio no florece espontáneamente en las cortes, se lo adquiere fuera, se lo trae de lejanas tierras como una exquisita mercancía para el consumo del alma" (Cuzzani, 1960: 100).
Cacho Garibaldi, este muchacho sencillo, aplastado, fagocitado por el sistema, se convierte en el vocero de los sometidos. Este canario enjaulado es capaz de cantar en la oscuridad para decir su verdad: "Solamente libre vale la pena la vida" (Cuzzani, 1960:105).

Las cuatro farsátiras de la década del cincuenta fueron escritas y representadas en un lapso de cinco años, entre 1953 y 1958. Y han estado en cartel en diversos escenarios del mundo. *El centroforward murió al amanecer* se representó simultáneamente en ciudades tan dispares como Buenos Aires, Madrid y Leningrado. Algunos críticos cuestionaron el final de *El centroforward* considerando que el alegato que lo cerraba era un discurso extrateatral. Calificaron la arenga como un "mensaje postizo, monólogo panfletario". Sin embargo, el público acompaña la historia del centroforward cada vez que se repone.

La vitalidad de la farsátira se debe acaso a que, aunque cambien de ropaje, la opresión y la manipulación persisten en el mundo. El pie derecho de Garibaldi, el de los goles, objeto de deseo de un coleccionista, resume en sí la semántica del consumo y la fragmentación del hombre contemporáneo. Además, la comicidad es hoy más que nunca un recurso propicio para expresar y revelar las realidades más duras. En suma, el mensaje esperanzador de Cuzzani sigue vigente.

Bibliografía

Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Barcelona, Paidós, 1980.

Cerrato, Laura. "La tragedia shakesperiana", en William Shakespeare, *Obras completas. I: Tragedias*. Buenos Aires, Losada, 2006.

Cuzzani, Agustín. *Teatro.* Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1960.

Cuzzani, Agustín. *Teatro completo*. Buenos Aires, Almagesto, 1988. Incluye textos de Pedro Asquini, Onofre Lovero, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún.

Dubatti, Jorge. "Absurdo e imaginario clásico en el teatro de Albert Camus", en *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 93-124.

Ferrer, Aldo. *Crisis y alternancias de la política económica argentina.* Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1977.

Lucas, Roberto, Entrevista: *Agustín Cuzzani: La nostalgia de la independencia*, en *El Cronista Comercial*, Suplemento Cultural N° 17, p. II, citado en: Osvaldo Pellettieri, Díaz Silvina, *Teatro del pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna, 2006.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós, 1998.

Pellettieri, Osvaldo. "Agustín Cuzzani: la refuncionalización y actualización de la farsa", en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno 1949-1976*. Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 64-67.

Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen IV, La segunda modernidad (1949-1976).* Buenos Aires, Editorial Galerna, 2003.

Pruner, Michel. *Les Théâtres de l'Absurde*. Paris, Éditions Nathan/VUEF, 2003.

Sebreli, Juan José. *De Buenos Aires y su gente.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de Autores Teatrales Argentinos 1950/1990.* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1991.

Monólogo y memoria en el teatro argentino de las últimas décadas

Laura Fobbio (FFyH, UNC – CONICET)

laura.fobbio@gmail.com

Josette Féral (2005: 15) concibe al teatro como un lugar, un acto de memoria donde convergen las múltiples memorias de los hacedores, pero también la del espectador y, agregamos, del lector. Partiendo de este planteo, nos preguntamos por los procedimientos que definen la articulación entre monólogo dramático y memoria en el teatro argentino de las últimas décadas. Para ello, tenemos en cuenta los marcos sociales o colectivos de la memoria estudiados por Maurice Halbwachs (1994) y, completando esta idea, el sistema de interrelaciones entre memorias individuales referido por Roger Bastide (1994). Asimismo, consideramos los postulados de Marvin Carlson (2009) sobre el teatro como una continua aparición de espectros, mecanismos de reciclaje que proponen fenómenos nuevos de lo ya conocido. Ponemos en diálogo estas propuestas con los recursos y categorías que nos permiten definir al monólogo, tales como la interpelación e interacción, la relación con otras formas dramático-teatrales y géneros literarios, la intertextualidad, autorreflexividad, entre otros (Fobbio, 2009a).

Entendemos que el monólogo es una forma de comunicación autosuficiente[155] que actualiza, en el aquí y ahora de la enunciación, situaciones del pasado del personaje pero también del lector/espectador, destacándose tanto el recuerdo de ese pasado como su apropiación. Desde la interacción social posibilitada por el teatro, dejamos atrás el carácter unidireccional del monólogo –el "hablar solo a solas"– ya que esa palabra dramática lleva implícita una respuesta, sea de las voces que hablan a través del monologante, de otro personaje/figura textual, un destinatario construido por el discurrir, el público/lector... En tanto "diálogo travestido" (Trastoy, 1998: 176), el monólogo se constituye en una forma de memoria activa y podría ser considerado una parte de ese todo social, histórico, cultural al cual remite la obra. Así, reconocemos en los ciclos 2001 y 2002 organizados por Teatro x la Identidad, la recurrencia de obras monologadas empleadas para abordar, especialmente, el tema de la memoria. Siguiendo a Halbwachs (1994), decimos que esa memoria individual que se pone en escena mediante el monólogo –aún desde la virtualidad de la lectura–, está definida por los marcos sociales que permiten que los recuerdos de unos –en este caso del monologante, pero también de los hacedores– se completen con la ayuda de la memoria de otros –el público/lector.

La preponderancia del monólogo en el contexto teatral de las últimas décadas –reconocida por Adler (1999), Trastoy (2002) y Ubersfeld (2004)– en Argentina se vincularía, particularmente, a una comunicación problemática. Accedemos a la comunicación en el monólogo desde la teoría sistémica desarrollada por Watzlawick, Bateson y sus colegas de la Escuela de Palo Alto.[156] Así entendemos la

[155] Ampliamos el planteo de María del Carmen Bobes Naves (1992: 249 y 251) y reconocemos que, así como el diálogo dramático es "autosuficiente", el monólogo también lo es (Fobbio, 2009a).

[156] Algunas de las nociones y categorías que nos permiten entender la comunicación dramática son: interacción (complementaria y simétrica), conducta, autodefinición, confirmación-rechazo-desconfirmación, relación perturbada/desequilibrada, metacomunicación, juego sin fin (Watzlawick *et al*, 1973 y Winkin, 1990).

interacción como un proceso dramático pero también social, de la cual participan todos los interactuantes (personajes, hacedores, lector/espectador) en todo momento. En la interacción, los comportamientos individuales están regidos, definidos por un contexto tan amplio como la cultura (Birdwhistell, 1990: 78-79), y esto se podría articular con el proceso de memoria efectivizado en el monólogo.

Teniendo en cuenta tales premisas, cuando estudiamos el monólogo, configuramos la conducta del monologante a través de la relación con su entorno, las situaciones del pasado que reproduce y la reflexión acerca del discurrir presente. De este modo, no sólo accedemos a la interacción propuesta por la obra, sino también a la discursivización de la memoria que, retomando una vez más a Féral (2005: 17), "es 'construcción' del pasado por supuesto, pero es, aún más, construcción del presente". O, en palabras de Diana Taylor, "la memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado". De allí que hipoteticemos que el monólogo argentino de finales del siglo XX exhibe una comunicación conflictiva que trasciende la obra y nos involucra como sociedad. En las obras estudiadas el intercambio aparece definido por la violencia, la desmemoria y la negación que amenazan al monologante –memoria individual– y, por lo tanto, al lector/espectador –memoria colectiva/social. Como ejemplo de esto, la protagonista de *La noche devora a sus hijos* de Daniel Veronese (2005a), contempla junto a su madre la vida de los demás para contarla luego. Las historias que relata se encadenan unas a otras, pues remiten a un pasado común (la última dictadura militar), pero también a un mismo presente (el reclamo de justicia, la denuncia de la violencia en la Argentina actual). La monologante resume, en una frase, lo que consideramos propio del monólogo como forma de memoria: recordar las pequeñas cosas para recordar la totalidad, recibir las emociones ajenas como si fueran propias y contarlas (Veronese, 2005a: 253-254). En ese contexto, Veronese se compromete con el presente pero también con el pasado, y pone en escena interacciones conflictivas donde la palabra abarca al lector/espectador al remitir a la memoria de todos.

Como dijimos, es recurrente en el monólogo argentino de las últimas décadas que los protagonistas estén inmersos en una comunicación problemática, perturbada. De allí que la metacomunicación, en tanto reflexión sobre lo dicho y posible salida del desequilibrio (Watzlawick *et al*, 1973: 214-215), se constituya en un recurso de memoria. La metacomunicación le permite al personaje volver sobre sus palabras y discernir acerca de la interacción de la cual participa. En algunos casos, dicho recurso promueve un cambio en el entorno conflictivo donde se encuentra el monologante, como ocurre con María, protagonista de *El nombre* de Gambaro (1989), quien recupera su identidad, tras volver sobre su pasado. En otros casos, si los recuerdos están manipulados, repensar lo dicho no alcanza para revertir la perturbación, como sucede con Olga, personaje de *Mi querida* (Gambaro, 2002).

La memoria se vale, especialmente, de la palabra, del lenguaje (Halbwachs en Huici Urmeneta, 1998: 438-441). En la llamada "nueva dramaturgia argentina" las estéticas se configuran a través de la experimentación con el lenguaje, con los modos del decir. Por caso, al escribir *Una anatomía de la*

sombra y *El Orfeo* Tantanian 'comete' todos los excesos: borra los límites entre teatro y poesía, describe lo abstracto tan metafóricamente como abofetea con lo concreto, hasta provocar revulsión y despertar pudor. Esto aparece sintetizado en *El Orfeo* –como en otras obras de Tantanian– mediante un discurso que, por momentos, toca lo pornográfico, desdibujando los márgenes del lenguaje. La dulce música que en el mito calmaba las fieras y ponía a los pies de Orfeo a toda la naturaleza, se contrapone aquí a las palabras que Claudio le dedica a su amada para salvarla, frases que sacuden en una explícita obscenidad:

> NARRADOR: (…) Dos tenían sus vergas erectas y se masturbaban mientras me tocaban.
> Sentí, entonces, un chorro de meada tibia sobre mi cuerpo.
> El chorro de pis me bañó de lado a lado.
> Ya no podía distinguir cuántos de ellos estaban meando sobre mí.
> Alguien lamía mi cuerpo, otro hurgaba en mi culo.
> Todos acabaron encima mío (Tantanian, *El Orfeo*, 2007: 107).

Después de tanta desmesura 'coloquializada' sólo queda el vacío. El lenguaje azota la solemnidad mítica sin interrupciones y el texto actualiza una interacción violenta. La penetración carnal es la de las voces que vagan por las escenas y poseen a las diferentes bocas, apelando al recuerdo, como Eurídice es en la voz de Orfeo que la nombra. Este mecanismo 'endodramático' da cuenta de la pluralidad que constituye a los personajes, pero también al lector/espectador, y convoca la memoria de la soledad de quien se siente, como Orfeo, sólo acompañado por sí mismo.

Las dramaturgias actuales ponen en crisis el recuerdo que el lector/espectador tiene del monólogo tradicional. Observamos esto en la conjunción de formas dramáticas y géneros literarios y en los diálogos que *Luisa* –protagonista de la obra homónima de Veronese (2005b)– incorpora a su monologar. O en la estructura lírica de *Ring side*, del mismo autor, donde las indicaciones escénicas aparecen fusionadas al parlamento (Veronese, 2005c). Por su parte, el niño-monologante de *Sueño de gato*, también de Veronese (2005a), suspende el relato, abisma al parodiar la instancia confesional que se le suele adjudicar al monólogo y rompe con los estereotipos del niño y la maestra. Así, el monólogo actual burla las expectativas del lector/espectador, desdibuja las diferencias con el diálogo, transita por las fronteras genéricas complejizando estética y políticamente la forma dramática.

La memoria también se manifiesta a través del *gestus social* que deja la individualidad del yo y su discurso, para producir relaciones entre los hombres (Brecht, 1976: 26), y permite leer "de un solo golpe de vista (…) presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado" (Barthes, 1986: 96). Una vez más recurrimos a *La noche devora a sus hijos*, donde se describe a una mujer que le mete la mano en la boca a la gente, para saber qué pasa dentro de ésta cuando se cierra. Ese *gestus*, desde la incomodidad propia del teatro veronesiano, condensa la interpelación a

nombrar, a recordar. Desde la perspectiva de Pavis (1998: 226), ese *gestus* "en tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en tanto que carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo". El *gestus* de meter la mano en la boca de los demás también define al monólogo como forma de memoria: el dramaturgo le da voz al monologante y se cuela, a veces metalingüísticamente, buscando una réplica del lector/espectador. Así, el *gestus* individual del yo que discurre, es también *social* en tanto los personajes y las situaciones que propone el monólogo argentino remiten al mundo de referencia de su público (Pavis, 2001: 3).

Otro procedimiento de memoria que encontramos en el monólogo es la intertextualidad, esos fantasmas del pasado de los que habla Carlson (2009) y que nos llegan como citas de un mismo personaje, de diferentes obras de un mismo dramaturgo o fragmentos de otros discursos sociales. Según Carlson, en el teatro hay una constante aparición de espectros (situaciones, personajes, acciones) que se reciclan y repiten. En el monólogo, se trata de un ejercicio de memoria acerca del mito reconocido, de historias violentas apropiadas para mostrar cómo la represión se sucede en diferentes contextos. En palabras de Juan Mayorga (2007) es posible "que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos". Según sostiene Tantanian (2010), lo importante es *cómo* se reescriben las historias, el nuevo modo de decir aquello que se dijo otras veces. Así encontramos la reescritura de *El viaje a Jonostrov* de Boris Vian que hace Gambaro en *El viaje a Bahía Blanca*. Ya en 1974, la dramaturga denuncia y anticipa la tortura y muerte de la Argentina de los años siguientes. Por su parte, Tantanian, desde la idea de que "por vampirismo o por oposición uno está en diálogo con la literatura" (2010), plantea un contrato de lectura y recepción que reclama una competencia especial acerca de su producción, pero también de *sus* lecturas.[157] Así, una misma frase va pasando de parlamento en parlamento, por la voz de distintos monologantes, en distintas obras. Se trata de la metáfora sobre el tiempo, "esa boca abierta de Dios". El personaje de Ella la dice en *Una anatomía de la sombra* de 2000 (Tantanian, 2007: 67), Claudia la enuncia en *El Orfeo* de 2001 y 2002 (Tantanian, 2007: 93) y Muñequita y el autor la repiten en *Muñequita o juremos con gloria morir* de 2003:

> *Toma aire.*
> *Y revuelve en su memoria el recuerdo de sus versos. Los encuentra y decide regalárselos a los muertos*…
>
> Olvidando lo que al olvido rehúye…
> enfermos estamos
> dolidos estamos
> desesperados
> insomnes nuestros pasos sobre el tiempo
> -esa boca abierta de Dios-
> ni el silencio de los muertos
> escuchamos… (Tantanian, *Muñequita o juremos con gloria morir*, 2005: 19).

[157] Al estudiar la intertextualidad en la producción de Tantanian decimos que el autor realiza un proceso de fago-*citación*, es decir que engulle, absorbe palabras y textualidades que consignan y resignifican, a su vez, otras textualidades (Fobbio, 2010b).

Y nos detenemos en este monólogo de Tantanian ya que es definido por el autor, justamente, como "teatro de la memoria".[158] *Muñequita o juremos con gloria morir* es un recorrido detallado, poético y explícito por la historia argentina en relación con la historia universal. La enunciación fragmentaria y desordenada emerge de la voz de Muñequita, personaje ambiguo, binario, que retoma *graffittis* de diferentes revoluciones, canciones patrias como nuestro Himno Nacional y encarna a Eva Duarte desde el discurso de *Eva Perón* de Copi, *Evita vive* de Perlongher, *Esa mujer* de Walsh. Así de polimorfa, Muñequita es memoria hecha personaje que se presenta con los recuerdos por momentos borrosos, emplazando diferentes voces, y dando cuenta de una heterogeneidad propia del monólogo argentino actual, fragmentado, múltiple, intertextual, como la memoria. En la escena 7, luego de decir dieciséis *graffittis* de paredes del mundo y de todos los tiempos, la monologante recupera su voz y pregunta "¿Hay alguien ahí?". Entre otras alusiones a la historia reciente, el autor hace uso de este intertexto para remitir, nuevamente, a *El Orfeo* (Tantanian, 2007: 75 y 78). En el cuerpo de Muñequita pesan esos "álguienes" que intentan recordar, pero también arrastra la respuesta que busca Claudio –personaje de *El Orfeo*– ante la muerte de su esposa, la incertidumbre que conlleva la ausencia, el desasosiego de los cadáveres de Moreno, Quiroga, Belgrano, que la rodean en esa morgue/teatro de la memoria. Tantanian vuelve sobre sus propias palabras y sobre las de los demás, y el interrogante del personaje ("¿Hay alguien ahí?") se extiende al teatro: ¿a quién hablar? El monologante sabe que no está solo y que su recuerdo individual en ese "teatro de la memoria" es próximo al recuerdo del lector/espectador, o al menos lo activa.

En *Muñequita*… el teatro también exhibe sus "hilos", habla de sí mismo, se vuelve autorreflexivo (Breuer, 1981). Critica a los espectadores del teatro de la memoria por ser "sumisos", "pasivos", y refiere al actor como quien "Recuerda lo que quiere./ Después de todo el actor es soberano de la escena" (Tantanian, 2005: 29, 35 y 37). Estas expresiones verbalizan el simulacro de la representación, ambigüedad del teatro en el teatro (Pavis, 1998: 295) que nos incluyen; asimismo, provocan desde la ironía y nos llevan a reflexionar sobre la manipulación de los recuerdos en el teatro.

Estamos ante memorias estéticas que, en algunos casos –como en *El nombre* de Gambaro, *Potestad* de Pavlovsky (2001), *La noche devora a sus hijos* de Veronese– se conjugan con memorias políticas que dicen sobre la dictadura y la postdictadura. Memorias que tienen que ver con el hacer dramatúrgico actual y el legado: elecciones temáticas, estéticas, políticas vinculan a distintos autores y movilizan la competencia del lector/espectador. Así reconocemos que Veronese es heredero del teatro de Gambaro, tanto a nivel estético –la elección recurrente del monólogo como forma, la experimentación, el trabajo con el lenguaje, la incomodidad producida en el público/lector– como a nivel político –la última dictadura militar como tema recurrente.[159]

[158] El dramaturgo y director español Juan Mayorga, próximo a esta idea, habla del teatro como arte de memoria (Mayorga en Brizuela, 2008).

[159] Legado que consideran teatristas como Szuchmacher, Spregelburg, Kartun, entre otros (en Dubatti, 2006).

El monólogo es una *parte* de ese *todo* que ocurre a su alrededor/fuera del escenario; opera como fragmento de un diálogo mayor en el cual todos somos interpelados como miembros de una misma sociedad. Por ello, desde sus "matrices textuales de representatividad" (Ubersfeld, 1989: 16), el monólogo insta a quienes leen/espectan a participar en la reconstrucción de la H/historia relatada. El discurrir funciona como compendio de situaciones particulares, íntimas que entrecruzan la vida de sus protagonistas fuera y dentro de la memoria del monologante y se siguen entretejiendo, manoseando, en la memoria del público/lector.

En el monólogo argentino actual, los personajes son 'seres' débiles, abandonados, marginados de la comunicación, que padecen el anonimato, la cotidianidad en demasía y se constituyen en figuras textuales 'familiares' para el lector/espectador.[160] De este modo, las memorias individuales –insertas en un marco social, colectivo (Halbwachs, 1994)– se suman, articulan y completan con las memorias de la audiencia (Bastide, 1994) y así construyen un pasado común. Al convocar a la memoria, el monólogo de postdictadura reitera y reinstala el reclamo de justicia, representando las interacciones conflictivas y la incomunicación social de la Argentina de las últimas décadas. Se hace eco de la búsqueda de la identidad, se suma como herramienta de lucha para que el público se reconozca como parte, eslabón de esa cadena histórico-genética de la que habla Diana Taylor (1993) y que constituye toda sociedad.

Bibliografía

Adler, Heindrun. "¡Háblame! La técnica del monólogo", en *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999: 125-133.

Barthes, Roland. "Diderot. Brecht. Eisenstein", en *Lo obvio y lo obtuso*. *Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 1986: 93-101.

Bastide, Roger. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. Francia, Bastidiana, 7-8, julio-diciembre, 1994.

Birdwhistell, Ray. "Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo", en *La nueva comunicación*, Yves Winkin (comp. y estudio prel.). Barcelona, Kairós, 1990.

Bobes Naves, María del Carmen. *El Diálogo*. Madrid, Ed. Gredos, 1992.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, Jorge Hacker (sel.), Nélida Mendilaharzu de Machain (trad.). Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1976.

Breuer, Rolf. "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett", en Paul Watzlawick (comp. y pról.), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*. Buenos Aires, Gedisa, 1981: 121-138.

Brizuela, Mabel. "El teatro de Juan Mayorga: arte de la memoria", en I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas: Los siglos XX y XXI. [En línea] http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar. 2008.

Carlson, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena.* Buenos Aires, Ed. Artes del Sur, 2009.

[160] En cambio, los personajes que monologan en las obras del dramaturgo español Mayorga ejercen poder aún cuando también sufren el autoritarismo. Fedra en la obra homónima, Stalin en *Cartas de amor a Stalin*, Gottfried, el Comandante y el hombre de la Cruz Roja en *Himmelweg* además de auto-habilitarse para hablar, cuentan con una Historia que los autoriza (Fobbio, 2010a).

Dubatti, Jorge. “La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas”, en *Dramateatro revista digital*, Nº 18, mayo-agosto, 2006. [En línea] http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0018/dubatti18.htm. [2008, mayo].

Féral, Josette. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2005.

Fobbio, Laura. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Ed. Comunicarte, 2009.

— “Monólogo y memoria en el teatro español actual”, trabajo para el Seminario de Posgrado “El teatro como lugar de la memoria”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2010a.

— “Orfeo en el teatro argentino del siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanian”, en Gabriela Simón y Gabriela Milone (Coord.), *Variaciones Orfeo*. Córdoba, en prensa, 2010b.

Gambaro, Griselda. *El nombre*. *El viaje a Bahía Blanca* en *Teatro 3*. Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1989.

— *Falta de modestia* y *Mi querida*, en *Teatro 7*. Buenos Aires, Norma, 2002.

Halbwachs, Maurice. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris, Ed. Albin Michel, 1994.

Huici Urmeneta, Vicente. “Tiempo, espacio y memoria: actualidad de Maurice Halbwachs”, en *IV Euskal Soziologia Kongresua- IV Congreso Vasco de Sociología*. Bilbao, 1998: 438-441. [En línea] www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/Temmh.htm [2008, mayo].

Mayorga, Juan. “El dramaturgo como historiador”. Original del autor facilitado por el Seminario de Posgrado “El teatro como lugar de la memoria”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2007.

Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.

— “Tesis para el análisis del Texto Dramático”. Mimeo, Doctorado en Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2001.

Pavlovsky, Eduardo. *Potestad*, Entre Ríos y Buenos Aires, Galerna - Búsqueda de Ayllu, 2001.

Tantanian, Alejandro. *Muñequita o juremos con gloria morir*, en *Dramaturgia*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005: 9-37.

— *Una anatomía de la sombra. El Orfeo.* Buenos Aires, Losada, 2007.

— “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”, entrevista realizada por Laura Fobbio en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral***,** julio, año 6, N° 11. Universidad de Buenos Aires, 2010. [En línea] www.telondefondo.org.

Taylor, Diana. “Negotiating Performance”, Latin American Theatre Review, Vol. 26, Nº 2, Spring, 1993: 49-57. [En línea] https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/ handle/1808/3044.

Trastoy, Beatriz. “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota* y *Circonegro* de Daniel Veronese”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su crítica*, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires, Galerna, 1998: 175-183.

— *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2002.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

— *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004.

Veronese, Daniel. *La noche devora a sus hijos*, *Sueño de gato* y *Automandamientos*, en *La Deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005a.

— (2005b) *Luisa*, en *Cuerpo de Prueba I*. Buenos Aires, Atuel.

— (2005c) *Ring-side*, en *Cuerpo de Prueba II*. Buenos Aires, Atuel.

Watzlawick, Paul *et al*. *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.

Winkin, Yves. *La nueva comunicación* (comp. y estudio prel.). Barcelona, Kairós, 1990.

El desdoblamiento en el teatro de Mariano Pensotti

Los Muertos* y *El pasado es un animal grotesco

Sabrina Gilardenghi y Lucía Rud (UBA - GETEA)

sabrigilardenghi@yahoo.com.ar

Introducción

Mariano Pensotti es un joven dramaturgo, nacido en Buenos Aires en 1973. En un principio, se dedicó al cine y al video: realizó los films *El camino del medio* (1994) y *Soñar lobos y jirafas* (1996), y el corto *Peluquerías Golem* (1997). Trabaja como documentalista.

En teatro escribió y dirigió *Ojos Ajenos* (2000) en el Rojas, *Trieste* (2001) en el Rojas y el Centro Recoleta, *Los 8 de Julio* (2002) junto a Beatriz Catani en el Teatro Sarmiento dentro del Ciclo Biodrama, *Noche en las Cataratas* (2003) en el Instituto Goethe y en Del Otro Lado, *Vapor* (2004, 2005, 2006) en Espacio Callejón. También dirigió una versión semimontada de *La herida en el costado*, de la española Pilar Campos Gallego. Sus textos *Atardecer* y *Verano* fueron representados en el 2002 en Casa de América en Madrid.

La doble vertiente del cine y el teatro, un primer desdoblamiento de su profesión, se observa en algunas de sus puestas en escena donde ha explorado los usos expresivos del video yuxtapuesto a la actuación en vivo como elemento narrativo (*Trieste*, *Noche en las cataratas*).

En los trabajos *Los 8 de Julio*, *Los Muertos* y *El pasado es un animal grotesco*, la investigación se centró más en los límites de lo teatral, uniendo elementos documentales a la construcción de las ficciones (el biodrama acuñado por Vivi Tellas).

Los muertos y *El pasado es un animal grotesco*

Este trabajo pretende analizar el desdoblamiento en el espacio escénico y el desplazamiento actoral en *Los Muertos* y en *El pasado es un animal grotesco*.

En el año 2004, junto con Beatriz Catani, presentó *Los muertos (Un ensayo sobre representaciones de la muerte en Argentina)* en el Hebbel am Ufer de Berlín (dentro del ciclo Buenos Aires-Berlin, con la producción del Instituto Goethe de Buenos Aires). Durante 2006 y 2007, la obra fue presentada en El Camarín de las Musas. La obra está articulada en dos partes que se ven en forma paralela: por un lado una investigación sobre las diferentes representaciones de la muerte en la Argentina y sobre una posible comparación entre la vida (¿o la muerte?) de los cementerios (su fisonomía) y los teatros (su escenografía) y, por otro lado, el intento de reconstrucción por parte de un actor de una obra en la que actuó hace más de 20 años atrás en su ciudad natal: *Los Muertos* de James Joyce.

En el año 2010, se estrenó *El pasado es un animal grotesco* en el Teatro Sarmiento. Desde el título parafrasea al correspondiente a una canción de la banda norteamericana Of Montreal. La obra cuenta las historias de cuatro personajes a lo largo de diez años, desde 1999 hasta 2009. A través de fragmentos breves e intercalados se narran las historias de cuatro personas de Buenos Aires desde los 25 a los 35 años, con el ocasional marco de fondo de los cambios sociales y económicos de esa década. Algunas de esas historias hacen foco en lo cotidiano y otras más en lo extraordinario, algunas incluyen elementos documentales o autobiográficos y otras se sumergen abiertamente en la ficción. A su vez, cada historia se bifurca y ramifica en pequeñas historias secundarias con sus respectivos personajes… y sus respectivos espacios, abriendo un abanico que convoca a la multitud.

El desdoblamiento espacial

La representación de *Los Muertos* tuvo lugar en el Camarín de Las Musas en los años 2006 y 2007. Este teatro pertenece al circuito off y la sala del subsuelo, para la ocasión, disponía el espacio teatral al nivel del suelo y una serie de sillas que se enfilaban en tarimas elevándose del mismo destinadas al espectador.

El espacio escénico se dividía en dos subespacios:

1. A la derecha, dos jóvenes están sentados, en diagonal al público, frente a un pequeño televisor. Uno de ellos (Matías Vértiz) diserta informalmente con nosotros espectadores, como en una charla de café, sobre las representaciones de la muerte en Argentina. El otro (Nikolaus Kirstein) traduce cada frase al alemán. Un televisor reproduce un video con imágenes que ilustran el discurso. Las imágenes de cementerio operan de manera reiterativa con la palabra.

Este espacio funciona con signos en acumulación y con un principio reiterativo: las palabras en castellano, en alemán y la imagen ilustrativa, la insistencia y la abundancia de ejemplificación para establecer puntos de contactos en las relaciones entre el teatro y la muerte. El anclaje en la historia nacional también fue clave en este primer espacio. Vértiz va comentando diferentes situaciones de muertes emblemáticas en nuestro país y una de las frases del texto rezaba: “Argentina es un país de cuerpos ausentes”. Este representamen en la mayor parte de la población argentina o de quienes conozcan la historia del país hace referencia directa, en primer lugar, a los desaparecidos en la época de la dictadura militar. Este referente, sin embargo, no está nombrado entre los ejemplos que el actor numera para explicar esa frase, pero está implícito en su expresión y en la forma de articular el relato.

2. A la izquierda, una escenografía precaria que cuenta con seis sillas clásicas y dos sillas de estilo rústico medieval, un sillón de dos cuerpos, copas, una botella de sidra y un equipo de música sobre una mesita, y un arbolito de navidad. Este conjunto de objetos está dispuesto en forma de “u” hacia

el público. La escenografía evoca la escena añeja y evidencia su artificialidad en tanto las paredes que la circundan están montadas sin demasiado cuidado. Aquí, el actor (Alfredo Martín) intenta reconstruir la puesta en escena de *Los Muertos*, en la que había representado un pequeño papel, el de acompañante, treinta años atrás, en Corrientes.

En este espacio, el actor/personaje Alfredo Martín relata el proceso de reconstrucción de la obra. El primer paso es contar su último episodio cercano a la muerte: el accidente de su hermano. Luego, enumera las búsquedas que se realizaron para lograr esta reconstrucción (escenografía, grabación, fotos) a pedido de "ellos" – implícitamente, los directores. Para este intento de reconstrucción, el actor, precisamente, se vale de una escenografía (la "original" de la obra). Desde este primer momento ya comienzan a jugarse los elemento señalados más arriba, las múltiples relaciones entre los elementos autobiográficos y los ficcionales.

Entre estos dos espacios tan diferenciados encontramos como vínculo al traductor, quien va donde es requerido, pero nunca ingresa al espacio destinado a la representación de *Los Muertos* (ni traduce el texto de Joyce). Los actores se dirigen a este "interlocutor" que tiene como función casi única repetir el signo. Otras veces, el traductor pregunta, requiere la repetición de algún nombre, o se atreve a agregar algo no dicho en castellano (por ejemplo, la edad de Alfredo Martín).

Este segundo espacio se vuelve a desdoblar, en tanto:

En lo que sería el proscenio, en un plano más cercano al público, es el espacio más íntimo, en el que Alfredo Martín cuenta al público su última anécdota en relación con la muerte y habla de sí mismo. Esta instancia cobra vida únicamente como introducción y cierre del segundo espacio.

El pasado es un animal grotesco se presenta en el Teatro Sarmiento. El espacio dramático se da sobre un escenario giratorio, que corre en el sentido de las agujas de reloj, dividido en cuatro espacios. Dentro de esta estructura, cada espacio se construye a partir de un mínimo de elementos que condensan el universo de sus personajes: el cuarto de Mario, el living de Pablo, la veterinaria de Vicky, el camarín de Tierra Santa, el cuarto en Gerli, la habitación en París, un teatro under. Los espacios se van desdoblando y van mutando, casi imperceptiblemente, en una dinámica fluida y lograda por parte de los actores y de los ayudantes.

El segundo espacio, el exterior de esta calesita, es el escenario vacío que se va acumulando de las cajas de archivo del pasado ("1999", "2000"…"2009"), como si pudieran etiquetarse, guardarse y dejarse a un costado.

En esta obra, tal como en *Los muertos*, es recurrente la utilización del televisor como un nuevo desdoblamiento del espacio. Las imágenes audiovisuales mostradas en el televisor a veces operan

por redundancia (el relato verbal afirma lo mismo que se ve en la imagen) y otras veces, por disyunción (el relato no se condice con las imágenes que se proyectan).

El desdoblamiento actoral

1. Un actor, varios personajes

A partir de estos elementos, se muestran fragmentos de la obra *Los muertos*, interpretando el actor sólo a todos los personajes: las tías Julia y Catalina, Freddy, Gabriel, Gretta, la madre de Freddy, Mirta Ortiz. Para diferenciarlos se utilizan la palabra como índice (deícticos) y la entonación, la gestualidad y la mímica. De este modo, no resulta difícil distinguir a los personajes.

En *El pasado…* la multiplicidad de roles jugados por solo cuatro actores obliga al espectador a estar atento con las diferentes historias rectoras, como también implica un gran despliegue actoral. En esta obra no hay modificación de la gestualidad ni distorsiones de voz que permita inferir el cambio de personajes. Nos encontramos únicamente con los mismos actores adoptando diferentes situaciones. Es la situación y el rol que cumple cada uno en ellos (junto a sus sucesivos cambios de nombres) lo que permite distinguirlos como protagonistas de sus propias historias o, simplemente, participantes-ayudantes en las historias de los otros personajes.

2. Ficción y realidad

Las convenciones generales son comunes a todo el teatro. Sin embargo, nos resulta pertinente remitirnos a la diferenciación, según Beatriz Trastoy, de teatro de la representación y teatro de la presentación[161]. En *Los Muertos* juegan los dos tipos de teatro. Podríamos decir que el discurso de Alfredo Martín, presumiblemente autobiográfico, es un teatro de la presentación.

La reconstrucción de *Los Muertos*, es, aún con sus especificidades, teatro de la representación. En el momento de la presentación, se pone en duda el *principio de denegación* (Ubersfeld), según el cual sé que lo que veo es parte de la realidad, pero no está en el plano de la realidad. La autora señala que "en el interior del espacio escénico se construye (...) una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro (...) El ´teatro en el teatro´ dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea" (Ubersfeld, 1989: 37).

En algún punto, es posible confundir la realidad escénica con la realidad cotidiana, y preguntarse si verdaderamente el hermano de Alfredo Martín tuvo un accidente o si Matías Vértiz vive en Parque Pereyra.

[161] "Un teatro de representación es cuando se crea una ficción, cuando se encarna un personaje, cuando se habla de otra cosa, cuando se re-presenta - se presenta nuevamente – un mundo determinado. El teatro de la presentación será aquel que no media esa ficción" (Trastoy, 2006).

El teatro de presentación puede identificarse cuando Martín dice a los espectadores que “esto es lo primero que me pidieron que haga” y continúa “soy Alfredo Martín, soy actor y me convocaron para que reconstruya una obra de teatro en la que actué hace casi treinta años”, al cual agrega comentarios sobre la escenografía, el proceso de ensayos, la relación con los directores… está hablando de circunstancias verdaderas. Por lo tanto, en este tercer espacio, el espectador está incorporado íntegramente a la escena, el personaje le habla a él y pasa a ser parte de la obra en forma muy activa.

Conclusión

El teatro de Mariano Pensotti se desdobla, como un animal grotesco: desdobla la ficción y el documental; se desdobla actoralmente, en tanto los actores interpretan a varios personajes; y desdobla el espacio, que se multiplica casi como en fractales. Pero el desdoblamiento más importante se produce a nivel temporal: entre el pasado hecho presente a través de los recuerdos, de las representaciones, de las imágenes, de las anécdotas, y el presente que se obstina en recordar y tener al pasado como tiempo instituido.

A su vez, es un teatro que condensa e integra: une lo singular, el biodrama; lo particular, los argentinos y su contexto socio-político, y lo universal: el ser humano frente a su pasado que es, para siempre, inaprensible, y del que sólo nos quedan fragmentos y restos dispersos que mutan y se disfrazan cada vez que son evocados. Éste es el mayor desdoblamiento: entre el pasado que se resiste y el presente que recupera apenas trozos de una totalidad inaccesible, para Pensotti:

“Con los actores comentábamos que esto de reconstruir el pasado de alguien es como si uno sólo viera imágenes o una película medio destruida a la que hay que ponerle la voz en off. Como si el pasado fuera eso: flashes de una película de la que se perdió el montaje final y ahora hay que volver a armar” (Halfon, en *Página/12*, 2010).

Bibliografía

Bayer, María. “Entrevista a Mariano Pensotti”. Disponible en: www.elinterpretador.net

Berruti, Rómulo. “Una búsqueda muy interesante”. Disponible En: www.mundoteatral.com, 26 de julio de 2006.

Cruz, Alejandro. “Un ensayo sobre la representación. Beatriz Catani estrena *Los Muertos*”, en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de julio de 2006.

De Marinis, Marco. “Semiótica”, en *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987

Eco, Umberto. “Peirce: Los fundamentos semióticos de la cooperación textual”, en *Lector in fabula*. Barcelona, 1981.

Eco, Umberto. “El Lector modelo”, en *Lector in fabula*. Barcelona, 1981.

Eco, Umberto. “Teoría de los códigos”, en *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1976.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989

Halfon, Mercedes. "Argentina. Hablando de mi generación", en *Página/12*, Buenos Aires, 18 de abril de 2010.

Joly, Martine. “Semiótica”, en *La imagen fija*. Buenos Aires, La Marca, 2003.

Joyce, James. “Los Muertos”, en *Dublineses*. Madrid, Alianza, 2000.

Kohen, Héctor. *El que acecha en el* umbral. Ficha de cátedra, Literatura de las Artes Combinadas II (Grüner), carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Kowzan, Tadeusz. “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *Semiología y teatro*. La Habana, Pueblo y Educación, 1988.

Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Paidós, 1984.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000.

Trastoy, Beatriz. Teórico IV, Análisis y crítica del hecho teatral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, año 2006.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989.

La poética directorial de Luciano Suardi:
miradas sobre *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez

María Laura González (CONICET-UBA- GETEA) y
Lía Noguera (ANPCyT-UBA-GETEA)
malalitagonzalez@hotmail.com

Este trabajo se inscribe en la investigación que conduce nuestro director, Osvaldo Pellettieri, intitulada *Poéticas directoriales y escénicas en Buenos Aires (1810-2000),* en la cual el período que corresponde a nuestra investigación -del que también hemos hablado en las Jornadas aquí realizadas el pasado año- corresponde a las prácticas escénicas actuales ligadas a la estética realista. Así, siguiendo esa línea directorial realista iniciada en nuestro país de la mano de Alezzo, Fernándes, Gandolfo, y continuada luego -en una segunda fase- por Laura Yusem y Jaime Kogan, encontramos que esta tercera fase realista de dirección que nos ocupa, representada por directores como Claudio Tolcachir, Luciano Cáceres, Julio Chavez, entre otros, propone una continuación de procedimientos, técnicas y preocupaciones estéticas que exhiben su permanencia, a la vez que dominancia, en nuestro campo teatral actual, pero con ciertas actualizaciones y corrimientos del paradigma canónico del realismo. Tal es el caso de Luciano Suardi. Él ha sabido acercarse a esta estética desde una particular creación escénica, desde una inquietud personal que recorrerá gran parte de su labor directorial: "Me interesa mucho lo cotidiano, lo pequeño cotidiano" (Suardi, 2009).

En su producción directorial observamos dos fases diferentes pero a la vez complementarias. La primera fase, correspondiente al circuito independiente, se inicia a mediados de los '90 y continúa hasta el 2000 con las obras *La espuma* y *Teresa R.* En ella buscó una refuncionalización del realismo, a partir de una dramaturgia propia en la que preponderó el uso de objetos y espacios cotidianos como elementos centrales de las fábulas narradas. Así también, mediante la utilización de procedimientos ligados al "realismo mágico", inició una poética que él mismo denomina "realismo corrido", y que se sostendrá a lo largo de su trayectoria.

La segunda fase está caracterizada por la alternancia y coexistencia de los tres circuitos teatrales (independiente, oficial y comercial). Se inicia en 2001 con *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez, en el Teatro Regio, y continúa hasta la actualidad. Con respecto a este cambio espacial y prodecimental, Suardi declaraba en el 2001*:* "Es la primera vez que utilizo el procedimiento tradicional de tomar un texto y resolver su puesta en escena. Pero no quiero forzar la obra para imponer mi línea" (Durán, 2001: 18). De esta manera, se observa una adecuación y modificación en los nuevos modos de producción, circulación y consumo correspondientes a estos nuevos ámbitos. Es de señalar que dicho pasaje se produce como una propuesta imprevista. Resultaría interesante para futuros trabajos indagar en qué de aquella etapa previa llamó la atención para lograr tal convocatoria porque, paradójicamente, se lo solicita para un tipo de teatro que no estaba estrechamente relacionado con su labor previa, sino como una nueva vertiente a desarrollar en su rol de director.

Con respecto a esta primera obra, que inicia su segunda etapa, Suardi contó para ella con un elenco conformado por: Elena Tasisto, Raúl Rizzo, Beatriz Spelzini, Ricardo Martín, Stella Galazzi, entre otros. Además, y con relación a *Los derechos de la salud,* él dice: "con esta obra Sánchez intentaba un teatro nuevo. Y en ese intento también hay fisuras, siempre se pretende una forma nueva desde una herida. Quebrada por tos y quebrada por el teatro. Por eso la obra inquieta, perturba nos deja grietas en la precariedad de los primeros intentos" (Suardi, 2001). Intentos que también comenzaba a experimentar este director.

Los derechos de la salud según Sánchez y la mirada de Suardi

Hacia 1907, Sánchez se encontraba muy enfermo. Una patología se había apoderado de sus pulmones desde hacía algunos años. Este padecimiento, instalado sin reparo, parecía no mostrar posibilidad de recuperación alguna. Se dice que por aquel entonces se retira a descansar en una estancia uruguaya en la localidad de Florida, donde retoma su pasión por la escritura. Allí da vuelo a su arte y concreta dos obras de su extensa producción dramática: *Nuestros hijos* y la que aquí nos convoca: *Los derechos de la salud*. A diferencia de períodos anteriores, esta nueva etapa linda con una intención más universalista, reflejada en la ilustración de un pensamiento de la época, con vistas al continente europeo. Ya no se muestra tan regionalista, sino que plantea una sociedad con otras características fecundas. Según Ordaz (2001), ésta es una gran diferencia en el autor respecto de su producción finisecular y de los primeros años del nuevo siglo, ya que sostiene que la tesis de *Los derechos de la salud* se contradice con sus ideas anteriores al interpretarse que: "sólo merecen vivir los sanos".

La trama se construye a partir de un triángulo amoroso entre Luisa –la enferma de tuberculosis, tísica, víctima de un padecimiento homologado al del autor– quien hasta los últimos momentos de su vida luchará por el amor de su esposo Roberto, a quien también ama la tercera en discordia, su hermana Renata. De esta manera, Sánchez propone una obra un tanto más débil respecto de las anteriores, pero en la que logra que el amor, la pasión y la denuncia se conjuguen en una temática tan universal como la enfermedad, donde aparece una ética sobre la salud, el vivir y la muerte.

Estrenada en el Teatro Solís de la ciudad vecina de Montevideo el 4 de diciembre de 1907 y dieciséis días más tarde en nuestro país en el Teatro El Nacional, *Los derechos de la salud* presentaba una dicotomía familiar ubicada dentro de un ambiente burgués muy lujoso y en las dependencias de su correspondiente despacho. A diferencia del furor causado en el país vecino, el público local no respondió de la misma manera. Casi un siglo después, Suardi lleva adelante su puesta en escena, con adaptación de Carlos Pais, como el encargado de "peinar" el texto dramático. Pais aclaraba, para la *Revista Teatro*, que sólo intentó simplificar el lenguaje, sin resultar coloquial. Asimismo, los personajes de los hijos (Pololo de 5 años y Nena de 4, que sí están presentes en el texto de Sánchez) fueron suprimidos. Además, esta adaptación, tal como lo señala Cilento (2001:60):

> no buscó revertir las principales coordenadas del texto de Sánchez en lo que respecta a la semántica, lo cual es un acierto, ya que la propuesta original era de por sí suficientemente perturbadora (…). La tesis de la obra depositada en el título, aún hoy se debate fuera de los límites impuestos por lo políticamente correcto, el respeto a las minorías y la no discriminación.

Indudablemente, dentro del nivel referencial dado por la enfermedad tratada, la obra tuvo resonancias directas –tanto en críticas como en análisis posteriores– con otra enfermedad más "actual", el SIDA. No desde la cuestión del contagio por contacto cercano propio de la tuberculosis (muy presente desde el inicio en la obra de Sánchez), sino desde la problemática de la discriminación y separación del enfermo como un otro desprovisto de iguales condiciones. Los derechos -el derecho- son entendidos en el texto como posibilidad.

De esta manera, es el texto de Sánchez el que a casi un siglo de su producción puede ser leído y "actualizado" desde diferentes líneas de lectura conformando así nuevas concretizaciones y universos de sentidos posibles. Incluso, al tratar la temática de la enfermedad como tópico universal, Suardi y su equipo utilizaron textos teóricos -tales como el de Susan Sontag "La enfermedad y sus metáforas"- convocados para los trabajos de mesa o al servicio de la reflexión ensayo tras ensayo. Y si se trata de hablar de metáforas, el encierro, el aislamiento, como también la ficción de ocultarle al enfermo su real patología, logran desprenderse como lecturas posible desde cómo actúan los que la rodean hasta cómo modifican su trato. Dice Luisa a su amiga Albertina: "Me hace más daño la caritativa ficción de ustedes, que el mismo mal que me roba la vida" (Acto I, escena III). Una ficción que modifica no sólo los modos de relacionarse con el enfermo sino que está dada desde los diferentes lugares ocupados y reorganizados dentro de la casa, como por ejemplo el hecho de que Renata supla el rol de madre y esposa de Luisa.

Ahora bien, respecto de la puesta del director argentino, nos interesa mencionar que ella evidenció notables actualizaciones en torno a la concepción del espacio escenográfico y que por el contrario no arriesgó en la dirección de actores sino que respetó sus poéticas logrando, a pesar de la disparidad, un conjunto homogéneo.

El espacio utilizado, que respeta un uso tradicional de la sala a la italiana, se destaca por la poca utilería y un trabajo lumínico que se concentró en la opacidad de los colores (también observado en el vestuario de época) el cual ayudó a privilegiar la profundidad del escenario. Al mismo tiempo, destacó el clima casi agobiante, aspecto que se reacentuó a partir de la pared diagonal de 12 metros que delimitaba y descentraba el lugar de las acciones. Así, con una puesta despojada, la resignificación que se observa es aquella que refiere al gran ventanal presente en las didascalias del texto de Sánchez y que en el caso de la versión argentina aparece sólo representada por una pequeña compuerta ubicada a gran altura y de difícil acceso. Este cambio semántico que establece

una ventana mucho más pequeña que la original, refuerza la imposibilidad de salida que tiene el personaje de Luisa, de acceso al "aire" que respiran los otros, los otros que son sanos. De hecho, cada intento de abrir la ventana está acompañado por una caída, y más específicamente se observa esto hacia el final de la obra, cuando Luisa ya vencida por la enfermedad y casi con un aspecto fantasmal reaparece en escena y pretende una vez más respirar el aire del afuera, vivir el exterior, pero nuevamente cae, y ésa es su caída final.

Asimismo, la escenificación de la opresión también se intensifica a partir de esa pared gris, anteriormente mencionada, una "pared expresionista que en el interior de la casa objetiva los límites y el encierro que le imprimen a Luisa la enfermedad y la proximidad de la muerte" (Dubatti, 2001). Si bien algunas críticas periodísticas consideran que la división que establece dicha pared diagonal es innecesaria y la justifican por el hecho del "enorme espacio del Regio" (Cosentino, 2001), como una forma de circunscribir las acciones y dar cuenta del universo intimista que plantea la obra, consideramos que dicha lectura no es suficiente, porque -según las afirmaciones del propio director- "también podría pensarse que esta diagonal es producto del desplazamiento de la pared, como si algo en esta casa estuviera corrido de su espacio (…)". De esta manera, los objetos que dividen las estructuras escénicas no sólo son utilizados para resolver los espacios, sino como signos que articulan el nivel semántico de la textualidad. Como ya dijimos, éstos se van a convertir en una de las principales características de la poética directorial de Suardi, posteriormente retomadas en *Tres hermanas* (2008) de Chejov y *Conversaciones después del entierro* (2009) de Yasmina Reza, entre otras. Todas ellas dan cuenta de ese "realismo corrido" entendido como correrse, sutilmente, del orden de lo conocido; proponer, al menos desde el espacio, una resignificación visual y un reforzamiento de las tesis planteadas por cada autor dramático.

Otro aspecto interesante que observamos a partir del análisis de las distintas obras que este director ha llevado escena, sobre todo en los circuitos previamente mencionados, es aquel que refiere a cómo la crítica construye la figura de Suardi "director". Tal como hemos mencionado en trabajos anteriores, aún no ha alcanzado un reconocimiento por estos usos diferentes del espacio escenográfico, la luminotecnia, como -en algunos casos- el trabajo con los actores, sino que todavía sigue siendo la preponderancia del autor que se está "poniendo en escena" el motivador para atraer al público en cada una de sus puestas. Tal es así que la crítica destaca el correcto trabajo con el texto y su prolijidad a la hora de escenificar los grandes clásicos del teatro nacional y universal, a la vez que aprecian y distinguen su sujeción a las textualidades dramáticas en detrimento mismo de su propia figura como director. Esto pareciera sugerir que la crítica lo valora por aquello que no reinventa, por ese lugar común y transitado que vuelve a repetir sobre los escenarios, como una especie de "curador" del teatro que vale la pena representar. En este orden de ideas, el discurso crítico sugeriría que uno no va a ver la última puesta de Suardi sino que va a ver: *Tres hermanas*, *El pan de la locura*, *Quien le teme a Virginia Woolf*, etc. Sin embargo, creemos que ese opacarse es parte de su juego como director porque él mismo no reniega de esa posición. Su ductilidad para adaptarse a los distintos medios que cada circuito le ofrece y del cual aprovecha cada una de sus

experiencias se constituye como parte de su huella personal. Entonces, por un lado, logra obtener ganancias a nivel empírico teatral; y por otro, deja pequeñas marcas de su impronta directorial… quizá con el tiempo podamos decir: vamos a ver "la última de Suardi".

Bibliografía

Cilento, Laura, 2001. "Cuando el pasado abre debates", en *Revista Teatro XXI*, Año VII, n° 13, primavera: 60-61

Braun, Edgard, 1992. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski.* Buenos Aires, Galerna

Cosentino, Olga, 2001, en *Clarín*, 28 de octubre.

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

Dubatti, Jorge, 2001, en *Nuevo siglo*, 28 de octubre

Durán, Ana, 2001. "La buena fe no evita el daño", en *Revista Teatro*, Año XXII, n° 64: 16-19.

Mirza, Roger - Osvaldo Pelletieri, 1998. *Florencio Sánchez entre las dos orillas.* Buenos Aires, Galerna

Ordaz, Luis, 2001. "Del sainete al teatro de ideas", en *Revista Teatro*, Año XXII, n° 64: 6-11

Pais, Carlos, 2001. "Obras de pasiones y amor", en *Revista Teatro*, Año XXII, n° 64: 12-14.

Pellettieri, Osvaldo, 1992. "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia", en Osvaldo Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los ´90*, Buenos Aires, Galerna

Pavis, Patrice, 1991. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo.* La Habana, HUNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba

_____, 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós

Sánchez, Florencio, 1907. *Los derechos de la salud.* Disponible en http: www.librodot.com

Suardi, Luciano, 2001. "Entrevista", en *Revista Vea más*, 12 de octubre

_____, 2009. Entrevista personal realizada por las autoras en el mes de octubre

Diálogo con Javier Daulte: La propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje

Silvana Hernández (CCC-UBA)
silvanalhernandez@gmail.com

Para una aproximación al trabajo de Javier Daulte en relación con el actor, no podemos eludir que él ha sido el fundador e integrante del grupo Caraja-ji, si bien ya disuelto, de gran relevancia en el marco de la historia teatral y cultural de la Postdictadura y en el que, definidos por la diferencia y la búsqueda de una voz independiente, coincidieron algunos de los exponentes más destacados de la dramaturgia actual que luego se sumarían a la concepción, desde hace tiempo instalada, del dramaturgo-puestista de sus propios textos. Daulte es dramaturgo, director y guionista, de una vasta trayectoria y proyección nacional e internacional. Este prolífico creador ha escrito una gran cantidad de textos que, en muchos de los casos, luego ha dirigido y con los cuales ha participado en festivales y ha obtenido diversos premios y nominaciones en nuestro país y en España, Francia, Alemania, Inglaterra y Colombia, entre otros. Se ha vinculado muy tempranamente, a la dirección teatral, a la que más tarde se dedicaría hasta la actualidad. El estreno de sus textos en el exterior, desde el de *Obito* en el Teatro de Agadu en Montevideo, Uruguay, hace más de una década, configura, de algún modo, el circuito de sus espectáculos, diferenciando el trabajo de los actores argentinos, de mucha mayor implicación debido a la prolongación en el tiempo de los procesos de trabajo y del espectáculo en cartel, con respecto al de los actores en el exterior, en particular en España, en donde los mismos se hallan sometidos a un sistema de producción con tiempos previamente pautados. Entre 1992 y 1998, Daulte se desempeñó como director artístico y administrativo del teatro Payró de Buenos Aires. Ha dictado Seminarios de Actuación y fue titular de la Cátedra de Dirección de Actores en la Escuela Superior de Cinematografía de Eliseo Subiela. Desde el 2006, se desempeña como director artístico del teatro La Villaroel de Barcelona. Regularmente dicta cursos y seminarios de dramaturgia en diversas ciudades del interior del país y de España.

Del mismo modo lo hace con la actuación, en cuyos cursos, su particular método de trabajo con los actores le ha valido la denominación de Procedimiento Daulte. Es asesor pedagógico de la Escuela de Interpretación EÒLIA de Barcelona, en la que se implementa su ya reconocido método para actores identificado con el trabajo a partir del aprendizaje memorístico, el absoluto respeto por la letra, las marcas del director y la entrega emocional, para luego atenerse a la singularidad emocional del actor. Como director, Javier Daulte es contundente con respecto a su posición al margen de todo modelo y en defensa del que considera el mayor territorio creativo del actor y su aporte irreemplazable: la singularidad emocional, y de la propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje. Define al actor como un complejo emocional y como el que más sabe, y se interesa mucho por aquél con posibilidades de afrontar un trabajo naturalista tanto como por los actores formados en ámbitos oficiales que, debido a las

circunstancias particulares de la enseñanza, presentan una mucho mayor disponibilidad. Este reconocido director de la escena nacional transforma y redimensiona la relación entre el actor y el director a partir de la convicción de que, no sólo el actor tiene la obligación de escuchar al director, sino que el director tiene idéntica obligación para con el actor. En lo que refiere a la relación con el teatro, Javier Daulte cree en la necesidad de un equilibrio entre las oportunidades existentes y las propias decisiones acerca de la dirección que el actor desea darle a su profesión, en la permanencia del goce en el actor y en la posibilidad de enriquecimiento que un actor involucrado en varios proyectos simultáneos puede aportar mediante una mayor disponibilidad.

¿Cómo elegís a los actores con los que vas a trabajar al momento de embarcarte en un nuevo proyecto?

Esto depende del proyecto. Muchas veces trabajo con actores con los que ya he trabajado alguna vez. Y también me interesa trabajar con actores con los cuales no he trabajado. En el caso de *Baraka*, ellos me convocaron a mí y yo elegí a la actriz a través de un casting. Sin embargo, es poco usual que yo convoque actores a un casting. Me gustan mucho los elencos en los que coinciden actores que han trabajado conmigo y otros que no lo han hecho. En general, me interesa mucho que el actor tenga un fuerte deseo de ser partícipe de ese proyecto, más allá de la necesidad habitual y absolutamente comprensible de trabajar. En el teatro alternativo, la necesidad económica de trabajo no suele ser lo que motiva al actor mientras que, en el ámbito privado puede llegar a ser una motivación. Por supuesto, también puede llegar a serlo en el teatro subsidiado. Por otra parte, me interesan mucho los actores formados en ámbitos oficiales. Ellos están acostumbrados a tener un nuevo profesor cada año y muchas veces deben cursar materias con profesores de actuación que nunca elegirían, pero con los que deben aprobar la materia. Entonces, esa circunstancia los entrena maravillosamente bien. Esos actores están mucho más disponibles. Lo que sucede es que, los actores formados en estudio esperan que todos los directores los dirijan del mismo modo que lo hace su maestro. Más allá de esto, siempre me gustó mucho lo que sucedía con la gente formada en el estudio de Carlos Gandolfo. Creo que Carlos era un gran maestro de actores. Los actores que se han formado allí no son psicologistas, sino que tienden a ser emocionales. Pero lo emocional y lo psicológico no son cosas correlativas. Otras formaciones, las más stanislavskianas, son psicologistas. Ellos siempre están en la búsqueda, de algún modo, de una lógica emocional. Y la singularidad de lo emocional es que muy rara vez responde a una lógica. Y si bien responde a una psicología, los actores no estudian psicología. Entonces, por qué vamos a tratar de hablar y de sostenernos en un sistema de pensamiento que no hemos estudiado. Yo creo que no debemos apelar a lo que no sabemos. El hecho de tener una psicología no implica saber acerca de esa disciplina, del mismo modo que tener un cuerpo no implica un saber en relación con la biología. Pero tendemos a creer que todos sabemos de psicología y, en realidad, nadie sabe más que aquellos que sí se dedicaron a su estudio. Por esto, propongo que hablemos de teatro y de los elementos del teatro. Uno de los elementos del teatro es el actor y éste es un complejo emocional ¿Cómo funciona ese complejo emocional? Esto depende de cada actor y de cada momento. El trabajo gira en torno a

eso. La psicología siempre se cuela pero, si chapuceamos en un territorio que desconocemos, podemos meter mucho la pata.

¿Qué tiene que tener el actor que vos elijas? ¿Qué poética tiene que tener en su propio cuerpo? ¿Elegís a un determinado actor porque es vital para tu poética?

Generalmente, y más allá de los argumentos en los que trabajo, me interesa mucho el actor que puede afrontar un trabajo naturalista. Yo espero que el actor enuncie el texto a partir de una suerte de extremo naturalismo y no de la artificiosidad. Por otra parte, yo quiero que los actores sean buenas personas y que, en el marco del trabajo, se genere una red vincular agradable. Y considero que esto es aún más importante cuando estoy trabajando en otro país. Allí estoy solo y lejos de casa, y, entonces, ese equipo de trabajo se convierte, de algún modo, en mi familia durante un determinado tiempo. Y si bien esto también sucede aquí, al finalizar el ensayo, regreso a mi casa. Luego, algunas veces no es fácil conformar un grupo de trabajo. Sucede que existen actores con los cuales me gustaría mucho trabajar y a los que también les gustaría trabajar conmigo, y ya han asumido otro compromiso. Muchos grupos de trabajo se forman a partir de la circunstancia de que aquél actor o aquella actriz con la que idealizamos trabajar, no puede comprometerse en el proyecto y debe ser reemplazado por otro. Esto forma parte del trabajo.

¿Cómo trabajás con los actores en lo que hace al proceso y al vínculo? Por ejemplo: ¿cómo lo hiciste en *Nunca estuviste tan adorable* o en alguna otra obra que, para vos, sea representativa de tu forma de trabajo?

En *Nunca estuviste tan adorable*, el punto de partida fue la elección de los actores. Yo ya había pensado en trabajar sobre ese material en términos de planteo. Y si bien no tenía la obra escrita, sí determiné los personajes que quería y, luego, elegí a los actores. En ese proyecto, trabajé con actores con los que yo ya había trabajado como María Onetto, Lorena Forte, Lucrecia Oviedo y Luciano Cáceres. Luego incorporé a Mirtha Busnelli, con quien hacía ya bastante tiempo que queríamos trabajar juntos, y a Willy Prociuk, quien había colaborado conmigo, sí bien no como actor, en otros proyectos. Por otro lado, busqué a Carlos Portaluppi, a quien necesitaba para la interpretación de Salvador, mi abuelo. Yo consideraba muy importante hallar, para ese personaje, un *fisic du role* determinado. La suerte hizo que, a partir de *Nunca estuviste tan adorable,* entre Carlos y yo estrechásemos el vínculo y pudiésemos volver a trabajar juntos en *La felicidad*.

Más allá de haber o no finalizado la escritura de la obra al momento de comenzar con los ensayos: ¿cómo enfrentan los actores ese primer ensayo? ¿Ya conocen el texto y lo tienen memorizado o improvisan un poco a partir del mismo?

Cuando se trata de una creación original, comienzo a ensayar teniendo dos escenas escritas. Así lo hice, por ejemplo, con *Nunca estuviste tan adorable*, a partir de las dos primeras escenas. De hecho,

el personaje que Luciano interpretaba ni siquiera aparecía en esas primeras escenas. Al margen de esto, comienzo a ensayar con texto aprendido. Actualmente estamos ensayando *Caperucita*. En realidad, en diciembre iniciamos un primer período de tres semanas de ensayo para probar algunas cosas. En aquél momento, yo sólo tenía escrita una escena y media del texto. Luego tomamos un largo receso, planificado con anterioridad. Y, al momento de retomar los ensayos en junio, yo ya tenía un primer borrador de la obra completa que aún continuo corrigiendo constantemente. En algún momento de los ensayos, como sucedió con *¿Estás ahí?*, *Automáticos* o *La felicidad*, éstas últimas en su versión original en España, apelo a la prueba de determinadas técnicas de improvisación para la orientación de algunos aspectos relacionados con el texto. En otros casos, como en los ensayos de los últimos días de *Caperucita*, con la que había una zona en crisis, me reuní con los actores y la notebook y modifiqué el texto con ellos a lo largo del ensayo. Cuando, luego de haber estrenado una obra en una ciudad, vuelvo a montar la obra en otra, como lo hice con *La felicidad*, *¿Estás ahí?* o *Nunca estuviste tan adorable*, considero el texto terminado, más allá de cualquier posible modificación futura.

Teniendo en cuenta las características de los actores que vos elegís en el exterior o que se acercan a vos, cuando llevás un texto tuyo a otro país por primera vez: ¿tu forma de trabajo difiere de la que ponés en práctica cuando trabajás por primera vez con un texto tuyo en Argentina?

Sí. Hay diferencias. Yo creo que los actores españoles son muy buenos. La diferencia reside en que, en Argentina, el actor, al menos en lo que respecta a aquellos con los que yo suelo trabajar, asume el proceso de trabajo como una aventura. En este sentido, yo considero que la implicación de los actores argentinos es mucho mayor porque los procesos de trabajo suelen ser más prolongados y porque, una vez que el espectáculo ha sido montado, permanece durante mucho tiempo en cartel. Por ende, el actor sabe que puede llegar a convivir durante mucho tiempo con ese personaje, con ese equipo de gente, y esto conduce a que el trabajo se asuma desde otro lugar. Es muy distinta la energía y la implicación de los actores en el trabajo, si los tiempos ya han sido pautados. En este caso, ellos saben que van a ensayar durante –por ejemplo– siete semanas y luego montar el espectáculo durante cinco en un teatro. Esto es lo que sucede en España, en donde existe cierta profesionalidad que empobrece un poco los procesos. Los resultados son excelentes y aún mejores que los procesos más prolongados, pero creo que la vivencia es diferente. Por ejemplo, *Caperucita* fue un proyecto que yo, en realidad, iba a estrenar en España. Después decidí que quería estrenarlo en Buenos Aires porque siento que aquí tengo un poco más de libertad. Inclusive, yo pude ensayar con los actores durante algunas semanas fuera del marco de la producción del espectáculo. Esto en España es prácticamente imposible. *Caperucita* nació hace más de un año como idea, proyecto y con el grupo actual de actores. Desde el inicio, yo imaginé un tiempo de trabajo posible pero, de algún modo, ese proyecto comenzó a demandar un tiempo de maduración más prolongado. Algo por el estilo comienza a ocurrir en España en algunos casos particulares en los que entienden que esa mayor implicación por parte de los actores da mejores resultados.

¿Qué grado de intervención tiene el actor en la toma de decisiones con respecto al espectáculo?

Al inicio de los ensayos, yo hago un pedido a los actores que tiene que ver con tener la letra aprendida, no modificar el texto y obedecer todas las marcas que yo hago. Una vez que el actor sabe la letra y la marca, paradójicamente le pido que sea libre y haga lo que quiera. Este es mi estilo de trabajo. El texto que dice el actor es el que está escrito, sea yo u otro quien lo haya escrito. Pero si, a partir de esa singularidad emocional y de una verdadera entrega emocional respecto de lo que le sucede al personaje, algo de esa marca se modifica o incluso surge una modificación involuntaria del texto, en general es acertado. Y esto está relacionado con el hecho de escuchar al actor. El mayor territorio creativo del actor y su inmenso aporte ireemplazable reside en su singularidad emocional. La organización del espacio es un trabajo compartido. Sin embargo, yo trato de quitarle ese tipo de problema al actor. Yo no quiero que el actor se ocupe de pensar en donde se para, que hace o que deja de hacer y, entonces, yo mismo le hago esas marcaciones. Por ende, yo puedo decirle al actor que palabras debe decir y en donde debe ubicarse, pero la calidad de esa singularidad emocional que él le va a otorgar a su personaje y a cada situación, en cada momento de la obra, corresponde al territorio exclusivo del actor. Yo creo que él puede hacer cualquier cosa sobre el escenario mientras no sea cualquier cosa. Si lo que el actor hace es realmente sostenido por una verdad emocional, es absolutamente válido. Si no, se trata de un capricho formal o idea. Pero no es precisamente lo que yo defino como idea actor. Una idea actor es una idea realmente sostenida a partir de una plataforma emocional sólida. Por este motivo, yo escucho mucho a los actores. Sin embargo, es muy difícil escucharlos porque los actores muchas veces hablan y demandan desde un lugar de gran inseguridad. Y al mismo tiempo es muy importante escucharlos porque creo que, si uno logra interpretar, más allá de muchos síntomas de inseguridad, el actor sabe mucho. Y el director debe saber captar esa verdad que proviene del actor. Existen unos cuantos directores a los que no les gusta escucharlo porque se ponen un poco nerviosos. También es cierto que, en algunos casos, el actor sólo concibe la obra desde la perspectiva de su personaje y, entonces, hay que tener cuidado con sus aportes. El actor frecuentemente cree que el director no lo escucha ni acepta ninguno de sus aportes. Y en muchas ocasiones se trata de ideas de dirección. Creo que este es un tema complejo pero que, de algún modo, así como el actor tiene la obligación de escuchar al director pareciera que el director no tiene la obligación de escuchar al actor. Yo creo que sí hay que escucharlo y mucho ya que el actor es el que más sabe.

¿Por qué considerás que el actor es el que más sabe?

El actor es el que más sabe porque es el que le gana al director. Yo creo que se trata de una cuestión de millaje. El actor tiene más millas. Un actor puede interpretar en el transcurso del mismo año varios personajes simultáneos en distintos ámbitos como la tele, el cine o el teatro. Pero más allá de esto, el actor es quien se presenta todas las noches ante el público. Y entonces, él adquiere una

experiencia y un saber vedado para quien no hace esa experiencia de estar todas las noches frente a un público. El actor participa de un proceso muy raro por el que, a lo largo de los ensayos, trabaja para el director. El director es quien dirige y se convierte, además, en el espectador privilegiado. Él es el espectador al cual el actor quiere agradar hasta que llega el momento en que el director debe decirle: "ya no tenés que agradarme a mí. A partir de ahora tenés que agradar a otros que son desconocidos y que quizá no te entiendan como te entiendo yo". Ese momento de enajenación, en el que, de algún modo, hay que dejar que el actor camine solo y se enfrente al público, es un momento muy complejo en el que se produce un desgarro y un duelo. Lo que sucede es que, ese momento acontece en una instancia del proceso de trabajo en el que todo el grupo está muy nervioso debido a la proximidad del estreno, al pasaje de la sala de ensayo al teatro y, por primera vez, al escenario. Y por otra parte, el director que durante los ensayos se hallaba próximo a los actores, la mayoría de las veces debido a las dimensiones de la sala, pasa a ubicarse en la fila diez del teatro. Allí el actor comienza a estar solo. Por todo esto, ese es un momento muy delicado en el que todo el trabajo realizado hasta allí peligra y se puede desmoronar.

El director de cine Robert Bresson hablaba acerca de que el actor tiene que vaciarse, librarse de su personalidad para poder interpretar el personaje y, que tiene que decir las cosas mecánicamente, del mismo modo que habla, sin pensar en los tonos y en lo que dice. En este sentido: ¿crees que es posible vaciar al actor, como lo pedía él y también Yasujiro Ozu en el cine?

Esto depende del actor. Es muy difícil generalizar. En el cine, toda mentira o falsedad salta a la vista de una manera espantosa. En el teatro, esto no sucede tanto. En este sentido, comprendo que Bresson necesitara de esa suerte de despojamiento de toda intencionalidad por parte del actor. En mi caso, el actor me interesa más que el personaje. Yo considero que los actores son más ricos que los personajes. Por otra parte, yo creo que el actor sabe muchísimo y que, muchas veces, él es quien resuelve cosas aún no resueltas en el texto ni por la dirección. A lo largo del proceso de ensayos, el actor participa de un trabajo de transformación en el que se va produciendo una mutación, y el resultado es luego apreciado por el espectador. Yo no suelo interesarme por toda propuesta compositiva o de composición externa del actor. El actor puede proponer que su personaje es rengo. Yo no sé si su personaje es rengo. Yo creo que esa propuesta debe ser producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje.
De alguna manera, todo tiene relación con el modo en que al actor le afectan las cosas que ocurren en escena al personaje. Aquellas cosas que al actor podrían no afectarle en su vida cotidiana, sí deben afectarle a lo largo del proceso de apropiación de ese universo emocional.
Finalmente, llegaremos a un resultado exterior que no nos hemos propuesto pero en el que, como director, tengo que confiar. Y después, si es necesario que el actor se tiña el pelo, se lo teñimos. Por otra parte, yo pienso que la personalidad del actor sólo en muy pocos casos puede erradicarse. Existen muy pocos actores en los que podamos observar niveles de apropiación que no permitan distinguir entre el personaje y la persona; o en los que se pueda apreciar que el actor es esa otra

persona y no se observen rasgos de su personalidad. Algunos de ellos son Javier Bardem o Meryl Streep. Luego, en el caso de otros actores, la personalidad tiende a estar más presente de manera inevitable. Un muy buen ejemplo de ello es Jack Nicholson. Pero en ambos casos, se trata de que el actor sea capaz de apropiarse del universo emocional del personaje. Solo esa apropiación emocional puede dar vida al personaje. Ninguna composición externa podrá hacerlo. En el caso de Jack Nicholson, siempre aparece su personalidad. Pero en algunos casos es el personaje y en otros no lo es. En definitiva, la personalidad nunca va a ayudar a este actor a que aparezca el personaje. En tal caso, su personalidad es inevitable o aparece por defecto. Cuando alguna vez hemos visto a Jack Nicholson tratando de que ésta esté en primer plano, su interpretación no presenta mayor interés. En cambio, Darío Grandinetti, en *Baraka,* se apropió del universo emocional de un personaje solitario y homosexual, y esto tiene muy poco que ver con su composición externa. Aquello que realmente hace que ese personaje esté vivo sobre el escenario es la apropiación emocional que el actor hizo del mismo.

¿Tenés algún método sostenido de trabajo o vas cambiando de método con el tiempo? ¿Te vinculás con algún modelo central como, por ejemplo, el stanislavskiano?

Yo creo que suelo trabajar con un mismo método. Y cada vez que me embarco en un nuevo proceso de trabajo, debo redescubrir ese método. En general, es bastante inusual, para los actores, la forma en que yo trabajo. Salvo para aquellos que ya han trabajado conmigo. Los actores se encuentran inmediatamente sumergidos en la cuestión. Desde el primer día de ensayos, ellos deben tener la letra aprendida. Y en ese sentido, mi método de trabajo pareciera ser muy técnico. También ese primer día soy muy exigente respecto de la entrega emocional. Por otra parte, yo no me dedico al análisis de texto. No hablo sobre la obra ni hablamos sobre los personajes. Sucede que no hablamos primero de cómo debería ser el personaje para luego tratar de hacerlo. Nosotros lo hacemos y, luego, comenzamos a darnos cuenta de que eso nos brinda algún material para componer... Y yo comprobé que esto me sucede tanto con un texto escrito por mí como con un texto de otro. Siempre trabajo de la misma manera. En realidad, descubrí que, cuando yo dirijo un texto propio, lo dirijo como si lo hubiera escrito otro. Y muchas veces, mientras lo dirijo, pareciera que me contradigo y que voy en contra de lo que el texto dice. En lo que respecta a los actores, ellos tendrían que ocuparse más de crear los personajes de los otros que los propios. Un actor puede hacer cualquier cosa para componer un padre, pero si los actores que interpretan a los hijos no ven un padre en él, haga lo que haga, no va a ser un padre. Mientras que, si el actor que interpreta al padre no se preocupa por interpretarlo, pero los que interpretan a los hijos ven un padre, yo como espectador, voy a ver en él al padre. Esto significa que, para que otro vea mi personaje, los otros tienen que crearlo y yo, por mi parte, ocuparme de crear los personajes de los otros. El espectador ve, de algún modo, como el actor ve y esto está relacionado con la magia. El mago logra que el público mire hacia donde él necesita que lo haga para que no se vea en donde está el truco. Y yo creo que eso es lo que hay que lograr en el teatro. Hay que tratar de que el espectador mire hacia donde el director quiere que mire para que el espectador no vea cuál es el truco o la costura.

Dicho de otro modo, existen ciertos momentos importantes del personaje en escena, en los que hay que ponerlo de espalda, ya que lo que el espectador se puede imaginar es mejor que lo que puede llegar a ver. Los momentos más terribles de las historias suelen ocurrir fuera de escena. Esto sucede mucho en el teatro de Shakespeare. Por ejemplo, como espectadores no asistimos a la escena en que Gertrudis encuentra a Ofelia muerta. Y, cuando ella lo relata, el espectador se imagina esa situación en la que la halló muerta mucho mejor de lo que lo podría interpretar ninguna actriz. Pero retomando tu pregunta con respecto a un método, yo creo que un director, luego de tantos años oficio, ya no sigue una receta. Para quien se encuentra involucrado en el arduo trabajo que implica hacer esto a lo largo de tantos años, el método consiste en ir encontrando uno mismo la propia verdad y el propio sistema de trabajo. Yo creo que lo que hay que aprender básicamente de Stanislavsky tiene que ver con su gran descubrimiento. Frente a una nueva dramaturgia como la de Chéjov, el modo de interpretación que imperaba en aquél momento no servía. Stanislavsky se dio cuenta de que, para una nueva dramaturgia había que inventar una nueva manera de actuación y había que observar a los grandes. El vio el germen de esa nueva forma de interpretación en grandes actores de aquella época. Esos actores ya estaban haciendo eso pero nadie lo veía. A veces, los prejuicios nos impiden ver modelos que yo creo que hay que observar. Olmedo cada día actúa mejor. En el caso de Guillermo Francella sucede lo mismo. Existen trabajos en relación con esa persona, en este caso Guillermo, que quizá no nos gusten o no nos interesen, pero esto nos impide ver algo de lo que hay que aprender. No es casualidad que Francella genere en el público lo que genera. Yo considero que hay que vencer prejuicios y tratar de comprender que es lo que hace que determinados actores sean un fenómeno. Sin dudas, es fácil apreciar la calidad de Meryl Streep como actriz. Pero es muy difícil traducir en lo que respecta a actores extranjeros. En este sentido, creo que debemos tratar de observar a los actores argentinos, ya que existe un elemento importantísimo en esta profesión y al que muchas veces se toma mucho menos en cuenta de lo que deberíamos: la tradición. No se puede observar a un actor sin tomar en cuenta su tradición. Argentina tiene una tradición actoral y los sajones tienen otra diferente.

Al momento de entrenar actores: ¿qué aspectos considerás esenciales en su formación?

El actor que ha llegado a la instancia del entrenamiento, ya se ha formado. Y yo creo que, tal como sucede con cualquier formación, el actor debe haberse formado y debe saber en que consiste este juego. Luego, su entrenamiento consiste en hacer desaparecer al actor. Más precisamente, el trabajo de entrenamiento de un actor se basa en disimular su formación y su técnica.

¿De qué modo considerás que el actor mantiene viva su relación con el teatro, evitando los clisés televisivos, el agotamiento o el desgaste, las demandas de cartel y la búsqueda de determinada jerarquía en los personajes? ¿Considerás que existen peligros en los que el actor puede caer y que lo perjudiquen? Y si es así: ¿cómo se cura de esos errores?

Yo creo que estamos atravesando una época un poco complicada. Nos encontramos muy demandados porque, viviendo en nuestro país, estamos permanentemente rindiendo examen. En la actualidad, todos tenemos que hacer cosas interesantes y tratar de ser fieles a nuestro espíritu. Pero al mismo tiempo: ¿Qué hacemos con la prensa? y ¿qué hacemos con la fama en el caso de los actores? Yo considero que la clave es saber decir que no. Pero llega un momento en el que el gran sueño consiste en poder ocupar un lugar para poder dedicarnos a lo que más nos gusta en la vida que, en este caso, es el teatro. Entonces, se produce una primera instancia en la que los deseos del actor son tan grandes que éste acepta cualquier propuesta que le ofrezcan. Eso, de algún modo, está bien. Pero yo creo que hay que tener mucho cuidado con desear mucho algo porque se cumple. El actor atraviesa momentos muy difíciles en los que le ofrecen cosas que, de ningún modo, quiere hacer pero que acepta debido a la falta de dinero. Se trata de una profesión muy inestable en el sentido de que tenemos trabajo, y luego estamos desocupados, y nuevamente tenemos trabajo y otra vez estamos desocupados. Entonces existe la sensación de no saber cuando surgirá otra propuesta y de que hay que pagar deudas y vivir. Por ende, debemos tratar de encontrar un buen equilibrio entre las ofertas existentes y las oportunidades que se producen y las propias decisiones acerca de cómo encarar la profesión.

En este sentido, considero que no hay que dejarse llevar en un 100% por la corriente ni tampoco intentar ir todo el tiempo contra la corriente. El actor está constantemente tomando decisiones, pero debe saber escuchar muy bien lo que está ocurriendo a su alrededor y no tomar decisiones sin sentido. Al margen de todo esto, yo creo que sí es posible mantener una rica relación con el teatro. Todo consiste en recuperar las propias afirmaciones y preguntarse: ¿Por qué hago esto? Se trata de no perder el placer de hacerlo. Yo creo que, cuando el actor comienza a no disfrutar de lo que está haciendo, allí se está encendiendo una luz de alarma y hay que observar un poco lo que sucede. El peligro reside en el hecho de que el actor descubra que hace veinte años que, por decirlo de algún modo, no disfruta con lo que hace. Esto ha sucedido y sucede, y es gravísimo. Y considero que el hecho de reflexionar acerca de eso funciona, de alguna manera, como una brújula. El actor debe estar muy atento a que el goce no desaparezca, porque ese fue el motivo por el cual él eligió esta profesión.

¿Qué opinás acerca de los actores que trabajan simultáneamente en varios espectáculos y en distintos circuitos incluyendo la televisión? ¿Lo considerás un hecho positivo y enriquecedor, inclusive en el caso de que trabajen con vos?

En algunos casos sí y en otros no. Existen algunos actores con la suficiente experiencia como para saber manejar esa situación. Esto sucedía con Jorge Marrale o con Hugo Arana a lo largo de la temporada en que *Baraka* estuvo en cartel. En aquél tiempo, ellos estaban trabajando en televisión simultáneamente. Entonces, creo que se trata de tener la experiencia suficiente como para saber administrar eso y que la situación no juegue en contra. En otros casos, el actor en cuestión tiene menos experiencia y esto juega en contra pero, al mismo tiempo, esa múltiple experiencia juega a favor. Probablemente, cuando se trata de un actor de veinticinco años de edad, es el momento de

hacer esa experiencia porque el cuerpo lo permite. A lo largo del proceso de ensayos de *Caperucita*, Héctor Diaz estaba grabando en televisión. En ese momento, yo le dije que creía que estaba muy bien que estuviera trabajando en la televisión.
Luego, le comenté las dificultades actorales concretas con las que yo creía que se iba a enfrentar respecto del proyecto de *Caperucita*. Y finalmente le consulté si estaba en condiciones de asumir la responsabilidad y me respondió que sí y que él era muy consciente. Entonces, una situación se puede transformar y se puede utilizar a favor. Por otra parte, el actor involucrado en un solo proyecto está tan disponible para ese proyecto que su trabajo se neurotiza. Esto no es bueno. Y en cambio, un actor involucrado en otros proyectos paralelos llega al ensayo y está mucho más disponible, aunque sólo sea debido al agotamiento. En este sentido, creo que no es ni bueno ni malo por sí mismo. Lo que sucede es que a veces un actor está completamente desocupado, o involucrado en un solo proyecto, pero en su vida personal tiene grandes problemas. Yo creo que todo esto tiene mucha relación con el logro de un cierto bienestar. Un actor tiene que estar bien para trabajar, y, si no lo está, ya no me interesa si está involucrado en dos mil cosas o solo en una.

Una vez que estrenaste un espectáculo y el resultado ya es satisfactorio: ¿continuás, de alguna manera, trabajando con los actores, haciendo cambios, ensayando, etc.?

Sí. No lo hago obsesivamente, pero lo hago. En el momento en que reestrenamos *Baraka* en enero, ensayamos, modifiqué algunas cosas y hace poco tiempo descubrí algunas otras. Me reuní con el elenco, probamos y funcionó. Uno debe permitirse, como director, mutar con el espectáculo y, también, aceptar el hecho de que el espectáculo es un acontecimiento vivo y que el público está modificándose cada noche. Esto es algo natural.

Diálogo con Rafael Spregelburd:
El actor co-creador, tan necesario a la voluntad del texto como irremplazable

Silvana Hernández (CCC-UBA)
silvanalhernandez@gmail.com

Si bien la actividad del creador Rafael Spregelburd en el marco del teatro porteño se ha desplegado en relación con diversas disciplinas -la dirección, la dramaturgia, la traducción y la actuación-, en las que se ha destacado y por las que ha recibido reconocimientos en muchas oportunidades, una de las tareas a las que se halla más intencionalmente vinculado, al margen de la dramaturgia, es la actuación. Spregelburd, quien ha integrado el grupo Caraja-ji, actualmente disuelto, se ha formado en los talleres de dramaturgia de Mauricio Kartun y José Sanchis Sinisterra, y de actuación de Ricardo Bartís, y es docente de dramaturgia, actuación y dirección para numerosas instituciones locales y extranjeras.

A partir de 2007, el actor también ha incursionado en el cine con la dirección de su película *Floresta*, y como actor de largometrajes, entre los que se cuentan: *Animalada* (de Sergio Bizzio), *La Ronda* (de Inés Braun); *Música en espera* (de Hernán Goldfrid) y *El hombre de al lado* (de Gastón Duprat y Mariano Cohn). Y luego lo ha hecho en la televisión, como actor en la sitcom *Mi señora es una espía*, de Andrea Garrote. Como director, Rafael Spregelburd destaca la personalidad del actor como un elemento clave del hecho interpretativo y reconoce su trabajo bajo dos modalidades: por una parte, con la compañía que él mismo fundó, el Patrón Vázquez, para la que actúa, dirige y escribe sus propios textos y con la que se ha presentado en numerosos festivales y encuentros realizados en España, Alemania, Francia, Inglaterra y Suecia, entre otros, y por otra, con un grupo numeroso de actores que han surgido de los cursos y talleres por él dictados a lo largo de algunos años.

Como dramaturgo, concibe sus textos a partir de los actores involucrados en el proyecto, en contraposición con el concepto del actor representador de la idea del creador y en absoluta defensa del actor co-creador, tan necesario a la voluntad del texto como irreemplazable. Rafael Spregelburd, uno de los referentes más reconocidos de la dramaturgia actual, es sumamente reflexivo con respecto a su oficio como creador, concibiendo a la improvisación como esencial en el trabajo del actor, combinada con la posterior intervención del director como unificador de las distintas lenguas de los actores y, a la relación con el teatro, basándose en la necesidad de fijarse continuamente nuevos objetivos, de ser fiel a los procesos creativos, de generar con el espectador una relación de permanente intercambio y en la convicción acerca de la riqueza del trabajo simultáneo de los actores con otros directores garantizando, de este modo, la vida y la subjetividad del teatro.

¿Cómo elegís los actores con los que vas a trabajar al momento de embarcarte en un nuevo proyecto?

Esto depende mucho del proyecto. En general no tengo una regla. Sin embargo, nunca he convocado actores a un casting y, por esto, no sabría muy bien qué pedirle a un actor para descubrir si ese tipo de actor satisface alguna de las necesidades concretas de una obra escrita por mí. No concibo mis obras como un texto que luego necesita determinado tipo de actor, sino que suele ser a la inversa. Escribo los textos pensando en los actores que van a estar involucrados en la obra. Yo tengo dos modalidades de trabajo. Una, con el grupo más o menos histórico que yo integro, el Patrón Vázquez, que es mi compañía estable y con la que, además, suelo viajar bastante. Esto implica que no sólo escribo las obras para el grupo, sino que también debo planificar las fechas de estreno, los viajes y las giras, coordinándolos con los otros trabajos de los miembros del grupo. La otra modalidad de trabajo se relaciona con los "actores de taller". Hace algunos años que ya no doy talleres, con lo cual he seleccionado un grupo bastante grande de actores a los que conozco y con los que trabajo a gusto. Se trata de actores en algunos casos muy formados, que han tomado algún taller conmigo y con los que, como resultado del mismo, hemos montado algún espectáculo, como en el caso de *Acassuso*, *Lúcido*, *Bloqueo*, *Bizarra* ó *Fractal*. En esos casos, yo no elegí a los actores sino que ellos me eligieron a mí para hacer esa experiencia. Pero también estoy trabajando mucho en otros países y cuando monto alguna de mis obras, por ejemplo, en Alemania o en España, se repiten un poco estas mismas modalidades. Cuando el teatro me contrata y los actores con los que voy a trabajar son los que conforman su ensamble, como puede suceder en Alemania, uno tiene que elegir entre un puñado de actores que son los contratados por la institución. Ante esa situación, me dejo llevar bastante por lo que me sugieren los directores artísticos del teatro, ya que la verdad es que no conozco a los actores. Y a veces, ni siquiera tengo la posibilidad de elección, entonces cruzo los dedos para que la obra funcione con los actores que me han asignado. En otros lugares, como en España o Cataluña, generalmente se trata de trabajos montados a partir de un curso de taller. Y allí tampoco se presenta el problema de la elección ya que los trabajos surgen a partir del trabajo específico del actor al pie del escenario, mientras yo voy escribiendo o mientras ellos mismos se van escribiendo para sí mismos. Yo escribí *Lúcido* para unos actores catalanes que había conocido en unos talleres, pensando en ellos independientemente de que aquí también la monté con actores argentinos más o menos parecidos. En ese sentido, yo no comparto la mirada de otros directores en cuanto a escribir un texto, imaginarlo de determinada manera y luego salir en la búsqueda de los actores que lo lleven a cabo. Yo fui escribiendo *Acassuso* a medida que ensayábamos y sucedió, por ejemplo, que durante el proceso de ensayos ensayábamos también *Bloqueo,* en la que coincidía uno de los actores, Santiago Gobernori. Él no podía trabajar en las dos obras simultáneamente por incompatibilidad de horarios y tuvimos que llamar a un actor para que lo reemplazara: Adrián Fondari, el único actor llamado para cumplir con un rol que ya se había conformado pero que no había interpretado él.

¿Qué tiene que tener ese actor o qué tiene que traer con él? ¿Qué poética tiene que tener en su propio cuerpo? ¿Elegís a un determinado actor porque es vital para tu poética? Más allá de que vos los conocés: ¿existe algún rasgo que se repita?

No. Porque yo no los elijo. Nunca viví la situación de tener que elegir entre varias opciones y quedarme con un actor porque valore más uno de estos rasgos que otro. Pero en relación con la primera parte de la pregunta: ¿qué tiene que tener ese actor? Yo considero que tiene que ser un actor creador. No suelen servirme los actores que se comportan como representadores de la idea de otro. Mientras que, si se trata de un actor creador que entiende que su involucramiento con el proyecto es vital porque yo voy a escribir para él, es decir, a partir de la fricción entre lo que se me ocurra como texto y su poética personal, este es el tipo de actor que a mí me sirve o con el que yo puedo trabajar mejor. A veces, en los cursos o en los talleres, conozco actores buenísimos. Sin embargo, ellos no sintonizan con esa voluntad según la que yo creo que el actor debe ser un co-creador del texto, es decir, una persona que se haga tan necesaria a la voluntad de ese texto que se torne irremplazable. Cuando surgen problemas durante el proceso de trabajo o un actor abandona el proyecto y hay que reemplazarlo por otro, a mí me cuesta mucho elegir otro actor que se sume a un proceso creativo previamente transitado por otra persona. En algunos casos, hemos elegido pausas, silencios, gestos o textos porque para ese actor eran muy singulares. Quizás ponés a otro actor en su lugar, que no tiene ese grado de singularidad, y hay que dar marcha atrás con todo y volver a concebirlo a partir de otra persona. Esto significa que la tradición teatral de mi generación en Buenos Aires consiste en que el actor comprenda que el texto y su persona están unidos, que la situación en la que ese actor va a estar involucrado es divertida o es singular porque se trata de él. Si fuera otro, el texto bien podría también ser otro.

Entonces: ¿La creación es la única constante que se repite o podés mencionar alguna otra?

Es la única constante. De hecho, los actores de estos grupos, entre sí, son muy disímiles; vienen de experiencias de formación muy diferentes. Por ejemplo, *El pánico* es la única obra que prácticamente monté a pedido de una institución. Se trataba del trabajo de fin de año de los egresados del IUNA. Este fue el único caso de actores a los que no conocía y escribí esa obra para ellos. Y ellos tampoco me conocían a mí. Por eso, antes de aceptar el trabajo, pedí que nos tomáramos un mes de tiempo para saber si nos gustábamos mutuamente. Si yo, a partir de ese taller, creía que no íbamos a poder trabajar juntos, no firmaba mi contrato, es decir, no aceptaba la responsabilidad de tener que escribir para ellos. Yo tengo muchísimo temor de quedar atrapado en una estructura de creación con actores que no comprendan esa parte de mi proceso. Pero funcionó, por lo que ahora imagino que no hay ningún motivo real para que no funcione con actores a los que yo no conozca. En el caso del IUNA, la mecánica consiste en que entre los alumnos tienen que decidir a quién le encargan la residencia que es el último año de su formación y ellos tienen que votar. Y se trata de una situación muy anómala para el tipo de teatro que se produce en Buenos Aires. El IUNA te contrata y, de pronto, te enfrentás con un elenco conformado por nueve mujeres y dos hombres. ¿Qué obra escrita se presta a esa distribución? Es muy difícil encontrar un director que dirija a esos actores en una obra de Lorca o de Shakespeare que se ajuste a esa distribución de roles. Generalmente no hay tanta coincidencia en la literatura dramática que a uno le pueda interesar. Los alumnos buscan entonces directores dramaturgos, como es mi caso, el de Luis Cano, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian o Emilio

García Whebi. En este sentido, no hay actores buenos o actores malos. Se trata de comprender algo que yo creo que tiene relación con una cuestión generacional: ¿qué es lo que un director necesita de un actor? Algunos directores sólo necesitan que el actor sea obediente y que represente una idea que el director ya tiene en su cabeza. Mientras que yo tengo que descubrir la idea in situ, a medida que avanzamos en el proceso.

¿Qué tipo de intervención tiene el actor en la toma de decisiones con respecto al espectáculo?

Paradójicamente, a partir de lo que te acabo de decir, parecería que el actor prácticamente va a firmar la obra conmigo y no es así. Si el actor comprende que tiene que estar disponible para que, en la situación del ensayo, yo le pueda dar las ideas dramatúrgicas: creo que el conflicto va a pasar por aquí y que me interesaría hablar de tal o cual tema, y se presta a sumar su poética a esa indagación… A veces ocurre algo muy curioso que es que el actor improvisa durante un largo rato poniéndole su propio texto y, luego, se enfrenta con que, cuando yo diseño la situación, no rescato ninguno de esos textos. Yo reescribo según mi propia poética. Hubo muy pocos casos en los que yo, a partir de improvisaciones, llegué a una obra que respetara este trazo textual del actor. Los casos son sólo tres. Uno es *Fractal*, y luego otras dos obras, que monté en Bahía Blanca con el grupo Kaos[162] en el año 2000. Se trata de *DKW* y *Plan canje*, dos obras muy poco conocidas aquí y que se han basado en improvisaciones a partir de unas consignas muy raras que yo les daba a los actores en aquella época. Luego firmamos todos como co-autores, del mismo modo que sucedió con *Fractal*. Y esto suele ser un pequeño problema porque *Fractal* es una obra que se ha representado bastante en otras ciudades como Mendoza, Rosario, etc. En Colombia, alguien quería hacerla y, para eso, se necesita la firma de las dieciséis personas que, en algunos de los casos, yo no he vuelto a ver y que no han ido a firmar a Argentores. Por este motivo, en el caso de *DKW* y *Plan canje*, los actores decidieron renunciar de facto a su legítima co-autoría. Se dieron cuenta de que si discutían entre ellos y alguno de los actores abandonaba el proyecto, no podíamos seguir adelante porque no teníamos su autorización firmada. Entonces, de común acuerdo, los actores me pidieron que reescribiera el texto como para que fuera un texto mío. De esta manera, sólo es necesaria mi autorización. Es muy curioso que, a raíz de un conflicto, un actor pueda ser reemplazado por el director o por el productor. La actuación no da derechos de autoría. Se trata de una falencia muy grave, sobre todo en el caso de un proceso en el que el actor se ha involucrado desde el inicio. Y al mismo tiempo, los actores buscan precisamente los proyectos en los que se hallen involucrados desde el comienzo. Es muy raro que un actor tenga muchísimos deseos de ser convocado para una obra terminada, para la que el texto ya fue escrito y entregar lo mejor de sí. Generalmente, los actores que a mí me interesan quieren involucrarse en el proyecto pero no quieren ser co-autores, porque saben que hay un problema de responsabilidad y un problema real de trabajo. El actor termina el ensayo, dio lo mejor de sí y regresa a su casa. Mientras que yo tengo que volver a mi casa y, a partir de ese trabajo, empezar a escribir la obra. Existen algunos actores a los que les encanta introducir el trazo personal en el trabajo pero que, luego, no son capaces o no quieren sentarse a

[162] El grupo Kaos es oriundo de Bahía Blanca.

reflexionar sobre su trabajo y escribirse o corregirse en términos dramatúrgicos. Supongo que, de alguna manera extraña, sucesión de pactos, prueba y error, ese tipo de actor se ha constituido como el ideal para el trabajo que yo realizo.

¿Cómo trabajás con los actores en lo que hace al proceso y al vínculo? ¿Cómo lo hiciste, por ejemplo, en Acassuso o en alguna otra obra que, para vos, sea representativa de tu forma de trabajo?

No tengo una forma única de trabajo. Incluso con mi grupo, el Patrón Vázquez, con el que yo podría afirmar que las reglas son más o menos así, varían muchísimo de un espectáculo a otro. Por ejemplo, yo concebí *La modestia*, que fue uno de los primeros trabajos del Patrón Vázquez, para mí y para Andrea Garrote, con quien co-fundamos el grupo. Y llamamos a los otros dos actores, Alberto Suárez y Mirta Busnelli, para completar el elenco con el que la obra se iba a estrenar en el Teatro Municipal General San Martín. El San Martín no estuvo de acuerdo en que yo, siendo autor y director, también actuara en la obra. Entonces, tuvimos que salir a buscar otro actor para que hiciera lo que yo había escrito para mí, lo que yo deseaba actuar con toda mi alma. A mí me interesaba más actuar en la obra que dirigirla. Esto me sucede siempre. Yo no tengo una voluntad de dirección. A mí me interesa actuar.

¿Por qué motivo dirigís? ¿Porque se trata de una obra tuya y querés ponerla vos mismo en escena o por algún otro motivo?

Yo dirijo muy a mi pesar. Además, con el transcurso del tiempo, descubrí que soy el mejor director posible de mis propios textos. Por otra parte, como yo no dirijo textos de otros autores, considero absurdo no dirigir los míos. Pero la verdad es que todo aquello que, como autor y actor, yo disfruto, como director, lo hago muy a mi pesar. La tarea de dirección no me resulta placentera. La conclusión es que el proceso de *La modestia* fue muy diferente del de *La estupidez*, por ejemplo, en la que yo sabía que sí iba a actuar. Yo escribí *La estupidez* comisionado por un teatro de Hamburgo y fui a vivir seis meses allí para escribir la obra. Ya me había reunido un par de veces con mis actores para discutir acerca de qué temas y estilos nos gustaría a todos trabajar y otros detalles. Conformamos un grupo que comparte muchísimas horas por semana de trabajo. En primera instancia, siempre trato de satisfacer la mirada de mis colegas, ya que sé que vamos a tener que convivir cinco años con una misma obra. Y en algunos casos aparecen caprichos. Yo siempre he respetado intuitivamente estos caprichos. Creo que, si le pido a un actor que ensaye una obra durante dos años, como sucede con algunas de mis obras, y que luego esté disponible durante tres años más para ir de gira y todo lo demás, tengo que asegurarme que esto es efectivamente lo que el actor más desea hacer con su tiempo y con su vida. Entonces les pregunto si les interesan los personajes, qué es lo que les gustaría que a sus personajes les pasara. Y esto conduce a que los procesos de trabajo con el Patrón Vázquez sean larguísimos. Para *La paranoia,* decidimos conjuntamente que parte de la obra iba a estar filmada porque nos interesaba como grupo transitar el lenguaje cinematográfico.

Todas las decisiones acerca de qué tipo de obra yo iba a escribir tenían que ver con los deseos y caprichos de esos cinco actores. Esto no necesariamente ocurre con *Acassuso* o *Lúcido*. Allí no hay tanto permiso para el capricho o el deseo del actor. Intimamente yo deseo que los actores estén complacidos pero no puedo dedicarle tres años a ese tipo de procesos. En el tiempo que me lleva montar una obra con el Patrón Vázquez, puedo llegar a montar simultáneamente tres o cuatro obras con otros grupos. Se trata de proyectos de densidades diferentes y yo, en ambos casos, encuentro ventajas y desventajas. Es evidente que a un montaje relámpago, como los que hago en Alemania en dos meses, no le puedo exigir el grado de densidad que tiene *La paranoia*. Pero, a su vez, cuando trabajo en Alemania con actores súper profesionales que desde el primer día hasta el último se saben el texto de memoria, que actúan como máquinas y que a lo mejor no me dan exactamente lo que yo necesito de la obra, para mí es un milagro que el texto se ponga en pie en un mes y medio. En un proceso "normal" de trabajo en Argentina esto me llevaría dos años. Entonces, ese tipo de proceso también me resulta muy placentero aunque no se trate, en lo personal, del vínculo estético ideal. Por esto, creo que así como uno se hace preguntas estéticas, uno se debe hacer preguntas concretas sobre sus propios mecanismos de producción. No hay nada peor que un creador que no duda, que ya tiene la fórmula hecha y que ya sabe cómo se ordeña esa vaca.

A propósito de lo que acabás de contarme: ¿Existe una constante en cuanto a que los actores memoricen su texto para el primer ensayo?

A veces sí y a veces no. En las situaciones en las que los actores no saben el texto escrito de memoria, lo leemos y actuamos con la hoja en la mano hasta que siento que ellos más o menos lo memorizan. En este sentido, tengo una regla. Yo quiero probar la eficacia de ese texto por lo que sólo ensayo con texto. Incluso en procesos caóticos como el de *Acassuso*, las actrices improvisaban un rato, yo observaba lo que hacían y parábamos, repetíamos, parábamos, etc. A veces repetimos cuatro frases que consisten en las palabras exactas que quiero que digan y que yo les dicto al oído en ese momento mientras una asistente anota. Y veo si funciona. Considero que la improvisación está en la base del trabajo del actor. Un actor que no puede improvisar es como un pintor que desconoce el uso del color. El repentismo, es decir, cómo dotar de vida a algo que no la tiene, es parte de nuestro trabajo más misterioso. Lo que ocurre es que yo, como director, soy muy mal orientador de las improvisaciones. Pero, como dramaturgo, soy mucho mejor organizador. Cuando uno deja que los actores improvisen libremente y luego trata de armar un espectáculo, suele ocurrir que cada actor improvisa en una lengua diferente. Algunos lo hacen en una lengua más costumbrista, otros en una más absurda. Y yo creo que es un tercero el que debe hacerse cargo de unificar el lenguaje, algo tremendamente importante en mis obras. Desde obras que tienen un lenguaje o concepción del lenguaje casi filosófica, como en el caso de *La paranoia* o *Raspando la cruz*, hasta obras que coquetean con el grotesco como en el de *Bizarra* o *Acassuso*. El lenguaje es productor de la sumatoria de todos esos actores pero, a su vez, todos ellos tienen que ceder un paso y acomodarse a una totalidad. No me interesan las obras en las que cada actor habla un lenguaje diferente.

El director de cine Robert Bresson decía que el actor tiene que vaciarse, librarse de su personalidad para poder interpretar el personaje, tiene que decir las cosas mecánicamente, del mismo modo que habla, sin pensar en los tonos, en lo que dice. En este sentido: ¿crees que es posible vaciar al actor, como lo pedía Bresson y también Yasujiro Ozu en el cine?

No. Yo tengo una concepción absolutamente contraria a este pensamiento. Yo creo que, justamente, lo que uno explota en una obra es la personalidad de un actor. Los actores extraordinarios lo son precisamente por tener un sello poético presente en cualquiera de sus trabajos, ya se trate de una tragedia, una comedia o cualquier otro trabajo. Y el trabajo de todo director consiste en aprovechar y pulir ese rubí. Yo creo que lo que dice Bresson se refiere específicamente al lenguaje del cine, en el que la participación de actores de teatro lleva a que, por el hecho de aplicar la personalidad fascinante de ese actor, muchas veces pasen a un segundo plano aspectos narrativos que en el cine son tan importantes o más que la actuación (el ritmo, el tiempo, la fotografía, etc.). Es cierto que la actuación en cine requiere de otros conocimientos y de otras maneras de ser abordado por los actores. Pero desacuerdo completamente con la suposición de que el actor debe vaciarse para dejarse rellenar por una situación que lo precede. Yo pienso que se trata más bien del choque entre una situación abstracta y una persona concreta. En algunas ocasiones, el actor debe seguir mansamente las instrucciones de una situación o de un texto determinado y, en otras, debe ir en contra de lo que le es ordenado por ese texto que, aun así, producirá algo extraordinario. Es bastante frecuente que el director de cine escriba un guión y tenga absolutamente todo en su cabeza: cómo debe ser dicho, cómo debe ser filmado, cómo debe ser puesta la cámara, etc. Es muy difícil que un director de teatro o un dramaturgo piense en todo esto cuando escribe. La escritura de teatro es mucho más incompleta porque uno sabe que debe completarse con el otro 50% que ocurre sobre el escenario. Y el escenario no comparte las reglas de la vida. Si uno pone la cámara en medio del océano y filma una escena en altamar, las reglas de la vida tienen tanta influencia sobre el actor que él no tiene ninguna necesidad de preguntarse: ¿quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿de dónde vengo? Yo trabajé en una película en la que me tiraban al mar y me tenían que rescatar. Lo que yo interpreté es simplemente lo que sentí, que, por otra parte, era inevitable. Se trataba de una escena tremendamente dramática en la que me sacaban del agua llorando y yo estaba tratando de no ahogarme. Supongo que yo sabía que no me iba a ahogar porque sé nadar. Pero el estímulo en cine, a veces es tan real… Si yo actuara esa misma escena para el teatro, como actor tendría que acudir a una gran cantidad de memorias sensoriales y burdos mecanismos psicológicos para la reconstrucción de la situación de ahogo en el mar. Y sobre el escenario no hay mar. Allí arriba generalmente no hay nada. El escenario es un páramo tremendo y el actor tiene que lograr psíquicamente aportar todo eso que en el cine es verdadero, y tiene que hacerlo para setecientos espectadores a la vez, incluyendo al de la última fila. Entonces, creo que estas teorías tienen que ver con gente que proviene del cine y a la que no le gustan los actores que sobreactúan. Por mi parte, casi prefiero no escribir escenas en las que alguien se esté ahogando sobre el escenario. Las considero irrepresentables. Generalmente, en mis obras no hay nada que no pueda hacerse de

acuerdo con las reglas del escenario y éste es uno de los actos de “inteligencia teatral”, por llamarlo de algún modo, más difícil de lograr. ¿De qué cosas conviene prescindir para que, cuando uno va al teatro, no empiece a extrañar la literatura, el cine u otros eventos narrativos? Determinadas escenas de teatro anulan ciertas posibilidades inmediatas de sorpresa que el cine tiene per se. El concepto de montaje en el cine logra renovar perpetuamente la sorpresa. Con un tipo atado a una silla sobre el escenario, sólo puedo esperar un monólogo larguísimo. Por el contrario, si el hecho de estar atado se simula, yo inconscientemente sé que, en cualquier momento, esto se puede modificar: el tipo puede salir rapidito en un apagón. Su mentira es su pasaporte para el cambio. Cuanto más mentirosa es la situación, más libertad manifiesta y, por ende, tanto más voy a creer que él está atado. Se trata de convenciones. El teatro es pura convención mientras que el cine trata de hacernos creer que no existe convención y que captura la realidad con un criterio de realismo que es dictado por la analogía fotográfica. Esta diferencia es fundamental en el trabajo del actor. En teatro, el actor hace su propio montaje: se edita a sí mismo. Si el actor se deja atar, es como si se estuviera montando mal. Y esto tiene que ver con la poética específica de la dramaturgia. El teatro presenta muy pocas posibilidades de sorprender mientras que el cine puede llevarte a cualquier parte. Intuyo que directores como Bresson u Ozu, hablan desde la perspectiva de unas posibilidades casi infinitas que el cine otorga. Un muerto en el cine es un muerto de verdad. Un muerto arriba del escenario es un problemón difícil de resolver. Mientras que el guionista de cine imagina una situación visual que contiene personas, el dramaturgo sólo imagina personas a las que les suceden cosas.

¿Tenés un método sostenido de trabajo o vas cambiando de método con el tiempo? ¿Te vinculás con algún modelo central como, por ejemplo, el stanislavskiano, por mencionar uno?

No tengo modelos. De hecho, por mi propia formación, tengo dudas con respecto a que, a esta altura del milenio, exista una única escuela aplicable en todos los casos. Yo me formé en la tradición de los discípulos locales de Hedy Crilla, es decir, en la tradición stanislavskiana. Y lo agradezco porque creo que mucha gente habla de Staniskavsky o critica el modelo stanislavskiano sin haberlo transitado personalmente. No sé por qué sucede, pero esto es así. De todas maneras hay que considerar que, lo que nosotros aprendemos en Argentina sobre Stanislavsky, es un rulo de la traducción hecha vía Strasberg, en Estados Unidos, aplicada a obras de contenido social y realista. Aquello que nosotros llamamos realismo es una suerte de equívoco. En una época, algunos se entrenaban en el método de las acciones físicas, otros lo hacían exclusivamente en la suposición cuasi stanislavskiana de la memoria emotiva, otros practicaban zancos y entrenaban el cuerpo, etc. Actualmente todo esto coexiste y es muy difícil imaginar que exista un método. Creo que el concepto de método es europeo y que aquí, como en todo país híbrido, no ha repercutido tanto. Yo desconfío de los métodos pero creo que a los europeos los tranquiliza pensar en métodos. Ellos invierten un dinero en hacer un curso y quieren saber qué es lo que están comprando. En Argentina, la idea de método, tanto como la de producto, se encuentran en jaque, o no reflejan nuestra modalidad. Yo lo considero saludable. Somos un país absolutamente híbrido en todos nuestros aspectos: en nuestro aspecto físico, con respecto a cómo nos vestimos, cómo nos relacionamos,

cómo solucionamos nuestros problemas. Entonces: ¿por qué habría que suponer la existencia de un método único que permita estas operaciones? Yo luego me formé en el taller de Bartís. Lo primero que él dice es: "esto no es un método". Él cree muchísimo en el accidente como generador de improvisación, en el concepto de que el accidente es lo que dota de vida a la imaginación técnica[163], y en la posibilidad de lograr esa imaginación técnica del actor, a través del entrenamiento, la sistematización y la tecnificación. En mis talleres, yo siempre trato de hacer alternativamente muchísimo o escaso hincapié sobre los aspectos de nuestro trabajo que pueden ser asibles y sistematizables. Sin embargo, no se trata de un método, sino de un procedimiento que nos va a servir para observar determinado aspecto de lo que uno necesita en su formación como actor. Incluso no podría asegurar que a otro le va a servir. Se trata de procedimientos diferentes para cada proyecto y, usualmente, son producto del accidente.

¿Qué aspectos considerás esenciales en la formación de un actor?

Esencia es una palabra antipática. Yo considero importante que el actor comprenda que su actividad es una actividad intelectual. Lo digo porque, a veces, uno no sabe exactamente qué es el teatro. El teatro no es deporte pero tampoco es una actividad científica. En la actualidad, uno se puede anotar en una universidad para estudiar teatro y obtener un título, aunque no es francamente evaluable. Es muy curioso que toda actividad artística se base en la incertidumbre, la búsqueda y en poder soportar la desazón. Sólo cuando se es consciente de cuán lejos se está del propio deseo, se sigue deseando y, por ende, se puede producir. Por lo tanto, lo esencial es que el actor no se conforme fácilmente, que no busque complacer. Esto se observa mucho en la formación de los actores, casi como un problema. No se debe complacer. Se debe ir un paso más allá y se debe empezar a pensar: ¿por qué uno vive dentro del teatro? Hay que tener una relación más vital con la actuación. En ese sentido, yo siempre recomiendo a los actores que no se acoten solamente al teatro. El teatro es bueno en la medida en que uno hace además otras cosas. El teatro, en sí mismo, es una cosa pequeña, e innecesaria, pero es maravilloso poder lograr el cruce entre el teatro y otros intereses personales. En mi caso, se trata del interés por la lingüística; en otras personas podrá ser por ejemplo el fútbol. Ricardo Bartís ha sistematizado comportamientos que el actor debería tener, comparándolo con el jugador de futbol en situación heroica. Todo aquello que se conjuga en el tiempo y que lleva a meter un gol, a embocar. Yo creo que siempre hay que estimular en cada actor una o varias zonas ajenas al teatro. Son muy pobres los actores que sólo se nutren del teatro, van a ver teatro y producen teatro parecido a aquello que ven. Mientras que los actores que también tienen interés en la plástica, a los que les gusta el cine o leen mucho, es decir, los actores que tratan de pensar el mundo y, a partir de lo que piensan, hacen teatro, son los verdaderos actores intelectuales. Son los actores que piensan el mundo como un problema y responden a este problema prestando su arte: la actuación. El actor que simplemente se entrena como una suerte de virtuoso para complacer a un mercado determinado, no es tan interesante. No lo considero acorde a estos tiempos de vasto mestizaje.

[163] Tal como la define Francis Bacon.

¿Qué opinás acerca de los actores que trabajan simultáneamente en varios espectáculos y en distintos circuitos incluyendo la televisión?

Creo que es fantástico y que está un poco relacionado con la pregunta que acabo de responder. Por ejemplo, los actores que conformamos el Patrón Vázquez somos bastante endogámicos y nos conocemos muchísimo. A veces evitamos un texto o una situación excesivamente íntima entre nosotros porque puede llegar a parecerse mucho a nuestra intimidad y esto da mucho pudor. Mientras que, cuando yo estimulo a los actores para que trabajen también con otros directores y yo mismo lo hago al margen del grupo, para luego traer elementos ajenos a esa endogamia, es fantástico. Creo que, en ese sentido, Buenos Aires presenta una alta temperatura de cambios interraciales absolutamente deseables. Me abruma un poco el concepto de compañía estable que viaja, como la de Arianne Mnouchkine, y en la que, quienes la integran, viven, comen, cocinan y crían juntos a sus hijos y, además producen un tipo de teatro idéntico a sí mismo. No digo que esto esté bien ni mal. Sólo tengo la sensación de que ese teatro va a hablar, en primer término, de sí mismo, antes de dejarse manchar o estimular un poco por otras experiencias. Yo creo que es maravilloso poder trabajar con otros directores simultáneamente y, de hecho, en Buenos Aires no tenemos muchas opciones. Como se trata de procesos largos, es muy difícil que alguien se involucre en un solo proyecto durante dos años. Y si yo me retrotraigo a los últimos años de mis proyectos, esos actores son los que más han crecido. Se trata de actores muy singulares con los que yo he podido trabajar como Javier Drolas o María Inés Sancerni y que, más allá de ser muy eficaces con lo que yo les pido en mis obras, han trabajado en obras muy diferentes con estéticas muy diversas bajo la dirección de otros directores.

¿De qué modo considerás que el actor mantiene viva su relación con el teatro, evitando los clisés televisivos, el agotamiento o el desgaste, las demandas de cartel, la búsqueda de determinada jerarquía en los personajes? ¿Considerás que hay peligros en los que el actor puede caer y que lo perjudiquen? Y, si es así, ¿cómo se cura de esos errores?

Considero que el peligro es siempre el mismo y es, sobre todo, el aburrimiento. Yo creo que muchos de los actores se acostumbran tanto a su propia relación con el trabajo, que podrían aburrirse tanto como lo hace un oficinista o un peluquero. El teatro no siempre garantiza ser una actividad creativa. Existen muchos actores que, por complacer, por perseguir la fama o por quedar pegados a un personaje para el que luego los convocan una y otra vez, terminan creyéndose a sí mismos limitados por el propio invento que se han armado a su alrededor. Considero que éste es el único peligro real. Lo demás guarda relación con cuestiones éticas muy personales. Yo no sabría decirte si un actor que ha obtenido, por ejemplo, un reconocimiento muy alto debe necesariamente aspirar a interpretar protagónicos y no aceptar otro tipo de personajes por encontrarse por debajo de sus capacidades. Esto es algo que sucede mucho en el cine. Existen determinados actores a los que no convocan a no ser que se trate del protagónico. Sucede que esos actores se encuentran instalados en una

suerte de categoría un poco extraña. Y ésa es una decisión personal y una decisión ética. En ciertos casos, uno puede hacer, como personaje secundario, cosas rarísimas, sin la obligación de cargar sobre sus hombros con toda la película, y esto puede llegar a permitir una sorpresa increíble. Cuando Robert De Niro trabajó en la película Jackie Brown, de Quentin Tarantino, su papel era secundario y pequeñísimo y, sin embargo, él lo lucía de una manera extraordinaria. Mucho más que en alguna otra producción en la que él es el protagonista y lo convocan para que haga de De Niro. Pero esta es una decisión que tiene que ver con la inteligencia de cada uno y con el deseo de cada uno. Yo no podría dar consejos en este sentido porque, a veces, yo tampoco sé muy bien qué debo hacer. Me está sucediendo algo muy curioso que siempre tiene que ver con el hecho de ser intérprete de mis propios textos. Por una parte, han sido muy pocas las ocasiones en las que he actuado en obras escritas por otros y, por otra parte, es bastante inusual que otros directores me convoquen. En realidad, no se trata de que otros directores no me convoquen, sino que yo no puedo aceptar sus propuestas por encontrarme siempre muy ocupado con mis propios procesos. Actualmente me están llamando para actuar en cine. En cine, el actor interpreta un personaje y ese trabajo lo involucra durante –por ejemplo- siete días de rodaje. No se superpone con ningún trabajo que yo esté haciendo en teatro. Ésta es una fórmula extraordinaria. Yo creo que no hay que creérsela y no hay que creer demasiado en los propios logros. Considero que una vez que uno ha logrado cierto grado de eficacia, siempre hay que fijarse nuevos objetivos. Sucede como con el actor cómico, con el que el público se ríe siempre en el mismo momento de su interpretación. Si se trata de un actor inteligente, al cabo de cinco o seis funciones comienza a tratar de encontrar otros recursos. Quizás el público se sigue riendo en el mismo momento, pero el actor ya no está tan contento cuando esto sucede, o al menos, desea también otras cosas. Esto es algo muy raro y sucede mucho con la comedia. Por esto creo que la televisión es una máquina de triturar comediantes, de repetir los códigos que ya funcionaron y que la gente continuará consumiendo. La clave es que el actor no se deje consumir y no se transforme a sí mismo en un producto.

Una vez que estrenaste un espectáculo y el resultado ya es satisfactorio: ¿Continuás, de alguna manera, trabajando con el actor (hacen cambios, ensayan, opinan)?

Sí. Yo lo hago todo el tiempo. Cuando yo actúo en la obra es inevitable porque, siento, del mismo modo que el resto de los actores, que los deseos y las certezas cambian. Le prestamos mucha atención a lo que aprendemos a partir de la recepción de la obra y de cómo la ven los espectadores de distintas comunidades. Cuando uno parte con una obra de gira, sorprendentemente descubre que, ante otros espectadores, la obra revitaliza algunos aspectos quizá obturados por otra mirada. Frecuentemente me sucede que estreno un texto y la gente viene a reírse sólo porque se trata de una obra escrita por mí. Éste es un error que nos excede y yo siempre les digo a los actores en la obra: “no creas que sos efectivo sólo porque esto sucede”. Allí se produce un equívoco. Hay que tratar de sustraerse de toda la información previa que puede simplificar la experiencia, esperar que la relación con el espectador sea siempre una relación vivaz, de permanente intercambio y, no siempre creerle a su primera reacción masiva. En algunos casos, uno sólo está actuando para cinco de las

doscientas personas ubicadas en la platea. Eso está muy bien. Debe ser así. Y uno debe ser fiel y firme a esta sensación. Yo creo que no se trata de complacer al otro, sino de ser muy fiel a los procesos creativos internos de cada uno y a la relación de uno con lo inmediato, con su grupo, su director y su literatura. Lo que ocurre luego, no debería ser parte del plan. Esto conduce a una especie de miseria, de repetición y las puestas comienzan a ser muy parecidas entre sí. Mientras que, si las obras comienzan a generar singularidad, el teatro tendrá su vida y su subjetividad garantizada. A veces sostenemos con muchísimo estoicismo y hasta el final del proceso, cuando el espectáculo baja de cartel, algo que aparentemente es un error para todos. En otras épocas, uno ni siquiera se enteraba de la opinión del otro. En la actualidad, existe excesiva información en este sentido y hay que saber desoírla. Nuestro trabajo consiste en estar un poco al margen. Si obedeciéramos demasiado a estos dictámenes, nos transformaríamos en un producto televisivo y repetiríamos aquello que una comunidad de sentido puede mirar sin que le genere problemas.

Propuesta cartográfica del campo teatral sanjuanino
desde el enfoque de la Estética Relacional

Federico Hueso (Programa DICDRA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, UNSJ)
federicohueso@hotmail.com

Pensar una descripción para el campo teatral sanjuanino es siempre una tarea dinámica y provisoria ya que el territorio a describir experimenta constantes cambios, a veces bruscos y en otros casos cargados de una sutileza sólo perceptible en largos periodos de tiempo.

Esta cartografía no pretende ser exhaustiva, es un intento de graficar cuándo, dónde y cómo se manifiestan los fenómenos que se definen como irrupciones-singularidades, entendiendo esta categoría en un sentido foucaultiano. Los mismos producen cambios en la regularidad discursiva construida por los operadores de la continuidad. Esta idea de regularidad representaría un campo cuya complejidad se encuentra atravesada por uno o más aspectos modificantes, que prefiguran la aparición de nuevas tendencias en la práctica teatral sanjuanina. Un ejemplo de esto sería la evolución en las formas de gestión de los espectáculos de un elenco en particular que, comprobada su efectividad, se replica en el proceder de otros elencos, influyendo en el sentido todo de una puesta teatral.

Para poder establecer la forma en que estas irrupciones modifican el campo teatral, primero es necesario identificarlas. Para ello intentamos definir cuál es la forma de estos acontecimientos o fenómenos a la luz de la teoría relacional de Nicolás Burriaud, quien define la forma relacional como:

> una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo. […] Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma […]. La forma puede definirse como un encuentro duradero (Burriaud, 2005: 15).

De este modo decimos que, por ejemplo, una estructura que puede ser la contención de un grupo para con un sujeto, se suma a la estructura de gestión del grupo y genera una irrupción-irregularidad en la producción general de una puesta que repercute en otros elencos.

Lo anterior nos permite ensayar un esquema donde la actividad de los grupos, los individuos, las puestas y el ámbito institucional son los elementos que se conjugan de manera duradera para hacer de la práctica artística y teatral "la invención de relaciones entre sujetos, donde cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones y así sucesivamente hasta el

infinito" (Burriaud, 2005: 26). Por ello, la territorialidad de este mapa no está demarcada por una concepción tradicional de límite a un campo, sino que responde más bien a una concepción de frontera como una espacialidad de lo indefinido, permeable, de tránsito, de tráfico de ideas, de personas y de influencias entre los componentes del campo teatral sanjuanino entre 2007 y 2009.

Como figura metafórica proponemos una imagen similar a la de un organismo vivo, el cual tiene una serie de elementos que interactúan, la forman y la le permiten reproducirse a través de constantes divisiones y asimilaciones de elementos foráneos.

Las formas pueden estar constituidas por elementos muy dispares entre sí: confluencias en el ámbito de la gestión, procesos estéticos de los hacedores teatrales, relaciones personales internas y externas de los elencos, etc. Esto hace que en esta cartografía no sólo intervenga el dónde de cada irrupción y su influencia en la configuración del mapa, sino que se conjuguen fuertemente los cómo, cuándo y por qué, generando en sus conjunciones la posibilidad de una estructura en constante evolución. Es esta estructura lo que se pretende graficar de alguna manera en nuestra propuesta.

El recorte temporal al que nos ajustamos responde al periodo de tiempo que coincide, en un principio, con una de las etapas de mayor crisis en la producción escénica de esta provincia -año 2007-, hasta la aparición de un fuerte cambio en el paradigma institucional con la renovación de autoridades del INT provincial -año 2009-. Detectamos durante esta etapa el surgimiento del mayor número de singularidades significativas. En algunos casos, éstas toman forma dentro de un elenco, o bien, en el desarrollo de una institución, o incluso como práctica singular de varios individuos en diferentes grupos. Lo que en este trabajo se pretende es exponer situaciones del teatro sanjuanino y sus hacedores que operan como de puntos de referencia en la configuración, muchas veces difusa, de un territorio apenas definido y sus dinámicas.

1. Cartografía del campo teatral sanjuanino 2007

En 2007 identificamos un núcleo complejo (paradigmático) constituido en lo estético por las poéticas de Juan Carta, Rubén González Mayo y Ariel Sampaolessi. La práctica fuerte de sus dramaturgias de dirección propone modelos perceptivos y experimentales, tanto en los elencos que dirigen como al espectador. Esto conlleva a establecer una relación con el mundo sensible y conceptual, agregando además de manera explícita aspectos críticos y participativos.

El núcleo paradigmático estaría compartido, en lo institucional, por la actividad del INT y por el desarrollo de la fiesta provincial del teatro (Teatrina) como actividad sostenida en las salas subvencionadas por dicha institución.

A continuación establecemos el primer radio de gravitación en torno al núcleo. En él encontramos una serie de elencos distribuidos de manera irregular en mayor o menor cercanía al centro. Estos

elencos se relacionan de forma directa y con esporádicas intrusiones al núcleo. Los encontramos también ligados a la figura del director, con una formación y una estética definidas (Teatro de Arte, Teatro del Sol), compartiendo espacios con los grupos que se forman y se reconstituyen de manera específica en torno a las convocatorias del INT, (Abracadabra, Aristágoras, Expresión Contemporánea, Psi, Lunatics, Somos los que Estamos) y los albergados en instituciones (Elenco Universitario, de facultades, entre otros). Estos grupos comienzan a definir su acercamiento a una forma específica de teatralidad que reafirme su identidad respecto de otros elencos y su pertenencia al territorio teatral sanjuanino. Podemos decir que en la búsqueda que realizan estos grupos, son sus integrantes quienes replican las irregularidades del núcleo, aportando mayor dinámica a la transformación del primer radio.

Finalmente, en el segundo radio de gravitación, el círculo más externo, en el que se inscribe la periferia con líneas estéticas muy fluctuantes, aparecen otras agrupaciones que surgen de talleres diversos muy dispares. Aquí encontramos grupos ligados a instituciones penitenciarias, a bares de género, colonias de recuperación de adicciones y grupos idiomáticos, entre otros. Estas propuestas comparten el estar inclinadas hacia una teatralidad de orden social, que propone al espectador no sólo la memoria sobre un imaginario colectivo y compartido, sino también la memoria de su propia experiencia en la vida cotidiana.

Las fronteras representadas por los radios implican el nivel de distanciamiento del núcleo paradigmático o de regularidad discursiva, construido y legitimado como formador de la correcta u optima producción teatral por parte de los "operadores de la continuidad" (medios, publico, modas, etc.).

1.1. Singularidades 2007

Se observa el desgaste de la Fiesta Provincial con sólo cuatro puestas en la categoría selección, destacándose la participación de sólo uno de los directores paradigmáticos, Juan Carlos Carta, con la obra *Sumersion* del Elenco Círculo de Tiza.

La obra seleccionada para la representación provincial, *Tiburcia...y otros cautiverios* fue escrita y dirigida por el autor puntano Jorge Flores Quiroga. La actuación está a cargo de una actriz con formación mendocina, Marianela Flavia Domínguez y cuya práctica en los elencos es lo que podríamos llamar free lance. Además, la obra presenta una multidisciplinariedad desde la inclusión en la realización de escenografía y coreografía a cargo de la artista visual Luciana Rago, que obtuvo la mención a mejor coreografía.
Se hace presente la regionalización de la actividad y dinámica de los actores. La multiplicidad de códigos surge como una constante en el teatro sanjuanino y se instala por la actividad de El Candado Teatro, dirigido por Ariel Sampaolessi cuya poética está en dispersión.

Aparece una importante política institucional desde el INT provincial de formación de espectadores durante la Teatrina mediante las funciones a escuelas.

Hay una fuerte revalorización de los espacios escénicos por fuera de la ingerencia del INT. Ejemplos de esto son el bar Rapsodia, como cuna de un elenco de genero; la sala de teatro de la Biblioteca Franklin, como espacio escénico compartido por los elencos Proscenium, experiencia de teatro en inglés, y Teatro del Sol, un elenco cuya producción no esta en relación con el INT pero sí fuertemente arraigado a la gobernación.

Se empiezan a prefigurar desde la poética de Sampaolessi nuevas formas en el tratamiento de lo corporal que provienen desde periodos anteriores. Por ejemplo, la puesta de *Desvestir santos*.

2. Cartografía del campo teatral sanjuanino 2008

En 2008 el mapa se modifica fundamentalmente por la aparición del Festival Provincial Teatro por la Memoria, que genera una subdivisión del núcleo a partir de una irrupción de tipo institucional y de gestión. Esto refuerza la influencia de los directores a nivel poético-institucional. De este modo, se generan grandes dinámicas dentro del mapa, la recepción de mayor inclusión por parte de los hacedores teatrales, frente al desgaste y la perdida de pertenencia que presenta la fiesta provincial.

La organización del festival de la Por la Memoria esta a cargo de El Candado Teatro, elenco que reconstituye el primer radio y que con el apoyo de elencos del segundo y tercer radio, marcan distancia de la institucionalidad del INT. El esquema de pertenencia para los demás campos se mantiene, con la particularidad de que los elencos comienzan a posicionar el Festival Provincial Teatro por la Memoria en un nivel similar de importancia, junto a la Teatrina, apareciendo así un nuevo espacio de legitimación y participación. En el festival participaron siete obras, prácticamente todas de directores del núcleo paradigmáticos y contando con cuatro estrenos.

En ese nuevo panorama, podemos especular que la gestión influye en el nivel de convocatoria del festival con un peso decisivo como pauta de legitimación. El siguiente es un extracto de un medio provincial refiriéndose a la escasa convocatoria de la Teatrina:

> **Vacas flacas**
> Si bien este año hay una obra más en competencia que en 2007, sigue siendo baja la cantidad de producciones que concursan -y en general que participan- del máximo encuentro teatral sanjuanino. La tendencia se manifiesta desde el 2002 y si bien en 2006 pareció repuntar (con 7 títulos en el concurso y 10 en la muestra, finalmente no fue así. El contraste es más grande si se compara, por ejemplo, con el 2001, cuando hubo 13 obras en selección y 8 en muestra.

> “Hay gente a la que no le gusta concursar, otra que se quedó dolida por resultados anteriores y también está el tema de los costos que implica una producción, que son muy altos", evaluó Mónica Munafó. (representante del INT, en la provincia) (Ruiz M., 2008).

2.1. Singularidades 2008

Se registra a partir de entrevistas informales la necesidad de unidad entre los hacedores por fuera de los núcleos institucionales. Se alcanza conciencia sobre la importancia de la auto- gestión interna de cada grupo.

Se ocupan nuevos espacios escénicos para el tercer radio. Aparece el fenómeno de dramaturgia grupal con rol de dirección como coordinador y no como imposición de una poética a la que se adhiere. El elenco Lunatics comienza preparar una puesta de danza teatro que abarcará en su proceso esta dinámica de trabajo con dos años de desarrollo.

En el campo periférico se observa una mayor preocupación de los elencos por la preparación actoral y escénica, incluyendo la participación de coreógrafos y escenográfos con formación académica en el desarrollo de los espectáculos. Es desde la gestión de los integrantes del elenco de género de Rapsodia, perteneciente al tercer radio de gravitación, que se declara de interés cultural el espectáculo de la fiesta nacional gay del sol.

Se producen constantes procesos migratorios intraelencos en la provincia. Con la desmitificación de las dramaturgias de director, se manifiesta una tendencia a las agrupaciones de actores ya no en busca de dirección, sino de espacios de formación, trabajo y contención.

Se comienza a gestar, por la toma de conciencia del sentido de profesionalización, la sociedad de actores filial San Juan como subproducto de los contactos y problemas laborales durante la Fiesta Nacional del Sol.

Se crea el Elenco Vocacional Universitario Oficial a cargo de la actriz docente y directora, Rosa Yunes, que es integrante de el elenco de González Mayo.

Es importante resaltar que en la primera edición del festival de Teatro por la Memoria, los grupos presentaron adaptaciones, tanto el Circulo de Tiza[*], como Sobre Tablas y El Candado. Para la segunda edición montaron obras de creación propia compuestas expresamente para el festival

3. Cartografía del campo teatral sanjuanino 2009

[*] En la primera edición del festival, el grupo Círculo de Tiza presentó *Sumersión*, obra escrita y dirigida por Juan Carlos Carta. Pero se trata de una obra ganadora en la Fiesta Provincial del Teatro del año anterior.

En 2009 asistimos a un mapa en pleno periodo de transformación y a la confirmación de las tendencias presentes como singularidades y herencias en los años anteriores:
Encontramos cambios en relación con el rol del director, quien se aleja del lugar de autor para ser parte integrante de un proceso grupal. Ejemplos de esto son los elencos Lanotannegra y Lunatics.

Se otorga el mismo valor a la puesta que al texto, desde dos ángulos. En primer lugar, la atención a todos los elementos dramáticos durante el proceso de creación: rol de la iluminación, edición sonora, escenografía y vestuario.

Aparece una nueva mirada en torno al actor como cuerpo en acción y no solamente como voz del texto. Experiencias de danza teatro, teatro aéreo, experiencias multidisciplinarias desde lo preformativo, como por ejemplo la puesta de “Mientras no se corte el hilo”.

Reconocemos madurez en: una concepción interdisciplinaria del teatro como código múltiple; el flujo entre actores y directores a escala local y regional que alienta el intercambio de influencias y aprendizajes (El Candado, Psi, Lanotannegra, etc.).

En este año el festival de la memoria responde a los intereses que se gestaron en el año anterior , ya que en su organización figura, junto a El Avispero Escénica, la Asociación de Teatristas Independientes de San Juan, lo que confirma un intenso espacio de intercambio entre los elencos ubicados en el primer radio (donde podemos poner al Candado y Sobretabla), escindidos del núcleo institucional pero no del canon productivo, y los del segundo radio, siendo incluidos también algunos elencos u actores con formación en el radio periférico (el cuerpo...).

En la segunda mitad del año, con el recambio de autoridades del INT, que vuelve a aunar un núcleo institucional – poético desde una recuperación del consenso de los hacedores en la Teatrina y una concepción del campo teatral como representante de los esfuerzos culturales de la provincia. Se destaca la experiencia *El Conte Grand no duerme*, que aspira a la inclusión de elencos periféricos como nucleares y al mismo tiempo la relación con los otros lenguajes artísticos, en el marco de la Teatrina. Esto promueve un aumento de los agentes implicados en la definición de la forma teatral Sanjuanina, lo que formula un aumento del tamaño del núcleo, sin por ello perder espesor los restantes campos.

3.1. Singularidades 2009

Se detecta un aumento en el número de espectadores en general y desplazamientos de espectadores entre los distintos radios. Se establecen las dramaturgias grupales. Se recupera una institucionalidad de orden más publico y se logra un mayor grado de integración y participación de los radios que componen el territorio teatral en la provincia.

Surge la critica como espacio de devolución y diálogo entre e los hacedores académicos y los teatristas. Y se instaura como parte de la gestión institucional la llegada a los medios masivos de difusión.

4. El caso del teatro de objetos

En esta cartografía, el teatro de objetos presenta importantes similitudes de estructura, pero su actividad en el recorte temporal se manifiesta en un nivel, que apenas si se contacta con la producción teatral "seria". También encontramos la presencia de un núcleo, representado por, David Gardiol y el elenco Zonda y Sur, en este caso de carácter mucho menos denso e interactivo en relación a otros grupos de títeres, siendo su influencia mas notoria, el tipo de gestión.

Podemos decir que en el caso de los radios de cercanía al núcleo, independientemente de las irrupciones en el espacio del núcleo paradigmático de la actividad teatral de San Juan , son mucho más difusos y los elencos presentan un carácter mas independiente, habiendo alcanzado una verdadera gestión interna al punto que en muchos casos incluso llega a dificultarse su seguimiento a no registrarse su presencia en los festivales provinciales ni en los festivales de tipo regional, organizados explícitamente en la provincia para este género. Como irrupción más notoria en este periodo de tiempo es destacable la búsqueda de inserción en espacios de gestión gubernamental como alternativa al tradicional recurso de la función escolar como medio de subsistencia.

Conclusiones

Como anticipamos este trabajo no tiene pretensiones de ser absoluto, ni definitivo. Se trata de hacer visible de alguna de manera proyectiva, una serie de percepciones y cambios en la actividad teatral sanjuanina registrados en estos últimos tres años e intentar de alguna forma darles un lugar desde el cual poder analizarlos.

La conformación de un territorio no puede ser de ninguna manera ajena a la gente que lo habita, por ello, la forma relacional es la encargada de establecer un nexo entre las prácticas que hacen a las maneras de producir teatro en la provincia, y sus consecuencias a niveles de las relaciones que se establecen entre los sujetos de las mismas. Siendo estas relaciones la forma en que las irrupciones en la continuidad discursiva aportan el factor dinámico que moviliza en todo su conjunto el teatro de San Juan.

Bibliografía

Burriaud, Nicolas, 2005. *Estética Relacional.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Castañeda, Alicia - Jorge Fernández, 2006. "San Juan (1944-1984)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), 2007. *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. Vol. II. Buenos Aires, Galerna

Ruiz M., Estela, 2008. “El teatro local ya está de fiesta”, en *Diario de Cuyo,* 9 de noviembre

1910 – 2010: Recorridos sinuosos de la visibilidad *queer* en el teatro de Buenos Aires[164]

Ezequiel Lozano (UBA-CONICET)

lozanoezequiel@gmail.com

Motivados por el bicentenario que se conmemora en la Argentina intentaremos pensar sobre algunos casos puntuales vinculados con el abordaje de las sexualidades diversas en el ámbito de las artes escénicas. Dado que lo que se denomina *sistema teatral* propiamente dicho comienza en el país a fines del siglo XIX en Buenos Aires, y que, a su vez, disponemos de escasos datos acerca de la visibilidad *queer* en el teatro del primer centenario, enfocaremos nuestra mirada en los procesos operados durante el transcurso de los cien años comprendidos entre 1910 y 2010 en los escenarios de la Capital Federal. Dada la amplitud temporal de este recorte nuestra mirada será necesariamente *panorámica*.

Al mismo tiempo creemos que plantear un recorrido por la visibilidad *queer* implica demarcar un camino por su invisibilidad. O mejor: en un marco donde la primacía es lo invisible de aquello que no sea heteronormativo significa poder señalar momentos donde se concretaron escenas que desbordaron dicho marco. Por otro lado, también es interesante tener en cuenta que de las muchas posibilidades de abordajes del género y la sexualidad la escena teatral porteña sólo pudo visibilizar algunas. Por ejemplo, la visibilidad escénica de la intersexualidad es muy reciente.[165] Al hablar de *visibilidad* en este contexto tratamos de enfocarnos, por tanto, en una serie operaciones, procedimientos y modos de circulación, en el ámbito de la cultura, que escenifican lo *queer* desde algún ángulo específico, no necesariamente de modo intencional. De igual manera vale aclarar que *visibilidad* no es sinónimo de *tolerancia* ni, menos aún, de *aceptación*.

Una puerta de ingreso a la época que recibió los festejos del primer Centenario de la Patria sería detenerse a observar que, de manera muy clara, hay tres ámbitos estatales trabajando en conjunto: la salud pública, la Policía Federal y el Ejército. En su texto *médicos maleantes y maricas*, Jorge Salessi señala que desde finales del siglo XIX: "la política higiénica, mientras apelaba a intereses humanitarios superiores 'más allá de las meras banderías políticas' proveyó una forma clave de control disfrazado de modernización" (Salessi 2000:26). La noción psiquiátrica, por ejemplo, acerca de la *homosexualidad* –que data del siglo XIX— definía la *identidad* por las prácticas sexuales marcando límites rigurosos entre lo *normal* y lo *patológico.* Dentro de este segundo grupo se ubicaba, según este paradigma médico, toda *sexualidad diversa*.

Cuatro años después de los festejos del primer centenario se asienta en la figura de José González Castillo el primer precedente conocido de un teatrista censurado por mostrar escénicamente que la homosexualidad y el travestismo existían en la sociedad argentina (y en particular dentro de su

[164] Posteriormente a la lectura de esta ponencia se amplió la propuesta de este escrito y se publicó en forma de artículo. Véase: Lozano E., 2010 (julio), "Visibilidad *queer* en el teatro de Buenos Aires (1910–2010)" *telondefondo,* (www.telondefondo.org) a. 6, Nº 11.

[165] Uno de los pocos espectáculos teatrales que abordó la intersexualidad fue *Buenas y Santas* (2008) de Alberto Fernández San Juan.

aristocracia). El caso de la prohibición que sufrieron las representaciones de su obra teatral *Los invertidos*, estrenada el 12 de septiembre del año 1914, da cuenta de ello. La Municipalidad reaccionó ante lo que leyó como una clara apología de la *perversión.* Esta reacción consistió en retirar de cartel la obra, estableciendo un claro límite para representaciones futuras de la misma o de otros textos que abordaran temas semejantes. Poco importó que el autor hablara al público luego de la función de estreno para hacer más obvio lo que ya era evidente en su texto, a saber, su convicción de que se debía despreciar al *invertido* así como el mismo *invertido* debía despreciarse a sí mismo, hasta llegar al suicidio. De hecho, su obra presentaba, inclusive ya desde el título, la misma visión sobre el tema que la psiquiatría de la época, mostrando de modo claro la *inversión* de estos sujetos.

Mucho antes de que tanto *drag-queens* como *drag-kings* hicieran pie en los escenarios hay varios ejemplos de actores y actrices que llevaron el travestismo al teatro. Como bien señalaron Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, se puede diferenciar entre un empleo *estetizante* de este recurso escénico, un uso *cuestionador*, y uno *paródico*. También estas autoras observaron que el travestismo apareció tematizado en algunas obras de nuestra historia teatral, así como otras veces funcionó como una simple opción estética. Sin duda hay que recordar entre los transformistas pioneros a Leopoldo Frégoli (1867-1936), quien se presentó asiduamente en el país, así como también fueron frecuentes los casos de travestismo femenino concretado muchas veces en el campo de la canción popular. Como las autoras señalan: "Azucena Maizani, Virgina Luque o Gloria Díaz, entre otras, muchas veces asumieron, a través del vestuario, las marcas de género propias del yo enunciador masculino de ciertos tangos que integraban sus repertorios" (Trastoy y Zayas de Lima, 2006:14). Pero en las primeras décadas del siglo XX todavía estamos lejos del momento en que Cris Miró protagonizaría una revista porteña o que Julia Amore engalanaría una velada en el Rojas.[166]

Hasta la aparición de sanciones legales contra las prácticas sexuales *queer* el discurso científico de la medicina promovió diversas sanciones sociales. Esto fue continuo hasta la década de 1940. Los discursos contra-hegemónicos que van apareciendo de forma específica tratando de visibilizar otras perspectivas no conforman un corpus ni orgánico ni suficiente para generar un debate. Entre estas experiencias podríamos citar los estrenos argentinos de los textos dramáticos de Tennessee Williams o la breve experiencia del Grupo del Siglo XX, cuando llevó a escena *Un Dios para Lesbia* (1961) de Raúl Horacio Burzaco*.* Por otra parte, los gobiernos que se sucedieron entre las décadas del 40 y 50 fueron particularmente esquivos a visibilizar lo *queer*. En su relato de la historia de la homosexualidad en la Argentina, por ejemplo, Carlos Jáuregui afirma que: "en 1954 y 1955, en pleno conflicto con la Iglesia, el gobierno peronista desató una verdadera cacería de homosexuales como pretexto para legalizar la prostitución femenina" (Jáuregui, 1987: 165).

[166] Sobre esta línea que propone el apartado se necesitaría indagar mucho más en los espectáculos de café-concert, varieté así como en otras variantes de teatro. Al momento de nuestra investigación no contamos con mayores datos para explayarnos sobre este punto pero esperamos extendernos sobre él en trabajos futuros.

En dicho contexto social no es extraño que pocos años después del fin de la segunda presidencia peronista, en 1957, un estudioso del teatro como Domingo Casadevall haya publicado un libro titulado: "*El tema de la mala vida en el teatro nacional"*, un ensayo en el que se hace un repaso por diferentes autores dramáticos que han abordado en sus obras aquello que la moral de Casadevall determina como "*mala vida*". Ya el bien y el mal pelean en el título de este texto que, de más está decir, señala a la homosexualidad como un *mal* a combatir (la ubica junto al robo, la prostitución y el asesinato).

Luego de unas décadas de silencio respecto de lo *queer* enunciado de modo directo en las producciones de las artes escénicas en la Capital Federal se abrió, desde la década del sesenta en el teatro argentino en Buenos Aires, una nueva etapa respecto a la visibilidad del colectivo LGTTBI (Lésbico, Gay, Travesti, Transexual, Bisexual, e Intersexual). La continua y renovada aparición de este eje temático, si bien no fue algo absolutamente extendido y entendido en toda su amplitud, fue permitiendo pasar desde estereotipos cargados de injuria, hacia obras formas discursivas en las cuales se evidenciaba una integración de la diversidad sexual. Este proceso de transformación no fue, claro está, homogéneo ni continuo. La sociedad argentina en su conjunto fue lentamente modificando su mirada respecto a la sexualidad a lo largo del siglo pasado.

El año 1969 marca un hito en las luchas por los derechos de las minorías sexuales. En Estados Unidos se desata la rebelión de *Stonewall* ante el avasallamiento policial. Recién en ese año también Hollywood se permite abordar estas temática de modo más directo en el film *Perdidos en la noche* (Schlesinger, 1969). Por esa época, en Argentina, el presidente de facto, Onganía, practicaba acciones "moralizadoras" como la clausura de la revista "*Tía Vicenta"* o la ópera *Bomarz*o de Manuel Mujica Láinez. Durante la temporada teatral porteña de 1969 nosotros observamos una proliferación de puestas en escena que abordaron lo *queer* desde ángulos muy diversos: se repone *Los invertidos* de J. González Castillo; dirigida por H. Cárpena; A. Alezzo dirige *Ejecución* de John Herbert; el lesbianismo aparece tematizado en *El asesinato de la enfermera Jorge* de Frank Marcus con dirección de Alejandra Boero; se estrena *Escalera* de Charles Dyer con dirección de Hernán Lavalle Cobo; incluso Narciso Ibáñez Menta protagoniza y dirige *Los huevos del avestruz* de André Roussin; y además se concreta una nueva puesta del texto de Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente,* bajo la dirección de R. Dairiens.

Hay que agregar a este escueto contexto histórico-cultural que, continuando la tarea iniciada por el grupo Nuestro Mundo en el año 1969, en agosto de 1971 un reducido grupo de intelectuales encaró la formación del primer movimiento argentino contra la discriminación de las minorías sexuales: el *Frente de Liberación Homosexual* (FLH). Entre sus integrantes podemos recordar a Héctor Anabitarte, Juan José Sebreli, Blas Matamoro, Juan José Hernández, Néstor Perlongher y posiblemente Manuel Puig.[167] El propio Perlongher delimita estos años en la siguiente esquela:

[167] La versión de Sebreli sobre la fundación del FLH en su libro sostiene que "también estaba presente Manuel Puig, quien no obstante advirtió que no participaría en el movimiento a causa de su carrera literaria" (Sebreli, 1997: 332).

> 1969 y 1971 no sólo son importantes como jalones de la liberación gay; también marcan momentos decisivos en la vida política nacional. 1969 es el año del Cordobazo, una insurrección popular con epicentro en la ciudad de Córdoba que terminó volteando al régimen autoritario del general Onganía. En 1971 sobreviene una intensa radicalización: aparecen gremios izquierdistas, movimientos estudiantiles antiautoritarios; y se inicia la administración liberal del militar Lanusse, que habría de entregar el poder al peronismo en las elecciones de 1973 (Perlongher, 2008: 77).

Este proceso fue testimoniado por tres publicaciones que se suceden: *Nuestro Mundo* (1970), *Homosexuales* (1973) y *Somos* (1974). Este Frente se disolvió cuando asoló el terrorismo de Estado.

Pero detengámonos un poco más en el año 69. Es durante ese año que Guillermo Gentile escribe *Hablemos a calzón quitado* cuya puesta se estrenará en 1970. Este texto que tuvo numerosas repercusiones críticas nos presenta varios cuestionamientos. Lo primero que nos llama la atención es que figuren entre paréntesis las versiones previas del título de la obra: *Amorfo '70* y *Marica '70*. Sumado a esto, el propio autor aclara que este último fue el título original, y que el término *marica* se refiere: "no a un problema de homosexualidad, sino a un problema de imagen, de querer *verse lindo*" (Gentile, 1970: 39). La primera entrada al texto nos deja en claro que para el autor la homosexualidad efectivamente *es* un problema; al mismo tiempo en la cita quiere alivianar la injuria que luego en el texto utiliza como tal. A su vez, en dos textos previos que funcionan como preámbulos en el libro, el autor se ocupa de mostrarse como heterosexual ya en el primer párrafo. Hacemos énfasis en esta obra ya que tiene un fuerte aparato crítico que la ha analizado en su carácter político, pero casi ninguna referencia hecha a su desvalorización y patologización de lo *queer* que su textualidad presenta. Y el autor eligió esos elementos como recurso para su metáfora política y no otros.

Una nueva etapa

Creemos que en los 60 se dio el inicio de una etapa importante en la historia del teatro argentino en Buenos Aires, donde la visibilidad *queer*, acompañando un proceso de transformación social, puede también empezar a esbozar las implicancias de la *aceptación* y la *tolerancia* de aquello que no era heteronormativo. Lo que antes señalamos del año 1969 es consecuencia, a nuestro entender, de un proceso que lentamente se fue desplegando durante esa década. Y a partir de este camino por entonces iniciado aparecieron algunos textos de fundación, como así también teatristas que revolucionaron el recorrido que intentamos esbozar con nuestro artículo. Sin dudas, la publicación de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig fue un hito fundante respecto de la visibilidad *queer* en la cultura. Dicha novela significó para el boom latinoamericano, como así también para la literatura mundial, un cambio significativo. En este sentido coincidimos con la lectura que hacen Balderston y Quiroga (2005). Al mismo tiempo consideramos que Copi y Batato Barea

fueron testimonios de praxis teatrales revolucionarias en relación con la visibilidad de lo *queer* y la desestabilización del género.

Nombramos más arriba a Puig cuando participó de aquella mítica reunión que fundó el FLH. Pocos años más tarde tuvo que exiliarse. Residió fuera del país desde 1973 luego de recibir varias amenazas de muerte. Así transitó por Roma, Londres, Estocolmo, Nueva York, Río de Janeiro y México (donde murió en 1990). *El beso de la mujer araña* –en la versión teatral de la novela homónima– se estrenó en1981 en Valencia. Esta adaptación teatral se escribió un año antes. Casi simultáneamente se estrenó también en Río de Janeiro con actuación de Rubens Correa. El texto dramático se publicó en España en el año 1983 y en ese mismo año se estrenó en Buenos Aires, con dirección de Mario Morgan y actuaciones de Osvaldo Tesser (Molina) y Pablo Alarcón (Valentín).[168]

El proyecto teórico *queer* apunta a la desestabilización de las construcciones normativas del género y la sexualidad. Esta desestabilización es clara en los discursos y las acciones de los personajes de *El beso de la mujer araña*, pero no, como antes vimos, en *Hablemos a calzón quitado* ya que ahí las identidades están fijadas y patologizadas incluso antes que se inicie la obra.

Iluminar racionalmente al lector/espectador es lo que aleja un poco a Puig de ser considerando plenamente dentro de la estética camp según la lectura de José Amícola (2000: 66). Lo que sí aparece en Puig es la parodia como recurso dominante. "(…) las fronteras del kitsch y el arte, los límites de lo parodiado y lo que parodia, así como los revisables estatutos genéricos. Frente a los movimientos de vanguardia, la posvanguardia va a hacer suya la desconfianza frente al criterio de originalidad" (Amícola, 2000: 201). Este gesto kitsch se extiende hasta el presente en numerosos teatristas como, por ejemplo, José María Muscari.

Apropiándose de la conceptualización de Moe Meyer definirá lo camp como "una manifestación del discurso *queer* frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante" (Amícola, 2000: 50). Y agrega que "la fuerza de la estética camp va a surgir, entonces, como estrategia de producción y de recepción (…) que reutiliza y transforma la cultura de masas. (…) El camp se origina, así, en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (…)" (52-53). Claramente Copi, sí, se enmarca en la estética *camp.*

La producción teatral de Copi (1939-1987), paralela y complementaria a su vasta y multifacética obra artística, gozó de algunos aliados. Uno de ellos es el director Jorge Lavelli quien fuera además amigo del dramaturgo. El director argentino fue quien estrenó varios de sus textos como: *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), *Las cuatro gemelas* (1973) o ***La noche de Madame Lucienne* (1985); y es quien** había sido elegido para poner en escena en Argentina *Una visita inoportuna*. Como él tenía los derechos, Maricarmen Arnó no pudo montarla en el año 1991. De modo que ella

[168] Resulta curioso que de modo paralelo al estreno argentino de la obra de Puig: "Hablemos a calzón quitado" de Guillermo Gentile fue interpretada en el interior del país por Adrián Blanco y Gustavo Garzón desde el '83 hasta 1985.

eligió poner en escena *La noche de la rata* (*La nuit de Madamme Lucienne*) en el teatro Payró y tener paciencia ante su ansioso deseo de llevar al escenario aquel texto póstumo. Pero como al año siguiente el proyecto de Lavelli no se concretó, sería finalmente ella quien estrenara como directora *Una visita inoportuna* en la sala Casacuberta del Teatro San Martín. Lavelli proponía respetar el texto original pero cambiando la locación de la acción, que sería, para la puesta argentina, Buenos Aires. Horacio Szwarcer (representante de Copi en Argentina) le alcanzó de ese modo la propuesta a Arnó quien decidió continuar con esa idea y actualizar algunos referentes para hacerlos más comprensibles al espectador. Continuando con la lista de aliados podemos adjuntar a Facundo Bo que interpretó en 1970 a Evita en el estreno francés de *Eva Perón*. Esta obra de Copi se demoraría muchos años en arribar a la Argentina. El estreno en Buenos Aires se concretó en el año 2004 en el marco de *Tintas Frescas*. Durante ese breve festival, el sobrino de Facundo, Marcial Di Fonzo Bo, también interpretó a Evita (además de ser el responsable junto a Bruno Geslin de la puesta en escena). Pero el estreno de esa obra en el país fue por duplicado ya que paralelamente, se estrenó otra puesta con dirección de Gabo Correa y actuación de Alejandra Fechner como Eva (ella ya había incursionado en Copi al interpretar a la enfermera en la puesta de 1992 de Maricarmen Arnó).

Luego del temprano estreno en 1962 de *Un ángel para la señorita Lisca*, la producción de Copi en Europa no fue contemporáneamente recibida en el país. El tardío derrotero de los estrenos teatrales de Copi en Argentina (sumados a las escasas publicaciones en castellano de sus textos dramáticos), se completa con: *La Pirámide* (Dir: Roberto Villanueva, 1995), *Cachafaz* (Dir: Miguel Pittier, 2001-2003), *Le frigo (la heladera o un trozo de carne)* (Dir. Javier Albornoz y Juan Andrés Ferrara, 2004 y 2006), *El homosexual o la dificultad para* ***expresarse*** (Dir. Guillermo Ghio, 2005) y *Una visita inoportuna* (Dir. Stephan Druet, 2009). También hay que mencionar: la puesta que Alfredo Arias trajo sobre su versión dramatúrgica de la famosa tira cómica semanal de Copi, *La mujer sentada*, y las escenificaciones de *Las Viejas Putas*: la que hiciera Batato Barea (1987) y la puesta de Miguel Pittier (1994).

> El camp viene a basarse en el uso de la alegoría, pero no en el mismo sentido que lo hacía el barroco, sino como su irrisión. Así, en una *performance* de Copi travestido como sirvienta de cofia y delantal, no sólo este *queen in drag* remite a los crímenes de *Las Criadas* de Genet, sino que es la alegoría del resentimiento por la sumisión servil, llevado al paroxismo caricaturesco (Amícola, 2000: 182).

En esta misma línea de la performance transgresora ubicamos a Batato Barea. Referente indiscutido de la escena porteña de fines de siglo XX, Salvador Walter "Batato" Barea (Junín, 1961- Buenos Aires, 1991) se autodefinía como "clown-travesti-literario"; integró los grupos *Los peinados Yoli* y *El Clú del Claun*, así como también llevó adelante numerosos espectáculos unipersonales. La poética actoral de Batato Barea se enmarca necesariamente en el contexto histórico de la última vuelta de la democracia al país en los años ochenta. En pocos años participó de numerosos espectáculos y performances, podemos señalar algunas como: *Los perros comen huesos* (1986), *El puré de*

Alejandra (1987), *La historia del teatro* (1989), *El método de Juana* (1990), *María Julia, La Carancha, una dama sin límites* (1991), *Cabarute Popó* (1991). Pero en Batato la práctica artística era su vida misma.

En las décadas más recientes de este periplo la visibilidad es cada vez más acentuada y *normalizada*. Entre much@s otr@s se puede enumerar a artistas como Ángel Pavlovsky o Fernando Peña, junto a numerosas propuestas teatrales que no ven en lo *queer* un problema, sino la posibilidad de una construcción *otra*. La aceptación social es diferente de la que se verificaba cien años atrás, pero, tal como se ve, la aceleración en ese proceso por la obtención de la visibilidad es bastante cercana en el tiempo. Después de décadas de silencio y ocultamiento hoy lo *queer* encontró muchos espacios para ser visto. Y aunque todavía perdure cierto manto de invisibilidad, el velo se está descorriendo.

Bibliografía

Amícola José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Balderston Daniel y Quiroga José. *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

Fischer Patricia. "*Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile: la expresión de un imaginario social" en O. Pelletieri (ed.), *Perspectivas Teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

Gentile, Guillermo. "Hablemos a calzón quitado" en *Teatro '70* N° 4-5 (Noviembre-Diciembre), Buenos Aires: Órgano de expresión del Centro Dramático de Buenos Aires, 1970.

Jáuregui Carlos. *La homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Tarso, 1987.

Perlongher Néstor. "Historia del Frente de Liberación homosexual de la Argentina" en *Prosa plebeya. Ensayos (1980 – 1992)*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

Salessi Jorge. *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871 - 1914),* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Sebreli Juan J. "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires" en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

Trastoy Beatriz y Zayas de Lima Perla. "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje" en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2, 3,* www.telondefondo.org, 2006 (julio).

Florencio en Entre Ríos

Guillermo Meresman (FHACS, UADER)
guillermomeresman@hotmail.com

1

Florencio Sánchez fue uno de los dramaturgos rioplatenses más importantes durante la primera década del s. XX, en el vasto territorio sudamericano en el que le tocó habitar, y en el que encontró espacio su monumental obra dramática.

La provincia de Entre Ríos no fue impermeable a su fuerza y agudeza, igual que otras regiones, y su circulación de la mano de las representaciones de las compañías encabezadas por los Podestá, permitió los sucesivos estrenos de piezas intertextuales de Antonio Medina, Isidoro Rossi,[169] y de otros esporádicos autores entrerrianos que alcanzaron a ver escenificadas sus piezas, en la época de auge de los teatros filodramáticos, recreativos o proletarios y anarquistas de la provincia.

Los procedimientos centrales de las poéticas frecuentadas por Florencio Sánchez, sobre los que Pellettieri y Dubatti, entre otros, han escrito abundantemente, fueron adoptados por autores locales, así como por los repertorios de los numerosos dramaturgos porteños estrenados por las compañías profesionales.

Su recepción activa fue la que permitió que en la ciudad capital el Cuadro filodramático Insurresit realizara significativos estrenos de *Las campanas* de Julio Sánchez Gardel y *La doma de los injustos*, de Enrique Serantoni, en el local obrero que llevó su nombre –el de Florencio Sánchez– en la esquina de Corrientes y Nogoyá (1924, en simultaneidad al repertorio del teatro salteño), o que se redactaran piezas homónimas a las suyas como señales de homenajes póstumos.[170]

Su temprana muerte por otra parte, que canonizó su labor, no impidió que textos como *M'hijo el dotor* siguieran siendo redescubiertos por los espectadores de pueblos y ciudades en distintas giras, o dados a conocer posteriormente por grupos vocacionales e independientes -vg. *La pobre gente* (1964) dirección Lito Senkman, Teatro Popular Paraná[171]; *En familia*, (1976) dirección Berta Nievas de Paradiso, Gente de Teatro, Diamante, *M'hijo el dotor* (1944) Paraná, dirección Oscar Terra[172] y en

169 El Conjunto Vocacional de la Escuela de Bellas Artes que dirigió Rossi tenía en preparación *En familia*, según unas notas manuscritas que dejó el dramaturgo.

170 En 1936, el maquinista desde 1912 del Teatro 3 de Febrero Juan David Leveroni participa en la actuación y dirección de la fugaz Agrupación Artística *Florencio Sánchez* de Paraná, en funciones de Teatro proletario, interviniendo en el sainete criollo *En ganándole el tirón* (1920), el melodrama de acto único *Reír Llorando* o *Cuando ríen los payasos* y en la comedia asainetada *Mano santa* o *El milagro de Mano santa*, todas de Isidoro Rossi.

171 Esta pieza en dos actos de Sánchez significó el debut como director del destacado Lito Senkman y se representó en la Escuela Hogar de Paraná, con un elenco integrado por, además del director, su hermano Leonardo, Graciela Goñak, Elena Leiza, Julieta Nardeli, Mischi Copervaser, Mario Viola, el adolescente Pedro Duarte y la actriz Tochi Eymann, a quien agradecemos información de la puesta naturalista "de época". Significativamente, la obra fue llevada en gira provincial a Viale, Clara y Villa Domínguez. Según Eymann, la temporada consistió en unas cinco funciones para el público de la populosa barriada, y entre sus espectadores se encontraron Juan L. Ortiz y David Viñas.

172 Este dato escueto nos fue suministrado por Juan Carlos Magistrelli, que inició así en Paraná su destacada trayectoria como actor y director independiente, en el Teatro-Estudio Casacuberta (1948- 1963) y en el grupo Teatro de los 6 (1961- 1966).

1976 con dirección Daniel David Gilles con el Grupo de Teatro de Jóvenes Valdenses de La Paz, obra que sería llevada a Villa Ocampo (Santa Fe), y a Colonia Nº 14 y San Gustavo, de Entre Ríos-.[173]

La presencia de Florencio fue cercana y determinante en el subsistema teatral de nacionalización, y se prolongó décadas enteras. Así, no es casualidad que incluso creadores contemporáneos escogieran su mundo para testimoniar sobre el nuestro, que también es suyo.

Respecto al vínculo de la cías. Podestá con Sánchez, afirmó Jorge Dubatti (2005) que "La relación de Florencio Sánchez con la familia Podestá no fue fácil, e implicó tensiones de proyectos y estéticas. Lo cierto es que Sánchez contribuyó profundamente a la renovación ideológica y poética de los Podestá, y ellos hicieron posible su triunfo. Guiados por la dramaturgia de Sánchez, los Podestá actualizaron el teatro rioplatense a través de la introducción y afirmación de las estructuras del drama moderno".

No obstante todo esto, podrá observarse que su nombre no figura ostensiblemente en la *Historia del teatro en Entre Ríos* que venimos publicando con dirección de Osvaldo Pellettieri, y que más bien se lo menciona, indispensablemente, en relación con las obras estrenadas por sus condiscípulos.

2

Una situación que incidió para el lento conocimiento de la obra dramática de Florencio Sánchez en Paraná, fue el cierre, según lo hemos probado en distintos trabajos, del Teatro Municipal a fines de 1903, y su reinauguración edilicia actual en agosto de 1908.

Precisamente, en aquellos años Florencio escribió y vio representada buena parte de sus textos más significativos – *M'hijo el dotor*, *Barranca abajo*, *La pobre gente*, *En familia*-, y aunque el relevamiento en hemerotecas de la ciudad pruebe que la actividad teatral no fue interrumpida de modo absoluto o total, salas como las de la Sociedad Italiana Unitti o cines-teatro como el Rodrigo, que se incendiaría en 1924 en pleno centro de la capital provincial, frente a la Plaza 1 de Mayo, al parecer no fueron muy receptivas a sus creaciones populares.

Florencio Sánchez estuvo indirectamente con el teatro local en los más importantes textos de la literatura dramática entrerriana del período – en piezas como *Gloria y Miseria*, (1912) de Antonio Medina, el drama social *En la cuesta*, (1921, cías. José Gómez y Abad-Carbonel) de Isidoro Rossi, y aún sus sainetes *Por despistar* o *El muchacho no era malo* (1928, cía. Carlos Morganti).

De modo más directo, sostenemos hoy que es desde 1909 y hasta 1914 con la visita de la cía. Pablo Podestá al Teatro 3 de Febrero, cuando el Florencio de *Barranca abajo* y *Los muertos* se pudo haber encontrado con el público culto de la ciudad.[174]

[173] Tenemos referencias orales que en los '80, el grupo Tablas de Gualeguaychú, con dirección de Socorro Barcia, realizó algunas funciones barriales de *Barranca abajo*.

[174] Como se sabe (Cfr. Aisenberg, 2002, 261), hay al menos tres versiones sobre la obra que interpretaba Pablo al abandonar el escenario en 1919. La sostenida por Jacobo de Diego afirma que fue el mencionado drama de Sánchez en una nueva gira por

Posteriormente el popular Luis Arata, consagrado primer actor desde 1927 y luego conocido en el Litoral desde 1930 por una extensa gira, continuaría la apelación a las técnicas del actor naturalista, constituida ya por el anterior en "una tradición interpretativa" dando a conocer también estas dos piezas de Florencio (Liliana B. López, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, vol. II).

3

Del repertorio sanchesino estrenado en Entre Ríos, nos ha interesado volver al drama *La pobre gente*, estrenado en la Escuela Hogar por un fugaz grupo constituido por el vigente director Lito Senkman, que debutó en condición de tal en 1964.

Es interesante observar que el joven Senkman recuperó este drama antiburgués – siguiendo la relectura de Jorge Dubatti, en acuerdo con González Pacheco- que "encarnaba más allá de una concreta militancia política (…) la solidaridad contra la injusticia social" en el espacio de una escuela periférica, tradicionalmente vinculada con los sectores infantiles más desprotegidos de la sociedad entrerriana.

En el año en que el drama proletario de Florencio Sánchez es vuelto a llevar a escena, el teatro independiente local entraba en la etapa de declinación del primer momento del subsistema moderno, previo a la irrupción de la neovanguardia –representada en textos como *En el andén*, (1964) de Ernesto Frers, ofrecido en la ciudad con actuación de Senkman (El empleado) y dirección de Carlos Pais; el realismo reflexivo, representado por textos como *Nuestro fin de semana*, (1969) de Roberto Cossa- y la disgregación de uno de los grupos del movimiento, más productivos hasta la llegada de la democracia: el Teatro Estudio Casacuberta de la capital provincial.

El Teatro Popular Paraná no alcanzaría a darle continuidad a la intensificación del teatro local de los 50 y comienzos de los 60; apenas si bastó para mantener su presencia en la provincia, demostrar al director algunas capacidades que desde entonces iría perfeccionando, y de algún modo señalar al teatro entrerriano, que el problema del repertorio, y de la producción escénica eran temas vigentes a seguir desentrañando.

La pobre gente, además, venía a hablarnos de nuevo de la lucha de clases, de los intereses creados, y del afán de concretar una obra dramática original, como escribió Pellettieri refiriéndose a la "utopía" de Florencio Sánchez, y un proyecto creador escénico perdurable hasta hoy.

4

el Litoral (Rosario). Además de *El Arlequín*, de Otto Miguel Cione, presumiblemente Pablo protagonizó entonces también la pieza cómica *Silvino Abrojo*, de Juan Manuel Casais –según opinión del actor porteño conocido en el medio local Juan Mangiante, en revista *Máscara*, n° 104/ 106 (septiembre de 1949). Entre junio y julio de 1968, el antiguo periodista Raúl Miranda dedicó en el semanario *Expansión*, una serie de cuatro artículos titulados "Vida y pasión del Teatro 3 de Febrero", en el último de los cuales menciona las obras *Los muertos* y *M'hijo el dotor*.

Coincidiendo con Pellettieri (2001: 383) consideramos textos como *Barranca abajo*, *La pobre gente*, *En familia* y *M'hijo el dotor* "perdurables y pertenecientes al primer grupo de sus obras". Y que en ellas "el drama estaba encaminado a probar una tesis realista que ponía de manifiesto las fallas del sistema político social. Sánchez veía a la sociedad rioplatense de principios de siglo debatiéndose entre la corrupción y la inoperancia. En sus mejores textos, consiguió mostrar al hombre, y especialmente a la mujer, presos de una realidad injusta". Creemos que sólo esto, ya ameritaría para que Florencio Sánchez volviera a escena en Entre Ríos, y que su singular obra dramática fuera recuperada por nuestros mejores directores teatrales.

5

El manuscrito original de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez se encontraría en la Biblioteca Sarmiento de Gualeguaychú. Según una nota de Luis Ordaz de marzo de 1980, el texto dramático está escrito al dorso de amplios formularios de Telégrafo que, según lo indicara Luis Duello Jurado, íntimo amigo de Sánchez que tuviera en su poder los originales hasta que pasaron a ser custodiados por la mencionada Biblioteca, fueron sacados por ambos de la Oficina Central de Correos y Telégrafos de Buenos Aires, el mismo día que el autor se embarcaba hacia Montevideo para escribir la famosa obra.

Luis Ordaz también afirma que "en el original de Sánchez no se indica ubicación de la obra", aunque en la mayoría de las ediciones se indique "la acción, en la campaña de Entre Ríos".

Este "agregado" no es vano; en 1905, Florencio y Pablo Podestá tenían la misma edad, 30 años, bien vividos en cuanto a experiencias viajeras se tratara. Conocían las cuchillas y lomadas del Litoral, los pueblos, sus gentes. Los caminos y sus posibles accidentes, las cambiantes políticas, los animales, árboles y estancias a la vera del camino.

Conocían (estaban viviendo) la crisis de la ciudad liberal y la premodernización de la sociedad rioplatense, los nuevos idearios, los viejos gestos de la juventud compartida. Pero aún no sabían que se volverían leyenda, mitos o fantasmas en la Entre Ríos del pasado siglo.

Bibliografía

AA.VV. *Florencio Sánchez entre dos orillas*, (Pellettieri/ Mirza edit.), Buenos Aires, Galerna, 1998.

AA.VV. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. La emancipación cultural *(1884- 1930)*, (Pellettieri dir.), vol. II, Buenos Aires, Galerna/INT, 2002.

Aisemberg, Alicia. "Pablo Podestá" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, (Pellettieri dir.), vol. II, 248-261, Buenos Aires, Galerna, 2002.

Dubatti, Jorge. "Concepción de la obra dramática premoderna", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, (Pellettieri dir.), vol. II, 399 y sig. , 2002.

_____. “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”, cap. I de *El teatro sabe*, Buenos Aires, Atuel, 2005.

Fos, Carlos. “La proyección del teatro libertario en el litoral cercano”, en *Texto y contexto teatral* (Pellettieri editor), Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2006: 247- 253.

López, Liliana. “Luis Arata”, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. La emancipación cultural *(1884- 1930)*, (Pellettieri dir.), vol. II, 315- 327, Buenos Aires, Galerna, 2002.

Meresman, Guillermo. “Sesquicentenario del Teatro Municipal 3 de Febrero 1852- 2002”, suplemento del diario *Uno*, (8-VIII), Paraná, 2002.

_____. “Isidoro Rossi. A 70 años del estreno de *Berto*”, suplemento del diario *Uno*, (31-III), Paraná, 2003.

_____. “Entre Ríos (1836- 1947)” en *Historia del teatro argentino en las provincias*, AA.VV. (Pellettieri dir.), vol. I, Buenos Aires, Galerna/INT, 2005.

_____. “Entre Ríos (1948- 1976)” en *Historia del teatro argentino en las provincias*, AA.VV. (Pellettieri dir.), vol. II, Buenos Aires, Galerna/INT, 2007a.

_____. “Elencos y repertorios destacados del teatro entrerriano en la primera mitad del siglo XX”, tesina inédita para la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2007b.

_____. “Introducción y Datos biográficos de los autores” a la *Primera Antología del Teatro Entrerriano* (Meresman editor), A.A.V.V., I.N.T./U.A.d E.R.), Paraná, 2007c.

Ordaz, Luis. “Selección, prólogo y notas” a *Florencio Sánchez*. El teatro argentino, vol. IV, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.

Pellettieri, Osvaldo. “El sistema teatral de Florencio Sánchez”, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, (Pellettieri dir.), vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002.

Rojas, Ricardo. “Un estudio sobre el teatro de Florencio Sánchez” en *Moneda Falsa*, Buenos Aires, Quetzal, 1953.

Sánchez, Florencio. *Teatro*, Buenos Aires, s/f.

Viñas, David. *La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires, Siglo XX, 1973.

Nativismo y naturalismo en la obra dramática de Florencio Sánchez

Laura Mogliani (GETEA – FFyL - UBA)
mogliani@filo.uba.ar

La obra dramática de Florencio Sánchez, a partir de su consagración como autor teatral con el estreno de *M'hijo el dotor* en 1903 y especialmente con el estreno de *Barranca Abajo* en 1905, ocupó el lugar central del campo teatral argentino. Su textualidad se convirtió en un modelo que generó la creación de otros textos, por lo que constituyó en torno suyo un sistema. Este sistema tuvo la particularidad de ser valorado por todas las instituciones legitimadoras y miembros del campo teatral (tanto crítica como público, autores, actores, etc.) por lo que llegó a ser dominante con gran rapidez, y sumamente productivo. Así, numerosos autores escribieron obras siguiendo su modelo. Entre otros, forman parte de este sistema los textos de autores como Roberto J. Payró, los de la primera época de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco (Pellettieri, 2002: 378-389).

La dramaturgia de Florencio Sánchez se caracterizó por la tensión entre dos principios constructivos: los del romanticismo tardío y los del realismo-naturalismo (Pellettieri, 1987; 1992). Con respecto al primero, el romanticismo tardío era la vertiente vigente en nuestro teatro desde fines del siglo XIX. Estaba compuesto por dos variantes, el melodrama social y el nativismo. La primera de éstas era de carácter melodramático, mientras la segunda, compartía con la primera la intriga sentimental, pero estaba modulada por el costumbrismo y la comicidad. Ambos géneros se basaban en una concepción lúdica del teatro, como entretenimiento social, concepción que Sánchez cuestionó y buscó superar desde su teoría y su práctica teatral, concretando una reversión total del modelo nativista, llevando a esta poética a evolucionar concretando su tercera y última fase y generando un sistema nuevo (Pellettieri, 2002: 163-166). Así, la tercera fase del nativismo se inicia a partir de *M'hijo el dotor* (1903) y se concreta definitivamente con el estreno de *Barranca Abajo* (1905) de Florencio Sánchez, obras que producen una reversión total del modelo del nativismo anterior.

El segundo principio constructivo, el naturalismo[175] constituye en cambio la innovación aportada por Sánchez al teatro a partir de su productiva apropiación del estímulo externo del teatro naturalista europeo. El naturalismo es una tendencia estética que pretende dar un testimonio de la realidad social, especialmente del enfrentamiento del hombre con su contexto histórico social. Este movimiento artístico preconizaba la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida. El naturalismo llegó tardíamente al teatro, proveniente de la novela. Esta se destaca por la profundización psicológica de los personajes y la minuciosa documentación de la vida cotidiana y descripción del ambiente. Esta importancia asignada al ambiente en toda la estética naturalista se basaba en las teorías del filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que consideraba que las creaciones humanas dependían de un modo principal de los factores de la raza, del medio ambiente y de la época. La psicología y las acciones de los hombres son productos del medio social en el que

[175] Para esta breve síntesis de la estética realista-naturalista seguimos los trabajos de Patrice Pavis (1998: 311-313; 380-383); César Oliva y Francisco Torres Monreal (1994: 309-341) y Eduard Braun (1986: 29-45).

se halla inmerso, que las determinan. En correlación con esto, esta corriente concedía gran importancia a las teorías de las leyes de la herencia, así como en la correlación entre las ciencias humanas y naturales, característica del positivismo.

Emile Zola, el principal impulsor del naturalismo francés, en su texto *El naturalismo en el teatro* postulaba la necesidad de un teatro que represente de manera verosímil la realidad cotidiana, desterrando del teatro los convencionalismos, en especial a nivel de la puesta en escena (decorados pintados, vestuarios fastuosos, entonación declamatoria). Además, sus personajes debían ser "individualizados, actuantes bajo el imperio de las influencias que los rodean, viviendo nuestra vida en el escenario", "personajes de carne y hueso, que lleven con ellos el aire que respiran" (Oliva, 1994: 340). Su teatro cuestionaba la moral burguesa y sus comportamientos sociales, expresando su indignación moral respecto a las condiciones sociales predominantes. Zola había aplicado su teoría naturalista a la novela con anterioridad, por lo que sus obras teatrales fueron adaptaciones de ellas, como *Teresa Raquín* (1873) y *La Taberna* (1879). El naturalismo recién llegará a la escena gracias a la labor de André Antoine en el Téâtre Libre de París en 1887.

Por lo tanto, la adopción de los recursos del naturalismo por Florencio Sánchez aportó un profundo cambio al teatro argentino de principios de siglo. Por esta razón, su dramaturgia fue considerada como superadora del pasado teatral argentino, especialmente por su intención de concretar un teatro de tesis social, en contraposición con el teatro considerado como mero entretenimiento. Los elementos naturalistas de la dramaturgia de Florencio Sánchez, entre otros, son la observación y descripción minuciosa del ambiente, la mostración de la presión de este ambiente sobre el individuo, la concepción de la existencia de una fatalidad que domina a los personajes, la primacía en algunos momentos del discurso narrativo por sobre la acción teatral por necesidad de explicar y clarificar la tesis social que sustenta la obra, y especialmente la organización de todo su desarrollo dramático, recursos en pos de la comprobación de una tesis social.

Estableceremos, entonces, las diferencias fundamentales entre la dramaturgia de Florencio Sánchez y el nativismo, a fin de observar la evolución que produjo en el sistema y la tensión entre estos dos principios constructivos. Tomaremos en cuenta especialmente a las obras que consideramos que tienen una mayor relación con el romanticismo tardío, como son *M'hijo el dotor, Barranca Abajo* y *La gringa,* ya que en su obra posterior, caracterizada por la exclusividad de los procedimientos naturalistas y la intención de concretar un teatro de tesis, como por ejemplo *Los muertos,* el modelo nativista no tiene ya presencia.

A nivel de la acción encontramos una diferencia fundamental entre el nativismo y el teatro de tesis social de Florencio Sánchez. El sujeto de este último sale de su inacción para recuperar su honra social, movido por la situación de vergüenza social en la que se encuentra y siempre fracasa en su objeto. Este teatro presenta al sujeto inmerso en una sociedad que no permite que acceda a los bienes espirituales que ella misma le insta a conseguir, por esto hallamos a la sociedad ocupando

tanto la instancia destinador como oponente. Han desaparecido los valores que movilizaban las acciones en el nativismo, el amor y la ideología del gaucho arquetípico, así como el eje ideológico sentimental se convierte en social.

Otro hecho absolutamente diferenciador es el desenlace negativo. En el nativismo, aún con el sacrificio o hasta la muerte del sujeto, el objeto era siempre concretado: la unión de la pareja imposible. En cambio, el sujeto de las obras de Sánchez, por más que intenta alcanzar su objeto, nunca lo logra. En vez de coincidir con el arquetipo idealizado del gaucho, en estas obras el sujeto coincide con el personaje patético, que se enfrenta a una sociedad que ha cambiado sus normas tanto relacionales como económicas, pero él no puede adaptarse a las mismas. En el caso paradigmático de la obra de Sánchez, *Barranca Abajo,* el sujeto, Zoilo, busca recuperar la honra social que ha perdido junto a sus campos y bienes económicos en un juicio por la propiedad de la tierra. La imposibilidad de lograrlo lo impulsa al suicidio en el desenlace. Semejante es el caso de Cantalicio en *La Gringa,* quien se abandona a la muerte por la simbólica herida que le ha causado un automóvil, a los pies de un no menos simbólico ombú. El enfrentamiento con su hijo Julio, símbolo de la nueva sociedad, acelera la enfermedad de Don Olegario de *M'hijo el dotor*, llevándolo a la muerte.

Además, el desarrollo de la acción es mucho más lento que en el nativismo, caracterizado por las aceleraciones melodramáticas. En cambio, las numerosas secuencias transicionales referenciales en las cuales se explicita la situación conflictiva, detienen la acción haciendo prevalecer por momentos el discurso narrativo. Esto es especialmente claro en los largos parlamentos de Julio en *M'hijo el dotor,* en los que explica con gran detalle su concepción ideológica.

A nivel de la intriga, predominan los recursos propios del drama realista-naturalista: el encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de caracteres, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad propios del modelo nativista en su primera y segunda fase, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista.

El artificio fundamental a nivel de la intriga característico del realismo-naturalismo es el encuentro personal (Pellettieri, 1992: 31), que marca los clímax dramáticos de la obra. En *M'hijo el dotor* Sánchez utiliza a los encuentros personales para contraponer las dos concepciones de vida en conflicto, la paternalista arcaica de don Olegario y la moderna, pero un tanto contradictoria, de Julio (Acto I, escena XII y Acto II, escena VI). Lo mismo sucede con el enfrentamiento entre Cantalicio y Próspero en *La Gringa* (1952: 17-18) En *Barranca Abajo* se destaca el encuentro personal que establece Zoilo con Aniceto, en el que Sánchez desarrolla su fundamentación la tesis principal que sustenta en esta obra: el suicidio como el único camino de un hombre acorralado por la sociedad que lo ha llevado a la miseria y su propia familia, que le ha perdido el respeto patriarcal.

Sin embargo, no desaparecen del todo los recursos melodramáticos, especialmente la coincidencia abusiva, que asola a los personajes positivos de Zoilo y Robustiana en *Barranca Abajo*, Cantalicio y Victoria de *La gringa* y Olegario y Jesusa de *M'hijo el dotor;* así como la pareja imposible, formada por Robustiana y Aniceto en *Barranca Abajo*, Próspero y Victoria en *La Gringa*, y por Jesusa y Julio en *M'hijo el dotor*. Con respecto al triángulo amoroso, también se halla presente en las tres obras, en las que se suman a las parejas ya definidas Prudencia en el primer caso, el constructor en el segundo y Sara en el tercero.

El costumbrismo, como ya dijimos, permanece, pero se pone a servicio de la intención naturalista de reflejar ese ambiente al que se le asigna una importancia fundamental en la constitución de la psicología de los personajes. Por tanto, no detiene la acción con carácter ornamental, ni busca entretener al espectador con cantos y bailes, sino que se inserta como mostración del habla y las actividades cotidianas de los pobladores rurales. Algunas de estas actividades superan las meras descripciones costumbristas para adquirir relación con la trama desarrollada, confluyendo a la comprobación de la tesis. Tal es el caso de las tareas domésticas que obligan a cumplir a Robustiana, como pisar el maíz en el mortero, a pesar de su delicado estado de salud, hecho al que luego adjudican la aceleración de su muerte.

La obra en que la presencia del costumbrismo es mayor es *La Gringa*, ya que en el primer acto se describe largamente la llegada de los peones a la chacra para tomar el desayuno luego de sus faenas, mientras que toda la primera escena del segundo acto es una situación costumbrista en la que se describe un partido de "murra" entre colonos italianos y uno de "escoba" entre criollos en una fonda, mientras que durante la misma, los colonos cantan canciones tradicionales piamontesas. El cambio de género se evidencia en que, en vez de ser el juego interrumpido por las características situaciones del nativismo, lo es por la llegada de un paisano que solicita al doctor que atienda a un peón que agoniza, a lo que éste se niega porque no desea abandonar el juego de cartas. Esta indiferencia constituye un claro elemento de denuncia social, ya que el paisano acota que de ser el enfermo un "gringo" rico, el médico no haría tal cosa.

En cuanto a la comicidad, ésta se encuentra muy atenuada. No hay personajes exclusivamente cómicos, ni casi comicidad a nivel verbal o gestual, salvo en la primera escena de *M'hijo el dotor*. El personaje de doña Martiniana de *Barranca Abajo* como el de Rita de *M'hijo el dotor* tiene características comunes, y entre ellas rasgos de comicidad. Además, comparten la utilización de un idiolecto rural más fuerte, y su rol de "chismosa entrometida".

El sistema de personajes no gira ya en torno al héroe gaucho, como en el nativismo, sino al personaje patético. Su patetismo deviene de su inactualidad, de su falta de adaptación a los cambios sociales que ha producido la modernidad. Esta situación de patetismo eclosiona especialmente en los finales de actos. Por ejemplo, en *La Gringa* el personaje de Cantalicio alcanza su clímax patético en el final de los actos II y III, mientras que Zoilo, en *Barranca Abajo* lo concreta en

los finales de los actos I, y III. Esto tiene como consecuencia, que se produzca una situación ambigua en el texto. Mientras por un lado *La Gringa* valora abiertamente el progreso y la integración entre inmigrantes y criollos; la concentración de la función emotiva en el personaje de Cantalicio hace que la identificación compasiva (Jauss, 1986: 259) del espectador se pose sobre él.

En cuanto al aspecto verbal, en estas tres obras Sánchez utiliza el idiolecto rural característico del nativismo. Pero ya se advierten rasgos diferenciadores muy evidentes. Sánchez utiliza las formas verbales destinadas a representar la lengua corriente de los pobladores rurales de manera inconstante, no absoluta, ya que en algunos momentos el discurso de los personajes presenta una modalidad más culta, o de expresiones y modalidades de origen español o urbano. Esto fue advertido por quienes han editado sus obras, como por ejemplo en las "Advertencias" antepuestas a *La Gringa* (1952: 4) y *En Familia* (1952: 68) en la edición que consultamos para el presente trabajo. Asimismo, esta utilización del idiolecto criollo también tiene una función de código social, que distingue a los personajes urbanos de los rurales, especialmente en las obras *M'hijo el dotor* y *La Gringa*, lo que contribuye a subrayar el conflicto que se establece entre ellos, como entre Olegario y Julio en la primera y entre Nicola y Horacio en la segunda, centrado en la antinomia ciudad-campo.

Con respecto al discurso de los personajes inmigrantes, en el caso de María, de *La Gringa,* la acotación indica que un texto en castellano debe ser dicho, si esto fuera posible, en dialecto piamontés; así como que este personaje conserva un marcado acento italiano. Pero ninguna de estos dos elementos queda registrado en la escritura de la obra. Sánchez ni incluye palabras en italiano, salvo contadas excepciones en el discurso de Nicola, ni modifica la grafía de las palabras según la entonación italiana.

En cuanto al discurso mediato, es evidente que la intención naturalista ha tenido como consecuencia que las escuetas descripciones escenográficas nativistas se amplíen en largas descripciones realistas. Por ejemplo, citamos a continuación la acotación inicial de *La Gringa*:

> A la derecha, fachada exterior de una casa sin revocar, de aspecto, si no ruinoso, sucio y desgastado. Una puerta y dos ventanas sin rejas, y sobre éstas, a todo lo largo de la pared, una hilera de casillas -el palomar- bastante pringosas. Junto a la ventana, en primer término, algunos cacharros con plantas cubiertas con lonas, por la helada. A la izquierda, construcción de adobe y paja y un rancho largo con dos puertas. Al foro, un gran pozo de balde, de brocal bajo y un largo abrevadero en comunicación con el pozo por una canaleta; junto al pozo, un baldecito manuable con soga. Perspectiva amplia de terrenos de labranza, en la que deben notarse los manchones negros de la tierra recién arada. En las paredes del rancho y de la casa, colgados, arreos, sogas, piezas de hierro viejo, bolsas, etc., y por el suelo, en desorden, picos, palas, rastrillos, horquillas, una carretilla de mano, trozos de madera, un arado viejo, bancos, cacharros. Junto al rancho, en segundo término, un

> yunque con las herramientas adecuadas. Pleno invierno. Al alzarse el telón, los rayos del sol naciente empiezan a bañar la fachada de la casa. (1952: 5)

Esta descripción escenográfica naturalista no sólo implica un cambio a nivel del hablante dramático básico, sino muy especialmente un cambio muy grande al nivel de la concepción de la puesta en escena, ya que esta acotación solicita al escenógrafo que cree un espacio escénico plagado de elementos, mientras que con anterioridad sólo escasos objetos eran tanto indicados como utilizados en escena. Con respecto a las funciones del lenguaje, se destaca el notable aumento de la función referencial, que predomina junto a la emotiva.

A nivel semántico, la dramaturgia de Sánchez, en vez de concretar una evocación mitificadora del pasado como hacía el nativismo, muestra las contradicciones sociales que ha provocado el proceso de modernización, especialmente los conflictos suscitados por ésta. La división y enfrentamiento entre personajes no se produce entre inmigrantes y criollos, ni entre honrados y villanos, como en el nativismo, ya que hay de estas cuatro categorías en cada uno de los polos en cuestión. Esta polarización se establece entre adaptados y reaccionarios a estos cambios sociales. El proceso de modernización nacional es visto en estas obras como algo traumático, que enfrentó a padres e hijos. Ahora bien, el punto de vista de estas obras permanece ambiguo, no se identifica claramente con uno u otro sector. Como ya comentamos, en *La Gringa*, desde el texto se alaba el progreso que trajo consigo el proceso inmigratorio y se tiene la confianza en el crecimiento de la nación gracias a esa fusión entre inmigrante y criollos:

> PROSPERO.- (...) Búsquenme la última gringuita de éstas y verán qué mujer así les sale, qué compañera pa todo, habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por su hombre o por sus hijos. ¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, ¡y verían qué cría! (1952: 13).
>
> HORACIO.- ¡Mire qué linda pareja!... Hija de gringos puros, hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir. (1952: 66).

Pero este progreso viene de la mano de la ambición desmedida de don Nicola, de la soberbia de María, de la simbólica tala del añoso y respetable ombú por motivos decorativos, por el igualmente simbólico automóvil que asusta al caballo hiriendo a Cantalicio. Asimismo, es sobre el personaje patético de Cantalicio donde se concentra la mayor función emotiva del texto, lo que busca provocar la identificación compasiva (Jauss, 1986: 259) del espectador. Por lo tanto, consideramos que Sánchez no tiene una visión maniquea, donde lo positivo absoluto se encuentra en un polo y lo negativo absoluto en el otro.

Esto ocurre también en *M'hijo el dotor*, donde por un lado Julio impugna el paternalismo como estructura social, al cuestionar las relaciones de respeto patriarcales, propugnando unas más sinceras, basadas en el cariño y la cordialidad, así como cuestiona también el derecho de los padres a gobernar la vida de sus hijos. Sin embargo, este personaje que representa la modernidad, la razón,

presenta cavilaciones, dudas. No asume ninguna culpa por haber engañado a Jesusa, ya que se ha dejado llevar por "una vil manifestación del instinto". No admite renunciar a su libertad, ni aún ante la noticia de que Jesusa espera un hijo suyo. Sin embargo, ante el lecho de muerte de su padre comienza a dudar en mantener esa actitud, pero lo que lo hará cambiar de opinión son los celos al advertir los deseos de don Eloy hacia Jesusa, en un giro vertiginoso y poco verosímil.

Barranca Abajo parece ser la obra en que sus personajes se dividen de manera más maniquea entre buenos y malos. Pero el arrepentimiento de Dolores y, en menor medida, de Rudecinda en el desenlace quiebra esta polarización absoluta, y, como ya comentamos en el caso de *La Gringa* la función emotiva se concentra en el personaje de Zoilo, por lo que es espectador se identifica empáticamente con el personaje que es vencido por las nuevas normas sociales y económicas de la Argentina moderna.

Para realizar un estudio semántico de las obras de Sánchez es necesario incluirlas en un estudio más amplio de las obras y la ideología del autor. Es sumamente complejo intentar trazar el mapa conceptual de la ideología de Sánchez, ya en él concurren elementos disímiles y hasta contradictorios. Por un lado, en 1897 participó en la sublevación de Aparicio Saravia, caudillo blanco representante del ruralismo tradicional uruguayo. Con posterioridad, ese mismo año se afilió al Centro Internacional de Estudios Sociales, institución anarquista en la que Sánchez dictaba conferencias de crítica social. En el año 1902, es despedido del diario La República, de Rosario, por hacer causa común con los obreros durante una huelga gráfica.

Por otra parte, en sus textos *Cartas de un flojo* (1900) y *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903) impugna el pasado americano signado por la barbarie, a lo que opone las pautas progresistas y racionales de la civilización. David Viñas (1980) interpreta esto como la adopción por parte de Sánchez de la concepción liberal sustentada en la antítesis sarmientina civilización-barbarie, e identifica tanto a estas obras como a su dramaturgia con la visión del mundo del liberalismo argentino, a la que adhería la clase dominante en las primeras décadas del siglo. Por esto, Viñas considera que en *M'hijo el dotor* se produce una transposición dramática de la antinomia civilización-barbarie, en la que se enfrentan en Julio y Olegario la razón contra el instinto, la cultura contra el conocimiento empírico, la cordialidad con el respeto al padre, la cultura urbana a las tradiciones del campo. También considera Viñas como una continuidad ideológica la división que establece Sánchez en *El teatro nacional* entre el teatro "moreirista" y su propia obra.

Ahora bien, cómo se explica este proceso de Sánchez, que transita por el partido blanco, el anarquismo y el liberalismo. Viñas lo adjudica a su supeditación concreta a la oligarquía liberal, a partir de su inserción laboral en el periodismo, que respondía a estos intereses. Por esto es que Viñas considera a Sánchez como un "comentador dramático de las pautas ideológicas propuestas por el liberalismo" (1980: 27) que oscila entre un revolucionarismo abstracto y una ratificación de la ideología oficial.

Ahora bien, nos proponemos repensar esta respuesta que da Viñas, replanteándonos este interrogante. Consideramos apropiado para dilucidar cuál era la intención ideológica de Florencio Sánchez profundizar en su metatexto fundamental: *El teatro nacional*, en el que concretiza su propia teoría teatral. En él condena abiertamente a la gauchesca, a la que considera "el teatro de la fechoría y el crimen, como idea y al mal gusto, como forma" especialmente por despertar los "instintos regresivos adormecidos en el alma popular" y valora al nativismo: "Martiniano Leguizamón, este último con su pintoresca Calandria, hicieron obra sana y honesta llevando un poco de verdad y poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerles la muerte de Moreira, de Cuello, de Hormiga Negra" (1941: 622).

Sánchez expone su propia visión del desarrollo histórico del teatro nacional, valorando sus expresiones "verídicas" y condenando las que no lo eran. Postula a su propia obra como modelo de este teatro naturalista que propugnaba como única forma válida, a tal punto que considera que luego del estreno de su primera obra recién se comenzó a hacer teatro. Establece un antes y un después en la historia del teatro nacional a partir de ese hecho, en especial por el cambio en los gustos del público y de la modalidad de escritura de los autores. Por lo tanto, Sánchez advierte el lugar de hegemonía al que había alcanzado el sistema teatral instaurado en torno a su dramaturgia:

> Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos "canejos" y "ahijunas" cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral.
>
> Con estos elementos se fabricaba una obra nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia.
>
> M'hijo el dotor, reflejando costumbres vívidas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y sinceridad con que fue escrita la obra. El público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística (...) El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré.
>
> Se escribió muy poco teatro más en ese género. Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito, pero con positiva probidad artística. (1941: 623-624).

Más allá de la tan cuestionada coherencia ideológica de Sánchez, lo que es evidente es su identificación con la poética del naturalismo, con la búsqueda de una representación veraz y de un teatro reflexivo, que supere el mero entretenimiento popular. Consideramos que este es el gran legado de Sánchez al teatro argentino, y que al convertirse su textualidad en el sistema dominante, esta intención crítica signó nuestro teatro.

Bibliografía

Braun, Edward. “Antoine y el Teatro Libre”, en *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski.* Buenos Aires, Editorial Galerna, 1986: 29-45

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

Oliva, César - Francisco Torres Monreal. “Naturalismo frente a realismo”, en *Historia básica del arte escénico.* Madrid, Editorial Cátedra, 1994: 309-341.

Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

Pellettieri, Osvaldo. “La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)”, en Armando Discépolo, *Obra Dramática.* Volumen I. Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1987: 23-71.

Pellettieri, Osvaldo."Modelo de periodización del teatro argentino", en *Teatro y Teatristas*, Buenos Aires, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1992: 69-82.

Pellettieri, Osvaldo (director). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930),* Buenos Aires, Ed. Galerna, 2002.

Sánchez, Florencio. "El caudillaje criminal en Sudamérica", en *Teatro Completo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941: 601-613. Prólogo y notas de Dardo Cúneo.

Sánchez, Florencio. "El teatro nacional", en *Teatro Completo*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941: 620-624. Prólogo y notas de Dardo Cúneo.

Sánchez, Florencio. *La gringa. En familia. Barranca Abajo.* Buenos Aires, Colección Estrada, 1952. Prólogo y notas de José María Monner Sans.

Sánchez, Florencio. *M'hijo el dotor*. Buenos Aires, Editorial Huemul, 1980.

Viñas, David. "Introducción", en Florencio Sánchez, *M'hijo el dotor*. Buenos Aires, Clásicos Huemul, 1980: 5-35.

Memorias de la experimentación audiovisual del Di Tella[176]

María Fernanda Pinta (UBA)
fernandapinta@hotmail.com

Partimos del análisis de las *Memorias del ITDT 1960-1972* pertenecientes al *Archivo del ITDT* con el objetivo de establecer cuáles han sido las *condiciones de producción* (Verón, 1998; 2005) del *proyecto de experimentación audiovisual Di Tella*.

No está de más señalar los lugares institucionales, las prácticas sociales y los procesos de lectura/escritura (De Certeau [1978] 2006) puestos en juego tanto en la configuración del archivo como de las memorias. Brevemente, archivo y memoria se constituyen como estrategias de legitimación de determinadas prácticas, discursos, tradiciones de una sociedad o institución proyectadas, principalmente, a su reconocimiento en el futuro.

El *Archivo del ITDT*, en tanto reservorio de la memoria histórica por parte de la propia institución, deja entreveer en su organización, selección y tratamiento de sus documentos las representaciones de la propia institución frente a la sociedad. Desde sus *Memorias* la institución afirma su intención de servir al bien común para lo cual se propone contribuir a lo que considera la necesaria modernización cultural del país valiéndose, entre otros recursos artísticos, de las nuevas tecnologías audiovisuales en tanto nuevas herramientas de representación.

Un proyecto de modernización cultural

Terán (2009) sintetiza la *estructura de sensibilidad* (ideas, creencias, valores) de la modernidad de la segunda posguerra por medio de las figuras de "cuatro almas que habitan el período": el alma Beckett del sinsentido, el alma Kennedy de la Alianza para el Progreso, el alma Lennon del *flower power* y el alma Che Guevara de la rebeldía revolucionaria. Desde diferentes ámbitos del campo cultural (universitario, artístico, intelectual, medios de comunicación), esta matriz modernizadora encuentra en la argentina de los años sesenta un fuerte desarrollo y difusión así como un público de clase media ampliado e interesado en todo aquello legitimado y legitimante por *la puesta al día* de todos aquellos productos, prácticas y discursos *nuevos* provenientes, principalmente, de Europa y Estados Unidos. La realidad argentina de aquellos años estará signada de manera conflictiva, también, por la gravitación del peronismo (su relectura y proscripción) en la vida política, social y cultural del país y por la revalorización de lo nacional y lo regional latinoamericano. A fines de la década del `50, y en sincronía con el programa desarrollista, una serie de instituciones privadas y públicas, algunas nuevas y otras ya existentes (pero fortalecidas por el impulso renovador del contexto), reconfiguran el campo cultural argentino de aquellos años; entre ellas, el Instituto Torcuato Di Tella.

[176] Ponencia presentada en: II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), Buenos Aires, 27 al 29 de abril de 2010.

En este sentido, ya desde las primeras *Memorias 1960-1962*, la institución se proclama como una entidad *nueva* en el país "no por su poca antigüedad, sino por la forma en que está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas". Problemas vinculados a la etapa de desarrollo (léase *atraso, subdesarrollo*) en que, según considera, se encuentra Argentina y Latinoamericano. Siguiendo este diagnóstico, en las *Memorias 1964* se evalúa que, en el plano artístico, existe una actitud limitativa, dependiente "de esquemas anticuados que no responden ni a la realidad de las sociedades moderas ni a las posibilidades del país".

Longoni y Mestman ([2000] 2008) señalan que suele asociarse al Di Tella y a las vanguardias artísticas de la época; pero, si bien es indudable que tuvieron una articulación muy intensa y productiva, no fue *deglutoria*. Por un lado, si bien el Di Tella funcionó como impulsor, como dinamizador de tendencias artísticas renovadoras, las mismas tenían a su vez otros circuitos de desarrollo y, por otro lado, no siempre coincidirán con el proyecto institucional en términos artísticos y/o políticos. Efectivamente, la radicalización política de algunas de las intervenciones artísticas a fines de la década cuando se radicaliza, también, las posiciones de izquierda y de derecha en el clima socio-político posterior al golpe de estado militar del general Onganía en 1966, junto a los problemas económicos de la institución terminarán por debilitar el lugar del Di Tella como centro del arte contemporáneo hasta su cierre (King, [1985] 2007; Giunta, [2001] 2008; Longoni y Mestman, [2000] 2008).

La experimentación audiovisual

El CEA (que se funda en un primer momento con el nombre de *Centro de las Artes de la Expresión Audiovisual*) se propone "contribuir a la búsqueda de la expresión y la comunicación del hombre contemporáneo en la totalidad de su ser (…) [y poner] a la comunidad en contacto con los hechos culturales que inciden sobre ella y la van transformando" (*Memorias 1963*); para ello considera fundamentales el trabajo con las técnicas tradicionales (teatro, danza) pero también con las nuevas técnicas audiovisuales (cine, televisión, espectáculos con diapositivas y sonidos).

La noción de *experimentación* se manifiesta un año después, cuando cambia su nombre por el de *Centro de Experimentación Audiovisual*. En las *Memorias 1965-1966,* el centro define la experimentación como la realización de espectáculos definidos como objetos de prueba, documentos no definitivos de una actitud de búsqueda *nueva* "en un mundo complejísimo en trance de cambio total, (…) en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, [se hacen] necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar. Y nuevas posibilidades de hacerlo"

El *espíritu beckettiano* del sinsentido se asoma en el diagnóstico del CEA y la imagen audiovisual (como integración de imagen visual e imagen sonora), entendida como síntesis de afectividad y

saber, se propone como herramienta de esas nuevas representaciones. Con esta idea, tanto los ciclos de *Audiovisuales* (espectáculos de diapositivas y sonido sincronizado) como los de cine se exhiben no sólo en la sala de la calle Florida, sino que realizan giras al interior del país como una forma de acercarse a sus diferentes realidades culturales.

La desvalorización de la palabra en tanto vehículo privilegiado de la relación hombre/mundo, una palabra a la vez transparente (con respecto a los objetos que nombra) y racional (con respecto al sujeto que la utiliza) resulta uno de los ejes centrales de la crisis del paradigma teatral moderno y su concepción logo/textocéntrica del fenómeno teatral que adquiere formas absurdistas pero también las del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Asimismo, el paradigma teatral dramático se verá replanteado por la reflexión en torno al cuerpo y el movimiento expresivo del actor y su relación con el espectador, el estatuto artificial y procesual del propio hecho escénico, así como los nuevos dispositivos de los medios masivos de comunicación y del entretenimiento.

Como resultado de esta concepción acerca de la experimentación audiovisual los espectáculos del CEA extenderá las fronteras del fenómeno teatral provocando cruces al interior de las disciplinas artísticas y hacia el exterior; perspectiva interdisciplinaria desde donde el CEA se propone como "caja de resonancia de los otros centros" (*Memorias 1963*). Con estas características el proyecto representa, finalmente, uno de los ejemplos argentinos más destacados del cambio de paradigma teatral dramático/*posdramático* (Lehmann,) en el umbral de los años sesenta.

Memorias/ políticas culturales

En los apartados anteriores analizamos algunas de las ideas, valores, creencias que hicieron posible, durante los años sesenta, su producción y articulación en un proyecto institucional de promoción cultural.; aquí, en cambio, nos proponemos señalar sintéticamente algunas de sus significaciones actuales:

En primer lugar, observar que hasta hace algunos años la modernización era entendida en América Latina como la aproximación a los modelos económico-industriales de los centros metropolitanos, ocupándose de la cultura -sobre todo de las culturas tradicionales- únicamente como "obstáculo al desarrollo". Recientemente, en cambio, comienzan a comprenderse que los cambios tecnológicos y sociales deben arraigarse también en los hábitos culturales (García Canclini, 1987).

La inscripción del proyecto del Instituto Di Tella en esta matriz cultural reproduce la idea de un proceso de modernización regional a imagen de los países desarrollados para lo cual la formación de cuadros técnicos, científicos y artísticos de avanzada se vuelve una tarea fundamental. De ello resultarán, a su vez, los conflictos que el programa del Di Tella entabla tanto con sectores de izquierda como de derecha del país. Mientras que los primeros denuncian el alma Kennedy de la Alianza para el Progreso, los segundos pasarán de la desconfianza a la censura frente a una

avanzada artística que consideran cercana al alma Lennon del *flower power* y que se mezcla con la revolucionaria del Che Guevara. Incluso al interior del Di Tella estas dos versiones de su proyecto institucional definirán la renuncia de su director, Enrique Oteiza, cuando algunos cuadros técnicos del Di Tella comiencen a trabajar para el gobierno de Onganía a la vez que éste censura las actividades artísticas de la calle Florida.

En segundo lugar, la actual crítica al paradigma monetarista y de la concepción empresarial de la cultura después de los procesos neoliberales llevados a cabo en la mayoría de los países de América Latina durante los últimos años no implica desconocer que esas las empresas están alcanzando un lugar social y político hegemónicos, entre otras razones, porque saben insertarse en la industrialización del mercado simbólico. Su poder se sustenta tanto en recursos económicos, como en el aprovechamiento de las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones.

Aquí también resulta interesante reflexionar no sólo acerca de las características empresariales/industriales del mecenazgo del Di Tella durante los años sesenta frente a las formas de mecenazgo actuales llevadas a cabo por consorcios multimedia internacionales, sino también acerca de la relevancia cultural que tiene la experimentación audiovisual y los lenguajes de la cultura de masas en unas políticas culturales que intentan articular las prácticas artísticas y las prácticas estéticas contemporáneas.

García Canclini (1987) señala que los procesos culturales son espacios simbólicos donde las sociedades configuran la continuidad y las rupturas entre su memoria y su presente a la vez que proyectan el futuro. Para ello, una política cultural debe abarcar no sólo la organización del desarrollo cultural en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías (condición indispensable para que sea democrática), sino que debe promover también la experimentación, las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva. En este sentido, el proyecto del Di Tella resulta un ejemplo significativo en lo que respecta a la articulación de las ciencias y las artes cuyos saberes, técnicas y prácticas representan aspectos tanto utilitarios como también experimentales y creativos del campo cultural.

Cinco décadas después de aquel proyecto aún continuamos escuchando acerca de los problemas latinoamericanos del (sub)desarrollo. Como observa García Canclini (1987), la solución a ello estará en profundizar críticamente en nuestra memoria e imaginar nuevas relaciones sociales que nos permitan, a su vez, participar y decidir en las formas (culturales) de hacer política. En esta dirección nuestro trabajo ha buscado trazar un espacio de reflexión y de puesta en diálogo del pasado y del presente, intentando desplegar la escena de escritura/lectura de archivos y memorias en tanto proceso histórico de significación.

Bibliografía

De Certeau, Michel, 2006. *La escritura de la historia* (2° reimp.) México: Universidad Iberoamericana/ITESO. (Versión original 1978)

García Canclini, Néstor (ed.), 1987. "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En *Políticas culturales en América Latina* (3° ed.). México: Grijalbo.

King, John, 2007. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, 2° ed. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso. (Versión original 1985)

Giunta, Andrea, 2008. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Versión original 2001)

Longoni, Ana y Mestman, Mariano, 2008. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba. (Versión original 2000)

Memorias ITDT (1960-1973) Buenos Aires: Archivo ITDT, Universidad Torcuato Di Tella.

Terán, Oscar, 2009. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Verón, Eliseo, 1998. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

----------, 2005. *Fragmentos de un tejido* (2° reimp.) Barcelona: Gedisa.

Una puesta en escena paradigmática en la historia del teatro sanjuanino:
***Argimón* de Oscar Kümmel**

Gisela Ogás Puga
(CONICET – AINCRIT – Universidad Nacional de San Juan)
giselayogas@yahoo.com.ar

El objetivo general de mi investigación llevada adelante en el marco de la Beca Doctoral de CONICET consiste en analizar las continuidades y rupturas del teatro emergente sanjuanino en relación a la tradición teatral local. Para ello consideramos necesario remitirnos a una figura emblemática en la historia de nuestro teatro por constituir un pilar fundante, piedra fundacional del teatro sanjuanino moderno: Oscar Kümmel. Tomamos como eje para el análisis de continuidades y rupturas del microsistema teatral emergente a este referente indiscutido de nuestro teatro, director y maestro de la nuevas generaciones de actores y directores sanjuaninos porque nuestro objeto de estudio implica una doble prespectiva diacrónica y sincrónica en la que se deja de lado la consideración de sincronía y diacronía, descripción e historia como niveles excluyentes sino totalmente complementarios.

El teatro emergente sanjuanino existe hoy gracias a que puede situarse en ruptura con esa tradición que Oscar Kümmel forjó. Es por eso que realizamos la reconstrucción de algunas de sus puestas en escena paradigmáticas y que resultan claves para nuestra investigación. Para ello se realizó una exhaustiva investigación de fuentes a través de la que pudimos rescatar un valioso material audiovisual y testimonial, sumando además la propia experiencia espectatorial que nos permite leer el acontecimiento teatral desde su cimiento convivial (Dubatti, 2003: 10).

Oscar Kümmel estrena en 1993 como director y actor protagónico *Argimón*, la historia de un hombre que quería volar. Hay inéditos e importantes elementos que hacen de esta puesta una pieza típicamente kummeliana, como el uso de marionetas o muñecos de tamaño humano natural manipulados por los propios actores, la escenografía móvil en tanto lienzo pintado deslizado en todo el escenario, y el vuelo "real" en escena, entre otros.

Argimón, la historia del hombre que quería volar, es la versión libre de Oscar Kümmel de la adaptación teatral "A las estrellas" del director santafecino Antonio Germano basada en el cuento *Ad Astra* del escritor argentino Haroldo Conti. Kümmel aprovecha la adaptación teatral que hace Germano del cuento de Conti en cuanto a la estructura dramática, pero reforma y obvia muchas escenas de esa adaptación y toma varias del cuento mismo, además de inventar algunas propias. También toma el nombre del personaje principal del cuento para titular su obra.

La obra cuenta la historia de un viejo llamado Basilio Argimón y de sus insistentes esfuerzos por querer volar con unas enormes alas fabricadas por él mismo. La acción transcurre en un pequeño pueblo aparentemente de fines de siglo XIX. El objetivo del protagonista es desafiar la gravedad,

pretende sobrevolar el pueblo en el que vive de manera real pero también metafórica. Su deseo es poder trascender y alejarse de la mediocridad e hipocresía de su propio pueblo que censura y critica constantemente sus vuelos. Argimón vuela sobre las injusticias, sobre el sistema, sobre un pueblo que no acepta los cambios. Finalmente, Argimón muere en un intento de volar frente a todos pero queda un pequeño discípulo, Nino, que en ese momento logra volar con las alas de Argimón sobre todos ellos. El viejo Argimón muere, pero no sus ideales que quedan vitales en quien forjará el futuro.

En todas las escenas notamos la claridad de los signos y símbolos en la puesta de Kümmel tanto en las acciones como en las palabras. Hay una intención y un efecto, una fuerza ilocutoria y perlocutoria cristalina y sin contradicciones internas en el discurso de esta puesta en escena pero con la virtud de no caer en una "evidenciación de sentido" (Pavis, 1998) obstaculizante de la potencialidad semiótica del receptor sino orientada a su emocionalidad: "una historia y un texto de lirismo sencillo, capaz de ser comprendido por todos y de arrasar con las defensas emocionales de cualquiera", decía la cronista Olga Cosentino del diario *Clarín* en su número del día 27 de noviembre de 1993.

Toda la obra está cargada de mecanismos visuales que impresionan y compenetran al espectador pero desde una sencillez muy pura que produce un efecto de conmoción importante en la recepción. Detrás de todos estos mecanismos hay un trabajo de "imaginación técnica" (Sarlo, 1992) e ingenio muy preciso por parte del director y que se manifiesta especialmente en el espacio escénico.

En cuanto a la escenografía, consiste en un gran lienzo pintado a mano que representa el pequeño pueblo con sus casitas, sus campos y todo su colorido. Pueblo de rasgos humildes y pintorescos, plasmados en pinceladas gruesas y claras que denotan una estética pictórica típica de los libros de cuentos infantiles. Este enorme lienzo está ubicado sobre el telón de fondo de un extremo al otro del escenario sin cortes. Su atractivo está en su mecanismo de movilidad: el lienzo se mueve con un sistema de enrollamiento de la tela por detrás del escenario, así esta escenografía plana cobra vida de manera mágica, cambiando de colores y ámbitos según las escenas.

La puesta presenta sólo los objetos mínimos o indispensables que requieren los personajes en su caracterización y en sus acciones. El escenario permanece despojado de mobiliario, no hay elementos que intenten reconstruir ambientes realistas. Pero sí existe un elemento clave que funciona metafóricamente en la puesta: la plumita del loquito Juan, sinécdoque de las alas de Argimón. Esta parte (pluma-deseo) que simboliza el todo (alas-vuelo) es poseída por un loco que juega con ella durante la obra y que la deja caer sobre Argimón en su presidio. Las alas de Argimón parecen convertirse en metonimia de la locura del loquito Juan, el más libre de todos los personajes pero paradójicamente el único que no tiene voz.

En esta puesta en escena la actuación está marcada por el director según la idiosincrasia y la fuerza actancial de los personajes en dos grupos: Argimón, Nino y el loquito Juan sostienen una actuación más realista y verosímil, que intenta ser fluida y orgánica, acorde con la función ideológica de

transparencia, autenticidad y libertad que encarnan. La caracterización de estos personajes es coherente con este tipo de actuación: son los únicos que poseen un maquillaje más natural, sin máscara blanca y sin exageración de rasgos y su vestuario es simple, sin una gran carga connotativa. En cambio, el resto de los personajes sostienen una actuación deliberadamente estereotipada según el arquetipo que interpretan. La actuación de este grupo de personajes se destaca por una composición actoral que va de la parodia a la sátira costumbrista: El médico de pueblo -con el plus de su borrachera que permanentemente lo desautoriza-; las vecinas chusmas (clase baja); las copetudas (clase alta); la maestra; el empresario inglés que maneja la economía del pueblo y que encarna una crítica al imperialismo; el alcalde: marioneta literal y simbólica, punto cúlmine de la parodia al criollo argentino; el profesor de música y poeta afrancesado, son estereotipos de hombres y mujeres prototípicos de un pequeño pueblo que vive de acuerdo al dicho popular "pueblo chico, infierno grande".

Los desplazamientos en ocasiones son repetitivos y coordinados secuencial y coreográficamente por grupos, por ejemplo, para salir y entrar a escena el uso de un desplazamiento corporal mecánico de frente al público abriendo y cerrando los pies sin despegarlos del piso para desplazarse horizontalmente hacia derecha o izquierda. A su vez, la escenografía se desliza en sentido contrario a esos desplazamientos dando idea de movimiento y generando un efecto visual importante en el público. Este desplazamiento mecánico y repetitivo implica el carácter de marionetas o muñecos sin vida y "manejados" de la gente del pueblo, implica manipulación e indiferenciación en este grupo de personajes.

La improvisación en la actuación fue un elemento fundamental en cuanto a la partitura preparatoria de la puesta. Kümmel ideó o reformó escenas enteras a partir de improvisaciones que dejó escritas en el texto final de la puesta. También hay situaciones –sobre todo cómicas- que no aparecen registradas en el texto y que de hecho están presentes en la puesta en escena.

En la actuación pueden observarse técnicas de clown y pantomima, de acrobacia circense (zancos, vuelo), de la caricatura costumbrista; todo esto matizado con un lenguaje folklórico regional acentuado en algunos personajes como Uniforme (policía del pueblo) y el Alcalde.

Las marionetas-muñecos constituyen elementos fundamentales de la puesta en escena y uno de los tantos recursos que hicieron que esta puesta se destacara por su originalidad. El periódico capitalino *Clarín* en su número del 27 de noviembre de 1993 describió exhaustivamente este recurso:

> Los magos suelen hacer desaparecer personas. Los artistas del grupo sanjuanino Nuestro Nuevo Teatro las hicieron aparecer (...). Cuatro actores dejan absorto al público cuando animan simultáneamente a doce personajes. Al principio cuesta descubrir el recurso. Porque la entrega de los espectadores es absoluta, tal es la seducción que el espectáculo genera. Cuando se advierte que la modesta

> multitud que forman seis chismosas, tres señoras distinguidas y tres músicos de la banda del pueblo son en realidad doce personajes de ficción animados por solo cuatro actores, un murmullo admirado recorre la sala. Un sistema de varillas apoyado en los hombros sostiene el cuerpo de tamaño natural de dos muñecos a cada lado del actor. Otras varillas en las manos y las piernas trasladan el movimiento humano a las criaturas de trapo animadas por una técnica de sorprendente perfección e inefable sensibilidad interpretativa. (...). Don Míster, el empresario inglés, maneja la economía... (...)... Y también maneja (...) al muñeco que encarna a la autoridad política: labios gruesos, tez oscura y poncho sobre el hombro de una marioneta que es todo un símbolo...

La nota de Olga Cosentino para *Clarín*, titulada "Volar es para los sanjuaninos", además de describir perfectamente el recurso de las marionetas, refleja el impacto y la emoción que generó la puesta en el público porteño de la época.

Los muñecos-marionetas que triplican a los actores logran un efecto simbólico de masividad e indiferenciación al moverse como grupo y verse multiplicados en forma calcada los movimientos y desplazamientos. La mezcla simbiótica de actores-humanos con actores-muñecos configura una pregnancia simbólica muy potente en la escena que otorga mayor fuerza al sencillo lirismo del texto.

Edward Gordon Craig (1872-1966) sostiene que hará falta para el porvenir un teatro nuevo más perfecto un teatro ideal donde se remplazará al actor –imperfecto, dominado por emociones- por una marioneta, un personaje inanimado que puede llamarse "Super- Marioneta". En *Argimón,* la utopía de lo inanimado para reemplazar al cuerpo humano hace que la escena se vuelva simbólica y a la vez racional; poética, mágica y a la vez crítica, áspera. La utilización de muñecos-marionetas constituye un rechazo al realismo y una apuesta al simbolismo expresionista en donde se destaca la crítica volviéndose a veces cómica, a veces seria; es decir, con todos los matices de la sátira social.

Varias escenas de la obra se destacan por los trucos o artilugios inventados por Kümmel para la puesta en escena (además de las marionetas). En la escena cuarta "Campo de la Abuela", luego de caer Argimón volando en ese lugar, muy herido es subido con sus alas a un carro y llevado por Nino y su Abuela en una larga travesía hasta la casa del Doctor. La imagen muestra a Nino y su Abuela empujando un carro que en realidad está fijo en el suelo, pero cuyas ruedas giran dando idea de movilidad y avance. Caminan con paso ralentado reflejando el esfuerzo en la travesía. Se suman la música -especialmente compuesta para la escena- y la escenografía pintada atrás que se desliza en sentido contrario al avance del carro y que además muestra cómo va anocheciendo a través de los cambios de luz sobre ella, produciendo un efecto de movimiento en el espacio y el tiempo de contundente eficacia. La Abuela y Nino a veces se detienen a descansar, por lo que también se detiene el deslizamiento de la escenografía y luego prosiguen la marcha. Estos momentos muestran la sincronicidad en el trabajo de técnicos y actores. Esta escena onírica arrancó aplausos

espontáneos y sostenidos porque resulta ajustada desde lo técnico, ingeniosa desde lo escénico y a la vez muy emotiva desde lo dramático.

Para la última escena Kümmel fabrica una larga escalera en tres tramos que se pierde hacia arriba. Desde allí arroja un muñeco con alas que representa a Argimón mientras él desaparece de escena, luego Nino le saca esas alas al muñeco.

Esta escena final, cuando Argimón muere pero Nino logra elevarse y volar mediante un cable colgado desde la parrilla de luces, tirado y sostenido por el mismo Kümmel desde bambalinas, es la escena en la que este director logra un momento cumbre -más allá de esta obra- patentizando su concepción del teatro sobre la escena misma: "El teatro es el lugar donde todo es posible".

Kümmel, al igual que en la puesta en escena de *Argimón,* mezcla en su discurso el vuelo literal con el metafórico. El personaje de Argimón, el hombre que quería volar, es el que más se le parece según su perspectiva. Kümmel se siente identificado con el personaje que protagoniza vinculándolo a su vida en el arte, a su lucha sostenida por "volar" en el ámbito teatral. Así lo expresó en el saludo final de la función de reapertura del Teatro Sarmiento en 1993 con un mensaje al público sanjuanino: "(...)que San Juan despierte y que acompañe el quehacer teatral".

La puesta en escena de *Argimón* fue seleccionada para representar a la Región del Nuevo Cuyo en la IX Fiesta Nacional del Teatro en Mendoza en 1993, donde tuvo una recepción muy exitosa e importantísima en los medios periodísticos locales y nacionales, que por unanimidad elogiaron la puesta. En la crítica teatral argentina, Jorge Dubatti sostuvo: "San Juan se lleva los laureles de la IX Fiesta Nacional", en declaraciones al diario *El Cronista* de Mendoza.

Luego de este triunfo, *Argimón* fue presentada en otras provincias y en Capital Federal. La obra fue ovacionada de pie por el público en muchas oportunidades y marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Kümmel y en el posicionamiento del teatro sanjuanino en el campo teatral nacional.

Kümmel se animó a ser un teatrista "emergente", en términos de Raymond Williams, proponiendo una manera de hacer teatro diferente a la vigente en la primera mitad del siglo XX en la provincia, legando además procedimientos estéticos propios que configuran parte de la identidad escénica sanjuanina.

Por su labor ininterrumpida y su fidelidad al teatro podemos considerar la figura de Kümmel como cimiente de nuestro campo teatral sanjuanino actual. Una cimiente sólida y fructífera que se sigue manifestando de una u otra manera en la historia teatral actual de los que lo sucedieron. "Kümmel es el aliento de las cosas", nos dice hoy el reconocido director sanjuanino Juan Carlos Carta.

Kümmel en *Argimón* propone un teatro simbólico con elementos expresionistas a través de una escenificación naif y poética, donde los lenguajes teatrales ofrecen un espectáculo mágico, onírico que parece volvernos al mundo de lo infantil, a una estética que nos recuerda el cuento tradicional o el dibujo animado por su ingenuidad de trazos que a veces se vuelve caricatura en la crítica satírica que propone.

La singularidad de Kümmel como puestista radica en una simplicidad extraña: con recursos mínimos de su propia manufactura logra efectos máximos sobre el escenario. El diseño de la escena en su totalidad refleja el afán ingenioso del director que con sus arte-factos -mecanismos escénicos kummelianos- construye el estilo de su propio arte, legado modélico que aparece resemantizado y reinventado en muchos gestos de la nueva puestística sanjuanina.

Bibliografía

Dubatti, Jorge, 2003. *El convivio teatral*. Buenos Aires, Atuel

Genette, Gerard, 1971. *Figures III*. París, Seuil

Pavis, Patrice, 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós

Sarlo, Beatriz, 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión

Williams, Raymond, 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós

_____, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península

I want to be ready

Dulcinea Segura Rattagan (CCC- Área de Artes Escénicas)

dulceduldul@hotmail.com

Este trabajo es un pequeño recorte de un proyecto de investigación sobre Freddy Romero, su vida como artista y la significación de su danza como bailarín y coreógrafo. Para repasar algunas cuestiones fundamentales de su recorrido profesional, es preciso comenzar por algunos datos biográficos.

Freddy Romero nació en Caracas, Venezuela, el 9 de febrero de 1939 y comenzó sus estudios de danza a los 16 años. A los 17 viajó a México, donde continuó su formación. Dos años después, siguió camino a Estados Unidos, becado en la Escuela de Marta Graham. La técnica de esta bailarina y coreógrafa fue una de sus mayores formaciones. Más adelante, Romero fue quien introdujo esta técnica en la Argentina, y sobre ella declaró: "Es un método basado principalmente en un trabajo corporal de adentro hacia fuera. Tiene mucho de yoga, porque Graham estudió las culturas orientales. Es difícil y de lento aprendizaje pero sus resultados son fascinantes" (S.A.P, 1990).

Luego de estar un tiempo en Estados Unidos, regresó a México, donde llegó a ser el primer bailarín del Ballet Nacional de México, además de ser uno de los fundadores del Ballet Independiente de México.

En 1968, Alvin Ailey lo vio bailar e inmediatamente lo convocó para formar parte de su compañía. Con la Alvin Ailey American Dance Theatre, Romero permaneció cinco años como intérprete, llegó a ser primera figura y realizó varias giras por Estados Unidos, Europa, Asia y parte de África. También se desempeñó como bailarín de algunos solos que él mismo compuso. Entre ellos, se encuentra *I want to be ready* (coreografía que ocupa este trabajo), que pertenece a la obra *Revelations.*

Esta obra fue aludida de esta manera por un diario mexicano de ese entonces: "Un canto al amor y a la vida. […] Las danzas, cuya intensa ritmicidad, fuerza y colorido constituyen una sola unidad plástica a través de todo su desarrollo escénico, son imágenes poéticas basadas sobre las memorias antiguas de los negros como un recuerdo expresivo de su vida en África y en el sur de Estados Unidos".

Esta etapa con Alvin Ailey tuvo como resultado un aprendizaje importante en la vida de Romero. Según palabras del propio bailarín: "(...) fue una experiencia increíble. Ailey, que empezó con música afroamericana –Ellington, Mingus, etc.– dirigió una compañía de repertorio, con todo tipo de música. Allí aprendí que un bailarín debe saber de todo" (S.A.P., 1990).

En la década de 1970, Romero viajó a la Argentina junto a quien era su esposa en ese momento, la bailarina argentina Bettina Bellomo, para integrarse en el Ballet del Teatro San Martín recién formado y dirigido por Oscar Araiz. Ambos ocuparon siempre roles principales. Desde ese momento, Romero se insertó en Argentina, aunque continuó haciendo giras con la compañía de Alvin Ailey por el mundo.

Al recorrer la obra de Romero, surgen interrogantes que estimulan la investigación. A cuatro años de su muerte, ocurrida en 2006, su nombre camina como entre las sombras de quienes lo conocieron o quienes lo *tienen de oído*. ¿Su figura ha sido velada? Si fue un "icono de la danza moderna" (Mazzaferro, 2006), ¿por qué no existe un reconocimiento a nivel oficial? ¿Por qué no hay registros fílmicos de su paso por el Teatro San Martín (teatro donde bailó y formó bailarines durante años)? ¿Por qué se conoce apenas entre susurros un personaje con semejante recorrido? ¿Fue un purista que se aferró a las raíces y eso lo alejó de la *movida de la danza contemporánea* (Bentivoglio, 1985)? ¿O fue su humildad la que lo alejó de circuitos más comerciales? ¿O quizás su pertenencia a otra raza influyó en los avatares de su camino?

Oscar Araiz recuerda que Romero "bailaba con el estilo Alvin Ailey, con elementos fuertes que responden a la cultura negra americana. Las obras de Ailey tenían un contenido social muy fuerte, con música de jazz y blues y eso le quedó en el cuerpo" (Mazzaferro, 2006). El propio Romero ironizó sobre los prejuicios relacionados con su condición racial: "¿Quieres saber qué se siente ser negro?" (S.A.P., 1990).

En relación con la ausencia de reconocimiento hacia este bailarín y coreógrafo, el testimonio de su hija Victoria Herrera para esta investigación es fundamental. Victoria es hija de Romero y de Graciela Crisafi, bailarina argentina, quien fuera esposa de Romero: "No fue reconocido como lo merecía, según me dijeron y siento yo. Quizás pueda ser [por] esa *no apertura* al desarrollo de la danza". Sin embargo no le queda muy claro cuál fue ese desarrollo, porque "él venía de un lugar bastante vanguardista, de manos de gente que en Nueva York se había plantado con cosas nuevas". Por lo tanto, surge la duda si la falta de reconocimiento pudiera conectarse con que hipotéticamente él no se hubiera sentido identificado en el camino que tomaba la danza en Buenos Aires, la danza de, al menos, el círculo en el cual Romero se movía.

Victoria Romero recuerda cuando su padre partió a Brasil contratado por la escuela Corpo:

> Allí creo que estaba más cerca de lo que representaba *su* arte, el lugar de identificación a medio camino entre el norte y este sur frío y arrabalero. Una tierra un poco más ligada a África. Pero se enamoró de mujeres argentinas y al tiempo regresó a Buenos Aires. Yo creo que él decide quedarse en un lugar más humilde porque no quiere *transar* con lo que le vibra en la sangre y lo que le proponen. La cosa acá venía medio intelectual y no sé si a él le gustaba mucho ese perfil. Crea

> su propio espacio para abrirse y, por suerte, le va muy bien enseñando. Su estudio pega un crecimiento y logra generar una movida muy fuerte a la cual se acercan artistas de todo tipo. Creo que eso le dio un vuelo y una alegría que no recibía con lo demás. Es que en su lugar de enseñanza se sentía más cómodo y más reconocido. De hecho, largó la danza, dejó de bailar muy joven. A todos les sorprendió esa decisión.

Estas son algunas de las cuestiones que necesitan formularse en la reconstrucción del viaje de la biografía artística de Freddy Romero. De aquí surgen preguntas, dudas, posibles hipótesis, que se irán aclarando y tomando forma durante el desarrollo de la investigación de la que acá sólo se presenta un pequeño adelanto.

Existen varios comentarios formulados al momento del repentino fallecimiento de Freddy Romero, que dan cuenta de la relevancia profesional de este bailarín, coreógrafo y maestro. Según palabras de Oscar Araiz: "Él tenía una marca muy fuerte y aunque tenía dificultades de cambiar de estilo, compensaba esas dificultades con una presencia muy impresionante. Era muy bello, con una gran técnica y muy profesional, lo que daba un resultado muy atractivo. (...) Él era una persona muy generosa y un apasionado laburante. No era un funcionario o empleado de la danza, era un artista neto" (Mazzaferro, 2006).

Fue el bailarín que, de manera más pura, mantuvo la técnica Graham en Argentina y fue el más claro exponente en su enseñanza. "Sin duda fue el más importante maestro de danza contemporánea de la escuela Graham que ha tenido nuestro país", expresó Mauricio Wainrot, actual director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Mazzaferro, 2006). "Con él se pierde algo fundamental para la danza argentina... fue un pilar de la enseñanza de la técnica Graham en nuestro país", dijo Alejandro Cervera, director del Áreas Danza del Centro Cultural Ricardo Rojas. "Fue el gran maestro de la técnica Graham en Argentina, uno de los pocos que la continuaba trabajando con extremo rigor y fidelidad, aunque imprimiendo en ella su inconfundible marca" (Mazzaferro, 2006).

Para ahondar en la personalidad y trayectoria de Freddy Romero, tiene especial valor la coreografía *I want to be ready*. Esta composición en particular tiene una vinculación importante con el sentir de Romero.

Su hija Victoria da detalles:

> *I want to be Ready* es parte de una obra coreográfica llamada *Revelations*. Su creador Alvin Ailey es quien fundó la primera compañía formada en su mayor parte por bailarines de raza afroamericana en Estados Unidos. Su identidad es lo más notable en el lenguaje de sus coreografías y hace de esta expresión un grito de libertad en una época donde aún era muy fuerte la discriminación de *los*

> *negros*, luego de años de sometimiento y esclavismo. Es lo ancestral, las raíces. Cuenta desde lo humano y espiritual lo vivido en su época. El ritual en las iglesias *negras* era un encuentro entre lo humano y lo divino mediante una fuerte devoción que se interpretaba musicalmente y que aún hoy lo sigue siendo. Esta forma ha sido la cuna de muchos estilos musicales, pero, en la danza, Ailey fue una vanguardia artística. En sus comienzos, este solo de *I want to be ready* era bailado por el mismo Ailey. Freddy fue elegido más adelante, para representar esta coreografía de gran influencia religiosa, que habla de una preparación para la muerte, un ruego de poder vivir la vida en buenos términos y con plenitud para que, llegado el día de morir, uno pudiera hacerlo con dignidad y orgullo. Cuando Alvin, ve a Freddy bailando, lo invita inmediatamente a ser parte de su compañía en NY. Viendo su talento y la fuerte personalidad que refleja en su danza, Alvin le muestra sus raíces y lo invita a explorarlas… y es allí que este bailarín comienza la plenitud de su descubrimiento. Cuando crea su propia compañía, la Compañía Freddy Romero en Buenos Aires, luego de una larga trayectoria, decide reponer la obra *I want to be ready*, que pasa a formar parte de su historia. Es el descubrimiento de su descendencia y su total identidad (habiéndose alejado de su tierra natal desde muy joven).

Según Victoria, es entonces el arte lo que acuna a Freddy, lo que lo nutre y lo que lo libera: "Para Freddy, Alvin Ailey fue su padre artístico. Esta identificación jugó un fuerte papel en su vida". Sentimientos profundos necesitan ser expresados dramáticamente y sólo pocos podrían hacerlo como Romero.

La presentación de la compañía conducida por Romero en el teatro Odeón en 1982, es descripta así: "*I want to be ready* (...) sirve para que [Romero] luzca toda la sugestión de su accionar corporal, fuerza, flexibilidad y delicadeza unidos al decir de la canción" (De Pedro, 1982).

Para acceder al registro de aquella coreografía, hay que tener en cuenta que se trata de la grabación de un ensayo general de la obra que se presentó en el teatro Odeón en 1982. El material fue proporcionado por Victoria Romero y fue bajado de VHS a DVD para esta investigación. Posteriormente fue subido a un programa de edición.

En la coreografía, pueden observarse con claridad los aspectos fundamentales de la técnica Graham (1992), por la ejecución y por el trabajo corporal de Freddy Romero. Como es un ensayo general, a pesar de haber entrega, puede suponerse o especularse que no está aún en el nivel de actuación que debe haber habido en el momento del estreno y de las funciones siguientes.

En 1978, Romero presenta un espectáculo coreográfico bajo su dirección, inaugurando el ciclo "Encuentros con la danza contemporánea", coordinado por Rubén Szuchmacher, en la Sala II del

Teatro Payró de Buenos Aires. La prensa dijo: “La joya del espectáculo es una perfecta coreografía de Alvin Ailey, *I want to be ready*, interpretada con real profundidad por Freddy Romero. Tres minutos con este estupendo bailarín bastan para demostrar muy a las claras, el extenso y dificultoso –aunque sin duda agradable– camino que debe recorrer todavía el resto del elenco”. (L. S., 1978). Adviértase que corría el año 1978: esta presentación se realizaba durante la dictadura militar, y seguramente fue fuerte ver a un bailarín negro de tal potencia.

Hay aquí un alto nivel de preparación necesario para sostener estos movimientos. La lentitud en los equilibrios, el sostén desde el centro del cuerpo, el control muscular: todo está en función de la expresividad del bailarín. Una expresividad hermanada con la música y la letra.

En esta coreografía, hay que tener en cuenta la letra que se canta en la música de la canción de Ben Harper, *I want to be ready*:

Quiero estar listo

Cuán fuerte soy es saber lo que me hace débil.
Cómo me encuentro es saber a quién busco.
El don de una bendición, la carga de un pecado.
Volverme hacia Él.
Quiero estar listo,
listo para ponerme mi larga toga blanca,
crucificado de una mano hasta la otra,
por el pecado
de la mujer y el hombre.
Todo en esta tierra
está comprendido en su plan.
Y sé que (esto) será mi camino a casa.
Quiero estar listo,
listo para ponerme mi larga toga blanca.
No desees la plata.
No desees el oro.
Extiende tus manos vacías hacia él,
para que te las tome en su reino.
La Gloria será proclamada.
Canta la canción
y alaba su nombre.

Los *negro spirituals* rescatan el sentir de un pueblo esclavizado y perseguido. Sus letras en general hablan del sufrimiento y de las pruebas que hay que superar, de las luchas por la liberación, de la

búsqueda de un hogar, como una crónica de la vida de los oprimidos. Todo el dolor de una raza discriminada se vuelca en esta música.

Es destacable que Romero haya elegido este solo para integrarlo en el repertorio de su compañía. La letra habla de una entrega, de estar listo en el momento de la muerte para el encuentro con el creador. También destaca el haber llevado una vida sin intereses materiales ("no desees la plata, no desees el oro"), para luego extender las manos vacías hacia el dios.

Esta canción, en relación con Romero, puede indicar una convicción profunda en la propia vida, en ser fiel a uno mismo, en las propias raíces y en vivir con dignidad.

Por eso, es posible pensar que esta coreografía condense ese sentir de alguien que se ha alejado de su tierra, de sus orígenes, generando, quizás, un dolor escondido. También puede encerrar el deseo de liberación. Y además, hay una insistencia en la firme decisión de significa vivir según las propias ideas, sin dejarse encandilar, sin transar con aquellas actitudes que quizás hubieran generado mayor reconocimiento, pero a costa de apartarse de sí mismo.

Romero fue consecuente con el sentir de su sangre, con lo que latía en sus venas. Y se entregó con las manos vacías, para ser recibido en plenitud.

Bibliografía

Bentivoglio, Leonetta, 1985. *La danza contemporánea.* Milán, Longanesi & Co.

De Pedro, Roque, 1982. "Freddy Romero, la danza y el grito", en Diario *Clarín*, Buenos Aires, 20 de junio

Graham, Martha, 1992. *Blood memory.* New York, Pocket Books

L. S., 1978. "Apertura de un ciclo de danza", en diario *Clarín*, Buenos Aires, 6 de mayo

Mazzaferro, Alina, 2006. "El formador de bailarines", en Diario *Página 12*, Buenos Aires, 13 de enero

S.A.P., 1990, Diario *El Día*, La Plata, 01 de septiembre

Aproximación a la periferia teatral sanjuanina

Alejandra Silva (Programa DICDRA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, UNSJ)
aelesilva@gmail.com

El presente trabajo tiene como objetivo deslindar algunas características propias de la periferia del campo teatral sanjuanino partiendo de la actividad desarrollada por el elenco *Proscenium*. Reflexionamos en torno a la obra *Mr. Harvey,* estrenada por este elenco a finales de 2009, desde un análisis crítico de sus procesos productivos y receptivos. El interés que la obra plantea radica en que en ella se concentran varias líneas desde las cuales resulta productivo observar el campo de lo teatral y realizar algunas reflexiones a modo de disparador, a saber: la concepción más generalizada en el imaginario colectivo local sobre "lo que es teatro", los circuitos que recorre este arte y las distintas maneras que tienen los hacedores de producir teatro. Los datos referentes a la actividad de este grupo provienen de una entrevista realizada en marzo de 2010 a Leonardo Torres, integrante y coordinador del elenco. Dado que no existen estudios previos sobre el grupo y que la periferia teatral local es uno de los temas menos abordados hasta el momento, la naturaleza de este trabajo es de índole reflexivo-proyectiva. El objetivo actual consiste en extender los límites del estudio de la actividad teatral reciente en San Juan, centrado hasta ahora en los haceres de grupos más o menos prototípicos.

Proscenium como grupo periférico

El punto de partida es la noción de periferia, zona de límites difusos situada en torno al núcleo o prototipo que constituye el teatro canónico en el sentido que el público sanjuanino iniciado en lo teatral reconoce como teatro. Desde el modelo diseñado por nuestro equipo de investigación, el canon se conforma por el teatro realizado y derivado del de Oscar Kümmel:

> Kümmel fue construyendo un modelo de puesta que repelía el realismo y el academicismo. Se aferró al ilusionismo en sus primeras obras, para ir dando paso a una nueva visión farsesca del teatro. (…) exploró desde los recursos técnicos del mimo, sumándoles una aparatología teatral en el logro de una multiplicación de sentidos, sin salirse de los márgenes de la pantomima tradicional. Su lenguaje escénico procuró la sencillez, aunque para lograr estas imágenes recurriese a una complicada suerte de engranajes escondidos. Sus personajes acudieron a una metonimia del gesto. Kümmel allanó los signos teatrales de la pantomima de un modo que la recepción se tornó agradable, cargada de ternura y de un humor sensible (Fernández, 2006: 418 – 419).

Entendemos la noción de periferia no como margen relegado, sino como opción política. Esta acepción implica que ubicarse en la periferia es adoptar una postura desde donde construir la propia identidad, a la vez que pensar y encontrar un lugar de pertenencia que otorgue el sentido que se

busca al trabajo que realizado. Según Giménez (2002: 1), la construcción de la identidad implica no sólo el autorreconocimiento, sino también la diferenciación respecto del otro:

> En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los "otros", y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. Por eso suelo repetir siempre que la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores.

Así, la identidad periférica, como cualquier otra, se construye a partir de la resignificación de rasgos culturales compartidos con el entorno y con los otros actores sociales. En el caso de Proscenium, esta identidad se observa fuertemente construida. Se trata de un grupo de teatro vocacional conformado por jóvenes estudiantes de la carrera de Inglés de la Universidad Nacional de San Juan cuya principal actividad consiste en presentar obras teatrales de autores de habla inglesa en su idioma original. Esta actividad no sólo constituye una novedad en los ámbitos locales de práctica idiomática, sino que además es el rasgo más distintivo de la identidad del grupo: "Nuestro teatro es teatro en inglés y no nos habríamos planteado actuar si no fuera en este idioma. Tampoco ahora nos interesaría un proyecto teatral que no involucre el inglés" (Torres, 2010). Aquí encontramos el primer postulado de su opción política: Proscenium actúa en inglés.

El elenco está conformado por once integrantes, Leonardo Torres, Cintia Hernández, Fabiana Espín, Patricia Schiattino, Daniela Pérez Correa, Paula Sánchez, Mariana Salinas, Caterina Espín, Cintia Rivero, Tomás Felizia y José Rivas. Una característica particular del grupo es el hecho de que sus miembros no poseen formación actoral; su hacer deviene de lo que podríamos llamar una "intuición artística" atenta a cuidar detalles en la producción espectacular. A pesar de provenir de la docencia y no de la actuación, manejan con gran teatralidad sus producciones. Esto se observa principalmente en el juego que establecen entre los diversos sistemas de signos, haciéndolos funcionar complementariamente. Por ejemplo, en *Mr. Harvey*, la música ubica temporalmente en la década del cincuenta, mientras que el vestuario, la actitud corporal y entonación de los actores permiten distinguir clases acomodadas de clases menos favorecidas. Además, el manejo que hacen de la luz les permite crear espacios simultáneos en escena. En cuanto al aspecto estético, el grupo también ejerce un posicionamiento que apuesta a los intereses de un público específico: alumnos de secundaria e institutos privados de inglés. El hecho de trabajar en el medio educativo ciñe algunas libertades. Dado que la mayor afluencia de público que consigue el grupo proviene de la publicidad que les dan las instituciones educativas, ellos elaboran propuestas que contemplen los objetivos de

los programas de estudio. Como una forma de acercarse a este público, las puestas tienden al realismo y el género que prefieren es la comedia. Sin embargo, no por ello dejan de ofrecer un producto disfrutable en su estética.

Ubicado en la periferia por hacer teatro en inglés en una comunidad hispanoparlante y por no tener sus miembros formación teatral, el elenco presenta además una estructura interna no jerarquizada. La metodología de trabajo es colectiva y cooperativa en cuanto a las labores actoral, de dirección y puesta en escena. Sustentan el trabajo en el intercambio de saberes, algunas veces espontáneos y otras poco sistematizados, respecto del hacer teatral entre los miembros del grupo: "Cuando ensayamos nos miramos y vamos marcándonos entre todos qué queda mejor hacer en cada situación" (Torres, 2010). Tal intercambio tiende a la horizontalidad en las relaciones de poder, y crea un ambiente de co-operación y mutua dirección entre los integrantes. Si bien queda un leve margen de jerarquía para la figura del coordinador, éste a su vez toma en cuenta las observaciones y marcas que hacen sus compañeros. El hecho de ubicar a Leonardo Torres como coordinador del elenco se sustenta en que es el miembro del grupo con mayor formación: "En el año 2002 participé en un taller de teatro dirigido por Julio Mercado[*]. Después, en el 2005, participamos con Cintia [Hernández] en el elenco de la facultad [FFHA] que estaba dirigido por Susana Lage" (Torres, 2010). Para el resto de Proscenium, *Mr. Harvey* es su primera experiencia en el teatro.

En cuanto a los procesos productivos, tampoco observamos una labor prototípica. El trabajo del elenco comienza con la selección del texto, que no siempre es teatral pues, por ejemplo, *Mr. Harvey* está basada en un guión cinematográfico. Luego de la selección, adaptan libremente el texto para adecuar no sólo lenguaje y extensión, sino también el número y género de las personas dramáticas, amoldándolas a sus posibilidades como grupo. Dado que el trabajo de los actores con el texto hace especial hincapié en la dicción e interpretación, puede plantearse la hipótesis de que la creación actoral de los personajes se ve en gran medida favorecida a causa del idioma del texto, que difiere del idioma materno de los miembros del grupo. Esta conjetura se basa en que hablar en una lengua extranjera implica tomar una actitud que se sale del *yo* cotidiano para ser un *yo* que se amolda a una cultura y una visión de mundo diferentes de las propias. De esta manera se origina una especie de juego de rol, muchas veces inconsciente, en el que se toma el "papel de un hablante nativo" con el objeto de pulir el modo de expresarse y el indeseado acento extranjero. Al preguntar a Torres respecto de la posibilidad de existencia de este fenómeno, él corroboró nuestras suposiciones: el tener que salirse del idioma materno involucra la adopción de una impostura diferente al hablar y consecuentemente esto facilita la construcción de los personajes. Hacemos, sin embargo, la salvedad de que este trabajo de búsqueda en torno a cómo habla, cómo piensa, cómo siente, cómo se mueve cada personaje se manifiesta más acabadamente en el trabajo de los actores con mayor protagonismo. Así, el trabajo gestual de Leonardo Torres y Cintia Rivero resulta elocuente y preciso, mientras que el manejo corporal de Fabiana Espín y Cintia Hernández se observa prolijo y cuidado. De esta manera, podemos decir que en estos actores se evidencia mayor madurez que en el resto

[*] Actor y director sanjuanino, egresado de la Carrera de Estudios Teatrales de la UNSJ, que dirigió el elenco Teatro del Oeste Argentino.

del elenco en cuanto al trabajo de sus cuerpos como una dimensión en la que se superponen y condensan códigos semióticos.

Otra característica no prototípica de los procesos productivos del elenco es la utilización de cámaras en los ensayos como una manera de supervisar colectivamente el trabajo actoral. En palabras de Torres: "seleccionamos los movimientos y gestos que quedan mejor con lo que estamos diciendo". Si bien este recurso no es privativo de la metodología de *Proscenium* pues muchos elencos se valen también de este medio, sí es una particularidad el que la preponderancia del uso de la cámara opere cubriendo la ausencia de un director. La tarea de dirección se vuelve compartida, tras ensayar, revisan en grupo las grabaciones y comentan lo que consideran aciertos y fallas de las interpretaciones.

De este modo, hablamos de *Proscenium* como grupo teatral periférico en relación con cuatro aspectos centrales, su opción política, su organización interna, su formación y su metodología de trabajo. El interés que los mueve a hacer teatro es el idioma, ellos eligen actuar en inglés. Por un lado, este hecho restringe tanto los textos que trabajan como el público al que se dirigen; pero por otro lado, la lengua enmienda sus carencias de formación, potenciando algunas habilidades actorales. En cuanto a las relaciones de poder son también un grupo tangencial que escapa a la jerarquía director-actores mediante la colaboración cooperativa. Finalmente, los procesos productivos son también haceres periféricos ya que desde la intuición artística buscan recursos alternativos para cubrir las funciones de director.

Mr. Harvey como hecho teatral

Desde una concepción de hecho teatral que comprende tanto los procesos productivos como los receptivos, nos referimos ahora a lo que sucede con *Mr. Harvey* tanto sobre el escenario como frente a él.

En cuanto a la puesta, la obra está trabajada desde el realismo. Cinturas ajustadas y voluminosas faldas debajo de la rodilla, los personajes femeninos; traje y sombrero, los masculinos; un retrato sobre la chimenea y un sofá, junto a la mesita del whiskey. Tanto vestuario como escenografía ubican en el mundo anglosajón de los años cincuenta. Si bien la el diseño escenográfico es uno de los puntos más débiles de la obra en cuanto a criterios estéticos, cabe mencionar dos aciertos. El primero es la doble función que otorgan a algunos objetos, por ejemplo, la chimenea se convierte en el mostrador de un bar. El segundo acierto consiste en presentar simultáneamente escenas que suceden en espacios distintos, lo que da cuenta de un manejo del escenario como espacio múltiple.

El planteo es el de "una comedia de enredos atravesada por la disyuntiva entre lo *smart* (elegancia, perspicacia, inteligencia y estilo) y lo *pleasant* (el disfrute de lo cotidiano, lo agradable como forma de vida)." (Hueso - Silva, 2010) Desde la selección de la música, se provoca la experimentación de lo

pleasant como respuesta a esta disyuntiva. Pero este código no opera sólo subrayando el sentido del texto. Observamos que la música manifiesta una fuerte presencia en el desarrollo de la obra y marca el ritmo de la representación escénica. De la misma manera, logra una ambientación de época muy precisa en relación con el resto de los códigos que se manejan. Al compás de Frank Sinatra se crea una atmósfera de *cocktail party*, amena, calma sin llegar a ser morosa y, sobre todo, disfrutable, que envuelve logradamente al espectador en el mundo estadounidense y en la "levedad" de la comedia. Es en el código de la música en relación con el texto, y también en la distinguida interpretación del protagonista, donde puede observarse la más coherente condensación de códigos en busca de un sentido común: la adopción de lo *pleasant* como un estilo de vida mucho más perspicaz que todo aquello perteneciente al mundo de lo *smart*. La propuesta lleva a trascender los límites de las situaciones de comicidad para arribar a un serio cuestionamiento de algunos valores establecidos socialmente como "deseables". En palabras de Pavis parafraseando a Frye, tanto la tragedia como la comedia "responden a una misma interrogación humana, y el paso de lo trágico a lo cómico es asegurado por el grado de implicación emocional del público" (1980: 67). *Mr. Harvey* constituye un claro ejemplo de esto: la apuesta por lo agradable no deja de lado el espacio para la toma de conciencia desde la reflexión.

En cuanto a los espectadores, también hacedores del hecho teatral, en primer lugar tenemos que identificarlos: un grupo heterogéneo en lo que respecta a ámbitos ocupacionales de procedencia con un interés común: la lengua inglesa. Dado que el público al que *Proscenium* principalmente apunta son los alumnos de institutos privados de enseñanza de inglés –donde asisten personas con diversos tipos de experiencias artísticas en su haber–. Tal vez para muchos de los asistentes la obra significó un ir al teatro por primera vez, o después de mucho tiempo de no hacerlo. Este factor, sumado al idioma del texto, condiciona en gran medida la vivencia de la recepción. En primer lugar, encontramos la expresión reiterada "espero entender lo que dicen", dado que la mayor parte del público está transitando su proceso de adquisición de la lengua, lo cual genera grandes inseguridades respecto de los propios conocimientos. En segundo lugar, en parte desprendido de lo anterior y en parte como consecuencia del hábito en general poco frecuente de ver teatro, la lectura de este multicódigo artístico en algunos casos no fue óptima. Tal vez preocupaciones como entender "de qué va la cosa" llevaron a desatender el resto de los códigos ajenos a la palabra. Nos encontramos entonces frente a una decodificación del artefacto teatral centrada en la palabra como vehículo privilegiado de sentidos.

El teatro para *Proscenium*

Teniendo en cuenta el modo de trabajo de este grupo, intentamos explicitar algunas de las concepciones que circulan en su hacer.

En primer lugar, observamos una concepción tradicional de puesta en la que la importancia otorgada al texto dramático está por sobre la que se asigna a cualquier otro sistema de signos. Esto está

presente desde la idea fundacional del elenco: abrir un nuevo espacio de práctica idiomática, o en otras palabras, de ejercitación de las habilidades que involucra lenguaje oral. Desprendiéndose de este primer punto, encontramos que la concepción de actor que aquí está circulando es una que lo privilegia como voz locutora del texto. El aspecto más importante de las actuaciones de *Proscenium* es la pronunciación cuidada y fluida, además de encontrar la entonación precisa de los parlamentos en cada situación. Si bien la dimensión corporal es tenida en cuenta, es trabajada como parte de la estética realista en la que se enmarca el grupo, es decir, como un código que depende del código verbal, ya sea acompañando, ya subrayando lo que los actores dicen.

En segundo lugar, vislumbramos una concepción de espectáculo teatral como entretenimiento a la vez que como medio para practicar un idioma. Para *Proscenium,* el resultar placentero es un imperativo en su espectáculo. Esta característica, sumada al público al que se dirige y al objetivo de promover la práctica del inglés, posiciona la actividad del grupo dentro del circuito del teatro comercial. Demás está decir que hablamos de un posicionamiento periférico al núcleo de dicho circuito, y que tal marginalidad está marcada principalmente por el idioma.

Transitado este recorrido, nos preguntamos ahora en qué medida el hacer de *Proscenium* se relaciona con las concepciones sobre el teatro que circulan entre el público en general.

El teatro para el público sanjuanino

En este punto nuestro trabajo se torna proyectivo. A continuación formulamos algunas hipótesis que permitirían abrir el estudio del teatro sanjuanino al del público de teatro en la provincia en una próxima investigación. Sostenemos la necesidad de abordar este campo basándonos en que no existe el hecho teatral sin recepción.

Hemos encontrado, tanto en la producción de *Proscenium* como en la recepción de su público, un modo de hacer y acceder al espectáculo teatral centrado en el texto. Y aquí el sistema núcleo-periferia, en cuyos bordes hemos ubicado al elenco, se desdobla: lo considerado teatralmente periférico, es decir, el hacer de *Proscenium*, es la manera nuclear de ver y hacer teatro si tenemos en cuenta el público no específico. De este modo podemos plantear una primera hipótesis disparadora: el hacer de los elencos vocacionales en muchos casos revela lo que el público general se representa mentalmente cuando escucha hablar de teatro. En función de esto, formulamos tres preguntas a las que respondemos tentativamente proyectando un trabajo futuro.

En primer lugar, nos preguntamos qué es lo primero que la gente piensa cuando se dice *teatro*. A menos que se trate de un espectador iniciado, un crítico o un especialista, resulta difícil que los sanjuaninos escapen a la idea internalizada, gracias a algunos eventos escolares, de un teatro a la italiana donde se presenta la sala de una casa y a algunos actores “contando” algo. O bien, una segunda acepción sería para este público la del teatro de revista, donde la caja italiana es un marco

para vedettes y números musicales. Todo lo que no pueda ubicarse bajo una de esas dos acepciones entraría bajo una tercera, la de teatro independiente, suerte de eufemismo para "aburrido", "poco entendible", "excéntrico" y la lista sigue. Si consideramos la posibilidad de que "independiente" para algunos no signifique nada de lo anterior, sino "interesante al menos para curiosear o ver algo distinto", en general se presenta el problema de que la gente no se entera de estos espectáculos a menos que pertenezca a círculos relacionados con la cultura y tenga un nivel educativo alto. Sin embargo, el mero hecho de enterarse de que dan una obra de teatro sanjuanina a menudo no implica que al público le interese ir a verla.

En segundo lugar nos preguntamos cuánto conoce el público de San Juan sobre el teatro que se hace en su provincia. Para acercarnos al tema podríamos preguntar cuántos teatros hay en la provincia y qué obras se están haciendo. Posiblemente la respuesta más generalizada sería "uno solo, el Sarmiento; y lo que más dan ahí son presentaciones finales de institutos de danza, y de vez en cuando alguna obra que viene de Buenos Aires". Tal vez algunas personas mencionen la sala de la Biblioteca Franklin, pero probablemente muy pocos sepan de la existencia de espacios teatrales como El Avispero, la Cooperativa Teatro de Arte, el Teatro Municipal; o de espacios usados como teatrales en el caso del Centro Cultural Amadeo Conte Grand o la Estación San Martín, por mencionar sólo los ubicados en la capital. De la misma manera, hay una gran probabilidad de que las respuestas a la pregunta qué grupos hacen teatro en San Juan sean también desalentadoras.

En tercer lugar nos preguntamos cuál es el tipo de teatro que se consume en la provincia, en qué medida y por qué se lo consume o no. Aquí las especulaciones se tornan más difusas pero se mantienen en torno al multifacético problema de la desinformación. Nos encontramos con espectadores (o posibles espectadores) con un conocimiento cristalizado según el cual "lo teatral" sucede en espacios convencionales a la manera tradicional; no se imaginan, por ejemplo, un teatro sin telón y con los actores trabajando en el piso y entre el público. Este preconcepto opera formando la idea de que el teatro "es algo aburrido que se parece a los actos de la escuela y para pagar por ver eso, mejor hacer otra cosa".

Como causa de la desinformación y la escasa circulación el problema adquiere otro matiz: el público en muchos casos no tiene herramientas para mirar y disfrutar de un espectáculo teatral con características no tradicionales. Por dar un ejemplo, ¿cómo se hace para responder a la pregunta "de qué se trata", por ejemplo, *Domingo por la tarde*, obra en la que la mera corporalidad de los actores sostenida por la luz y la música se encarga de narrar sin necesidad de palabras? La falta de herramientas vuelve a redundar en la solución de no ir a ver obras. En San Juan hay abierta una brecha entre quienes van y quienes no van al teatro que transforma el hecho de asistir a una obra en parte de un rito de "iniciados culturales". Éste es un diagnóstico grave: ¿cómo puede crecer la experiencia del hecho teatral en la provincia si tiene que sobreponerse a una parte de sus hacedores? Es principalmente por este motivo que nos interesa abordar el campo de la recepción en San Juan.

Consideraciones finales

La periferia no es homogénea, por el contrario, podemos hablar del término en plural. Creemos provechoso ampliar el radio de visión hacia las periferias y trabajarlas con la intención de acercarnos a un trazado más completo del mapa teatral actual en la provincia. En el caso de *Proscenium,* hemos visto cómo la caracterización de su hacer abre nuevas líneas de trabajo para estudiar el campo, permitiendo formular cuestionamientos respecto de las concepciones de teatro que circulan en el público.

Según lo vemos, durante el último año la actividad en la provincia ha crecido considerablemente tanto en la cantidad de obras presentadas a festivales como en el cuidado estético de muchas de ellas. Tal crecimiento amerita indagar lo que sucede por parte del público en éste que puede ser un momento de transición de los procesos de recepción sanjuaninos.

Bibliografía

Castañeda, Alicia - Jorge Fernández, 2006. "San Juan (1944-1984)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), 2007. *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. Vol. II. Buenos Aires, Galerna: 418-419.

Torres, Leonardo, 2010. Entrevista realizada para este trabajo en el mes de marzo.

Giménez, Gilberto. "La cultura como identidad y la identidad como cultura". Disponible en: http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/834.doc

Hueso, Federico - Alejandra Silva, 2010. "Mr. Harvey". Disponible en: http://programadicdra.blogspot.com/2010/03/mr-harvey.html

Pavis, Patrice, 1980. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona, Paidós [Traducción de Fernando de Toro, 1990]

El teatro posadeño: nuevas salas y grupos emergentes

Carolina Soria (GETEA-UBA)
soriacarolina@gmail.com

La actividad teatral en la ciudad de Posadas adquirió gran impulso a comienzos de la década de 1990 con numerosos proyectos: la creación de un seminario de actores a cargo de Iván Moschner, la conformación de una revista especializada (*Teatro en Misiones*) y la emergencia de numerosos grupos teatrales que dieron vida al panorama teatral del periodo.

En 1991 regresó a Posadas el misionero Iván Moschner, con el título de Actor Nacional obtenido en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires. Asumió el cargo de Director General de Teatro y creó el Seminario Teatral Misiones (STM), gracias al cual se comenzó una campaña de promoción. El objetivo era llegar a la mayoría de la población, para lo cual había que mezclar la actividad teatral con actividades populares como la Estudiantina[177].

El STM logró sus primeros objetivos e impulsó a los grupos independientes a realizar campañas para ganar un espacio. Moschner señaló, en relación con la presencia cada vez más fuerte de la actividad teatral en Posadas, que el cambio se reflejó de forma notable en los medios de comunicación; no sólo se comenzaron a realizar reseñas de forma regular sino que se le dedicaban páginas exclusivas en los periódicos. Un resultado del incremento teatral fue la continuidad de obras en cartel con un buen nivel de asistencia. Se iniciaba una época de apertura hacia el teatro, en la que la comunidad comenzaba a atender el movimiento generado por los artistas.

Las funciones de la Dirección de Teatro por esos años consistieron en la unificación de los distintos miembros de la actividad teatral y en la promoción de la misma. Proveía asistencia artística en el interior de la provincia, organizó la publicación de un periódico de la actividad teatral,y estableció contacto a nivel nacional e internacional con diversas organizaciones teatrales. A partir de 1992, los objetivos de la Subsecretaría de Cultura estaban orientados a resaltar los ejes de identidad e integración regional.

Iván Moschner remarcó que en relación con el teatro de las cuatro décadas anteriores, tres personas mantuvieron encendida la actividad teatral, tanto en Posadas como en el interior: Ismael Fernández, a través de la Dirección General de Cultura de la Provincia; el Grupo Tempo, dirigido por Luis Andrada, y “Rulo” Fernández, con el grupo Clavero.

> Uno de los grandes problemas para el análisis y el compendio de la actividad teatral es la desinformación histórica. No contamos con una documentación que refleje la actividad anterior a estas décadas. Para ello próximamente aparecerá un periódico “Teatro en Misiones”, de la Secretaría de Cultura de la Provincia, que

[177] La Estudiantina es una fiesta popular y tradicional de la provincia de Misiones con connotaciones locales, realizada por estudiantes secundarios en primavera. Involucra a la sociedad entera.

> nucleará toda la actividad del teatro de la provincia. (…) La aparición de esta publicación será un hecho histórico, dado que será la primera vez que se documentará en una publicación exclusiva las necesidades, estéticas, problemas comunes, logros de quienes hacen una pasión o un oficio del teatro. Este primer número será la presentación de algunos grupos; en los próximos, encararemos la documentación del pasado teatral misionero (*El Territorio*, 6/9/1992).

Ese mismo año, se publicó el primer número del periódico *Teatro en Misiones*. En la declaración de sus objetivos, el periódico informaba que su misión sería "agrupar a los teatreros misioneros en un proyecto común para la provincia, documentar la opinión de espectadores sobre espectáculos, de productores sobre producciones, promocionar obras propias y ajenas, y observar los aciertos y desaciertos de las obras y su organización" (*Teatro en Misiones*, 1992).

Al comenzar la década, la escena posadeña contaba con diez grupos teatrales en plena actividad: El Desván, Alumnos de Ramonita Cantero, Clavero, Tempo, Grupette, Grupo de Teatro UNaM, Taller Actoral Posadas, José Cipolla y La Papa del Octavo.

En 1994, la revista *Teatro en Misiones* anunciaba la emergencia de una nueva camada de directores. Aunque se registraba una tendencia a las creaciones colectivas, surgieron nuevas personalidades, y gente de teatro de la vieja guardia recuperó su identidad teatrera y volvió a los escenarios. Esta nueva generación favoreció la numerosa y diversa oferta teatral de aquellos años, reflejada en los titulares de los principales diarios de la ciudad. "La actividad teatral, uno de los signos culturales de 1995", señalaba un artículo del diario *El Territorio,* presentando un balance de las actividades culturales del año, entre las cuales se destacaban especialmente las producciones teatrales, a pesar de la crisis y de los escasos presupuestos de los organismos oficiales y privados. Uno de los logros de 1995 fue la puesta en vigencia de los galpones del puerto, un trabajo de autogestión en el que artistas de distintas disciplinas se unieron y conformaron un ámbito de difusión de las expresiones del arte. El espacio cobró vida con la Primera Muestra Nacional Itinerante de Muñecos, organizada por Kossa Nostra, gracias al apoyo de numerosos sectores de la ciudad. También las salas de teatro privadas como El Desván, El Mirador y Sala Tempo pusieron en escena numerosas obras locales y nacionales.

La preferencia de los espectadores en esos años se inclinaba hacia la comedia. Las obras que intentaron ahondar en la problemática humana y social desde un punto de vista dramático no gozaron del favor del público. Julio Maronna, director del grupo "La Púa" declaró que "hace unos años, con que te vieran 500 personas, tenías que considerarte satisfecho y empezar a pensar en levantar la obra. Hoy, esa cifra se estiró por lo menos a 1.200". Además, "la gente ahora tiene una idea de cómo aplaudir, cuándo reírse. Antes estaba más tímida, se contenía más". A pesar del optimismo expresado en relación con la madurez del público, Luis Andrada, director del grupo Tempo, señaló la paradoja de asistir a la pérdida de la identidad regional en un momento en que el

teatro estaba resurgiendo; proponía realizar puestas que reflejaran los dramas de la gente que vive en las afueras de la ciudad. De la misma manera, Iván Moschner sostuvo que los grupos estaban muy separados y que el periódico de teatro sería un paso hacia la unión (*El Territorio*, 27/12/1992).

A pesar de los condicionamientos económicos y de la dificultad de los teatristas por atraer el público a las salas, es indudable la inmensa actividad teatral de la década de los 90. La emergencia de numerosos grupos teatrales y la conformación de nuevos espacios para la representación de las obras teatrales son indicios de un campo cultural en constante expansión y receptivo a las diversas propuestas que provienen del ámbito teatral. Un factor decisivo que confirma el optimismo de la década y las ansias de poder vivir del medio fue la implementación, en 1997, de la Ley Nacional de Teatro, por cuya sanción había luchado durante varios años Luis Andrada.

Jorge Vega[178], en una entrevista realizada por *Puntocrítico*, había señalado, respecto a la Ley de Teatro, que ésta brindaba la posibilidad de "ofrecer espacios acordes y de producción con costos mínimos para presentar entradas realmente populares" (*Puntocrítico*, 22/3/1998). Agregaba también que los dos ejes sobre los que se iba a trabajar en 1998, desde la Ley de Teatro, serían el apoyo a las salas y a los grupos teatrales.

La sanción de la nueva ley reguladora del medio se esperaba con ansias, ya que se veía en ella el comienzo de una nueva etapa en la actividad teatral.

Salas teatrales

Un factor decisivo desde el comienzo para el desarrollo y la continuidad de la actividad teatral misionera ha sido la cuestión de las salas teatrales. Los artículos periodísticos manifestaron la preocupación constante de directores y actores a través de los años.

En un artículo del diario *El territorio* de 1989 titulado "¿Una sala para Posadas?", se señala que la historia cultural misionera registró sus momentos de mayor esplendor en 1945, con la inauguración del Palacio del Mate, y en 1965, con la incorporación a la actividad de la sala "Maruja Ledesma", en el histórico edificio de la calle Bolívar, frente a la plaza 9 de Julio.

Hacia el año 1989, tras el cierre de la sala "Maruja Ledesma", la falta de espacios generadores de actividades culturales, desde ensayos y representaciones hasta conciertos y charlas, se convirtió en una de las necesidades más profundas de la comunidad artístico-cultural posadeña. En 1996 la ciudad contaba con tres salas teatrales, una oficial (Centro Cultural) y dos del teatro independiente: Tempo y El Desván. El Auditorium del Instituto Montoya se dedicaba casi exclusivamente a espectáculos musicales y de danza.

[178] Actor y director de larga trayectoria, inició su actividad teatral en la ciudad de Posadas sobre finales de la década del 80. Es director y fundador del Taller Actoral Posadas y del Teatro "El Desván".

Estas salas, que hasta entonces no contaban con ningún tipo de apoyo financiero, se sostenían gracias al dictado de talleres de diversas disciplinas artísticas: teatro para todas las edades, expresión corporal, pintura y escultura. Si bien algunas gozaron de beneficios económicos luego de la implementación de la Ley Nacional de Teatros, el apoyo que ésta proveía no era regular.

Gracias al esfuerzo constante por parte de la comunidad teatral en Posadas, la década del 2000 también asistió a la creación de numerosas salas y a la conformación de nuevos grupos. Entre los grupos independientes se encuentran Espacio Reciclado, montado por el grupo En Busca, de Mariana Cachú Orellano; la Sala Tempo, el Centro Mandové y el Teatro El Antifaz de Azucena Fontán. Entre los espacios oficiales se encuentran el Centro Cultural Vicente Cidade, el Centro del Conocimiento, con una sala de Teatro de Lírica inaugurada en octubre de 2009, y la sala de Teatro de Prosa.

La actividad teatral en la primera década del siglo XXI ocupa una parte central en la agenda cultural de la ciudad, y el estudio sistemático y su profesionalización se plantean como una necesidad. Respondiendo a esta demanda, en el año 2006 se creó la Tecnicatura Superior en Actuación, avalada por la Universidad de Tucumán, en la Escuela Superior de Danzas y Música de la Provincia de Misiones. Se trata de una carrera terciaria de tres años de duración con título de validez nacional, en convenio con el Instituto de Arte y Educación, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Conclusiones

La emergencia de numerosos grupos vocacionales de teatro independiente a lo largo de la década, significaron la presencia de un campo teatral en constante expansión. Las puestas teatrales tanto de autores nacionales y extranjeros, como las creaciones colectivas, tuvieron un lugar preponderante en las agendas culturales de cada año.

Si bien la situación económica obstaculizó la creación y el mantenimiento de las salas al comienzo, los teatreros de la ciudad supieron encontrar formas de seguir desarrollando la actividad. El fortalecimiento del campo teatral fue posible gracias a la constante formación de sus actores y directores a través de los talleres dictados en los diversos espacios de la ciudad y a la necesidad de su profesionalización.

Bibliografía

Amable, María Angélica, Karina Dohmann, Liliana Mirta Rojas, 2008. *Historia de la Provincia de Misiones*. *Siglo XX*, Posadas: Ediciones Montoya.

Publicaciones periódicas: *Teatro en Misiones*; *Perfiles, breviario de actividades*; diario *El Territorio*; diario *Primera Edición*; diario *Punto Crítico*; diario *El Frontón.*

Archivos consultados: Archivo Administrativo Histórico Municipal de Posadas; Archivo General de Gobernación de Misiones; Biblioteca Pública “Daniel Stefani”, Archivo Histórico Provincial “Aníbal Cambas”, Centro de Documentación e Información y Centro de Documentación del Patrimonio Histórico y Cultural pertenecientes a la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Misiones; Biblioteca Popular Posadas. Archivo personal de Bernabé Aguirre. Misiones On Line; Cien años de cultura en Posadas: aspecto de la historia de Misiones (1870-1970)- (documentos para las Cátedras de las carreras de Turismo e Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM, Profesora Angela Perie de Schiavoni, 1982); Enciclopedia de Misiones en CD-ROM.

Otros sentidos del teatro argentino actual

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires)
btrastoy@yahoo.com

La autorreferencialidad no sólo es una de las característica del teatro denominado *posorgánico, posrepresentacional, posantropocéntrico* o, más generalizadamente, *posdramático,* de acuerdo con Lehmann (2002), sino que esa autorreferencialidad es su principio constructivo, su principal artificio, aún más: constituye la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. A través de las teorizaciones de los realizadores sobre su propia producción metatextual (un aspecto éste que, en los últimos años, se ha incrementado cualitativa y cuantitativamente, a través de la utilización de blogs personales o de blogs *ad hoc,* referidos al proceso de creación de un determinado espectáculo), como así también teorizaciones propiamente textuales, a través de la praxis escénica misma, se insiste en esta constitutiva autorreferencialidad. El teatro posdramático crea de este modo el (a veces irritante) efecto de hablar sólo de sí mismo; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de representar, de significar y de comunicar.

Si esto es así, ¿qué sentido, qué utilidad puede tener, entonces, el ejercicio crítico acerca de un teatro que, aparentemente, se autocritica al reflexionar sobre su propia problemática? ¿qué puede decirse acerca de un teatro que sólo parece pensarse y hablar de sí mismo? Para intentar salir de la inmovilidad que suponen tales cuestionamientos frente al teatro contemporáneo (y al arte en general) deberíamos empezar por preguntarnos si realmente al teatro *sólo* le interesa el teatro. Si, por el contrario, rechazamos este axioma que suele repetir Javier Daulte, uno de los realizadores que más se ha pronunciado al respecto, y partimos, en cambio, del supuesto de que de toda obra de arte habla siempre de sí y de otra cosa, nuestra hipótesis sería entonces que el teatro habla también de otra cosa *además de* -o precisamente *por*- hablar de teatro. Para demostrarla, es necesario determinar de qué habla el teatro y cómo analizar ese discurso escénico desde el punto de vista crítico.

Creemos en principio, que seguir estudiando las diferentes instancias del hecho teatral a partir de marcos teórico-metodológicos estrictamente teatrales (semiótica teatral, antropología teatral, etnoescenología) implica, en nuestra opinión, el riesgo de retroalimentar la autorreferencialidad, aceptando y repitiendo acríticamente la mirada que sobre sí mismos y sobre el teatro plantean los realizadores en sus textos escénicos y en sus respectivos metatextos. De mayor utilidad parecería, en cambio, la aplicación de lecturas encuadradas en disciplinas alejadas de lo escénico, e, inclusive, de lo artístico en sentido amplio. No obstante, cabe preguntarse si la elección de esas otras disciplinas es una decisión arbitraria del crítico o ya está inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena, en tanto estrategia discursiva, a la manera del lector implícito o del lector modelo teorizado por la estética de la recepción.

Dado que la segunda opción –el hecho de que las perspectivas disciplinares aplicadas a la crítica ya estén inscriptas de algún modo en el texto dramático y/o en la puesta escena- parece indudablemente más fácil de poner a prueba, analicé, en diferentes trabajos ya publicados (véase Trastoy, 2008 y 2009), por un lado, el triple ciclo *Museos*, *Biodramas* y *Archivos* ideados por Vivi Tellas y, por otro, *Los muertos* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, a partir de la nueva museología y de la teoría de la traducción, respectivamente, entendidas ambas como claves hermenéuticas. Desde un lineamiento metodológico similar, quisiera centrarme aquí, en la comida y sus variantes, que asumen en la actualidad una creciente importancia en la escritura dramática y escénica, en tanto postulación autorreferencial del hecho teatral.

Considero que el teatro argentino actual presenta en torno de lo gastronómico un cambio de interés para los estudios críticos referido, por un lado, a la comida que actores y espectadores consumen -y a veces, comparten- a lo largo del espectáculo, y, por otro, a la comida entendida como un modo de conocer, como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan (Tobin, 2002). Leída desde la perspectiva metateatral que aquí proponemos, interesa determinar qué tienen en común comida y teatro, en qué medida lo gastronómico se transforma en reflejo, en estímulo, en interlocutor del teatro, es decir, en última instancia, en clave interpretativa no sólo de la escena, sino también de los espectadores.

Un plato de comida no se le niega a nadie. Comer en la escena y en la platea

El creciente interés por la gastronomía que actualmente se advierte en los medios, en la industria editorial, en el mundo empresarial, en las artes plásticas y, en los últimos decenios, en el campo teatral "responde a un clima de época donde el cuerpo (territorio de privilegio en el siglo XXI) está sitiado desde diferentes flancos políticos, éticos, estéticos y, finalmente, dietéticos. Un momento donde el diseño lo atraviesa todo, el diseño culinario no es la excepción" (Fernández, 2008:5). En tanto bien cultural, la comida no sólo es un forma de abordaje biológico e higienista a la corporalidad manipulada, controlada, disciplinada y transformada por la medicina, la pedagogía, los deportes, los dictados de la moda, sino es también epítome de un modo de construir la nacionalidad, una estrategia de enriquecimiento y conservación de la propia tradición, una forma de percibir y de relacionarse con el mundo, un discurso vinculado al género, al prestigio social, a lo ceremonial, a la organización familiar, a los estándares de belleza, a los niveles de ingresos económicos, a la ecología, al diseño de políticas sociales, a las reglas de urbanidad y buenas costumbres.

La relación de la comida con el resto de las disciplinas artísticas despliega siempre complejas referencias más o menos simbólicas acerca de lo individual, de lo social y, por ende, de lo político, que ponen en crisis cuestiones de orden ético y estético. En el caso de las artes plásticas, esto se verifica en un amplio arco de tiempo que, desde las precursoras extravagancias pictóricas de Giuseppe Arcimboldo en el siglo XVI, revisitadas y reelaboradas en los últimos años por el escultor constructivista Víctor Jim y su esposa, Marie Pelton, también expertos en grupos escultóricos de

manteca, llega a las celebérrimas latas de sopa Campbell de Andy Warhol de los años 60; a las experiencias de *Food* realizadas por Gordon Matta-Clark en la década siguiente, y, ya en el nuevo milenio, entre otras, a las performances comestibles realizadas por Emmanuelle Becquemin y Stéphanie Sagot (miembros del colectivo francés La Cellule); a la participación de Ferran Adrià, dueño de El Bulli, en Documenta Kassel 12 de 2007; a las tentadoras esculturas del Museu de la Xocolata de Barcelona; a los inquietantes trabajos del Body Bakery (Panadería del cuerpo), realizados por el tailandés Kittiwat Unarrom, entre muchas otras, o bien, en un plano más local, a los trabajos de la rosarina Nicola Cosentino, tales como *Cochon sur canapé*[179] (1993), en el que inicia una serie de experimentaciones con el cerdo, un animal clave de su futura producción artística; *Cocina* (2007), una instalación con electrodomésticos, máquinas culinarias, heladeras y un cerdo muerto para modelar, o *La cena* (2008), performance gastronómica que termina con el cuerpo desnudo de la artista, ofrecido sobre una bandeja de plata. Entre las fusiones de gastronomía y performances no hay que olvidar las experiencias -más eróticas que propiamente *gourmet*- de nyotaimori, milenaria modalidad japonesa incorporada ahora en las grandes capitales del mundo occidental (inclusive en Buenos Aires), también recreada para la escena por Marcel.lí Antúnez Roca, que consiste en servir piezas de sushi sobre el cuerpo de una mujer o de un hombre desnudos, ni la desconcertante moda de tatuarse los platos favoritos, recetas, ingredientes, utensilios culinarios, moda a la que parecen haber sucumbido inclusive los propios chefs como Michael Symon y Anthony Bourdain[180].

En el teatro argentino, la modalidad de ingesta real tiene matices y gradaciones diferentes que van del simple refrigerio (la copita de *limoncello* ofrecida en *Cortamosondulamos* (2002) de Inés Saavedra; la infusión de menta o el vasito de cognac servidos en la auténtica cocina de la casa-fábrica en la que se representaba *Alicia murió de un susto* (2003) de Mariana Chaud y Moro Anghileri, ésta última también directora de la obra; las picadas, con ingredientes afines a las temáticas específicas de cada espectáculo del ciclo *Archivos* diseñado por Vivi Tellas, una especie de *buffet-froid* servido después de la función y compartido realizadores y público (nunca más de 45 personas) a fin de intercambiar ideas; hasta la cena completa que degustan los espectadores y que, en algunos casos, comparten con los intérpretes, a los jugos artificiales de frutas y los ingredientes saldos propios de los cumpleaños infantiles que se ofrecen a los espectadores a lo largo del desarrollo de *Escoria* (2009) de José María Muscari, ambientada precisamente en una fiesta sorpresa que un grupo de actores desocupados le ofrecen a un supuesto productor quien promete llevarlos a la fama que alguna vez tuvieron en el cine y en la televisión.

---

[179] Una cama de agua, sábanas de raso rosa, una *porchetta*- "una comida italiana, un lechón deshuesado y relleno con carne de cerdo, suele llevar cuatro bondiolas adentro, hay un proceso de marinado, coñac, cáscara de naranja y otros ingredientes. Como resultado hay unos 12 kilos de carne rellena de 8 kilos de bondiola, pura carne para satisfacer unos 40 comensales", según descripción de la propia artista-, rodeada de doce pollos al spiedo constituían el núcleo central de la acción. Cosentino servía la *porchetta* que la gente comía con las manos. "Yo lo hago para mí, no me importa si el otro lo aprecia, hago lo que amo. Junto al placer de comer, el rito del banquete comunitario tiene algo de macabro, hay un espíritu festivo alrededor de un cadáver. El chancho se sirve entero en la mesa, cabeza, rabo, hasta la piel". Para Nicola, el cerdo es "ante todo, la posibilidad física de poder manipular a mi antojo un mamífero de buen tamaño; también sé que encarna ciertos aspectos negativos, es un animal sucio, cuya carne es prohibida por judíos y musulmanes; en el argot popular hacer el amor es también "la chanchada", la "porquería". (http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/costantino_nicola.php)

[180] La relación entre comida y artes alcanzó también la música popular: los álbumes del grupo cordobés Los cocineros se denominaron *Peras al olmo* (2002), *La hazaña rellena* (2003), *Platos voladores* (2006).

Asimismo, ciertos espectáculos de narración oral incorporan el consumo de comidas o refrigerios: en *Cuentos en noches de verano* o *de invierno* (según las estaciones), entre 1990 y 1994, se servía una cena completa durante el desarrollo de la función. Con el nombre de *Cuentos de amor a la hora del té,* el mismo espectáculo (que incluía la mencionada infusión acompañada de masas) se desarrolló durante 1995 en el teatro Lasalle de Buenos Aires. Asimismo, en otros espectáculos de narración oral no sólo se comían spaghetti o té con tortas, según los casos y los horarios de presentación, sino que la estructura de los mismos se organizaba además, y por analogía, según un menú temático que el público elegía libremente y que, por lo tanto, hacía que todas las funciones fueran diferentes entre sí. La insistencia en incluir aspectos gastronómicos en los espectáculos de narración oral escénica se debe, quizás, a las características mismas de un género relativamente reciente en nuestros escenarios, ya que surge a fines de los 80, y que, por lo tanto, es aún no demasiado conocido y escasamente valorado por el gran público, por la crítica especializada e, inclusive, por algunos de sus propios realizadores. En efecto, Aldo Barbero, uno de los integrantes del elenco de tales espectáculos, consideraba que la tendencia creciente a incluir lo gastronómico pretende atraer en especial a los matrimonios de mediana edad, para los cuales hay una restringida oferta teatral (en Zunino, 1994). Tal afirmación conlleva la implícita idea de que las comidas o los refrigerios intentarían completar ciertas -supuestas- deficiencias de un género, injustamente considerado menor, como así también atraerían a espectadores masculinos, frecuentemente reacios a escuchar cuentos. La problemática de género parece involucrarse con la problemática de los géneros (teatrales) y desplegar así múltiples significaciones de alcances sociales y económicos.

En esta misma línea de incorporación escénica de la comida se plantean modalidades más suculentas y participativas, como los simulacros de celebración de bodas. Carlos Furnaro y Pablo Sodor, quienes antes habían producido *Tamara* (1990) de Krinzac y Rose, dirigida por Baccaro, donde se ofrecía cena con champagne, presentaron *Fiesta de casamiento* (1993), en la que una endeble trama dramática daba lugar a la puesta en escena del ritual propio de una fiesta de boda: se cenaba, se bebía, se bailaba, se sacaban las tiritas de la torta que luego se servía entre los asistentes, se repartían *souvernirs*. Con similar estructura participativa, *El casamiento de Anita y Mirko* (2003) dirigido por Corina Buschiazzo y Ricardo Talento, integrantes del grupo comunitario Los Calandracas, es una experiencia de teatro barrial de la que participan cincuenta actores no profesionales de todas las edades y en la que el precio de la entrada incluye un plato sencillo y optativo, bebida y torta de casamiento. En una línea similar, podemos citar *La Cena de Leonardo Da Vinci (Farsa Musical en dos platos y un postre)* (2008) de Edith Margulis en el que se recrean escenas de la vida en una corte del siglo XVI, con su música, sus danzas y sus manjares compartidos por público e intérpretes. En estos casos, el público asumía el rol de invitado a la boda o al banquete renacentista y participaba activa -y voluntariamente- interaccionando con los actores. En estas modalidades participativas, el espectador es doblemente invitado: a la fiesta y al espectáculo teatral, por un lado, y, por otro, a construir un rol, a delinear un personaje acorde con la temática y con la estética de la obra, a ser, en fin, en tanto actor, su propio dramaturgo y su propio director de escena.

Tan horizontal como las fiestas de bodas o el banquete mencionados, aunque más íntimamente participativa, resulta *Derechas* (2003) de Bernardo Cappa y José María Muscari, también director, espectáculo en el que el público comparte la cena -empanadas, vino, helados- sentado a la misma mesa con los diez personajes (cinco madres de entre 60 y 70 años, y sus respectivas hijas), mientras se desarrolla una historia de intrigas y resentimientos que encubre el verdadero conflicto de las mujeres: el reclamo de la herencia de Eva Perón. En la obra de Muscari, *Derechas,* además de la comentada y más obvia propuesta participativa, la comida despliega otros sentidos vinculados a diferentes ideologemas de alcances sociales e, inclusive, políticos. Las guirnaldas de lamparitas y triángulos de papel multicolores y las banderas argentinas que decoran la sala en la que se desarrolla *Derechas* remite a los festejos vecinales, a aquellos que solían realizarse en los clubes de barrio, en los comités políticos o, tal como parece sugerirse en la obra, en las unidades básicas del Partido Justicialista. En consonancia con este ambiente popular, las empanadas servidas a los espectadores no sólo conllevan una marca específica de región cultural, un imaginario de etnicidad, sino que, junto con locros y carbonadas, son emblema de la cocina argentina de mujeres por oposición al asado que, en tanto preparado por hombres, devino símbolo de la masculinidad, auténtico orgullo gastronómico de los argentinos elevado al rango de comida nacional. El *género* se problematiza esta vez en la comida como marca de tradición y discriminación. Por otro lado, las empanadas, con su carga simbólica, refuerzan y, al mismo tiempo, parodian la iconografía del Partido Justicialista que, con astucia y voluntad manipuladora, al hacer propios los colores de la bandera nacional, buscó erigirse en la ideología política argentina por antonomasia. El *derechas* del título aludirá, entonces, tanto a la supuesta rectitud moral de madres e hijas, cuyo enfrentamiento repite los conflictos entre verticalismo pertinaz y trasvasamiento generacional que agobiaron durante décadas al peronismo, como así también al baldón filofascista que tradicionalmente se le atribuyó.

A comienzos de los 70, el modelo del viejo el café-teatro o café-concert parisino se reconfigura en nuestro medio como nueva modalidad de producción teatral que desafía las limitaciones económicas y las exigencias de los empresarios de las salas comerciales, pero también como el intento de respuesta a los requerimientos de un público ávido de nuevas propuestas escénicas, si bien no puede hablarse de un género nuevo, ya que, muchas veces, los espectáculos ofrecidos reelaboran el modelo tradicional del *music-hall*: montajes de canciones, poemas, textos humorísticos que satirizan la actualidad. Se trata de salas pequeñas en las que el forzosamente reducido número de espectadores se encuentra en estrecha proximidad con los actores, también limitados por la pequeñez del escenario. Más recientemente, la modalidad de café-concert -pero con oferta de un menú temático- se plantea en *Faldas Largas* (2000), escrita por Rolo García y Mario Vidoletti, también intérprete y director, en cuyo texto sólo se emplea la vocal *a*. De acuerdo con este principio constructivo del texto, el público consume solamente t*a*rt*a*s, p*a*p*a*s, r*a*b*a*s, t*a*p*a*s, p*a*n. En *El humor después de los 30* (2000), basado en tres cuentos de Roberto Fontanarrosa, se ofrecía un plato de spaghetti para convocar reminiscencias de almuerzos domingueros de campeonato, ya que la temática del espectáculo estaba vinculada al fútbol y a la sobreprotección materna.

Otra variante del café-concert son los espectáculos en los que se cocina en escena y en tiempo real, como en *El cocinero (historia brutal de la comida)* (2000) de Pablo Alarcón y Carlos Nine, dirigida por Héctor Malamud, o en *Cardenal (el fullback de los sueños)* (2004) versión libre de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlosky por el grupo trampolín de San Carlos de Bariloche. Éstos le proponen al público no sólo esperar que se sirva la comida que se está preparando en escena, sino, fundamentalmente, ser consciente, a través del tiempo de espera, de la observación de los procedimientos culinarios, de los olores percibidos, de cada una de las distintas etapas de su elaboración del plato y del espectáculo. Por analogía, se le recuerda así a cada espectador que lo importante no sólo es esperar –a la manera del teatro tradicional- el final de la obra, la resolución de los conflictos, sino ser capaz de apreciar mejor, de disfrutar más los resultados, de reflexionar sobre los pasos del proceso de creativo que, como los platos degustados, comparte emocional y sensorialmente con los creadores y con los otros espectadores.

En *Shangay* [sic] *Té verde y sushi en 8 escenas* (2004) de José María Muscari, quien además se desempeñaba como intérprete y director, se articula la tematización y el consumo escénico de lo comestible (véase Trastoy, 2007). Ambientada en un supuesto restaurante chino, los espectadores de la obra de Muscari saboreaban en sus respectivas mesas, tal como el subtítulo lo indica, maní japonés, sushi y té verde, mientras presenciaban los avatares de la ruptura de una pareja gay y visualizaban los distintos momentos de la historia erótica de los amantes, desarrollados escénicamente a modo de flash-back. Todas estas ridículas referencias pseudo-culturales éticas y estéticas de la grotesca noche temática oriental desplegada en *Shangay...* no plantean por cierto una reflexión en torno de la cultura oriental (de la que muy poco se dice en escena), ni menos aún de la identidad gay en sí misma (cuyos goces y padecimientos amorosos en muy poco difieren de los heterosexuales), sino que proponen una aguda mirada sobre los modos discriminatorios de aprehensión de la realidad de la clase media argentina. En este sentido, resulta emblemática la sátira de *Shangay...* a los nuevos gustos gastronómicos de los porteños, signados por el esnobismo y, en cierta medida, también por el racismo que se encubre tras la supuesta preferencia por la comida étnica, preferencia que, significativamente, tiende a excluir a los países limítrofes. En efecto, el pescado crudo que suele rechazarse con asco o desconfianza en el cebiche peruano, es aceptado como marca de refinamiento en el sushi y en otros platos de la recientemente rejerarquizada cocina japonesa (Sanmartino, 2002).

Comer y pensar: todo es empezar

Para intentar probar nuestra hipótesis inicial, es decir, que el teatro posdramático reciente habla también de otra cosa *además de* -o precisamente *por*- hablar de sí mismo**,** dijimos que parecía imponerse la necesidad de interpretar dicho teatro a la luz de disciplinas que no estuvieran relacionadas con lo artístico en sentido amplio. Al recurrir a lo gastronómico, es decir, a la comida real consumida por espectadores y, a veces, por los actores, durante el espectáculo, pudimos notar

que existe una serie de propuestas locales que habla, fundamentalmente, *de la comida,* pero diferenciándose formal y semánticamente de la dramaturgia argentina comúnmente denominada *moderna*, hegemónica en los 60 y 70.

Asimismo, los espectáculos que incorporan la comida real hablan de otra cosa precisamente *por* hablar de sí en tanto teatro, en la medida en que la comida, tal como decíamos antes, opera como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan.

Preparar un alimento, servirlo, ingerirlo y digerirlo serían las fases correspondientes a las nociones de producción, circulación y recepción de los discursos sociales en general y de las prácticas culturales y artísticas en particular. En este sentido, las analogías entre gastronomía y teatro son muchas y significativas: preparar un alimento/poner en escena supone procesos de improvisación, determinación de género, dificultad de traslación/trasposición por diferencias culturales en cuanto a la posibilidad de obtener los ingredientes/procedimientos adecuados y a su siempre necesaria adaptación a los gustos locales (es decir, al horizonte de expectativa del comensal/espectador), la inclusión de variables, de toques creativos personales o el recurso a las más drásticas y eventuales deconstrucciones a cargo del responsable de la puesta o la cocina, hasta las decisiones en torno del toque final que se dará al emplatado o montaje de la preparación. A todo esto se suma, en algunos casos, la previa consulta bibliográfica que excede la de la simple receta e involucra el libro sobre la cocina local o extranjera o sobre el propio teatro y el ajeno. Asimismo, en cuanto a la mesa y su servicio o, por analogía, la representación en sí, será determinante la nomenclatura de plato y espectáculo, el ambiente físico en el que se ofrezcan, el ritual que acompaña a la ceremonia del consumo, la confrontación entre proyecto y resultado. Finalmente, el complejo proceso ingestión-digestión, tan diferente en cada uno de los consumidores, imposible de regular universalmente, atañe tanto a la más pura animalidad de las percepciones y de las fases de su transformaciones internas (ingestión, digestión mecánica y química, absorción y excreción), a las eventuales anomalías y desórdenes -bulímicos y anoréxicos, entre otros- de tal proceso, como atañe a la sutil gama de las emociones de aceptación y rechazo; a los cánones del gusto, de las modas dietéticas y estéticas, y, por supuesto, a la no siempre fácil verbalización del juicio de valor que la situación gastronómica genera.

Desde luego cada uno de estos aspectos analógicos entre lo gastronómico y lo teatral debería ser adecuadamente ejemplificado para avalar nuestra hipótesis. Sin embargo, dados los límites prescriptos para esta intervención, a los efectos de considerar un ejemplo que combine las dos vertientes que desarrollamos (la tematización de la comida y su postulación como modelo hermenéutico), vamos a limitarnos al olfato, uno de los sentidos estrechamente vinculados a la comida, pero más laxamente al teatro, sentido que, por cierto, atraviesa los tres estadios (producción, circulación, recepción) antes señalados.

Las investigaciones sobre la cuestión ósmica en el campo teatral no son novedosas, aunque sí escasas. En efecto, ya los simbolistas de fines de siglo XIX exploraron la analogía de los sentidos y la sinestesia en la escena. Durante *Les aveugles* de Maeterlinck*,* incluido en el espectáculo *El cantar de los cantares* de Paul Fort de 1890, se esparcía perfume desde el palco más alto. Aparentemente, la dosis fue tan grande que causó irritación nasal entre los espectadores y, a las carcajadas fuertes y continuadas, siguió un verdadero tumulto que no pudo ser controlado. A pesar de que la idea de la fusión de las artes en relación con la teoría de la analogía de los sentidos mantuvo su interés y fue más tarde abordada desde nuevos puntos de vista, el frustrado experimento mostró que la poesía, el verdadero interés de los simbolistas, se convertía en algo demasiado tangible con el acompañamiento de lo acústico, de lo visual y, sobre todo, de lo olfativo (véase Trastoy y Zayas, 2007).

Hace algunos años, en nuestro medio, *Caramelo de limón,* trabajo colectivo creado por un grupo de actores cordobeses, dirigido por Ricardo Sued y estrenado en el Espacio Giesso de Buenos Aires en 1992, exploró especialmente el valor semiótico de la oscuridad total y el de ciertos aspectos perceptivos poco utilizados en la práctica teatral como los sabores y los olores, a fin de replantear las modalidades receptivas tradicionalmente basadas en la materialidad visual. La pieza, desarrollada en la más absoluta oscuridad, se articulaba a partir de estímulos gustativos (sabor de chocolate y de caramelo de limón), táctiles (roces de gasas y sedas, viento y gotas de lluvia durante la tormenta en el mar); olfativos (aromas de limón y de algas marinas) y auditivos (parlamentos de los actores y sonidos en general). Con una propuesta similar, el Grupo Ojcuro presentó en Buenos Aires durante la temporada 2002, una versión de *La isla desierta* de Roberto Arlt, dirigida por José Menchaca: en ella, vertiginosas sensaciones auditivas, olfativas e inclusive táctiles pueblan la oscuridad de imágenes, que remiten a los ruidos de la selva, a los aromas de un mercado de Shangai, a la tormenta en el mar de Madagascar, a una selva lujuriosa y fragante.

Ciertamente, más interesantes resultan las experiencias teatrales olfativas ligadas la comida, ya que pueden disparar asociaciones no siempre previstas ni deseadas por los realizadores.

Consideremos un ejemplo: en su unipersonal *Nutritivo,* presentado en Barcelona en 2002, Sergi Fäustino se hizo extraer sangre con la que preparó morcillas frente al público y luego las convidaba al público y las ingería él mismo. El performer catalán se preguntaba al respecto si

> ¿Es autocanibalismo o una guarrada? ¿Un vegetariano puede comer su propia sangre? ¿Si la sangre se regenera podríamos llegar a alimentarnos solo con nuestras propias morcillas? ¿Somos lo que comemos? ¿Qué comemos? ¿Qué es mejor una morcilla hecha con la sangre de un cerdo que ha estado toda su vida en una jaula y ha comido pienso o una morcilla hecha con la sangre de una persona que ha estado más o menos libre y ha comido de todo? ¿Es realmente tan fuerte, si tenemos en cuenta que la mayoría de las personas que vean el

> espectáculo se han sacado sangre alguna vez (aunque sea para unos análisis) y han comido morcillas de un cerdo alimentado con pienso?… Estas y otras muchas reflexiones me vienen a la cabeza cuando pienso en lo que pensaría si fuera a ver un espectáculo y me encontrara a un tío sacándose sangre y haciendo unas morcillas, supongo que a las personas que vean el espectáculo les pasará algo parecido por la cabeza[181].

El recurso fue repetido en Buenos Aires, durante las tres primeras versiones de la performance serial *El Matadero (Slaughterhouse)* de 2005 y *El Matadero.2* y *3*, ambos de 2006, de Emilio García Wehbi, en donde una enfermera extraía sangre del director y de una de las actrices. Supuestamente, con esa sangre, en un ángulo del espacio escénico -una especie de *loft* que evocaba un campo de concentración y un hospital psiquiátrico- se preparaban morcillas para ser ofrecidas luego a los asistentes. Aunque indudablemente esta acción teatral –cuya atmósfera se enrarecía aún más con los detalles y tonos siniestros provistos por la iluminación, la escenografía e, inclusive, por el vestuario y el maquillaje- apuntaba al horror del maltrato propio de dichas instituciones represivas, el buscado efectismo del gesto flebotómico pareció atenuarse con respecto a la más lograda provocación de Fäustino: de hecho, en nuestro medio, ni el público ni la crítica se asombraron ni, menos aún, se escandalizaron frente a la propuesta hematófaga. Si *la sangre derramada no será negociada*, la sangre extraída no será compartida, parecían afirmar los asistentes, más divertidos que horrorizados ante las bandejas de rodajitas de morcillas que se les ofrecían y que rechazaban con amabilidad. ¿Qué podría explicar esta recepción casi indiferente? Más que atribuirle al público argentino cierta insensibilidad frente al tabú del canibalismo, o simplemente fallas al recurso en sí (que podía resultar poco novedoso para los espectadores informados de las últimas novedades en tendencias teatrales extranjeras o poco creíble para la mayoría, ya que es sabido que hacer embutidos supone un largo y complejo proceso de preparación), nos atrevemos a hipotetizar que fue una cuestión de olores lo que hizo fracasar el impacto de horror buscado por los realizadores.

Se dice que la nariz detecta más de diez mil olores. De todos ellos, muchos producen un asco tan visceral que induce a náuseas, vómitos, desmayos. Los excrementos, los cuerpos putrefactos, diversos detritus y exudados corporales, entre otros, pueden ser causa de tales reacciones, que no son innatas, sino culturalmente adquiridas y, actualmente, exploradas de manera inusitada por la industria del perfume. En efecto, la empresa Etat Libre d'Orange, especializada en aromas exóticos, que ya cuenta entre sus productos el inquietante *Charogne*, presentó recientemente el perfume *Sécrétions Magnifiques,* que recrea olores de de sangre, sudor, saliva y semen, creado por Antoine Lie, ex-perfumista de Giorgio Armani.

Entre los olores rechazables podríamos incluir el de la sangre; sin embargo el de la extraída en escena no podía ser percibido, y no sólo porque el líquido pasaba del cuerpo de los actores directamente a las jeringas, sino porque el olor de la sangre quizás ni siquiera puede ser *re*conocido.

[181] En http://www.martaoliveres.com/files/Castellano/fil12400.doc, sobre "*Nutritivo,* un solo de Sergi Fäustino" (Barcelona, 2002).

¿Sabemos exactamente cuál es el olor de la sangre?; ¿la humana huele igual a la del resto de los animales?; aun más, ¿cuál es el olor de la sangre humana recién extraída?; ¿huele del mismo modo la arterial, de color rojo claro y bien oxigenada, que la sangre venosa, casi negra, poco oxigenada?; el olor que conocemos o atribuimos a la sangre ¿es apenas desagradable o se trata de una hediondez intolerable?; ¿rechazamos el olor de la sangre o su visión?; ¿es un olor rechazado por sí mismo o por lo que representa?; dado que los cadáveres no sangran, ver la hemorragia de una herida grave, ¿impresiona por su función de límite, de barrera entre la vida y la muerte, porque imaginamos el dolor o sencillamente por un mecanismo de aterradora identificación?; ¿asociamos la sangre a la muerte, sobre todo reciente y violenta, a la putrefacción, a la enfermedad, al sufrimiento de acuerdo con experiencias propias o porque que nuestro imaginario responde a la retórica artística, fundamentalmente literaria y cinematográfica?; ¿el rechazo de la sangre se intensificó durante las últimas décadas atravesadas por el fantasma del SIDA?

Si, por diversas razones, entonces, en *El Matadero* de García Wehbi la sangre de los intérpretes no podía olerse, sí podía percibirse, en cambio, y con suma claridad, el olor de la cebolla que freía uno de los *performers*, encargado del proceso de cocción. ¿Lo hacía para hacer más tentadora la sangre coagulada, presentada a guisa de morcillas, o sólo para que, por medio del olor, el público infiriera que se estaba cocinando la sangre recién extraída?

Entre los animales, lo olfativo regula conductas de supervivencia en lo que respecta a la selección de alimentos, estímulos sexuales y delimitación y reconocimiento de territorio. Todo olor, todo perfume en la vida cotidiana informa y comunica; en tanto signo teatral, además, expresa, genera sentidos más allá de lo puramente referencial, rompiendo la cuarta pared, penetrando al espectador independientemente de su voluntad, aunando sala y escenario (Paquet, 2004). Por cierto, en un ámbito ajeno a una cocina, el olor de la comida puede ser rechazado por cuestiones sociales (si pensamos que va adherirse a nuestro cabello o a nuestra ropa), por simples motivos de gusto personal o bien porque puede generarnos incomodidad, si nos despierta el apetito y sabemos que no vamos a ser convidados o que no comeremos de inmediato. Sin embargo, entre el vaho húmedo y mohoso del loft escénico en el que se desarrollaba la performance, el aroma del sofrito de cebolla que podía percibirse con claridad durante el momento en que se suponía que se cocinaba la sangre de los intérpretes, lejos de inquietar a los asistentes, volvía familiar y, por ende, tranquilizador el espacio escénico, pues se trata de un olor fácilmente reconocible, habitual en las cocinas hogareñas como base de salsas y guisos. Más difícil, sin embargo, es conjeturar en qué medida la construcción imaginaria de los performers, tan envueltos en el olor de la cebolla frita como los espectadores mismos, se asemejaba o difería de la del publico, ya que no sabemos si el recurso se empleó durante la preparación (o ensayos) de la performance ni qué tipo de memoria olfativo-emocional pudo haber despertado entre ellos en ese preciso contexto de enunciación o podría llegar a despertar en otras instancias escénicas.

El ejemplo considerado recurre a la comida real, por un lado, para tematizar, por un lado, ciertas ideologías mesiánicas que pretendieron emplear la lucha armada como mecanismo de liberación, específicamente "una brevísima experiencia política de los años 70: el grupo SPK (Socialistisches Patientien Kollectiv - Colectivo de Pacientes Socialistas), que bajo la dirección de un psiquiatra alemán de la universidad de Heidelberg, y teniendo como integrantes mayoritariamente a pacientes psiquiátricos, toma las armas para declararle la guerra al capitalismo, ya que considera que las enfermedades de la mente son producto del sistema capitalista y que la cura solo es posible a través de la revolución", recuperando las figuras de "artistas que han sufrido enfermedades psíquicas, o las han tematizado: Antonin Artaud, Georg Büchner, Robert Burton, Paul Celan, Rainer María Rilke, Jonathan Swift, Héctor Viel Témperley, Robert Walser y Walt Whitman" (en el programa de mano); por otro lado, para poner en escena ciertas escenas temidas y fuertemente rechazadas como la reclusión, la locura, la tortura, la antropofagia. Desde la otra vertiente que nos interesa, más específicamente metateatral, a través del recurso a la comida real, además de remitir a la tensión entre ficción y realidad, entre presentación y re/presentación, el espectáculo reflexiona tanto sobre las tres instancias del proceso gastronómico (preparar, servir, consumir) equivalentes a las tres instancias tradicionales del hecho teatral (preparación de una puesta en escena, la representación en sí y los mecanismos de su recepción), ya que plantean cuestiones referidas a las funciones específicas de los realizadores teatrales (entre los performers que se contaba el director, el escenógrafo, el iluminador, el músico y a los asistentes); al trato (o maltrato) al que éstos eran sometidos durante la función; a las reacciones de placer y de asco como consecuencias (culturales) y no como causas (biológicas) frente al producto humano biológico (la sangre) y cultural (la performance en cuestión) y también frente al resultado artístico (la tensión los sentidos deseados o no que puede provocar el sentido del olfato y las reacciones de público y performers ante un olor demasiado familiar durante un espectáculo que planteaba diferentes formas de desfamiliarización). Asimismo, y sin ánimo de exhaustividad, el recurso también remitía a las dificultades del vocabulario referido a lo olfativo, similares a las de la crítica teatral para dar cuenta del espectáculo y, sobre todo, de las diferentes emociones de los críticos. En efecto, en su estimulante estudio de la problemática ósmica en el teatro, Dominique Paquet, señala que no se estudió lo olfativo porque:

> El objeto artístico que no puede ser fijado ni por la vista ni por el oído, ni por el tacto de su singularidad constitutiva no puede ser pensado. Esto denota una tradicional imposibilidad de teorizar lo evanescente, lo fugaz y lo invisible de otro modo que la memoria y lo imaginario, es decir, por las facultades temporales fundadas en la invisibilidad de las imágenes y su reviviscencia. (2004: 133)

Las propuestas escénicas en las que el consumo de comida real por parte de intérpretes y de espectadores no nos permite aún elaborar conclusiones, pero sí, al menos, diseñar algunos lineamientos que, desde luego, exigen ulteriores investigaciones. En principio, no deben banalizarse considerándolas expresión de un teatro puramente hedonista o bien frívolamente *culinario*, en sentido brechtiano, ni, mucho menos, como el resultado de un casi ingenuo ardid comercial para atraer a un público que busca teatro y cena por el precio de una entrada. No se trata, sin embargo,

de un teatro concebido en el marco del sistema rásico del Natyasastra, ya que, si bien se vale como éste de procedimientos similares a los de la elaboración gastronómica, que combina y transforma elementos para obtener nuevas mixturas de sabores y olores, no plantea el placer como objetivo exclusivo y alternativo a la catarsis, ni hace del manjar compartido su principio constructivo. La incorporación de la comida en numerosas expresiones del teatro actual no busca tampoco impugnar los fundamentos del trabajo de actor occidental, ya que no reproduce las conductas del intérprete rásico, quien además de ofrecer su performance, se conmueve "no como puede ser conmovido el personaje sino como puede serlo el participante" (Schechner, 2002:65).

La mediación operada por la cultura transforma el alimento en comida; por ello, la incorporación de la comida y de sus muchas variantes a los diferentes tipos de espectáculos se convierte en un procedimiento que iconiza escénicamente, entre otras cosas, la mediación que el teatro opera entre la creación artística y la sociedad que la genera y contiene. Se plantea así escénicamente la reflexión sobre la construcción del gusto (culinario y teatral) como resultado de la tensión entre lo individual y lo colectivo, como expresión de clase social, como emblema de pertenencia o de exclusión, de aceptación o de rechazo, de encomio o de sanción (Bourdieu, 1979). En todos los casos, junto con la comida, se ponen en juego las percepciones asociadas: gustativas, olfativas e inclusive, táctiles. Así, a través de la comida, numerosos espectáculos resignifican, con un guiño casi platónico, los sentidos *bajos*, el gusto y el olfato, es decir, los que menos ha explorado el teatro occidental, fundado y desarrollado, casi exclusivamente, en torno de lo que se ve y de lo que se oye. Al recordarnos de este modo que hay *otros* sentidos -muchas veces postergados o directamente negados- los cuales también permiten reconocer y comprender, el teatro nos advierte sobre la forma, los alcances y los condicionamientos culturales y sociales del *sentido* o de los *sentidos* que otorgamos al discurso escénico y los discursos artísticos en general.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, 1979. *La distinction. Critiques sociales du jugement.* París, Editions de Minuit

Fernández, Luis Diego, 2008. "Estética de la gastronomía", en *Perfil*, Suplemento Cultura, 22 de junio: 5

Paquet, Dominique, 2004. *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain.* París, L'Harmattan

Sanmartino, Gloria, 2002. "El cebiche no es el sushi. Los restaurantes peruanos en Buenos Aires", en AA. VV. *La cocina como patrimonio (in)tangible*. Primeras Jornadas de Patrimonio

Gastronómico, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: 191-198.

Schechner, Richard, 2000. *Performance. Teoría y práctica interculturales.* Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Tobin, Jeff, 2002. "Patrimonialización gastronómica. La construcción culinaria de la nacionalidad", en AA.VV. *La cocina como patrimonio (in)tangible*. Primeras Jornadas de Patrimonio Gastronómico,

Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: 27-46.

Trastoy, Beatriz, 2009. “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, en *Aesthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas,* Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, N° 46, diciembre: 236-251

_____, 2008. “El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos”, en *Espacios,* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Nº 39, noviembre

_____, 2007. “Discriminación e indiscriminación en el imaginario orientalista del teatro argentino actual. Acerca de S*hangay* de José María Muscari”, en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural,* año 2, n° 3, noviembre, www.revistaafuera.com

Trastoy, Beatriz - Perla Zayas de Lima, 2007. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo

Zunino, Pablo, 1994. "Los jardines de las mil y una noches", *La Nación* [Espectáculos], Buenos Aires, 5 de enero: 1

La escena sin sujeto. La desaparición del personaje en la dramaturgia de los noventa

Alejandra Varela (UNLP, *Página/12*)
alejandravarela@live.com.ar

Sobre el teatro político

Pocas veces, cuando se piensa la relación entre teatro y política, se hace un uso acertado de este último término. Por lo general, en el arte la política poco tiene que ver con la temática elegida, con el abordaje de alguna conflictividad social, sino con la posibilidad de pensar la obra estética más allá de la mera disciplina. El arte político es aquel que nos permite una mirada novedosa sobre la realidad ya conocida, aquel que aporta un modo diferente de pensar lo cotidiano. De este dato se desprende la posible originalidad de una obra.

Los dramaturgos surgidos en los años noventa impregnaron la escena nacional de la más fría despolitización.

La despolitización de ese teatro se explica desde la obsesión casi única por indagar sobre los procedimientos pensándolos desde un armado formal y no narrativo. Se trataba de un teatro meramente subjetivista donde los dramaturgos parecían no entender lo que pasaba a su alrededor y esta incomprensión era producto del desinterés, del desentendimiento de lo político. Había en ese estado algo que escapaba a una decisión personal. La despolitización era la marca de época y ellos fueron sumisos a esa moda.

Una realidad inexistente

La realidad (entendida como el escenario donde se desarrollan las acciones que vuelven concretas las relaciones de fuerza entre los distintos sectores sociales) había sido reemplazada por el espacio de lo simbólico. Esa política real, donde los distintos grupos sociales podían presionar con su acción sobre ciertas decisiones de poder, ya no existía más. Menem era la prueba contundente de una política simbólica, mediática, donde la corrupción reemplazaba a la negociación y donde el estado era un mero recurso formal. Con su discurso vacío, Menem destruía la política y sus adversarios debían apostar a intervenciones mediáticas donde denunciar la corrupción.

El teatro acepta esta teoría acríticamente. Se desentiende de la realidad, considera que nada pasa más allá de sus búsquedas estéticas y crea un teatro basado en los procedimientos. Se instauran una serie de recursos estéticos pensados como novedosos que no encierran ninguna narratividad, que trabajan desde el efecto, que generan un teatro para especialistas donde el público debe aceptar las preocupaciones e intenciones de los autores, como propias.

El público, que asistía a las funciones de estos autores y conformaba un número, una cantidad nada despreciable, no existía como concepto en el armado de las obras. El componente social del teatro que obliga a generar mecanismos para que el espectador sienta la necesidad de permanecer y de terminar de dar narratividad al relato, era totalmente desestimado. El público no era tal, sino un grupo de especialistas que debían aceptar y comprender obligatoriamente todo aquello que se presentaba ante sus ojos porque si no eran considerados ignorantes y retrógrados sobre un hacer teatral que exigía su aceptación.
Así como el pueblo era prescindible para hacer política, el concepto de espectador también era, de algún modo, prescindible desde esta concepción.

Pero no es el único elemento que el teatro de los noventa absorbe de la dramaturgia menemista. Muchos autores, como fue el caso de Rafael Spregelburd, tomaron con humor el patetismo cotidiano en sus obras, no para quitar esa solemnidad, esa lagrimita, ese espíritu quejoso que la parodia supo romper con tanta inteligencia, sino para digerirlo, para tragarnos una vez más una escena sin apelar a ninguna actitud crítica.

Que en la nueva dramaturgia el conflicto se volviera inexistente no era una simple referencia beckettiana, porque en las obras de Samuel Beckett el conflicto existe como materialidad pero los personajes no lo encarnan, de este modo no se desarrolla la acción pero la tensión que se instala en escena entre ese conflicto sin sujeto y esos personajes inactivos, hace visible aquello que debería pasar y, en realidad, no ocurre. En la dramaturgia de los noventa el conflicto directamente no existía y los personajes, sin deseos y sin objetivos, se dedicaban a hablar. El discurso no tenía relación con lo real, ni su parlamento adquiría algún valor objetivo frente a lo real de la escena.
Por lo general, en la historia del teatro, hay una relación asombrosamente idéntica entre la acción de los personajes en escena y la acción del hombre en sociedad. Más allá de las diferencias estéticas e ideológicas, la acción social predominante en una época se ve reflejada (aún de variadas formas) en las obras teatrales. El realismo se corresponde con una etapa donde los hombres creían que su participación social podía cambiar la realidad, el teatro del absurdo surge a partir del nihilismo europeo frente al fracaso de las revoluciones del Este y el desencanto ante las atrocidades que el hombre podía producir bajo el imperio de la racionalidad occidental.

El teatro de los noventa estaba en el mismo plano que cualquiera de esos sujetos graduados en la escuela para ciegos que menciona Tennessee Williams al comienzo de *El zoo de cristal*. Buen ejemplo el de Williams y Arthur Miller. Ellos anunciaban en los años cuarenta que el sueño americano era una mentira cuando ese slogan propagandístico no era tan transparente como ahora. También Williams nos introduce en *El zoo de cristal* en una casa de clase media, con una vida familiar donde, en apariencia, el conflicto a resolver es casi melodramático pero, lejos de aislar a estos sujetos en su drama, hace entrar lo político por todas las hendiduras. Los sujetos están absolutamente determinados por su capacidad para sobrevivir.

¿Qué significó en los noventa eliminar el conflicto y crear personajes que le corrían el cuerpo a la acción? Podríamos decir que fue un claro reflejo de la realidad política de esa época. Sí, pero hay dos factores para precisar con respecto a este tema: en primer lugar el carácter mimético. ¿En qué se diferencia Spregelburd de Roberto Cossa si no puede elaborar una situación real y sólo se limita a ilustrarla en escena (convengamos que exponer la inacción con un actor que no hace nada, como recurso es bastante pobre)? Y, en segundo lugar, el rasgo más importante: esa situación es naturalizada en escena, de modo tal que la inercia de los personajes no es discutida sino aceptada como algo totalmente familiar que no marca reflexión alguna.

El relativismo es un elemento clave para entender mucha de esta Nueva Dramaturgia. Todo lo que se dice puede ser falso y toda situación puede ser cualquier otra. En realidad ocurre algo más importante. No hay criterio de verdad o mentira. Suele ser bastante común en esta dramaturgia que lo que ocurre en una escena no determine lo que va a pasar en la siguiente, o que tengan lugar dos situaciones que son absolutamente imposibles: un personaje que muere en una escena y aparece vivo en la escena siguiente, sin que esto marque el código ni la narratividad de la obra. En "*Faros de color"* de Javier Daulte, un matrimonio vuelve a su casa después de una fiesta y llama a la veterinaria para que atienda a su perro. Finalmente el matrimonio se va y la veterinaria es la dueña de la casa pero nada, en el desarrollo de la historia, hace de este dato un hecho dramático. No hubo un cambio. Las dos situaciones tenían el mismo valor de realidad.

Hay, a su vez, una idea de presente permanente. Lo que ocurrió en la escena anterior no trae consecuencias en la siguiente, no hay sentido temporal, la situación vuelve a empezar en cada escena negando, olvidando lo anterior. No hay idea de lo histórico, siempre se está en el presente.

Nada deja huellas, todo puede negarse y olvidarse. Lo que digo puedo desmentirlo al día siguiente sin que esto signifique una incoherencia. Me saco de encima la carga de los hechos, es tranquilizador pensar en un mundo donde no tenga que rendir cuentas de nada. El terreno de la impunidad absoluta.

El desenfado es la norma. Nada me importa, puedo decir lo que quiera, no por rebeldía, sino por una razón contraria: en la rebeldía el sujeto encierra algún interés, hay algo que importa y algo que se quiere derrumbar; aquí nada importa, todo se hace por capricho. La desestimación de lo importante frente a la inmediatez del pequeño mundo cotidiano, está hablando de una imposibilidad de enfrentarse a lo real. La subjetividad se vuelve un dato absoluto que ha cortado toda posible relación política con el afuera, entendida como la materialidad de un conflicto.

Lo terrible se convierte en banal. Es el resultado de una situación disparatada, falsa desde su inicio, sabida como falsa pero creída por quien la vive, quien termina realizando un acto oscuro pero gracioso porque no hay sustancia en lo que ocurre. Nada, de todo lo grave que puede hacerse, tiene consecuencias. No importará, entonces regalar una hija porque en la escena siguiente ella estará con

su madre sana y salva (como ocurre en *La inapetencia* de Spregelburd). Los personajes pueden hacer cualquier cosa porque nada traerá castigos, ni premios, es la expresión máxima del relativismo. Nada importa, de todo podemos salir airosos.

Estos elementos coinciden, de manera apabullante con las bases de la ideología menemista. En este sentido podríamos pensar dos cosas: en primer lugar, ¿se puede hablar de vanguardia cuando la ideología que emana de estas obras coincide, descaradamente, con aquella que propagandiza el poder? Porque hay algo muy importante a aclarar. No es que los nuevos dramaturgos problematicen esta ideología, la asumen acríticamente y esto es posible gracias a la despolitización que los invade.

Muchas veces se ha hablado de la despolitización desde un lugar desprejuiciado, como una elección critica que trata de sacarse de encima el peso de las generaciones cargadas con su arsenal de denuncias. Pero esto no es así. En la Argentina actual la despolitización no es una elección, es el resultado de una estrategia política que comenzó con la dictadura y tuvo su punto de gloria con el gobierno de Menem. Por lo tanto, lo que estos dramaturgos hacen es normalizar una vez más esta ideología menemista para que el espectador la digiera y la acepte. Aquí hay una lógica mimética muy similar a la del realismo.

La moda de recordar

Más que la preocupación por la memoria, el teatro argentino de los últimos años tiene una enorme deuda con el presente. Tal vez los dos temas se encuentran trágicamente unidos. La despolitización que impuso la dramaturgia de los noventa convirtió al pasado en una pesada carga que se dejaba a un lado por puro hedonismo. Recordar no es interesante, en gran medida porque enfrentarse al pasado requiere una tensión, la aceptación de un conflicto y en el teatro de los noventa no había combate posible. Mejor atrincherarse en el universo propio, usar la casa como refugio y elegir ignorar. El teatro de los noventa asimiló el mandato paterno de desentenderse del presente. Ellos tampoco sabían lo que ocurría, desconocían el hambre y los desocupados porque su lógica era la de totalizar la experiencia inmediata. El imperio del yo sostiene que la vivencia personal excluye la lucha de fuerzas del inmenso teatro de lo real.

La generación de los noventa se acerca al tema de la memoria a partir de Teatro por la Identidad, pero en esa experiencia no logran conjugarse lo estético con lo histórico. Se reafirma la misma postura. El ser político no puede producir arte, el ser estético está despolitizado.

Alguien podrá decirme que *Los murmullos* de Luís Cano viene a desmentir mis argumentos. Por el contrario, esta obra muestra la incomprensión del autor sobre el tema a desarrollar. Incomprensión quiere decir que, aquello que motiva el hecho dramático, solamente está enunciado en una serie de ideas que imitan la dramaturgia de Heiner Müller sin lograr su profundidad. La ilustración de la dictadura desde el lugar común es otra prueba. Cano se queda en la superficie, intuye algo pero no

puede ir más allá, entonces machaca con otra gran conclusión de los nuevos dramaturgos: el asesinato de los hijos, la muerte de los jóvenes a manos del poder. Ya lo dijo Pier Paolo Pasolini cuando pensó su Orestíada: Los padres hacen guerras para mandar a matar a sus hijos. La tragedia griega no hace más que contar esta historia una y otra vez, si vamos a recurrir a esta idea no podemos hacerlo como si esos textos no existieran, no podemos presentarnos como los grandes descubridores de la trama de la historia. Dejemos de pensar la política en términos generacionales, eso ya no sirve, es superfluo. El problema está en otra parte. En el cuerpo del autor que escribe no hay comprensión de aquello que ocurre en escena. No estoy hablando de una comprensión intelectual, estoy diciendo que la dramaturgia de los noventa representa la máxima posmoderna de no poder acercarme a una experiencia si yo no la he vivido. No es que el teatro tenga que ser claro, no vamos a asumir aquí una pose a lo Tréplev, el teatro debe ser más que el artista que lo produce, si se delata la arrogancia, la necesidad de ser raro o críptico para desembocar en el más burdo lugar común, en la más descarada explicitación, lo que se observa es a un sujeto encandilado por la historia que pone un reflector en los ojos del espectador para que no pueda ver lo que realmente sucede.

Una de las trampas mayores en las que puede caer el arte de nuestros días es en identificarse con el periodismo y creer que tiene que revelar lo oculto. La gran falencia de nuestra sociedad es la imposibilidad de pensar lo evidente. El teatro de los noventa no supo descifrar el afuera y eligió negarlo, entonces cuando se piensa una obra como *Los murmullos* queda atrapado en las Madres de Plaza de Mayo y su ronda o en un submarino seco. Pero la potencia de esas imágenes en el plano de lo real desaparece arriba de un escenario. Las otras imágenes que construye Luís Cano son bellas pero carecen de narratividad, allí se desarticula el relato entre una impostación a lo Müller, un alegato teatral y un pastiche de discursos enmarañados en un tono poético, en una pose artística. No existe una deconstrucción de esos procesos que los saquen de su literalidad.

Cuando lo real irrumpe

Me pregunto también, si en esta costumbre de pensar con el dictado del periodismo muchos teatreros no sobrevaloraron los hechos de 2001. En el espacio de la sociología y las ciencias políticas las lecturas se dividieron entre los que consideraban que estábamos frente a una refundación de la república, donde las asambleas terminarían convirtiéndose en el nuevo gobierno y otros que interpretaban que se trataba de la reacción de una sociedad llevada al extremo, que encontraría su límite en la falta de ejercicio político de una ciudadanía que durante una década se había refugiado en la pasividad.

El problema no es la falta de militancia política de los jóvenes dramaturgos, lo que se cuestiona es su relación con lo real. Suponer que la política es una cuestión de especificidad, de formación teórica y no un modo de plantarse frete a la vida, de integrar distintos aspectos de la realidad, de pensarse desde un colectivo, de entender que se forma parte de una sociedad y no que lo único que vale es

mi universo inmediato. Esa incapacidad para entender el drama del otro porque "yo no lo viví" o "a mí nunca me pasó" (algo que aplica tanto para el hambre de un desocupado como para la experiencia combativa de los setenta) está hablando de un obstáculo más intelectual o social que de formación ideológica. Se trata de aceptar el individualismo como único refugio, de creer que esa realidad es inabarcable, que todo el afuera me supera y yo nada puedo hacer, que las decisiones ya están tomadas (por otros) y la única alternativa es contemplar y hablar sobre un mundo inexistente. Se reconocen como expulsados por ese afuera, pero eligen no problematizar la historia de ese abandono.

Sobre el biodrama

¿Qué es aquello que el teatro hoy necesita vestir, disfrazar para poder digerir?
"La representación es el recurso de una impotencia inapelable: nunca daremos con el meollo vivo de nuestra intimidad (ni hablar de la ajena) más que por intermedio de alguna representación encargada de presentárnoslo", sostiene Nelly Schmaith en *La muerte sin escena.*
El Biodrama busca reducir al máximo posible la mediación y, de este modo, simplifica lo que presenta en escena.

La realidad visible ante los ojos del espectador es un camino demasiado complejo para resolverlo con un grupo de personas que toman un curso para aprender a conducir un auto[182]. Tal vez la reflexión misma sobre ¿qué se entiende por realidad? Está desestimada.
¿Qué sería lo irrepresentable, aquello que funciona como tabú?

Porque detrás de todos estos intentos que buscan desprenderse de lo simbólico como un modo de desnudarse, de sacarse la máscara y presentarse como personas carentes de toda actuación (no olvidemos que la palabra personaje en griego significa máscara) hay algo a lo que no se puede acceder, algo que es imposible narrar y la presencia de sujetos que exponen sus vidas viene a tapar, a alisar el hueco del pensamiento. Aquello a lo que no se accede se sutura a partir de un recurso que se impone como auténtico, que justifica con su supuesta experimentación, lo que no puede resolver.

El Biodrama apuesta a la presentación, al testimonio del sujeto en escena como la expresión de lo real que se desliga de cualquier modo de representación.
"Una muerte deserotizada, multitudinaria, anónima y anonadante, un más allá de toda representación abierto por el sismo irreparable de los genocidios tecnificados, desde la cámara de gas y las armas químicas hasta la bomba atómica", continúa Schmaith, en un texto que fue escrito cuando el teatro de Sara Kane comenzaba a conocerse en Europa.
Lo que plantea Schmaith es que hay algo que no se puede representar, algo que al teatrista lo pone en el límite de su inventiva. El Biodrama antes que pensar el problema, fija una solución.

[182] Me refiero al espectáculo *Escuela de conducción* que se presentó en ese ciclo en el año 2006.

Cuando Daniel Veronese proclama que al ser convocado para participar del Biodrama pensó en un espectáculo que "sacado del ciclo siguiera teniendo entidad de obra de teatro" (en Durán, 2004), está manifestando que el Biodrama lleva a la discusión sobre lo obvio. ¿Qué sentido tiene organizar un ciclo de obras de teatro que carecen de valor estético? Y agrega: "estaba perdiendo su pureza en la forma por el hecho constante de repetir un tipo de procedimiento". El Biodrama es un retroceso porque reduce los recursos que se utilizan para el desarrollo de situaciones.

El despojo de la realidad en escena no tiene un valor narrativo. Se legitima por su cercanía a un modelo real que tampoco es tal. La construcción de una mirada lo convierte en un hecho estético.

Lo real es algo que permanentemente se está cuestionando, algo que no se puede asir. En el Biodrama se da por sobreentendido que la idea de lo real es incuestionable, que ya todos sabemos de lo que se está hablando. Lo real sería, en este caso, la supuesta ausencia de representación. No hay nada que representar porque una persona va a contar su vida, por lo tanto, es real porque no habría invención. Se afirma que aquello que ocurre sobre un escenario no difiere de lo que ese sujeto podría realizar en su vida cotidiana, sin espectadores presentes, como si se tomara un trozo de realidad de improviso.
Más que al resultado de lo real, el arte debe atender a sus mecanismos, a aquello que lo hace posible.

Considerar que el biodrama es el retorno de lo real al teatro porque, según palabras de Vivi Tellas: "Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, trasformar su historia de vida en un material de trabajo dramático", es simplificar al extremo la idea de lo real.

También se lo señala como un regreso a la experiencia y se trata, una vez más, de sacarse los problemas de encima con mucha facilidad ¿Por qué el teatro argentino aceptó tan acríticamente la idea de que la experiencia había desaparecido? ¿Cree que puede reparar esa ausencia homologando experiencia y testimonio?

La carencia de una mirada política trae como consecuencia una lectura tan limitada de lo real. Al pretender reproducir esa experiencia, el material queda entrampado en la literalidad de esa situación. El documento por sí sólo nada cuenta y se vuelve representativo, en el sentido que pasa a ser tomado como generalidad, como absoluto, ya que no remite a otra cosa que a ese modelo real que lo sustenta.
Pensar lo real es el combustible de la creación estética.

Cuando se cuestiona la representación en el ámbito político, se supone que una situación que podría expresarse en su multiplicidad, pasa a convertirse en una unidad a partir de la representación. Lo que allí se estaría impidiendo es que la singularidad se manifieste.

En el arte, la representación adquiere un carácter diferente. Se trata de la elaboración de un hecho. La representación le otorga a lo contado múltiples planos narrativos que son los que hablan de su polifonía. La presentación, por el contrario, despojaría a los hechos de su soporte estético y los dejaría asfixiados en su valor testimonial.

La representación en el teatro no "naturaliza lo que no es", como plantea Beatriz Catani (2003), sino que permite echar luz sobre los mecanismos que esconde. La presentación es quien estaría más cerca de esta naturalización ya que al presentar un hecho o un personaje real en escena, despojado de todo aquello que suena a representación, se impondrá como verdad absoluta, incuestionable, totalizadora.
Para desnaturalizar (y esto Brecht lo comprendía claramente) hay que representar al máximo. Hay que sumar ficción a la ficción de la vida. Alejarse lo más posible de la mimesis de lo real.
Lo que está detrás de todo esto es la necesidad de descubrir, de escuchar "lo que le pasa a la gente". Una curiosidad extraña que parece situar al teatrista en una zona especial, alejada del común de los humanos, como si vivieran en un mundo que vuelve incomprensible la realidad social que los rodea. Perciben que sus recursos estéticos son insuficientes para alcanzar una dimensión política y, a su vez, se saben superados por esa realidad.

Pero se construye una amalgama de conceptos para justificar lo ausente en el armado dramático. Así la queja de algún espectador al presenciar una obra donde las actuaciones son deficientes y la no-historia genera un genuino aburrimiento, se hablará de recursos de irritación que tienen como finalidad perturbar al público. Como en casi todas las producciones de Vivi Tellas, no faltará la cita de algún filósofo de moda que funcione como explicación de todo aquello que en escena no ha sido lo suficientemente elaborado. No se tratará entonces de construir una pieza estética que pueda dialogar con aquel texto teórico que sirvió de inspiración, no se buscará hacer el esfuerzo de idear una trama que esté a la altura de la tarea compleja de pensar a la que un Giorgio Agamen o un Deleuze han dedicado su vida, sino que se recurrirá a su palabra para menoscabar al espectador. Si usted se atreve a cuestionar, a desacreditar mi obra, pareciera decir Vivi Tellas, es porque no tiene mi formación intelectual, porque no ha leído todo lo que yo leí. Entonces su mamá y su tía contando anécdotas arriba de un escenario sería un equivalente al aura benjaminiana.

Lo real debe sostenerse en una acción. En el Biodrama no hay acción, sino relato de un hecho vivido por el protagonista. La anécdota como confesión sólo vale porque no es inventada. Lo que supone pensar que lo real no tiene una fuerte carga ficcional. Cualquier relato de lo real está atravesado por un modo de contar que remite a una forma estética. El primer error al pensar lo real es suponerlo separado de la ficción. Cuanto más ficcional sea un relato más cerca estará de producir una percepción de realidad. La realidad descarnada es, en la mayoría de los casos, increíble.

La desesperación por lo nuevo, por crear un procedimiento que marque un antes y un después en la historia de la dramaturgia, adquiere formas cada vez más superficiales, se explicita con menos pudor y convierte al narcisismo en el único móvil para la producción.

El realismo está prohibido, no tiene ese baño de originalidad con el que deliran los autores de la posmodernidad, entonces llevar a la tía y a la mamá al escenario, mostrar fotos de la infancia pareciera ser algo atrevido, audaz en la escena porteña. El espectador se vuelve prescindible y se aspira a impresionar al colega, al estudiante de teatro, a despertar en él la adhesión o la crítica pero jamás la indiferencia.

El arte es un vehículo de pensamiento, no de contenidos o, al menos quien escribe estas páginas defiende esa concepción estética. La crítica es un modo de dar batalla, de cuestionar y de defender modos de pensar, de producir, de crear. La complacencia impone silenciosamente una única manera de producir, comenzar a señalar sus fisuras es un modo de abrir la posibilidad a lo nuevo, a lo variado. Los autores de la nueva dramaturgia dirán que están en contra del teatro de tesis, que no se trata de saturar de mensajes y contenidos al espectador y yo pienso exactamente lo mismo. Pero defiendo un teatro que despierte el pensamiento, un teatro capaz de cruzar narraciones que inspiren múltiples ideas en quien observa. La ambigüedad que ilumine aquello en lo que pocas veces habíamos reparado.
El teatro tiene que justificar su existencia, volverse necesario.
Que el teatro sea similar a una escena de la vida, ese es el fin último del Biodrama.

El no-actor puesto en una situación de representación no puede hacer de sí mismo. En primer lugar porque eso es imposible, incluso para un actor. La presencia del público es un elemento condicionante que lleva a reproducir lo que se supone que es actuar, cuyo resultado carecerá de un valor estético. Será él mismo si traduce su biografía al formato de un personaje de ficción, es decir, si se asume el elemento inventivo, ficcional, que toda situación de representación encierra.

La democratización del arte

Aislar un elemento de lo real y reproducirlo en un contexto estético ha sido una aventura en la que muchos artistas se han embarcado.

El ejemplo de Marcel Duchamp es usado superficialmente. En 1917 enviar un mingitorio a un concurso de arte era una intervención, hoy es pereza. No se puede reducir a Duchamp a ese episodio así como Antonin Artaud es mucho más que un hombre vomitando sobre un escenario. Son situaciones que no pueden separarse de su contexto.
Cuestionar si la experiencia del Biodrama es o no arte puede resultar banal. Se trata de una forma estética que acota los recursos hasta empobrecer su expresión, como si en vez de usar la luz

eléctrica nos iluminábamos con velas. Es difícil imaginar que a esta alternativa çse llegue por búsqueda o experimentación, delata claramente un agotamiento de la creatividad.

La idea de inclusión, de un arte democratizante es falsa y peligrosa. En primer lugar porque se presta a una mayor manipulación. El no actor que desconoce la técnica teatral está en una situación de desventaja frente al director y, por otro lado, si se huye de la simbolización, lo más probable es que la experiencia carezca de elaboración por lo tanto será un acto arbitrario, caprichoso. Una forma de violencia.

La dramaturgia del futuro

Cuando después del estallido del 19 y 20 de diciembre del 2001 el teatro comenzó a preguntarse por su acercamiento a la política, no pudo reconocer que la Nueva Dramaturgia estaba palpando su propia crisis.

Algunos autores hicieron un intento superficial de abordar lo real y trataron de disimular sus deficiencias para transitar lo político, pero el verdadero problema estaba en otra parte. El teatro de los noventa había desistido de la posibilidad de presentarse como un espacio capaz de generar pensamiento.

Muchos se ocuparon de tapar esa crisis. Un poco para conservar un modo ya institucionalizado y otro poco porque no apareció una forma superadora que realmente hiciera evidente su caducidad.

Una demostración de la precariedad de pensamiento que se expuso en el teatro fue que aquellos autores que vivían como una preocupación casi excluyente la búsqueda de procedimientos que les dieran el certificado de vanguardistas, no encontraron una forma original que les permitiera repensar lo real y terminaron acercándose a la coyuntura desde su formato más visible: una canción de protesta, la caja de seguridad de un banco, un cacerolazo. Cuando la furia se aplacó y la sociedad pudo normalizarse, ellos respiraron tranquilos y volvieron a los personajes aburridos que no tienen ni idea de lo que pasa a su alrededor y hablan en tono de disparate.

Entonces aparece una obra como *Mujeres entre los hielos* creada por una hija de la Nueva Dramaturgia, donde el exotismo de un espacio, de un tiempo y de unas drogas que sirven para hacer soportable la nada, vuelve a darle protagonismo al lenguaje. El lenguaje es aquí una sucesión de trivialidades bellamente escritas donde cualquier sustento simbólico se desvanece. Hablar es una experiencia olvidable. La frivolización naturalizada al extremo, sin un atisbo de crítica.

Banalizarlo todo ha sido una de las constantes de la Nueva Dramaturgia y tal vez después de la tragedia que implica reconocer ese horror más cercano, no el que ocurrió en la Alemania de los años

treinta sino aquel otro del que pudimos llegar a ser testigos o protagonistas, era necesario bajar un poco el tono y familiarizarse con el patetismo, pero la realidad cambia y nos pide otras cosas.

La política vuelve a tener vigor. El gobierno de Néstor Kirchner recupera el valor de la acción como dinamizador social. Las relaciones de fuerza no son una abstracción de manual sino que se juegan todos los días en un territorio llamado realidad, que vuelve a ser el escenario de la política. Allí los protagonistas cambian. Un día el oficialismo toma la iniciativa, otro día se ve acorralado por sus contrincantes.

La acción ha regresado y con ella el conflicto. El 2008 fue el año donde se demonizó el conflicto, donde la sociedad argentina pareció no soportarlo. Pero donde algunos se animaron a decir (a riesgo de quedar como anticuados) que el conflicto es sustancial para la vida política.

El peronismo vuelve a generar situaciones dramáticas de alta complejidad y aplasta al teatro. ¿Podemos seguir refugiados en la banalidad cuando durante cuatro meses el país vivió en tensión por la redistribución de la renta agraria?
Mientras que el teatro muestra personajes titubeantes, la política no se ahorra conspiraciones, caracteres, conflictos.

El velatorio de Néstor Kirchner fue un hecho dramático que nos exhorta a pensar nuevas maneras de presentar los personajes en el teatro. Su muerte abrió la aparición de un nuevo sujeto político. Sería una tarea deslumbrante buscar su equivalente en el escenario.

El teatro no puede recuperar la acción y esto no está dicho a modo de mandato o de obediencia de manual. La acción dramática (en sus múltiples formas y posibilidades narrativas, aún en aquellas que no fueron inventadas) le da cuerpo, consistencia, valor dramático, a esos enunciados monótonos que hoy están más cerca de la comodidad que de las búsquedas estéticas.

Pero no pasa sólo por este dato que, como todo lo que expongo aquí, no sólo puede ser discutido sino que busca serlo. El teatro necesita de la acción, necesita de nuevos héroes o al menos de personajes que recuperen su carnadura porque corre el riesgo de mostrarse demasiado impotente frente a una realidad que le demuestra día a día que es mucho más interesante que él. Porque hay una historia que está ocurriendo y el teatro finge no verla. La realidad ya no es ese mundo inaprensible e incomprensible de los noventa que nos dejaba afuera y parecía inmodificable. Hoy alguien sale al ruedo y cambia el tablero de ajedrez y hay que inventar nuevas estrategias.

En la Nueva Dramaturgia los personajes estaban atrapados en la pasividad porque ya no podían creer en nada. Hoy en la política se puede encontrar una tensión interesante entre las convicciones y los intereses. Muchos episodios de los últimos tiempos demuestran que con los intereses no alcanza porque para enfrentar los golpes del enemigo se necesitan convicciones que nos den fortaleza. Pero

la propaganda periodística busca teñir de ironía cualquier sustento político. Sostienen una idea de sujeto sólo motivado por el pragmatismo.

En este sentido sería fundamental comenzar a repensar el uso del humor cínico en el teatro de la nueva dramaturgia. La ironía es un recurso que se utiliza políticamente desde los medios para instalar un ciudadano descreído que se refugia en la pasividad. En las obras de los dramaturgos de los noventa el público se ríe de cualquier cosa, reírse significaría entender el código, formar parte del círculo pero en realidad lo que está detrás de esa risa es un descreimiento profundo. No estoy en condiciones de tomarme en serio nada, del mismo modo que desconfío de todo hecho político que se presenta ante mis ojos. Desconfiar es el lugar común de la inteligencia, lo que equivale a decir, la declaración de la ausencia de la crítica. La risa es complaciente, marca una falta total de exigencia, cualquier cosa que se presente en escena voy a festejarla, es la actitud condescendiente de quien quiere ser admitido en ese club de socios de la ironía.

Bibliografía

Durán Ana. “El contra-biodrama”, entrevista a Daniel Veronese, en Revista *Funámbulos*, Año 7, abril de 2004.

Catani Beatriz. “Encuesta: ¿Y ahora qué?”, en Revista *Funámbulos*, Año 6, Número 19, mayo/agosto de 2003.

III. Teatro y desarrollo social – Teatro y movimientos sociales – Teatro y política

Intervenciones teatrales callejeras como práctica política: una mirada desde la Intervención-acción-participativa
Claudia Bang..... 359

De la autogestión escénica a la transgresión social: poética y política de Susy Shock
Guillermina Bevacqua..... 364

Reconstruyendo la vida diaria: *Kotidiana* en el IMPA
Julián Bokser..... 375

"Culpa de los muertos". Teatro político/ política teatral en tiempos disolutos. Reconstrucción de la memoria social en el pasado ficcionalizado de la escena
Alejandro Bovino Maciel..... 381

Teatro y Dictadura: la encrucijada Brasil - Argentina como contexto de producción de la teoría y la práctica teatral de Augusto Boal
Milena Bracciale Escalada..... 385

Maquinando: el proceso de recuperación de una fábrica en la escena teatral
Patricia Devesa..... 392

"A propósito de la duda" (2000) de Patricia Zangaro: el teatro como herramienta social en la búsqueda de memoria, verdad y justicia
María Fukelman..... 398

¿Evergetismo en el origen del teatro estable cordobés?
María Elena Troncoso..... 406

Intervenciones teatrales callejeras como práctica política: una mirada desde la Intervención-acción-participativa

Claudia Bang (UBA - CONICET - GIAT)
claudiabang@yahoo.com.ar

Introducción

El objetivo del presente escrito es reflexionar acerca de las potencialidades de las intervenciones teatrales callejeras como prácticas políticas. A partir del relato de una intervención piloto en el proceso de conformación de un grupo de intervenciones teatrales callejeras podemos pensar en la importancia del arte y el teatro para la transformación social, específicamente el teatro callejero como herramienta política de transformación. La especificidad que conlleva la intervención en el espacio público, el proceso de creación colectiva y la búsqueda por promover la participación de los espectadores-participantes pone de manifiesto la clara incidencia de estas prácticas escénicas en la vida social cotidiana.

Esta es una mirada desde la Investigación-acción-participativa, lo que implica pensar las prácticas a partir de poner el cuerpo en ellas. Esta metodología plantea la posibilidad de generar una dialéctica entre teoría y praxis, producir una teoría a partir de la práctica misma y desde la implicación en dicha práctica como acto político.

Un contexto social que nos desafía

La Argentina durante los últimos 25 años ha vivido un gran desarrollo de experiencias teatrales alternativas que conciben a las artes escénicas como herramienta de intervención política y generan intervenciones, performarces u obras como resistencia contrahegemónica, acompañando las luchas de movimientos sociales y políticos.

Paralelamente, las características del espacio público como la subjetividad del "ciudadano" o visión colectiva ante problemáticas de origen social, también se han ido modificando fuertemente en estos 25 años. Me refiero a que, en nuestra sociedad actual, las reacciones más generalizadas ante las problemáticas sociales son la indiferencia y la "salida individual". Varios procesos han contribuido a ello: el resquebrajamiento de las formas de organización social profundizado en la década neoliberal de los '90 ha significado la naturalización de la injusticia social y la desigualdad, además del acostumbramiento a la no toma de posición y a las resoluciones individuales ante problemáticas sociales concretas. Dentro de los imaginarios sociales se va perdiendo la idea de que es posible o necesario tomar una postura activa y conjunta ante una realidad social conflictiva, una toma de posición colectiva e implicada en los procesos sociales transitados colectivamente.

En este contexto, el desafío más fuerte a abordar por los grupos de intervenciones teatrales callejeras podría ser el de generar una acción política concreta: instrumentar a través de canales estéticos la sensibilización, reflexión y concientización sobre las problemáticas sociales que nos atraviesan, impulsando una toma de posición activa ante las mismas. Por otro lado, intentar llevar hacia el espectador las problemáticas y planteos por los que luchan movimientos sociales y sectores marginados, acompañando las acciones de estos movimientos sociales y políticos en la transformación social. Las intervenciones teatrales callejeras tendrían lugar justamente en las grietas donde prácticas alternativas y autogestivas pueden generar discursos contrahegemónicos que puedan ser socialmente escuchados.

Intervención en la caravana cultural

A partir de pensar en los desafíos que nos planteaba este contexto y las ganas de hacer desde el teatro, realizamos una intervención callejera como experiencia piloto para la conformación de un grupo de intervenciones teatrales. Llevamos adelante la experiencia con un grupo de compañeros que veníamos trabajando juntos en diferentes espacios: Carolina Wajnerman, Magdalena Urruspurru, Barbara Urruspurru y quien escribe, junto a otros compañeros que tomaron fotos y filmaron.

La intervención se realizó el día 17 de diciembre de 2009 durante la Sexta Caravana Cultural por los Barrios, movilización que se concentró frente al Congreso de la Nación. La Caravana Cultural por los Barrios es una iniciativa del Movimiento por la Carta Popular realizada una vez por año desde hace seis años en el Conurbano Bonaerense (y hace dos años también en Capital Federal).

La Caravana Cultural del 2009 llevaba adelante cuatro Campañas, una de las cuales se llamaba “Ser Joven no es Delito”, para trabajar en relación a la temática de la baja de la edad de imputabilidad (a partir de un debate público, en ese momento, sobre la posibilidad de bajar la edad de imputabilidad a los 14 años de edad). Al momento de planificar la Caravana Cultural, nos surgió la idea de armar una intervención teatral desde la cual se propusiera *bajar la edad de imputabilidad a los 3 años*. Esto implicaba trabajar la temática desde el absurdo, ya que los personajes debían proponer y sostener una propuesta opuesta y extrema respecto del mensaje que se quería transmitir en la Caravana.

Decidimos que los personajes conformarían un grupo de vecinos denominado VUPSS (Vecinos Unidos por la Seguridad Social) que pedirían con pancartas y a viva voz bajar la edad de imputabilidad penal a los 3 años con consignas como "¡Por más cunas con barrotes!", "¡Más de dos chupetes es un adicto!", "¡Cortemos el problema de raíz!". Los personajes fueron cuatro: una maestra, una monja, una “doña Rosa” y un policía. Decidimos que los personajes tuvieran rasgos exagerados, trabajándolos desde la estética del grotesco. Los mismos juntaban firmas con planillas que convocaban a la gente a adherirse al pedido, con una breve explicación de la propuesta del grupo VUPSS. Pensamos que la utilización de las planillas de firmas nos serviría además como excusa para interactuar con los espectadores-participantes.

Utilizamos la modalidad del teatro de guerrilla: dentro de la manifestación abríamos un frente escénico y desarrollábamos la propuesta, para luego retirarnos y abrir otro frente, y así sucesivamente. Los personajes avanzaban con sus pancartas a la voz de "¡Seguridad! ¡Seguridad!" y luego se detenían frente a un grupo escenificando algunas de las consignas principales de la absurda propuesta. Posteriormente, interactuamos con la gente a través de la recolección de firmas.

Observamos las reacciones de las personas frente a la propuesta: en un primer momento, observaban con gestos de recelo o extrañeza y luego respondían heterogéneamente a través de la risa, la complicidad, la indiferencia, la curiosidad, el enojo, o la sorpresa. Algunas personas se alejaron al ver llegar a los personajes, otros intentaron provocar a los personajes para que cambiasen su enfoque. La intervención se sostuvo hasta el momento en el cual se había recorrido prácticamente toda la periferia. La sensación al culminar la misma fue que, en general, la propuesta tuvo una buena aceptación por parte de los espectadores-participantes y que logramos la atención, reacción e interacción con los mismos.

Cómo pensar nuestra intervención: arte para la transformación

Utilizamos una herramienta artística porque reconocemos en el arte un gran potencial transformador a nivel individual, grupal y comunitario en lo referente a conformación de vínculos solidarios, posibilitador de nuevas miradas, canalizador de deseos y necesidades compartidas. Asimismo, concebimos al arte como promotor de participación comunitaria, transformador de representaciones e imaginarios sociales y espacio de creación compartido que trasciende el mero discurso e invita a poner el cuerpo en acción junto a otros. Entendemos el arte en permanente interacción con la vida cotidiana, en contra de la idea de que es sólo un producto estético que meramente se exhibe y consume, o al que únicamente tiene acceso un público favorecido por su condición social.

La práctica escénica abre la posibilidad de abordar la realidad dando cuenta de ella de modos mucho más complejos y ricos que los posibilitados desde su enunciación. En el proceso hacia la transformación social se encuentra la función estética, pero también la función social de la creación. Es en esta conjunción de funciones que se develan nuevos sentidos profundos para la subjetividad comunitaria.

Consideramos al teatro como herramienta idónea de intervención, pues a través de la dramatización se recrea una problemática social. La puesta en escena nos permite presentar roles sociales de discriminación e indiferencia, en los que nos situamos constantemente en el cotidiano frente a las problemáticas comunitarias "del otro". El grotesco permite acentuar estas características y sacarlas del lugar de cotidianeidad naturalizada: el generar situaciones absurdas permite asimilar el reconocimiento que se podría tener sobre los propios personajes discriminadores o indiferentes. La

idea es poder redescubrir la realidad a través de la ficción, darle nuevos sentidos a partir de descontextuarla y volver a darle un texto y un contexto.

En este sentido, la utilización del humor favorece el acercamiento a la realidad desde un lugar lúdico, desde la distensión, la sorpresa, la espontaneidad y promueve la participación de las personas estableciendo un clima de confianza para facilitar la comunicación con los espectadores-participantes.

Utilizamos la creación colectiva como metodología y fundamento ideológico congruente con la finalidad política de las intervenciones: abrir territorios desconocidos, proyectarse hacia el futuro colectivamente. En este contexto el uso de la *creatividad* desplegado en un proceso grupal conjunto se transforma en una herramienta óptima para recuperar las posibilidades de pensarnos colectivamente. La intervención teatral permite volver a colocarnos dentro de un escenario compartido, del que cada vez nos sentimos más ajenos... o intentamos creer que es ajeno al ocupar un lugar pasivo frente a lo que nos rodea.

El espacio público

Las formas de circulación de nuestra práctica escénica no responden a la dinámica de circulación de la "comunidad teatral". Sus escenarios son los escenarios cotidianos: plazas, calles, avenidas, subtes, etc. La característica común a todos ellos es que forman parte del espacio público. El espacio público, común y perteneciente a todos, es soporte de la satisfacción de muchas necesidades colectivas y ofrece la posibilidad de realización de diversas actividades. El aspecto colectivo del espacio público, así como su importancia a nivel socio-político y cultural, hacen que se constituya como un espacio fundamental y natural de circulación de los diferentes emergentes sociales.

La intervención en el espacio público obliga al espectador a tomar parte, posicionarse ante una situación que lo interpela directamente, a dejar ese lugar de indiferencia, sensibilizándolo y convocándolo a registrar en qué medida él también es parte de la reproducción de relaciones asimétricas e injusticia social. Llevar hacia el espectador las problemáticas y planteos por los que luchan movimientos sociales y sectores marginados es hacer del transeúnte, habitante callejero, un espectador activo de su realidad/otra realidad representada teatralmente. En este sentido, el grupo además acompaña las acciones que puedan llevar a cabo movimientos y organizaciones sociales.

Por otro lado, consideramos que el grupo teatral no es un conjunto de "iluminados" que muestran cómo es la realidad, sino que recrea aspectos de la misma para cambiar el escenario y generar el cambio de posición y transformación colectiva, colectivo al que pertenecemos. La intervención teatral callejera, según la estamos concibiendo, nos da esa posibilidad de reflexionar y transformarnos conjuntamente.

Algunas reflexiones finales

En una sociedad donde prima el individualismo y el aislamiento, el arte trabajado desde lo colectivo puede constituirse en un elemento fundamental de transformación de los lazos sociales. Desde esta perspectiva es que realizamos nuestra intervención teatral callejera en la Caravana Cultural.

El proceso de creación conjunta culminó en la realización de la intervención, de la que participaron activamente los espectadores-participantes. Esta forma de realización intenta hacer un aporte para dejar de pensarnos aislada e individualmente, para pasar a vernos como pertenecientes a un "todo" del que formamos parte y al que modificamos con nuestro accionar. En este sentido, el proceso de creación artística colectiva y su circulación comunitaria se constituyen en espacio de resistencia contrahegemónica al individualismo imperante. En ese camino seguiremos trabajando.

Bibliografía

Bang, Claudia – Carolina Wajnerman. "Arte Y Transformación Social: La Importancia de la Creación Colectiva en Intervenciones Comunitarias", en *Revista Argentina de Psicología,* edición número 48, 2010: 89-103.

_____. **"**Antecedentes, fundamentación y características de un Grupo de Intervenciones Teatrales Callejeras". Presentado en las Jornadas Internacionales de Cultura y Desarrollo Social. Buenos Aires, Junio de 2010.

Briski, Norman. *De Octubre a Brazo Largo: 30 años de teatro Popular en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.

Carreira, André. *El teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del 80.* Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2003.

Escobar, Ticio. "El mito del arte y el mito del pueblo", en *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Editorial del Sol, 2004.

Sava, Alberto. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo: La evolución de una idea*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

De la autogestión escénica a la *trans*gresión social: poética y política de *Susy Shock*

Guillermina Bevacqua (GIAT- CCC)
mina_bevacqua@hotmail.com

Introducción

Actualmente, en muchos escenarios porteños otras construcciones de género adquieren presencia y protagonismo escénico. Dicha visibilidad da cuenta de un proceso político y social de apertura, aceptación y reconocimiento. Lejos de considerar esta relación de modo simplista, creemos que el arte es *una* herramienta que contribuye a la inclusión de las minorías sexuales.

En este trabajo abordaremos el proceso de construcción de personaje y una presentación realizada por la *performer* o *travesti,* como ella misma elige denominarse, *Susy Shock*. Su labor teatral sintetiza procesos históricos que atravesó nuestro país. Por un lado, su concepción política se escenifica desde una identidad *trans*, es decir, ni hombre ni mujer. Por otro lado, el proceso de construcción de dicha identidad fue realizado en el contexto de crisis económica del 2001. En éste, la comunidad artística y social, debió enfrentar otras estrategias para posicionarse y defender su trabajo.

Para introducir al lector a esta relación dialéctica entre teatro y contexto político y social, en primera instancia, sintetizaremos el escenario actual de las personas *trans*. Explicitaremos una de las estrategias que implementaron para posicionarse ante la sociedad, la primera revista de travestis en Latinoamérica, *El Teje*. En segunda instancia, daremos cuenta del contexto de autogestión escénica del que nace *Susy Shock.*

Tras esta introducción, ahondaremos en la construcción de la corporeidad *trans* que personifica *Susy Shock*. Por último, analizaremos procedimientos de su poética en la performance realizada en una presentación de lanzamiento de *El Teje*.

La coyuntura política y social *trans*[183]

Nuestro contexto todavía es muy similar al que era,
pero el proceso avanza y el movimiento de travestis,
transexuales y transgéneros se va colando

[183] La categoría *trans* refiere a aquellas personas que cuestionan los parámetros heteronormativos actuales. Una de sus ideólogas, Marlene Wayar, sostiene que es una expresión latinoamericana para considerar a aquellas personas que no son ni hombre ni mujer: son trans. Por ello, a lo largo del desarrollo del presente trabajo se hará referencia a las travestis y transformistas, como personas *trans.* Creemos válido considerar esta denominación exclusivamente travesti de *El Teje*, pero sin dejar de considerar la apertura semántica que posee el termino para Wayar (2009b): "Vamos a tratar de sostener entre todos la palabra travesti contraculturalmente, pero la revista no va a ser exclusiva, ni un gueto. Va a haber temas de transexuales y transgénero, voces lésbicas, las chicas en situación de prostitución, maricas, feministas, el pensamiento de izquierda**,** toda gente linda que quiera dialogar con las travestis y hacernos conocer un mundo que hasta ahora nos fuera negado".

por las fisuras del sistema y provocando,
un leve cambio, en algo más acelerado.
Marlene Wayar (2009: 3).

Tras años de discriminación, maltrato y marginación, la comunidad de las personas *trans* actualmente está logrando conseguir derechos y reconocimientos antes negados. Aunque esta apertura político y social a nuevas subjetividades se encuentra en una primera instancia de aceptación y reconocimiento social y político, debemos considerar que, luego de años de lucha y demanda, diferentes organizaciones *trans* (entre ellas: ALITT, M.A.L, Futuro Transgenérico)[184] han logrado objetivos tales como: obtener la personería jurídica otorgada por la Corte Suprema de la Nación, tras haber sido denegada por la Inspección General de Justicia; derogar edictos policiales en la C.A.B.A; crear cooperativas de trabajo para la inclusión de las personas *trans*; ser llamadas en los hospitales por el nombre elegido y no por el nombre del DNI; desarrollar programas de inclusión educativa. Actualmente, la agenda de organizaciones LGTTTBI (Lesbianas, Gays, Travestis, Transgéneros, Transexuales. Bisexuales e Intersex) focaliza en el debate para la presentación de la Ley de identidad de género en el Congreso de la Nación Argentina.

Estos logros forman parte de la lucha de las personas *trans*. No obstante, aunque se han realizado avances en el campo social y político, en la mayoría de los casos quedan circunscriptos a la Capital Federal y el conurbano bonaerense, siendo el interior de las provincias relegado a la continua marginación y postergación de sus derechos, y la invisibilidad de las personas *trans* y sus problemáticas continúan vigentes. Ante esta situación, son diversas las estrategias que las personas *trans* han desarrollado para demandar su inclusión social. Aquí daremos cuenta de la experiencia realizada por *El Teje*, la primera revista travesti de América Latina.

¿Qué es *El Teje* y cuál es su propuesta cultural?

A lo largo del año 2007, desde el Área de "Tecnologías de Género" del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, se generaron espacios de capacitación y expresión destinados a personas *trans*[185]. Entre éstos, se dictó una taller en crónicas periodística. Como resultado del mismo, y tras aunar esfuerzos con el Área de Comunicación, se publica *El Teje*, en conjunto con "Futuro Transgenérico", cuya coordinadora, la activista Marlene Wayar, resultó directora de la revista.

La revista se configura como un espacio de conocimiento y reflexión sobre la problemática social y política a la que deben enfrentarse quienes eligen desidentificarse de márgenes heteronormativos. *El Teje* muestra lo "indisimulable"[186], con un contenido diverso que incluye tanto cuestiones jurídicas y

[184] Estas organizaciones emergen por la lucha del reconocimiento de los derechos de las personas *trans*. ALITT (Asociación de lucha por la actividad travesti-transexual) fue fundada en 1995 por la activista y actual presidenta de la Cooperativa de trabajo "Nadia Echazú", Lohana Berkins. En el año 2000 se funda Futuro Transgenérico, cuya coordinadora Marlene Wayar, es la actual directora de "El Teje" y, en el año 2002, se crea M.A.L: Movimiento Antidiscriminatorio por la Liberación, encabezado por Diana Sacayán (activista y periodista trans), para defender los derechos de las travestis en el conurbano bonaerense.

[185] A dichos cursos de capacitación accedieron personas travestis en su mayoría.

[186] Wayar (2009) señaló que: "…esta revista súper enorme, travesti, es indisimulable, no se puede esconder, no se puede disimular, es un poco como un objeto de arte."

políticas, temas de salud y conversión sexual, crónicas de vida, hasta la propaganda de "chongos" imperdibles para las chicas, sin dejar de proponer en cada una de sus notas la concepción de "lo trans":

> Yo creo en la idea de lo *trans* como un paraguas conceptual donde quepan figuras similares, pero no iguales: aquellos travestis, transgéneros y transexuales, y aun más allá de esas formas, las que sean y que permitan sostener la tensión entre identidad/ des-identidad….no somos machos, dominantes, penetrantes, violentos, guerreros, conquistadores, discriminadores, sojuzgadores, antropófagos. Tampoco mujeres, somos otras construcciones subjetivas autónomas y soberanas de nuestros propios sueños de Ser. (Wayar, 2009: 3).

En ese sentido, **"**lo trans" es ese gran paraguas que contiene a la comunidad LGTTTBI y para la cual *El Teje* adquiere una gran significancia ya que instaura una nueva etapa, relacionada a su propia posibilidad de registro histórico, político y social más allá de la oralidad, operando estas páginas como espacio material y concreto de memoria colectiva.

Marlene Wayar ha caracterizado el perfil de su propuesta como cultural/artística y, en consecuencia con ésta, encuentra en la comunicación y en el arte el espacio para dar cuenta de su lucha por la libertad de género. Esta propuesta se desarrolla no sólo en el mismo *Teje*, sino también en cada una de sus presentaciones de lanzamiento, las que son acompañadas por performances escénicas. Éstas se caracterizan por presentar una corporeidad que se desidentifica de un único modelo travesti, instauran formas alternativas[187] e inauguran un espacio otro. Dicho espacio se caracteriza por su alteridad y singularidad, resultando una *metáfora epistemológica* (Eco, 1984: 157-164), diferentes maneras de describir e inscribirse en el mundo, por medio de una *metáfora viva*:

> El discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras…". (Ricouer, 1995 [1985]: 33).

Siguiendo a Eco (1984) y a Ricouer (1995), nuestra concepción del arte radica en considerarlo como "metáfora" que pone en tensión dos mundos, el poético y el "real". Siendo el primero, el que nos permite ver[188] y reflexionar sobre el segundo.

Aunque desde acontecimientos artísticos las subjetividades alternativas (y contrahegemónicas) logren visibilizarse, hacemos eco en las preguntas de Daniel Bazan Lazarte (2009:18) refiriéndose a chicas *trans*: "¿Todas van a poder subir al escenario y actuar?...Está muy bien la visibilidad de las artistas pero no es la única realidad posible".

A partir de esta ubicación espacio-temporal que desarrollamos sobre la problemática social de las personas *trans* y la propuesta estética cultural de *El Teje*, es nuestro propósito reflexionar sobre la

[187] En próximos trabajos delimitaremos en qué consiste esta alternatividad propuesta.

[188] Etimológicamente, teatro significa "lugar para ver". Teatro comparte su raíz con el verbo "theáomai", ver, examinar, etc.

performer transformista *Susy Shock,* introduciendo su proceso de construcción y el contexto en el que nació, para luego destacar aspectos significativos de la performance que realizó en el lanzamiento de la revista Nº 3.

Desde este recorrido, pretendemos dar cuenta cómo desde las performances artísticas se promueven otras corporeidades que escapan a la lógica de hombre-mujer y, en palabras de Marlene Wayar (2010: 9), a través de los espectáculos "se defiende la alegría y el humor a pesar de la violencia del contexto".

El camino hacia *Susy Shock*: La autogestión escénica[189]

Tras la crisis del año 2001, la gente comenzó a juntarse en la Capital Federal para re-pensar nuevas maneras de estar en la sociedad y posicionarse frente a las instituciones privadas y estatales, defendiendo sus puestos de trabajo o reclamando los perdidos. Las asambleas barriales y las fábricas recuperadas se convirtieron en el nuevo paisaje posterior al 2001.

Nuevos vínculos se hicieron posibles y el arte resultó un mediador entre la problemática política y social de aquel entonces, cuya función catártica fomentó el encuentro colectivo del ser-en-el-mundo, resultando un medio de expresión privilegiado y potencialmente capaz de dar cuenta del clima epocal. Ante las múltiples dificultades que atravesaban la sociedad y sus instituciones, se generaron nuevas maneras de gestionar alternativas a la producción y circulación artística.

En este contexto y como consecuencia del mismo, nace "Giribone", una casa cultural ubicada en el barrio de Chacarita de la Capital Federal. Este espacio resultó un lugar de encuentro y "refugio" cultural para sus jóvenes fundadores, quienes eligieron la "autogestión" como modalidad de funcionamiento y se abstuvieron de regularizar e institucionalizarse en algún plan, programa o subsidio de cualquier organismo estatal o privado[190].

Hacia el año 2002, en consonancia con nuestro contexto de crisis, en "Giri"[191], durante el día funcionaba un merendero para niños/as y por la noche se hacían sesiones de jazz, flamenco y peñas folclóricas. A partir de estas últimas, emergieron las performances teatrales de *Susy Shock* como un juego de transformistas que cantaban coplas bagualeras. Estas performances lograron cautivar a su amistoso público, razón por la cual decidieron darle un marco propio más allá de las peñas y así nacieron las *Noches Bizarras*[192]. Éstas consistían en una varieté humorística con enfoque grotesco y

[189] De modo general y por lo aquí expuesto, consideraremos "la autogestión cultural" como un modo de producción, circulación y recepción que se halla por fuera de instituciones oficiales, ya sea estatales o privadas.

[190] No obstante, en su último año de funcionamiento y tras conflictos en el barrio, decidieron ampararse bajo la conformación de una "Mutual" de arte y entretenimiento: A.G.U.A (Artistas Giribonenses Unidos para la Autogestión). Aun hoy, dicha conformación se encuentra "en trámite".

[191] En la jerga de sus socios fundadores a "Giribone" se lo denomina "Giri", o como actualmente lo prefieren "A.G.U.A".

[192] www.nochesbizarras.com.ar

político[193], que se mantuvo en escena desde el año 2003 al 2009, siendo *Susy Shock* la vedette que le dio cuerpo al espectáculo temporada tras temporada.

Durante sus años de funcionamiento (2002-2008), "Giri" debió trasladarse de casa dos veces. Finalmente, en cada nuevo lugar, los conflictos con el vecindario por "ruidos molestos" devinieron en limitaciones a sus actividades artísticas y, en consecuencia, restricciones a su única fuente de ingreso: el público. Ante la imposibilidad de crecimiento y los obstáculos económicos que debían superar sus integrantes, la casa se cerró en el año 2008. No obstante, cada grupo artístico que en ella funcionaba continúa sus actividades cual nómades en otros espacios culturales. Las *Noches Bizarras* reinventaron su formato y del "variete teatral", se refuncionalizaron en una fiesta multiartística (*Las fiestas de las Noches Bizarras*) con banda en vivo (los *Talking to machines*) y performances. Tras esta introducción al origen de *Susy Shock,* caracterizamos la "construcción de personaje" que realizó Daniel Bazán Lazarte para darle cuerpo y pensamiento a su poética trans.

El cuerpo trans poetizado de Susy Shock

Como señalábamos anteriormente**,** Daniel Bazan Lazarte dio a conocer a *Susy Shock* como un juego de transformistas. Actividad que luego se tornó central en su carrera artística y por lo cual, actualmente, es reconocido en el campo teatral porteño-travesti.

En las varieté de las *Noches Bizarras*, el personaje se posicionó en el lugar de vedette del espectáculo y haciendo honor a su nombre, era la diva tonta pero pícara, divertida y siempre seductora, tal Susana Gimenez, la diva de la televisión argentina. Su entrada a escena era anunciada con una música propia de los espectáculos audiovisuales que preparan el clima para la entrada de la estrella de la noche quien, tras gritos de euforia y alegría, le preguntaba al público cómo estaba y cómo la habían pasado. Así, entablaba un diálogo que generaba el espacio oportuno para revertir esta imagen estereotipada de la diva de la televisión. Los comentarios de Susy pasaban de pícaros a "filosos" y siempre desembocaban en algún acontecimiento político que había transcurrido en la semana, develando lo oculto que había en ellos.

A las presentaciones de la travesti-transformista[194] preferimos considerarlas como performances**,** entendiendo por ellas acontecimientos teatrales en las que la hibridez de los géneros no "encasilla" los cuerpos, no hay "leyes" o convenciones rígidas a las que se deba responder, por el contrario, cada performer instaura una relación singular y, en este caso, cómplice con su público. Trastoy y Zayas de Lima señalan que con las perfomances "surge un nuevo concepto de espectáculo en el que la vida perfora la ficción" (1997: 68).

[193]Es necesario considerar cual es la acepción de "lo político en el arte". En referencia a esto, Martin Quiña señala aquella "práctica artística que se plantea consciente y expresamente el abordaje de cuestiones de la realidad social y que busca incidir así en ella, mediante los materiales que utiliza, sus lugares de exposición, sus contenidos o formatos, etcétera…".

[194] Susy Shock se considera travesti, no meramente transformista, otorgándole a la primera denominación una posición política en el hecho artístico.

Focalizaremos en la construcción-deconstrucción[195] particular de la corporeidad que ha desarrollado *Susy Shock*, considerando dos aspectos epigonales para ello. Por un lado, la performer construyó una imagen corporal desde la negatividad heteronormativa: ni hombre, ni mujer, pero no por ello negación de género "no hombre-no mujer". Simplemente, ni lo uno ni lo otro. Fue Marlene Wayar quien le dio a Susy "el sentido del taco puesto", como ella misma suele expresar. En ese sentido, exclama Marlene Wayar en la primer editorial de *El Teje*: "¡INVENTÉMOSNOS LEJOS DEL HOMBRE QUE NOS IMPONEN Y LA MUJER QUE DELIRAN QUE DEBEMOS SER!" (2007: 2).

En la misma línea, *Susy Shock* también reivindica esta posibilidad de ser una subjetividad "libre", no sujeta a mandatos, ser lo abyecto o ininteligible que nadie quiere ver por que "asusta", ese pervertir la norma-la ley (sexo = género) que puede volverse contra si misma y producir rearticulaciones, y poner en tela de juicio la fuerza hegemónica heteronormativa.

En las *Fiestas de las Noches Bizarras* (último formato de espectáculo durante el año 2009), el colectivo de artistas plástico *ArteDobleBe*[196] expuso sus cuadros que no sólo representaban caricaturas de seres deformes, burlescos y ridículos, en consonancia con la propuesta "bizarra", sino también consignas propia de la teoría de la subjetividad *trans* promovidas por *El Teje*. Entre ellas se podía leer en sus cuadros frases como: "Que otro sea lo normal", creada por *Susy Shock* o "Reivindico mi derecho a ser un monstruo", frase célebre si las hay de Marlene Wayar. En ese sentido, sentencia *Susy Shock:*

> Hay que desligarse de "lo normal", de esa cosa hegemónica de varón-mujer…Si eso es lo normal, yo les dejo lo normal a los normalitos y me quedo con la búsqueda… Yo digo: "Reivindico mi derecho a ser un monstruo", como dice Marlene Wayar. Tomo una frase de ella para hacer una poesía…no voy a encajar en ser mujer-varón, soy un monstruo, mi divino monstruo, mi divina creación y ahí voy. (Extraido del work-in-progress del documental.: *Identidades de género* de David Valverdi, 2010).

Mencionada esta concepción, podemos subrayar que Daniel Bazán Lazarte no subvierte la norma de género desde una mera perfomance transformista; por el contrario, fundamenta su propuesta travesti y se considera una obra de arte, única e irrepetible, singular según su deseo, estableciendo una dialéctica entre la concepción ideológica de lo *trans* que encarna y todo el espectáculo en el que participa.

---

[195] Establezco este doble juego de la corporeidad, la que se constituye desde discursos aceptados, como también desde la deconstrucción de ellos, según explicita J. Butler (2002).

[196] www.artedoblebe.blogspot.com

Retomando el segundo aspecto epigonal antes señalado, y sobre el cual *Susy Shock* construye su corporeidad, dedicaremos una pequeña reflexión a su vestuario.

Coincidiendo con su propuesta la marca de indumentaria *M.I* (Moda Inclusiva, Moda sin molde, moda militante)[197], creada por parte de dos de las integrantes del colectivo de artistas de la casa Giribone, aportó el vestuario preciso para su propuesta estética y construcción de una corporeidad *trans*. Lo que le permitió crear una poética orgánica, que concibe el arte y la vida como aspectos integrados, el vestuario de la performer opera desde una relación metonímica con el mundo extraescénico.

Significativo resulta la concepción de una "moda sin molde" destinada a personas *trans*. Consecuentes con su slogan se desligan de una imagen corporal 90-60-90, tal estereotipo femenino, y ponen de manifiesto un "esquema histórico" (Barthes 1964, en Trastoy-Zayas de Lima, 1997: 87) amorfo, una vez más, "monstruoso", no sujeto a márgenes inteligibles. Una visibilidad del gestus social brechtiano, el que devela "los conflictos de la sociedad que toda obra testimonia y a los cuales puede y debe reducirse." (Trastoy y Zayas Lima, 1997: 87).

La propuesta estética de *M.I* le permite a *Susy Shock* desidentificarse del único modelo travesti reproducido en la televisión argentina, la performer presenta un cuerpo sin excesivo esteticismo resaltando las partes que prefiere (sus piernas y su rostro), para reservarse con amplias capas y acampanados vestidos su "triángulo invertido"[198]. En ese sentido, desarrolla una imagen que remite de manera explicita a un cuerpo feminizado, ya sea desde su gestualidad como desde su vestuario, pero sin llegar a ser una caricatura de lo femenino, ni una "copia fiel" de ello, manifestando siempre una ambigüedad, propia de su condición *trans*.

Consideramos que estos dos aspectos señalados (tanto la concepción de "lo trans", como la construcción de su corporeidad desde el vestuario) producen en la performer una dialéctica entre forma y contenido, resultando sus presentaciones un espacio de tensión y creación que visibilizan la posibilidad de *trans*gredir normas sociales establecidas, aspecto que profundizaremos a continuación.

Susy Shock en la presentación de *El Teje*

Si bien en anteriores presentaciones de *El Teje* también se presentaron performances artísticas[199], en esta oportunidad, consideramos pertinente focalizar en la experiencia artística de *Susy Shock* porque ella sintetiza un recorrido de la autogestión escénica a la institucionalización de su propuesta. Como señalamos anteriormente, nuestra performer en cuestión emergió de un marco cultural autogestionado (2001). No obstante, su trabajo finalmente es incorporado en una institución (2008). Por un lado, creemos que no es casual que sea el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas quien

[197] http://www.modainclusiva.blogspot.com

[198] Como la caracterizaron en el suplemento *Soy* de *Página12* en la sección "Estilario".

[199] En las que se presentaron artistas como: Naty Menstrual, Julia Amore, Domique Sander y Fernado Noy.

albergue este tipo de propuestas. Es necesario recordar que, desde sus inicios, dicha institución se ha caracterizado por incluir artistas no reconocidos o periféricos de nuestro campo teatral.

Actividad que lo llevó a desarrollar un perfil alternativo ante las propuestas teatrales de la Avenida Corrientes[200], en la Capital Federal. Por otro lado, consideramos significativo el recorrido artístico que realiza *Susy Shock*. La performer emerge de una casa cultural inhabilitada para desarrollar actividades artísticas, por lo que resultó clausurada ante la denuncia de sus vecinos. Esta situación obligó a los artistas de esta casa a buscar diversos espacios culturales donde expresarse, haciéndose conocidos en otros escenarios.

De esta manera la carrera artística de *Susy Shock* sintetiza un recorrido singular al que se vieron sujetos los artistas desde la crisis económica del 2001. El Centro Cultural Ricardo Rojas, por su trayectoria y perfil, resultó el espacio cultural más adecuado para recibir la propuesta artística y concepción política *trans* de *Susy Shock*.

En aquella oportunidad, la presentación de *El Teje* se realizó en la sala de exposiciones de dicha institución. El escenario estaba limitado por la sola ocupación de los instrumentos musicales de la banda a presentarse y el ventanal/puerta de la sala que da a la calle operaba como telón de fondo. Dicha disposición del espacio escénico configuraba un interesante juego de miradas. Por un lado, el público presente en la sala "miraba" la escena y lo que ocurría más allá de ella: el escenario urbano con sus actores-transeúntes, quienes curiosos se paraban a mirar desde la vereda hacia dentro de la sala sin advertir que eran parte de la escenografía. Por otro lado, los transeúntes detenían su tiempo cotidiano para mirar un hecho artístico, a tal punto que la vereda de la institución resultó una expansión de "las plateas".

En esta presentación *Susy Shock* cerró la performance musical que realizó la banda de rock los *Talking to Machine*[201]. Para ello eligió un tema de Celeste Carballo y Sandra Mianovich, *Karmático* (1990). Las artistas son reconocidas por pertenecer a las minorías sexuales y reivindicar desde sus creaciones la homosexualidad, en este caso femenina. Veinte años más tarde, este tema es resignificando por *Susy Shock* al cantarlo en el marco de la propuesta de *El Teje*. Actualmente, la urgencia que adquirió la problemática de las identidades de género reactualiza determinados "hits" musicales que representan la diversidad. En esta oportunidad, las minorías sexuales van más allá de decir "Yo, soy lo que soy" como lo expresó Sandra Mianovich (1984), paradigmático himno de la Marcha del Orgullo que se realiza todos los años en la Capital Federal.

La desterritorialización que realizó la performer concebía una clara actitud política-artística y convocó a su público presente para que cante con ella: "Si yo puedo abrir un camino, voy a hacerlo",

[200] Esta Avenida es reconocida por aunar los principales y más reconocidos teatros de la ciudad. El Centro Cultual Rojas también está ubicado en dicha Avenida, no obstante, como señalamos se distancia de la propuesta teatral hegemónica.

[201] Los *Talkin´s to machines* también nacieron en marco de la casa cultural Giribone o Mutual A.G.U.A.

contagiando la voluntad de cambio que puede facilitar el arte y, como dijo en aquella presentación, “no está todo hecho, hay que seguir haciendo”.

La versión que presentó se distancia de la original en primera instancia, no utilizó instrumentos musicales y cantó “a capella” acompañada solamente por la batería en su mínima expresión, las palmas y el ritmo que ella marcaba con sus tacos. Creemos que este aspecto de la percusión no pasa a ser menor si consideramos que el ritmo es marcado por aquellos destinatarios del mensaje y la posibilidad de abrir un camino se realiza en conjunto.

La performance de *Susy Shock* exhortaba a la acción y, por ello, transpuso el tema al perfil de su público presente. Las variaciones que realizó a la letra original fueron pocas y se produjeron de manera significativa en el nivel semántico. Entre ellas, el tema original dice “y no me quedan excusas para seguir sin cambiar algo”, la performer elige decir “sin cantarlo”, estableciendo de manera explicita la posibilidad que brinda el acontecimiento artístico para expresar otro orden del mundo. Siguiendo una continuidad sintagmática, el siguiente cambio consiste en reemplazar “una mujer hecha de tiempo”, como dice la letra original, por “un hombre hecho de tiempo”. Creemos que este cambio también responde al horizonte de expectativas de las personas destinatarias y busca cautivar la identificación entre la mayoría de los/as presentes, siendo la subversión de género “masculino” a “femenino”, la que más redunda en la comunidad *trans*.

Este mismo cambio lo reitera dos veces más por un lado, otra vez reemplaza *“mujer”*, pero en esta oportunidad por *“una trans”* y, por otro lado, cambia *“hombres”* por *“necios”*, yendo más allá de una dicotómica división de género en ambos casos.

Si bien esta transposición opera por mecanismos directos y simples, creemos que hay una clima de época, una necesidad de los/as artistas de resignificar y reactualizar discursos a partir de nuevos escenarios y demandas sociales.

En cuanto a la construcción de su corporeidad, más allá del uso que hace *Susy Shock* de la marca de indumentaria *M.I*, en la presentación del 3º número de *El Teje*, sólo llevaba un sencillo vestido negro y una capa larga con un estampado animal print. Este vestuario le asignaba una simple caracterización sin distanciarse de estereotipos femeninos simbolizados por la capa. No obstante, su gestualidad daba cuenta de una jerarquía escénica desarrollada entre elegancia, erotismo e identidad masculina.

Desde su maquillaje *Susy Shock* no se privó de amplificarse ninguno de sus rasgos faciales. Su boca roja y sus ojos fueron resaltados por un grueso delineador negro. Y sus pestañas fueron hechas con boletos de tren, a los que pinta y recorta ella misma. Así construye una máscara hiperbólica que representa un rostro femeneizado, pero que nunca deja de dar cuenta de su artificialidad *trans*.

Consideraciones finales y nuevas aperturas

A lo largo de este trabajo nuestro recorrido intentó dar cuenta, en los primeros años de este nuevo siglo, de la problemática y modos de posicionarse ante la sociedad de los colectivos trans. No obstante, la historia comienza muchos años atrás. Aquí únicamente soslayamos un presente actualizado en el cuerpo y la voz de la performer *Susy Shock*. Como señalamos, concebimos en el arte la capacidad de generar otro mundo paralelo, capaz de entrar en tensión con el "real" y ampliar los horizontes y posibilidades del ser.

En el mismo sentido, Judtih Butler (2002) considera al arte como indisociable de una política "queer" y le asigna un lugar central al teatro. Según ella, el teatro opera como resistencia a la homofobia y no se limita a repetir y citar, sino que reitera los actos pero "actuando" y despliega una exhibición hiperbólica. Entonces, estas performances apuntan a terminar con la ceguera epistémica, hacia una diversidad cada vez más gráfica y pública. En esa misma línea, Daniel Bazán Lazarte (2009) le dice a *Susy Shock*:

> Ya te he dicho en varias ocasiones, y en eso también coincidimos, que la ignorancia tiene `grados analfabéticos´ aún en personas con títulos universitarios, que la ignorancia no es solo no saber leer y escribir, sino sobre todo, es tener los valores cambiados.

Parafraseando a Ricouer, encontramos en el arte la posibilidad de ver "el fondo opaco del vivir". Propio de nuestro espíritu de época, el arte toma partido en expresiones políticos-sociales y se vuelca de manera explicita a la conjunción con la vida, tal como las vanguardias históricas. Dicha conjunción cambia no sólo el estatus y concepto de "obra de arte", sino también de "artistas", pero estas consideraciones son aspectos e interrogantes que indagaremos en próximos trabajos.

Bibliografía

Aji de Pollo (Dir.). *Conversaciones feministas*. *Biopolítica*. Buenos Aires, Aji de Pollo, (s/r).

_____. *Conversaciones feministas*. *Política de reconocimiento*. Tomo I y II. Buenos Aires, Aji de Pollo, (s/r).

Bazan Lazarte, Daniel. "Reivindico mi derecho a ser un monstruo. Diálogo con Daniel Bazán Lazarte. Activista trans, educador y artista", en *idebate.ñ.* Disponible en: www.idebate.org/es. Fecha de consulta online: Mayo 2009.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ´sexo´*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2008.

Eco, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1984.

Ricouer, Paul. *Tiempo y narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

Susy Shock. "Estilario: Susy Shock", en *Suplemento Soy*, Diversidad en *Página/12*, Año 1, Nº 11. Buenos Aires, 23 de mayo de 2008.

Trastoy, Beatriz - Perla Zayas de Lima. “Travestirse en escena: el hábito que hace al monje”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 3, Julio 2006. www.telondefondo.org

Trastoy, Beatriz – Perla Zayas de Lima. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino.* Buenos Aires, UBA, 1997.

Wayar, Marlene. “Espejito, espejito”, en *Suplemento Soy*, *Página/12*, Año 2, Nº 86, Buenos Aires. Disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1307-2010-04-08.html. Fecha de consulta online: Abril 2010.

_____. “El Teje es `indisumulable´”, en revista online *Artemisa Noticias*, disponible en: http://www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=45&idnota=6479. Fecha de consulta online: Abril 2010.

_____. “Editorial”, *El Teje. Periódico travesti latinoamericano,* Año 2, Nº 4. Buenos Aires, Junio 2009ª.

_____. “¿Sos o te hacés?, en *Mu el periódico*, Nº 26. Buenos Aires, Julio 2009b.

_____. “Editorial (1)”, *El Teje* Nº 1. Buenos Aires, Noviembre 2007.

Material audiovisual

Valverdi, David. *Work in progress de documental: “Identidades de género”*. Buenos Aires, 2010.

Noches Bizarras. *¿Qué es lo bizarro?*, María Laura Ferreyra y Guilherme Morais (edición). Buenos Aires, 2009.

Grupo Multiártistico Los Improbables. *Registro de Presentación de El Teje Nº 3*, María Laura Ferreyra (Cámara), Buenos Aires, 2009.

Susy Shock en “Estilario: Susy Shock”, *Suplemento Soy*, Diversidad en Pag/12, Nº 11, Año 1. Buenos Aires, 23 de mayo de 2008.

Reconstruyendo la vida diaria: *Kotidiana* en el IMPA

Julián Bokser (CONICET – UBA - AINCRIT)
julianbok@hotmail.com

La forma fundamental de la economía
de mercancías históricamente dada,
finalmente obstaculiza el desarrollo
posterior y empuja a la humanidad
a una nueva barbarie.
Max Horkheimer

Introducción

Kotidiana es la última propuesta del Teatro Sanitario de Operaciones (TSO), un colectivo teatral creado en 1996 y que, desde entonces, ha realizado seis obras que se han destacado por la particular combinatoria de diversos lenguajes teatrales con videoarte, danza, poesía, teatro aéreo, etc. y por presentarse mayoritariamente en lugares no convencionales.

Actualmente, y repitiendo lo hecho alguna vez, presentan su obra en IMPA, una fabrica recuperada por sus trabajadoras y trabajadores en la cual hay un centro cultural, un bachillerato popular de jóvenes y adultos, un canal de televisión, una radio y próximamente la universidad de los trabajadores.

Este trabajo presenta las primeras reflexiones y conceptualizaciones sobre la obra. Es un trabajo en proceso, y en tanto tal, algunas de sus ideas están en estado incipiente y serán desarrolladas en futuros escritos. El mismo se inscribe dentro de un proyecto de investigación más amplio, que intenta aportar distintos argumentos y puntos de vista al necesario debate sobre la relación entre el arte y la política, tomando como punto de partida la experiencia del centro cultural de IMPA y las producciones estéticas que allí tienen lugar.

Una estructura desestructurada

La obra esta dividida en cinco escenas, o mejor dicho, en cinco momentos de la vida contemporánea: el nacimiento – el trabajo – el descanso domestico – la fiesta (y su trastienda) – el sueño y la pesadilla.

En cada una de estas etapas, se despliegan una multiplicidad de acciones y sucesos que conviven dentro del amplio espacio escénico, situado en el tercer piso de la fábrica. El movimiento, al igual que el devenir, son aspectos centrales en esta obra. Diferentes situaciones acontecen simultáneamente y el espectador tiene la posibilidad de caminar por el espacio escénico y, de ese modo, elegir su propio punto de vista.

En uno de los lados, el limite del espacio escénico está marcado por una pantalla de dieciséis metros de largo por ocho metros de alto en la que se proyectan diferentes videos a la largo de la obra. Por momentos estos videos sirven de escenografía, en otro momento se proyecta un "Chat" y en un instante posterior se muestra un video de, aproximadamente, seis minutos sobre los descubrimientos de la neurociencia en torno de los procesos del sueño.

Los actores-performers utilizan una serie de objetos y artefactos creados por el equipo de escenografía: una ducha móvil, escaleras con ruedas que se deslizan, carritos de supermercado adaptados para llevar gente adentro y variados dispositivos lumínicos, muchos de ellos también móviles y manejados por los actores-performers, que sirven de apoyo para crear potentes imágenes.

En la gran mayoría de los teatros de Buenos Aires, los cuerpos de los espectadores están completamente disciplinados. Hay una serie de reglas conocidas por todos, implícitas pero no por ello menos efectivas, que indican como nos debemos comportar cuando vamos al teatro. En *Kotidiana* hay una interesante paradoja: al mismo tiempo que desdisciplina los cuerpos de los espectadores, con su invitación a moverse por el extenso espacio escénico y a elegir el punto de vista desde el cual ver la obra, resalta cuan adiestrados están nuestros cuerpos en las acciones que desarrollamos diariamente.

En varios pasajes de la obra, los espectadores *comparten* con los actores-performers las situaciones que éstos atraviesan. Esta proximidad está dada no solamente por la espacialidad, sino también por la identificación que produce en los miembros del público el hecho de reconocerse en las acciones que la obra presenta.

La obra produce sentimientos contradictorios en los espectadores, que pasan de momentos de euforia y alegría a momentos muy perturbadores.

El sinsentido nuestro de cada día

Lejos de cualquier estructura panfletaria y recurriendo a distintos lenguajes, *Kotidiana* contiene una poderosa reflexión, en acto y no teórica, sobre las condiciones de vida alienantes a las que nos somete el capitalismo.

Desde el principio hasta el final se relatan de un modo muy singular acciones que en nuestra sociedad son cotidianas, pero pasándolas por un filtro decostructivo que las vacía de sentido y que produce incluso que las percibamos como extrañas.

Mediante distintos procedimientos, la obra consigue mostrar lo "ficcional" de nuestras construcciones sociales, la intolerable alienación del hombre moderno, su capacidad para adaptarse a una rutina absurda y su adiestrada pasividad para obedecer órdenes sin cuestionarlas. A mi entender, no es un dato menor que la obra produzca este efecto, teniendo en cuenta que estamos en un momento en el que cada vez es más difícil para los miembros de esta sociedad conseguir espacios de reflexión y/o de decisión sobre el curso de nuestras vidas.

El trabajo se muestra como una actividad totalmente carente de sentido, enmarcado como una serie de rutinas que se repiten sin objetivo aparente. El descanso también es presentado como un simple pasatiempo que, lejos de resultar un espacio de reflexión y crítica, se constituye en un mero recargar fuerzas para continuar con el ritmo agobiante de nuestra sociedad. Incluso la fiesta, supuesto lugar de liberación de las ataduras sociales, permite sentir en carne propia los procesos de disciplinamiento y control en los que estamos inmersos y de los que formamos parte.

Hacia el final de la obra, llega la puesta en escena de un sueño/pesadilla donde los actores-performes desarrollan, con un gran esfuerzo físico, una serie de acciones mediante las cuales crean una extraña y perturbadora pero, a la vez, bella atmósfera onírica.

El arte en una fábrica recuperada

En diciembre de 2008, un grupo de cuatro trabajadores/as decide volver a poner en funcionamiento el Centro Cultural y, para ello, empezaron con el acondicionamiento y la limpieza de distintos sectores de la fábrica. El 1° de mayo de 2009, con una fiesta en el tercer piso, quedó re-inaugurado oficialmente el centro cultural de IMPA.

En su declaración de principios, el Centro Cultural se propone generar "arte como protesta, arte como medio de comunicación, arte como instrumento contra la discriminación y herramienta de unidad". En este caso, las actividades culturales se enmarcan dentro de formas de resistencia a las estrategias biopolíticas de expulsión social. Aparece explícitamente la idea de recuperar una cultura autogestiva y autogestionada, lejos de objetivos consumistas y masificantes.

Enrique “Quique” Lopez, director del TSO, es parte del colectivo de coordinadores de la fábrica y participa activamente de las reuniones de armado y planificaciones de las actividades y en la realización de las mismas, tareas que exceden largamente su trabajo como director de un grupo de teatro que tiene su obra en IMPA, pero que habla claramente de su compromiso con el proyecto del centro cultural

Dice Erwin Piscator que “el arte, verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella” (Piscator, 1973: 26). ¿Qué lugar sería más apropiado para una obra que tiene como uno de sus ejes la crítica a la existencia humana alienada que una fabrica recuperada por sus trabajadores?

Arte y política

En este caso, si bien esta relación en su forma más directa está dada por el hecho de presentarse en una fábrica recuperada, la obra tiene y, por varios motivos, una innegable radicalidad política: muestra a las claras que las construcciones humanas son justamente eso, construcciones, obligándonos a preguntarnos sobre la sociedad en la que vivimos y las acciones que en ella desarrollamos. Uno de los actores de la obra dice al respecto: “la obra te hace mirar como es tu puta vida y que un día es igual que todo lo que pasa en toda tu vida, tan triste como eso”.

Esta obra cuestiona nuestras instituciones, nuestras representaciones del mundo, nuestras significaciones sociales, con mecanismos que desnudan lo gris, lo absurdo y lo trágico de la cotidianeidad de una parte de los habitantes de esta época histórica.

La obra parte de una pregunta (“¿Somos algo más que humanos cotidianos?”) y permite que cada espectador arme su propia respuesta. Su capacidad de formular esta pregunta permite pensar en la capacidad de las obras de arte de interrogar, con forma estética, sobre el hombre y su época. En una sociedad que tiene como uno de sus puntos cardinales a la racionalidad y que busca negar e invisibilizar la dimensión conflictiva que la constituye, esta obra de teatro se transforma en un vehículo privilegiado para renovar (de un modo artístico) una pregunta que conecta directamente con esa conflictividad.

Kotidiana interpela a los espectadores, obligándolos a reflexionar sobre la propia cotidianeidad y sobre la voluntad y la capacidad transformadora del hombre. En ese sentido, se puede afirmar que la obra tiene voluntad por confrontar o incidir desde el arte sobre las condiciones de existencia. Por estas razones, podría afirmarse que *Kotidiana* se propone estar en las antípodas de lo que se conoce como la *Industria Cultural* (Adorno y Horkheimer, 2007), entendida como un aparato de control de la producción cultural que se ofrece a un público colocado en una situación de pasividad, considerado un puro consumidor. La industria cultural suprime la idea de esfera pública, de espacio público como lugar de encuentro en la diversidad y de la multiplicidad de perspectivas que necesitan encontrarse,

que es justamente uno de los logros del Teatro Sanitario de Operaciones. *Kotidiana* se resiste a ofrecerse en el mercado como un objeto de consumo; con su modo de ser fragmentado y su oposición a constituirse en un relato armónico y coherente, se contrapone al discurso totalizador de los medios de comunicación. La obra permite abrir un espacio de sospecha sobre la afirmación de que vivimos en un mundo racional. Esta idea de "no vivimos en un mundo justo", que puede sonar obvia, está muy lejos de ser la que se promueve desde la industria cultural.

El arte tiene un lugar privilegiado en la deconstrucción de los modos que el capitalismo propone por su capacidad de desgarrar la cartografía del presente (Rolnyk, 2006), lo que permite inventar e imaginar otros mundos y otras formas de relación. De este modo, la obra se transforma en una instancia desde la cual se puede pensar sobre las condiciones de dominación.

Uno de los méritos que tiene la obra es que consigue reactivar la potencia y la capacidad crítica de las actividades artísticas, el poder que ellas tienen para instaurar otros horizontes de posibilidad. Consiguen, por las características de la obra y su particular relación con el espacio en el que se desarrolla, restituir la fuerza con la cual el objeto artístico es una trasgresión de las divisiones entre distintas esferas autónomas de la sociedad con sus racionalidades separadas y también encontrar una critica de las relaciones de poder. Aquí cobra particular importancia la idea de Adorno del artista como sismógrafo, capaz de ver resonancias ocultas de la dimensión conflictiva de lo social. De cualquier forma, la relación con la conflictiva social no es inmediata ni directa ni lineal, sino que el arte se constituye en el momento negativo de la sociedad, entendiendo el concepto de negatividad del arte a partir de su posibilidad de negar, de un modo absolutamente singular, artístico, el status quo de la sociedad y las relaciones sociales vigentes.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría Estética.* Madrid, Editorial Akal, 1995.

Adorno, T. *Dialéctica de la ilustración.* Madrid, Akal, 2007.

Carpintero Enrique – Mario Hernández (comps.). *Produciendo realidad. Las empresas comunitarias*. Buenos Aires, Ediciones Tipo A, 2002.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, I y II. Buenos Aires, Tusquets, 1989 – 1993.

Deleuze, Gilles. "Políticas", Cap. IV, en *Diálogos*. Valencia, Pre-textos, 1980.

Dubatti, Jorge - Claudio Pansera (comps.). *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2005.

Dubatti, Jorge (comp.). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2006.

Fernández, Ana María y colaboradores. *Política y Subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2006.

Guattari, Félix – Suely Rolnik. "Micropolítica", en *Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2006.

Gramsci, Antonio. *Antología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica. Barcelona,* Paidós, 2000.

Marx, Karl – Friedrich Engels. *Sobre Arte y Literatura*. Buenos Aires, Editorial Revival, 1964.

Piscator, Edwin. *Teatro político*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.

"Culpa de los muertos". Teatro político/ política teatral en tiempos disolutos. Reconstrucción de la memoria social en el pasado ficcionalizado de la escena.

Alejandro Bovino Maciel
Médico Psiquiatra y Escritor
Integrante del Ateneo Cultural de la Fundación "Nueva Argentina", Provincia de Corrientes.
Integrante de S.A.I. (Seminario América Latina) de la Universidad de la Sorbona, París IV.
talomac@gmail.com

A través del ejercicio de análisis posterior a la construcción de una obra, el autor busca hallar los pilares, la estructura en la que se apoya su escritura de un posible habla teatral (la obra) ambientada en un pasado funesto, para su posible reconstrucción a través de la estética que requiere toda obra de la imaginación.

Para ser honesto, debo aclarar que estos ejercicios teóricos surgieron después de escribir la obra teatral "Culpa de los muertos", como un intento de comprender un proceso que es absolutamente ajeno en el momento de la escritura.

Cuando se me propuso escribir una obra con dos personajes adaptándola de la novela "Culpa de los muertos", también de mi autoría - publicada en Editorial Rubeo de Barcelona, en el año 2007 - pensé seguir algunos pasos:

a) volver a leer la novela
b) hacer un esquema de los fragmentos "teatralizables" y
c) escribir la obra.

Pero vano fue mi intento.
En la tercera página, la novela me aburrió y decidí imaginar otra situación con personajes nuevos: una "desaparecida" como decía el señor Videla, y su captor, quien obviamente debía ser un militar de carrera. Como soy psiquiatra, algo sé del Síndrome de Estocolmo y algún caso llegó a mis oídos gracias a las infidencias del libro de Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Me pareció que esa situación entre dos personas se prestaba más al ejercicio teatral que a las acciones noveladas en "Culpa de los muertos", donde el tema central - aparte de la represión a los estudiantes de medicina desaparecidos por las fuerzas de represión del Estado asesino que vivimos colectivamente a partir de 1976 - era la relación del protagonista con una hermana en estado de coma grado IV, lo que popularmente se conoce como "estado vegetativo", que la induce a la eutanasia, salvándola de esa condena de vida mecánica, para salvarse del remordimiento de creerse delator de sus compañeros secuestrados y desaparecidos por el solo hecho de haber escapado con vida al mismo destino. Ese "eje del mal", al decir del señor W. Bush, no me parecía conveniente para el desarrollo de un discurso y decurso que debe apoyarse

dinámicamente en acciones, como el del teatro, aunque de antemano haya renegado de las clásicas preceptivas de la poética aristotélica y sus tres unidades: acción, tiempo y espacio.

Siguiendo las teorizaciones referidas a la escritura de diálogos, propias del texto teatral, traté de mantenerme del lado del autor detrás de la línea de trinchera que separa el Texto literal del Discurso Representacional, tal como lo entendiera Jirî Veltruskí en *El drama como literatura* (1942). Veltruskí defiende el texto dramático como obra independiente del Discurso Representacional, más complejo y ubicado en otro orden: el de la acción frente al orden más simple y lineal de la dicción que es propio del escrito que caracteriza al texto dramático impreso, por ejemplo, en un libro. La obra puede permanecer en esta especie de vida vegetativa (como el personaje de la hermana en coma de la novela) y, de hecho, suelo cultivar la lectura de obras teatrales que no veo representadas y el goce estético continúa allí de manera que, en estas disecciones teóricas, no todo está muerto del lado de la trinchera del autor. En la escritura de "Culpa de los muertos" se trata de exhumar restos del pasado de 1978 y, para ello, aún en el pretexto que significa el texto hay precisos señalamientos que solicita el autor al cine como aliado. En ese pasado continuo de los personajes (el militar y su prisionera), la irrupción del presente de la acción (1978) y pasado de la representación para nosotros en 2010, esos restos de realidad de la comunicación aparecen como fragmentos de música de la época, fragmentos de publicidad, imágenes de noticiosos y el sonido sin tiempo de la violencia (tiros, sirenas). Pero además, algunos de los personajes de la novela aparecen representados en la pantalla y, en algún momento, esas imágenes que funcionan como apelaciones dialogan con los actores, cuestionan, revuelven el pasado con toda la carga de lo que Lubomir Dolezel llamaba *transducción,* concepto tomado de la física termodinámica y que significa la transformación de una forma de energía en otra: de energía cinética en energía eléctrica, por ejemplo, como hacen las grandes represas. ¿Qué es lo que se puede *transducir* en el ámbito de la obra? El mensaje, mediante procesos complejos de resemantización: el jingle publicitario del año 1978, ahora ya extinto, y resucitado a través de la intertextualidad del mensaje provocará la memoria en un proceso de identificación proyectiva como diríamos en psicoanálisis siguiendo a la señora Klein. Pero, y aquí está lo más curioso: aquel aviso publicitario, aquella música de los años setenta, aquel inicio de un programa televisivo tendrá toda la carga de lo que el genial director Peter Brook refería como "el mundo de relieves" que propone el teatro; ya que entre el autor y el director hay una mirada que luego se traslada del director a los actores y, entre los actores y el público está el mitograma de Argos Panoptes, aquel ser mitológico que tenía cien ojos, como es el público, ya que estos retazos del pasado no significarán lo mismo para un joven de 19 años que para alguien que ronde los 50. En unos será la fabulación del pasado, en los otros puede ser una dolorosa evocación de la realidad.

Grecia educó al pueblo para vivir la democracia por medio del teatro. Sólo el teatro, al colectivizar un discurso social o político, es capaz de reemplazar el punto de vista único por una multiplicación de miradas cada cual con un significado distinto, tal como sucede en las verdaderas democracias, en las que se atiende y respeta la opinión de todos. Pero avanzando aún más, la ficcionalización que exige el espectáculo teatral en el que cada espectador sabe que quien está en escena no es Juan

Moreira, sino un usurpador que tomó su lugar y se comporta como piensa que lo habría hecho Juan Moreira. Sabe además que ese espacio escénico no es el rancho de Juan Moreira, que el tiempo de la historia está adelantado, ya que la vida de Juan Moreira pertenece al pasado y por un artificio convencional lo adelantamos hasta el año 2010, suponiendo que la obra se diera hoy. El espectador sabe que lo único real es él o ella, que permanecen mudos e indefensos frente a dos discursos avasalladoramente falsificados: la comunicación 1 en el interior de la obra, es decir, el de los diálogos que mantienen entre sí los personajes, y la comunicación 2 fuera de la obra, la que se dirige al espectador apelando, interpelando, acusando, absolviendo o en el peor de los casos, ignorándolo. Esto lo estudió exhaustivamente Alain Badiou en *Rapsodia por el teatro* y nos permite mensurar los propósitos de ambas comunicaciones en el caso particular de "Culpa de los muertos". En el interior de la obra los dos personajes reales y actuales (ya que, como dije, por este recurso de invocar la presencia del cine, habrá personajes reales pero no actuales) dialogan para refugiarse uno en otro: son dos parias del sistema, el militar por su historia familiar es un desclasado; la prisionera, por la situación de cautiverio está aislada, la soledad es el único vínculo común entre estas dos personas. Esa soledad y desamparo que crean una especie de "vacío del ser" o, en todo caso, "un ser en el vacío" articula en forma lenta pero progresiva una nueva relación que, curiosamente, empieza por la ficción ya que el militar para "matar el tiempo" pide a la prisionera que le cuente historias como los viejos cuentos que su abuela refería siendo niño, mientras lavaba los platos y enseres. El relato de la prisionera es un nonsense, un mundo de sinsentidos como el de la vida que ambos están padeciendo, víctimas de un sistema que se alimentaba de vida repartiendo muerte. El militarismo, la carrera armamentista, los sueños y las pesadillas del poder pasan por el relato metanarrativo para la acción escénica y, al mismo tiempo, reflexivo para la situación de cautiverio y la dictadura instalada en el poder.

Como toda obra teatral, "Culpa de los muertos" también exige la renegación para aceptar la convicción que necesitan los espectadores de estar reviviendo algo que no vivieron (la violencia de la dictadura de 1976). También del lado de los actores, la misma renegación deberá conservar la virtud de mantener la ficción de un solo lado del escenario, el espacio sagrado de la epifanía divina que ya los antiguos reservaban a la liturgia, porque esta resurrección del pasado es de algún modo un ejercicio religioso y profético, considerando que los actores, que son jóvenes, no vivieron la situación planteada desde el texto. Pero además, hay otro elemento intrusivo entre el fuera y dentro de la escena, porque el cine, la imagen, no está en ninguno de estos sitios, es una fisura en el orden de la realidad artificial instalada por el teatro y, en este caso, es un elemento de la real del pasado, es la representación de archivo de esa historia constantemente apelada en el discurso que se hace contundente al corporizar *sine materia* la violencia y la forma social de asumirla masivamente, según la presencia omnisciente de los medios de comunicación. ¿En qué sitio, en qué topología extraña podremos colocar este elemento esquivo de las imágenes de archivo de lo político (esas apariciones de la Junta Militar tan solemnizadas en los noticieros de TV, algún extracto de los programas de Neustadt-Grondona) y lo público (publicidad de la época, música, programas de entretenimiento)?

Como verán no tengo todas las respuestas, ni siquiera todas las preguntas pero seguramente en el montaje y la realización de esta obra se irán configurando los distintos espacios discursivos, así como la memoria que es un pasado fijo, encuentra su quicio en el móvil flujo de la conciencia que nunca cesa.

Bibliografía

Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2007, 1ª edición.

Teatro y Dictadura: la *encrucijada* Brasil - Argentina como contexto de producción de la teoría y la práctica teatral de Augusto Boal

Milena Bracciale Escalada (UNMdP)

milena_bracciale@yahoo.com

Antes de cada presentación solía decirles a mis actores:
"Cuando atraviesen esos bambúes ninguno de ustedes
tiene derecho a mentir. El Teatro es la Verdad Escondida".
Augusto Boal

Se cumplió un año del fallecimiento de Augusto Boal, dramaturgo brasilero y gestor del *Teatro del Oprimido*, teoría y práctica de un estilo de teatro político cuyas semillas sembraron frutos en numerosos países del mundo. Ésta es la razón por la cual consideré oportuno pensar, en el marco de estas jornadas, la propuesta teórica de Boal en relación con su texto dramático "Torquemada", estrenado en Buenos Aires en 1972.

La intención de estas líneas es reflexionar sobre la propuesta inicial de Boal, contenida en su libro de ensayos *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas,* y observar cómo funciona esa teoría en relación con su rol de dramaturgo y director, puntualmente, a través de la escritura y puesta en escena de "Torquemada". En este sentido, resulta ilustrativo pensar la relación entre Brasil y Argentina como una "encrucijada", esto es, como un espacio de "cruce" que permitió la gestación del sistema teatral y de la producción literaria de Boal entre los años 1962 y 1973, corte diacrónico en el que me interesa focalizar. Los dos textos (los ensayos de *Teatro do oprimido…* y "Torquemada"), fueron producidos en la "intersección" de ambos países, pues Boal sufrió la persecución política, fue detenido en 1971 y, finalmente, se exilió en Argentina (esto significa que vivió varios de dictadura en Brasil, recordemos que allí el golpe de Estado depuso a João Goulart en 1964). De esta forma, el libro *Teatro do Oprimido…* está compuesto por una serie de ensayos originados entre 1962 y 1973, algunos en Brasil, específicamente en San Pablo, y otros ya en Buenos Aires. Por su parte, "Torquemada", fue comenzada el 10 de Febrero de 1971 en la prisión solitaria del DOPS (Departamento de Orden Política y Social creado durante el Estado Novo para controlar y reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al régimen), continuada el 10 de marzo del mismo año en el Presidio Tiradentes de San Pablo y terminada de escribir el 2 de noviembre de 1971 en Buenos Aires, donde fue escenificada bajo su dirección en el Teatro del Centro, en Junio de 1972.

Teatro do oprimido… contiene un largo ensayo titulado "El sistema trágico coercitivo de Aristóteles", firmado en Buenos Aires en Junio de 1973, es decir, un año después de la puesta en escena de "Torquemada". Allí, Boal expresa su tesis principal: todo teatro es necesariamente político; y es, por lo tanto, un arma eficiente por la que se debe luchar. El teatro, para Boal, ha sido empleado a lo largo de nuestra historia por las clases hegemónicas como instrumento de dominación, pero puede ser también un arma de liberación, para lo cual es necesario crear las formas teatrales correspondientes que sirvan para ello. A partir de aquí, el dramaturgo explica que originalmente el pueblo cantaba sin restricciones y al aire libre, y funcionaba, así, como creador y, a la vez, destinatario del espectáculo.

El teatro era considerado, entonces, como una fiesta en la que todos podían participar libremente. Sin embargo, la aristocracia comenzó a establecer divisiones: primero, entre el público y los actores; de esa forma, el pueblo se convirtió en espectador, y debió permanecer en una actitud receptiva y pasiva. Y luego, entre los actores entre sí: por un lado los protagonistas y, por otro, el coro. Al analizar la perspectiva de Aristóteles, cambia el foco tradicional de atención y hace hincapié en que, si bien, Aristóteles afirma la independencia de la *poesía* en relación a la política, es el constructor del primer sistema poético-político de intimidación del espectador, de eliminación de las "malas" tendencias o tendencias "ilegales" del público. Para Boal, esa concepción aristotélica aún persiste en el mundo contemporáneo con fines represores en el cine, la televisión e, incluso, el teatro.

Boal no desconoce los aspectos estéticos de la tragedia griega, pero aquí se detiene únicamente en los aspectos políticos, y su crítica está puesta principalmente en las nociones de "empatía" y "catarsis", entendiendo por ésta última "corrección" o "purificación". En el mundo de la tragedia griega, las leyes, la Justicia y la Política son las artes soberanas, y nada debe atentar contra su equilibrio, aunque estas leyes favorezcan a unos en detrimento de otros. Así, cuando el espectáculo comienza se establece una relación entre el protagonista y el espectador, quien asume una actitud pasiva y delega el poder de la acción en el personaje. Como el protagonista se parece al espectador, éste "vive" todo lo que vive el personaje: sin actuar siente que actúa, sin vivir siente que vive. A esta relación emocional se la llama *empatía*. En un determinado momento, el personaje pasa por lo que Aristóteles llama *anagnórisis*, es decir, la explicación a través del discurso de su falla trágica (o *harmatia*) y el reconocimiento de la misma: el héroe acepta su propio error esperando que el espectador, empáticamente, también acepte como mala su propia falla. La suerte del espectador es que no debe pagar por ella. Sin embargo, para que tenga presente las terribles consecuencias de cometer ese error, Aristóteles exige que la tragedia tenga un final terrible, esto es, la *catástrofe.* De esta forma, el espectador, aterrorizado por el final de la tragedia, se purifica de su falla. Así funciona para Boal el sistema coercitivo aristotélico.

Claramente, Boal, cuyo propósito es estimular al espectador a que transforme su sociedad, a que haga la revolución, exige alejarse de la poética aristotélica en todas sus formas y buscar nuevas alternativas. Por esto, analiza las transformaciones que fue sufriendo el teatro a lo largo del tiempo, hasta que llega a la poética del, para él, mal llamado, teatro épico de Bertolt Brecht, quien entiende al personaje de la misma manera que Marx, como objeto de fuerzas sociales, esto es, como portavoz de las fuerzas políticas, económicas, etc.

Finalmente, Boal expone su teoría. La cuestión primordial que él se propone es demostrar la posibilidad de poner al teatro al servicio de los oprimidos y su principal objetivo es, pues, transformar al pueblo, espectador, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, actor, transformador de la acción dramática. Boal afirma que mientras Aristóteles y Brecht crearon poéticas en las que el público delegaba la acción en el actor, aunque en el caso de Brecht se reservara el derecho de pensar por sí mismo (se invierte así la "catarsis" por la "concientización"), la *poética del oprimido* propone la propia acción. El espectador, que no es necesariamente un actor ni necesita tener ningún tipo de formación

al respecto, asume un papel protagónico, transforma la acción dramática inicialmente propuesta, ensaya soluciones posibles, debate modificaciones; en otras palabras, ensaya preparándose para la acción real. En este sentido, Boal afirma que el teatro en sí mismo no es revolucionario, pero sí puede ser un excelente ensayo de la revolución. Los grupos teatrales que se pretenden revolucionarios deben, entonces, transferir al pueblo los medios de la producción teatral, para que éste los utilice a su manera y para sus fines. El teatro es asumido, entonces, como un arma que el pueblo debe manejar.

Con esta finalidad, Boal describe varias experiencias de teatro popular realizadas en América Latina y menciona los tipos más clásicos del *Teatro del Oprimido*, entre los que se cuentan: el teatro-periodístico, el teatro invisible, el teatro fotonovela, el quiebre de la represión, el teatro mito, el teatro-juramento, y los rituales y máscaras. Todas estas propuestas se inician a través del juego, que se utiliza para liberar tensiones y están dirigidas siempre a posibilitar una entrega paulatinamente mayor por parte del participante, tal como se hace en la formación actoral.

Ahora bien, como se observa a través de su libro de ensayos más conocido, Boal rechaza no sólo la estructura dramática aristotélica, sino también la brechtiana. En ninguno de los dos casos duda del valor estético de las obras producidas bajo esas poéticas, pero considera a las dos propuestas ineficientes desde el punto de vista político, pues la "catarsis" aristotélica es, de acuerdo con sus análisis, intercambiada por la "concientización" brechtiana. Y aunque ideológicamente Boal sea más afín a Brecht, lo cierto es que, desde su punto de vista, el espectador sigue siendo en ambos casos un sujeto pasivo que no interviene directamente en la práctica teatral. Sigue existiendo una brecha irreconciliable entre escenario y platea. Y ahí es donde Boal pretende producir un cambio, transformando las tradicionales estructuras teatrales y dándole un papel protagónico al espectador, pues cree que sólo a través de la acción existe la posibilidad de transformación.

Sin embargo, entre los años que Boal escribe su teoría ejerce también su labor de dramaturgo, en el sentido tradicional del término ya que, por ejemplo, en el caso de "Torquemada", en ningún momento se plantea la posibilidad de que el público interfiera en la escena. Es más, la obra se construye prácticamente al estilo brechtiano.

Hacia el final de *Teatro do Oprimido…,* Boal desarrolla el surgimiento del Teatro de Arena y la necesidad de cambio que existía en el ambiente teatral brasilero de la época. Allí, plantea la figura del *Coringa,* un personaje polivalente que puede desempeñar cualquier papel en la obra, pudiendo incluso sustituir al protagonista. El *Coringa* posee una realidad mágica, y todos los demás personajes aceptan esa realidad creada y descripta por él. Es quien tiene a cargo todas las explicaciones de la estructura del espectáculo, que se divide en siete partes: Dedicatoria, Explicación, Episodio, Escena, Comentario, Entrevista y Exhortación. Esta estructura debe ser flexible y, cada vez que fuera necesario, el *Coringa* puede detener la acción para cuestionar las razones de un personaje al llevar a cabo determinada acción. Muchas de estas características, aunque no exactamente con la misma terminología, aparecen en "Torquemada".

Desde el principio, la obra se presenta como un *"relatorio"*, palabra portuguesa, que no existe en español, pero que aparece aquí castellanizada, pues no presenta la acentuación que debería poseer en su idioma original. Un *relatório* es un informe o, más específicamente, un conjunto de informaciones utilizado para reportar resultados parciales o totales de una determinada actividad, investigación, proyecto u otro evento, finalizado o aún en proceso. Como se observa, Boal plantea desde el inicio una diversidad genérica que en nada se ajusta a los moldes teatrales tradicionales. En la didascalia inicial se caracteriza a los personajes principales como "presos políticos", así se observa la temática comprometida de la obra, y se destaca algo que ya había aparecido como propuesta en los ensayos finales de *"Teatro do oprimido…"*:

> El "estilo" de la representación debe ser básicamente realista. Pero cada escena en particular debe ser hecha según el estilo que mejor le convenga; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de mantener un estilo, una forma de representación, etc., única para toda la obra. Los actores intercambian sus personajes en cada escena, es decir, ningún personaje debe ser representado por un mismo actor en dos escenas consecutivas. Cada personaje debe tener su "máscara de comportamiento" (movimiento, voz, etc.), que debe ser mantenido por todos los actores que lo representen… Hay una mezcla de ropas históricas y modernas… (1973: 63-64).

A partir de la cita anterior, puede observarse que las estrategias de representación propuestas por Boal tienden todas a evitar la empatía aristotélica. La diversidad de estilos, la hibridez genérica, la variación de actores para un mismo papel, etc., producen cortes inevitables que le impiden al espectador la identificación con el personaje. En este sentido, la propuesta es típicamente brechtiana, al menos desde el punto de vista de la representación. La diferencia con Brecht que marca Boal a través de esta obra es que los personajes no son objetos sino sujetos de su propio accionar, no están determinados por las fuerzas sociales sino que son libres y eso les otorga un compromiso ético, pues los obliga a optar.

El texto se inicia con un recurso propio de los discursos escritos, esto es, con un *Prólogo*, e incluso desde las mismas acotaciones se expresan ideas comprometidas que apelan a la transformación social. Por esta razón, podemos argüir que Boal confiaba también en la circulación del texto escrito, pues por momentos parece dirigirse no sólo a un potencial espectador, a otros directores o actores posibles, sino también directamente a un potencial lector. Y así, la didascalia posterior al Prólogo afirma: "… esta es una obra de arte, pero pretende ser lo más exacta posible. No fue exactamente así que sucedieron las cosas… pero casi" (1973:64).

La obra está dividida en tres episodios, dentro de los cuales hay varias escenas que proponen distintos tipos de situaciones, desde el encierro de presos políticos en una cárcel, hasta escenas de interrogatorios y torturas, noticieros, discursos políticos, narraciones al público, etc. En el primer episodio aparece un personaje que es claramente el "alter ego" del autor: *el dramaturgo*, aquél que viaja al exterior con sus espectáculos y es acusado de difamar al país a través de sus escritos. Este matiz claramente biográfico se va perdiendo paulatinamente con el avance de la trama, pues este personaje no aparece ni es mencionado ni en el segundo ni en el tercer episodio.

La obra presenta algunos rasgos salientes que resulta interesante destacar. Por un lado, la ironía, la hipérbole, la ridiculización y la paradoja. El tirano "Padre Torquemada" parodia el estilo, a su vez paródico, del *Padre Ubú* de Jarry. Así, sentencia decisiones de esta índole: "…que se aprese a todo el pueblo. ¡Quiero interrogarlo!"(1973: 75). La exageración de las situaciones las convierte en ridículas, provocándose humor pero a la manera de las sátiras, cuya intención final es la crítica. Estas situaciones que pueden resultar graciosas se entremezclan, por ejemplo, con escalofriantes escenas de tortura y muerte, que son rápidamente fragmentadas o interrumpidas, produciéndose siempre el corte en la identificación.

Desde el punto de vista del argumento hay una insistencia en dos temáticas centrales: la tortura y la duda. Y para ello, la sintaxis resulta reveladora como así también la estrategia de la autorreferencialidad, o la metateatralidad, en tanto y en cuanto, dentro de la misma obra aparecen representaciones o relatos que funcionan alegóricamente. Tal es el caso del relato bíblico en el que una madre permite que maten a sus siete hijos delante suyo, con tal de evitar la delación del líder. Se trata de un relato enmarcado que empieza siendo narrado, pero que rápidamente es dramatizado. Cada hijo expone ante su madre una duda y todas éstas son refutadas por ella. Así, cada uno de sus siete hijos es torturado y muere delante suyo. Lo interesante de esta estructura armada sobre la base de la repetición, es que las dudas planteadas y las respuestas de la madre son las inquietudes típicas que pueden surgir en situaciones de enfrentamientos con el poder y de resistencia. No debemos olvidar que toda la obra gira en torno a los presos políticos y a las torturas que éstos sufren, ya que éstas constituyen el recurso principal que el poder de turno emplea para que los presos delaten a sus compañeros.

La autoridad es presentada desde la negación, así, la sintaxis de sus parlamentos acumula pronombres o adverbios de negación; por ejemplo, uno de los policías afirma: "No, no, no, no puede llamar por teléfono, no puede llamar a nadie por teléfono, a nadie, no se puede llamar a nadie por teléfono, no se puede, por teléfono, no, no, no se puede llamar, ni mujer, ni amigo, no, no, no se puede, no se puede" (1973: 75). Claramente se observa el recurso de la reiteración y de la acumulación para enfatizar la idea de que no hay diálogo posible con el sector instaurado en el poder, pues ellos no escuchan y sólo repiten monológicamente "no" a todo. La acumulación y la reiteración funcionan de la misma manera en el caso de la duda, pues la obra propone no poner en duda la lucha, las convicciones, no dejarse convencer, pero sí cuestionar el *modus operandi* o las propuestas de las clases dominantes y burguesas instauradas en el poder, como así también los dictámenes de los dictadores. Con esta finalidad, hay parlamentos enteros donde expresiones como "tal vez" se reiteran hasta el cansancio. La obra expone la idea de que a través de la tortura psicológica todos, potenciales verdugos, podemos transformarnos en opresores, de nosotros mismos y de nuestros seres más cercanos; pues el régimen intenta instaurar la desconfianza.

Sin mencionarlo, la obra utiliza el recurso del *coringa* que explicamos anteriormente, pues hacia el final de los episodios aparecen escenas tituladas "explicación", donde uno de los personajes (no se dice puntualmente quién), didácticamente propone un análisis de lo visto y motiva así la reflexión,

utilizando como recurso discursivo prioritario las preguntas retóricas. La explicación y la exhortación son partes fundamentales de la obra. A Boal parece interesarle, además, la relación inmediata con el contexto de representación del espectáculo, por ello, insiste en la improvisación y en la adecuación de algunas escenas a situaciones fácilmente reconocibles por los espectadores del momento. Por ejemplo, en el caso de los "Noticieros cruzados", donde se presentan fragmentariamente noticias vinculadas, por un lado, a los opresores y, por otro, a los oprimidos, intentando mostrar cómo el éxito de una de las partes deviene en la tortura y el fracaso de la otra, se apela a que se empleen noticias actuales del momento de la representación; o en el caso de la madre que debe presenciar la tortura y muerte de sus hijos, se propone que en cada caso se utilicen métodos de tortura y formas de duda utilizadas típicamente en el lugar en el que se está poniendo en escena la obra.

Como conclusión, vale decir que, entre los años 1962 y 1973, Augusto Boal está gestando una nueva manera de hacer teatro al servicio de la lucha popular y con un tinte fuertemente político. En su propuesta teórica inicial, Boal afirma que políticamente el teatro no ha resultado hasta el momento eficiente, incluso en el caso de Brecht, pues el espectador sigue siendo un sujeto pasivo. Así, propone ejercicios y formas teatrales experimentadas en América Latina que conducen a convertir al espectador en actor, a motivarlo a que intervenga directamente en la trama de la obra, modificándola, de forma tal que el teatro sirva como ensayo para la acción llevada a cabo en la vida real. De esa manera, el espectador actúa directamente y observa si lo que propone desde el discurso es factible de ser realizado en la práctica. Asimismo, se expone a la discusión de su propuesta, pues el resto de los que están observando pueden opinar acerca de lo que él mismo hizo en escena.

Sin embargo, durante estos años, además de estas propuestas y ejercicios, Boal escribió obras de teatro y dirigió su representación frente a un público. Entre ellas se encuentra "Torquemada". Claramente, el autor se aleja en esta obra de la poética aristotélica, no obstante, no parece estar tan lejos de las estrategias del teatro épico, aunque la función política de éste último tampoco haya sido reivindicada por Boal en sus escritos teóricos. Como ya dijimos, se aleja de Brecht en el hecho de que éste último considera al personaje como objeto, determinado por fuerzas económicas, políticas o sociales; en cambio, Boal exhorta a la acción, a asumir una posición, considerando de esa manera al personaje como un sujeto libre, cuya elección lo determina éticamente. Pese a ello, desde el punto de vista de las estrategias actorales y de puesta en escena, Boal busca la ruptura de la cuarta pared para evitar la empatía aristotélica y motivar la reflexión, aspectos propios de la propuesta brechtiana. Así, hace uso de la narración a público, del cambio constante de actores para representar a un mismo personaje, de cambios escenográficos o de vestuario de los propios actores frente al público, de la hibridez genérica, etc.

En este sentido, resulta interesante mencionar que, paulatinamente, Boal parece ir dejando de lado su función de dramaturgo para concentrarse más en la transmisión y experimentación de la *poética del oprimido* en diversos contextos. De esta forma, sería factible pensar que Boal descubrió que en su rol de dramaturgo seguía perpetuando aquello que criticaba en sus ensayos teóricos: la instauración de un espectador pasivo.

Aunque no permitiera la empatía del público con los personajes, en última instancia la estructura de sus obras seguía siendo la de "depositar" ciertas ideas en el otro, motivando una determinada reflexión. No hay entonces una verdadera liberación, tal como la entiende Paulo Freire, en quien Boal se inspira: nadie se libera solo pero tampoco es liberación de unos hecha por otros. De acuerdo con la postura del pedagogo brasilero, con la que Boal acuerda, se trata de hacer una transformación "con" los oprimidos y no "para" ellos. Para esto es preciso creer en los hombres oprimidos, considerarlos como hombres que piensan correctamente, y así, alcanzar el conocimiento de la realidad a través de la acción y la reflexión en común, descubriéndose conjuntamente creadores y re-creadores de la misma. La estructura tradicional del espectáculo teatral en que los actores actúan frente a un público que puede pensar pero no intervenir directamente en la acción, se convierte de esta forma en un monólogo de unos para otros y no en un verdadero diálogo. Ésta sea quizás la razón por la cual paulatinamente Boal haya ido abandonando su rol de dramaturgo, en el sentido estricto del término.

Bibliografía

Boal, Augusto*. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.* Río de Janeiro, Civilizaçâo Brasileira, 2008.

_____. *Tres Obras de Teatro.* Argentina, Noé, 1973.

Miranda, Regina. "El último texto de Augusto Boal", en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología,* Año VII, Nº8, 2009: 29-30.

Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido.* Argentina, Siglo XXI, 2006.

Maquinando: el proceso de recuperación de una fábrica en la escena teatral

Patricia Devesa (CCC-GIAT-Doc/Sur
patriciadevesa@yahoo.com.ar

El proyecto de iniciar un grupo de teatro, hoy Grupo de Teatro Popular Olifante, dentro de la Cooperativa de Trabajo Gráfica Patricios, ex Talleres Gráficos Conforti, surge a partir de la convocatoria que efectuó Norman Briski. Previamente, se había acercado para dar su apoyo a la cooperativa y es así que uno de sus integrantes, Gustavo Ojeda, le propone la formación de un grupo de teatro popular en la misma y convocar al barrio para su participación.

Briski tiene una larga trayectoria en el teatro militante desde el Grupo Octubre en la década del 70 y luego de su exilio, en la post dictadura, funda y dirige Brazo Largo Grupo Teatro Popular, un colectivo de búsqueda estética que nace en el año 2001, vinculado a la Asociación Madres de Plaza de Mayo -en simultáneo con Teatroxlaidentidad- y con la confluencia de dos grupos *Madres* e *Impétigo*. Pero, adquiere vuelo propio, se independiza, siendo luego su espacio de encuentro y de trabajo interno el teatro Calibán. Se define como antiimperialista y anticapitalista y se reconoce como heredero del *Grupo Octubre*. Otro, fue el Grupo Teatral Popular de las Cátedras Bolivarianas como resultado del Seminario de Teatro Popular dictado por Briski, dentro de las Cátedras Bolivarianas de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo; cuyas primeras presentaciones se realizaron en 2004.

Para los años 2008-2009, en apoyo a la toma de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano en CABA, produce cinco piezas teatrales con los alumnos de la misma. En ese periodo *Maquinando* llega a Neuquén, se solidariza con Fa. Sin. Pat. (ex Zanon) y Briski emprende allí un trabajo con los obreros.

Se reunieron por primera vez en marzo de 2005 para delinear el proyecto teatral en la Gráfica y después de siete meses de encuentros semanales, charlas y debates sobre teatro, historia y política, plantearon todas las ideas surgidas en el marco de la fábrica y por votación acordaron contar la historia del lugar en el que se reunieron: el proceso de recuperación de la fábrica sin patrón. El grupo se conforma con gente del barrio de Barracas, trabajadores de la gráfica, docentes, alumnos y familiares de los trabajadores.

Esta fábrica fue creada en 1952, en la que llegaron a trabajar trescientas personas y que imprimía en los noventa el diario *Página/ 12* y la revista *La Maga*, entre otros. Sin embargo, para fines de esa década la empresa comienza a pagar los salarios en forma atrasada e incompleta. La situación se prolongó hasta marzo de 2003, fecha en la que deciden tomar la gráfica durante nueve meses. Para fines de ese año, la Legislatura porteña la expropió, otorgándosela a los trabajadores en noviembre de 2005.

El proceso de creación de la obra implicó, en primer lugar, un relevamiento en la propia gráfica: entrevistas y reuniones con los obreros. A partir del material documental obtenido, desplegaron el trabajo de improvisación. Elaboraron varias versiones hasta llegar a la obra final, después de dos años de arduo trabajo. Una constante marcó el trazado que va desde la recolección del material hasta la versión definitiva: el diálogo permanente con los obreros y la puesta en debate de lo que se iba realizando, por lo que la obra toma una carácter de creación colectiva, una dramaturgia de grupo. La metodología de trabajo interna de este grupo teatral contempló en primer lugar el relevamiento de los acontecimientos; luego vinieron las improvisaciones con diferentes actores en cada rol, la dramaturgia y por último se presentó cada rol. Se postulaban los actores que querían hacerlo y por votación, determinaron quién asumiría cada uno[202].

La conformación del grupo sufrió variantes, algunos no llegaron al estreno en el Teatro Calibán, otros estrenaron, pero cuando la obra tomó otros escenarios de representación abandonaron el grupo. Actualmente lo integran: Guillermo Figueroa, Guillermo Castellón, Matías Figueroa, Diego Díaz, María Pía Molina Brescia, Melina del Valle, Melisa Fuentes, Gabriel Bellardinelli, Miguel Pereyra, Marcela Mesa, Mercedes Chausino, Sandra Enrico, Agustín Enrico, Javier Rincón y Christian Carrizo. La mayor parte de sus integrantes no estudiaron formalmente teatro y se dedican a otras actividades, algunas son ama de casa, por ejemplo.

La dirección de *Maquinado* es de Norman Briski y la coreografía, de Silvina Laguna. Si bien el estreno de *Maquinando* se dio 27 de mayo de 2007 y permaneció en cartel hasta agosto del mismo año en una sala teatral independiente tan particular como es el Teatro Calibán –espacio vinculado a un teatro comprometido-, el resto de los escenarios responden, en general, a escenarios de trabajo y de lucha de la clase obrera: fábricas y sindicatos, como en Cooperativa Gráfica Chilavert,

[202] Entrevista realizada a María Pía Molina Brescia en noviembre de 2008.

Cooperativa Gráfica FerroGraf Limitada, Sindicato de Canillitas (SIVENDIA), Sindicato de Trabajadores de la Municipalidad de Lomas de Zamora, por nombrar algunos. Para diciembre de ese mismo año se presentó en la Gráfica Patricios, lugar de reunión y ensayos hasta la actualidad. Esta gira contó el apoyo de Federación Grafica Bonaerense. Las formas de asociación y circulación del grupo responden a las formas de los movimientos sociales y políticos, y se alejan de plano de la circulación convencional de la comunidad teatral, de ahí su vinculación con La Federación Gráfica Bonaerense y con la Red Gráfica.

El impacto en la recepción de la puesta fue más contundente y emotivo en las cooperativas por un claro proceso de identificación. De todos modos fuera de ellas, provoca la reflexión sobre la necesidad de la organización para un posible cambio a favor de la emancipación de la clase trabajadora. Una de las principales características de su poética, teniendo en cuenta el público destinatario y quienes generaron la pieza, es la elección de un lenguaje claro, por lo que recurrieron a un vocabulario coloquial y cotidiano, que garantizara la comunicación y la comprensión; más allá de que hayan incorporado niveles de conceptualización, como las definiciones de propiedad social o la plusvalía:

> Romero: Esperen, ¿qué estado?? ¡¡¡¡Ni estado ni patrón, gestión obrera y propiedad social!!!!
> Todos juntos: ¡¡¡¡Ni estado ni patrón!!!! Autogestión!!!! *(Se repite)*
> Timoratti: Todo bien pero... la propiedad social, ¿¿ qué es??
> Romero: Es que la fuerza de trabajo es nuestra, nos pertenece. La máquina no es más del patrón ahora... si la ponemos a funcionar va a ser un beneficio de todos y no de uno solo. Eso es propiedad social
> Kuka: No importa el nombre que le pongamos a la gestión, lo importante es que la imprenta vuelva a funcionar... lo importante es la defensa de la fuente de trabajo, es el pan de nuestros hijos... es la zapatilla que les hace falta... que nuestros sueños no tengan remiendos...que podamos ver la luz de las estrellas!!! Es sentir esa sensación como... estar enamorados... ¿¿¿ustedes sintieron esa sensación???
> Japonés: ¡¡¡Eso!!! ¡¡¡Tenés razón... ya no tenemos que producir más plusvalías p'al patrón!!!
> Timoratti: ¿Qué es plusvalía??
> Omar: Es lo que decía este...Marcos...Mars...Marx... ¡¡¡es lo que el patrón roba del trabajo del obrero!!!!
> Timoratti: ¡Ahh! ¡¡Sí!! ¡¡Sí!!
> Juan: Pero esto no soluciona nada...si seguimos produciendo dentro del esquema capitalista vamos a seguir manteniendo la forma alienada del trabajo... (Mirando al japonés) ¡Bah! Me parece que vos querías decir eso, no??
> Contreras: ¡¡¡Por eso acá tienen que volver los patrones!!!

> Juan: ¡¡Noo!!! ¡¡¡ Dejáte de joder con los patrones...acá necesitamos cambiar de sistema, una revolución... como en Cuba!!!
> Omar: O como en Yugoslavia donde la propiedad es todo del estado y la reparte a los trabajadores para producir.
> Contreras: ¡¡¡Y mira cómo les fue!!!
> Fatigatti:- ¡¡¡Yugo!!! ¡¡¡Ni me hables de yugar que me canso!!!!
> Kuka: Yo creo que tendríamos que producir libros para chicos que sirvan para aprender a leer, porque si sabemos leer vamos a aprender, si aprendemos vamos a pensar y si pensamos...¡¡¡podemos decidir por nosotros!!!...si hacemos libros, ¡¡¡ya somos libres!!!... ¡¡¡seamos libres y lo demás no importa nada!!!!! (Escena 17: "La propiedad social", *Maquinando*)[203].

Dentro de sus principios éticos e ideológicos del Grupo Olifante, a pesar de la confluencia de personas con diferentes experiencias, comparten ciertas premisas básicas: independencia, autogestión, coherencia entre la palabra y la acción, vinculación permanente entre la esfera artística y la esfera política-social, acción y movimiento continuo. A partir de ello es que Norman Briski se esgrime como el referente indiscutible del campo artístico y político local, cuando propone una poética que pone en práctica la liberación de los oprimidos.

Conclusiones

Cabe destacar algunos aspectos relevantes, tanto de la esfera teatral como del campo social y político:

- La construcción colectiva fue la alternativa más eficaz que tuvieron estos artistas vinculados a las prácticas políticas. La construcción colectiva entendida como "un gesto y como gestualidad puede generar espacios solidarios, abrir territorios desconocidos, proyectarlos hacia un tiempo futuro" (Molinari, 2006: 226).

- No se trata de un teatro comprometido porque aborda una problemática relevante para nuestros tiempos o tiempos pretéritos, sino del teatro que busca una acción política, una acción política concreta. No se niega al primero, se trata de otro tema más complejo: del *activismo* a través del teatro, es decir, de una herramienta de intervención política que sea una herramienta de transformación, para la emancipación de la clase obrera, en este caso.

- Son artistas que acompañan y militan los procesos de transformación social y reconocen así el campo de la cultura, en general, y de las artes escénicas, en particular, el terreno propicio de disputa hegemónica a la clase dominante.

[203] La obra fue cedida por el grupo, no se encuentra publicada a la fecha. Se respeta escritura original.

- Sus prácticas se circunscriben a lo que denomino *teatroactivismo* que abarca la reflexión, la denuncia, la agitación y la acción. No son meros testigos de las injusticias sociales. Es un grupo que mantiene una relación con los movimientos en lucha, de manera independiente o forma parte de ellos, pero asumiendo el teatro como una herramienta de intervención práctica a favor de sus luchas, cuyos ejes temáticos se ponen al servicio de los movimientos sociales. Están contadas desde adentro, con la potencialidad que eso significa (Devesa, 2010: 53-55).

- Buscan incidir fuera del campo estético, es decir, el teatro como herramienta de lucha. Dichos propósitos son alcanzados desde las temáticas de sus obras: la recuperación de la fábrica bajo gestión obrera.

- Aparecen en lo que llamamos la tercera etapa de la corriente de teatroactivismo de la postdictadura, a la luz de otras luchas que se venían desarrollando en nuestro país: agrupaciones reclamando justicia; los obreros y empleados contra las privatizaciones; los indígenas y campesinos por las tierras; los trabajadores desocupados-piqueteros por trabajo genuino y control obrero de las empresas abandonadas por sus dueños; a las que se suman puebladas, trabajadores de la salud y de la educación, estudiantes, entre otras. Sin embargo, estas densas redes sociales no eran percibidas, hasta diciembre de 2001, que tenían como objetivos: la socialización, el desarrollo de un auténtico contrapoder y, en algunos casos, organización de la toma del poder.
Durante 2001 surge Brazo Largo y, para la cuarta etapa, cuando son percibidas dichas redes se consolidan nuevos grupos por contagio de los que le anteceden como Olifante, Teatro Popular de Madres.

- Briski se corre del lugar de teatro de la resistencia –estar en contra de- por un teatro de los territorios liberados –espacios de construcción alternativa, fuera de las organizaciones y partidos políticos. “Y no soy beckettiano, soy más bien denunciante. No soy más judío, no soy más peronista y no soy más izquierdista. Al no ser más, o me estoy muriendo o estoy naciendo para otra cosa… Ahora siento que soy más anarquista. Me parece que llegué al lugar al que llegamos todos, nos cuesta caminar. Leo mucho a Walter Benjamin y él ya lo había dicho: el progresismo es una catástrofe”.

No hay una intención panfletaria en sus producciones, más bien una intención revisionista sobre el acontecer de los hechos, en tanto reinterpreta hechos históricos a la luz de nuevos datos, o nuevos análisis más precisos o menos sesgados de datos conocidos.

Bibliografía

Briski, Norman. *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en la Argentina.* Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.

_____. “Genética del entusiasmo”, en *Mu. El periódico de lavaca*, año 1, n°6, 2007: 16-18.

_____. “El Teatrik (Teatro político)”, en www.sincensura.org.ar , s/ref.

Galeano, Jaime - Diego Lanese. “Entrevista con Norman Briski: El teatro es la herramienta más propicia para estas crisis", en *Revista Sudestada*, año 3. n° 23, 2003: 23-24.

Devesa, Patricia. “Categorías para pensar las prácticas políticas y las prácticas escénicas”, en *PasodeGato. Revista Mexicana de Teatro*, año 8, número 40, 2010: 53-55.

Molinari, Eduardo. “Arte y política”, en *La Normalidad. Ex Argentina*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2006: 224-231.

Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus, 2006.

“A propósito de la duda” (2000) de Patricia Zangaro: el teatro como herramienta social en la búsqueda de memoria, verdad y justicia

María Fukelman (UBA- CCC)

mariafukelman@gmail.com

A propósito de la duda de Patricia Zangaro (Buenos Aires, 1958) fue escrita en el año 2000 y disparó la gestación de un movimiento que reúne teatro y militancia con el objetivo de crear conciencia en el público, y facilitar la restitución de identidades de niños y niñas secuestrados y robados por las fuerzas militares y sus cómplices civiles. Conocido como Teatro x la Identidad, ayuda a las Abuelas de Plaza de Mayo en su tarea y se renovará año tras año con numerosas producciones, hasta que el motivo que le dio origen deje de existir. *A propósito de la duda* busca un lenguaje directo, una comunicación explícita y sin ambigüedades, acorde al impacto que busca producir en el espectador. Zangaro coincide con Bertolt Brecht cuando éste afirma: “También es hoy más difícil permanecer sordos ante la exigencia de que se escriba en forma realista (…) Decir la verdad es una tarea más y más urgente” (Brecha, 1979). Además de construir memoria y resistencia, *A propósito de la duda* confía en la capacidad del teatro para la transformación social.

Entre 1976 y 1983 el gobierno dictatorial, surgido bajo el amparo de intereses nacionales y extranjeros, impuso políticas que empobrecieron al país y aumentaron la brecha entre ricos y pobres. Para poder implementar planes económicos antipopulares redactados por los organismos financieros internacionales, el poder de facto debió montar una represión inédita en nuestra historia. Treinta mil personas, entre las que se encontraban numerosos hombres y mujeres jóvenes, muchas de éstas últimas embarazadas o con pequeñas criaturas, fueron perseguidas, secuestradas, torturadas, asesinadas y desaparecidas. La apropiación sistemática de los bebés nacidos en cautiverio y tomados como “botín de guerra”, ha sido judicialmente probada y su nefasto resultado puede cuantificarse en un número cercano a 500 chicos. Niños que perdieron, junto a su familia, su identidad. La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo trabaja desde el 22 de octubre de 1977 para recuperar a los nietos secuestrados. Al día de la fecha[204], las Abuelas pudieron devolverles la identidad a 101 jóvenes.

A propósito de la duda surgió a raíz de una fuerte necesidad personal de la autora de “hacer algo”, de concretar un aporte desde el teatro social y ponerlo al servicio de la causa de Abuelas. Con este fin, Zangaro le propuso la idea a Daniel Fanego (quien sería el director de la puesta) y juntos comenzaron a trabajar en el proyecto. La obra se estrenó el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Rojas, con características de espectáculo semimontado, y su éxito fue arrollador. Pensada para sólo cinco funciones, la excepcional recepción que le brindó el público la mantuvo en cartel hasta fines de noviembre de ese año en una sala más grande en el Centro Cultural Recoleta.

[204] Abril de 2010.

A propósito de la duda habla de los desaparecidos, de los apropiadores, de las víctimas y de los victimarios, de una manera clara y contundente. A partir de una temática directa, se intenta hacer llegar un mensaje movilizador a la sociedad. Desde el título de la obra se puede apreciar el objetivo fundamental de la misma: instalar la duda sobre el conocimiento de la propia identidad. En la propuesta escénica el objetivo se canaliza a través de la pregunta: "¿Vos sabés quién sos?", ya que se considera que sólo desde la formulación de interrogantes, de inquietudes, puede ser posible arribar a la verdad.

El material que se utilizó para escribir el texto proviene de la realidad. *A propósito de la duda* está conformada por diferentes testimonios de abuelas y nietos recuperados, pero también de apropiadores y represores, que fueron facilitados por la Agrupación HIJOS y por los Nietos, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo[205]. Araceli Arreche cita a Mariana Eva Pérez al afirmar que si la autora incluye esos testimonios "es porque nada de lo que ella escriba será más elocuente para enunciar lo que quiere enunciar" (Arreche, 2007). Los testimonios incrementan las sensaciones de aberración y horror que generan los actos genocidas, y constituyen una contundente apelación al pensamiento crítico del colectivo social para evitar la repetición de hechos similares.

Teatro y militancia son categorías que se encuentran unidas en diferentes etapas de la historia argentina. Desde el teatro al servicio de una ideología política partidaria (teatro anarquista, teatro de ateneo socialista, teatro del proletariado, etc.) a expresiones de resistencia como Teatro Abierto en 1981, durante el mismo proceso militar, son muchas las variantes. El movimiento Teatro x la Identidad, proyecto en el cual se recupera "el rol social del actor que se compromete con su pueblo y se convierte en su voz" (Devesa, 2003: 396), comienza en el año 2001, con cuarenta obras que se presentan simultáneamente en catorce salas, utilizando los días lunes para las funciones. *A propósito de la duda* fue el disparador que dio inicio a tal movimiento.

Para Irene Villagra (2007) Teatro x la Identidad "es un movimiento vigente", que tiene un "objetivo principal: la recuperación de todavía cerca de 400 nietos apropiados por la acción del terrorismo de Estado". Al intentar, desde el teatro, promover la activación de la memoria, y reparar los efectos de la última y más violenta dictadura militar argentina, el movimiento trasciende, como afirma Araceli Arreche (2007), el "gesto estético" para esgrimir en un "gesto político".

A propósito de la duda es una pieza teatral breve, de un solo acto. La obra comienza con un niño que juega a la pelota hasta que escucha el sonido de un helicóptero y la abandona. Como postula Patricia Devesa, esta imagen inicial "puede interpretarse como la evocación de un episodio de la infancia del personaje central, Pelado" (Devesa, 2002: 390). En tanto la obra está construida en torno a testimonios reales, su marco escénico se asemeja al de un juicio. En él se enfrentan tres abuelas (una de ellas es quien levanta del suelo la pelota que había dejado el niño, dando comienzo a la

[205] Además de los testimonios directos, Zangaro utilizó materiales periodísticos y audiovisuales para la escritura de *A propósito de la duda*.

acción) que quieren recuperar a un nieto (y con él, a todos los nietos), y un matrimonio de apropiadores. En el medio de estos dos grupos opuestos se encuentra el joven, que fue apropiado ilegítimamente, pero que todavía defiende a quienes cree (o quiere creer) que son sus padres.

Una de las abuelas instala la duda acerca de si la calvicie es hereditaria. Esta pregunta repercute en el muchacho a partir de su alopecia, no acorde con el frondoso cabello de su supuesto padre. El joven comienza a argumentar incoherencias para explicar su estado capilar:

> Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo… (…) No le gustan los pelados. Dice que tienen pinta de maricones, que le vienen ganas de arrinconarlos, y retorcerles las bolas (…) No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo… (pp. 2-3).

Así, vemos, por un lado, qué tipo de discurso le ha sido instalado por parte de los apropiadores y, por el otro, cómo hay algo que no "encaja" dentro su pensamiento. Esta incongruencia que emerge a la superficie, aunque se la quiera tapar, habla de su verdadera identidad. Como afirma Patricia Devesa (202: 390), Pelado "se vale de una cadena de deducciones para dar por verdaderas afirmaciones absurdas que comienzan a confundirlo. Se hace imposible sostener la mentira".

Luego de los discursos de los apropiadores, quienes se consideran las "verdaderas" víctimas de la causa ("Hoy en la Argentina los que cuidamos de nuestro país somos delincuentes"; "Tengo que cuidar la salud física y mental de mi hijo. No voy a permitir que lo enfermen de odio y resentimiento", p. 2), se entrecruzan los relatos de los jóvenes que presencian el juicio, con los de las abuelas, quienes avanzan hacia los apropiadores mientras ellos van retrocediendo. Este movimiento es la representación esperanzada de cómo la verdad va saliendo a la luz. En un momento de la obra, irrumpe desde el público la figura del Hombre, quien se presenta como un gendarme, a quien "le tocó" cumplir determinadas funciones en los operativos militares:

> A mí no me informaban lo que iban a hacer con los detenidos, pero uno lo imaginaba. Vi varias mujeres embarazadas en Olimpo (…) Se ponían cubiertas, se echaba combustible, se tiraba el cadáver, y se volvía a tapar con más cubiertas. Yo no siento remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos. (pp. 3-4).

A partir de este testimonio del represor, el grupo de jóvenes que estaba observando en silencio inicia un sorpresivo "escrache" en su contra al grito de "¡Asesino! ¡Asesino!" (p. 4). Así, la pregunta que atraviesa toda la obra se hace escuchar, desde allí y durante toda la puesta, al ritmo de la murga: "¿Y vos sabés quién sos?" (p. 4). Los jóvenes se lo preguntan al muchacho Pelado, pero también están cuestionando al público. Esta interpelación no se hace hacia la masa anónima, sino que se pretende

dirigirla personalmente a cada una de las personas que están en las gradas. Se escuchan, entonces, diferentes testimonios verídicos de chicos que fueron robados de los brazos de sus padres, que no son aquellos actores que están representándolos, pero que bien podrían serlo, porque cualquiera pudo padecer este crimen. Este hecho también se ve reflejado en la obra cuando se evitan los nombres propios para definir a los personajes[206]. La duda, entonces, no debe entenderse como un proceso individual, que afecte solamente a quienes padecieron de manera directa la represión y la apropiación sistemática de bebés nacidos en cautiverio, sino que la duda es social. A partir de los testimonios que interpelan al Muchacho Pelado, y al entramado colectivo todo, contándole los recuerdos de sus padres, sus vivencias, se intenta generar un cuestionamiento general acerca de la propia identidad.

La obra no tiene un final cerrado, en el que se dé cuenta del accionar que va a llevar a cabo Pelado a partir de ese momento, sino que termina con la pregunta que acecha las conciencias: "¿Y vos sabés quién sos?" (p. 6).

A propósito de la duda parte de la consideración de que ayudar a las Abuelas de Plaza de Mayo a encontrar a sus nietos es ayudar a la comunidad a que recupere una identidad robada y tergiversada por las fuerzas militares usurpadoras. Patricia Zangaro afirma que consideró este fenómeno como,

> una necesidad social. Nosotros no habíamos generado nada ni aquello lo habíamos inventado nosotros. Simplemente coincidía nuestra necesidad con una necesidad de la sociedad de poner en el centro de la escena la causa de las Abuelas, la cuestión de los bebés apropiados sistemáticamente por la dictadura militar[207].

A propósito de la duda invita a la acción. Como afirma Patricia Devesa,

> se trata de una obra que apela a la participación concreta del lector / espectador hacia la búsqueda de la identidad robada a los niños secuestrados o nacidos en cautiverio por el régimen militar (2002: 388).

La elección de testimonios reales, por otra parte, se sustenta, según Araceli Arreche,

> en dos direcciones: la primera donde la figura del testimonio se presenta como 'fuente' de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático *(texto destino)*, y la segunda donde se lo elige como *formato* exaltando su *naturaleza* en el juego de lo dramático (2007).

---

[206] Patricia Devesa afirma que "la elección de personajes sin nombre propio se relaciona con la búsqueda de la identidad y también a roles sociales-históricos presentes en el inconsciente colectivo: HIJOS y Abuelas de Plaza de Mayo" (Ídem, p. 391).

[207] Entrevista realizada por la autora de este artículo a Patricia Zangaro, en Buenos Aires, 19-11-2008.

Es decir, que el relato testimonial va a tener la función de interpelar al público dando cuenta de que aquello de lo que se está hablando realmente existió, y así intentar que esto cause mayores efectos en quienes están mirando la obra, activando su memoria y buscando justicia a partir del teatro:

> El *testimonio* como *forma dramática*, entonces, establece una puesta en escena para el duelo, fundando *comunidad* allí donde fue destruida. Lo importante no se concreta solamente en comprender el mundo de las víctimas (denuncia), sino en lograr la condena de los culpables (reclamo de justicia). Quienes buscan recordar están dentro de una lucha política, la *memoria* se coloca en el escenario de los conflictos actuales y pretende jugar en él (Arreche, 2007).

Además, como sostuvo Bertolt Brecht (1979), la diferencia entre el viejo teatro y el teatro político se da a partir de que en el viejo teatro se ve que el sufrimiento humano es trágico porque es inevitable, mientras que el teatro político muestra que el sufrimiento humano sí es evitable. Es decir, el hecho de dar cuenta de que aquella época siniestra sucedió en nuestro país porque fue permitida por la sociedad, que podría haber sido evitada, multiplica la percepción del horror histórico e incita a la toma de acciones urgentes para reparar las consecuencias de estos hechos.

Patricia Devesa sostiene que *A propósito de la duda* forma parte de las obras de Postdictadura que intentaron transformar "un período nefasto de la historia argentina en creación estética e ideológica" a partir de determinados puntos en común:

> El lenguaje como medio de un mensaje claro, en tanto se plantea incidir en la sociedad; el trabajo sobre un saber previo –la dictadura y sus consecuencias–; el desarrollo de ciertos tópicos como el dolor, el falseamiento de la identidad y el quiebre espacio-temporal, al entablar un diálogo entre el presente y el pasado (Devesa, 2003: 404).

Por otro lado, el recurso del Hombre que ingresa desde la platea "implica un fuerte grado de conmoción para el lector y aún más para el espectador: un represor puede estar sentado junto a él" (Devesa, 2002: 391). Estos elementos, entonces, se presentan como una herramienta eficaz para repensar la dictadura militar como un proceso histórico, sacudir la memoria de la población para arribar a un análisis más profundo que trate de activar mecanismos de reparación. Los cánticos de murga de los jóvenes dan cuenta de que la búsqueda continúa y eso significa que no se han bajado los brazos. Como sostiene Patricia Zangaro, las Abuelas de Plaza de Mayo "siempre apostaron a la vida, a que esos chicos están y que necesitan recuperar su identidad"[208].

[208] Entrevista citada.

En el 2000, cuando nació *A propósito de la duda*, la situación social crítica se encontraba a punto de estallar como consecuencia de un proceso que se venía gestando desde la década menemista, con sus políticas económicas de ajuste continuo. Así, Teatro x la Identidad surgió como movimiento en 2001, año en el que detonó la crisis económica y social que terminó con la caída, forzada por la mayor parte de la sociedad, de un presidente constitucional, Fernando De la Rúa. El desempleo y la exclusión eran las principales preocupaciones y, como postula Irene Villagra (2007), la clase social que mayoritariamente había apoyado a Menem, durante dos períodos, y luego a De la Rúa y que "pudo adherir a varias falsedades: la política de privatizaciones –con la excusa de integración de Argentina al primer mundo–; la creencia en una perpetua paridad cambiaria entre el peso y el dólar del 1 a 1; en resumen, vida ficticia durante una década y media", fue la misma clase social que, "inserta en el sistema, con altos consumos, tomó contacto con la realidad cuando quedó atrapada en el *corralito*".

Teatro x la Identidad posee un claro gesto de denuncia política. En 2002, a dos años de la creación de *A propósito de la duda*, Daniel Fanego (su director y participante de la comisión directiva de Teatro x la Identidad en ese entonces) afirmó:

> Lo que no se pudo hacer *manu militari*, se consolidó en democracia, de la mano de dirigentes que han gobernado los últimos veinte años el país, dirigentes cómplices en silencio, del ocultamiento de pruebas (Devesa, 2003: 401).

La obra, entonces, se encuentra enmarcada dentro de un movimiento de resistencia a políticas antipopulares.

En *A propósito de la duda* se da cuenta de una sociedad mutilada. Se muestran numerosos testimonios en los que siempre "se habla por aquel sujeto que debería *decir* y que no puede en tanto está desaparecido" (Arreche, 2007). En consonancia con esta afirmación, no se ven en la obra personajes (salvo los apropiadores y el represor) de la edad que debería tener aquella generación que era joven durante la década del '70 y que fue agredida de distintas maneras. Es decir, "del lado" de aquellos que buscan activar la memoria y recuperar a los nietos, vemos a las abuelas (madres de aquella generación) y a los nietos. Faltan los padres.

En el año 2000, *A propósito de la duda* fue vista por 8000 espectadores y durante ese año siete jóvenes recuperaron su identidad. En diciembre del año 2000, en el marco de la vigésima Marcha de la Resistencia, la obra se representa en la Plaza de Mayo. Al año siguiente, el 9 de abril de 2001, se repone pero ya como parte de Teatro x la Identidad. Finalizado el ciclo de ese año, *A propósito de la duda* se representa en Francia con actores franceses.

En 2008, los organizadores de Teatro x la Identidad solicitaron que *A propósito de la duda* volviera a ser representada durante el *Encuentro Nacional e Internacional* entre el 13 y el 30 de noviembre. La

autora, Patricia Zangaro, y sus directores, Daniel Fanego y Érika Halvorsen, recientemente incorporada, consideraron que era necesario plasmar en la obra ciertos hechos significativos para la sociedad argentina ocurridos entre 2000 y 2008. Se decidió hablar especialmente de la desaparición de Jorge Julio López (testigo clave en el juicio al ex comisario Miguel Etchecolatz), ocurrida el 17 de septiembre de 2006.

Este gravísimo suceso refleja un sistema de represión y encubrimiento que, aún en democracia, sigue operando. A pesar de los últimos avances en los juicios a torturadores, represores y apropiadores, la desaparición de López pone al descubierto el hecho de que hay determinados temas sobre los que todavía "no se puede hablar". No ha podido terminarse con un siniestro aparato que, aunque no es visible como estructura, cuenta con un alto grado de alcance y con recursos; se escuda en las sombras y desde allí actúa. Esto fue, precisamente, lo que quiso resaltar Patricia Zangaro con las modificaciones llevadas a cabo[209]. La autora afirma que la obra,

> no podía hacerse de la misma manera que se hizo en el 2000, cuando nuestra mirada era mucho más cándida en ese sentido, una mirada más heroica: todos daban testimonio y esto era muy importante mostrarlo. Pero lo que puso en evidencia, aunque ya se sabía, por supuesto, de manera muy dolorosa para la sociedad, la desaparición de Julio López, es que ese aparato represivo que se montó durante la dictadura sigue intacto y sigue operando en las sombras. Las fuerzas policiales que fueron incorporadas durante la dictadura están en funciones todavía en la policía bonaerense[210].

El día del estreno de esta nueva versión de *A propósito de la duda* en el Teatro Nacional Cervantes (representada el 13, el 23 y el 30 de noviembre de 2008) se produjo una amenaza de bomba anónima en la sala, lo que abona lo expuesto por Zangaro.

A propósito de la duda, más allá de sus bondades estéticas, se mantiene vigente, porque dio origen a un movimiento político y artístico denominado *Teatro x la Identidad* y, porque lleva a cabo una tarea social que todavía no ha sido acabada. Como se afirma en la obra: "Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos" (p. 2).

Bibliografía

Arreche, Araceli. "Teatro e Identidad. Violencia política y representación estética: *Teatro x la Identidad* 2001-2007", investigación inédita, 2007.

Brecht, Bertolt. "Carácter popular del arte y arte realista", en B. Brecht, G. Grosz, E. Piscator, *Arte y sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1979.

[209] Para un mayor detalle de los cambios observados entre las dos versiones ver: María Fukelman, "Una duda a propósito de *A propósito de la duda*: actualizaciones requeridas por el paso del tiempo" en *XIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*: "25 años de teatro en la Postdictadura 1983-2008", 27/11/08, inédito.

[210] Entrevista citada.

Devesa, Patricia. “A propósito de Patricia Zangaro”, en Dubatti, Jorge (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

Devesa, Patricia. “Aportes a la historia del teatro argentino: Teatro x la Identidad”, en Dubatti, Jorge (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

Dubatti, Jorge. “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”, La revista del CCC [en línea], Septiembre / Diciembre 2008, Nº 4 [citado 2009-10-28]. Disponible en Internet: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/. ISSN 1851-3263.

Fukelman, María. “Una duda a propósito de *A propósito de la duda*: actualizaciones requeridas por el paso del tiempo”, en *XIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: “25 años de teatro en la Postdictadura 1983-2008*, 27/11/08, inédito.

Villagra, Irene. “*Teatro Abierto* y *Teatro x la Identidad*: dos experiencias de la historia argentina reciente y del tiempo presente”, *XIII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 2007.

Zangaro, Patricia. *A propósito de la duda* en Biblioteca virtual de *Teatro x la Identidad*, www.teatroxlaidentidad.net, 2001.

Zangaro, Patricia. *A propósito de la duda* (versión 2008), aún sin publicar.

¿Evergetismo en el origen del teatro estable cordobés?

María Elena Troncoso (FFyH, UNC)

mariaelenatroncoso@gmail.com

La manifestación política espectacularíza la presencia del pueblo de un modo poco previsible: ¿quién sabe como acabará la irrupción de una multitud en las calles? En cambio, la popularidad de cantantes o actores, dentro de espacios cerrados, con un principio y fin programados, a horas precisas, es una espectacularidad controlada

García Canclini, 2005.

Introducción

Nuestro trabajo surge a propósito del instituto del evergetismo, su conceptualización y los diferentes estudios que lo abordan, especialmente los citados por la Dra. Nora Sforza en su obra *"Teatro y poder político en el Renacimiento Italiano"* [211], en el que demuestra acabadamente su hipótesis acerca de la relación del teatro de corte señorial de la ciudades italianas de Ferrara y Venecia, con la política.

A partir de este contexto, y teniendo en cuenta una de las líneas de investigación que venimos desarrollando sobre el teatro estable de la provincia de Córdoba[212], intentaremos determinar si es posible advertir alguna o algunas de las condiciones esenciales del evergetismo en el surgimiento de teatro estable creado en la ciudad de Córdoba, Argentina, entre los años 1958/59.

Este último cometido lo realizaremos a partir del contexto histórico-político y teatral provincial, de la lectura de los cuerpos legales que dan nacimiento al elenco, de su primer director y primera obra estrenada, extremos que por razones de extensión expondremos de modo resumido en el presente.

1. Evergetismo

El evergetismo constituye una figura que se relacionó siempre con el aforismo *panem et circenses*, locución latina atribuida peyorativamente a las prácticas del mundo de la política llevadas a cabo con el fin de distraer a los ciudadanos, por lo general, con entretenimiento de bajo costo o de mala calidad.

---

[211] Sforza, Nora. *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república*. Buenos Aires: Letranómada, 2008. En esta obra, la autora se ocupa de describir de qué modo utilizaban el evergetismo en el teatro tanto las familias gobernantes de las señoriales ciudades de Ferrara y complementariamente de Mantua y Milán, y el gobierno oligárquico de la República de Venecia.

[212] Dentro de la cual podemos mencionar las ponencias "Locos de verano. Primer estreno de la comedia Cordobesa" (2008), "Comedia Cordobesa: patrimonio histórico cultural de la provincia de Córdoba" (2006) y el ensayo "Con zapatos de Comedia" (2005).

La frase surgió en la Roma antigua y se le atribuye al poeta Décimo Junio Juvenal para criticar la corrupción del Cesar. Así, en su "Sátira X", el escritor describe la costumbre de los emperadores de regalar trigo y entradas para los juegos circenses como forma de mantener al pueblo distraído de la política.

En este contexto, Nora Sforza define el evergetismo como "la utilización de una serie de diversiones ofrecidas por los señores a sus súbditos para mantener su poder político –muchas veces ilegítimo- en forma indiscutida" (Sforza, 2008: 21), para luego revisar las conclusiones de los diferentes autores que abordaron dicha figura, y que podemos sintetizar a continuación del modo siguiente con la finalidad de conocer sus principales características.

El evergetismo ya fue utilizado en el mundo antiguo como principal forma de mantener el poder político, impulsando el patriotismo, a través de los distintos rituales y actividades que fueron incorporando o jerarquizando socialmente los elementos de la población de las distintas ciudades, dando cuenta estas prácticas del carácter de "instrumento social en manos de la aristocracia, las instituciones cívicas y Roma", a pesar de su "apariencia trivial". Así, v. gr., hallan su origen en el evergetismo las denominadas fiestas ancestrales o patronales que se celebran hasta la actualidad (Gascó La Calle, 1995: 177-186).

También, se utilizó en los inicios de la modernidad clásica como principal herramienta de las familias nobles para exhibir su magnificencia[213].

En el caso de los espectáculos producidos como consecuencia del evergetismo en la corte italiana de Ferrara, el ciudadano se limitaba a recibir pasivamente el espectáculo según su condición de mero súbdito[214].

Este instituto también implicó una alteración en la estructura tradicional de los espectáculos, por la participación del señor, familiares o integrantes de su corte, y siempre con fines políticos tales como pacificar al enemigo, publicitar las alianzas, exaltar la propia jerarquía, entre otros similares[215].

Constituye una característica destacada propia del evergetismo, "la magnificencia" que debían exhibir los espectáculos teatrales -en tanto enaltecían un determinado régimen político-, en parangón con las festividades de triunfo romanas[216]. Esta magnificencia constituyó la nueva virtud principesca rescatada de la filosofía tomista-aristotélica, que permitía dar rienda suelta a los grandes gastos de producción que alcanzó, por ejemplo, el teatro cortesano de la Italia renacentista.

---

213 Para este análisis cita a Burucúa, Emilio. *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la Modernidad clásica.* Buenos Aires, Lugar Editorial, 1993.

214 Véase en este sentido, Vecchi Calore, Marina. "Rappresentazioni sacre rinascimentali negli statu estensi, espressione di una collettività o manifestazione di potere?", en AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, (comp. Maristella Panizza Lorch Milán), Edizioni de Comunità, 1980.

215 Cita a Rosemberg, Charles en "The Use of celebrations in Public an Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara", en AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, op. cit.

216 Gundersheimer, Werner. "Popular Spectacle and the Theater in Renaissance Ferrara", en AA.VV, *Il Teatro del Rinascimento*, op. cit.

Consistente en una especie de gracia o "regalo" que decidía otorgar el señor a sus súbditos, en aras de hacer visible su poder y por diferentes razones identificadas con el humanismo tales como la búsqueda de fama y honor, el ego señorial, el mero gusto por el arte teatral o la visión del teatro como una forma novedosa de entretenimiento visual, no reemplazable por la literatura (Sforza, 2008: 25).

La evergesis implica generalmente un comitente, es decir, un mecenas que encarga a un autor los espectáculos que luego serán apreciados y hasta protagonizados por esos mismos señores de la corte[217].

Pero Sforza demuestra que el evergetismo también puede ser advertido en la lectura de los prólogos de las obras teatrales realizadas, en las descripciones de espectáculos y en el tipo de vínculo entablado entre los dramaturgos, escenográfos y directores, y los señores comitentes.

A través de esta metodología, Sforza prueba el evergetismo en la corte italiana de Ferrara y Venecia durante el Renacimiento.

Así, luego de estudiar el contexto histórico, social y político de ambas cortes y país, Sforza realizó un análisis de "el Prólogo" de las obras cortesanas de la época, ya que según la estructura de la obra clásica, el prólogo constituye la parte que describe los criterios de composición de la comedia y sus tramas escénicas. Además por ser característica fundamental del prólogo del renacimiento, su función de "entretenimiento", siendo ésta una cualidad inescindible de la función política que tiene el teatro de este período que alcanzó un alto grado de desarrollo[218].

Todo ello lleva a Sforza a concluir que la comedia renacentista surge "con el fin preciso de representar un divertido entretenimiento intelectual, un juego festivo, una diversión".

2. El Teatro estable de Córdoba en su contexto de origen

Pasando ahora al segundo extremo de nuestro análisis, esto es, el contexto histórico y socio-político en el cual surge el elenco estable cordobés, como así también el modo en que surge el mismo, nos debemos situar en el año 1958.

Se trató de una época de importantes cambios políticos ya que Córdoba acababa de salir de su intervención federal bajo el mando de Dalmiro Videla Balaguer, extendida desde el 21 de septiembre de 1955 hasta el 30 de abril de 1956 y de Medardo Gallardo Valdez, del 30 de abril de 1956 hasta el 1 de mayo de 1958.

---

[217] En la obra de Giulio Ferroni *La scena, l autore, il signore nel teatro delle corti padane,* en AA.VV., Il teatro..., op. cit. Esta circunstancia es la que le lleva a Sforza a definir la cultura del renacimiento –con una corte productora y espectadora a la vez- como la "cultura escenográfica".

[218] Así aborda el estudio de las obras de Ludovico Ariosto, entre las que se destaca La Cassaria, considerada la primera obra de teatro cómico moderno de la corte de Ferrara; como así también las de Angelo Beolco, más conocido como Ruzante, de la republica de Venecia. Ambos autores, en íntima relación, son los señores de sus respectivas cortes.

Después de esa fecha asume al gobierno -fruto de los comicios democráticos- el radical intransigente Arturo O. Zanichelli, junto a su vice Ángel Reale.

Debemos recordar el contexto político nacional años antes, en el que se acababa de conformar la Unión Cívica Radical, dirigida al principio por Leandro N. Alem y luego por su yerno Hipólito Irigoyen. Por entonces, el ala más radical de este partido reclamaba "la ampliación de la base de participación social", lo que culminaría con la sanción de la ley Sáenz Peña de sufragio universal, en 1912.

Este es el contexto político en el que escribe el autor de la primera obra que estrenará la Comedia Cordobesa. [219]

También debemos recordar que en el mismo período, surgen además el teatro estable de Tucumán y la Comedia Bonaerense de Buenos Aires. Panorama frente al cual Córdoba no permanece ajena.

En este contexto aparece en la escena cultural cordobesa el director Eugenio Filippelli que comienza a trabajar junto al entonces subsecretario de Cultura y Educación de la provincia, Carlos Tagle Achával, un joven abogado y dramaturgo, según lo describen textos de la época. Fruto de este binomio surgirá el anteproyecto presentado en la legislatura provincial por los diputados de la misma UCR Intransigente gobernante, Aurelio Bustos, electo por el período 1958-1962, junto el doctor Acosta Luna, equipo al que también sumaron su asesoramiento los hermanos Di Mauro, reconocidos titiriteros cordobeses[220].

Entonces el proyecto de teatro estable fue debatido en las cámaras legislativas, cobrando forma de ley N° 4587, partida de nacimiento de la "Comedia Cordobesa", elenco estable dependiente del Superior Gobierno de la Provincia de Córdoba, con la determinación incluso del lugar de funcionamiento en el edificio del Teatro Rivera Indarte, hoy Teatro del Libertador General San Martín.

Respecto de la discusión parlamentaria, el maestro Filippelli la recuerda del siguiente modo:

> Redactamos un proyecto que fue tratado en las cámaras legislativas y finalmente aprobado. Claro que no fue fácil. Conservo todavía los diarios de sesiones donde se registran hechos curiosos; por razones políticas, un grupo minoritario de legisladores se oponía, con aquellos argumentos de que "si en los hospitales no hay algodones y en las escuelas no hay tizas, ¿para qué queremos gastar en teatro?". Además, el diputado que presentó el proyecto tenía ideas muy vagas

[219] En el prólogo de "Locos de verano" de Gregorio de Laferrére se trae a colación el clima de la época: La obra de Laferrére se despliega sobre este trasfondo de denuncia de ilegitimidad y fraude que pesaba sobre el régimen que se había abierto bajo Roca y Juárez Celman, y que era una sensación compartida por gran parte de la población del país. En el plano cultural se registraba un gran movimiento de ampliación e incorporación de público como se hace evidente en las cifras de casi 200.000 ejemplares alcanzadas por la revista Caras y Caretas, aparecida en 1897. Tanto en el plano político como en el cultural, la propia dinámica de los procesos y de las instituciones está exigiendo una ampliación del espacio de lo público. Y el teatro es un espacio público por definición. Meyer, Marcos, en el prólogo de *Locos de Verano* de Gregorio de Laferrére. Buenos Aires: Losada, 2004: 10-11.

[220] Los hermanos Héctor y Eduardo Di Mauro conformaron el grupo de titiriteros "La Pareja" y llegaron a formar hasta tres generaciones de titiriteros en Córdoba, viajando por escenarios nacionales e internacionales. En "Héctor Di Mauro. Maestro del teatro de muñecos" de Beatriz Molinari, Picadero N° 17, Instituto Nacional del Teatro, mayo/agosto 2006: 46-47.

> sobre el tema… por suerte estábamos al lado de él, para asesorarlo, junto con los titiriteros Héctor y Eduardo Di Mauro (Felippelli, 1994: 61-68).

En el cuerpo normativo se creaba el cargo de un "director general de la Comedia Cordobesa, responsable del plan anual de actividades, dependiente de la Secretaría de Educación y Cultura, con colaboración de un secretario técnico-administrativo; responsable de seleccionar a actores y actrices por concurso según antecedentes de formación específica, talento y cualidades naturales, morales y culturales"; recayendo el nombramiento sobre el mismo Eugenio Filippelli, teatrista de extensa trayectoria nacional que pasó, entre otros, por el Teatro Libre Evaristo Carriego, Las dos Carátulas de Radio Nacional, la Escuela de Arte Escénico de Avellaneda, la de Arte Dramático del Teatro La Farsa, y la Comedia Nacional en 1957[221].

Este es el contexto en el que surgió el elenco estable cordobés, el 12 de septiembre de 1958, esto es, a cinco meses de asumir el gobierno democrático, y con los propósitos específicos de:

Estimular todos los valores que signifiquen, actual y potencialmente, un avance en los órdenes de la experimentación, la investigación, la interpretación o la creación. Orientar las vocaciones personales en función del bien común de la cultura. Atraer hacia Córdoba los más calificados intérpretes y maestros. Utilizar las experiencias universal y secular, para abrir caminos a manifestaciones propias de nuestra tierra y nuestra historia. Buscar el progreso constante del elenco, asegurando que el mismo favorezca el acceso de los nuevos valores. Realizar representaciones unitarias o cíclicas en capital o interior. Establecer talleres propios para la provisión del material técnico de sus cuerpos artísticos e institutos y el aprendizaje de sus componentes. Organizar archivos, registros, bibliotecas y colecciones. Velar por la conservación, acrecentamiento y divulgación de los bienes artísticos, históricos… de la provincia. Extender la acción específica a todos los ámbitos del territorio provincial. Establecer el intercambio de planes, actividades, elencos y personas -oficiales o particulares- con el interior de la provincia, con otras provincias argentinas y con países extranjeros. Realizar una acción de amplio alcance popular, tendiente a llevar auténticos mensajes de cultura a todos los sectores de la comunidad"[222].

En nuestra investigación sobre las fuentes periodísticas, hemos también recopilado información de los diarios de la época que mencionan la realización de un censo cultural en la provincia de Córdoba, y que nos aporta un dato concreto sobre el contexto cultural. Se trata de una nota

[221] Filipelli fue esencialmente un cómico de la legua, que recorría el interior del país estimulando la formación de grupos teatrales, y siempre cuidando: "Primero: que el repertorio sea esencialmente popular, que trate asuntos de raíz, esencia y contenido vinculados con el hombre y sus problemas. Segundo: entender que lo fundamental es crear y mantener un permanente y sólido espíritu de equipo, o sea, no servir a vanidades individualistas, para atender exclusivamente la integridad y la responsabilidad de la obra común. Tercero: director, actores, técnicos deben capacitarse en las severas prácticas del estudio para adquirir una solvencia integral que les permita, sin equivocarse, servir al teatro artístico y a la cultural nacional". Palabras del mismo Filippelli en una entrevista a la revista *El Hogar*, en el año 1955, citada por Perla Zayas de Lima en su *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, 1990: 120.

[222] Art. 1, capítulo 1, de la Ley Orgánica para la Dirección General de Cultura. Decreto-ley 825/62.

publicada en el diario "Los Principios" del 25 de julio de 1959, mediante el "lanzamiento de cuestionarios" por parte de la Dirección de Cultura de la Provincia[223].

En lo que hace a los antecedentes teatrales cordobeses en que surge el elenco estable, más allá de los grupos independientes[224], podemos mencionar agrupaciones similares tales como la "Agrupación Lírica Cervantina", bajo la dirección de Felix Timeo Macías, con clara influencia española; los grupos de teatro filodramático del interior como el del Teatro Casino de Río Tercero, el "TEA" de Villa Dolores y el teatro político del Sindicato de Gastronómicos; el grupo de los "alemanes", que ya había montado en el año 1950 la obra "Así en la tierra como en el cielo" de F. Hochwalder y "El avaro" de Moliere como "Compañía General Argentina Europea", en 1953, y en el año 1954 estrenaron "La viuda astuta" de Goldoni y "El Mercader de Venecia" de Shakespeare, con apoyo de la entonces Dirección de Cultura, con el que realizaron giras a Buenos Aires, Mendoza y Rosario.

Es en este contexto en el que se aprueba la ley 4587, en 1958, y se llama a concurso en 1959 para comenzar a ensayar su primera obra: "Locos de verano" de Gregorio de Laferrére, obra de teatro argentino con la que también había iniciado sus actividades la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, en 1935, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas.

> El elenco de la Comedia se formó por una selección, para la cual se anotaron alrededor de 200 postulantes, entre actores y técnicos. De éstos sólo ingresaron 65. A través de nueve meses de trabajo, de conocimientos recíprocos entre la dirección y los jóvenes, quedaron solo 35… (Diario El mundo: 28/10/60).

Con un elenco de 35 actores, se opta por estrenar "Locos de Verano", obra de 28 personajes que se resolvió con 25 actores [225].

El estreno produjo el desembarco directo del vodevil criollista, y del teatro francés indirectamente -aunque sea como intertexto- de la escena porteña al campus teatral cordobés de los años 50 que, al igual que Buenos Aires diez años antes, se presentaba europeizado por italianos (Mario Castretti), españoles (Agrupación Lírica Cervantina, Círculo Español) y, excepcionalmente, alemanes ("los alemanes") como hemos visto más arriba.

---

[223] La Jefatura del Censo Cultural hace un llamado a todos los artistas consagrados y aficionados en todas las manifestaciones del arte, en el sentido de que se compenetren de la trascendental importancia que tiene este primer relevamiento cultural de la provincia tanto para el artista en sí, como para la cultura en general de la Provincia. Ante todo se desea conocer el elemento artístico con que cuenta Córdoba para promover un plan de cultura que llegue a las poblaciones más alejadas de los grandes centros, con el firme propósito de que la cultura sea patrimonio de todo el pueblo. Se programarán misiones culturales con fines de promoción artística y difusión cultural. Por todo ello es que la Dirección de Cultura espera se siga prestando amplia cooperación a este Relevamiento Cultural que beneficiará a todos en general. *Los principios*, 25/07/1959: 3.

[224] Como el emblemático grupo "Siripo" de los años 50, que puede equipararse al teatro del pueblo de Buenos Aires, de los años 40, ambos con formación actoral stanislavskiana.

[225] El elenco en su mayoría, estaba conformado por actores y actrices noveles. Algunos venían del radioteatro y Azucena Carmona había estudiado con Nora Serrador, pero la mayoría éramos debutantes…" Según recuerda Jorge Pinus, integrante del primer elenco, en *Una comedia en cinco actos*. Cincuenta años de la Comedia Cordobesa, Secretaria de Cultura de la provincia de Córdoba, de Mabel Brizuela, 2010: 26.

“Locos de verano” constituyó además la recepción de un texto dramático argentino y de género acorde o mayormente aceptado por la sociedad burguesa de la Córdoba de entonces que asistía al Teatro Rivera Indarte, máximo coliseo de la ciudad.

Si bien se trata de una comedia en tres actos, sin prólogo, el primer Acto comienza de la siguiente manera: “Salón de casa de familia acomodada. Al levantarse el telón se encuentra Pepe sentado delante de un velador, leyendo un voluminoso legajo de papeles. Ernesto, Manuel, Carlos, Leopoldo y Enrique escuchan la lectura, sentados y formando rueda” (De Laferrére, 1964: 7-165).

Acerca del evergetismo en el origen del teatro estable cordobés

Si bien los dos extremos tratados arriba parecen no tener conexión, ya que pertenecen a épocas históricas diferentes, con realidades políticas y culturales también distintas, nos pareció atrayente intentar realizar una traspolación de las conclusiones de Nora Sforza hacia nuestro objeto de estudio, el teatro estable de la provincia de Córdoba, en su origen.

Así podemos advertir que mientras el teatro de corte del renacimiento italiano puede asimilarse al teatro estable cordobés, en tanto ambos surgen dentro de un estamento gubernamental de determinada época, reuniendo ambos por origen y lugar de funcionamiento la condición de “oficial” -característica que lo acercan al evergetismo-, creemos que el teatro estable cordobés, al ser creado por una ley, aprobada por el órgano legislativo democrático, marca la diferencia con aquél, sin protección legal alguna.

Incluso, si bien en ambos existe una autoridad que determina en ultima instancia la programación de las obras que se realizan, a modo de comitente -otra característica del evergetismo- creemos que el hecho de haber sido nombrado como primer director a Eugenio Filippelli en sus comienzos, más los objetivos con los que nació el cuerpo estable, le otorgan cierta garantía de calidad que lo alejan del simple “pan y circo” italiano.

Y si bien la obra elegida como inicio de actividades de la Comedia Cordobesa podría ser considerada como “un modo de entretener” –propio del evergetismo- mediante el vodevil criollista, a la sociedad burguesa que asistía al principal edificio de teatro burgués de la ciudad de Córdoba, creemos que la selección del texto se salva por la figura del director Filippelli, cuya trayectoria lo aleja de todo intento de liviandad; circunstancia que se prueba por sus escritos publicados en los programas de las obras que luego montó con la Comedia, tales como “La biunda” de Carlos Carlino, “Los Mirasoles” de Sánchez Gardel, “Todos eran mis hijos” de Arthur Miller, “Nuestro Pueblo” de T. Wilder, y “Los expedientes” de Marco Denevi, todas en el año 1960.

Un hecho que da cuenta de la personalidad del director del elenco es haber presentado su renuncia cuando el nuevo elenco de aspirantes estrena “La isla desierta” de Roberto Arlt, bajo la dirección de Ángel Franco, y estando la provincia intervenida, intentan censurar la obra. Filippelli se opuso a esto,

derivando en un sumario administrativo hacia su persona, varias notas periodísticas del diario "Los principios", que antes lo había ensalsado, y un contrato que no le renovaron. Hecho tras el cual todos lo actores del elenco –salvo dos- se retiraran en apoyo al director, fundando el grupo independiente "Arlequín", bajo la dirección del mismo Filippelli. No obstante esta partida, Filippelli volverá a dirigir la Comedia Cordobesa en el año 1986, circunstancia propicia para dejar sentado su pensamiento respecto del elenco, en el programa de mano de "Esperando La Carroza" de Jacobo Langsner:

Hoy, habiendo transcurrido más de 25 años de aquellas afirmaciones, al margen de los recuerdos, siempre gratos, por cierto, de las múltiples disgresiones y reflexiones que volver a dirigir la Comedia Cordobesa me puedan suscitar, quiero reiterar en gran medida muchos de aquellos conceptos de 1959, entendiendo que siguen teniendo amplia vigencia, porque la Comedia Cordobesa, independientemente de los lógicos e inevitables avatares, marchas y contramarchas, avances y retrocesos, integrantes titulares o circunstanciales, apoyo amplio o retaceado, mayor o menor interferencia burocrática y política, ha trabajado sin pausa y sin prisa y su valioso repertorio que incluye autores y títulos de todos los orígenes estéticos e ideológicos, demuestra incuestionablemente que mucho y bien se ha realizado para cumplir con las consignas iniciales, probando entre otras cosas, que realmente "el teatro será pueblo o no será nada" y "que grises son siempre las teorías, pero verde es el árbol de la vida. Eugenio Filippelli[226].

Retomando nuestras conclusiones, es difícil creer que haya sido el objetivo del gobierno cordobés fundar un elenco para producir entretenimiento de bajo costo o de mala calidad, al menos si esa fue la intención, afortunadamente estuvieron en la elaboración del proyecto de ley, Filippelli, los hermanos Di Mauro, y el subsecretario de Educación y Cultura de la provincia, Carlos Tagle Achával, un joven abogado y también autor de teatro, quien seguramente supo entender los lineamientos de Filippelli, otorgándole la forma jurídica necesaria.

Entonces la mala calidad propia del evergetismo no se condice con el objetivo de la Comedia de "crear escuela de formación, capacitación y experimentación, o producir una obra nacional, una universal y una local por temporada, dejando el director siempre en claro las condiciones de aptitud y disciplina para formar parte de este organismo de tipo popular".

Tampoco es una herramienta utilizada por las familias nobles para exhibir su magnificencia –aun cuando montar una obra en el teatro San Martín puede haber significado un acto de magnificencia en algún sentido- como lo era en la modernidad clásica, ni participaban en las primeras obras los funcionarios del gobierno o sus integrantes o sus familiares.

Además, en esos primeros años "si bien la actividad tenía carácter amateur, el régimen era bastante exigente: los actores asistían de lunes a sábado, en horario nocturno" (Fillipelli, 1994).

[226] Esperando la carroza. Programa de mano del estreno de la Comedia Cordobesa. 1986.

También aporta una diferencia la preocupación de relevar la cultura de la provincia, advertida en el censo que se publica en el diario “Los principios”, el mismo año del estreno de “Locos de verano”.

Entonces, si bien podemos establecer que, en términos generales, el proyecto del elenco estable no respondió a una práctica evergética en estricto sentido, gracias a que en su elaboración estuvo presente la figura de Eugenio Filipelli, no es menos cierto que existen algunos rasgos de evergesis que no podemos obviar, tales como que el proyecto fue fruto de un gobierno que cumplía su doble faz de productor y espectador, sosteniendo económicamente las producciones que también presenciaba, asemejándose a la denominada por Sforza “cultura escenográfica” del renacimiento.

El otro rasgo de evergesis que también queremos destacar es el hecho de que en la misma ley de creación se designaba el espacio oficial donde funcionaría el elenco, lo que nos lleva a preguntar, ¿qué tan popular y experimental puede ser un elenco estable que tiene por lugar de trabajo un edificio teatral del estado que le dio nacimiento?

Porque como expresa Néstor García Canclini, en el capítulo VI denominado “Popular, Popularidad: De la Representación Política a la Teatral” en su obra *Culturas Hibridas* ya citada: “La popularidad de cantantes o actores, dentro de espacios cerrados, con un principio y fin programados, a horas precisas, es una espectacularidad controlada” (García Canclini, 2005: 242). Entonces nos surge la pregunta, ¿el control de una representación teatral, por mínimo que sea, es ya sinónimo de evergetismo?

Finalmente, debemos concluir que en el intento de establecer el grado de evergetismo posible en el origen del teatro estable cordobés -en el sentido utilizado por Nora Sforza en su teatro de corte italiano-, han surgido elementos que se acercan y otros que se distancian de la evergesis, según desde qué punto de vista se decida abordar nuestro objeto, la Comedia Cordobesa, que con este año cumple 51 años, “a pesar de todo” como expresaba su mentor Eugenio Filippelli en el año 1986.

Lo importante, creemos, es poder poner sobre el tapete la discusión que, muchas veces, a modo de preconcepto, le atribuyen al elenco estable determinadas valoraciones “oficialistas” que lejos están de su realidad tanto de origen como actual.

Bibliografía

Brizuela, Mabel. *Teatro Real Complejo Cultural. 80 años.* Agencia Córdoba Cultura, Gobierno de la provincia de Córdoba, 2007.

_____. *Una comedia en cinco actos*. Cincuenta años de la Comedia Cordobesa, Secretaria de Cultura de la provincia de Córdoba, 2010.

Burke, Meter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, Alianza, 1995.

De Laferrére, Gregorio. *Locos de Verano/ Jettatore*. Buenos Aires, Losada, 2004.

Felippelli, Eugenio. *Trotatablas, Crónicas de una obstinación*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Autores, 1994.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aire,: Sudamericana, Segunda Edición, 2005.

Gascó La Calle, Fernando. *Evergetismo y conciencia cívica en la parte oriental del Imperio*, Habis, Nº 26, 1995: 177-186.

Pelletieri, Osvaldo. *Modelo de periodización del Teatro Argentino.* También en su obra *Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país, Gestos*, 14 de noviembre de 1992.

Sforza, Nora. *Teatro y poder político en el renacimiento italiano (1480-1542).Entre la corte y la república.* Buenos Aires, Letranómada, 2008.

Strong, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650.* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1990.

IV. Teatro para niños – Pedagogía teatral

Teatro para niños y transformación social
Silvina Patrignoni..... 417

Teatro, la tercera edad y las obras infantiles. Sumatoria de emociones
Claudia Elizabeth Tourn..... 426

La doble acción. Principios éticos y técnicos de la Compañía de teatro Espacio Vacío
Martín Wolf..... 431

El rol de la pedagogía en la poética de la compañía de Teatro Espacio Vacío
María Florencia Heredia 443

“Dramaturgias trágicas”. Ifigenia, de Eurípides a la actualidad: una poética sin tú ni vos
Fátima Hammoud..... 449

Ética y política. Ifigenia en la puesta en espacio de la compañía Espacio Vacío desde las miradas de Brecht y Tolmacheva
Mariela Barcos..... 460

Transposiciones entre el lenguaje del Teatro y el Cine. Ifigenia…de la puesta en espacio a la puesta cinematográfica
Laura Zenobi..... 465

Residencia docente en la Formación de Profesorado de Teatro.
Memoria de las experiencias desarrolladas en el Profesorado de Teatro del I.U.P.A.
Marina García Barros..... 470

Subite al colectivo. Experiencias pedagógicas comunitarias
Amalia Flores..... 476

Teatro para niños y transformación social

Silvina Patrignoni (Escuela de Letras, CIFFyH, UNC -INCRIT)
spatrignoni@gmail.com

Tiempo de revoluciones y teatro para niños

> En esa época, tanto en Los Saltimbanquis como en Canto Popular creo que nuestra misión incluía la posibilidad de que el arte transformara la realidad... Ese era un tema que tocábamos en esa época y yo creo, por mi experiencia personal, que era como vivir en una especie de encantamiento. Y sin embargo no recuerdo lo que éramos, ni recuerdo por qué lo hacíamos, sólo te puedo decir que creo que nos inspiraban las mejores razones. No sé cuánto ese resultado, no sé cuánto nuestra producción sumaba correctamente a la dirección que nos proponíamos, pero el impulso era muy sano. (Luján en Fobbio y Patrignoni, 2008).

Córdoba, sin lugar a dudas, en el centro de Argentina, ha sido epicentro de acontecimientos sociales que a su vez, replicaron en las prácticas espectaculares en todas sus manifestaciones. Entre ellas, como refiere Jorge Luján, las del teatro para niños eran tomadas por los artistas como herramienta de comunicación y de cambio, tan relevante como otras variantes. Esto no es un dato de poca monta, pues notamos que esta vertiente del teatro es considerada en tanto género menor por muchos actores sociales en la actualidad, concepción que tiene una tradición que se remonta a décadas. En ocasiones, hallamos incluso que artistas dedicados a ello lo denominan "caja chica". Es decir, como sistema de producción que favorece ingresos rápidamente para poder luego, generar puestas "serias". Al respecto, la dramaturga María Inés Falconi escribe:

> Por empezar, al menos en la Argentina (aunque creo que la situación es extensible a otros lugares del mundo), trabajar en el teatro para niños es sólo un paso previo para poder llegar al teatro para adultos. Pocos son los que se dedican a él por vocación y por elección. La oportunidad, la casualidad y muchas veces una supuesta *facilidad* hacen que teatristas y dramaturgos se encuentren frente a un público infantil sólo circunstancialmente, mientras sueñan con las grandes marquesinas del teatro para adultos, el teatro de verdad. Lejos de ser, como la pediatría (…) una especialidad que llega después de un intenso estudio y su correspondiente diploma, la dramaturgia y el teatro para niños, llegan antes de haberse recibido de nada, bajo la teoría de que como es para niños, es fácil, o más fácil (2006: 19. Las bastardillas son del original).

Ahora bien, muchos otros, conciben al teatro para niños en tanto hacer que promueve la creación –actividad lúdica si la hay– y encaran seriamente el juego con, para y de los niños. No es casual que, a su vez, la definición de niños que éstos prefieren es aquella que no los subestima ni los ve como meros receptáculos en donde depositar/ enseñar historias totalmente ajenas a una realidad

circundante con moralejas (podríamos decir también consejos/preceptos que buscan formular una imposición de las normas mediante las obras). Por el contrario, plantean un teatro posible de realizar en conjunción con quienes transitan la infancia que planteé problemas, genere un pensamiento activo y cuestione hechos sociales. En algunos casos, incluso se toma la palabra del niño como disparador, pues se estima que tiene mucho para decir y que lo que dice, es válido. Tal fue el caso de Los Saltimbanquis. Este grupo se conformó en la Córdoba de finales de los sesenta, junto con el fervor que marcó la época: los movimientos estudiantiles activos que se hicieron eco en Argentina del Mayo francés del '68 y del Cordobazo, acción que aunó a obreros y estudiantes en una lucha devenida en punto de partida para el posterior derrocamiento del General Onganía. Estos dos hechos no podían mantenerse ajenos de la producción en el campo teatral. Además, en lo que concierne a las artes, los cambios signados en parte, por la Revolución cubana del '59, forjaron una Latinoamérica que quiso ser libre del imperialismo y encontró en el arte una manera de expresar ese grito. A la par, el teatro se forjaba como una herramienta para buscar la transformación social y del hombre.

Mucho se ha escrito ya de la innovación artística y de ruptura existente en la época citada; sin embargo, poco se ha dicho de la experiencia del teatro para niños cordobés de la época. Tal vez, por esa velada convicción de situar al teatro para niños en un lugar facilista, se cierra el espectro a muchas producciones que sí lo son y quedan afuera una serie de espectáculos que piensan seriamente la práctica escénica destinada a niños. En tal caso, pensamos con Ruth Mehl (2006: 9) que "ningún adulto pensante tiene derecho a 'lavarse las manos'. *Por comisión o por omisión, somos responsables de las mentes, de los caminos dentro de los cuales los niños nuestros, estos de ahora, tienen que elegir y transitar sus vidas"* (Las bastardillas son del original). Así, en el presente trabajo –que parte de una tarea de relevamiento para nuestro TFL y de la realizada junto a Laura Fobbio, en el marco de nuestro proyecto de investigación acerca del teatro para niños–[227] analizamos un caso paradigmático de la Docta cordobesa forjado en los albores del Cordobazo. Intentamos de esta manera, colaborar con nuestro pequeño aporte a la recuperación de una práctica espectacular infantil que en la época, tuvo al niño como espectador y protagonista; además de convertirse en una matriz metodológica que en muchos casos, se continúa hasta la actualidad.

"Un pequeño circo sin carpa"

> El peligro del didactismo simplista unido a la mediocridad estética ha sido y es una constante permanente en la creación para niños. La literatura nunca puede ser una doctrina, sí una interrogación sobre el mundo que contiene valores morales y sociales (Tejerina, 2007).

[227] Se trata del Proyecto de Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas (tesista Patrignoni, Director Claudio Díaz) y del trabajo de investigación "Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los setenta: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social" (Fobbio-Patrignoni), Premio Investigación Teatral 2008, Concurso Teatro y Danza Contemporánea", Subdirección de Artes Escénicas, Gob. de la Provincia de Córdoba.

Los Saltimbanquis surgieron en el año 1968.[228] Entre los primeros integrantes estaban Mónica Barbieri, Graciela Mengarelli, Didi Goyeneche, Ana De Vedia y Jorge Luján; también formaron parte del grupo Galia Kohan, Perla Suez, Hugo González, Carlos Martínez y María Inés Oliva.

A partir de un libro publicado por el Colegio Córdoba coordinado por Gustavo Roldán y fruto de un taller de creación literaria para niños, Jorge Luján comenzó a componer. Recuerda el músico (en Fobbio y Patrignoni, 2008): "Yo en esa época estaba terminando la carrera de arquitectura y me impactó ver cómo los niños descubrían el mundo a través de la poesía, sobre todo eran pequeños cuentos y tuve el impulso de musicalizar esos textos". El primer tema lo hizo a partir de la obra de Roberto Córdoba de 9 años: se trata de la canción "Imagínate 3", presente también en el LP *Los músicos ambulantes* del grupo Nacimiento (obra que analizamos en Patrignoni, 2010a). Después de ello, continuó con otras creaciones del mismo libro y constituyó un corpus de canciones. Por su parte, Mónica Barbieri y Graciela Mengarelli, habían tomado clases de declamación con Ana María Pelegrin. En ese marco, compartieron la experiencia de trabajar realizando pequeñas piezas teatrales con canciones de María Elena Walsh. Así, en el contexto social del Cordobazo, los artistas motivados por la confluencia de lenguajes artísticos como la música y la plástica, experimentan con diferentes medios de producción de sentidos desde el cuerpo y la palabra, y ponen en escena *Pirlimpimpím y el tamborista*.

La obra –compuesta por las canciones "Imaginate tres", "El pato y el enanito", "La ardillita", "El conejo mágico", "La estrellita traviesa" y "Las hadas conversaban con el rey"– relata cómo un tamborista, enviado del poder intenta prohibir la música, motivadora de risa, alegría…escándalo. Cada vez que trata de llevar a cabo ese decreto "real", los otros personajes se las ingenian para continuar con las canciones hasta que, finalmente, la prohibición de la música alcanza al mensajero, quien queda desprovisto del son de su tambor para imponerse. Se expone así, la ineficacia de las normas regulativas de control dictatorial, y a partir de la poesía y el juego se muestra con humor lo ridículo e inoperante de las prohibiciones. Esta obra se constituye como denuncia del poder represor y como muestra de una alternativa posible de liberación, a realizar en conjunto. Expresan, mediante la danza, la canción y la acción teatral, "cómo se trataba de derribar el poder de un rey" (Barbieri en Patrignoni, 2009) y eso se llevaba a cabo con una producción de "poesía absurda, graciosa y divertida".

En la obra *El Paloliso* escrita por Laura Devetach en 1973 y puesta en escena por integrantes del programa *Pipirrulines*, ocurre algo similar. Allí, un guardián de plaza prohíbe todo según vayan surgiendo elementos que "irrumpen" el espacio público (mariposas, titiriteros, vendedores de globos, etc.) o por orden de personajes de "prosapia" representados en la obra por el personaje del mago. Aunque a veces no sabe qué está prohibiendo, el guardián impone la norma y en un momento, casi se prohíbe a sí mismo.

[228] No nos fue posible establecer la fecha exacta de la creación del grupo, pues no contamos con registros que documenten este hecho. Sí tenemos, testimonios de sus integrantes y otros teatristas de Córdoba que coinciden en dar a 1968 como el año de los inicios.

Esta absurdidad poética, representa una innovación en el teatro para niños, que se desplegó en Córdoba –ya nombramos el caso de las obras de Laura Devetach, y podríamos seguir enumerando casos como la obra *Alicia en el país* del TEUC entre otras tantas cordobesas (ver Patrignoni, 2010b)– y también de otras zonas de Argentina, en oposición al llamado "teatro tradicional" para niños. Esto permitía además, una mixtura de lenguajes –presente en *Pirlimpimpím y el tamborista*– que según los propios hacedores mantenía un parentesco con la Comedia del Arte, al poseer una estructura pautada que permitía la improvisación.

En la obra, los protagonistas (un juglar llamado Pirlimpimpím, representado por Jorge Luján y cuatro bailarinas que mediante los recursos de la danza moderna daban forma a ardillas, hadas, honguitos y otros personajes de las canciones), se enfrentaban al antagonista, representado por el tamborista del rey. Cada vez que el hombre del rey se hacía presente, se evita la proscripción con la participación y complicidad del público, relevante incluso para el desenlace de la obra, como veremos más adelante. Algo similar se presenta en *El dueño del cuento*, de Silvina Reinaudi y Rolando Serrano, estrenada en 1986 (Medina, 2007). En ella, un rey prohíbe la música y otros personajes negocian con él para poder derribarlo, cosa que al final, sucede.

En Los Saltimbanquis, como las cabriolas festivas de los mismos, todo es dinámico: los roles, la fuerza de trabajo, la obra misma. Hasta el título del espectáculo iba modificándose a lo largo del tiempo. Este surge de uno de los textos creados por niños de la Antología antes citada y, precisamente, alrededor de ese cuento (que originó la canción "Imagínate 3" como relatamos más arriba) se nutre el eje de la obra pues desencadena no sólo el nombre y el tema central del espectáculo, sino que además aporta el elemento posibilitador del desenlace. El texto en cuestión, finalizaba cuando un niño arrojaba pirlimpimpím sobre la gente del lugar. En el espectáculo, el cierre llegaba cuando el tamborista se dispone a llevar presos a todos, pero nota que la prohibición llegó a tal extremo, que su tambor no suena. Para contrarrestar el efecto de la veda, el juglar Pirlimpimpím les solicitaba a los niños que cierren sus ojos y puños al mismo tiempo, mientras debían decir "plim, plim, plim, plim". De esta manera, con la acción colectiva, era posible liberar la música: comenzaba a sonar una canción de Rameau "una de flautas muy hermosa (…) y el tamborista se incorporaba al grupo", explica Luján, "y entre todos hacíamos la canción final, que decía más o menos las hadas conversaban del rey y se indignaban ante todas las cosas que el rey hacía. Esa fue la columna vertebral" (en Fobbio y Patrignoni, 2008).

Los personajes se delineaban de una manera muy sintética. No había "disfraces" ni figuras estereotipadas para mostrar las caracterizaciones en escena. Lo que prevalecía era la configuración de los distintos roles mediante los recursos de la actuación y la plástica corporal. Así, generaban gestos y algunas líneas sutiles que delineaban rasgos apenas homologables a los referentes del discurso. La escenografía era delimitaba por el entorno en el que se desempeñaran los actores y la imaginación del público presente. Nos cuenta Jorge Luján:

> Ya con eso el niño sabía que era una ardilla por ejemplo, o un mago. Teníamos una larguísima manga verde que se estiraba, y los niños se fascinaban con esa manga que entraba y traía una varita mágica, se la daba al conejo que con eso transformaba la realidad. Por un lado intentábamos que estuvieran dotados de gracia pero que fueran absolutamente incompletos, como ya empezados y sin terminar, que los niños… realmente su pensamiento tuviera que ser muy activo para completar lo que apenas se sugería (Luján en Fobbio y Patrignoni, 2008).

La estética de la obra era simple, más no simplista. Los recursos centrales eran la música, la danza, la acción teatral; y los recursos plásticos eran sugerentes…nada se exhibía de modo redundante. Los espectadores debían, mediante el juego propuesto, completar los sentidos a partir de los símbolos puestos a disposición por los artistas. Al respecto, Mónica Barbieri detalla:

> El pato era una capa blanca, como una gran ala blanca que era su cuerpo, con un hermoso pico amarillo grandísimo. Para armar un avión teníamos en las manos círculos y hacíamos juegos con ellos, avanzando y retrocediendo, eran sus hélices, pero cuando llegábamos al pueblo, eran los rostros de la gente que decía "no tenemos casas… porque nos las comimos, eran de caramelo…" Las caritas esas estaban en el reverso de los círculos. El rey era un globo amarillo enorme, acabar con el rey era pinchar el globo; integrábamos elementos simbólicos (En Patrignoni, 2009).

Este tipo de perspectiva a la hora de componer una puesta en escena tenía que ver con los nuevos enfoques en el campo de la psicología y pedagogía, cruciales para un cambio en la cosmovisión del mundo infantil, desarrollados durante esos años. Llahí, en su estudio sobre el teatro para niños en Buenos Aires (2006: 14) explica que en la época "comenzaron a cobrar fuerza una serie de descubrimientos y reelaboraciones de la teoría de Piaget. Desde la teoría de este autor, el juego simbólico en el que el niño 'jugaba a ser' y 'jugaba a hacer' evocando ausencias, era fundamental para el desarrollo del símbolo y del pensamiento".

Acción social y puesta en escena

> La fantasía no era, entonces, tan evasora de lo real como parecía. Es más, se nutría de lo real y revertía sobre lo real. En el juego el niño compensaba carencias, liquidaba conflictos, anticipaba situaciones y, en general, purgaba temores (Montes en Llahí, 2006: 14).

El grupo se crea con el fin de llevar su arte a barrios populares, villas, sindicatos y cualquier lugar en que fuera posible realizar el espectáculo. No se proponía asentarse como grupo profesional de teatro, no cobraban y trabajaban en esfuerzo conjunto con amigos que se acercaban a colaborar:

> Los Saltimbanquis rara vez cobraba por sus funciones ya que nuestro objetivo era llevar las obras a los barrios populares. No teníamos coche pero varios amigos

> ponían los suyos a nuestra disposición y además pasaban horas con nosotros ayudándonos a hacer la escenografía, la utilería, el vestuario. Así recorrimos muchas de las villas y barrios de Córdoba y viajamos a otras provincias. También nos presentamos en el auditorio de la Municipalidad de Córdoba, o en algunos teatros, pero el objetivo principal no era vivir de nuestra actividad sino tomarlo como un servicio o una misión (Luján en Fobbio y Patrignoni, 2008).

La obra se estrenó en agosto de 1969, para el día del niño en el Círculo Sefaradita de la ciudad de Córdoba. También fue realizada en varios puntos del país: fue llevada a La Rioja y también realizaron una gira por el sur. En esa gira participaron Mónica Barbieri, Graciela Mengarelli, Jorge Luján y Héctor Hugo Canavosio en el rol del tamborista (quien regresó a Córdoba antes que el resto, por lo que luego de su partida, al tamborista lo representaba algún actor del pueblo visitado por el grupo, contactado para ello en el momento del viaje). Los roles estaban distribuidos fundamentalmente por el tipo de manifestación artística en el que cada uno, más allá de la actuación, se desenvolvía. Jorge Luján conducía la historia y era el encargado de tocar la guitarra y cantar durante el espectáculo, mientras que el rol fundamental de los otros estaba marcado por la danza y la expresión corporal. Visitaron, entre otros a El Bolsón, Esquel, y Cholita, un pueblo de indios mapuches. Si bien el objetivo del grupo era llegar a Ushuaia, un accidente en Neuquén los hizo volver.[229]

Aunque los integrantes de Los Saltimbanquis no debatían sobre lo político en relación a la puesta en escena, todos como protagonistas de la época tenían presente las características que se incluían en la obra. Como explica Barbieri, "estaba siempre presente en ese tiempo. La inconstitucionalidad de los golpes militares y el atraso que suponían los gobiernos dictatoriales era un pensamiento que compartíamos con el grupo" (en Patrignoni, 2009).Tal es el caso de las imágenes del Cordobazo, incluidas con diapositivas en la obra para niños mencionada (Luján en Fobbio y Patrignoni, 2008). Además, ya sea en una puesta para SITRAC-SITRAM –en donde los trabajadores asistían con sus niños– o en otro contexto, los artistas conversaban con el público e intentaban hablar acerca de lo que generaba la obra en relación a la vida cotidiana. Los movilizaba al diálogo, el interés por comunicarse con los espectadores para hacer una puesta en común que de ningún modo pretendía "conducir a la gente a un pensamiento" (Barbieri en Patrignoni, 2009).

Por eso, aún cuando no se lo plantean de modo explícito, su inserción en un espacio donde se destacaron los movimientos sociales y artísticos, vuelve lógico que repercutiera su manera de concebir el teatro para niños y los fines del mismo, tal como expresamos antes, permitiendo otras aristas al perfil de la obra y sus personajes. Susana Llahí (2006, 14) asegura:

> La reivindicación de las ideologías generó un "aire de época" que imantó a muchas puestas en ese momento histórico (…) Con relación al aporte de

[229] Entre risas, Barbieri relata: "Nos habían prestado un Citroën. Un amigo nuestro que tenía auto, el gordo Suez, que es un arquitecto muy famoso ahora. Y cosa que no pasa nunca, generalmente no vuelcan los Citroën porque son muy bajitos pero nos chocaron en *La curva del huevo* en Neuquén y volcó y nos quedamos sin auto y tuvimos que volver. Lo tuvimos que traer no sé en qué remolcado y se nos cortó la gira" (En Patrignoni, 2009).

> procedimientos que estimulaban el desarrollo de la fantasía, se intensificaron los que provenían de la farsa y de la comedia musical. Y aunque los personajes mantenían la dicotomía buenos/malos, obedientes/desobedientes, ya se les permitía a los *buenos*, un atisbo de audacia que posibilitaba el cuestionamiento y la rebeldía (Las bastardillas son del original).

Los Saltimbanquis funcionan hasta los primeros setenta, y la obra *Pirlimpimpím y el tamborista* fue la única realización que llevaron a cabo, transformándola según fuera necesario. De todas formas, su hacer, aunque con intermitencias, perdura. Ahora bien, ¿de qué manera?

El vocablo saltimbanqui, etimológicamente deviene del italiano (*saltabanco)*. Además de significar "persona que realiza saltos y ejercicios acrobáticos, generalmente en espectáculos al aire libre" (DRAE, 2005) designa vendedor o artista ambulante. Por ello, no llama la atención que cuando llegó a México el grupo musical Nacimiento –surgido en la revolucionaria Córdoba de los primeros setenta destinado a jóvenes, y del cual es miembro Jorge Luján– se dedique a producciones destinadas a niños y grabe un LP con canciones infantiles titulado, precisamente, *Los músicos ambulantes.* También (con la reincorporación de Mónica Barbieri) Nacimiento retornó más adelante, a los espectáculos interdisciplinarios en donde música, danza, teatro, mimo y plástica convergen dándole voz al niño como creador en casi todas sus producciones, al igual que lo habían hecho Los Saltimbanquis. La relación, como adelantamos, está dada por algunos de los integrantes que antes de Nacimiento, formaron parte de la dinámica de ese grupo primigenio.

Este tipo de prácticas perduró no sólo en la confluencia de sus acciones, sino que persistió en sus creaciones, independientes del grupo. Por ejemplo, en 1980, Mónica Barbieri, durante su estancia en África, puso en escena *Os animais cansaram-se de viver no mato e vieram para a cidade*, fruto de la creación de los niños de Guinea Bissau y en 1981, Luján grabó en México *Jorge, el músico ambulante*, con la misma fuente: la producción literaria infantil. A su vez, esta matriz a la que nos referimos, no fue sólo significativa para los integrantes del grupo, sino que se la reconoce como precedente por otros hacedores. Al respecto, Artemia Barrionuevo cuenta que, cuando ella ingresó en el grupo La chispa "había una gran huella de un grupo que había formado Jorge Luján, Graciela Mengarelli, Mónica Barbieri, que la primera obra se llamaba *Pirlimpimpím y el tamborista*" (en Patrignoni, 2009).

Nacimiento *para niños*, como otros grupos, continuó en el exilio con esta experiencia particular de Los Saltimbanquis y se nutrió de sus modos de producción.[230] Pionero en el campo teatral de esa época, el grupo generó una matriz que se reinventa en forma permanente.

La particularidad de tomar las creaciones de los niños y plasmarlas en escena, asignándoles un valor estético y político, sentó las bases de una serie de producciones que perpetuaron esta línea, lejos de

[230] Se puede acceder a un análisis detallado de este grupo en Patrignoni, 2010a.

estereotipos facilistas. Como señaló Luján en una nota periodística (*El Tiempo*, 1982): "están los clásicos clics para que el niño te responda; nosotros tratamos de evitar todo eso, queremos estar como abriendo ventanitas, que el pensamiento crítico esté siempre presente aún hacia nosotros, no presentarnos como algo intocable o como artista desvinculado de ellos, sino como otro más". El énfasis que ocupó a estos artistas, fue en torno a que el niño no debe ser "trampeado" por obras asimiladas de antemano y como mero consumidor de mercado disponible; sino que sea considerado capaz de gestar y adjudicar sentidos –los propios– a la realidad circundante, amén de contar con una sensibilidad que le permite asir, en medio de un universo humorístico y lúdico, diversas manifestaciones poéticas complejas y alusivas al contexto social, que no le es ajeno (ya sea como productor o receptor de un hecho artístico). Sin duda, los integrantes de Los Saltimbanquis valoraban el juego como puente imprescindible a la hora de crear, de allí tal vez que su producción haya sido para niños. Y es que "el juego es parte del mundo de los niños"; incluso, como recuerda Barbieri (en Patrignoni, 2009) "El juego está en la base de cualquier proceso creativo tal vez por eso era el primer escalón que nos acercaba a los niños".

Bibliografía

AAVV. Diario *Tiempo de Córdoba*. "El grupo Nacimiento: Los músicos ambulantes. Entrevista a Jorge Luján, un cordobés en México". Córdoba, Martes 13 de Julio de 1982.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua española (DRAE)*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 2005.

Falconi, María Inés. "Dejemos que Caperucita se divierta con el lobo" en *Pensar en grande para chicos*, Cuadernos del Picadero nº 9, INT. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Impresión S.A. 2006.

Fobbio, Laura y Silvina Patrignoni. Entrevista a Jorge Luján. Mimeo, Córdoba, 2008.

Llahí, Susana. "Un acercamiento a la Historia del Teatro para Niños en Buenos Aires" en *Pensar en grande para chicos*, Cuadernos del Picadero nº 9, INT. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Impresión S.A., 2006.

Luján, Jorge. *Jorge el músico ambulante. Canciones para niños.* México, Estudio Ari, 1981.

Medina, Mariano. "Ni borrón ni cuenta nueva. Una mirada sobre la LIJ argentina relacionada con la dictadura" en M. Emilia López (comp.) *Artepalabra. Voces en la poética de la infancia*. Buenos Aires, Lugar Editorial S.A., 2007.

MEHL, Ruth . "Hablando de teatro para niños" en *Pensar en grande para chicos*, Cuadernos del Picadero nº 9, INT. Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Impresión S.A., 2006.

Nacimiento. *Los músicos ambulantes* (LP), México, 1980.

Patrignoni, Silvina. "La poética interdisciplinaria en Nacimiento y sus producciones para niños", Córdoba, mimeo, 2010a.

_____. "Imaginación, juego y absurdo en la experiencia del Teatro Cordobés", en Revista *La Vorágine*, año 4, nº 25, versión digital disponible en http://www.revistalavoragine.com.ar/, 2010b.

_____. Entrevista a Artemia Barrionuevo, Córdoba, mimeo, 2009a.

_____. Entrevista a Mónica Barbieri, Córdoba, mimeo, 2009b.

Tejerina, Isabel. “Panorama histórico del teatro infantil en castellano” en Roig Rechou, B-A, Lucas Domínguez, P. y Soto López, I. (coords.) *Teatro Infantil. Do texto á representación,* Vigo, Xerais, 2007. Versión digital disponible en http://personales.unican.es/tejerini/PANORAMA_TEATRO_INFANTIL.pdf. [febrero 2010].

Teatro, la tercera edad y las obras infantiles. Sumatoria de emociones

Claudia Elizabeth Tourn
(Actriz, directora, docente teatral/Coord. del Grupo de Teatro Comunitario Bohemia de Bahía Blanca / Coord. de las Jornadas de Arte Solidario, Bahía Blanca)
claudia_tourn08@hotmail.com

Como coordinadora del Taller de Teatro para la tercera edad "Abuelos Soñadores" de la ciudad de Bahía Blanca me planteé la posibilidad de trabajar obras cortas infantiles con los participantes del taller. Quería trabajar tres etapas que considero muy ricas y expresivas para estos abuelos-actores. Al principio no les entusiasmó mucho la idea, sólo tres o cuatro querían hacerlo. Pero les pedí que me dieran y se dieran una oportunidad, que consideraba que si había entrega pasarían cosas muy ricas, que para mí era muy importante realizar una experiencia de trabajo así.

Había una realidad: sus edades avanzadas, la escasez de movimientos, la falta de costumbre de estudiar un texto y de permitirse volver a jugar a la rayuela, a la muñeca y las escondidas.

Muchas de ellas nunca jugaron porque sus padres no se lo permitieron. Eran niñas de ocho o nueve años y estaban trabajando en casas de familia, quintas o comercios. Habían sido niñas con responsabilidades de adultos, no tenían tiempo para el juego. Algunas no salieron de sus hogares a trabajar, pero ayudaban en las tareas de la casa y eran las encargadas de criar a sus hermanos menores. Muchas familias eran de hasta quince hermanos. Realmente bajo esas circunstancias, y en esa época, era muy difícil ponerse a jugar: para muchas de ellas era algo que nunca habían realizado, ¿cómo no me iban a mirar raro si pasados los sesenta años yo les pedía jugar y hacer una obra para niños?

Comenzamos por leer cuentos infantiles y luego ensayamos diferentes juegos (la rueda de la batata, cantar el gato con botas). Así empezamos el trabajo de acercamiento al teatro para niños, seguido por ejercicios teatrales de relajación y concentración, sumándoles las emociones sensitivas a través de aromas, ropa, dibujos que buscaban o hacían.

Así fueron recuperando los años de la niñez y empezaron a soltarse, se fueron permitiendo sin temores jugar, jugar, cantar y reír.

Solas proponían juegos de niños y los ensayos comenzaban en rueda cantando "La farolera", "El cocodrilo" y a través de esos cantos empezaban a transformarse en niñas. Unas niñas felices, que tenían tiempo libre. Muchas era la primera vez que jugaban. Y ninguna se reía de la otra. Se reían del juego, lo disfrutaban. Yo iba consiguiendo una de mis metas: que fueran libres. Que se permitieran sin prejuicios jugar y reír.

Cuando ya estaban todas confiadas en mi propuesta inicial, les leí los escritos de Pipo Pescador, tres piezas cortas para teatro que consideré apropiadas para trabajar. Les encantaron y empezamos con los ensayos direccionados, con pautas sobre el espacio ficticio, la ambientación y los movimientos correctos de cada personaje.

Junto con los ensayos volvieron los obstáculos: que “no me queda la letra”, que “no sé qué hacer”, que “los chicos no van a entender” y “bla, bla, bla”. Sólo excusas porque habían vuelto los prejuicios y el fantasma del que dirán. No sólo de la sociedad, sino de sus familiares.

Fuimos superando esos escollos. Tenía plena confianza en esta segunda etapa. Mi meta ahora era que recuperaran los momentos de cuando fueron madres y les contaban historias a sus hijos antes de ir a dormir, o cuando -algunas de ellas- se disfrazaban para hacerles los personajes de los cuentos o de la televisión y así complacer a los seres más importantes para una mujer (o para la mayoría): los hijos.

Ellas siguen siendo madres, pero sus hijos ahora son adultos y el trato es más distanciado, más escaso, tirando a algo más frío, menos expresivo.

Llegó el momento de ir haciendo los trajes de los personajes y buscar la utilería. Eso les encantaba. Trabajan en equipo, se prestan cosas, se ayudan con los trajes, imaginan e inventan.

Elijo que en equipo hagamos todo lo de la obra para que se logre una comunicación más cómplice y completa. Trabajar en equipo sobre y debajo del escenario. Somos un grupo y es fundamental que éste esté unido, comunicado y que no se compita entre sí. Debemos trabajar para un mismo fin, el producto teatral.

En los ensayos y en los momentos de los talleres, todas con actitud de sumar y aportar en positivo al proyecto. Entre mates y bizcochitos, pero con responsabilidad y ganas de trabajar, cantando las canciones de la obra, para que sus letras y tonos sean cada vez más familiares y así poder entrar en una magia de calidad y calidez inocente, similar a la de todos los infantes.

A esa altura yo estaba segura que iba por el camino correcto. Si consideraba los logros individuales, que eran maravillosos, habían recuperado y ganado una infancia, aunque más no sea por algunos ratos, se sentían felices. Se habían vuelto a conectar con sus hijos como cuando eran pequeños a través de los recuerdos. Para alguno de los personajes traían juguetes que habían sido de sus hijos o de sus nietos. En otros casos compraron, como hizo una de las abuelas, una muñeca grande, que de chica nunca había tenido por falta de recursos y cuando pudo conseguir el dinero, ya no era una niña y le daba vergüenza comprársela. Ahora, con la excusa perfecta de hacer teatro, pudo concretar su sueño.

Después de tanto andar, estábamos más cerca del estreno y de las funciones, o sea, llegábamos a la tercera etapa. La etapa más esperada y la que nos tenía a todos con una cuota de ansiedad. Las abuelas no habían subido jamás a un escenario ni se habían presentado ante público.

Una vez más quería ver si mi meta y propósito se concretarían. El momento más esperado, la relación con el público. Con un público tan exigente y dulce, como malvado. Un público sincero, pues los niños demuestran y dicen si algo les gusta o no, si los entretiene o aburre.

Teníamos que estar preparadas para ese contacto y nuevo desafío. Y lo estábamos, se había ensayado mucho y trabajamos a conciencia, respetando a los menores, valorando su presencia como si fueran pequeños críticos. La obra teatral no era un pasatiempo, era un producto digno de presentar porque todo fue cuidado y buscado la calidad.

Llegó el día, estrenamos en el Centro de Jubilados “Las Villas”, lugar donde estudiamos y ensayamos. Una sala no teatral pero que acondicionamos para tal efecto, con telones, sillas; buscamos una ubicación para que tanto el público como las abuelas–artistas se sintieran cómodas y fuese un placer.

Se habían colgado los telones de colores, ambientando la sala para las diferentes piezas y comenzaron a llegar los chicos. Se les repartían caramelos y se escuchaba música infantil. El valor de la entrada era un útil escolar que luego se donaría en la escuela del barrio.

El público estaba acomodado en sus butacas, no sólo los niños sino los adultos que los acompañaban. Como introducción al espectáculo y frente al público realicé la presentación formal: les cuento como nace el grupo, como estaba compuesto y damos comienzo a la función. Estábamos transitando una experiencia maravillosa. No hay como una abuela para que nos narre un cuento o una historia mágica. No hay un ser más tierno y dulce para hacernos imaginar otros mundos, otras aventuras.

Los chicos estaban sentados en las primeras filas, muy cerca del espacio escénico. Así era en un comienzo, se veía una división (escenario – público), y por más que cada uno respetó su lugar, luego se convirtió en un solo espacio. Un mundo mágico, lleno de emociones, afecto y se vivía un juego real al cual todos sentíamos verdadero. La meta estaba cumplida, la experiencia por la que quería que atravesaran las abuelas-actrices junto al público y quería presenciar yo, era justamente esa.

La obra fue llevada a jardines carenciados, hogares de niños y sociedades de fomento. Todos lugares que nos permitían compartir momentos únicos. Momentos en los que todos éramos iguales, teníamos las mismas condiciones sociales, las mismas edades, el mismo entusiasmo y compartíamos la misma complicidad de la magia del teatro. Esa magia ingenua y sabia del teatro infantil.

De los más grandes a los más chicos -ese es el nombre de nuestro espectáculo- también formó parte de jornadas solidarias, festejos para el día del niño, y para recaudar útiles para un colegio que fue quemado por vándalos.

La puesta en escena

Se decidió que la puesta fuera clara, sencilla y colorida. Los motivos, porque es una obra infantil, que queríamos que fuese de fácil traslado, se pudiera representar en distintos espacios no convencionales y tuviera una producción económica, no nos olvidemos que son jubilados y sus haberes no son muy altos.

A las tres piezas teatrales les agregamos canciones infantiles conocidas y dos que escribió una de las abuelas. Uno de los temas que escribió era para la culminación de una de las piezas de la obra y el otro tema es el que identifica al grupo de Abuelos Soñadores y que seguimos cantando cada vez que nos presentamos en algún lado, no sólo en alguna actividad teatral sino en cualquier actividad, es la canción que nos diferencia, que cuenta quiénes somos y porqué hacemos esto.

De los más grandes a los más chicos se creó con las piezas de Pipo Pescador que son: “Sacacorchos y Mister Peres”; “Coma y Beba” y “El lobo feroz”. Así fue el orden de presentación, unidas por cantos y terminando con un canto final con el que se invitaba a los niños a participar.

El vestuario, casi obvio a cada personaje, pero con detalles teatrales, exagerando algo y con mucho colorido. Marcando por un lado que estábamos ante algo diferente a lo cotidiano. Quien hacía de lobo se pintaba la cara, no usaba careta para que se pudieran apreciar los gestos y las miradas.

En síntesis, la puesta era minimalista, con símbolos claros y precisos que permitían una clara interpretación por parte del elenco y una fácil identificación por parte del público infantil. Tengamos en cuenta que las funciones eran en jardines y lugares donde los chicos eran de entre tres y siete años de edad y en su mayoría no tenían el hábito de asistir a una función teatral.

La puesta tiene una gran dinámica por sus diálogos, movimientos y juegos que se desarrollan a través de las diferentes tramas, por la gestualidad y complicidades con el público.

Reflexiones finales

Este trabajo con el grupo de teatro para la tercera edad Abuelos Soñadores, me permitió demostrar que los participantes del taller podían recuperar momentos de sus infancias y sus maternidades. Por

medio de la memoria sensorial, sus recuerdos y sus afectos, podían trabajar una obra infantil con la frescura necesaria para que la trama sea dinámica y llevadera.

Lo más logrado y el punto más enriquecedor de este trabajo y por lo que sigo apostando y creyendo en que está muy bueno que las obras infantiles sean representadas por abuelas/los, es por la comunicación que logran con el público infante. Por la complicidad que se genera en la sala y, fundamentalmente, por todo el amor que entregan en la función.

Un amor sincero, sin esperar nada a cambio. Un amor puro y generoso como el amor de las abuelas/los. Esa conexión mágica e imposible de igualar si no tenemos todo ese bagaje de experiencias vividas y esa necesidad de estar con los niños.

En el comienzo de este trabajo yo conté que los participantes de este tipo de talleres están solos, sus familiares están ocupados, lejos, y la relación se va distanciando. Pero la necesidad de brindar amor sigue latente en cada uno. Sienten que la vida que les queda es corta y que tiene mucho afecto para dar. Todo ese afecto, toda esa dedicación y ternura le brindan a estos niños, muchos de ellos carenciados no sólo de lo material sino de afecto y cultura. Es un trabajo de la tercera edad, para subir la autoestima de abuelas/abuelos y de niñas/os.

Más allá de los logros artísticos, me interesa haber intervenido en nuestra sociedad de manera enriquecedora. Tomando como punto de partida al teatro infantil y trabajando con parte de un grupo casi olvidado, como son los abuelos y llegando a otro grupo carente de atención como son los niños. Junto con Abuelos Soñadores, seguimos creyendo que podemos cambiar un poco la realidad a partir de cambiar primero nosotros mismos, trabajando en equipo. Desde una búsqueda solidaria, confiamos en nuestra forma de pensar y de trabajar.

La doble acción. Principios éticos y técnicos de la Compañía de teatro Espacio Vacío

Martín Wolf (Director - Docente - Actor - Investigador teatral / AINCRIT)
mwolf_trobat@hotmail.com

Breve introducción

La Compañía de Teatro "Espacio Vacío" se fundó en Adrogué en el año 1996, su conformación, en cuanto a los integrantes respecta, es dinámica. Los procesos investigativos y de obra que se realizan fueron determinando diferentes equipos, según las necesidades que el proyecto en cuestión lo requiriera. Algunos miembros permanecen desde su fundación, como Fátima Hammoud y María Florencia Heredia, quienes continúan realizando sus aportes ya sea en carácter de actrices, dramaturgistas y/o investigadoras, o yo, que dirijo la compañía desde sus inicios. Además, tanto en las obras como en los trabajos de investigación, la compañía ha sido integrada por Valeria Kamenet, Mirta Huertas, Catalina Garsso, Rosalía Bertoglio, Joaquín Tato, Eduardo Spíndola, Micaela Abidor, Elda Varela, Martín Pignol, Laura Zenobi, Viviana Vallejos, Mónica Valle, Lucas Altmann, Mariela Barcos, Eva Soibelzhon, Mario Di Nicola, Carolina Fonseca, Jonatan Watson, Mariana Carli, Rocío Reyes Grau, Carolina Ferrer, Noel Padrón, Martha Bulgaroni, Lucrecia Vasconi, entre otros actores y teatristas. Si bien la mayoría participó en carácter de actores, los roles en la compañía se dan en forma rotativa, varios incursionaron también en la realización de dramaturgia, de escenografía y vestuario, y en producción.

Los objetivos de investigación de la compañía se establecen dentro del campo de la dramaturgia espacial y actoral. Se parte de la concepción de *Cruce de lenguajes*, o de *Teatro como continente de lenguajes*, como herramientas de aplicación en el campo de la pedagogía y la dirección teatral. Las obras realizadas por la compañía participan en encuentros, ciclos, festivales y congresos nacionales e internacionales, de Teatro y Pedagogía.

Asimismo, las producciones teóricas que se desprenden de las investigaciones que se realizan, se publican en revistas y libros especializados. En forma paralela, sus integrantes conducen talleres y seminarios a nivel Municipal, Provincial, en Programas Nacionales de Educación Artística y en terciarios y universidades nacionales.

La Compañía fue invitada con una "Pantalla cultural", por su producción de obras y pedagógica, al II Congreso argentino de Cultura de la Secretaría de Cultura de la Nación. La Lic. María Florencia Heredia, publicó "Espacio Vacío, itinerarios de una poética del espacio y la ensoñación" en Estéticas de la periferia, Ediciones del C.C.C. / Doc-Sur.

Hacia una construcción de una pedagogía teatral de síntesis.
La "otra" territorialidad del actor ruso en la formación del campo teatral argentino…

La formación teatral argentina en el siglo XX se plasmó a partir de la gran presencia que tuvo la Escuela de Stanislavsky. Sin embargo, a la Argentina arribaron otras concepciones pedagógicas del arte teatral ruso, y que, al igual que en Rusia, quedaron relegadas a una suerte de periferia en los circuitos teatrales. Se pretende rescatar y poner en circulación la concepción del *teatro como un continente de lenguajes* en el que la Plástica, el Movimiento, el Sonido, el Espacio, la Luz, la Literatura, e incluso, el Plano cinematográfico, se plantean como herramientas formadoras, en una dimensión constitutiva de la apropiación de una técnica basada en el Cruce del Lenguajes, o lo que el director y maestro ruso Feodor Komisarjevsky, planteó como *Teatro de Síntesis*, o *la reunificación de lo que nunca debió estar separado,* para Komisarjevsky*,* quien además planteaba que "el teatro debe expresar sus ideas en formas emocionales", ese sería el futuro del Teatro.

En ambos geografías (la rusa y la argentina), la formación teatral se constituyó por adhesión o reacción al planteo stanislavskiano, es decir, es en torno al "Gran Maestro" que se compusieron los saberes particulares del actor y del Teatro en sí.

Así es como Meyerhold, por mencionar sólo un ejemplo, surge como reacción a su antecesor, a su vez, esa reacción tiene su apropiación en nuestro país. De alguna manera, tanto Stanislavsky como Meyerhold, si bien adoptan posiciones antagónicas -a partir de oponer la psicotécnica del primero a la biomecánica del segundo- ambos constituyen de todas formas una misma línea de investigación en la que una responde por reacción a la otra. Esto puede o no comprenderse así en la práctica concreta y las intenciones de los maestros mencionados, pero lo que señalamos es que se los leyó en forma lineal. Es decir, ambas responden a una misma historia de la pedagogía teatral. En cambio, el planteo de un "actor sintético", se configura al margen y en forma paralela a la primera, como un discurso resistente a la dominancia establecida por el "Gran Maestro" y su descendencia. Este se constituye bajo una concepción cientificista del trabajo del actor, en la que se "disecciona" psiquis, cuerpo, movimiento, habla. Mientras que la "otra" posición, sostiene una concepción integradora y vinculada a una dimensión sagrada del teatro, entendiendo a la "transmigración", como fase esencial de dicha dimensión.

Komisarjevsky, director y maestro, nace en 1882 en Venecia, Italia. Integra una familia de notables artistas rusos: su padre, Feodor Petrovich, un famoso tenor de la Ópera imperial de San Petersburgo y profesor del conservatorio de Moscú, fue maestro de Stanislavsky. Después de la Revolución de 1917, Komisarjevsky fue nombrado director del Teatro Bolshoi de Moscú, pero en 1919 abandona la Rusia Soviética y se establece en Inglaterra. En 1931 lo designan director artístico del Teatro Nacional de Shakespeare en Stratford-Upon-Avon. En 1939 viaja a Estados Unidos y se establece definitivamente en el país, realiza producciones en la Ópera de Nueva York, es designado profesor

en la Universidad de Yale, y finalmente crea el Komisarjevsky Teatro Estudio en New Haven, donde realiza un gran aporte pedagógico. Murió en Connecticut en 1954.

Es interesante señalar que la Escuela de Síntesis establecida por Komisarjevsky, si bien tomó una posición crítica, no se oponía al plano de la investigación que su contemporáneo, Stanislavsky, proponía. Y en la voz que llegará a nuestras tierras de la escuela en cuestión, Galina Tolmacheva, expresaba al respecto:

> Durante la elaboración del Sistema muchos fueron los que se burlaron del regisseur: Manifestaban que se había olvidado que trataba de arte y que sus experimentos se confundían con los de los fisiólogos que experimentan con conejos y ratones. No es posible negar cierta razón a estos críticos, pero la ciencia, sea cual fuere, no tiene otros medios de estudio que la observación y el experimento. Con toda conciencia, Stanislavsky no perseguía otra cosa que descubrir el método científico del trabajo del intérprete. Si el método de Stanislavsky está bien elaborado o no, si es necesario para el progreso del arte escénico, o si este no lo necesita, es naturalmente muy discutible. Pero de lo que no queda lugar a dudas es que Stanislavsky ha realizado un trabajo enorme y fundamental para aquellos que se interesan por el arte escénico contemporáneo (1946: 246).

Estas expresiones que provienen de la única discípula de Stanislavsky que se asentara en nuestro país, corroboran la mirada integradora que la directora y maestra proyectó en nuestro campo teatral.

Galina Ivanovna Rudenko (Tolmacheva es el apellido de un ex marido) nació en Iecaterinoslav, Ucrania, en 1895. Siendo aún muy joven, se trasladó a San Petersburgo y Moscú para ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras y para estudiar Teatro. En Moscú la esperaría uno de los períodos de mayor intensidad del teatro ruso y acaso uno de los más productivos del teatro occidental todo; un teatro que estaba en plena ebullición y cambio, un teatro que, inmerso en constantes búsquedas e innovaciones, la incorporó pronto a sus huestes tornándola testigo y partícipe del inicio de la llamada modernidad teatral. Estudió actuación con Stanislavsky y luego con Komisarjevsky. Además de estos dos grandes renovadores, Tolmacheva introduce en nuestro país las concepciones teatrales de Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Max Reinhardt, Antoine, Fort, Copeau, y el Teatro de Meinengen. Asimismo, Tolmacheva transmitió el legado técnico y ético de Stanislavsky, desde una apropiación que tuvo la particularidad de no estructurarse únicamente alrededor de la lectura y estudio de textos escritos, sino también en torno a sus vivencias de aquellos años en los que siendo una actriz en formación, experimentó en su propio cuerpo de alumna las investigaciones del gran Maestro ruso.[231]

[231] Recomendamos para ampliar el conocimiento sobre la obra pedagógica, directorial y el posicionamiento ético de Galina Tolmacheva: "El actor en el centro del acontecimiento", en *Historia del actor II*, Editorial Colihue (Wolf). Y "El debate ético: Reflexiones acerca del hábito teatral", en *El teatro y el actor a través de los siglos*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Wolf).

La presente investigación pretender dar cuenta de ambas corrientes pedagógicas, una cientificista y la otra sacra, y su inserción particular (como vemos, no necesariamente comprendidas como antagónicas) en el campo teatral argentino, desde prácticas actuales y propias.

En la antigüedad, el ritual conllevaba movimiento, gesto, sonido; el suceso tenía características múltiples… Hoy partimos desde una clasificación absoluta, los lenguajes artísticos están canonizados. Repensar al teatro como *continente de lenguajes* nos abre una puerta inmensa hacia múltiples caminos en el ámbito pedagógico. Y la posibilidad de comprender el hecho teatral, desde una acción que contemple todo tipo de expresión. El cruce propone *cruce*; es decir, no aparece un lenguaje sobre otro, sino que se intervienen, interpelándose. Dado que la resultante del cruce, se establece en tiempos diferentes, no son funcionales unos a otros, ni complementarios, dado que *no proponemos una pedagogía basada en la multiplicidad de lenguajes,* sino que buscamos que todos los lenguajes conserven sus propios tiempos expresivos, precisamente en el cruce de tiempos, es donde registramos la posibilidad de *provocación*. Es un corrimiento (dentro del campo pedagógico y directorial) que apunta su dirección hacia el encuentro con el hecho teatral, volviendo a la unidad originaria, a la síntesis, que alguna vez fundó el hecho artístico.

El hecho vivo

El punto de partida de las investigaciones que nos proponemos se trazan desde lo que Jorge Dubatti plantea como "teatro perdido", en resonancia con Tolmacheva, quien afirmaba que: "cuando los historiadores se dedican al estudio de la literatura dramática en lugar de estudiar al arte escénico interpretativo y representativo, no son historiadores del teatro, sino de una de las artes auxiliares del teatro mismo como tal" (1946:24), colocando así, desde el siglo pasado, en sobre relieve, que la materia a estudiar debe ser *lo que sucede en el escenario, y entre el escenario y la platea,* y al actor como esencia del fenómeno teatral.

Es decir, a partir del recupero de los elementos que hacen al hecho vivo, dado que consideramos que la pedagogía teatral, al igual que el Teatro en sí, *acontece*, cuando se produce es a partir de un nuevo conocimiento, que es del orden del cuerpo, y que se vive como un corte con lo que entendemos por realidad.

Nos interesa fundamentalmente rescatar un tipo de conocimiento que la escuela cientificista relegó en el campo docente y directorial, y que en términos de Tolmacheva, denominamos transmigración, un conocimiento que se genera a través de un acto provocado por el maestro hacia el discípulo, que impacta en el cuerpo y es superador al hecho de la comunicación. Es decir, el saber del actor, en una de sus instancias se adquiere sólo a través de lo que Artaud nombró como contagio.

El proceso de la investigación se plantea entonces desde el recupero del llamado teatro perdido de esta "otra" línea pedagógica que se desarrolló en paralelo a la hegemónica, y que a modo de un segundo puente entre Rusia y Argentina, tuvo sus apropiaciones en nuestro territorio a través de los teatristas que arribaron.

El desarrollo del objeto de estudio se abordó entonces desde la práctica y la teoría, con la intención de promover nuevas lecturas de lo que en la actualidad nombramos "Cruce de Lenguajes" y que, como mencionamos, existe en nuestro país desde los inicios del siglo XX en la concepción de Teatro de Síntesis.

Existe en apariencia un vacío entre la idea de Síntesis de principio del siglo pasado, y la de Cruce de la actualidad, sin embargo, la explosión de los lenguajes en el Teatro argentino, se asienta sobre bases muy sólidas, vinculadas a un teatro que se erigió sobre la idea de un teatro total, y que en consonancia con otros maestros europeos, pero con su propias marcas, el teatro argentino desarrolla.

Pensar los parámetros pedagógicos actuales requiere de una mirada hacia atrás que hasta el momento ha sido muy pobre, la pedagogía teatral también padece de una "historia unívoca", en la que aparentemente no existieron otras micro-pedagogías, actualmente sabemos que no es así y que el alcance de estas micro-pedagogías se despliegan subvertidamente en el teatro actual, y muchas veces permanecen ocultas hasta para los propios hacedores.

La doble acción

La formación técnica y ética de la compañía Espacio Vacío se constituyó a través de la línea establecida por Stanislavsky, fundamentalmente a partir de la apropiación que los maestros Agustín Alezzo y Augusto Fernandes realizaran del ruso en nuestro país, y de Ana Strasberg de EE.UU. Pero nuestro posicionamiento fue enormemente atravesado también por la concepción que Tolmacheva introdujera, tanto en lo que respecta su posicionamiento frente a Stanislavsky, como a la concepción de Teatro de Síntesis.

La investigación presente posee la particularidad de constituirse desde la auto-observación, el desarrollo teórico se desprende de la misma práctica que realizamos, como indican las fichas técnicas, los trabajos presentados están elaborados por los hacedores del proyecto. La característica de este grupo dinámico, es la de hacer pensando, o pensar haciendo, un principio que con el tiempo se volvió central, no sólo como particularidad de la compañía, sino como principios técnicos y éticos de la propuesta pedagógica-directorial que nos constituye hasta la actualidad.

Desde los comienzos, desarrollamos los conocimientos técnicos adquiridos, progresivamente la técnica de actuación fue evolucionando en una suerte de apropiación que arribó a una revisión completa de lo adquirido. Frente a esta primera fase del trabajo, surgieron nuevos trazos que permitieron vislumbrar aquello que como director y docente busco como parámetros de actuación y de concepción teatral.

La búsqueda de la verdad

Yo buscaba una *verdad* en la actuación que, en parte mis maestros de práctica lograron transmitirme, pero no era suficiente, entonces busqué esa *verdad* por otros sitios, y en otros tiempos… Madurando algunas fases de la investigación sobre la técnica, repentinamente volvieron las lecturas que realizara desde los cinco años de *Creadores del Teatro Moderno*, un libro enorme, blanco, de tapas duras y lleno de fotos de actores, directores y maestros, que había encontrado en la biblioteca de mi abuela paterna, en su casa de Córdoba. Así fue, mis primeras lecturas sobre teatro las realicé desde el primer libro que Tolmacheva editara en nuestro país en al año 1949. Los estudios de esta teatrista ucraniana se constituyeron fundamentales en mi concepción teatral.

A partir de la integración de mi primera formación (la del chico de cinco años que se encerraba a leer a Tolmacheva), y la segunda (la formación práctica en los talleres a los que asistí), se abrió el camino hacia una técnica de actuación que hasta la actualidad sigo desarrollando en forma constante, aplicada tanto en los talleres como en la dirección de los actores en obra. En la unión de esa fragmentación de escuelas, o escuela fragmentada…Empecé a encontrar los primeros elementos de lo que denominé como *Técnica de la Doble acción,* y que posee claramente el objetivo de dotar al alumno de herramientas técnicas que lo lleven a lograr un *Estar en espacio.*

Mi posicionamiento teatral se consustancia desde una técnica que busca un *estar, una presencia del cuerpo con todos sus sentidos en pleno funcionamiento,* un teatro de estados. No concibo el hecho teatral sino es a través de actores que desborden de vida en escena. En este sentido, es interesante el concepto que despliega el director Alberto Ure al describir los procesos de ensayo, diciendo: “Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama ‘teatral’, pero debe contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores” (1993: 95). Más allá del plano estético, que en resonancia con Grotowsky dudamos de su valor fundamental en la construcción teatral, creemos en el actor como esencia única del teatro.

Hablamos de *estar en espacio*, no en *escena* dado que el otro eje investigativo que surgió fue el espacial, varios artículos de investigadores y críticos dan cuenta de la dramaturgia espacial que el Espacio Vacío logró en sus puestas.

Nosotros no “ponemos en escena”, “ponemos en espacio”, este posicionamiento, que además de colocar al espacio como una herramienta pedagógica, es para nosotros un posicionamiento ético-ideológico. Para Espacio Vacío, el escenario es fundamentalmente un espacio de celebración, donde los sentidos se abren hacia el estado contemplativo, en el que el actor es quien oficia y contagia dicho estado a los espectadores-participantes del hecho teatral.

Encontramos en Rodolfo Kusch nuestro marco teórico, al vincular su concepción geo-cultural del Hombre, a las marcas de territorialidad que nuestro campo teatral posee, donde lo americano aparece como un desborde de lo centro-europeo. Y que se suma a las marcas que el teatro ruso nos dejó, que también son marcas que provienen de una geografía que está por fuera del centro, y que sobrevive a la hegemonía. (Para el caso, recordemos que quien establece la mirada centralizada en Stanislavsky en Argentina, es Hedy Crilla, austríaca y fuertemente formada en la cultura francesa, y no Galina Tolmacheva quien fuera una alumna de hecho del Maestro ruso, y no de lectura como Crilla).

Nace así en la Compañía una *ética del estar*, en la que la presencia física es motor de esta concepción ética. A partir de las contribuciones que Kusch realizara en el campo de la antropología filosófica, se modifica por completo nuestra mirada sobre la manera de “habitar el mundo”, así es como nace una fuerte convicción de entender lo grupal como otra de las esencias del arte teatral. A partir de esta comprensión, se potenció la necesidad de encuentro y disminuyó la necesidad de lucimiento y exhibición, que nada representan nuestras búsquedas.

El presente escrito es una parte de una extensa investigación que desde hace veinte años llevo adelante, tomando el aspecto técnico como central, dado que adherimos al posicionamiento stanislavskiano transmitido por Tolmacheva en el segundo libro que editara en el año 1953: *Ética y Creación del actor, ensayo sobre la “ética” de Konstantín Stanislavsky*, Mendoza, UNCuyo. En este escrito, ética y disciplina se entienden como parte de una misma unidad, en tanto una construye a la otra. Desde esta concepción, la ética del teatro es una ética del cuerpo, dado que la disciplina del entrenamiento físico es esencial para otorgarle la *verdad* que nuestro arte reclama.

La otra gran influencia en términos éticos y técnicos que aportaron para el desarrollo de nuestra investigación, sin duda, llegó de la mano de otro discípulo del gran maestro ruso, y que si bien no se asentó, también visitó nuestro país: Jerzy Grotowski.

En sus conferencias brindadas en 1969 en la Universidad Nacional de Córdoba, conferencias que dieron origen a la publicación de “Teoría ética del teatro”, en Teatro 70, el maestro polaco centró su ideario ético (en consonancia con Tolmacheva) sobre la concepción de un teatro que posee un valor de descubrimiento, es el *Ser* quien se revela en el teatro. Y también vemos el valor conferido al cuerpo, resaltando la importancia del entrenamiento corporal del actor para infundarle vida a su creación-revelación:

> Se debe (…) seguir no importa qué tipo de entrenamiento, qué tipo de escuela, pero que ponga su cuerpo a prueba (…) un cierto tipo de *training* es necesario, no para desarrollar un buen físico, con buenos músculos, sino para sobrepasar la pereza, el sueño, la mufa del cuerpo. Si nuestro cuerpo comienza a morir, entonces nos encontramos cortados de nuestro propio cuerpo. Y son nada más que los síntomas exteriores de una esterilidad total del. De una pereza. De miedo a confrontar las situaciones peligrosas. Y entonces encerrarse en el mismo café de siempre con la misma gente, los mismo chistes, y las mismas fórmulas. Eso es vegetar nada más. Y aquí es donde se debe luchar (Grotowski, 1972, 36).

Grotowski en su concepción ética, también coincide en que el teatro pertenece a la cultura viviente, y que el cuidado del cuerpo es fundamental para lograr una expresión profunda y reveladora.

El camino de la Vía negativa propuesto por este maestro (él no estaba de acuerdo que lo nombraran así), me permitió comprender en profundidad la dimensión sagrada del arte teatral. Es fundamentalmente a partir de Grotowsky (y de sus influencias en directores como Peter Brook, maestro que también operará fuertemente en nuestra concepción teatral: la constante lectura de sus libros determinó el nombre de la compañía…) que logré realizar una nueva integración de antiguas búsquedas que había comenzado en mi adolescencia sobre disciplinas corporales de Oriente. Desde los quince años practico una de las más antiguas escuelas de Yoga, la línea tántrica establecida en la época de los drávidas en la India preclásica. Me formé y trabajé como instructor de esta Escuela en Argentina y en Brasil, y los conocimientos del cuerpo que adquirí allí, se volvieron fundamentales para enfocar mi trabajo como docente y director. Mucho de lo que el polaco proponía, yo lo había experimentado como yogui. Es en este período que logro integrar todos estos conocimientos, donde la disciplina teatral se (me) revela como un camino de descubrimiento de las preguntas fundamentales de la existencia.

El estado de drama

La ética entendida como disciplina, o más bien, la disciplina entendida como un asunto de la ética, condujo a que Stanislavsky establezca una serie de “deberes” de orden técnico que en su conjunto (pautas de ensayo, ejercicios de concentración, observación del trabajo, apuntes del proceso individual y grupal de clases, etc.), apuntan y están en función de arribar a un estado particular que el actor necesita para desarrollar su tarea. Se trata de un estado que Tolmacheva llama pre-escénico o de preactuación *y* Stanislavsky estado de drama. (Vale aclarar que Stanislavsky observó en los actores que realizaban su actividad con *verdad*, que antes de comenzar su función, éstos entraban al estado mencionado, que a la vez se conjugaba en un estar de peligro-alegre). A partir de esta conclusión extraída de la observación, el maestro considera que es fundamental que la ética se

conforme desde una técnica que apunte a lograr un determinado ánimo antes de comenzar la acción escénica.

El desarrollo de la técnica apunta, entonces, a convocar un estado (vimos que de dimensión opuesta: peligro-alegre), en el que la imaginación se encienda y no responda mecánicamente respecto de un acto a realizar, es decir, sin *verdad* (y ello con independencia del tipo de verdad en la que se crea o se adhiera). "La ética artística (…) juega uno de los principales papeles en la gestación del estado pre-creativo", afirmaba la maestra ucraniana (1953: 51).

Una alegría - peligrosa invade al actor y da origen a la tensión dramática, ésta vive en una doble acción en sentido contrario: nace así el "estar de drama", es decir, de acción, de lucha contra "algo". Tolmacheva decía: "la inspiración (…), es semejante a una descarga eléctrica, producida por el encuentro de dos corrientes opuestas. (La carga positiva es el actor, la negativa, el público)" (1953: 52, 53). Continuando la observación de Stanislavsky, la conjunción de dos estados opuestos, alegría y peligro, es generadora de un tercer estado, que se manifiesta en la línea de acción dramática que el actor debe producir en escena. Es a partir de estas observaciones, que progresivamente fui encontrando algunas evidencias sobre la constitución de la tensión dramática, y su manifestación en escena.

Siguiendo con el pensamiento de Kusch, la geografía necesariamente nos estaría determinando un estar particular de nuestra existencia, si conectamos el *estar* de Kusch (en oposición al *ser* propio de la cultura centroeuropea), con las búsquedas de *estar en la actuación,* que en consonancia se da en varias de las escuelas de formación teatral actuales, en las que se promueve a la improvisación como una herramienta para el logro de dicha concepción teatral (en este plano, es interesante precisar que para Tolmacheva "la improvisación es el verdadero arte del actor"), decíamos, de un teatro que en sus búsquedas tiende al encuentro de *estados*, se abren así nuevos horizontes pedagógicos anclados sobre elementos de una teatralidad de lo americano que nos llevaría a redefinir el campo pedagógico de nuestro teatro, y que nos permitiría descifrar las bases para una técnica latinoamericana de teatro en la que el objetivo de dicha técnica se constituya en el *estar* y el *estado* como principio de verdad sublime.

El desarrollo y la evolución de la técnica implementada desde Espacio Vacío sobre estas bases, continúa en pleno proceso de investigación. Los trabajos abordados por el equipo de investigación en la presente publicación, se enfocan en el análisis particularizado del proyecto *Ifigenia*, y dejan constancia de la implementación de estos principios desde la práctica y la teoría.

Ifigenia

Cuando el sacrificio de los hijos es el precio para conservar el poder…

En el año 2006 la compañía de Teatro Espacio Vacío puso la tragedia *Ifigenia* en Aulis de Eurípides, en versión de Fátima Hammoud. La elección del material dramatúrgico tuvo el objetivo de introducir la Tragedia griega en los cursos de actuación y puesta en escena avanzados que dictamos en CMCAB.

Los textos clásicos se encuentran muy distantes de la realidad de los estudiantes y sobre todo de los adolescentes actuales, los mismos cuentan con un léxico empobrecido y, mayoritariamente, una palabra careciente de potencia y de acción.

En función de comprender la tragedia y la palabra en acción, se implementó el uso del Espacio y el Cruce de los lenguajes audiovisuales y de movimiento como herramientas técnicas para lograr cumplir los objetivos propuestos.

La obra se ensayó y se realizó durante los años 2006 al 2008, en tres temporadas que se dividieron cada una de ellas en tres espacios diferentes. La utilización del espacio como herramienta técnica, permitió que los alumnos-actores desarrollaran un lenguaje corporal-sonoro de la magnitud expresiva que la tragedia reclama. A estos fines, se partió con un espacio abierto y muy amplio, cercano (en distancias) al espacio trágico. A través de él, se "forzó" a los alumnos-actores a expandir su instrumento y, en consecuencia, llegar a una potencia expresiva propia de este tipo de dramaturgias. En la segunda temporada se implementó la puesta en un espacio medio, marcadamente más pequeño que el anterior. En él, los actores debieron comprimir su expresión con la consigna de no perder intensidad. Finalmente, se arribó al tercer espacio, marcadamente pequeño, allí los actores llevaron al máximo la compresión de su expresión; a la vez, este objetivo se buscaba cumplir sin pérdida de potencia e intensidad de la acción y el texto. Asimismo, cada espacio requirió nuevas búsquedas en el orden del lenguaje del movimiento (desarrollado fundamentalmente por el Coro de la tragedia, pero también a partir de las peleas físicas de los personajes masculinos), el mismo fue mutando desde la posibilidad de grandes traslaciones al movimiento cero.

Estas tres etapas se realizaron con funciones en Casa Municipal de la Cultura (Alte. Brown), Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora), C.C.Plaza Defensa (CABA), Querida Elena (CABA). La obra fue seleccionada en el Festival regional INT (San Fernando) y Fátima Hammoud obtuvo el premio a mejor actriz. Asimismo participó en el Festival de Teatro de Charata, (Chaco), y en la Noche de los Museos, C.C.Coreano (CABA).

Finalizada la tercera etapa del proyecto, se dejó el lenguaje espacial y se comenzó con la cuarta etapa (actual) en Cruce con el lenguaje audiovisual, a partir de la producción de un Video-Teatro.

La realización del mismo se elaboró a partir de la puesta en espacio de la obra, cruzándola con el lenguaje del cine. A tales efectos, se realizó el rodaje en el mes de abril de 2009, actualmente se encuentra en la etapa de montaje.

El arribo a la etapa audiovisual, fue precedido por otro eje dentro de la investigación, que se anclaba en una suerte de "estiramiento" del lenguaje trágico hacia el lenguaje naturalista, sin por ello desarticular la función del coro, que permaneció presente desde un plano surrealista.
Durante la reducción espacial mencionada, se fue elaborando un *estar* que creara una nueva convención en el plano genérico, previendo anclajes de actuación, en el período de la filmación, que resultaran lo suficientemente orgánicos frente a la cámara.

En una sala de baño acontecen decisiones de Estado, un espacio cotidiano e intimista contiene hechos que involucran a toda una población. En nuestra puesta, Agamenon decide el futuro de su país literalmente dentro de un baño: el espacio es utilizado como una herramienta técnica y, a la vez, es un recurso que establece coordenadas de lecturas en el plano ideológico, al denunciar la falta de límite entre lo público y lo privado, tan propio del modo de hacer política.

El proceso se fue construyendo paralelamente a la realización de artículos y escritos elaborados por los investigadores de la comisión, y las producciones que fueron surgiendo se expusieron en diferentes congresos como GETEA (UBA), Teatro comparado (CCC, ROJAS, UBA), Congreso de Pedagogía teatral del Ministerio de Educación (CABA), Instituto Nacional del Teatro, Encuentro DRAMATIZA/INT, Chubut y en el II Congreso Nacional de Cultura (Sec. Cultura de la Nación), Tucumán.

El producto final está pensado como un libro audiovisual, que se encontrará conformado por el material audiovisual (Video-Teatro) junto a una publicación ampliada de los textos producidos por el grupo de investigadores.

Bibliografía

Bagnera, Diego. *Vida y obra de Galina Tolmacheva*, tesis inédita. Programa Nacional de Becas del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1996.

Cortese, Nina. *Galina Tolmacheva o El teatro transfigurado*, Buenos Aires, INT, 1998.

Dubatti, Jorge. *Concepciones de Teatro/ Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

Grotowski, Jerzy. "Teoría ética del Teatro" en *Teatro 70, Nº 30/31*, 1972.

Kusch, Rodolfo. *Esbozo de una antropología filosófica americana*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1978.

_____. *América profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.

Pavis, Patrice,. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti.* Buenos Aires, ATUEL, 2001.

Politti, Luis. Entrevistas en línea www.luispolitti.com, 1964.

Stanislavsky, Konstantin. *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Rafael Cedeño Editor, 2007.

_____. *Creación de un personaje*, Buenos aires, Diana, 2007.

Tolmacheva, Galina. *Ética y Creación del actor, ensayo sobre la "ética" de Konstantín Stanislavsky*, Mendoza, UNCUYO, 1953.

Ure Alberto. *Sacate la careta, Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2003.

Wolf, Martín. Entrevistas a Marta Persio / Benito Talfitti, alumnos de Galina Tolmacheva, Mendoza, 2008.

El rol de la pedagogía en la poética de la compañía de Teatro Espacio Vacío

María Florencia Heredia (GETEA/UBA-IUNA-CCC)
herediaflorencia@yahoo.com.ar

Una frase de Eugenio Barba me resultó inspiradora para referir la poética de Espacio Vacío y de su director, Martín Wolf: "El teatro es insoportable si se limita solamente al espectáculo. El rigor del oficio o la embriaguez de la invención no bastan, ni siquiera la consciencia del placer o del conocimiento que podamos inducir en el espectador. Nuestro trabajo debe nutrirse de una subversión que nos proyecta más allá de nuestra identidad profesional transformada en muro que nos protege y que, al mismo tiempo, representa una prisión. El espectáculo siembra una semilla que crece en la memoria de cada espectador y cada espectador crece con esta semilla" (Barba, 2008: 19). Digo que me resultó inspiradora para referir la labor de Espacio Vacío y de su director, Martín Wolf porque se trata de una poética que no se limita sólo al espectáculo, atendiendo tanto a la práctica como a la teoría y presentando una peculiar imbricación entre lo artístico y lo pedagógico; esto es entre las facetas de director y docente.

Es decir, si los trabajos de dirección de Wolf y sus publicaciones periódicas no pueden entenderse desvinculados ya que poseen el denominador común de las preguntas constantes acerca de los qué y los cómo del teatro, lo mismo puede afirmarse de su actividad docente. Ello porque a diferencia de tantos teatristas que, impulsados por una coyuntura adversa que dificulta el acceso a fuentes de financiamiento, recurren a la docencia para generar recursos económicos que les permitan solventar sus proyectos artísticos, Wolf concibe su labor pedagógica como un espacio autónomo y regido por búsquedas específicas pero, simultáneamente, integrado. Sus facetas de actor y docente, de director y formador de formadores -hay que señalar que, además de dictar seminarios y talleres de actuación de forma privada, Wolf dicta y coordina talleres para estudiantes y docentes de las provincias argentinas a través de los Programas de Educación Artística del Ministerio de Educación de la Nación y se desempeña como asistente técnico del Instituto Nacional de Teatro- juegan a confundirse. Índice inequívoco de ello es que se resiste a realizar meras "muestras de fin de año": las puestas en escena que han tenido a alumnos como protagonistas –muchas veces presentadas en las mismas salas donde estrena sus trabajos con "actores profesionales"– suponen un riguroso trabajo de investigación que, como en sus trabajos de dirección con Espacio Vacío, son la condición de posibilidad para su concreción y socialización futura. Más aún, como él mismo ha declarado y como ocurrió con *Ifigenia* (2005-08) –en versión de Fátima Hammoud de la tragedia de Eurípides–, en múltiples oportunidades las indagaciones desarrolladas en el espacio del taller fueron el germen de puestas luego desarrolladas por su grupo. Por eso no resulta extraño que en algunas fichas artísticas de las puestas desarrolladas por Espacio Vacío se verifique la convivencia de actores profesionales junto a alumnos avanzados de los talleres y/o seminarios que Wolf imparte en la zona sur del Gran Buenos Aires, ni que en muchas ocasiones haya actuado junto a ellos. También en sus escritos encontramos signos de la continuidad establecida entre ambas esferas, la directorial y la docente. En efecto, si bien es cierto que ha dedicado publicaciones a problematizar cómo es (y cómo debería ser)

la enseñanza teatral en las escuelas y cuáles considera son los caminos más convenientes para que ésta se constituya en una "potencia provocadora",[232] también lo es que a la hora de reflexionar acerca del rol del director/coordinador en la puesta en marcha de un espectáculo,[233] no diferencia sustancialmente la figura del alumno de la del actor; una homologación que redunda sobre su concepción integradora de la actividad teatral.

Considero que son tres los pilares fundamentales de la poética de *Espacio vacío*. En primer lugar, y como el mismo nombre de la agrupación parece denunciar (más allá de la obvia referencia al libro de Peter Brook), la idea de que el espacio es el lenguaje fundacional del hecho teatral. Se trata de una certeza que condujo a la agrupación tanto a investigar los núcleos de teatralidad que laten en los espacios no convencionales, como a realizar puestas en escena en las que el espacio escénico se erigió como principio constructivo. En ese sentido, podríamos arriesgar que la concepción espacial de *Espacio Vacío* comulga con aquella noción de Michel de Certau que define al espacio como "lugar practicado"; una idea de lo espacial que supone tanto consecuencias estéticas palpables en sus puestas en escena como devela cierto posicionamiento político que me interesa destacar y que puede leerse en concomitancia con el rol preeminente que tiene lo pedagógico en la poética de la agrupación. Por citar tan sólo algunos ejemplos, podemos señalar que los evidentes alcances artísticos de la concepción espacial se evidencian ya desde su primera puesta –*La Cenicienta*, en 1996–. En ella, propuso un espacio escénico organizado en forma de H, con dos escenarios simultáneos: la casa de la Cenicienta y el Palacio Real. Esto no sólo generaba sorpresa en el público infantil que se veía obligado a una expectación atenta y activa; también conllevaba una subversión de las convenciones teatrales tradicionales por cuanto habilitaba desplazamientos en los niños que corrían de un lado a otro de una sala que carecía de butacas.[234] Es menester señalar que, si tal innovación en el espacio escénico y sus repercusiones en los espectadores concebidos como "sumergidos" en el espacio de la representación inauguraron lo que luego sería un signo distintivo de la agrupación, ésta no fue producto de una elección estética a priori sino una solución creativa frente a un ámbito extrateatral que se resistía a disfrazar sus accidentes particulares. Wolf permitió que el espacio lo inspirara, transformó los obstáculos iniciales en desafíos y fundó una poética. Por eso no resulta paradójico que al momento de presentar la puesta en teatros convencionales se haya embarcado en la tarea de "disimular" el distanciamiento propio de la caja a la italiana, convencido de los hallazgos expresivos de su reciente concepción espacial. Años más tarde, la intuición mutó en postulados teóricos: "El lugar tradicional de la representación sufre una saturación de significado que no padece el espacio extrateatral, lo que posibilita el acceso al acto creativo desde un vacío más real (…) En la ficcionalización del espacio cotidiano reaparece el sentido", escribió (Wolf, 2006b). Por su

[232] Cfr. "Desde el cruce de lenguajes al hecho teatral", ponencia presentada en el II Congreso de Profesores de Teatro, organizado por el Ministerio de Educación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Instituto Nacional de Teatro, y en el Encuentro Nacional Profesores de Teatro *Drama-tiza*, celebrado en Pto. Madryn (Chubut) y organizado por Cultura Nación / I.N.T, ambos en el año 2007. Ver también: Wolf, Martín (2005): "Los adolescentes y su incursión en el teatro".

[233] Esta temática fue desarrollada en su artículo "¿Qué hacer con la violencia…?" (inédito).

[234] Estrenada en el Centro Cultural Senderos (Adrogué), poco después se presentó en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora), en Liberarte (CABA), en el Centro Cultural Julio Cortázar (Mar del Plata) y en gira por escuelas primarias del Gran Buenos Aires.

parte, en *Alguien boca arriba* -pieza que reunió varios textos (teatrales y no teatrales) de Beckett como fragmentos literales de *Compañía* y de *Los días felices*, y la situación dramática de *Actos sin palabras I*- Wolf escogió el desasosiego existencial; aquél que tira para abajo, aprisionando las conciencias y los cuerpos como eje rector. Acaso por ello, ya convencido tanto de la funcionalidad dramática del espacio escénico como de las potencialidades de los espacios extrateatrales, a la hora de llevar la pieza a escena buscó que alguna gomería le permita utilizar el foso (sí, aquel que utilizan los mecánicos para acondicionar vehículos…). La imagen rectora era, entonces, la de cuerpos sumergidos, cuerpos condicionados por variables de índole espacial. Fue después de asumir lo infructuoso del emprendimiento que empezó a pensar en la posibilidad de crear una instalación que, sin resignar teatralidad, conjugue diferentes ramas artísticas que interpelen al público de forma constante. La instalación posibilitó, entonces, la inclusión del espectador en un espacio intermedio. Ni estrictamente en escena, ni estrictamente frente a ella: en un entre. En efecto, presentada en una vieja casona de la Boca llamada Querida Elena[235] –"un sitio para las artes visuales, de la representación y de la música", describe la gacetilla–, la intervención ideada por Espacio Vacío supuso un espectador activo, capaz de desplazarse y de suturar sentidos a partir de un recorrido que combinaba lo pautado con lo itinerante. Ello porque si bien el orden de expectación de los tres cuadros teatrales –cada uno desarrollado en un ambiente distinto de la casa– no admitió modificaciones, el orden y el tiempo que implicaban la contemplación de la instalación fotográfica, la escucha de la música o la lectura de los libros del irlandés que descansaban en una mesa del hall, dependieron (como en las instalaciones plásticas) exclusivamente de la decisión del espectador. Por su parte, en *Ifigenia* Wolf buscó desentrañar los modos de reapropiación de la conflictividad intrínseca de la tragedia desde una poética reñida con la normatividad clásica. Es decir, eligió trabajar a partir del género trágico no para refugiarse en un conjunto de códigos preestablecidos ni para sujetarse a un sistema normativo fijo e incuestionable sino, justamente, para llevar las convenciones hasta el punto en el que dejan de funcionar como supuesto y se transforman en un nuevo comienzo. Así, lejos de reproducir las coordenadas espaciales con las que la tragedia anuda y exhibe sus significados, privilegió la condensación de la histórica distancia clásica que separa el espacio de representación del auditorio (pero también el de los actores entre sí), proponiendo que las escenas se sucedan en un baño. Espacio de lo privado por excelencia, ese pequeñísimo ambiente de la casona Querida Elena,[236] subvertía las leyes de la proxemia clásica, resignificando cada gesto, cada desplazamiento, cada *balbuceo* de los personajes. Los diálogos de la tragedia donde los personajes se interpelan, se odian, discurren, se intiman, se acusan y sobre todo, gritan, lloran y se quejan, se sustituyen en su puesta por un clima verbal íntimo y *naturalista*. Sin descuidar la palabra, se teje entonces una puesta basada en lo sensorial. Lo que Agamenón ve y no ve de sí mismo cuando se mira en el espejo, la impotencia de Clitemnestra en forma de golpes azotados al agua de la bañera –la misma en la que después se sumergirá para siempre Ifigenia–, el hieratismo de un

[235] Tal fue la sala donde la que escribe vio la representación. Sin embargo, la puesta también se presentó en el Teatro Abasto Social Club (CABA), en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora) y en CECUAL (Resistencia/ Chaco). La obra obtuvo el premio/subsidio "Estímulo" otorgado por el INT.

[236] La pieza también se presentó en la Casa Municipal de la Cultura de Alte. Brown, en el Teatro de las Memorias (Lomas de Zamora) y en el Centro Cultural Defensa (CABA). Por su interpretación, en el año 2007 la actriz Fátima Hammoud obtuvo el premio a mejor actriz en el Concurso Regional organizado por la Comedia Provincial y el INT.

Menelao ajeno al padecimiento de su familia, el delineado de un coro que persigue a Agamenón cuya tortuosa insistencia le confiere una entidad cercana a la de las erinias (aparece ya en cada ventana y en cada puerta, ya en forma de voces que potencian por esta vía el espacio exterior), se constituyen en los signos de un texto espectacular en el que los parlamentos de los personajes son tan sólo un elemento más, pero claramente no el principal. En ese sentido, Wolf parece adherir a la sentencia adorniana que denuncia la incapacidad de las palabras para nombrar lo inefable. Su "actualización" del texto clásico, su operación política, reside en la mostración descarnada de las huellas que las tragedias públicas dejan en los cuerpos individuales. Los pocos espectadores que resiste el espacio mínimo de la representación son así interpelados por la certeza de que los ecos de la crueldad social se materializan en la carne. Y, si como sostiene Robert Jauss (1976), los textos siempre responden a las preguntas que le formulan su época, resulta poco probable que el espectador no establezca puentes de correspondencia entre el planteo de la pieza y la historia argentina reciente…

Habíamos referido que los usos de los espacios y los mismos trabajos de puesta en escena de la agrupación encierran ciertas matrices de politicidad vinculables a la idea que Wolf mantiene respecto de la pedagogía teatral. La politicidad que trasuntan sus textos espectaculares radica, en primer lugar, en que éstos denuncian siempre sus condiciones reales de producción. Tanto tornan transparentes las huellas y los itinerarios de su construcción poética, como evidencian cada una de las constricciones de su contexto social y económico (de tiempo, de dinero, de calidad o cantidad de colaboradores y actores, de espacio). Se trata de una elección estética que encierra un indudable posicionamiento ideológico por cuanto entiende que si bien estas constricciones contextuales fijan las reglas del juego, no necesariamente marcan los límites de lo posible. Porque se pueden hacer "usos desviados" de lo instituido, manipular lo impuesto, idear "tácticas" que se opongan a las "estrategias" de la dominancia (De Certau, 1996). Allí residen los alcances políticos del teatro de Wolf: en el desnudamiento de su condición periférica. Ahora bien, en segundo término se puede establecer cierta vinculación entre estas inscripciones del "detrás de la escena" en la escena misma y la enseñanza teatral. En ese sentido, podemos señalar que los puentes de correspondencia que encontramos entre los alcances políticos de la concepción espacial de Wolf y su labor docente se organizan alrededor de la noción de "proceso": en primer lugar porque si, en tanto experiencia inserta en el tiempo, el teatro comparte con el aprendizaje su carácter procesual, las puestas de Wolf enfatizan tal noción ya no sólo porque llevan inscriptas todas las operaciones, todos los recorridos, la errancia y los hallazgos, sino porque además incluyen alumnos-actores. Wolf nunca clausura espacios de sentido ni búsquedas actorales, sus puestas incluyen el titubeo, el ensayo y el error, el balbuceo y los torna rasgos esenciales de una poética.

Derivado de la preeminencia otorgada al espacio, el segundo aspecto distintivo de su poética es un espectador concebido ya no sólo como una instancia activa, sino como "inmerso" en la representación. Es decir, todos los textos espectaculares del grupo interpelan al espectador "corporalmente", lo configuran tributario de la pura presencia de las operaciones corporales en escena, sin dejar por ello de funcionar como una vía para producir conocimiento.

Finalmente, la poética de Espacio Vacío se estructura alrededor de una dirección de actores que podría caracterizarse como "clínica" toda vez que, eludiendo el privilegio o rechazo de cualquier técnica de composición actoral a priori, Wolf trabaja a partir de las potencialidades expresivas de cada uno de sus actores y/o alumnos, rescatando sus recorridos y experiencias particulares. Porque, es menester insistir en ello, nunca en las puestas de Espacio Vacío, la preocupación por la espacialización –o la inclusión de expresiones propias de otras disciplinas artísticas- colocó al actor en un segundo plano. No obstante, si una característica se erige como la dominante en la armonización general de las interpretaciones de sus puestas, pero también en su labor docente, es la búsqueda de verdad. Se trata de una verdad que no necesariamente debe partir del trabajo interior del actor, pero que sí requiere del abandono del mero *énfasis teatralista* y de la consiguiente apuesta por la *intensidad*. Cabe destacar en tal sentido el trabajo desarrollado con la actriz que protagonizó el primer cuadro de *Alguien boca arriba*, Valeria Kamenet. Dueña de un estilo de actuación paródico y caricaturesco del que supo valerse en los múltiples espectáculos de humor que transitó en el circuito *off* porteño y en *La cenicienta*, en esta interpretación se le propuso trabajar a partir de la inmovilidad y contención del gesto, lo que redundó en una actuación que se alejó de lo deíctico, evidenciando componentes semánticos (Pavis, 1994). Tal fue la veta que la actriz explotó en el unipersonal *Frank*, espectáculo basado en su trabajo en *Alguien boca arriba* que, con dramaturgia y dirección de Wolf, se presentó en el Festival Nacional del Monólogo de Tigra, Chaco. Tanto en su trabajo de dirección de actores como en su trabajo como docente de teatro, este aspecto se hace posible a partir de un cruce complementario entre el método de las acciones físicas propuesto por Stanislavski y la apuesta por la "vía negativa" de cuño grotowskiano. En suma, y para concluir, diremos pues que a partir de esta metodología Wolf concreta partituras escénicas en las que el estallido de las singularidades conviven felizmente, configurando conjuntos absolutamente integrados.

Bibliografía

Barba, Eugenio. "La esencia del teatro", en revista *Teatro XXI,* año XIV, número 26, otoño, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA/ GETEA, 2008.

Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1998.

De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.

Devesa, Patricia. "Alguien boca arriba: una composición beckettiana en el cruce de las artes", en *Periódico de Artes Escénicas*, nº 38, Buenos Aires, Asociación civil Artes Escénicas, 2005.

Dubatti, Jorge. "Introducción. Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)", en Jorge Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Volumen I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

Llahí, Susana e Isidro Salzman. “Tiempo de indigencia para la fantasía”, en revista *Teatro XXI*, año VII, número 12, otoño, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA/ GETEA, 2001.

Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana, UNEAC/ Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1994.

Wolf, Martín. “Los adolescentes y su incursión en el teatro”, en *Periódico de Artes Escénica*s, nº 39, Buenos Aires, Asociación civil Artes Escénicas: 5, 2005.

_____. “Prejuicios. Ir (se) es para volver (se) sabio”, en *Periódico de Artes Escénicas*, nº 46, Buenos Aires, Asociación civil Artes Escénicas: 10, 2006.

_____. “El espacio y sus posibilidades de constituirse en lenguaje en la creación teatral del off”, en *Periódico de Artes Escénicas*, nº 47, Buenos Aires, Asociación civil Artes Escénicas, 2006.

_____. “Reflexiones acerca de las tensiones que se producen en escena, a partir de plantear el texto espectacular como cruce de lenguajes”, en sección “Divagaciones” de revista virtual *160 Arte y Cultura*, nº 1, Buenos Aires, 2008.

“Dramaturgias trágicas”

Ifigenia, de Eurípides a la actualidad: una poética sin tú ni vos

Fátima Hammoud (Actriz/Dramaturgista/ Verbo Divino de Calzada- CCC –
Casa Municipal de la Cultura, Alte. Brown. - Espacio Vacío)

Pre-texto pretexto

Mi primer contacto con la obra sucedió cuando era estudiante del Profesorado en Letras. Para mi suerte, se proyectaba en el Centro Cultural San Martín una película a la que asistimos con nuestra profesora de Griego y Literatura Griega: *Ifigenia*. Fundamentalmente fuimos, además de por haber leído la obra, para tener la experiencia de escuchar la película en su lengua original. Así que tuve un contacto casi simultáneo de este mito elaborado a través de dos artes distintas: la Literatura y el Cine. Era en la década del ochenta y recuerdo de la película que quedó resonando la palabra “Patera” (padre). Era muy reciente la Guerra de Malvinas y yo nací en el 62, con lo cual pertenezco a la generación de los excombatientes. Para mí, la actualidad de esa obra, en ese primer contacto, estaba ligada a nuestra experiencia de la guerra. Ifigenia me conmovió por su fragilidad de doncella, que potenciaba su condición de víctima. Pero yo veía representada en ella, el sacrificio de todos los jóvenes que fueron a la guerra.

“Ifigenia: –Muchos jóvenes irán a la guerra y morirán por Grecia. ¿Yo sola voy a oponerme?”
Se sacrificaba a la juventud de Argentina. No sé si la impresión de la obra hubiera sido tan potente para mí de no haber existido el episodio de Malvinas. Quizás por esa impronta, desde entonces se transformó en una de mis tragedias preferidas.

Mi segundo contacto sucedió en la década del noventa cuando vi la obra en el Teatro San Martín, dirigida por Rubén Schumacher. La identificación fue otra. Estaba muy cercano el episodio de la muerte del hijo del entonces Presidente de la República y los ventiladores, que aparecen al final de la obra representando los vientos, con sus aspas me remitían a las hélices del helicóptero del que cayó. Más allá de la veracidad o no de la hipótesis del asesinato como ajuste de cuentas al Presidente por no cumplir un pacto político, la idea de producir una versión actualizada de *Ifigenia* resultaba muy atractiva para la agrupación teatral de la que formo parte: Espacio Vacío. Así nació la primera idea de una obra teatral llevada a nuestro tiempo y a nuestra historia, con un hijo como víctima. La obra se escribió, aunque nunca la llevamos al plano teatral. Pero fue mi primer acercamiento a realizar una adaptación de ese texto, que finalmente sirvió como *pre-texto o proto-texto* de nuestra *Ifigenia*. Mi recuerdo de ese intento es que algo se rebelaba en el cambio de sexo del protagonista. Era necesario contar una historia diferente desde el momento en que el hijo conocía su destino de víctima. Lo mítico viril exigía un Zeus enfrentándose a Cronos, un instinto de vida que llevara al hijo a matar al padre. No nos resultaba creíble la aceptación del sacrificio, a menos que fuera un atentado y la víctima muriera sin saberlo.

Ifigenia no puede oponerse a la decisión de su padre por su condición de mujer, a menos que lo hiciera a través de un hombre como sucede con Clitemnestra, quien utiliza a Egisto para matar a Agamenón o Electra, quien hace lo mismo con su hermano Orestes para matar a Clitemnestra y a Egisto. Ifigenia pudo utilizar a un hombre para modificar su destino. Aquiles a instancias de Clitemnestra está dispuesto a defenderla, enfrentando a Agamenón con sus hombres. Pero ella no acepta esa ayuda a pesar de que el hecho de matar a una hija hacía más grave la situación de Agamenón.

Según Robert Graves: "Al parecer, la acción despótica de Agamenón ofendió la opinión pública conservadora de su patria, pues las mujeres estaban tradicionalmente exentas del sacrificio" (1996: 372).

Sorprende en la obra esta posición de Ifigenia. Ella, en principio, se pone de rodillas ante su padre suplicándole por su vida, reclamando con justa razón: "Ifigenia: –¿Por qué voy a ser yo la víctima de las nupcias de Paris y Helena?". El parlamento de la joven remata con una idea, a mi juicio, muy cuestionadora de los ideales tradicionales de los griegos: "Ifigenia: –Más vale penosa vida que gloriosa muerte."

Con esta idea, Eurípides cuestiona el sentido heroico de la guerra: la guerra es un sinsentido.
Resulta curioso que, casi sin transición, luego de no poder convencer a Agamenón y Aquiles se presenta para intentar salvarla, ella impide esta acción y acepta el sacrificio.

Puedo arriesgar distintas hipótesis: quizás Ifigenia piensa que será un intento inútil que sólo tendría como resultado que un puñado de hombres muera y el sacrificio se realice de todos modos: "Ifigenia: –(a Aquiles) No mueras por mí ni mates a nadie." Pero también, en esta decisión, quizás aparece otro componente de orden inconsciente: la relación edípica de la joven con su padre. Cuando ella se encamina al sacrificio, aparece en ella la idea del matrimonio y de los hijos que nunca tendrá. Entonces dice: "Ifigenia: –Este es el monumento por el que se me recordará largo tiempo, estos que van a la guerra serán mis hijos, esta será mi boda."

Si Ifigenia ve a los soldados como sus hijos y su padre es quien comanda el ejército, el sacrificio es la boda imaginaria con su padre que la hace compartir la gloria de la victoria con él: "Ifigenia: –Que mi padre toque el ara con su mano porque voy a dar a los griegos la victoria que necesitan."

Este componente edípico que aparece entre líneas, se nos perdía completamente en este *pre-texto* donde la víctima es un varón.

Unos años más tarde, con un grupo de alumnos del Taller de Teatro perteneciente a la Casa de la Cultura de Almirante Brown, comenzamos como ejercicio a trabajar escenas de tragedias griegas.

Finalmente, nos centralizamos en Ifigenia y M.Wolf, decidió preparar con ese grupo la obra, como muestra del trabajo a fin de año. Mi intervención en el proyecto fue doble; por un lado, como actriz interpretando a Clitemnestra y por otro lado, realizando la adaptación del texto. El objetivo era encontrar una adaptación que posibilitara a los alumnos-actores, en su mayoría adolescentes, el abordaje de la obra. El texto fue naciendo desde el trabajo teatral mismo. Quiero decir con esto que no fue un texto escrito previamente a los ensayos, sino que fui trabajando con borradores que se iban probando y modificando a partir del trabajo de los alumnos-actores. Hacíamos revisiones con Martín, quien dirigía la obra y evaluaba qué funcionaba y qué no en los cuerpos de esos actores particulares.

La obra era un *pre-texto* y un *pretexto. Pre-texto* porque se abordaba desde el arte teatral y entonces el texto literario aparecía en función del primero, y no al revés, como sucedió históricamente durante mucho tiempo en el campo artístico, donde la obra dramática era lo fundante y dominante, mientras que lo teatral era sólo una manera particular de interpretarla. Posiblemente porque muchos autores dramáticos no tenían experiencia de actuación. Por supuesto que esta manera en la que trabajamos no es totalmente novedosa, no es del todo "vanguardista". Creo que es volver a una tradición que viene de muy lejos: Lope de Vega Shakespeare, Molière (por nombrar sólo algunos ejemplos) eran fundamentalmente hombres de teatro: actuaban, dirigían y escribían también en función de sus actores.

También es un *pretexto*: para mí, espectadora de una película que me contaba un mito, me remitió a una guerra reciente. La representación teatral, a un posible atentado que conmocionaba la escena del país. Cada personaje nos muestra su falta: Ifigenia no puede conmover a su padre y salvar su vida. Clitemnestra no puede convencer a su marido a través de la razón, de lo absurdo del sacrificio. Aquiles es abandonado por sus hombres y no puede solo impedir el asesinato. Y Agamenón, paradójicamente, es el que menos "puede", ya que su poder es tan débil, que necesita aniquilar la vida de otros. Lo universal y actual de la obra es enfrentar al sujeto ante la falta. La obra es un *pretexto* para entendernos a través del simulador virtual más antiguo del mundo: el teatro.

Una poética sin tú ni vos

El primer problema de la adaptación fueron las palabras. Se nos presentaba el conflicto de muchos textos clásicos: historias muy atractivas, pero muy difíciles de leer para el hombre de hoy. Pensemos, por ejemplo, en El Quijote.

Necesitábamos un nivel comunicacional que la hiciera accesible a los alumnos-actores, que no fuera motivo de distanciamiento. La primera decisión fue sobre los pronombres personales. El griego tiene una sola segunda persona (el receptor). En nuestro idioma ¿cómo lo reemplazaríamos? ¿Cómo un *tú* en el castellano de España o como un *vos* en el castellano de la Argentina? Las versiones que

teníamos, por supuesto, estaban traducidas al pronombre *tú,* el más general del idioma. Pero eso ya implicaba un alejamiento, un forzamiento para el alumno-actor.

Quiero hacer una aclaración importante: si hubiésemos estado trabajando con una obra española, de Lorca, por ejemplo, respetaríamos el pronombre tú al igual que toda expresión típicamente española, ya que la palabra es parte de esa poética. Pero al no estar trabajando la obra en su lengua original, el tener que traducir me daba esa libertad.
La solución que encontré fue elidir las segundas personas, de manera que nunca apareciera el pronombre personal: ni tú ni *vos* y encontrar formas verbales que concordaran simultáneamente con ambos pronombres, de manera que el verbo no delatara qué pronombre se estaba usando. Por ejemplo, en vez de: "Agamenón: –*Dile* a tu madre que venga" o "Agamenón: –*Decile* a tu madre que venga"**,** elijo: "Agamenón: –Quiero que venga tu madre".

Como experiencia curiosa, sucedía que en las funciones, cuando un alumno-actor no respetaba al pie de la letra el texto, y lo reemplazaba por una versión propia, lo hacía siempre usando la forma *tú* y no *vos.*

Me llamaba la atención que no lo hiciera por la forma usual en nuestro país. Esto me llevó a hipotetizar que, siendo la lengua la parte más inconsciente de la cultura, por ser la más obvia, se imponía el "status solemne de la tragedia", en ese fallido lingüístico.

Es que la primera entrada léxica de una palabra en la mente, condiciona fuertemente su uso posterior: el lenguaje adquiere cierta "inflexibilidad" y esa entrada se impone dificultando que el elemento léxico se haga" flexible" según el contexto en que aparezca.

En un trabajo de investigación lingüística realizado por los profesores Mabel Giammateo, Hilda Albano y Augusto Trombeta, "Competencia léxica y aprendizaje de términos especializados", con alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras y de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires y de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, los investigadores proponen que:

> Las entradas de léxico mental responden a prototipos conceptuales muy firmes, los cuales, una vez establecidos, resultan resistentes al cambio (…).
> Independientemente de su procedencia, toda incorporación léxica supone fijar un prototipo conceptual asociado a ella y relativo a una cultura o subcultura específica.
> El proceso educativo no se cumple a partir de estructuras vacías, sino de las incorporaciones léxico-conceptuales previas, y supone por lo tanto, el intento de reemplazar o reforzar el capital cognitivo acumulado.
> Una estrategia de enseñanza exitosa debería partir de una reflexión sistemática que conduzca al individuo al reconocimiento explícito de aquello que forma parte

> de su masa mental léxico- conceptual a fin de ampliar, restringir o modificar dichos contenidos en función de los distintos contextos de especialidad con los que el ámbito educativo y social lo vayan poniendo en contacto.

En una de mis clases como profesora de Lengua y Literatura en primer año Polimodal, en una escuela de Florencio Varela (Sur del conurbano bonaerense), leíamos el cuento "La pata de mono" de W. W. Jacobs, con alumnos de dieciséis años. Una alumna narraba el cuento y en un momento dijo: "La pata podía conceder tres deseos, pero a los *varones*, nada más". Extrañada, le pregunté de dónde había sacado esa idea. Ella me respondió que el texto lo decía. Cuando lo releímos el relato decía: "Puede conceder tres deseos a cada *hombre*". Luego de mi explicación, la alumna pudo "flexibilizar" el concepto y entender, que en ese contexto, la palabra se relacionaba con "género humano".

En el caso de Ifigenia, creo que había una entrada léxico-cultural, (si se me permite el neologismo), muy potente para el alumno-actor, que lo llevaba a escoger la forma *tú* como más adecuada a la tragedia, es decir que cierto prejuicio continuaba obrando de manera inconsciente. Hicimos un trabajo constante reflexionando sobre esto que pasaba para poder modificarlo y para tomar conciencia de este prejuicio: "La tragedia es cosa seria", y para los hablantes de castellano el que se usa en España continúa siendo más prestigioso que el nuestro. Predomina la idea de que en las excolonias españolas "hablamos mal" el castellano, y no de que se trata de dialectos diferentes, ni mejores ni peores.

El otro elemento gramatical que se nos planteaba era que los hablantes de Argentina, creo que sobre todo en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano bonaerense, no usamos generalmente el Futuro Indicativo, sino que lo reemplazamos por una forma perifrástica de Presente. Así que escogí usar la nuestra. Por ejemplo, en vez de: "Clitemnestra: –¿Quién *llevará* la antorcha?", elegí: "Clitemnestra: –¿Quién *va a llevar* la antorcha?".

La concentración de la acción

En este trabajo de adaptación, otra de las dificultades con la que nos encontrábamos era la extensión del texto, que hacía muy largo el tiempo de representación.

En mi experiencia como espectadora, las veces que asistí a representaciones teatrales en las que se respetaba el texto literario completo, como puede ser una obra de Shakespeare o de Chejov, a menudo con un intervalo en medio del espectáculo, para mí la obra perdía intensidad.

Creo que el espectador del siglo veintiuno está acostumbrado a una hora de representación aproximadamente. También era muy dificultoso abordar ese tiempo tan extenso para los alumnos-actores, la mayoría, adolescentes.

La elección fue llevar la obra a un tiempo de cincuenta minutos. Preferimos sacrificar textos, pero ganar intensidad dramática.

Como dije antes, este proceso selectivo fue probándose en los ensayos y se eligió que lo que quedara fuera lo fundamental para hacer avanzar la acción dramática: palabras en acción, más que palabras bellas. Es decir, un criterio más teatral que literario, desde la dramaturgia del alumno-actor.

Las devoluciones que tuvimos de los espectadores y nuestra propia experiencia, nos indicaban que la atención se captaba de entrada y que esa medida de tiempo funcionaba.

El Coro en acción

La concepción del Coro en esta obra de Eurípides nos presentaba otra dificultad. La importancia de la función del Coro en la tragedia griega, va decayendo en la evolución del género a medida que crece la importancia de los personajes. Es decir, decae lo comunitario a medida que crece la centralidad del individuo.

Eurípides es el último de los grandes trágicos, y en *Ifigenia* los Coros tienen una función dramática secundaria. Ocupan momentos de catálisis descriptivas, narrativas, líricas. Acompañan la acción, pero carecen de una función potente.

El desafío era transformar los coros de Eurípides en coros de Esquilo, el primero de los grandes trágicos, quien le da una fuerza vital al coro. Es evidente esta importancia solamente conociendo algunos títulos: Las Coéforas, Las Euménides, Los Persas. Se impone lo colectivo.

Queríamos coros que funcionaran como fuerzas de oposición. Dice Nietzsche: "¿Cuál es entonces la situación del coro y en general, de toda sustancia dionisíaca musical de la tragedia? Aparece entonces como algo fortuito, como una reminiscencia y como algo superfluo, de los orígenes de la tragedia, mientras que por otro lado hemos reconocido que el coro no puede ser comprendido sino como causa primera de la tragedia" (1998: 83).

> La introducción del coro es el acto decisivo por el cual fue leal y abiertamente declarada la guerra a todo naturalismo en el arte. Yo creo que esta manera de ver es lo que nuestra época que se considera superior, llama desdeñosamente pseudorrealismo. (…) El coro de la tragedia primitiva deambula en un dominio

> "ideal", una espera elevada muy por encima de los caminos de la realidad por donde deambulan los mortales. El griego se construyó con este coro el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario y lo pobló de entes naturales imaginarios. (…) El coro es el espectador ideal en cuanto es el único que ve el mundo visionario de la escena (1998: 50).

El coro en nuestra adaptación tiene cinco intervenciones: la primera funcionando como prólogo (*Ifigenia* de Eurípides no tiene prólogo). Lo primero que aparece en nuestra versión en la escena es el coro, integrado por cinco doncellas, Wolf las ubicó sentadas sobre un objeto que no se ve hasta que ellas desaparecen de escena. El objeto es una bañera dentro de la cual está Agamenón, a quien no vemos hasta que el coro se retira. Hay, de todos modos, para el espectador, otros objetos que sí están visibles y nos ubican en un baño: una pileta sobre la que hay un espejo y elementos para asearse, una toalla, una bata.

El coro relata los motivos de la guerra de Troya, la situación de un fastidio que amenaza en convertirse en rebelión del ejército varado en el puerto, ya que no pueden zarpar porque no hay vientos. El coro concluye anunciando la llegada de Ifigenia y su madre para casarse con Aquiles y se van al oír el arribo de las dos mujeres. Cuando desaparecen de escena, vemos a Agamenón que sale de la bañera.

Básicamente, construí este texto a partir de un parlamento que Agamenón tiene con un esclavo en la primera escena de la obra de Eurípides. El objetivo del prólogo fue ubicar a los espectadores dando cuenta de las circunstancias previas de la tragedia. Traté de hacer una síntesis que fuese clara, eliminando la profusión de referencias mitológicas e históricas de Eurípides. Ajusté el texto a lo estrictamente necesario para comprender la situación de los personajes, omitiendo la información de que Ifigenia viene a ser sacrificada.

El coro en este momento inicial es una voz colectiva que puede interpretarse como un "otro" que padece las consecuencias de las decisiones de los poderosos o también, como dice Nietzsche, "el espectador ideal."

La segunda intervención del coro es una aparición de carácter onírica o sobrenatural rodeando a Agamenón que está solo en la escena. En la puesta en espacio, las doncellas están dispuestas en un dispositivo en el que parece que están suspendidas en el aire. Como dice Nietzsche: "el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario". En este caso para el texto del coro me basé en un parlamento de Agamenón de la obra de Eurípides, quien expresa que ha caído en una trampa: la trampa del poder. El coro funciona como fuerza de oposición al personaje, como un alter ego, como un estado de conciencia: "Coro: Agamenón, ¿en qué trampa fatal has caído?".
Esta frase se repite varias veces como una letanía mientras el coro aparece como flotando en el aire.

La tercera intervención del coro es similar a la anterior, pero está vez están en tierra, cerca de él, y el texto es más extenso ya que aparece en un momento crucial, cuando el rey todavía puede cambiar la decisión de sacrificar a su hija.

“Coro: Agamenón, ¿en qué trampa fatal has caído? El destino te previene y es más astuto que todas tus intrigas. ¡Cuántas ventajas tiene el nacer humilde! El hombre oscuro puede llorar cuanto quiera y decir lo que quiera, pero esto es inapropiado para los nobles, pues temen a las masas”.
La cuarta intervención del coro es una danza muy potente, con características dionisíacas en una especie de foso donde actúan como deuteroagonistas, expresando el pathos del destino de Ifigenia.

La quinta intervención del coro es el final de la obra donde acompañan a la joven al sacrificio, en silencio, mientras Ifigenia se despide de la vida.

Como dije antes, el objetivo fue que el coro no fuera un elemento decorativo que pudiera suprimirse, sino que tuviera una acción dramática definida en la obra. En lo visual, Wolf trabajó los personajes desde un vestuario realista, ubicado en los años cincuenta aproximadamente. En cambio el coro tiene un vestuario, maquillaje y peinado surrealista. Como dice Nietzsche, quisimos mostrar “entes naturales imaginarios”. Esto también se logró con la iluminación y la música, que sugieren la irrupción de una realidad distinta.

La lectura que hacía el público del coro era variada: algunos veían el pueblo, otros a la generación de jóvenes condenados a la guerra, para otros eran seres sobrenaturales, para otros el sueño o la conciencia del rey. Pero lo buscado es que fuera un elemento significativo, una suprarrealidad interviniendo en la historia de los personajes. Fundamentalmente, se logró por el cruce de lenguajes artísticos: la literatura dramática, la danza, la plástica, la música.

El coro conduce a pensar, a reflexionar: los personajes están en el nivel de la historia del hecho en sí, el coro presenta la significación del hecho, la lectura de la historia. Como dice Nietzsche: “es el único que ve el mundo visionario de la escena”.

El orden de las secuencias

Otro de los cambios de la adaptación fue alterar la secuencia de los hechos. En la obra de Eurípides, en el comienzo, Agamenón le da una carta a un esclavo para que se la entregue a su esposa a fin de que no vengan a Aulis. Le confiesa al sirviente que la llamada a su hija para que venga al puerto a casarse con Aquiles es un engaño.

El adivino Calcas profetizó que la única manera de cambiar los vientos era sacrificar a la hija mayor de Agamenón, Ifigenia. El rey acepta, pero luego se arrepiente de su decisión y tratará de salvar a su hija.

Este comienzo da al espectador de entrada la información sobre el filicidio: la expectativa del público es, entonces, si Ifigenia podrá salvarse o no.

El plan de Agamenón fracasa porque la carta es interceptada por Menelao, hermano de Agamenón y esposo de Helena y los hermanos tienen un enfrentamiento. Al mismo tiempo, llegan Ifigenia y Clitemnestra y Agamenón decide seguir con el plan inicial, recibe a las mujeres y hablan de la boda. Clitemnestra tiene un encuentro casual con Aquiles, quien ignora el plan de Agamenón. Se produce un equívoco, ya que la mujer le habla de la boda. En ese momento interviene el esclavo, quien revela la verdad. Aquiles se compromete a salvar le vida de Ifigenia con sus hombres.

Hay luego un encuentro donde la madre y la hija intentan convencer a Agamenón para que salve a su hija, Él explica las razones de Estado que pesan más que el amor por sus hijos. Aparece luego Aquiles intentando exponer su vida para salvar a la joven, pero es un intento inútil, ya que sus hombres no le responden y todo el ejército está ya enterado del sacrificio, que es lo que creen que les permitirá partir. Todos claman por la vida de Ifigenia. La joven decide entregarse voluntariamente al sacrificio. Este se realiza fuera de escena. Luego aparece un mensajero relatándole a Clitemnestra que la diosa Artemis salvó a su hija reemplazándola en el momento del holocausto por una cierva. Ifigenia desaparece.

En nuestra adaptación, la decisión fue cambiar el sujeto de identificación del público. Decidimos que después del prólogo del coro, la primera escena fuera la llegada de las mujeres, es decir que el primer dato dado al espectador es que va a haber un casamiento. Luego Agamenón recibe sucesivamente a su hija y luego a su esposa. En ambos encuentros hay indicios (ya dados en la obra de Eurípides), en los que Agamenón delata que está sucediendo algo extraño. Por ejemplo:

> Ifigenia: –Celebro tu propósito de hacerme venir.
> Agamenón: –No sé si ha sido buena o mala esa idea.
> Ifigenia: –¿Por qué te veo triste?
> Agamenón: –Es que nuestra ausencia será larga.
> Agamenón: –Vas a navegar a un lugar muy lejos, donde te acordarás de mí.
> Ifigenia: –¿Sola o con mi madre?
> Agamenón: –Sola.
> Agamenón: –Te pido que me obedezcas en todo lo que tengo decidido sobre la ceremonia.
> Clitemnestra: – Siempre te obedezco.
> Agamenón: –Yo voy a llevar la antorcha que va a alumbrar a los esposos.
> Clitemnestra: – Eso le corresponde a la madre de la novia.

Agamenón: –Los hombres llevaremos a Ifigenia hasta el altar.
Clitemnestra: Esa no es la costumbre, aunque te importe poco. ¿Dónde voy a estar yo en la ceremonia?
Agamenón: –Vas a volver a Argos con tus otros hijos. No pueden estar solos.
Clitemnestra: –Tus otros hijos están bien cuidados.
Agamenón: –Además es indecoroso que estés en medio del ejército.
Clitemnestra: – No como madre que viene a acompañar a su hija en el día de la boda.
No voy a dejar a Ifigenia sola en Aulis.

Con esta decisión cambiamos el sujeto de identificación del público hacia las mujeres: saben lo mismo que ellas, se despierte desde el inicio la sospecha de que algo se oculta. Se enteran del sacrificio de Ifigenia al mismo tiempo que la madre.

El final

El otro cambio importante, fue suprimir la secuencia final. En nuestra adaptación, la obra termina cuando Ifigenia, acompañada por el coro, camina hacia el sacrificio. Esta suspensión del recurso de *Deus ex machine* quiso, por un lado, actuar el cuestionamiento que ya Euripides hace en la obra acerca de las creencias. Por ejemplo: "Aquiles (a Clitemnestra): ¿por qué darle tanto crédito a Calca? ¿Qué es un adivino sino quien dice muchas mentiras y pocas verdades? Si alguna vez acierta, se lo recuerda, y si se equivoca, nadie se acuerda de él.
Clitemnestra (a Agamenón): ¿Qué oración vas a decir en el altar? ¿Qué bien estás obrando dándole muerte? (…)¿Y yo qué podré pedir? Seguramente creeríamos que los dioses son necios si pidiésemos algo bueno por un filicida".

Otros textos que agregamos en nuestra adaptación: "Ifigenia (a Aquiles y Clitemnestra): Si Artemis pide mi vida ¿Cómo voy a oponerme? Clitemnestra: Nadie escuchó a los dioses. Fueron las palabras de un adivino (Texto agregado)".

De este modo quisimos mostrar que en este caso, la creencia del pueblo se basa en las palabras de un hombre, un adivino. No hay otra evidencia de que es la diosa la que pide el sacrificio: el adivino crea la creencia.

Por otra parte, es sospechoso que esta interpretación venga de Calcas, si nos remitimos al mito, según Robert Graves: "Príamo (rey de Troya) después de rechazar la exigencia de devolver a Helena, envío a Calcas, el hijo de Tésor y sacerdote de Apolo, a que consultase a la pitonisa de Delfos. Habiendo predicho la caída de Troya y la ruina total de la casa de Príamo, ordenó a Calcas que se uniese a los griegos e impidiese que levantaran el sitio hasta que se obtuviese la victoria. Calcas hizo

un juramento de amistad con Aquiles, quien lo alojó en su casa y poco después lo presentó a Agamenón (1996: 367).

Por otro lado, como planteábamos al principio, esta muerte "sin resurrección", nos plantea el absurdo de la guerra, la fragilidad de toda una generación en manos de quienes tienen el poder y la decisión de terminar con sus vidas, representados en la fragilidad de una jovencita: Ifigenia.

Bibliografía

Giammateo, Mabel, Albano, Hilda y Trombeta, Augusto, "Léxico mental e inferencia morfo-semántica", Lenguas modernas, Chile, en prensa. Simposio Internacional de Comunicación Social, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente I, 235-42.

Graves, Robert. *Los mitos griegos 2*, 3º edición, Buenos Aires, Alianza, 1996. [A su vez, la referencia de Graves es: Benoit: Le roman de Troie].

Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia, Escritos preliminares, Homero y la filología clásica*, Buenos Aires, Caronte Filosofía, Terramar Ediciones, 1998.

Ética y política
Ifigenia en la puesta en espacio de la compañía Espacio Vacío desde las miradas de Brecht y Tolmacheva

Mariela Barcos (Actriz / UBA – CCC)

> Ética: rama de la filosofía que abarca el estudio de la moral, la virtud, el deber, la felicidad y el buen vivir, que busca las razones para justificar la utilización de un sistema moral y otro. Ética como responsabilidad, como deber para lograr el bien común.

Galina Tolmacheva es -además de una precursora del teatro moderno en Argentina- una discípula y estudiosa de Konstantin Stanislavsky, a quien remite al considerar la relación de dependencia entre la ética y la creación artística. Asumiendo una propia concepción del teatro, destaca un aspecto particular sobre el asunto: la implementación de un sistema ético fue lo que permitió que el Teatro de Arte de Moscú se convirtiera en el mejor, más grande y más prestigioso teatro del mundo. En este sentido considera que la probabilidad de proyección de esta "organización teatral" haya estado íntimamente relacionada con la disciplina encausada en una ética, en un conjunto de reglas específicas a cumplir.

En la ética de Stanislavsky que retoma Tolmacheva "El artista es, en un sentido muy real, un servidor público, mensajero de factores de elevación, dignidad y nobleza". La ética del científico del teatro aparece a lo largo de toda su obra escrita. Si remitimos a estos principios, se vislumbra su relación con lo sacro, ubicando al "Arte" en un lugar de culto, donde el mismo tendría una misión, un objetivo: establecer una comunión entre la obra y los espectadores, un momento sagrado, donde la creatividad propia y la ajena estén al servicio del arte creador, siendo este un servicio a la humanidad.

En la vinculación social que presupone un hecho artístico, el maestro exigirá al actor ponerse al servicio del arte, dejando de lado el individualismo y los intereses mezquinos. Para que este vínculo sea verdadero y profundo, el actor tiene que construir un sentido de verdad, para lo cual Stanislavsky ideó la técnica del sí mágico y de las acciones psico-físicas, lo cual permitiría evitar la mentira, la falsedad, el exceso, lo innecesario, lo obvio.

Para "Gala", los actores son la "primitiva sustancia del teatro", y, refiriéndose siempre a la ética como disciplina, nos habla de la necesidad de que el actor arribe al estado pre-escénico o de preactuación a través de diversas técnicas. La ética del actor, su condición de hombre comprometido con un sentido de responsabilidad, está dado por el amor por su trabajo, porque este es trascendente. Lo es porque la trascendencia es inmanente al arte.

Ahora bien, al plantear el tema de la “política en el teatro” esta enorme teatrista ucraniana, impulsora de la actividad teatral en estas tierras, asume que, dada la transcendencia de la que hablamos, no es necesario acentuar lo político en el teatro, porque el teatro es político *per se*. Cada dramaturgo tiene una visión en el lugar y el momento que le toca vivir, remitiendo por acción u omisión a una realidad política particular. La política se acciona, se pelea en otros campos, el de batalla por ejemplo; por cuanto dado el carácter sagrado del teatro, no es el ámbito para desarrollar obvias diatribas referentes a lo político. ¿Habrá sido la Tolmacheva una señora burguesa interesada en el arte en busca de entretenimiento para su opaca vida?... Pues muy por el contrario, fue en sus tierras, entre otras cosas, una militante activa del Movimiento Blanco que reunía a las fuerzas contrarrevolucionarias pro-zaristas que luego de la Revolución de Octubre se enfrentó al Ejército Rojo. Ayudó a escapar a los perseguidos por el régimen, se cuenta que vestida de hombre y de “comunista”, y hasta se comenta que empuñó un arma en el campo de batalla contra su ex marido quien luchaba en el bando contrario. Muy lejos de negar la política, de obviarla, Tolmacheva la vivió fuera del teatro, intuyéndolo redundante si este era expresamente político.

Cuando se asiste a un teatro que hace las veces de “narcótico espiritual”, que remite a “ilusiones burguesas” o a “falsa naturaleza”, no se puede más que pensar en Bertolt Brecht. Para Bertolt Brecht el teatro es una herramienta de cambio social, debe ofrecer interrogantes lúcidos y radicales más que respuestas tranquilas e ilusorias…En la visión materialista de Brecht, “comer primero, luego la moral”, hay que encontrar la manera de mostrar al hombre desde un ángulo que admita intervención de la sociedad. El actor debe tomar posición, mental y emotivamente, respecto de su personaje y su escena, de manera artística. El actor debe estar legítimamente unido a su público, debe apasionarse por el progreso humano, aquí está la eticidad del actor brechtiano, quien a través del distanciamiento o extrañamiento, impedirá que el espectador se identifique instintivamente y confunda el drama con la realidad.

Quien desee reflexionar sobre el teatro y la política, y aún sobre la revolución, se encontrará fatalmente con Brecht. El propio Brecht ha querido que sea así: su obra se opone al mito del genio inconsciente, su obra está "complicada" con el mundo. Hay que permitir y generar que el público vea las contradicciones del sistema capitalista, ya que eso generaría acciones concretas en la sociedad. El espectador entonces “completaría” el sentido de la obra y generaría nuevos significados a partir de su propio conocimiento sobre la realidad. Pareciese que Bertolt Brecht nos planteara la cuestión del ¿cómo ser bueno en una sociedad mala?, develando el carácter histórico y no "natural" de las desgracias humanas.

El compromiso político del teatro dialéctico, deviene de entender que es necesario para cambiar la forma de vida de la gente; una pieza teatral no pude prescindir de la argumentación, la discusión y el sarcasmo como herramientas para transmitir el cuestionamiento al estado de cosas, poniendo sobre el tapete la necesidad de revertir el estado de injusticia reinante. Esta es, entonces, la finalidad del arte, este es su objetivo. El teatro es un arma en sí mismo, un arma encargada de desacralizar las

grandes verdades sobre las que se asienta la vida occidental, evidenciando la lucha de clases, lo arraigado de las costumbres burguesas, lo estereotipado de algunos comportamientos ciudadanos.

En la puesta en espacio de *Ifigenia* de Espacio Vacío, se presenta naturalmente el vínculo ética-política, a través de la trama misma del texto y a través de la forma de trabajo que se utilizó para contarla. Se mostró posible conjugar intelecto-emociones, escapando de la visión occidental anti-dialéctica del ser. ¿Es verdad que las emociones nublan la razón, como suponemos sentía Bertolt Brecht? Brecht quería escapar de la catarsis emocional que provocaba el teatro clásico. Para él, la tragedia griega es esencialmente estática, y su función es mostrar al mundo tal como es. La pieza didáctica brechtiana es esencialmente dinámica, su misión es mostrar al mundo en estado de cambio. ¿Fue la puesta de Espacio Vacío una recreación del espíritu muerto de la vida griega? Muy por el contrario y paradójicamente, en *Ifigenia… Cuando el sacrificio de los hijos es el precio para conservar el poder* (título completo en la puesta de EV), se muestra el horror de la ambición mientras el mismo mueve a la reflexión, al pensamiento, a la aversión por la barbarie.

La ética brechtiana es despertar conciencia; contar una tragedia como *Ifigenia* es en sí misma una decisión ética en este sentido, aunque ambas estéticas no puedan asimilarse en lo absoluto. La catarsis aristotélica –que llevaría a identificarse con Ifigenia y su desesperación ante el conocimiento de la decisión de su padre–, tiene como paradoja el efecto de revelar la locura y la alienación de alguien que prefiere a toda costa mantener su poderío, conservar su poder. Y si bien a cada época pareciera corresponderle su teatro, hay obras que trascienden las fronteras del tiempo. Pareciera que aún en pleno tercer milenio es época de revelar no solo la atrocidad de la guerra, si no de sacar a la luz que aún los vínculos más estrechos se ven asediados y corrompidos por la ambición.

Los espectadores de *Ifigenia* se ubicaban a 1 ó 2 metros como máximo de distancia de los actores, ¿pueden haber no comprendido que era un alegato contra la desmesura del poder? Ahora bien, que esa misma comprensión los llevara a un accionar directo sobre el mismo, estamos muy lejos de poder comprobarlo…lo que sí seguramente habrán podido hacer es trazar paralelos entre esa época y la actual, despertando, movilizando, disparando quizás algunas intenciones, inquietudes, reflexiones y por qué no…hasta decisiones.

El espacio de montaje de *Ifigenia* favoreció la aparición de lo mágico, y se intuía a los fantasmas de esos griegos sobrevolar Querida Elena durante todo el tiempo que duró la obra. Primero como asistente, luego como actriz, pude vivenciar ese clima único que se hace presente cuando se produce algo que asume un vuelo propio, que parece tener vida más allá de los involucrados en la producción del evento. Como si los gritos de Ifigenia permanecieran suspendidos de una representación a otra, en cada función era fácil sumergirse en el estado que requería la obra… ¿por qué lo era? Tanto la locación, una antigua casona, como el vestuario que remitía a la década del 50 para los personajes principales y a ángeles caídos para el coro, acentuaron el clima trágico de la pieza. Luego, sin duda, fue el compromiso de los que estuvimos implicados en la realización lo que

hizo que se presentara durante cuatro temporadas, fascinados y comprometidos, una y otra vez acudimos en hora y lugar a entregarnos a ese juego que lograba elevar nuestros pensares y sentires más allá de lo cotidiano y urgente. No se puede dejar de destacar lo onírico, que estuvo siempre presente, tuvo lugar en los actores, e hizo posible que en un frío y húmedo cuarto de paredes descascaradas y pisos de madera rotos, con un espejo sucio y una bañera de 4 patas, recreando un baño como toda escenografía, pudiera expresarse el drama de un padre que acepta maten a su hija con el fin de no perder la guerra.

Como dice Peter Brook, el teatro nos permite vivir experiencias maravillosas y horribles que nunca hemos encontrado en nuestra vida real. ¿Qué ocurre con el gran teatro griego? Que nos pone frente a la dificultad de vivir, como una experiencia personal, las cosas inevitables que amenazan a las personas, a las sociedades. Y cuando esto ocurre puede llegar la catarsis, que es un concepto que hemos empezado a olvidar y que es tremendamente positivo.

En *Ifigenia*, el fino margen que separa el espacio público del privado se pone de manifiesto en el pequeño ámbito donde se desarrollaron las acciones: un baño, un sótano sin techo, casi un pozo. ¿Cuánto de la vida privada de un poderoso puede ser determinante en la vida de la comunidad?... Aquí se desmorona esa línea, dando lugar a la reflexión sobre la ética de quienes nos gobiernan.

En el desván de la sinrazón, yace la esclavitud lisa y llana, abierta, clara, evidente, abominablemente cierta. Y mientras sea cierta la triste reflexión moderna acerca de que en el pasado los esclavos se conquistaban y en el presente se ofrecen, pareciese que el despertar conciencia siempre será una necesidad ética del teatro, que necesita para esto obreros del arte comprometidos con su misión, verdad en ellos y en lo que transmiten.

Imagino a Galina Tolmacheva y Bertolt Brecht en un escenario, bregando cada uno a su manera, en un diálogo encendido, porque en el altar del Arte se subliman todas las guerras.

Bibliografía

Barthes, Roland. “Bertolt Brecht y la crítica”, en revista *Gramscimanía*, 2009.

Brook, Peter. *La puerta abierta*, Buenos Aires, Editorial Alba, 1993.

Stanislavsky, Konstantin. *Creación de un personaje*, Buenos Aires, Editorial Diana, 1999.

Tolmacheva, Galina. *Ética y creación del actor, ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavsky*, Mendoza, Editorial de la Universidad de Cuyo, 1953.

Wolf, Martin. “El actor en el centro del acontecimiento”, en *Historia del actor II* (coordinador Jorge Dubatti), Buenos Aires. Editorial Colihue, 2009.

Transposiciones entre el lenguaje del Teatro y el Cine
Ifigenia*…de la puesta en espacio a la puesta cinematográfica*

Laura Zenobi (ENERC – CCC - UBA)
laurazenobi@hotmail.com

Informe I

Una vez escuché en una entrevista a Agustín Alezzo decir, que en el Teatro es frecuente que el director se sienta prescindible una vez estrenada la obra. Él hacía alusión a un estreno en el cual los actores habían cambiado totalmente la obra, y él observaba desde la expectación ese suceso sin poder hacer nada. Muchos son los debates respecto al cuerpo del actor que en muchos casos encarna también la dramaturgia de la obra en el teatro. Muy distinto es el caso del cine, en donde la mediatización, el dispositivo cámara, es constituyente del lenguaje. El director podrá decidir realizar tantas veces una toma como él considere necesario, y además escogerá los lentes y el tamaño del plano en el cual se filmará. Esa triangulación: actores, objetivo y espectador es una de las características esenciales de este lenguaje.

Martín Wolf me convocó para pensar conjuntamente de qué manera llevaríamos adelante la filmación de *Ifigenia*, la obra que él venía haciendo con su compañía de teatro Espacio Vacío, yo me sumaba sobre algo ya hecho, para pensar y realizar conjuntamente, este Cruce de lenguajes donde una de las premisas era: "Estamos filmando una obra teatral". La consigna establecida por Martín Wolf, se ancló claramente sobre una sumatoria de lenguajes, es decir, el lenguaje del cine no debía ir en contra de la teatralidad que se logró en la puesta, sino, y bien por el contrario, el plano cinematográfico debía proponer un nuevo tiempo de expectación, sin anular el teatral…

Es complejo introducirse en un texto canónico como el de una tragedia Griega, en este caso, *Ifigenia en Aulis* de Eurípides. Por eso, confieso, que para mí era una tranquilidad el hecho de que mi trabajo prácticamente funcionaba por añadidura a la construcción ya realizada por Martín Wolf y toda la Compañía.

De todas formas, en la etapa de preproducción del rodaje, debo confesar que debatimos sobre la estética, ciertos prejuicios míos a la hora de concebir un texto clásico, y pensar la belleza de tal o cual personaje en lo que a lenguaje cinematográfico respecta: la confrontación me llevó al aprendizaje de que *un actor es fundamentalmente energía y que la belleza y la fealdad son un devenir del tránsito que recorre el actor.* Y así fue, confié en que el Cruce de una actuación claramente concebida dentro del lenguaje teatral, traspasara sus propios bordes, y entrara, a partir de nuevas y constantes adaptaciones, al lenguaje actoral que una cámara promueve.

En esas reuniones previas, hablamos del guión técnico y de la plástica de la imagen, como el texto de *Ifigenia* está atravesado por la alternativa matrimonio–sacrificio, nos pareció atinado trabajar la

película en blanco y negro, y el contraste intenso de luz y sombra. Ambos caminos, el de las nupcias y el sacrificio, conducen al altar y en ambos casos aunque no del mismo modo, Agamenón pierde a su hija, él está condenado a sufrir una desposesión. Este hecho es tal vez el que tiñe de ambivalencia al personaje, quizás porque percibe que la muerte exigida por los dioses no es más que el comienzo de la suya propia. La encrucijada lo deja varado, estático, en el sentido que la obra trata de ese debate, de esa duda del personaje. Martín Wolf había trabajado junto a Mario De Nicola, el actor que encarnó a Agamenon, una especie de "vaivén", el personaje tambalea, es una marcación actoral que pauta también la puesta, esa duda que hace que el personaje tiemble, está presente en la cámara, ya que se usó predominantemente una cámara en mano que sigue a los actores y que en escasos momentos tiene la estabilidad que le otorga el trípode.

Agamenón es el único personaje que no circula en otro espacio que no sea su baño-recámara, está varado. Es también quien más sabe, sabe que tiene que tomar una decisión, sabe que ha traído engañada a Ifigenia y a Clitemnestra. Es por esto que podríamos decir que el foco cognitivo del relato lo tiene este personaje, es él quien pone en marcha la obra. Ese secreto tiene lugar en un momento en una carta que será interceptada por su hermano Menelao, esa carta, que él entrega a su servidora nosotros lo filmamos dos veces, es interesante que todavía no hemos decidido en el montaje en qué lugar ubicar esa escena, ya que si la ubicamos al principio el espectador sabrá desde un comienzo lo mismo que Agamenón, pero si lo ponemos en la mitad habrá todo un fragmento de la obra en el cual espectador sabrá menos que el personaje. Estas decisiones de montaje hacen al relato.

La obra teatral transcurría en un baño, para la filmación las cualidades del baño se extendieron, apareció un gran diván, un escritorio, puertas que comunican a espacios que nunca se develan, pero el objeto preeminente siguió siendo la bañera tal como se estableció en la puesta en espacio. Todo estos elementos estaban en convivencia, claro está que lo que posibilita la cámara es construir la segmentación de ese espacio contiguo, jugando con dejar fuera de campo tal o cual cosa. Además, según donde se posicionaba la cámara, con la bañera se connotaba de la idea de un barco, o de un borde, era más agua o menos agua, más contenido o recipiente, más blanda o más dura, de la bañera emerge Agamenón y sucumbe Ifigenia, es el objeto que divide a los personajes o que los agrupa. Esta posibilidad de trasladar lo máximo, el mar, a lo mínimo, la bañera, es uno de los hallazgos fundamentales y el modo en que el objeto se recreó habla de lo que posibilita un cruce de lenguajes, ya que no sólo las acciones de los personajes performateaban el objeto sino que la forma de mirarlo, de percibirlo, si lo miraba un personaje o si lo captaba la cámara abría los sentidos tornando al objeto núcleo del relato. Nunca vemos a Agamenón fuera de este receptáculo. Desde ese interior se debate y piensa su estrategia. Allí van los personajes a su encuentro, él no busca a ninguno, esa inacción lo transformaba en un imán y la cámara también iba en determinado momento a su encuentro sugiriendo la idea de un hombre que se consume, casi se extingue. La voz como un murmullo, como si se tratara de un monólogo todo, inclusive sus diálogos con otros personajes. Esa característica del actor de hablar "hacia adentro" era por momentos una dificultad en la obra y una

virtud en la puesta para la cámara. Hay una relación inversamente proporcional cuando en teatro se potencian más los actores que están más “arriba”, aquí caen en el riesgo de ser percibidos en una sobreactuación ya que las distancias en que son tomados los personajes hacen al alcance y uso de su energía. Aquí reaparece la triangulación ya mencionada, en la que la cámara opera invirtiendo las calidades de energías que emergen en los actores. Respecto a esto, recuerdo que Martín Wolf me decía que le atraía mucho la idea de llevar a los actores a estados, involucrándose en toma con acotaciones y diálogos, y así fue. Su presencia era casi la de un personaje, aunque obviamente a través de los cortes, sus acotaciones hayan quedado afuera. Él insistía o les pedía a los actores que repitan sin cortar una acción y los iba llevando desde diferentes tipos de intervenciones, desde contagios de tensión en los que él mismo primero se colocaba y luego traspasaba a los actores, hasta intervenciones del orden técnico y conceptual. Y esto llegó a su clímax en las últimas escenas, son notorias las transformaciones de Ifigenia, en donde logró que Carolina Fonseca, la actriz que encarnaba a la protagonista de la historia, entrará en un estado que dejó “mudo” al equipo técnico (más allá del silencio obvio que se establece en un rodaje, este silencio era el propio del acontecimiento teatral, “se había creado una otra realidad”), la magia del teatro se había hecho presente, los técnicos percibieron el hecho como espectadores que están siendo capturados por lo que sucede en escena, y frente al instante fugaz que es el Teatro, la cámara lo perpetúo en el tiempo.

Las escenas más potentes, se lograron gracias a un cruce de tiempos de los lenguajes en cuestión, el devenir de las jornadas de rodaje fue posibilitando el encuentro de estos tiempos diferentes que cada lenguaje posee.

El trabajo con los actores siguió siendo fundamental, esas huellas de teatralidad que queríamos evidenciar no sólo se hacían presentes por el trabajo espacial, si bien la mayor parte de las formas narrativas se inscriben en un cuadro espacial, y la imagen cinematográfica es eminentemente espacial, el modo de presentar los espacios rompe con las características que frecuentemente encontramos en una película, como en el teatro las acciones y la palabra ponen en escena e invitan al espectador a imaginar, aquí el espacio puede resultar un artificio pero es por la potencia de lo que acontece a los personajes y por la incorporación de primeros planos que arriesgamos a que el espectador admita como código.

La propuesta no fue la de hacer una película, sino, intervenir desde el lenguaje del cine un hecho teatral. Y para esto, primero tuve que romper con los “estamentos intocables” del cine, dado que el teatro, desde su esencia territorial, no admite la mediación de la cámara, ahí precisamente se encontraba la problematización en la investigación sobre Cruce de lenguajes propuesta.

Desde la etapa de rodaje, el Cruce estableció cambios en los actores, éstos cambios a la vez establecieron nuevos “puntos de vista”, si en la puesta imperaba el punto de vista de Clitemnestra y de Ifigenia, en el rodaje se potenció el de Agamenón. No obstante, en la segunda etapa (actual), de montaje, estos puntos de vista vuelven a ser reconsiderados, y a partir de las herramientas de

montaje, el desenlace de la experiencia está cobrando nuevos posicionamientos. Los mismos serán estudiados e incorporados en el segundo informe de la presente investigación.

Ficha Técnica de la obra:

Elenco

- Ifigenia: Carolina Fonseca
- Agamenón: Mario Di Nicola
- Clitemnestra: Fátima Hammoud
- Aquiles: Jonatan Watson
- Menelao: Eduardo Spíndola
- Servidora: Elda Varela
- Coro: Mariana Carli - Eva Soibelzohn - Martha Bulgaroni- Mariela Barcos- Luciana Seregni - María Paula Illane.
- Dramaturgia: Fátima Hammoud (a partir de la tragedia griega de Eurípides)

Fotografía fija: Florencia Bié

- Realización de vestuario: Lucrecia Vasconi
- Asistente de dirección: Mariela Barcos
- Iluminación- Vestuario- Escenografía Puesta en espacio- Dirección: Martín Wolf

Rodaje:

- Director de Fotografía: Osvaldo Ponce
- Reflectorista: Anabela Botto
- Reflectorista: Lucas Doyle
- 1° Asistente de Cámara: Darío Caamaño
- 2° Asistente de Cámara: Mariana Argel
- 3° Asistente de Cámara: Santiago Ligier
- Gaffer: Juan José Peralta Olaechea
- Sonidista: Florencia González
- Asistentes de sonido: María Soledad Coronel Sergio D. Velazquez
- Dirección de Arte: Martín Wolf
- Realización de Arte: Eduardo Spíndola
- Asistentes de Arte: Diego Livy - Gretel Goyanarte
- Vestuarista: Lucrecia Vasconi
- Maquillaje y tocados: Adrián Fagetti
- Equipos: Pablo Dellamea - Hernán Reyes
- Dirección de actores: Martín Wolf
- Asistente de Dirección: Lucas Altmann

- Equipo de Producción Nidia Vicino - Facundo Jacinto- Laura Zenobi- Lucas Altmann - Martín Wolf - Eduardo Spíndola - Jonatan Watson.
- Catering: Karina Weber y elenco
- Locación: Querida Elena - Sencillas artes: Pi y Margal 1124 - CABA
- Montaje: Lucas Altmann
- Dirección: Martín Wolf - Laura Zenobi
- Producción: Espacio Vacío Compañía de Teatro
- Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y Secretaría de Cultura Gobierno Municipal de Almirante Brown
- Auspiciado por AINCRIT –Asociación Argentina de Investigación y Crítica teatral

Residencia docente en la Formación de Profesorado de Teatro.
Memoria de las experiencias desarrolladas en el Profesorado de Teatro del I.U.P.A.

Marina García Barros (UBA - CIHTT – CCC – IUPA)
marugb@sion.com

Esta presentación es una "memoria en proceso", dispuesta a sufrir cambios y modificaciones referidas a las constataciones que se están realizando en el transcurso del corriente año (2010). Se inserta dentro del área de Pedagogía Teatral e intenta ser un aporte desde la periferia, tomando como caso de estudio la implementación de Prácticas y Residencias Docentes en el Profesorado de Teatro del Instituto Universitario Patagónico de las Artes, ubicado en la ciudad de Gral. Roca, provincia de Río Negro.

El siguiente análisis se inicia reconociendo:

-Que en el plan de estudio del profesorado de Teatro (2006) resulta constatable que los espacios destinados a las prácticas se encontraba desvalorizado.

-Que las prácticas se realizaban internamente, dentro de la misma institución, dejando en evidencia una determinante político-educativa de la institución y su relación con la comunidad.

-La necesidad de replantear el lugar asignado a las prácticas y residencias en los planes de formación docentes, a partir de las leyes Federal de Educación y de Educación Superior.

-Que en las carreras de profesorado de Teatro del país, resulta muy difícil encontrar reglamentaciones internas a las Prácticas y Residencias Docentes en Teatro, así como explicaciones de los supuestos desde los cuales fueron concebidas.

Existiendo en el país una amplia oferta de Instituciones comprometidas en procesos de formación de docentes de teatro, nos parece necesario impulsar un debate abierto sobre las Prácticas y Residencias Docentes en Teatro y constituirlas en objeto de reflexión, abriendo la escucha a quienes son sujetos de estas prácticas y en las realidades en que se comprometen.

Dos experiencias

En el transcurso del año 2010 y disponiendo de 18 semanas, se han llevado a cabo dos experiencias piloto, a partir de una reglamentación interna[237] que apunta a la inserción profesional en la práctica docente dentro de un ámbito de compromiso social.

[237] Leemos en la Resolución interna N° 190/10 del I.U.P.A.: "VISTO el plan de estudios del profesorado de teatro reconocido por Resolución N° 564/10 del CPE (Consejo Provincial de Educación) y CONSIDERANDO que la residencia docente se plantea como un proyecto socioeducativo desde lo teatral, donde el/la residente inserta su oficio dentro de un ámbito de compromiso social. Que la necesidad del sistema educativo provincial y nacional se centra en una transformación educativa de construcción de aprendizaje de convivencia pacífica. Que el teatro es la herramienta por excelencia para la enseñanza aprendizaje de roles. Que el/la residente realizará una experiencia concreta educativa a través del teatro interactuando y vinculándose a una institución educativa. Que el proyecto a desarrollar se realizara en forma grupal e interdisciplinaria tanto en educación pública/privada y en educación formal/no formal. SE RESUELVE reglamentar la residencia docente".

Desde el teatro como herramienta, los residentes debieron evaluar las distintas contingencias y llevar adelante una experiencia concreta, donde a través del teatro lograran interactuar y vincularse a diferentes instituciones –educativas, estatales, gubernamentales, etc.–. Los proyectos socioeducativos se desarrollaron en forma grupal y en vinculación con otras disciplinas, contemplando el trabajo con los integrantes de la comunidad educativa sin dejar de lado la presencia frente al aula con alumnos.

Proyecto I: Yo decido votar, ¿y vos? Alternativas para una mayor participación ciudadana[238]

"Todo gesto es un acto político".

Este proyecto fue llevado adelante por dos jóvenes residentes que se propusieron trabajar con la comunidad de estudiantes de 5to año pedagógico del CEM N°1 -colegio secundario público de la ciudad de General Roca-. A partir de recursos teatrales, buscaron reflexionar junto con los jóvenes sobre el rol que cumplen como ciudadanos, el conocimiento que tienen de sus derechos y deberes y la participación genuina que ejercitan diariamente.

La hipótesis que sustentó esta propuesta partió de pensar que el interés de los jóvenes en la política se encuentra en asociación a la idea de una "mala palabra", a un espacio vedado a ellos que han construido los medios de comunicación, generando rechazo e incertidumbre, atentando contra una participación ciudadana comprometida con un presente y futuro. Esto se suma a la poca información y conocimiento de los jóvenes sobre sus derechos como futuros votantes, sobre la reglamentación vinculante al sufragio universal, sobre los espacios de participación ciudadana que existen en su ciudad.

Teniendo en cuenta el análisis de diversas entrevistas a jóvenes, los antecedentes de trabajo de Con.Ju.Ro,[239] Prevenir Roca [240] y la apertura de un espacio en Facebook ,[241] los residentes se propusieron repensar a través del teatro, la integración y participación de los jóvenes a la vida política de la ciudad en la que viven. El Concejo Deliberante de la ciudad, finalmente, fue el espacio público elegido para llevar adelante la propuesta, por considerarlo una institución pública cercana a la vida cotidiana de los jóvenes en una ciudad.

Trabajaron en dos jornadas teatrales con un grupo de estudiantes de 5to año que eligieron voluntariamente participar de la experiencia. Allí se articularon elementos propiamente teatrales con los abordados en una charla abierta que mantuvieron los alumnos con una representante de la junta

238 Residentes: Castelnuovo Noelia; Parietti Tomas / Profesora a cargo: Marina García Barros.
239 Consejo de la Juventud de Gral. Roca.
240 Programa Municipal de prevención de adicciones.
241 Yo decido votar, ¿y vos? Alternativas para una mayor participación ciudadana.

electoral y con lo presenciado en una de las sesiones ordinarias del Concejo Deliberante.[242] Dichas jornadas y luego, una serie de ensayos, les permitió elaborar una representación *in situ* de una sesión del Concejo Deliberante, donde los propios estudiantes sesionaron en dicho espacio, cedido por el presidente del Concejo Deliberante de la ciudad.

Dicha representación siguió el protocolo propio de una sesión ordinaria, los estudiantes ocuparon las diferentes bancas donde se habían dispuesto carteles con los nombres de cada estudiante. La dinámica de la sesión replicó lo visto días atrás por los estudiantes cuando fueron espectadores de los concejales. En esta oportunidad, los espectadores eran los concejales de la ciudad y compañeros del colegio CEM 1.

La "sesión representada" se organizó en dos bloques, uno oficialista y otro opositor, lo que permitió el intercambio de opiniones y discusiones. Los temas tratados surgieron de las jornadas teatrales y fueron elegidos por los mismos estudiantes. El secretario fue dando el orden del día y enunciando los proyectos que se sesionarían en lo que dieron en llamar el Primer Período de Sesiones Jóvenes al Concejo. [243]

Los estudiantes/concejales durante dos horas propusieron y debatieron temas que respondían a sus intereses genuinos. La metodología de exposición se apoyó en la gestualidad de cada orador/a,[244] el uso del vestuario (guantes blancos y pañuelo rojo para uno de los bloques, tacos altos para las mujeres y saco para los hombres) y objetos que tenían sobre los escritorios (lapiceras, caramelos, papeles) que fueron usados como elementos percusivos y rítmicos. Momentos coreográficos y breves escenas se sucedieron para acompañar los temas sesionados, por ejemplo, los referidos a los Homenajes (Punto n° VIII, 1).

La totalidad de la sesión se dio en un marco de respeto, responsabilidad y fuerte compromiso por cada estudiante/concejal, cerrando la sesión con la exposición de un cuadro que grafica sobre una silueta humana el cuerpo de la política argentina. [245]

Dentro de los objetivos enunciados en esta propuesta está el contribuir, a partir de un proyecto teatral, a la participación activa de los jóvenes y su derecho a voto en las elecciones del año próximo (2011). Dar visibilidad a las inquietudes de los jóvenes roquenses, ocupando un espacio público. Impulsar a los jóvenes, a través del arte, a una toma de actitud responsable frente a la instancia del voto. Aportar otras maneras de ver la política, a partir de la intervención en la realidad mediante el teatro. Contribuir a enriquecer las formas de expresión de los jóvenes y sus inquietudes. Propiciar

---

242 En dicha sesión fue Declarado de Interés Municipal el proyecto de Residencia Docente Yo decido votar, ¿y vos? Alternativas para una mayor participación ciudadana.

243 Ver ANEXO 1.

244 Se utilizó un fragmento de la obra *La mesa verde* de Kurt Joss.

245 Significativo "cuerpo" elaborado con técnica de collage y haciendo uso de rostros de políticos de la historia pasada y presente de argentina.

una vinculación entre los gobernantes de la ciudad y los temas que inquietan y convocan a la juventud.

La experiencia llevada adelante fue cumpliendo sus objetivos, tanto en el ámbito educativo como teatral, abriendo la posibilidad de construir una relación diferente de los jóvenes con la política y los espacios de participación que tienen en su ciudad. Lo expresado, no sólo quedó demostrado el día de la sesión (7/9/2010) sino que se reforzó en el tiempo. Hoy (27/10/2010) varios de los estudiantes que voluntariamente participaron de la sesión, que se expresaron y debatieron en las bancas de los concejales estaban en la Plaza de Gral. Roca, acompañando la despedida de todo un país a un ex presidente y leyendo un comunicado para el resto de los compañeros que allí nos encontrábamos.

Proyecto II: Escuela y memoria: pequeñas historias abrazando el presente[246]

Este proyecto aún se encuentra en etapa de análisis y evaluación del proceso y resultados de su ejecución. La propuesta se planteó como una actividad dirigida a la Escuela Rural Nº 35 Cuatro Galpones[247] perteneciente al ejido de la ciudad de Gral. Roca y con la participación activa de su comunidad. Tomando como fundamentos los principios fundantes del Teatro Comunitario: "Recuperar la memoria porque esta sirve para ver el futuro y trabajar el teatro como un gran ejercicio de organización comunitaria. El teatro (…) es motivo de celebración, fiesta de todos, conjunción de las artes y los saberes individuales en un resultado común que los potencia" (Cuando el Arte da respuestas) se realizó una recreación teatral basada en la recopilación de hechos históricos y anécdotas escritas por los propios alumnos de la institución. Se trabajó rescatando los saberes, historias y habilidades individuales, promoviendo la participación de los integrantes de la comunidad educativa en la construcción de un discurso colectivo.

Dicha puesta en escena, desarrollada en las diferentes instalaciones de la escuela e integrando a toda la comunidad educativa, quedó documentada en soporte audiovisual.[248] A su vez, se incorporaron recursos musicales, audiovisuales y plásticos, contando con la colaboración de los docentes de las materias de teatro, música, literatura y plástica.

La representación teatral llevada a cabo, se sustentó en la historia de la institución, así como en su presente de fuerte compromiso con el medio donde se inserta, siendo una fuente inagotable de memoria colectiva que puede ser repensada y reactualizada a través del teatro. Los objetivos planteados buscaron rescatar las anécdotas, las pequeñas historias que hacen a la identidad del lugar, reafirmando el sentido de pertenencia, la defensa del espacio y la identificación afectiva con la escuela.

246 Residentes: Claudio Lobo y José Matías Palacio. Profesora a cargo: María Barrera.

247 La Escuela Nº35 es una institución centenaria, de enorme raigambre en el tejido social de la zona.

248 Actualmente, se encuentra en proceso de edición un DVD que documenta toda la jornada teatral desarrollada dentro de la institución.

A modo de cierre

Estas dos propuestas desarrolladas en el año 2010, son las primeras experiencias en residencia docente que plantean una manera de concebir el teatro en términos educativos y en clara vinculación con una formación académica y una institución que expide una titulación de Profesorado.

Quienes nos propusimos elaborar una resolución interna que detalle y explique de qué manera llevar adelante la residencia docente, entendemos que habilitar a un estudiante de teatro con un título de profesor, implica un fuerte compromiso y responsabilidad con la comunidad educativa. Nos obliga a pensar de qué formas el teatro es un aporte expresivo, artístico, sensitivo y emocional dentro de espacios y tiempos escolares. Nos interpela sobre los roles que se juegan y disputan dentro de las escuelas, nos ofrecen una heterogeneidad de situaciones que exceden lo meramente artístico y por consiguiente, nos pide que la residencia docente sea una clara experiencia, donde los residentes no sólo apliquen sus conocimientos específicamente teatrales sino que puedan articular, interactuar y convivir interdisciplinariamente dentro de una institución educativa.

Anexo I

I PERIODO DE SESIONES ‘’JOVENES AL CONCEJO”
Sesión N° 1 – Ordinaria
Orden del día.
07/09/10

Sala de sesiones “Rodolfo Walsh” – 11:00 hs.

Punto n° I: Apertura
Punto n° II: Tratamiento diario de sesiones.
1) Sesión ordinaria n*1 – Periodo de sesiones “Jovenes al Concejo”
Punto n° III: Comunicaciones Oficiales.
Punto n° IV: Dictamen de Comisiones.
Punto n° V: Reclamo Dictamen de Comisiones.
Punto n° VI: Peticiones y asuntos entrados.

4. Expte n° 0001 – Departamento Arte Dramático, Instituto Universitario Patagónico de las Artes – S/sesión Deliberante Jóvenes al Concejo.
5. Expte n° 0002 – Instituciones Educativas Nivel Medio – S/Talleres de Expresión Artística.
6. Expte n° 0003 – Barrio San Cayetano S/creación de un Multiespacio Cultural y Artístico.
7. Expte n° 0004 – Con.Ju.Ro y APA S/capacitación de jóvenes respecto a la multiplicación de perros callejeros.
8. Expe n° 0005 – Vecinos de Gral. Roca S/sustitución de nombre de calle Av. Julio A. Roca.

Punto n° VII: Proyectos entrados.

9. Expte n° 0002 – Instituciones Educativas Nivel Medio – S/Talleres de Expresión Artística.
10. Expte n° 0003 – Barrio San Cayetano S/creación de un Multiespacio Cultural y Artístico.
11. Expte n° 0004 – Con.Ju.Ro y APA S/capacitación de jóvenes respecto a la multiplicación de perros callejeros.
12. Expe n° 0005 – Vecinos de Gral. Roca S/sustitución de nombre de calle Av. Julio A. Roca.

Punto n° VIII: Artículo 60 reglamento interno.

1) Homenajes
2) Temas sobre tablas y Mociones de preferencias
3) Fundamentación de Proyecto

Subite al colectivo[249]

Experiencias pedagógicas comunitarias

Amalia Flores (Narradora Oral, Subite al colectivo)
soyamalia2001@yahoo.com.ar

> Democratizar la palabra "no para que todos seamos artistas, sino para que nadie sea esclavo" Gianni Rodari.

Hay frases que acompañan mi práctica de Narración oral y que sintetizan los procesos que desembocan en ella. Una de ellas tiene que ver con la frase que da inicio a este texto, democratizar la palabra, que todos tengan la posibilidad de tomarla como un derecho a la comunicación y a la cultura. En Narración Oral (NO) la palabra también es entendida con el poder y la peligrosidad que porta, con el poder de darse cuenta y apropiársela como un arma para conservar la identidad, la trama social y generacional, amarrando la memoria cultural colectiva para que no se pierda o se nos caiga en el largo camino de la velocidad cotidiana. Porque si tenemos claro el quiénes somos, probablemente tengamos más claro el qué queremos.

El lema "Pasar del Yo al Nosotros" me acompaña desde el principio de mis prácticas como narradora, y significa reconocernos parte de un entramado y resguardar esa trama. Y resguardar la trama también es, en un perfecto círculo mágico, igualar las oportunidades de la palabra para todas las generaciones, los mayores que nos cuentan las cosas como eran antes, las creencias, lo que hace a la identidad regional; y los jóvenes cuyas vidas con sus transcursos y conflictos no tienen espacio en el mundo mediático de hoy. Igualar la posibilidad de la palabra, porque aún cuando las historias fueran de un individuo, en su conjunto hacen a la historia de todos, de lo que somos como humanos. La palabra es generadora de red social y en el taller de NO nos encontramos en ella, con el otro y con quiénes somos, con quiénes y de dónde venimos, ya que en su esencia y ejercicio está la recuperación del rol social de los mayores, la memoria social cultural y, además, sostiene la identidad. También da lugar a las nuevas historias de las generaciones presentes, y las ayuda a conectarse con las anteriores. En todos los talleres de las diferentes provincias entrevistamos a gente de la comunidad, mayores, personajes ilustres, centros culturales, museos del pueblo, narradores locales, recopilando historias.

Queda abierta la posibilidad de que los chicos se contacten con un modelo cultural más participativo y protagónico, que vean y puedan probar otro modelo menos dependiente, que se reconozcan capaces de hacer, se autoestimen, y no se queden con los roles de sumisión y de control socialmente instalados, donde los jóvenes o adolescentes no tienen un lugar de reconocimiento sino que están socialmente ubicados en el rol de "problema". Que se encuentren con que en su

[249] Proyecto de educación artística no formal en la Escuela Media. Programa CAJ(Centro de actividades juveniles)Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación. Experiencia de Narración Oral (Ciudad / Pueblo: Chavarría, Corrientes / Gilbert, Entre Ríos. Docente: Flores, Amalia. Coordinador: Wolf, Martín).

comunidad también hay cultura viva y en movimiento, y que ellos además son capaces de generarla. Del mismo modo, los mayores se encuentran sin un rol social determinado al cambiar la mirada moderna sobre la vejez y dejar de ser considerados personas de sabiduría para pasar a ser personas "inactivas" y en este taller se produce una recuperación de ese rol social que tienen los adultos mayores.

Propuesta general del taller

Oír es ver aquello de lo que se habla.
Hablar es dibujar imágenes
(Stanislavsky).

Con esta frase inicial guío y represento el objetivo técnico al que se quiere arribar en este taller, aunque en su transcurso se ocupa en simultáneo de sostener los principios que rigen la tarea antes mencionada.

La propuesta es recuperar y tomar lo que surja como historias de identidad y/o memoria cultural; crear nuevas historias dándoles la palabra a los chicos y la posibilidad de crear su propia historia, invitarlos a contar historias de ellos mismos y preguntarles de qué quieren hablar los chicos hoy. Promover la lectura a través de vincular las historias, los cuentos, la literatura con el placer, siempre hay disponible una biblioteca ambulante que me acompaña. Promover las actividades culturales conectándolos con diversos lugares culturales o bibliotecas, tratar de armar una red con los lugares y artistas locales llevándolos a conocer esos espacios y al mismo tiempo buscando las historias que tienen esos lugares que vamos visitando y, siempre y cuando nos dé el tiempo y los intereses grupales y locales acompañen, invitamos y escuchamos narradores locales.

En Chavarría visitamos la Biblioteca del pueblo, pero no pudimos concretar una actividad en común como en otros casos, además no había narradores locales para sostener la red. En Gilbert recorrimos el pueblo y la biblioteca, hicimos entrevistas y tomamos de todo ello, la base de las historias que se contaron, allí tampoco había narradores locales.

Una de las patas de este taller es traer y llevar historias de los chicos de cada localidad a otras por donde va pasando el colectivo cultural por medio del "Buzón Cuentero". Los chicos van dejando sus historias para que sean contadas en las localidades siguientes, reforzando el lazo de la identidad regional.

Una línea de acción es trabajar la cohesión grupal desde el comienzo y durante todo el proceso por medio de actividades y juegos integradores como modo de fomentar la confianza que tiende a desinhibir, muchas veces son conocidos pero lejanos o les preocupa el qué dirán estos otros

desconocidos del taller. Pueblo chico infierno grande. Las actividades mezclan varios objetivos y al mismo tiempo que son desinhibitorias, sirven para ir tejiendo una historia y/o una práctica. El grupo y el relato se van constituyendo con la tarea. Así buscamos y/o recuperamos historias o las inventamos, según surja de los intereses grupales.

Pasamos a adquirir técnicas de Narración Oral sobre el armado del texto, que tienen que ver con la visualización, la identificación y diferenciación entre "Núcleos de Acción" y "Extensión" en un relato. Las actividades son para "despalabrar" un relato hasta quedarnos con los núcleos de acción, visualizarlos y a partir de ellos improvisar (desde los núcleos de acción) el "engorde" hacia un texto más amplio y propio, identificando en el relato personajes y palabras clave que hacen al estilo propio del autor (si lo hubiere). Identificar regionalismos y salgarismos, evaluar la conveniencia de adaptarlos y/o agregarlos, hasta desarrollar el argumento. Incorporar a la tarea de construcción del relato los emergentes que la realidad plantee y los intereses grupales es de un valor fundamental en la experiencia.

Trabajando el área "Comunicación y Narración Oral" nos movemos en el territorio de la "palabra en acción", de lo que decimos -la palabra- y de cómo lo decimos: los climas, ritmos, volumen, dicción, acento, pausas, silencios, intensidad, tonos y matices. También atravesamos técnicas de voz, composición y voces de personajes. Las emociones y la memoria emotiva, la intensidad y los matices llevados al relato y su resultado en la voz durante la actuación del relato.

Dentro de la comunicación gestual y el código corporal, vemos cómo ponerle el cuerpo al relato, elaborar el manejo del espacio escénico, las miradas, el *feedback*; la intencionalidad y las secuencias del movimiento, la pertinencia del movimiento, los movimientos de evitabilidad que vician la actuación al narrar, la correspondencia o disociación del gesto y la palabra y su utilidad, el ritmo y la voz asociados a lo corporal, son la palabra en acción.

Así, pensamiento, sentimiento, gesto y palabra son una serie consecuente. El sonido y el sentido de la palabra unidos al movimiento corporal, tratamos de encontrar la dinámica que existe dentro de la palabra.

En el caso de inventar historias, utilizamos diferentes técnicas de creatividad, como actividades lúdicas disruptivas que rompen bloqueos y abren el camino a la creatividad, lluvias de ideas, binomio fantástico, hipótesis delirante, realismo mágico, etc. para la construcción del personaje y las áreas de conflicto.

Para aquellos grupos que no se animaron a estar en escena, estaba abierta la posibilidad de grabar las historias y/o ilustrarlas en diapositivas con retroproyección o en murales. En el caso de Chavarría la propuesta generada por el grupo fue armar un relato con ilustraciones en retroproyector pero con la narración en vivo. En el caso de otro pueblo del recorrido, Arroyo Barú, la grabación se utilizó

luego para pasarla por la radio del pueblo, proyecto que había comenzado en la escuela. En todos los casos, en los recorridos iba quedando una carpeta en manos de la UTP con material sobre narración oral y sobre las historias recolectadas en cada centro de actividades juveniles de la región. En líneas generales, estos fueron los recorridos del taller.

Chavarría - Corrientes

Cuando llegué a Chavarría encontré un pueblo pequeño. Las características, el código cultural, la energía para tomar la realidad y para actuar son totalmente diferentes que en los pueblos anteriores de Entre Ríos. Todos tienen un ritmo lento y no se cansan mucho en general. Pero hay muy buena recepción, a la noche cuando llegamos estaban colgando en la escuela un cartel de bienvenida. Es una escuela muy chica.

El grupo participante del taller es escaso pero muy entusiasmado: 6 estudiantes de educación media de entre 16 y 17 años, 1 varón y 5 mujeres más una docente mujer, sin vínculos familiares que formaban parte de la misma comunidad educativa aunque no del mismo curso escolar. Son chicos de clase media baja de un pueblo pequeño de Corrientes.

En el primer día se trabaja sobre la narración oral, las contadas son necesarias ya que no conocen narradores, trabajamos los núcleos de acción, el buzón cuentero, lo que trae de otros pueblos, qué es la narración oral, integración, definiciones de la propuesta y trabajamos técnica, propongo si quieren buscar relatos del pueblo, al principio se entusiasman con la idea de grabar a familiares como los abuelos. Uno de los chicos, Darío, se lleva el grabador y al otro día trae grabadas anécdotas del lobizón y de la luz mala contadas por sus abuelos. El segundo día por la mañana hay una tormenta fuertísima que no para. Es costumbre en el pueblo quedarse en casa cuando llueve. Llegamos a la escuela y no hay nadie. A la tarde para de llover y los chicos llegan y preguntan si se pueden quedar al turno tarde porque quieren recuperar la clase que perdieron. Se fusiona el turno mañana con el turno tarde que era una docente que no completó el taller y una adolescente y dos de las chicas de la mañana que decidieron volver al turno tarde. La grabación que trae Darío no salió muy bien y cuesta escucharla. La situación es poco dinámica y muy esforzada. Darío nos cuenta él mismo las historias, pero cuando concluye en la charla sale que no se sienten identificados con estas creencias, que son cosas de los mayores, y que les gustaría armar una historia realista.

Trabajamos el armado del personaje de la historia, eligen que sea una adolescente y al pensar a qué conflictos se enfrenta el personaje salen bloqueos muy marcados. Hacemos una lluvia de ideas sobre conflictos que puedan suceder en todo el mundo sin definición de lugar y luego compartimos las listas individuales anotando cuáles les llaman más la atención. Salen muchos conflictos con los que resuenan: la política, el no poder seguir estudiando, alcoholismo, ”la noche es un mundo, al otro día es como si no pasó nada”, las peleas en los boliches por el alcohol, la no superación, la chatura,

no sentirse comprendidos, no escuchar; padres que no escuchan o no cuidan a sus hijos: “hasta que no les pasa algo no se dan cuenta”, ”te tiene que pasar algo para que se den cuenta”, “nos gustaría que podamos contarles qué estamos sintiendo”, “ están pendientes de lo material”, “ no conocen el pensamiento de sus hijos”, los chismes, el embarazo no deseado. Uno de los chicos cuenta que una compañera quedó embarazada y el padre le dio una “laceada” como de una hora y ella corría a la casa de los vecinos y nadie se metió, dejaron que la golpeara, nadie hizo nada.

La anécdota desata la reflexión sobre el embarazo adolescente y la falta de información que tienen, el no poder preguntar porque para los padres está mal, que ellos creen que si querés saber es porque algo vas a hacer, que no pueden obtener información en ningún lado, en la escuela tampoco, que les gustaría sentirse acompañados por los padres y que pudieran contarles algo de lo que les pasa. Darío, el participante más grande de 17 años es escéptico, descree de los padres, de las intenciones de contención de los adultos, de los políticos y de las acciones del Estado, dice que en el hospital reparten preservativos pero nadie explica nada y que muchos “vagos” no saben cómo cuidarse. Y que la única charla que tuvieron en la escuela hace como dos años no se entendió nada porque hablaban todo muy difícil. Dicen que les gustaría sentirse seguros de hablar de estas cosas con un profesional o con los padres.

Redondean una historia sobre “La flia. Dido” que vive en el pueblo “La ironía” relatada en primera persona por uno de los integrantes de la familia: el hijo mayor Juanjo Dido; el padre es un político inescrupuloso, Justo Esteban Dido, y la hermana Majo Dido, adolescente incomprendida por todos, que finalmente luego de buscar infructuosamente información en la familia, en la escuela y con las amistades, termina embarazada. La historia cierra con la voz en *off* de Juanjo Dido reflexionando acerca del derecho de los jóvenes a la información para poder ser “protagonistas de su futuro”, y un coro en *off* que grita al final del discurso “vóteme” y otra voz en *off* de un hombre que dice “¡Hijo de tigre!”. La historia narrada en vivo por el grupo es acompañada de mucho humor que alivia la tensión del tema, con ilustraciones en retroproyector y musicalización adecuada. La muestra se realizó en un espacio oscurecido para proyección, armado como una sala.

El mayor temor que tenía era la respuesta de los adultos. Teníamos al intendente, al doctor del pueblo y a la rectora de la escuela en la sala. Antes de mostrar la producción presenté el taller y el tema contando que los chicos querían hacer una historia de la vida real, y que no se alarmaran porque no quería decir que los chicos fueran a hacer nada “malo”, que los problemas que se planteaban en la historia estaban sucediendo en todo el mundo y que, cuando más, queríamos abrir la posibilidad de reflexionar al respecto. Fue bien recibida con risas por los toques de humor, con muchos aplausos, con reflexión de parte de la rectora que luego de la muestra me manifestó que los chicos tenían razón, que hubo una charla que vino desde Resistencia con una médica y el lenguaje era muy técnico y no entendieron nada, que hace un tiempo que tiene demorada en la escuela una charla para los chicos con el médico del pueblo. ¿Es un contenido obligatorio la educación sexual en la escuela? Si lo es, aquí todavía no sucede. La mamá de una participante del taller se acercó a

agradecer muy emocionada. Y Darío después de la muestra comprendió que los cambios a veces se dan con pequeños toques de reflexión, que el escepticismo de “nada va a cambiar” no es un camino al cambio.

A pesar de ser una experiencia de tan pocos días, generó lazos intensos y seguí en contacto con algunos participantes. Con una de las participantes, Agustina, nos comunicamos por un largo tiempo luego del taller, hasta que se fue a vivir a otra ciudad para estudiar. Otra de las chicas tenía inclinaciones a la actuación y el taller definió que tomaría experiencias en ese rumbo, pero no hemos vuelto a tener contacto. Darío y yo hemos seguido comunicados a través de estos años, tanto porque él ha emprendido diferentes tareas en proyectos de contención social con niños y me requería por alguna opinión o material de lectura que le enviaba vía mail, tanto porque intentó organizar un encuentro de talleres aunque no se logró porque no encontró el apoyo necesario, tanto porque había salido al aire su nuevo programa radial, tanto por muchos intercambios de miradas sobre la vida misma y nuestros aprendizajes en el transcurso de la tarea.

Anexo. Historia "La Familia Dido" presentada en la muestra[250]

–¡Hola! soy Juanjo Dido. Les voy a contar la historia de mi familia.
Nosotros vivimos en un pueblo llamado "La Ironía" (diapositiva).
En mi familia somos cuatro: mi papá Justo Esteban Dido, (diapositiva) un hombre importante dedicado a la política, arrogante, interesado, siempre con su trabajo, y para nada atento a su familia, atento siempre… a lo que dicen los demás.

Mi mamá, María Inés Pacheco Pardo, vive detrás de mi papá: (diapositiva)
-Gordo, ¿necesitás algo? ¿Un tecito, bichi?
-Dejá de joder mujer… ¡No ves que estoy trabajando!

Mi tía Bonita, (diapositiva) que vive con nosotros hace 2 años, es una mujer híper chismosa, solterísima y por sobre todas las cosas… ¡es más fea que vomitar para arriba! Por último (diapositiva) está mi hermana Majo Dido, tiene 16 años, es totalmente incomprendida en todos los sentidos…

El martes mi hermana se enteró que Julieta, su amiga, está embarazada… (Diapositiva)
-¡Majo me muero de susto!

Majo está de novia (diapositiva), está profundamente enamorada… (suenan latidos de corazón, y las chicas cantan el bolero "Me importas tú, y tú, y tú, y nadie más que tú, ojos negros, piel canela que me llevan a desesperar…").

Majo intenta hablar con su madre (diapositiva).

-Pero nena andá a jugar querés, esas cosas no son para vos, salí de acá que tengo que atender a tu papá. (Suena "Arroz con leche").

Majo va a una charla de educación sexual al colegio (diapositiva) y… ¡no entendió nada!
(Diálogo de las chicas como que no entendieron nada).

Entonces, consulta con la amiga (diapositiva).
-Y má sí, vó mandate nomás, total, ¡por una vez no pasa nada!
(Diapositiva, corazones, coro "Me importas tú y tú…", ruidos de cama, serrucho, etc.).

Pasa un tiempo y Majo empieza a sentirse mal todas las mañanas, hasta que la tía Bonita que siempre espiaba todo (diapositiva) le avisa a la familia lo que la familia no quería saber.

[250] Este anexo parte del material en borrador de lo trabajado durante el taller. Cabe aclarar que el contenido pierde bastante el sentido ya que fue preparado para ser auditiva y visual, como por ejemplo, los efectos humorísticos.

Diálogo de la tía, la madre, la hija mandándola al frente, padre que salta (diapositiva) “que va a decir la gente”, conventillo general.

Yo (Juanjo Dido) me pregunto ¿No será hora de que nos demos cuenta que los jóvenes necesitamos que nos escuchen, nos apoyen, nos comprendan y nos den la información necesaria (diapositiva) para cuidarnos y así tener protagonismo en nuestra vida? ¡Vóteme! (coro: ¡Vótelo!).

–¡Hijo ‘e tigre! (Padre).

Gilbert – Entre Ríos

Es un pueblo muy pequeño, tanto que no cuenta con hotel, antena satelital para celulares o Internet. Chicos y docentes tuvieron mucha expectativa en general y colaboraron activamente, tanto que vienen a Subite al colectivo si es necesario con los hijos, el primer día tenemos en mi taller y en otros, hijos pequeños de los adultos que están participando.

En el turno mañana el grupo estuvo formado por pocos chicos (4) y más docentes (10) que muestran un vivo interés por capacitarse. El primer día se trabaja sobre la narración oral, las contadas son necesarias, con ellas trabajamos los núcleos de acción, traemos el buzón cuentero, lo que trae de otros pueblos, qué es la narración oral, actividades de integración, definiciones de la propuesta, creamos historias y personajes, vemos los intereses grupales. Hay muchas preguntas de los docentes que prefiero evacuar durante un recreo que hago más extenso ya que si no los chicos que participan del taller se aburrirían. Una de los temas que se reflexiona es la desvalorización que reciben en la escuela los chicos que, como Johanna, una de las participantes, cuentan y creen en “esas cosas del campo”. A algunas docentes les preocupa que esas cosas sean de gente ignorante, que no existen y que les tiene que quedar claro a los chicos. Les pregunto si creen en los ángeles y que levante la mano quién ha visto uno. Les explico que hay muchas creencias que porque no sean las nuestras, académicas u ortodoxas, no quiere decir que no las podamos respetar. Les cuento los casos del Norte Argentino, donde la gente es muy creyente y me habla del “duende”. Acordamos respetar las creencias de todo el mundo sin descalificarlas. Esto es imprescindible para poder avanzar en la tarea. También se preocupan por el efecto psicológico de las historias de terror en los niños. La percepción de la niñez como un nicho de fragilidad y de ángeles es la que portan algunas de estas docentes exagerando en su cuidado como si los chicos debieran ser tratados entre algodones y una cultura academicista con valoración sólo de lo “científico y moderno” condena las historias de campo.

Ofrezco los textos de la biblioteca ambulante a los chicos y el material pedagógico a las docentes. Hay gran interés y llevan material para leer, fotocopiar o grabar.

El segundo día se suman más docentes ya que el taller gustó y la noticia va corriendo de boca en boca. Se acuerda con el grupo según los intereses de los chicos que iríamos a buscar historias a diferentes lugares del pueblo, recopilar algunas y trabajar sobre ellas. Visitamos el Centro de Jubilados que funciona en la vieja Estación del ferrocarril. Allí, ancianos del lugar nos contaron cómo era el pueblo cuando ellos llegaron, que no había luz eléctrica, que llegaron en un "carro ruso" cargadísimo, que sólo hablaban alemán cuando eran chicos; "la solapa", el lobizón, la luz mala, personajes míticos del lugar, otros personajes reales del lugar: Jacinto Castraya el fletero, historias de vida, etc. Luego, visitamos la biblioteca popular donde encontramos una recopilación de personajes reales que viven o vivían en el pueblo: "el Chori" que vivió 104 años; Sturla, el músico y cuentero del pueblo. Invitamos al taller a contarnos historias y "sucedidos" del pueblo a varios integrantes de la comunidad. La cocinera de la escuela y el auxiliar de mantenimiento nos cuentan los "sucedidos" del campo, dónde les pasaron esas anécdotas, qué edad tenían. Los chicos en todas estas ocasiones grabaron los encuentros para luego poder trabajar sobre ellos. En los mismos, Johanna Muñoz de 12 años fue una de las participantes más activas, ya que además de entrevistar trajo muchos relatos que le contaba su papá sobre sucedidos del campo, de modo que también grabamos sus historias. Lamentablemente, por falta de tecnología no pudimos volcar las grabaciones en un CD y no tuvimos dentro de los materiales los cassettes pedidos, así que no pudimos dejar copia de lo registrado. Trabajamos sobre los sucedidos del pueblo y los personajes del mismo. Se construyeron dos historias nuevas en base a esto que incluían a los personajes populares del pueblo y a varios sucedidos de los recopilados. Ambas se contaron en la muestra de forma grupal, en una sala oscurecida para los relatos de terror, con iluminación de color, con efectos de sonidos fabricados por los participantes. Grandes y chicos contaron juntos. El pueblo aplaudió al recordar a sus personajes.

Por la tarde hubo menor cantidad de chicos, el taller de narración tuvo el primer día una docente que vino con su hijo de 4 años; el segundo y el tercer día, esa docente, una bibliotecaria y una nena.

El primer día trabajé con la docente material pedagógico y, como estaba estudiando el profesorado de teatro, trabajamos cuestiones de técnica y de actividades, es muy difícil trabajar actividades que son grupales con una sola persona pero de todas maneras hicimos un traspaso de actividades sobre comunicación gestual, manejo de la emoción en la voz, intensidad, respiración diafragmática, núcleos de acción y extensión en un relato, despalabrar el texto, climas, acento, escucha de narraciones. El segundo día, como era además participante del taller de teatro de sombras, se decidió trabajar sobre el argumento que finalmente acompaña el teatro de sombras y con las otras dos participantes se trabajaron cuestiones de técnica sobre la narración que acompañó finalmente la muestra de teatro de sombras. Con la participación de los integrantes de ambos talleres se fusionó la Narración del relato al teatro de sombras.

Si bien no había narradores profesionales en el pueblo, las docentes hicieron una capacitación con excelentes resultados y deseaban (y estoy segura de que lo hicieron) seguir contando a sus alumnos. Lamentablemente, la falta de tecnología en el lugar hizo que no continuáramos comunicándonos.

Anexo 2. Cuentos, leyendas y personajes de Gilbert, presentadas en la muestra[251]

Sucedió hace muchos años y estas historias son parte de nuestro querido Gilbert. En esa época hace 60 años atrás, cuentan que nuestro pueblo no era el mismo, mucho campo, pocas casas en su mayoría de adobe y paja, unas pocas de material, sus calles de tierra y polvareda donde circulaban carros, sulkys con mansos caballos y cada tanto un vehículo de la época.

Era un verano caluroso, el tren paraba en la estación, que era el lugar de paseo de las chicas del pueblo luciendo sus mejores galas, bajaba de él un forastero de traje negro muy elegante, peinado a la gomina, con su valija cuadrada y marrón.

Al llegar era común encontrarse con el fletero del pueblo y su pequeño carro de color verde que era movido por una remozana mula, Don Jacinto Castraya. Hombre de botas y bombachas, y de un trato muy cordial como acostumbra la gente de nuestro pueblo, le ofrece sus servicios…

–¿Adónde va forastero? ¿Puedo ayudarlo?
–Cómo no, muy amable. He tenido un largo viaje vengo con hambre y sed.
– Venga amigo, haremos la primera parada en el bar.
–Debo llegar pronto a la estancia La Estrella ¿Sabe dónde queda?
– Ha dado con la persona indicada, yo lo llevaré.

Ya en el bar el forastero y don Jacinto comen y toman algo más de la cuenta, para acompañarlos aparece Don Anselmo Velázquez, el Chori como todos lo llamaban, hombre trabajador de profesión carpidor de patios, rico en picardías.

– Fijate el hombre, –dijo el Chori– ¡comen y no convidan!

Entre charlas, vinos y risas pasan un buen rato, comentan que su viaje a La Estrella va a ser largo, son alrededor de tres leguas y en el camino oscuro a veces aparecen cosas raras, como la luz mala o el lobisón, las risas se hacen más intensas.

–¡Jajaja!

El chori contaba historias que a más de uno le ponían la piel de gallina, pero el forastero como tal, no sólo desconocía estas historias, sino que además las escuchaba con cierta incredulidad que de vez en cuando se hacía notoria por los gestos de su cara. Chori lo miraba de reojo casi risueño, quién sabe lo que el hombre pensaba mientras relataba. Se llegó la tarde y el forastero debía seguir su

[251] Durante el taller en Gilbert, de las historias recopiladas salieron nuevas versiones para el montaje, esto es un relato aproximado a una de las versiones contadas en la muestra mencionada en nuestro trabajo.

camino, una sonrisa burlona asomaba a la cara del viajero en cambio en la de Don Castraya se leía respeto y temor por lo desconocido.

– Bueno forastero vamos, no vaya a ser que nos agarre alguno de esos bichos…

Se había cerrado la noche sobre ellos y el camino se hacía dificultoso, aunque el forastero sentía tranquilidad por estar acompañado por una persona conocedora del lugar. Sólo se escuchaban el canto de unos grillos, el ruido de los cascos de los caballos y muy de vez en cuando el chistido de una lechuza. La luna llena invitaba a recordar las historias de miedo a la vez que hacía la noche más clara. De pronto un llanto de un bebé se oyó en la inmensidad de la noche, los caballos se espantaron, los viajeros detuvieron su marcha los dos al mismo tiempo. Una vez más se escuchó el llanto de una criatura, divisaron la silueta de un pequeño bulto y lentamente se acercaron. El corazón les latía con gran intensidad, ambos no decían nada, pero se preguntaban qué hacía esa criatura sola en un lugar tan inhóspito. Los caballos se negaban a obedecer quien sabe por qué razón se mostraban tan desconfiados. El viajero se apegó al caballo, tomó en sus manos lo que parecía ser una pequeña e inocente criatura abandonada y al descubrir su rostro, unos ojos brillantes y saltones, unos dientes enormes, y una sonrisa diabólica le hicieron dar un grito de terror, al mismo tiempo que arrojaba el bulto de un salto subía al caballo e iniciaba una marcha despavorida. Don Jacinto lo siguió atrás gritando “Ave María Purísima”, y haciéndose varias veces la señal de la cruz.

Se fueron del lugar sin mirar para atrás y a una velocidad de no creer, casi sin respirar ni cruzar palabras…

Llegaron a la casa de los peones, el forastero cuenta lo sucedido.

Los peones acostumbrados a estas cosas, primero lo tranquilizan y después cargándolo le dicen:
–¡Eso no es nada! Esperen la vuelta nomás…