III JORNADAS NACIONALES
DE INVESTIGACIÓN
Y CRÍTICA TEATRAL

ACTAS

Asociación Argentina
de Investigación
y Crítica Teatral

III JORNADAS NACIONALES
DE INVESTIGACIÓN
Y CRÍTICA TEATRAL

Buenos Aires
2 al 5 de mayo
2011

ACTAS
Edición y coordinación general
Lorena Verzero

Coordinación
Araceli Arreche
Pamela Brownell

Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos ; Editora responsable Lorena Verzero ; coordinado por Pamela Brownell y Araceli Arreche. - 1a ed. - Buenos Aires : AINCRIT Ediciones, 2012.
E-Book.

ISBN 978-987-25815-4-1

1. Crítica Teatral. 2. Investigación Teatral. I. Brownell, Pamela, coord. II. Arreche, Araceli, coord. III. Título
CDD 792.07

Fecha de catalogación: 25/04/2012

ÍNDICE GENERAL

Prólogo

La palabra de los trabajadores de la investigación y de la crítica teatral: herramienta y resultado
Lorena Verzero..... 2

III Concurso Nacional de Ensayo

Primer premio: El teatro familiar de la post-dictadura
Mariana Romina Marcaletti..... 5

Primera mención: Una lectura de Antígona furiosa, de Griselda Gambaro
Mariana Eva Pérez..... 23

Exposiciones Individuales

I. Teoría teatral..... 37

II. Teatro latinoamericano y argentino..... 84

III. Teatro universal 174

IV. Problemas de traducción..... 260

V. Teatro y política 276

VI. Corporalidad 311

VII. Dramaturgia 372

VIII. Historiografía 428

PRÓLOGO

La palabra de los trabajadores de la investigación y de la crítica teatral: herramienta y resultado

Lorena Verzero (CONICET – UBA)
Secretaria de Publicaciones de la AINCRIT
lorenaverzero@gmail.com

Ya estamos en condiciones de decir que "una vez más" nos encontramos frente un libro de Actas que es resultado del encuentro entre investigadores y críticos del país fomentado y concretado desde la AINCRIT. Podríamos decir que ya es costumbre encontrarnos en el marco de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, y en el espacio que la Feria y el CCC (Centro Cultural de la Cooperación) nos ceden durante tres jornadas completas, que aprovechamos al máximo para reflexionar, debatir y, sobre todo, encontrarnos, renovar nuestros vínculos, dialogar, dar a conocer nuestras producciones, y tender nuevos lazos de trabajo y de vida para el resto del año. En un área donde el ser-en-común hace a la definición misma de la actividad, los investigadores y críticos contamos ya con un espacio más durante el año para el encuentro. Éste constituye uno de los objetivos más importantes que la Asociación se ha propuesto desde su fundación hace ya casi cuatro años.

La publicación de las Actas constituye un feliz epílogo de las Jornadas, un *lugar* donde encontrarnos cada vez que requiramos de la palabra de los compañeros, colegas o amigos para avanzar en nuestras investigaciones. Leernos es un momento tan sagrado como el de encontrarnos. Es otro modo de encontrarnos.

Y, dado que la palabra es la principal herramienta de trabajo del investigador y del crítico, la publicación de las ponencias, conferencias y mesas redondas es para nosotros un compromiso con nuestro propio quehacer y con el de nuestros compañeros. La publicación de estas Actas, entonces, se propone como una fuente más de consulta para el desarrollo de la actividad. Promover y difundir nuestros trabajos es uno de los objetivos que nos proponemos llevar a cabo con esta publicación.

Por otra parte, el uso de la primera persona del plural en estas líneas no responde tanto a la fórmula académica, sino que es un nosotros inclusivo que contiene a todos los socios, trabajadores de la investigación y la crítica teatral, entre los cuales nos encontramos quienes conformamos la Comisión Directiva en gestión. La "CD" –como la llamamos- que circunstancialmente representa al resto de los compañeros durante dos años, está formada

por investigadores y críticos que trabajamos no sólo haciendo investigaciones y críticas teatrales, sino también para el desarrollo del campo, para que nuestra actividad goce de los reconocimientos que merecemos, para que tengamos cada vez más fuentes de trabajo, lugares para la transferencia de conocimientos y redes de diálogo. Con ese espíritu ha nacido la Asociación y podemos decir con alegría que ese espíritu hasta el momento se sostiene.

En este sentido, y como otros de los pilares que animan a la AINCRIT desde su origen, estas Actas son un claro ejemplo de la inclusión y la horizontalidad que deseamos. "Inclusión" que tiene que ver con generar un espacio de pertenencia para todos aquellos críticos e investigadores que quieran sumarse, pero que significa también que nuestras participaciones deben responder a criterios de selección, pautas o normas de trabajo pensados para el enriquecimiento de la investigación y la crítica, y por ende, del campo teatral en general.

Una Asociación heterogénea en su conformación y horizontal en su modo de producción es el espacio que quisimos crear y que hasta el momento –podemos decir que- hemos logrado.

En las III Jornadas hemos conseguido incorporar el teatro en el marco de una actividad más específicamente teórica. Esto se logró a través del proyecto *Palabras en diálogo. La lectura puesta en acto*, coordinado por Araceli Arreche, que reunió a más de veinte grupos conformados cada uno de ellos por un actor, un autor y un director para la creación y puesta en escena de monólogos inspirados en textos literarios durante las Jornadas. Las salas de ponencias, conferencias, mesas redondas, desmontajes y talleres se vieron sorprendidas por la intromisión inesperada del arte de la escena. Un actor o una actriz irrumpía en una sala donde estaba transcurriendo una actividad, representaba su monólogo y salía. Cinco, siete, diez minutos que conectaban este mundo con otros, actualizando cada vez el sentido de lo vivo que genera el teatro, intentando comenzar a dar forma a un espacio común para la práctica y la teoría teatral. En el pasillo, actores, investigadores, dramaturgos, críticos, directores, invitados, oyentes y espectadores, todos reunidos como pocas veces hemos visto en nuestro ámbito. Esta conexión, este ser-en-común de teoría y práctica, es otro de los objetivos que se proponen las actividades de la Asociación.

Son muchos los proyectos que tenemos por delante. Muchas ideas, posibles o imposibles animan nuestro trabajo cotidiano. Profundizando en los objetivos mencionados en los párrafos anteriores, nos interesa continuar generando espacios de encuentro y de aprendizaje.

Contamos con la página web, que es también un lugar abierto a la palabra de cada uno de los socios del país, un espacio en el que nos proponemos ejercitar la democratización del conocimiento y la práctica del pensamiento crítico.

De la misma manera, la fundación de AINCRIT Ediciones, una editorial propia, sin fines de lucro, economiza esfuerzos y dinero a la hora de publicar los resultados del trabajo en común. Como decisión política también, los libros que llevan el sello de la Asociación pueden encontrarse en la web, para que nuestra palabra circule y genere cadenas infinitas de diálogos.

En este sentido, y porque nos consideramos –como decía más arriba- "trabajadores de la investigación y de la crítica teatral" la palabra es nuestra principal herramienta de trabajo y es a la vez su principal resultado. Como herramienta y como resultado, la palabra es materialidad, es cuerpo, y es en su posibilidad de conexión con un otro que la palabra revive. Ser-en-común, entonces, como característica esencial del teatro que se actualiza en nuestro trabajo, generando movimiento de pensamiento y de cuerpos.
A mediano plazo, es nuestro propósito como Asociación brindar respaldo a los trabajadores de la investigación y de la crítica teatral del país que día a día ceden horas –la mayoría de las veces impagas- para el desarrollo de la actividad, promover nuestro trabajo para su reconocimiento institucional y colaborar en la generación de recursos que nos posibiliten cada vez más hacer una investigación y crítica de calidad. Todo ello, junto con nuestro trabajo diario, fruto del cual son las ponencias, conferencias y mesas redondas que compilamos en este libro.

Celebramos, entonces, el encuentro de la palabra, que es reverberación del encuentro de los cuerpos, que es cuerpo y promesa de encuentros futuros, de diálogos en papel, que originen nuevas cadenas de encuentros lingüísticos, virtuales, corporales.

PRIMER PREMIO

El teatro familiar de la post-dictadura

Mariana Romina Marcaletti

En la cartelera porteña proliferan títulos de autores nacionales y extranjeros que lidian con diversas problemáticas centradas en la familia. En situaciones extraordinarias o cotidianas, las relaciones de parentesco son discutidas en obras que tratan diferentes conflictos, desde la guerra o la muerte hasta las diferencias sociales o de género.

Desde el teatro, el universo doméstico es cuestionado por autores de diferentes procedencias, como el dramaturgo argentino Carlos Gorostiza hace en "*Vuelo a Capistrano*" (dirigida por Agustín Alezzo), los estadounidenses Arthur Miller con "*El descenso del Monte Morgan*" o "*Todos eran mis hijos*" (revisitadas por Daniel Veronese y Claudio Tolcachir respectivamente) y Eugene O'Neill con "*Viaje de un largo día hacia la noche*" (por Villanueva Cosse), el noruego Henrik Ibsen con su polémica "*Casa de muñecas*" (reversionada por Veronese en "*El desarrollo de la civilización venidera*"), el español Pedro Calderón de la Barca con "*La vida es sueño*" (por Calixto Bieito) y los franceses Rémi De Vos con "*Hasta que la muerte nos separe*" (por Paul Desveaux) y Jean-Luc Lagarce con "*Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia*" (por Stella Galazzi) y "*Reglas, usos y costumbres en la sociedad moderna*" (por Ernesto Calvo).

¿Por qué el teatro argentino de la post-dictadura se concentra en dilemas familiares? ¿A qué razones de debe que se privilegien espacios cerrados y que se de rienda suelta a conversaciones vedadas en el espacio público? ¿Por qué motivos los dramaturgos y directores argentinos eligen narrar historias sobre la hipocresía en el seno del hogar, y erigen a éste como un sitio en el que explotan todas las contradicciones sociales y se sintetizan de forma alegórica todos los problemas más globales? Para esbozar algunas hipótesis, analizo obras estrenadas en 2010 y en el verano de 2011 en la ciudad de Buenos Aires y entrevisto de forma personal a algunos de los protagonistas de la escena cultural local.

Aunque las obras citadas se detienen en aspectos diferentes, cada una de ellas expresa la preocupación principal por el rol de la familia. Si Calderón de la Barca se pregunta cómo un padre puede encerrar a su hijo en una torre por egoísmo y miedo a perder su poder, Lagarce resalta que la sociedad contemporánea niega y excluye a lo diferente, esto es, a lo que se aleje del paradigma tradicional de la pareja heterosexual, fiel y endogámica. Miller va un paso más allá y desafía esta institución con el personaje de Lyman, un bígamo orgulloso de su doble

vida. En "*Vuelo a Capistrano*" un hombre se enfrenta con su propia vida y con la de su actual y ex mujer. En "*Casa de Muñecas*", Ibsen cuestiona el doble standard sexual y propone una mujer liberada de sus obligaciones con su pareja autoritaria. O'Neill es incluso más valiente y expone su vida privada en un relato autobiográfico sobre las miserias del "*American Way of life*" y el sueño de ascenso social impulsado por sus progenitores.

No es casual que estas perlitas del teatro internacional hayan estrenado el año pasado en Buenos Aires, como tampoco se explica por el azar, el hecho de que directores locales elijan estas obras para hacer una referencia al mundo actual. Como explica Jorge Dubatti (2006), el teatro de la post-dictadura recupera en sus micropoéticas la dimensión de lo político, comprendido como una tensión de fuerzas en determinado campo de poder. En vez de focalizarse en discursos globalizadores o grandes relatos (la macropolítica), las narrativas teatrales prefieren la micropolítica para debatir sobre las luchas cotidianas.

> La resistencia se ejerce molecularmente, no desde un discurso de representación totalizante, macropolítico, sino que se favorecen las configuraciones micropolíticas entendidas como fundación de territorios de subjetividad (identidad) alternativos, líneas de fuga (...) El teatro adquiere la función micropolítica -ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica de contra-poder y, por el convivio, en herramienta de resistencia (Dubatti, 2006).

Aún sin percatarse de esto, el teatro ejerce de forma constante una revisión de la vida en sociedad y, cuando profundiza sobre la familia, no hace más que problematizar micropolíticas de la vida cotidiana. Como afirma Agnes Heller (1998), las acciones diarias no son más que un conjunto de hábitos rutinizados que realizamos de forma automática. Frente a estos actos reflejo, como tomar un colectivo o ducharse, que se realizan sin pensar de acuerdo a la regla del menor esfuerzo intelectual, el teatro complejiza lo normal cuando escenifica situaciones corrientes que condensan contradicciones profundas que estallan. Por ello, el teatro siempre es político: porque revela verdades que pugnan por ocultarse en el devenir diario.

En las obras estudiadas, aunque muchas datan de mucho tiempo atrás, las inquietudes expresadas muestran realidades innegables sujetas a revisión.

Para Daniel Veronese, el auge de estas producciones se explica porque aún hay problemas no resueltos que deben tramitarse en sociedad para superarse. Cuando Nora abandona a su marido en el original "*Casa de muñecas*", ella representa la intención de las mujeres de

empezar todo de nuevo. En la época de Ibsen, este final provocaba enojo, ¿cómo una mujer pudo abandonar a su marido y a sus tres hijos? La reacción de Nora en la historia de Ibsen excedía las expectativas de su público, la obra era inimaginable en ese momento. Hoy en día, el impacto es diferente y, por ello, decidí excluir esta escena final, porque el mundo cambió y las mujeres hoy tienen más libertades que las que solían tener.

Adaptar el relato al mundo contemporáneo es indispensable para que el teatro no se vuelva viejo. Como examina Pamela Brownell (en Dubatti, 2006) en "*Un hombre que se ahoga*", la adaptación de Veronese del clásico de Chéjov "*Tres Hermanas*", el director argentino emplea una serie de estrategias a la hora de traducir y recrear obras clásicas -la cartelera porteña- Veronese universaliza contextos que en los originales están situados en una época y lugar determinados, difumina las definiciones de clase de los personajes, borra las conclusiones pedagógicas de algunos textos (no sobre explica ni agrega nada) y recurre a la violencia y a la emoción exacerbada de los personajes para exponer las contingencias a las que son sometidos.
En sus monólogos en "*Casa de muñecas*" de Ibsen, Nora mantiene una actitud desafiante y provocadora cuando agita la bandera de los derechos de las mujeres, como los que dicen: "Me moldeaste tal cual como querías que yo fuera", "todo lo que sé es que tengo una opinión diferente a la tuya", o "por sobre todas las cosas, yo soy un ser humano, como vos". Veronese dejó a un lado estas aclaraciones explícitas: "Yo excluí los mensajes morales de la obra. En la versión original, Nora se erige como portavoz de la mayoría de las mujeres, y reivindica que ella es lo suficientemente libre para tomar sus propias decisiones. Debido a una serie de circunstancias, Nora se da cuenta con quién se casó, y quién es ella realmente. Ella puede descifrar el tipo de mujer en que se convirtió, y está segura de que no quiere ser de este modo".

En lugar de insistir en las consignas feministas de la obra original, en la que Nora escupe frases largas y un monólogo extenso sobre su existencia autónoma como mujer, Veronese sustrae estos pasajes y, al eliminarlos, deja a los espectadores completar el texto con su propia interpretación. A diferencia de cuando la obra de Ibsen fue escrita, en 1897, la pieza contemporánea de Veronese se amolda a la experiencia de género actual de las mujeres: aunque persistan desigualdades, hoy son mano de obra activa en el mercado laboral y se desempeñan en áreas que otrora estaban vedadas.

Sin embargo, esta obra produce un eco en la Argentina actual que dista de ser la reacción que provocaba a fines del siglo XIX (cuando la audiencia se iba horrorizada al ver una madre que deja a su familia), pero que cobra matices particulares que adquieren un sentido propio si lo analizamos en relación con la historia cultural del país.

Según los trabajos de Isabella Cosse (2008) y Valeria Manzano (2009), hacia la década del '60 se produjeron cambios en la sexualidad que Cosse denomina como una “revolución discreta”. Ella elige este término porque, si bien se flexibilizaron algunos valores de género que en otra época eran intocables, otros permanecieron vigentes y fueron difíciles de erradicar en la concepción social sobre el sexo. Si bien las revistas femeninas y los periódicos hablan de una liberalización de las costumbres, como la aprobación del sexo premarital, siempre y cuando éste sea por amor y dentro de una pareja encaminada hacia el matrimonio, la doble moral sexual aún es muy fuerte ya que se estipulan caminos sexuales diferenciales para el hombre y la mujer.

Esta división de roles, según la cual es correcto que el hombre sea experimentado sexualmente y la mujer casta, aún persiste porque se evidencian actitudes y opiniones diferentes respecto a lo que se le está permitido y vedado hacer a cada género.

Afirmar que se produjeron modificaciones en el pensamiento dominante sobre la sexualidad no significa que no persistan ideas opuestas a las hegemónicas encarnadas por diferentes actores sociales. Por ejemplo, la iglesia y la Liga de Madres que se negaban a todo cuestionamiento de las pautas católicas de comportamiento sexual. Según estas organizaciones, la mujer debe llegar virgen al matrimonio, no deben utilizarse métodos de prevención de embarazo y el sexo debe estar destinado a la reproducción. No obstante, los actores protagónicos a la hora de debatir las bases de la sexualidad tradicional fueron los jóvenes: “desde diferentes posiciones existía una convicción compartida: los jóvenes se sentían desafiando un sistema moral basado en la represión sexual” (Cosse, 2008).

Valeria Manzano (2009) realizó un estudio en el que demuestra que las mujeres no fueron un actor secundario y sumiso en el cambio de la sexualidad en los '60 en la Argentina sino que, por el contrario, fueron las jóvenes las que impulsaron una serie de modificaciones importantes en sus vidas cotidianas. Manzano descubre un movimiento literal y simbólico según el cual las mujeres “se están yendo del hogar” por las restricciones autoritarias de sus padres. Si bien el abandono puede asumir diversas formas -como el fugarse unos días con un novio o hermano, o el casarse a temprana edad para evadir el control familiar y tomar sus propias decisiones, o ser seducida por la Dolce Vita- esta actitud alude a una serie de tensiones sociales que vivían las mujeres de la década del '60.

En esa época, un gran número de mujeres se inscribieron al colegio secundario (en la rama normal pero también en la especialización comercial, lo que fue una novedad) y en nuevas carreras universitarias lo que significó una gran expansión en la matrícula; comenzaron a

ocupar puestos de trabajo (además de en el área de la enseñanza y en las fábricas textiles, en oficinas administrativas) y a re-significar sus actividades de ocio y tiempo libre (la salida a clubes barriales para las jóvenes de sectores populares y a discotecas para las de clase media). A través de un proceso de negociación y desafiando la resistencia de sus padres, estas mujeres prolongaron el tiempo que ellas dedican al estudio y, de este modo, extendieron su período de soltería y juventud. Su compromiso con otras actividades sociales significó que la mujer ya no solo estaba asociada a la maternidad y el hogar, sino con otras esferas que nutrieron las diferentes posiciones que pueden ocupar.

Pese a estos cambios que comenzaron a gestarse con la sanción del voto femenino en 1947 y con las transformaciones sociales de los '60, hoy en día permanecen estereotipos de femineidad y masculinidad dominantes. A diferencia de las representaciones preferidas por los medios más masivos de comunicación como el cine o la televisión (que históricamente privilegiaron estereotipos de la mujer como objeto sexual, ama de casa o mujer liberada sola y triste, entre otros), el teatro amplía este espectro al mostrar una mujer, Nora, que se da cuenta que vivió toda su vida para complacer a otro, siendo su muñeca, su entretenimiento, su sostén, y nunca una mujer independiente. Mientras persistan situaciones extra-teatrales de hecho, como la inequidad en los salarios de acuerdo al sexo, la violencia y el maltrato verbal y físico a las mujeres, los abusos sexuales y ofensas varias, el teatro continuará denunciando las injusticias. Por eso "*El desarrollo de la civilización venidera*", con los golpes del marido que no se ven pero se oyen hacia el final de la obra, está vigente y produce un impacto en el público.

Pero el rol de género, que siempre se define de forma relacional (el hombre o la mujer por diferencia a lo que el otro no es), no es el único asunto tratado en las obras del teatro familiar. Si la sociedad dominada por los hombres está en el tapete en "El *desarrollo de la civilización venidera*", otra obra dirigida por Veronese trata con la situación contraria: los deseos domesticados del hombre obligado a permanecer junto a una, y sólo una, mujer. En "*El descenso del Monte Morgan*", Lyman, un agente de seguros de buena vida, se rebela a este mandato y se convierte en el marido de dos damas y el proveedor de dos hogares. Cuando sufre un accidente al caer su auto del monte Morgan, dos atractivas mujeres afirman ser la "señora Lyman."

Sin ningún tipo de remordimiento, Lyman no entiende por qué se lo juzga y sostiene que no entra en su cabeza por qué tiene que renunciar a su deseo en pos de cumplir con las normas de su civilización. En sus palabras, él sólo siguió su instinto y no puede ser fiel a sí mismo y a los demás al mismo tiempo. "Arthur Miller claramente critica las normas de la institución matrimonial occidental. A Lyman le gustaría vivir con sus dos mujeres si eso fuera posible.

Cuando ellas ignoraban el engaño de Lyman, estaban satisfechas. De esta forma, Miller desafía la idea de matrimonio como la forma perfecta de alcanzar la felicidad", dice Veronese.
Escrita en 1991, "*El descenso del Monte Morgan*" fue una de las últimas obras escritas por Miller. A diferencia de sus primeras historias como "*Todos eran mis hijos*" o "*Panorama desde el puente*", que se concentran en preocupaciones más sociales como la guerra o la inmigración ilegal, esta obra es sobre la experiencia familiar de un hombre individual: Lyman y sus dos esposas, y los estilos de vida diferentes que él puede disfrutar. Pero Miller no renuncia a un significado global, los dichos de Lyman son ejemplos de un proceso general que la sociedad sufre: mientras más obedecemos las reglas de nuestra cultura, menos libertad tenemos. Como explica Sigmund Freud en "*El malestar en la cultura*" (1979) o Herbert Marcuse en "*El hombre unidimensional*" (1985), la naturaleza humana, las pulsiones instintivas y los deseos más animales, son moldeados para que el hombre sea aceptado en su sociedad. La cultura, comprendida como un sistema de creencias compartidas, como un modo de vida social, educa a sus miembros en las normas de la comunidad. Por esas leyes, Lyman sólo puede casarse con una mujer.

Para Veronese, la moda de estas obras de Miller no se debe a la convergencia de intereses compartidos sino a una tendencia del mercado. "Hay movimientos internacionales. Algunos autores son redescubiertos de pronto y son revisitados en todos los lugares. Esto también está relacionado con la organización mundial emprendida por los productores, si una obra es un éxito en Londres, entonces gira por toda Europa. No es que la audiencia pida a Miller, sino que los directores y los productores lo eligen".

Su colega Claudio Tolcachir estrenó otra obra de Miller, "*Todos eran mis hijos*", protagonizada por Lito Cruz, Ana María Piccio, Esteban Meloni y Vanesa González, un drama familiar que sucede en la época de posguerra en Estados Unidos. El padre fabrica insumos para la industria aeronáutica militar y su socio, padre de la novia de su hijo que fue a la guerra y nunca volvió, es enviado a la cárcel porque las piezas entregadas estaban falladas y, por este motivo, murieron 21 pilotos. La hija del empresario armamentista preso vuelve al pueblo para casarse con el hermano de su novio desaparecido y su retorno dispara incidentes familiares que funcionan como una sinécdoque (la parte por el todo) del negocio de los conflictos bélicos.

Por la codicia y ambición desmedida de los empresarios capitalistas, la guerra se convirtió en una industria redituable, a costa del olvido de los derechos humanos y de la legitimación de un litigio sangriento en el que millones de jóvenes fueron asesinados. Al mismo tiempo que Miller expone a una madre desgarrada por la pérdida de un hijo, al que cree vivo, aún cuando todo indica que está muerto, y a una novia entusiasmada en formar una familia con su ex cuñado, el autor pone en evidencia el cinismo, la hipocresía y el egoísmo del sueño americano. "Si tu

papá fue el responsable de las fallas, entonces él mató a tu hermano," sentencia la madre en un momento de la obra. La historia afectiva, familiar traduce conflictos sociales macro que afectan a la sociedad en su conjunto, y Miller los hace accesibles a través del cuento individual sobre un núcleo familiar.

Su estrategia se vuelve eficaz a la hora de pensar contenidos movilizadores que promuevan el pensamiento en los espectadores. El crítico cultural alemán Andreas Huyssen (2002) sostiene que son precisamente los dramas conyugales y filiales los que despiertan una mayor adhesión del público. Y esta participación afectiva no significa sólo un mayor éxito comercial de la obra, sino también la posibilidad de que el arte trascienda una instancia contemplativa para convertirse en una herramienta de reflexión y acción.

Cuando analiza la serie televisiva estadounidense "*Holocausto*", transmitida por NBC en 1978, lanzada en Alemania al año posterior, Huyseen se pregunta por qué este programa despertó una "superación del pasado" (*Vergangenheitsbewältigung*) que otras formas artísticas no pudieron lograr.

> ¿Qué es realmente la *Vergangenheitsbewältigung* (superación del pasado) y cuál era su significado en la Alemania de posguerra? En el libro *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) Alexander y Margarete describieron la *Vergangenheitsbewältigung* -de la cual el Holocausto es un componente esencial pero no el único- como el proceso psíquico de recordar, repetir y atravesar; un proceso que debe empezar en el individuo pero que sólo puede completarse exitosamente si es sustentado por la instancia colectiva, por toda la sociedad. El teatro, los medios y las instituciones educativas podrían haber colaborado en la creación de una *Vergangenheitsbewältigung* colectiva si en Alemania se le hubiera dado prioridad política y social a la confrontación con el pasado. Sin embargo, lo que sucedió fue exactamente lo contrario (Huyssen, 2002).

Durante el período posterior al holocausto, la sociedad alemana atribuyó las culpas del exterminio a la mentalidad irracional de los dirigentes nazis, en especial de Adolf Hitler, y bajo esta interpretación elude su responsabilidad en el proceso. Al no reconocer la complicidad y participación del pueblo alemán en la matanza, se auto-exime y libera de pecado, omitiendo el rol que jugó la comunidad al legitimar los crímenes que se estaban cometiendo.

Huyssen reconstruye como, desde algunos géneros documentales en la industria cultural y en la educación, se procuró debatir el pasado reciente y mostrar cómo los judíos fueron

asesinados a raíz de una política antisemita activa. Pero sus métodos no fueron suficientes para contribuir al desarrollo de una memoria compartida que permita revisar de forma crítica lo sucedido, porque recurrieron a formas narrativas racionales, privilegiando un punto de vista que identifica a la audiencia con los criminales, una posición difícil de asumir. En cambio, a través del melodrama expresivo "*Holocausto*", convirtió la *history* (los hechos que en realidad acontecieron) en *story* (relato ficcional): a partir de la historia de una familia de judíos permitió a los televidentes ponerse en el lugar de las víctimas y, con la identificación emocional, les posibilitó comprender el terror que significó el Holocausto. Gracias a una narración focalizada en lo afectivo, con personajes que representaban a los oprimidos, el público pudo comprender el drama histórico al situarse del lado de los vencidos. Lo que la información dura, fáctica no pudo lograr, fue alcanzado por una ficción sin grandes aspiraciones, más que generar rating. La ficción dispara la catarsis del público a través de la emoción, y no tanto a través de la razón, parece indicar Huyssen si lo analizamos en términos aristotélicos. Gracias a esta construcción narrativa, los sentimientos negativos se purgan, se pueden liberar las tensiones y se genera una memoria histórica compartida.

Por estas razones, la ficción teatral cobra un sentido inusitado en la configuración de nuevos consensos a través de la crítica activa del sistema establecido. En "*Todos eran mis hijos*" Miller es implacable con quienes se enriquecieron durante la guerra y, a través de su mirada enfocada en dos padres, un hijo y una nuera, ilustra lo que el periodismo no puede decir con palabras. Con los hechos que suceden en esa casa, el escritor sintetiza una serie de problemas políticos de la sociedad del momento.

¿Por qué hizo furor en Buenos Aires, en 2010? El legado de políticas neoliberales, de apertura del mercado, de flexibilización laboral, desregulación financiera y privatizaciones varias son moneda corriente, son una herencia aún no superada que se está revisando desde el teatro y desde otras esferas del poder. También somos una generación pos-guerra y post-dictadura, y los argentinos no podemos evitar relacionar Malvinas y el auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional con el episodio de "*Todos eran mis hijos*". Al igual que en el caso de Miller, seguramente muchas compañías se beneficiaron de la contienda y, al igual que en el clásico estadounidense, mucha gente murió y desapareció por los deseos ajenos de ascenso social, su puja por eliminar la disidencia y promover un modelo de país afín al capital extranjero transnacional. Las conexiones entre la obra de mitad de siglo pasado y la historia argentina reciente no son más que sorprendentes.

Otra obra emblemática de Estados Unidos, y la más reconocida en toda su carrera, es "*Viaje de un largo día hacia la noche*", de Eugene O'Neill, en la que narra un día tenso en la familia O'Neill: cuando el alter ego del autor, Edmund, descubre que va a morir de tuberculosis. Una

madre morfinómana, que no superó la pérdida de un hijo, un padre avaro y un hermano alcohólico no hacen más que complicar la ya turbada existencia de O'Neill. Para desahogar su angustia, el escritor volcó su vida personal a una ficción.

"O'Neill descargó su enojo en el '*Viaje de un largo día hacia la noche*'", dice Sergio Surraco, a quien le tocó interpretar el papel del autor. "Para entender la obra, tenemos que saber más sobre O'Neill. Cuando su padre muere, su hermano deja de tomar y cuida a su madre, que abandona la droga. Aunque O'Neill se recupera de la tuberculosis, deja a su familia y les manda dinero una vez al mes. Su vida familiar fue muy trágica y él no quería que esta obra se publicara, pero cuando murió su mujer lo traicionó y estrenó la obra".

Para Villanueva Cosse, en obras como "*Viaje de un largo día hacia la noche*" lo que se debate es la capacidad del teatro para poner en escena dramas de la vida cotidiana para que los espectadores se vean a ellos mismos reflejados en el escenario. "Para mí, el arte hace eco de la vida real, es como un síntoma. Este tipo de teatro apunta a los que pueden, quieren y saben entenderlo. En general, leemos a las obras en relación con las circunstancias presentes, porque ellas revelan cuestiones que están sucediendo al momento de su estreno, pero ellas también lidian con historias universales que pertenecen al mundo entero."

Los problemas no resueltos que persisten y que son comunes a la humanidad toda, que se representan en la historia de O'Neill, para Villaneva Cosse son: "el desempleo, la falta de expectativas en el porvenir, la imposibilidad de satisfacer nuestras necesidades básicas, nuestras dificultades a la hora de ser honestos en nuestras relaciones cercanas. Estas obras son eternas porque hablan de la condición humana."

Para el actor Daniel Fanego, el padre tacaño de la historia de O'Neill, el autor no sólo habla de su caso particular, y de las relaciones entre personas, sino también de hechos concretos sobre el modo de vida capitalista. "Con las alusiones a la tacañería del padre, y con los intentos fallidos de los hijos por triunfar, O'Neill está hablando del papel del dinero en la sociedad actual". "Los esfuerzos del padre por conseguir una mejora material a cualquier costo, por cuidar hasta la última moneda por miedo a quedar en bancarrota y el castigo al despilfarro de los más jóvenes se refieren al individualismo, al egocentrismo y a las aspiraciones económicas que tanto quitan el sueño a los miembros de esta sociedad".

Una vez más, el conflicto central es social, y no individual como parece ser a primera vista. La familia es una excusa para hablar de una organización que la excede, llámese esta cultura, nación, sociedad. La pluralidad de experiencias se condensan en una simple (o compleja, en el caso de O'Neill) anécdota íntima que metaforiza un estado de situación global. De nuevo, la

principal discusión es sobre los principios materialistas que regulan las relaciones humanas. Desde la última dictadura en 1976, y con gran énfasis en las políticas menemistas, la Argentina perpetúa un esquema pro-mercado que agota otras instancias de convivencia. Con el retorno a la democracia (y antes de forma clandestina con el movimiento de resistencia Teatro abierto), el teatro se dedicó a dar voz a los reclamos de aquellos que no suelen ser escuchados, a través de intelectuales que se esfuerzan por decir que no todo es dinero, que hay otros valores y otra ética sobre la que reglamentar nuestra vida, y ellos ocupan un rol protagónico en la escena actual.

Por supuesto que la dictadura también tuvo sus voceros. En lugar de pensar, como el sentido común indica, que los militares procuraron la abolición de la cultura, varios autores[1] coinciden en que ellos acudieron al empleo sistemático, organizado y planificado de políticas culturales con el objetivo de construir un discurso sin aparentes contradicciones, para lograr la eliminación de la disidencia y la consecución de sus objetivos políticos y económicos. "El Estado articuló una teoría unidimensional de la realidad. Ésta apuntaba a la creación de un discurso unificado y a la eliminación de toda oposición. Se creó un programa institucional para desterrar todo sentido de otredad (…) Esto fue regulado tanto con controles discursivos como institucionales." (Masiello, 1987)

Además de cambios como la eliminación del sistema de partidos, la anulación de las elecciones, la intervención de las centrales de trabajadores y de las universidades nacionales, el cierre del congreso, el estado de sitio, las persecuciones, desapariciones y asesinatos, las medidas aperturistas del mercado, el régimen de terror se instaló con otras medidas que funcionaron en el campo cultural. Los medios de comunicación y los espacios artísticos cumplieron un rol funcional a la cosmovisión dominante y desarrollaron estrategias de desinformación, manipulación de la información, tergiversación y mentira para colaborar con la versión uniforme que se promovía desde la mayoría de los ámbitos.

> Los medios de comunicación masiva durante la dictadura militar se caracterizaron por la desinformación a través del ocultamiento de hechos, el silenciamiento de opiniones y la censura explícita. Estos mecanismos tendieron a la construcción de un discurso hegemónico oficial que pretendía -en tanto discurso autoritario- ocupar monolíticamente todo el espacio social excluyendo cualquier palabra que intentara ejercer la crítica. De esta manera, la posibilidad de alguna voz alternativa quedó marginada a

[1]Los escritos en los que me baso para contrastar el discurso televisivo postdictatorial con los del período autoritario fueron realizados por Eduardo Blaustein y Martín Zubieta (1998), Richard Cox (1993), Roxana Dal Fabbro y Laura Martínez (2003), César Díaz (2002), Diana Gijsberts y Martín Malharro (2003), Carlos Mangone (1996), Francine Massiello (1987), Sergio Pujol (2005), Beatriz Sarlo (1987), Mirta Varela (2001) y Horacio Verbitsky (1985).

> medios de comunicación o prácticas culturales con públicos más restringidos (Varela, 2001).

Los militares tenían sus intelectuales, actuaban con la colaboración de los grandes medios de comunicación de masas (Mangone, 1996). Mediante la censura, se silenciaba a aquellos medios que pronunciaban críticas al poder y la auto-censura se internalizaba mediante el miedo. A través de decretos y del Comunicado n° 19 de la Junta Militar se imponían límites al periodismo, como la prohibición de la difusión de noticias escritas por agencias extranjeras en el país y la reclusión en prisión de profesionales que difundan datos negativos sobre los militares.

Lo antedicho no significa que todos los medios impulsaran un discurso golpista, porque algunos optaban por el silencio y la omisión e incluso se desarrollaron propuestas de expresiones alternativas que comunicaban otro punto de vista y datos que contrastaban con el discurso homogéneo de la dictadura, como la Agencia Clandestina de Noticias ANCLA, Radio Colonia (Verbitsky, 1985), el diario Buenos Aires Herald, que denunciaba la nómina de desaparecidos, y otros como La voz del interior, El día, La prensa y La opinión que sufrieron amenazas, advertencias, secuestros, asesinatos a los periodistas o atentados a las instalaciones (Díaz, 2002).

Expresiones artísticas como Teatro abierto, Danza abierta, Cine abierto y algunas de las publicaciones literarias, como los libros "*Composición de lugar*" de Juan Carlos Martini, "*Libro de navíos y borrascas*" de Daniel Moyano y "*En esta dulce tierra*" y "*Nada que perder*" de Andrés Rivera también deslizaban sutiles críticas al sistema (Sarlo, 1987). A diferencia de los medios más masivos, como la televisión y gran parte de la prensa gráfica, estos libros, que estaban destinados a públicos menos extensos, pudieron expresar opiniones que estaban vedadas en los canales de comunicación para amplias audiencias (en donde la censura operaba con mayor fuerza).

Acorde con su plan de aniquilación de la diferencia, el gobierno totalitario ideó y aplicó un discurso compacto que establecía categorías rígidas para denominar a los miembros de la sociedad, sus relaciones, lo que está permitido y lo que está prohibido. Sarlo (1987) señala algunos de los rasgos de este régimen discursivo: presupone una verdad indiscutible, autoevidente, absoluta e inapelable, se basa en una relación de poder pre-discursiva y su objetivo principal es la autolegitimación de su gobierno. "Asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino la Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se pliegue a la verdad presente en el discurso de origen" (Sarlo, 1987).

Los militares identificaban a las Fuerzas Armadas con la sociedad y la patria, la nación se erigía como valor supremo y se definió un campo de enemigos que quedan excluidos por ser extranjeros, ajenos a las tradiciones e historia local y se los define como individuos locos, quienes padecen algún tipo de enfermedad física o psíquica, por lo que conciben a la subversión como un fenómeno de índole psicótica. Las decisiones se toman en una esfera del poder privada, separada de la sociedad, ya que ésta no tiene competencia en este ámbito y carece de una real participación en el rumbo de su destino.

> El discurso autoritario es transhistórico y transubjetivo, en la medida en que sólo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que debe ser restaurado, porque en él se forjaron valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto a los valores impuestos. Por el contrario, son pensados por ellos, son constituidos a partir de ellos y cualquier distancia supone, automáticamente, la exclusión de ese universo y, en consecuencia, la conversión en Otro, ante quién se abre la amenaza de supresión o aislamiento (Sarlo, 1987).

Con una función performativa, por establecer un discurso que posee consecuencias concretas en la vida social (con la anulación de las garantías constitucionales), los militares reivindicaron el privatismo como el retorno a la familia cuando en realidad se trató de un esfuerzo por terminar con la esfera pública. Se privilegia el consumo hogareño, y la televisión se integró a este modelo de vida doméstica pacífica. La metáfora que operaba era que: “el país es como una casa; el gobierno, un jefe de familia; los ciudadanos, una minoría necesitada de tutelaje” (Sarlo, 1987). Esta analogía nación/familia legitima la toma de decisiones según patrones autoritarios: sólo los jefes (gobierno, padre) son quiénes pueden determinar el rumbo de su organización.

Programas de televisión como Videoshow (canal 11, 1977) enfatizaban una frase que se refería a la permanencia de los miembros de la familia frente a la pantalla: “quedate ahí, no te vayas de ahí, el mundo que vives te quiero mostrar” (Mangone, 1996; Varela, 2001). Con estas palabras, se interpelaba a la audiencia como privada, se reforzaba el pedido explícito del gobierno militar del confinamiento en los sitios caseros para evitar el riesgo que implica someterse a los peligros de la calle, un espacio público pensado como temido. Debido a este mecanismo, la televisión del proceso ensalzaba la idea de que mejor era quedarse en el hogar para ver el mundo a través del televisor.

El énfasis en el bienestar familiar recupera un pedido pronunciado desde el discurso militar: las relaciones privadas de parentesco son las que educaban a los jóvenes en los valores de la moral cristiana, de amor heterosexual y monogámico y de perpetuación de la forma de organización familiar basada en raíces tradicionales señaladas como inmutables. Desechando otras instancias de sociabilidad que otrora actuaban como agentes de relación entre los jóvenes, como la militancia o la universidad, la dictadura insistió en que la familia es la que debe inculcar de forma primaria y fundamental aquellas normas de las buenas costumbres que los jóvenes deberían acatar en la vida adulta. Con la destrucción de la esfera política por la omnipresencia del poder militar, que anuló la libre concurrencia de partidos, persiguió y asesinó a los activistas, monopolizó sindicatos, se allanó el terreno para la difusión de un discurso unidimensional sobre la cultura y las relaciones sociales. Por otra parte, no sólo las universidades fueron intervenidas y la matrícula disminuyó notablemente, sino que además una gran cantidad de intelectuales fueron forzados al exilio, y otros fueron desaparecidos. Junto con la pregona de que los sitios educativos eran el espacio de difusión de ideologías comunistas, las facultades públicas se convirtieron en enclaves peligrosos y aprender se volvió una actividad controlada, vigilada y, por lo tanto, poco productiva de material reflexivo. Ante la política vedada y la educación censurada, los militares eligieron a la familia como centro de su discurso sobre el orden, la sumisión y la propagación de ideas no problemáticas sobre la sociedad.

Para la dictadura, centrar la atención en la familia obedecía a razones de índole política: el refugio dentro del hogar privado significó la aniquilación del espacio público, que en el pasado funcionaba como un espacio de reunión para intercambiar ideas, realizar manifestaciones y tomar la palabra. El régimen militar, mediante las medidas de propagación del miedo, la auto-censura y el sistema del horror orquestado vía la desaparición, impulsaba la vuelta a la intimidad.

Que el teatro, hoy en día, elija a la familia supone cuestionar las bases sobre las que se construyó la prédica militar, debatir sobre el rol de la familia significa un primer paso a la hora de esclarecer otras cuestiones del pasado reciente dictatorial. Digerir los problemas instalados en la unidad doméstica es una forma eficaz de analizar los asuntos generales que debemos afrontar como sociedad.

Según el punto de vista de Stella Galazzi, la directora de "*Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia*" el interés por la familia se debe al pasado vivido en el país. "No me resulta sorpresivo que muchas obras hoy en día se detengan en lo que pasa dentro de las cuatro paredes de nuestras casas. Si pensamos que hace 30 años vivimos la censura más férrea que pueda pensarse con la dictadura, no es extraño que en la actualidad miremos el espacio

privado en donde estábamos confinados. Durante el gobierno autoritario, la calle y los espacios externos eran señalados como peligrosos, y se impulsaba la vuelta al hogar. Para los voceros de esta política, la familia era en donde debíamos aprender las reglas de las buenas costumbres, la vida cristiana, pacífica y conforme. Hoy podemos plantearnos los conflictos que se desataron a raíz de esta forma de convivencia. Me parece que es necesario comenzar con la familia, como muchos teatristas estamos haciendo, para, en segundo lugar, seguir con algo más global."

También haciendo hincapié en el reducto doméstico, "*Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia*" es sobre cinco mujeres esperando la muerte del único hombre en la familia. De la misma forma, puede pensarse que "*Hasta que la muerte nos separe*" se dedica a explorar normas que se suponen que gobiernan la relación parental. Una madre, Mirta Busnelli, se reencuentra con su hijo en el funeral de la abuela. En "*Reglas y usos de la sociedad moderna*", una dama pudiente lee un manual sobre los modales correctos entre parientes, un libro de reglas consuetudinarias que legitiman la pareja monogámica y excluyen las opciones sexuales diferentes (un tema que cobró relevancia en 2010 con el amplio debate en torno a la Ley de Matrimonio Igualitario).

En "*Vuelo a Capistrano*", la familia está compuesta por un hombre divorciado (Daniel Fanego) y su nueva mujer (Emilia Mazer). Su anterior pareja (María Ibarreta), con la que no se llevaba nada bien, irrumpe la paz del hogar ajeno para solicitar a su ex marido que firme un permiso para que su hija viaje a Brasil con ella y su nuevo esposo. Además de poner en escena el exilio económico (el personaje de Ibarreta se quiere mudar al país vecino por cuestiones laborales), la efervescencia gremial (Emilia, que es docente, organiza una huelga para reclamar un aumento de sueldo) y la inminente muerte (Fanego interpreta el papel de un hombre enfermo que está por partir), Gorostiza ejemplifica, a través de esta familia, el choque entre dos mundos, el de su mujer, preocupada por cuestiones anodinas, cotidianas, y el del hombre absorto en dilemas trascendentales.

Carlos Gorostiza dice: "En '*Vuelo a Capistrano*', Pablo (Fanego) se obsesiona con los grandes problemas de la humanidad, como el hambre en el mundo o la migración (San Juan Capistrano, en California, es la ciudad de Estados Unidos hacia donde migran las golondrinas en busca de calor). En cambio, a Emilia (Mazer) le preocupan cosas totalmente diferentes, como organizar el paro. Sus mundos chocan. Mientras que él recurre a la filosofía para responder sus preguntas, Emilia se preocupa por llevar a su casa algo de comer y le dice: 'no sé si mis cosas son importantes, pero son mis cosas'. En la obra se presenta una lucha entre las grandes expectativas de algunas personas y la realidad cotidiana a la que se afrontan".

La familia es un hecho que ellos deben debatir también. En un pasaje de la obra, Pablo le dice a su mujer que lo deje, que no tiene que estar junto a él hasta el final. Es imposible que esta frase no tenga reminiscencias con la herencia de la dictadura, lo mismo que la muerte percibida como destino inevitable por algunos sectores de la población, en particular la juventud de izquierda radicalizada.

Gorostiza está de acuerdo en que el terror afectó su producción artística y la de sus colegas. “Los militares estaban en contra nuestra porque la mayoría de los dramaturgos y directores, casi todos en el ambiente artístico, somos de izquierda. Y los que no lo son, inevitablemente son traídos hacia la izquierda, lo quieran o no. Esto sucede porque no podemos hacer oídos sordos a lo que pasó en nuestro país durante la dictadura, por eso tenemos que lidiar con este legado en nuestras obras, de un modo metafórico”.

Para el actor Daniel Fanego, estas obras no hablan del mundo familiar sino de las relaciones humanas. “El teatro pone en escena lo más universal del hombre, sus miedos y sus contradicciones”. Una opinión similar comparte el actor Patricio Contreras, que encarna al rey Basilio, quien encierra a su hijo Segismundo en una torre para evitar que lo suceda en el trono en “*La vida es sueño*”.

“Para mí, ‘*La vida es sueño*’ puede ser interpretada de diferentes maneras y yo no soy nadie para mantener una verdad única. Fue leída en clave política, filosófica e incluso religiosa, pero yo creo que en realidad toca algo muy íntimo, con lo que cualquiera se puede identificar: la relación de los padres con sus hijos y la puja de poder. Es inevitable que nos sintamos desplazados por los más jóvenes y que esto nos genere angustia porque, en el fondo, lo que no queremos es perder una posición que nos costó lograr en nuestra vida”.

Su colega Muriel Santa Ana, la protagonista femenina de la obra, sugiere que el autor Calderón de la Barca y el director, el español Calixto Bieito, insisten en resaltar algunos valores familiares, como el respeto por los deberes conyugales. “En mi caso, es muy fuerte el tema del respeto por el honor perdido. Ella se toma el compromiso muy en serio, en esa época una chica que estaba de novia asumía que su compañero sería su futuro esposo. Era un trato de hecho. Cuando su prometido la cambia por otra, lo más profundo de su orgullo es dañado y ella busca venganza”.

Al recuperar una pieza escrita en 1635, el director Calixto Bieito trae a Buenos Aires una producción que fue lanzada en Edimburgo hace diez años y que luego giró en Nueva York y Barcelona. Bieito revisita una obra que fue creada por uno de los grandes autores de todos los

tiempos, Felipe Calderón de la Barca, quien fue comparado con Johann Wolfgang von Goethe y William Shakespeare.

En "*La vida es sueño*" el rey Basilio confiesa haber encerrado a su hijo Segismundo en una torre porque las estrellas predijeron que el sería cruel y malvado. Al evitar que el trono pase a su sucesor natural, Basilio se convierte en un tirano y su hijo en una bestia que pierde contacto con el mundo exterior.
A medida que se desarrolla la obra, Calderón toca varios problemas: si las personas dan forma a su propio destino o son gobernados por fuerzas misteriosas, si podemos domesticarnos para encajar en sociedad o si somos, en verdad, animales incorregibles. El autor anticipa contradicciones que luego serían analizadas por intelectuales modernos, como la oposición de la pasión-razón, civilización-barbarie, instintos naturales-cultura.

En "*La vida es sueño*" se representa a la familia, el encierro, los secretos, las normas consuetudinarias, la asfixia y el eventual destape. Las alusiones al pasado dictatorial también son notables: la familia es nuevamente la metáfora de la opresión en un micro-nivel, el padre de familia es el jefe, es el monarca, es la nación que sujeta a los más débiles: los hijos, los gobernados.

En este ejercicio tiránico de poder, a los subyugados sólo les queda una opción: obedecer los mandatos ajenos o subvertir el orden. Al fin de cuentas, todas las obras mencionadas en este ensayo son ejemplos de formas de vida familiar que se someten a examen para ser cambiadas. Al leerlas en comparación, revelan puntos en común que pueden ser revisados, en toda la organización vertical de la familia, en su composición déspota y patriarcal, escenifica un modelo de país también vertical, en donde las decisiones se toman de forma unilateral por aquellos que detentan el poder.

Para sacudir este orden, el teatro lo representa en un aquí y ahora vivo que afecta al espectador en su experiencia. Lo que estas obras se esfuerzan por comunicar es que, como generación hija de la dictadura, es hora de problematizar los resabios que el horror dejó en la estructura y composición familiar para que los lazos autoritarios tampoco se repitan nunca más.

Fuentes:
Obras analizadas

Felipe Calderón de la Barca: "*La vida es sueño*"
Carlos Gorostiza: "*Vuelo a Capistrano*"

Daniel Veronese: "*El desarrollo de la civilización venidera*"
Henrik Ibsen: "Casa de muñecas"
Jean-Luc Lagarce: "*Reglas, usos y costumbres en la sociedad moderna*"
Jean-Luc Lagarce: "*Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia*"
Arthur Miller: "*El descenso del Monte Morgan*"
Arthur Miller: "*Todos eran mis hijos*"
Eugene O'Neill: "*Viaje de un largo día hacia la noche*"

Entrevistas personales

Patricio Contreras
Villanueva Cosse
Daniel Fanego
Stella Galazzi
Carlos Gorostiza
Muriel Santa Ana
Sergio Surraco
Daniel Veronese

Bibliografía

Aristóteles, 2003. *Poética*, Buenos Aires, Editorial Losada.
Blaustein, Eduardo - Martín Zubieta, 1998. *Decíamos ayer*, Buenos Aires, Colihue.
Cosse, Isabella, 30 de Octubre de 2008. *Una revolución discreta: el nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975)* en la *1º Reunión de Trabajo, Los 60' de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Universidad de San Andrés.
Cox, Richard, 28 de Noviembre de 1993. *La prensa bajo la dictadura*, Buenos Aires Herald.
Dal Fabbro, Roxana - Laura Martínez, 2003. *El joven de la Dictadura. La Revista Gente*, tesis de grado de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, tutora: Mirta Varela.
Díaz, César, 2002. *La cuenta regresiva. La construcción periodística del golpe de estado de 1976*, Buenos Aires, La crujía.
Dubatti, Jorge (comp.), Junio de 2006. *Teatro y producción de sentido en la postdictadura*, Micropoéticas III, Buenos Aires, Ediciones del CCC (Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini).
Freud, Sigmund, 1979. El malestar en la cultura en Obras completas, tomo XXI (1927-1931), Buenos Aires, Amorrortu.
Heller, Agnes, 1998. *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península.

Huyssen, Andreas, 2002. “La política de la identificación: Holocausto y el drama de Alemania occidental” en *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Mangone, Carlos, 1996. *Dictadura, cultura y medios.1982-1983: Dime cómo fue la transición y te diré cómo fue la dictadura*, Revista Causas y Azares, Buenos Aires, número 4.

Manzano, Valeria, Agosto de 2009. *The Making of Youth in Argentina: Culture, Politics and Sexuality, 1956-1976*, Indiana, tesis de doctorado en filosofía.

Marcurse, Herbert, 1985. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta de Agostini.

Masiello, Francine, 1987. “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Balderston, Daniel, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar,* Buenos Aires, Alianza.

Pujol, Sergio, 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983*), Buenos Aires, Emecé.

Sarlo, Beatriz, 1987. “Política, ideología y figuración literaria” en Balderston, Daniel, *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.

Torrado, Susana, 2003. *Historia de la familia en la Argentina moderna [1870-2000],* Buenos Aires, Ediciones de la flor.

Varela, Mirta, Marzo de 2001. *Silencio, mordaza y “optimismo”. Los medios de comunicación durante la dictadura* y *“Cuando en la memoria se borren las tristes imágenes… medios de comunicación y dictadura”*, Todo es Historia, Buenos Aires, número 404 (*A 25 años del golpe militar*).

Varela, Mirta, 2005. *Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura,* Buenos Aires, Camouflage Comics.

Verbitsky, Horacio, 1985. *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*, Colección El periodista, Buenos Aires, La Urraca.

Primera Mención

Una lectura de *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro

Mariana Eva Pérez

Introducción

En 1986, la dramaturga argentina Griselda Gambaro escribe *Antígona furiosa*. En palabras de la autora, no se trata de una adaptación de la *Antígona* de Sófocles, sino de una nueva Antígona "fuera del tiempo"[2], construida sobre la base del texto clásico y con fragmentos de éste, pero también de *Hamlet*, de la *Odisea*, de la *Sonatina* de Rubén Darío, entre otros. La condensación de la fábula, del tiempo y de los personajes, el traslado del conflicto al aquí y ahora y el proceso de degradación grotesca al que somete al coro griego original, son los recursos dramatúrgicos que Gambaro utiliza con maestría y que distinguen a esta Antígona de las muchas reescrituras del mito.

En el contexto de producción de la obra, la historia de una heroína que contra las disposiciones del poder autoritario se empeña en dar sepultura a sus muertos, remite directamente al problema de los desaparecidos y a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Se trata de un efecto buscado, ya que en el texto abundan las referencias a hechos históricos fácilmente reconocibles para el lector-espectador. El material textual de la historia reciente (discursos políticos, consignas, epítetos descalificadores), es objeto del mismo proceso de fragmentación y reconstrucción que los textos de Sófocles, Shakespeare, Homero, Kierkegaard, etc. Pero Gambaro no edifica un sistema metafórico en el que Antígona representa a las Madres; tampoco contrapone su figura a la de los represores, antagonistas por excelencia en los relatos de la primera posdictadura.

Fernando de Toro, en su análisis sobre el teatro posmoderno, propone a *Antígona furiosa* como ejemplo de *intertexto*, forma específica de intertextualidad en la que el texto huésped o *hipertexto* (en este caso, *Antígona furiosa*) exhibe abiertamente la inserción de un texto de referencia o *hipotexto* (*Antígona,* de Sófocles). Según de Toro, la intertextualidad consiste en un procedimiento de "reapropiación de la memoria" característico del teatro posmoderno. En la posmodernidad, de acuerdo a este autor, "tomamos conciencia de que la Historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y

[2] "Esta *Antígona furiosa* no es una adaptación ni la versión de la *Antígona* de Sófocles. Ciertas obras no lo permiten sin que el intento caiga en la pretensión. *Antígona furiosa* toma el tema de Antígona, entresaca textos de la obra original y de otras obras; arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que, paradójicamente, nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro". Texto de Griselda Gambaro para el programa de mano. Archivo de Programas de Argentores, Libro 56, agosto-diciembre de 1986. Citado en Mogliani, Laura: "*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y su intertexto griego". En Pelletieri, Osvaldo (editor): *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino.* Galerna, Buenos Aires, 1997.

transformarlos en hechos significativos"[3]. Otros autores han leído *Antígona furiosa* en continuidad con Teatro Abierto, movimiento cultural de oposición a la dictadura. Brenda Werth, por ejemplo, afirma que la pieza "todavía exhibe el tono denunciatorio de Teatro Abierto y se dirige a los temas de la exposición del terror, el reconocimiento de la injusticia, la resistencia a la reconciliación y la necesidad de los ritos conmemorativos para facilitar el duelo"[4]. Disiento con esta última postura y en cambio tomo como punto de partida el texto de Fernando de Toro, que destaca en *Antígona furiosa* los méritos formales que la alejan de la mera denuncia y la reinscriben en el panorama teatral mundial. Como afirma Nelly Richard al analizar la crítica del arte periférico: "Mientras que el centro puede darse el lujo de meditar sobre 'los problemas formales y discursivos' del arte -acaparando todo lo que es *mediación* y *representación*-, la periferia es condenada por él al realismo del dato primario, a la documentación antropológica y sociológica del contexto, a las políticas de la acción y del testimonio"[5]. Reivindicar lo específicamente teatral de *Antígona furiosa* no implica negar su contexto; por el contrario, es necesario poner en relación la pieza con su contexto histórico y político, en especial respecto del problema de los desaparecidos, para desentrañar el sentido de esta operación de reactualización y reelaboración del mito de Antígona.

El contexto de producción de la pieza: dictadura y transición democrática

El 24 de marzo de 1976 se produjo el golpe de Estado que dio inicio a la dictadura cívico-militar denominada "Proceso de Reorganización Nacional". Como su nombre lo indica con elocuencia, el objetivo del bloque golpista era llevar a cabo una drástica transformación de la estructura económica y social del país, en perjuicio de las clases trabajadoras y favoreciendo principalmente al sector agroexportador, al capital financiero y a un reducido grupo de multinacionales. La pérdida de las libertades políticas y sindicales, la caída del salario real como consecuencia del congelamiento de sueldos y la inflación, la pauperización de los cordones urbanos, la desindustrialización del país y el fraudulento endeudamiento externo, no hubieran sido posibles en el contexto de movilización y radicalización política de la primera mitad de los años 70. Para hacer posible el avasallamiento de los derechos conquistados a lo largo del siglo XX por los sectores populares, fue necesario sumir a la población en el terror. Por sobre los métodos represivos ensayados por los regímenes autoritarios anteriores (amenazas, censura, cárcel, tortura, asesinatos, etc.), el "Proceso" privilegió la desaparición forzada de personas. Esta tecnología represiva demostró muy pronto su eficacia para producir

[3]De Toro, Fernando: "La(s) teatralidad(es) postmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática". En *Intersecciones: Ensayos sobre* teatro. *Antropología, Semiótica, Teatro Latinoamericano, Post-Modernismo, Post-Colonialismo, y Feminismo.* Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1999, p. 165

[4]Werth, Brenda: "Cuerpos desaparecidos y memoria corporizada en el teatro de la posdictadura argentina". En Crenzel, Emilio (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008).* Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010, p. 115.

[5]Richard, Nelly: "El régimen crítico – estético del arte en tiempos de globalización cultural". En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2007. p. 84.

y diseminar de manera duradera el miedo y la parálisis social. Más de trescientos sesenta campos de concentración, tortura y exterminio se pusieron en funcionamiento a lo largo de toda la geografía argentina. La represión se llevaba a cabo con gran ostentación de fuerzas, pero al mismo tiempo de manera clandestina. Se negaba la existencia de campos de concentración, pero los vecinos podían percibir movimientos inusuales y hasta llegaban a oir los gritos de los torturados. Pilar Calveiro, politóloga argentina y sobreviviente de los campos, reflexiona sobre esta aparente contradicción: "La exhibición de un poder arbitrario y total en la administración de la vida y la muerte pero, al mismo tiempo, negado y subterráneo, emitía un mensaje: toda la población estaba expuesta a un derecho de muerte por parte del Estado"[6]. A partir de testimonios de sobrevivientes, Calveiro estima que fueron entre quince y veinte mil personas las que pasaron por los campos de concentración y fueron "desaparecidos" para siempre. Los organismos de derechos humanos, creados muchos de ellos durante la dictadura en reacción a las desapariciones, calculan que se trata de treinta mil desaparecidos, cifra que ha quedado inscripta en el imaginario colectivo.

En 1983 el "Proceso" llegó a su fin, jaqueado por las denuncias de violaciones a los derechos humanos, la crisis económica y la derrota militar en la Guerra de Malvinas. El presidente electo, Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical, había enfatizado durante su campaña la necesidad de atender al problema de los desaparecidos y juzgar los crímenes de la dictadura como requisito para restaurar el orden democrático. Sin embargo, su agenda no coincidía con la del movimiento de derechos humanos. Alfonsín distinguía entre tres niveles de responsabilidad: "aquéllos que dieron las órdenes, aquéllos que las ejecutaron y aquéllos que cometieron excesos. El objetivo de Alfonsín era instigar procesos contra el primer y el último grupo, exceptuando al segundo grupo en virtud del concepto de Obediencia Debida"[7]. Pocos días después de asumir la presidencia, creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), compuesta por personalidades destacadas por su defensa de los derechos humanos. Esto contrarió al movimiento de derechos humanos, que reclamaba una comisión integrada por legisladores de las dos cámaras del Congreso. A pesar de ello, casi todos los organismos colaboraron con la Conadep, con la notoria excepción de las Madres de Plaza de Mayo. Alfonsín también impulsó la persecución judicial contra las cúpulas de las organizaciones guerrilleras que habían actuado en los años 70 e intentó introducir en su proyecto de reforma de la justicia militar la figura de la Obediencia Debida, para preservar al grupo de los que "ejecutaron los órdenes", que resultaban ser los autores materiales de los crímenes. Esto último encontró tantas resistencias que, al menos por el momento, Alfonsín debió desistir.

[6]Calveiro, Pilar: *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue, Buenos Aires, 1998, pág. 59.

[7]McSherry, J. Patrice: *Incomplete transition: Military power and democracy in Argentina*. Citado en Van Drunen, Saskia: *Struggling with the past. The Human Rights Movement and the politics of memory in post-dictatorship Argentina (1983 – 2006)*. Rozenberg Publishers, Amsterdam, 2010, p. 65.

En noviembre de 1984, la Conadep dio a conocer un extenso y bien documentado informe sobre personas desaparecidas, lugares de detención y metodología represiva. El mismo fue publicado en forma de libro bajo el título *Nunca más* por la prestigiosa editorial Eudeba, vendió 40.000 ejemplares sólo el primer día y fue reeditado en numerosas ocasiones, hasta la actualidad. El prólogo (que no lleva firma aunque su autoría se atribuye sin discusión a Ernesto Sabato, presidente de la comisión y escritor) proporciona un marco interpretativo de los hechos que se describen en el libro. "Durante la década del '70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda"[8]: desde la primera línea, el libro se inscribe dentro de lo que comenzaba a conocerse como "Teoría de los dos demonios" y que sería la narrativa hegemónica hasta bien entrados los años '90. Esta interpretación demonizaba por igual a guerrilleros y represores al tiempo que presentaba como inocente a la mayoría de la sociedad argentina, que según este relato se habría mantenido al margen del conflicto. "La Conadep surgió para constatar el accionar de uno de los dos demonios pero sólo pudo hacerlo mediante la argucia de angelizar a las víctimas", escriben María Pía López y Guillermo Korn[9]. El prólogo del *Nunca más* es explícito en tal sentido. Afirma que los desaparecidos eran "todos, en su mayoría inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque estos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores"[10]. No hay ninguna evidencia empírica que respalde esta afirmación. En diversos pasajes del libro se insiste en la idea de que muchos de los desaparecidos fueron secuestrados por estar en la agenda de otros secuestrados; de eso tampoco se ofrece ninguna prueba concreta. Por el contrario, los testimonios de sobrevivientes y las investigaciones posteriores dan cuenta de la condición de militantes revolucionarios de la gran mayoría de los que pasaron por los campos de concentración. El prólogo añade otro elemento problemático a esta operación simultánea de demonización e inocentización: la carga valorativa, expresada en abundantes adjetivos de los campos semánticos del infierno, el terror y la locura. Los ejecutores son "sádicos"; la represión, "demencialmente generalizada"; la de los desaparecidos, una categoría "tétrica y fantasmal"; los suplicios, "infernales"; la angustia, "infinita"; el pavor, "supremo". El texto está saturado de expresiones de este tipo, que lo emparentan con las ficciones de Sabato. "La metáfora de 'las fuerzas del mal' o la recurrente analogía con los 'infiernos' -tópico sabatiano- que brilla en el prólogo del *Nunca más*, produce un doble efecto: diluye la historicidad de esos macabros acontecimientos que fueron los campos de concentración, al tiempo que los sitúa en la saga de la narración ficcional", advierten López y Korn[11].

[8]Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep): *Nunca más*. Eudeba, Buenos Aires, 1997, p. 7.
[9]López, María Pía y Guillermo Korn: *Sabato o la moral de los argentinos*. América Libre, Buenos Aires, 1997, p. 80.
[10]Conadep: op. cit., p. 10.
[11]López y Korn: op. cit., p. 82.

En el libro predominan los relatos detallados y vívidos de torturas, cometidos por agentes de todas las fuerzas de seguridad en todos los rincones del país, siempre sobre víctimas inocentes. Al insistir en la denuncia de la arbitrariedad e irracionalidad del poder desaparecedor, con el objetivo declarado de conjurar estos males para que "nunca más" se repitan, el libro transmite más una sensación de profunda indefensión que una incitación a resistir ante los abusos estatales. En lugar de ofrecer explicaciones históricas y políticas de lo ocurrido, o justamente a causa de esta carencia, el *Nunca más* resulta funcional a la difusión del horror. Korn y López concluyen que "su modo [el de Sabato] de concebir la tarea escrituraria y su obsesión personal por lo demoníaco, infernal y yerbas por el estilo, se constituyó como metaforización permanente en las narraciones de lo ocurrido"[12]. Escribe Sigmund Freud en su clásico artículo sobre lo ominoso o lo siniestro: "Lo ominoso de la ficción (…) es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar; lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar"[13]. El horror de los campos perdura y se multiplica en los relatos que sobre él circulan, y alcanza así muchos más destinatarios que la mera acción represiva.

Este tipo de narrativa enlaza con el llamado "show del horror"[14]: los relatos sensacionalistas que en los primeros meses de la transición democrática abundaron en los medios de comunicación. Al respecto, señala Pilar Calveiro:

> Diarios, revistas, libros, inundaron las calles con los relatos y las imágenes monstruosas de los campos de concentración. Restos humanos exhumados, niños cuyos padres habían desaparecido, rostros de familiares angustiados hasta las lágrimas eran la prueba visible de una realidad tan conocida como negada. El impacto de las imágenes brutales se amortiguaba y se pervertía exhibiéndolas a vuelta de página de las modelos más cotizadas del año (…) La información, virtualmente arrojada sobre la población de manera tan abundante como persistente, cumplió su ciclo; en pocos meses saturó al 'público', como cualquier producto cuya publicidad se lanza con insistencia. (…) La repetición de lo aterrador lo convirtió en banal. Al trivializar lo sucedido en los campos, se apuntaba a uno de los objetivos del poder concentracionario: normalizar el asesinato y la

[12]Ibid. p. 84.

[13]Freud, Sigmund: "Lo ominoso". En *Obras completas. Vol. 17: De la historia de una neurosis infantil*. Amorrortu, Buenos Aires, 1986, p. 248.

[14]Claudia Feld rastrea el origen de la expresión "show del horror": la misma "surge del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de cadáveres NN, mantuvieron determinados intelectuales, artistas, periodistas, políticos y miembros de los organismos de derechos humanos a principios de 1984. Este debate (…) tuvo como escenario algunas revistas de análisis político (como *El Periodista* y *El Porteño*), otras de humor crítico (como *Humor* y *Satiricón*) y otras de crítica cultural (como *Puntos de Vista*), además de editoriales de diarios de circulación nacional". Feld, Claudia: "La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición", en Crenzel, Emilio (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010, p. 27.

> desaparición, inscribirlos como un dato en la memoria colectiva, que los podía reprobar, pero desde el sustento explicativo de los dos demonios.

El proyecto de Alfonsín de limitar los juicios a aquellos que dieron las órdenes y los que se excedieron en el cumplimiento de las mismas (categoría por cierto problemática cuando la acción represiva se llevó a cabo al margen de la ley y en la clandestinidad) necesitaba de un sustento ideológico como la "Teoría de los dos demonios". Escamoteando el debate político, estigmatizando como terrorismo a la vasta y diversa militancia de los años '70, presentando a los desaparecidos y sus familias como víctimas inocentes y haciendo foco en el sadismo y la locura de los que se habrían excedido en el cumplimiento de las órdenes, se aseguraba de mantener desligados los "hechos sangrientos" del contexto histórico que les daba sentido.

En 1985, se llevó a cabo el proceso judicial conocido como "Juicio a las Juntas", contra los integrantes de las tres primeras juntas de gobierno militar. Si bien no fueron acusados por todos los hechos denunciados ante la Conadep y sólo cinco de los nueve imputados fueron condenados, de todos modos el juicio constituyó un hecho de enorme importancia, reconocido por el movimiento de derechos humanos local e internacional. La Justicia debía continuar instruyendo procesos contra los ejecutores directos, pero el gobierno se mostraba muy permeable a las presiones en sentido contrario de las Fuerzas Armadas. La amenaza de un nuevo golpe estaba siempre latente. En diciembre de 1986, Alfonsín enviaría al Congreso un proyecto de ley con el objetivo de detener la apertura de nuevos juicios: sería conocida como "Ley de Punto Final" y marcaría el inicio del ciclo de impunidad, que completarían la "Ley de Obediencia Debida", aprobada finalmente en 1987, y los indultos presidenciales de Carlos S. Menem de 1989 y 1990. Todos los condenados y procesados, incluidos los integrantes de las tres primeras Juntas, quedarían en libertad, truncándose así un modelo de transición democrática con justicia.

Antígona furiosa y su relación con *Antígona*, de Sófocles

Antígona furiosa se estrenó el 24 de septiembre de 1986 en el Goethe-Institut de Buenos Aires, con producción independiente. Al año siguiente, realizó funciones en el Teatro Nacional Cervantes, y en 1988 se reestrenó en el Teatro Nacional General San Martín. Estas dos últimas salas eran (son) espacios emblemáticos del circuito oficial. No obstante ello, *Antígona furiosa* se ubica por fuera del marco interpretativo de la "Teoría de los dos demonios". La reivindicación de las Madres de Plaza de Mayo, cuestionadas por el presidente Alfonsín por sus posturas críticas ante su política de derechos humanos, es explicitada por Laura Yusem, directora de la pieza, en una entrevista: "En el desafío absoluto, en la obstinación, en el amor y en la furia, Antígona en cierto modo se toca con las Madres. No dar sepultura a los muertos es

tan terrible hoy como lo era en el antigua Grecia"[15]. Más allá de la información que pueda suministrar el paratexto (entrevistas, programa de mano, etc.), es en el propio texto, en sus procedimientos dramatúrgicos y en su confrontación con la *Antígona* de Sófocles, donde se revela el propósito de su escritura en un momento histórico tan particular: el momento en que Argentina debe decidir cómo tramitar el duelo por sus muertos políticos insepultos, los desaparecidos.

Antígona furiosa narra la misma fábula, en sentido aristotélico, es decir, la misma cadena de acontecimientos, que la tragedia de Sófocles: el decreto de Creonte, la desobediencia de Antígona, la condena, el enfrentamiento de Hemón con su padre, las muertes de Antígona, Hemón y Eurídice. Gambaro traslada la acción al aquí y ahora, como ya lo hicieran Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Leopoldo Marechal en Argentina, entre otros. A diferencia de la *Antígona de Sófocles*, de Brecht, que expresamente ubica la acción en Berlín en abril de 1945, aquí no hay didascalias que sitúen al lector-espectador en un café de Buenos Aires en 1986. Pero el registro de habla de los personajes (el empleo del voseo y el lunfardo, característicos del Río de la Plata) y los objetos que pide la acotación inicial (mesa, tazas, servilletas de papel), ofrecen indicios claros de que la acción se desarrolla en el lugar y el momento de su producción. Sin embargo, no se trata de una reactualización y relocalización de la fábula como la que realiza Marechal en *Antígona Vélez,* al trasladar el conflicto de *Antígona* a la pampa argentina. *Antígona furiosa*, en cambio, ofrece muchos indicios de que los personajes centrales, Antígona y el Corifeo, son los mismos que en la obra de Sófocles, atrapados desde entonces en una repetición eterna de la tragedia.

Gambaro reelabora y despliega el Cuarto Episodio del hipotexto griego, en el cual se cruzan Antígona y el Corifeo. Dispone los principales núcleos de conflicto de *Antígona* dentro de esta estructura, condensándolos en una única escena, un solo espacio y tres personajes: Antígona, Corifeo y Antinoo. Este tercer personaje, ajeno a la tragedia original (Gambaro toma su nombre de la *Odisea*, de Homero), tiene menos incidencia en la acción dramática y funciona mayormente "como un eco" del Corifeo, como indica una de las didascalias[16].

El Coro sofocleano es sometido a un procedimiento de condensación y degradación grotesca. Los dos personajes de *Antígona furiosa* desempeñan las funciones de todo el Coro del hipotexto, que queda reducido así a su mínima expresión: un único coreuta y un corifeo. Gambaro conserva el nombre del personaje Corifeo y vuelca en sus intervenciones una parte significativa del texto del Corifeo de Sófocles. Él y Antinoo desempeñan las funciones dramáticas del coro griego: presentan los antecedentes del drama, comentan la acción,

[15]"La Antígona de Gambaro – Yusem", entrevista de Aída Giacani. Diario La Razón, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1986.
[16]Gambaro, Griselda: *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991, p. 199.

relatan sucesos exteriores a la escena. Mayormente, lo hacen por medio de lo que el dramaturgo y pedagogo José Sanchis Sinisterra llama, una "variable anómala del diálogo", el "monólogo a dos voces", en el que los personajes se alternan en el uso de la palabra para constituir un discurso unitario, ya sea en expresión de identidad o de competitividad. En este caso, es evidente la identificación de Antinoo con el Corifeo, la necesidad apremiante de disolver su discurso en el discurso del otro, mecanismo que reproduce, en una versión degradada, la sumisión del coro frente a Creonte. Establecida la naturaleza coral de estos personajes, es necesario volver la atención al Coro de ancianos tebanos del texto de Sófocles, para desentrañar el sentido de esta operación de degradación grotesca que Gambaro realiza sobre él.

El coro trágico griego no es un personaje teatral tal como lo entendemos desde la Modernidad. Se comporta como un personaje colectivo, compuesto por fuerzas no individualizadas, del cual se desprende a su vez un personaje singular, el Corifeo; pero al mismo tiempo representa de alguna manera a los espectadores, es decir, a la comunidad. Friedrich Nietzsche, que se ha esforzado por comprender el origen y la naturaleza de la tragedia griega, afirma que "en la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador"[17]. Roland Barthes sugiere que el coro "representa plenamente a la colectividad humana que se enfrenta con el acontecimiento y pretende comprenderlo"[18]. Patrice Pavis precisa que el coro sostiene a menudo "intereses morales o políticos superiores"[19]. Respecto de esta última observación, el Coro de ancianos tebanos de *Antígona* ofrece un ejemplo en contrario. Resulta más útil para describirlo esta afirmación de George Steiner: "(el coro trágico griego) es un instrumento incomparablemente flexible. Su papel en la representación puede variar desde la intensa participación en la acción hasta la indiferencia más acabada. Las opiniones recitadas por el coro pueden reflejar todos los matices de la percepción y de la miopía, de la agudeza psicológica o de la crasa ceguera. El coro puede modificar su misma naturaleza durante el desarrollo de la trama"[20]. El Coro de *Antígona* se destaca por su complejidad y ambivalencia y su posición oscila a lo largo de la pieza. Participa activamente en el desarrollo de la acción, pero el sentido de sus intervenciones no es unívoco. Su religiosidad y apego a las tradiciones lo inclinan en favor de los jóvenes héroes (Antígona y Hemón), pero el temor a perder la vida determina en última instancia su adhesión a Creonte. Se permite leves objeciones y veladas ironías, pero en definitiva calla y obedece. Sólo cuando el adivino Tiresias anuncia la amenaza que se cierne sobre la ciudad (es decir, también sobre ellos), el Coro, presa de un temor

[17]Nietzsche, Friedrich: El nacimiento de la tragedia. Alianza Editorial, Buenos Aires, 2007, p. 206.
[18]Barthes, Roland: "El teatro griego". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Ediciones Paidós, Barcelona, 1986, p. 86.
[19]Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 96
[20]Steiner, George: *Antígonas*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2000.

superior, se atreve a recomendarle prudencia a Creonte. Y sólo ante la consumación de la tragedia, revela su convicción de que Creonte se equivocaba.

En el Cuarto Episodio, Antígona enfrenta al Coro y ofrece una explicación acerca de su conducta:

> *ANTÍGONA: ¡Ay de mí! Soy objeto de burla. ¿Por qué, por los dioses de mis padres, no me injurias después de muerta, sino en vida?*[21]

Antígona entiende que el coro se burla de ella. Gambaro parte de aquí y reescribe, extrema, banaliza:

> *ANTÍGONA: ¡Se ríen de mí!*
> *CORIFEO: ¡No, no!*
> *(Ríen).*
> *ANTÍGONA: ¿Por qué ultrajarme antes de mi muerte, cuando respiro todavía?*
> *CORIFEO: Bueno, ¡fue una broma! ¡No te ofendas!*[22]

La fábula conocida avanza, encarnada en el cuerpo de Antígona (en ella batallan y se dan muerte Eteocles y Polinices, es atacada por las aves de rapiña, se cuelga y se descuelga, etc.) mientras el Corifeo y Antinoo comentan la acción burlonamente, con un humor cáustico. Se ríen, se dan palmadas o codazos, la imitan. El uso del voseo y el lunfardo, contrapuesto al registro más elevado, atemporal y neutro de Antígona, contribuye a acrecentar la distancia entre tragedia y grotesco.

Así como en la tragedia griega es frecuente que un mensajero o el coro narren hechos que ocurren fuera de la escena, los tres personajes de *Antígona furiosa* rellenan los huecos de la fábula. Lo hacen por medio de distintos recursos: la narración, la personificación y un dispositivo escenográfico que consiste en una "carcasa" que representa a Creonte. Pero Gambaro invierte la estructura de acción y relato: los personajes apuran los diálogos que ocupan el lugar central en la tragedia griega, arrojándolos de manera fragmentada y modificada, mientras que aquellos acontecimientos que en el hipotexto eran parte del relato (de un guardia, de un mensajero o del Coro), pasan al plano de la acción. En palabras de Fernando de Toro, "el texto se construye en las fisuras del texto de Sófocles". Un ejemplo de ello es la ceremonia fúnebre de Polinices, que sucede fuera de escena en Sófocles, de acuerdo a las convenciones del teatro griego, y se hace cuerpo en la Antígona de Gambaro:

[21]Sófocles: *Antígona*. Eudeba, Buenos Aires, 2000, p. 119.
[22]Gambaro: op. cit., p. 210.

> *ANTÍGONA: (…) Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos!*
> *Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre.*[23]

En el teatro griego, "a menudo la acción se refracta a través de procedimientos de exposición intermediarios, que al contarla la distancian", al decir de Barthes[24]. Esto sucede especialmente con los acontecimientos sangrientos, que no se presentan en escena. Gambaro opta por el procedimiento contrario. Al pasar a la acción, estos hechos quedan expuestos en carne viva, lo cual agiganta el contraste con la burla. La burla es tan extrema que las expresiones de supuesta compasión, en lugar de transmitir la ambivalencia de sentimientos del Coro sofocleano, resultan por contraste hipócritas y cínicas. Se potencia de este modo el efecto grotesco, que "se experimenta como una deformación significante de una forma conocida o aceptada como norma", según la definición de Patrice Pavis[25]. Ante los sufrimientos de Antígona, las convenciones sociales obligarían cuanto menos a una respetuosa indiferencia. El humor, cruel pero efectivo, le da a la obra un definitivo tinte grotesco.

Otro elemento central en la economía de la pieza es el trastocamiento del tiempo, cuya circularidad queda establecida desde la acotación inicial: "*Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio*"[26].

Esta *Antígona* comienza donde la de Sófocles acaba. Y acaba con un nuevo suicidio de Antígona, porque: "*ANTÍGONA: (…) Aún quiero enterrar a Polinices. "Siempre" querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces*"[27].

Como resultado de este mecanismo, los personajes conocen la fábula de antemano y se anticipan unos a otros. Antinoo y el Corifeo, por momentos, transitan la acción como un mero trámite y hacen alarde del fastidio que les provoca repasar la historia una y otra vez. Antígona, al comienzo, parece no habitar el mismo tiempo que los otros. Se muestra suspendida en su duelo y desorientada en el aquí y ahora, mientras entona la canción del desvarío de Ofelia. Se nos hace notar desde las primeras líneas que no sabe qué es el café (la infusión), ciertamente

[23] Ibid., p. 202.
[24] Barthes: op. cit., p. 73.
[25] Pavis: op. cit., p. 227.
[26] Gambaro: op. cit., p. 197.
[27] Ibid., p. 217.

desconocido en la Antigua Grecia. Gambaro se ocupa de indicar en las didascalias que Antígona sufre intensamente y que su dolor y su terror se manifiestan en el cuerpo, se hacen carne. En cambio, los otros parecen haber perdido, en la repetición eterna, todo vestigio de la compasión que expresaba por momentos el Coro de Sófocles. También Antígona termina por incorporarse al juego de las personificaciones, lo cual demuestra su conocimiento previo de la trama, y su habla acaba por teñirse de giros rioplatenses (*"No me castigués con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo"*[28]), aunque Gambaro la dota de un lirismo del que los otros carecen. Ella habita también, de alguna manera misteriosa y sugerente, el tiempo del lector-espectador.

Esta Antígona está construida de acuerdo a la noción moderna de personaje teatral. Como la de Sófocles, está decidida a enterrar a Polinices, pero exhibe todas las contradicciones que esta determinación le acarrea. Menos monolítica, se enternece ante Ismena, teme a Creonte y ama intensamente a Hemón. Sin embargo, el personaje guarda fidelidad al hipotexto. No hay dificultad para reconocer en esta Antígona a la del mito, pero Gambaro la humaniza y aproxima así al lector-espectador. Para los personajes del Corifeo y Antinoo, Gambaro recupera la cobardía, la hipocresía y la crueldad que la Antígona de Sófocles atribuye al Coro de ancianos tebanos.

Si en lugar de presentar a Antígona ante un coro, Gambaro hubiera recreado los conflictos originales (Antígona – Ismena, Antígona – Creonte, Creonte – Hemón, Creonte – Tiresias), la fábula seguiría concentrando la atención del lector-espectador. En cambio así la fábula se distancia y los comentarios del coro al respecto pasan a primer plano. En rigor, la pieza propone un movimiento oscilatorio, en el que la acción se refracta en los comentarios burlones y recupera centralidad en el cuerpo castigado de Antígona. Este doble movimiento permite cierta identificación con Antígona, pero rompe esa ilusión con cada intervención sarcástica del Corifeo y Antinoo. *Antígona furiosa* responde así a la premisa de Anne Ubersfeld, que propone la teatralización, la puesta en relieve del artificio teatral, como recurso para representar acontecimientos históricos, en lugar de apostar a la mímesis y a la identificación del espectador con el héroe. "Cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del 'buen sentido' es teatralidad (…) Lo que es impensable, lo que es lógica, moral o socialmente escandaloso (…) se encuentra en el teatro en estado de libertad (…) Por ello mismo, el teatro puede designar el lugar de las contradicciones no resueltas"[29].

Un debate pendiente

[28] Ibid., p. 204.

[29] Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, p. 39.

Antígona furiosa está planteando en 1986 una contradicción aún silenciada, un debate que la sociedad argentina recién en la actualidad comienza a abordar. No me refiero a la posibilidad o límites de la resistencia frente al poder autoritario. Si Gambaro hubiera querido insistir sobre este tópico, habría enfrentado a Antígona con Creonte. Al contraponerla a un coro, la autora plantea en cambio la cuestión de la responsabilidad o complicidad de la sociedad civil. El habla de Antinoo y el Corifeo los aproxima a los lectores-espectadores, da a entender que de alguna manera pertenecen a nuestra comunidad, ¿que la representan? Si así fuera, el lector-espectador tendría que verse reflejado en ese coro. Pero difícilmente alguien pueda identificarse con personajes tan cuestionables. ¿Qué intereses colectivos sostienen estos personajes en tanto coro? ¿A qué sector de la sociedad representan? ¿Gambaro señala a aquellos que se refugiaron en el silencio y en la pasividad, los presuntamente ajenos al conflicto de acuerdo a la "Teoría de los dos demonios"? ¿Es con ellos que se ensaña la pieza? La que teme y calla, ¿no sería Ismena, en lugar del coro? A Ismena, la obra le dispensa un trato respetuoso. ¿Qué distingue al miedo de Ismena de la sumisión de Creonte, de la abyección de Antinoo? El propio texto ofrece una respuesta a esta pregunta.

En ésta *Antígona*, Creonte está representado por una carcasa vacía. La acotación inicial explicita la convención: "Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder". El texto no pide ningún elemento escenográfico para las personificaciones de Hemón, Ismena o Tiresias, y esto no les resta eficacia. ¿Por qué, entonces, la carcasa-Creonte? Gambaro presenta el poder como un lugar vacío. Cuando este Creonte dictamina y juzga, lo hace en tanto soberano. El Creonte de Sófocles actúa movido por consideraciones políticas, con razón o sin ella, cuando decreta el castigo ejemplarizante sobre Polinices, pero su *ethos* lo inclina hacia el autoritarismo y la cólera cuando es desobedecido y desafiado por una mujer primero y por su propio hijo después. El Creonte del hipertexto, personificado por el Corifeo, aparece vaciado de características personales. "El poder se pega como miel a la mosca", dice el Corifeo, invirtiendo los términos lógicos. El acento está puesto en el poder, en lo que el ejercicio del poder hace sobre las personas. El modo en el que el Corifeo se aproxima a la carcasa, la manera en que degusta las palabras de Creonte que salen de su boca, la subordinación ridícula que le demuestra Antinoo, todo esto refuerza dicha interpretación. La carcasa no es un mero artefacto escenográfico. Redondea el sentido de la pieza. El foco no está puesto en la figura del dictador ni en la del héroe, sino en los ciudadanos, y no en aquellos que presas del terror no fueron capaces de rebelarse, sino en los que sucumbieron sin luchar al abrazo de hierro del poder totalitario.

En lugar de poner en circulación otra historia terrorífica que apele a la identificación con la víctima, como el *Nunca más*, como las publicaciones periodísticas de la época, como la película *La noche de los lápices*, estrenada simultáneamente, Gambaro construye una obra

impiadosa para con el lector-espectador, que no promueve la catarsis ni ofrece ningún final tranquilizador. En rigor, no ofrece final alguno. A la consigna "nunca más", Gambaro opone el eterno retorno de lo reprimido. En consonancia con Freud, *Antígona furiosa* propone la repetición de lo igual como variedad de lo siniestro. Aquello que el Corifeo y Antinoo se resisten a revisar, vuelve incansablemente. La pieza, se constituye en un alegato a favor de la memoria, frente a aquellos que pregonan el olvido. Pero no de una memoria del horror, sino de una memoria crítica. Aquí no hay un Creonte que cargue con la culpa de los crímenes. Es el Corifeo, desde la carcasa, el que legisla y juzga. La mirada crítica está puesta sobre la sociedad toda, no sobre algún ser infernal de extrema derecha. Y es la sociedad toda la que debe revisar su actuación durante los años de la dictadura.

Escribe Nelly Richard:

> Para quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen del acostumbramiento de la memoria a la cita rutinizada del pasado, hace falta que el arte produzca alguna dislocación -perceptiva e intelectiva- en la cadena de relevos que liga *acontecimiento*, *marcas* y *texturas de lenguaje*. La criticidad de ese arte de la memoria se debe a la exacta tensión entre contenidos de representación (el 'qué' del pasado) y estrategias de lenguaje (el 'cómo' del recordar) para involucrar a lo transcurrido en una nueva narrativa recreadora de experiencia.

La *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro ofrece un ejemplo paradigmático de este arte crítico. Rompe con los relatos ya por entonces previsibles y por medio de la deformación grotesca del coro griego, propina una bofetada a la "buena conciencia" de los consumidores del *Nunca más*, *La noche de los lápices* y otros productos culturales memorialísticos de la inmediata posdictadura. Veinticinco años después, en un contexto muy distinto de aquél en el que la obra fue escrita y estrenada, marcado éste por un triunfalismo en materia de derechos humanos tan poco autocrítico como la condena de entonces, la pieza sigue señalando el camino de un debate todavía incipiente.

Bibliografía

Aristóteles: *Poética*, 1991. Editorial Leviatán, Buenos Aires.

Barthes, Roland, 1986. "El teatro griego". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós, Barcelona.

Calveiro, Pilar, 1998. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue, Buenos Aires.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), 1997. *Nunca más*. Eudeba, Buenos Aires.
De Toro, Fernando, 1999. "La(s) teatralidad(es) postmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática". En *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Antropología, Semiótica, Teatro Latinoamericano, Post-Modernismo, Post-Colonialismo, y Feminismo.* Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, p. 165
Feld, Claudia, 2010. "La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición". En Crenzel, Emilio (coord.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983 – 2008)*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
Freud, Sigmund, 1986. "Lo ominoso". En *Obras completas. Vol. 17: De la historia de una neurosis infantil*. Amorrortu, Buenos Aires.
Gambaro, Griselda: *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991.
López, María Pía y Guillermo Korn, 1997. *Sabato o la moral de los argentinos*. América Libre, Buenos Aires.
Grimal, Pierre, 1982. *Diccionario de mitología griega y romana.* Paidós Ediciones, Barcelona.
Mogliani, Laura, 1997. "*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y su intertexto griego". En Pelletieri, Osvaldo (editor): *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino.* Galerna, Buenos Aires.
Nietzsche, Friedrich, 2007. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Buenos Aires.
Pavis, Patrice, 2005. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Buenos Aires.
Raggio, Sandra, 2009. "La Noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico". En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (comp.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós, Buenos Aires.
Shakespeare, William, 2000. *Hamlet.* Estudio preliminar y traducción de Eduardo Rinesi. Talcas Ediciones, Buenos Aires.
Sófocles, 2000. *Antígona.* Eudeba, Buenos Aires.
Steiner, George, 2000. *Antígonas*. Gedisa Editorial, Barcelona.
Van Drunen, Saskia, 2010. *Struggling with the past. The Human Rights Movement and the politics of memory in post-dictatorship Argentina (1983 – 2006)*. Rozenberg Publishers, Ámsterdam.
Werth, Brenda, s/f. "Cuerpos desaparecidos y memoria corporizada en el teatro de la posdictadura argentina". En Crenzel, op. cit.

La cita de José Sanchis Sinisterra corresponde al seminario "Dramaturgia textual: la escritura sometida", dictado por el autor en el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), Buenos Aires, en septiembre de 2010.

I. TEORÍA TEATRAL

La pregunta epistemológica en los estudios teatrales
Jorge Dubatti..... 38

La creación artística en el medio: el arte como objeto social
Camilo Ernesto Lozano Rivera..... 46

La creación y la trampa de las certezas
Paulo Sciutto..... 54

Por una filosofía del imaginario para los estudios teatrales
Natacha Koss..... 64

Teatro y literatura
Cristian Palacios..... 78

La pregunta epistemológica en los estudios teatrales

Jorge Dubatti (UBA)
jorgeadubatti@hotmail.com

El teatro sabe. El teatro teatra.
Mauricio Kartun (2010: 104-106)

Uno de los cambios fundamentales que se aprecian en la Teatrología argentina de los últimos años es el crecimiento de la conciencia y la responsabilidad de los investigadores respecto de la pregunta epistemológica que está en la base de sus estudios. Llamamos *base epistemológica para el estudio teatral* a la elección de las condiciones de conocimiento que determinan los marcos, las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio. La determinación de la base epistemológica depende del posicionamiento consciente del investigador respecto de su relación científica con el teatro. Entre los interrogantes hoy frecuentes en nuestros estudiosos, figuran las siguientes cuestiones, en otras épocas poco o nada transitadas:

¿Hay una epistemología específica para el estudio del arte y en particular del teatro, en tanto se reconoce que éste es un objeto de estudio singular?
¿Hay diferentes bases epistemológicas disponibles, hay diferentes construcciones científicas posibles del teatro?
¿Desde qué bases epistemológicas realizamos efectivamente nuestras construcciones científicas del teatro?
¿Desde su marco específico, qué capacidades y qué limitaciones abre cada base epistemológica?
¿Cómo cambian las bases epistemológicas el objeto de los estudios teatrales, la teoría, la metodología, los recorridos analíticos, cuando optamos por bases epistemológicas diversas?
¿Cómo se relacionan las bases epistemológicas entre sí?
¿Determinados objetos y problemas reclaman bases epistemológicas específicas?

Revisemos algunos fundamentos filosóficos y teóricos que avalan la necesidad de la pregunta epistemológica en los estudios teatrales. Con acierto ya en 1972 Umberto Eco señaló, en "*El signo teatral*"[30], que las diferentes bases epistemológicas y las consecuentes concepciones diversas del teatro se manifiestan inscriptas en los términos que elegimos para nombrar el teatro y sus atributos:

[30] Texto de su participación en la mesa redonda "Para una semiótica del teatro", Venecia, 23 de setiembre de 1972. A casi cuarenta años de su formulación, este texto resulta discutible en muchos aspectos.

> No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa sólo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter sígnico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra cosa. (Eco, 1988: 43)

Los términos técnicos a los que recurrimos, en suma, proponen construcciones y concepciones ontológicas diversas del teatro. La pregunta epistemológica permite reconocer, en consecuencia, que cada toma de posición científica es una toma de posición ontológica. La pregunta epistemológica va asociada inseparablemente, entonces, a la pregunta ontológica: ¿qué es el teatro, qué hay en el teatro, qué está en el teatro? Afirma Willard Van Orman Quine en su artículo "Acerca de lo que hay":

> Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual –la parte biológica, por ejemplo, o la física- son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida -y no más- puede decirse que lo es también la adopción de una ontología. (2002: 56)

De la misma manera, el filósofo Ángel González Álvarez sostiene que todo punto de partida científico implica un recorte ontológico:

> La expresión *ontología* -de on, ontos = ente, y logos = tratado- significa literalmente tratado o ciencia del ente (...). Ente es todo lo que existe o puede existir en cualquier modalidad y bajo cualquier estado. La ciencia no

> puede salir del ente ni objetiva ni subjetivamente. Bajo algún respecto, todas las ciencias podrían comenzar sus definiciones con aquella mínima expresión: ciencia del ente... La ontología tendría una significación genérica en cuyo seno cabrían todas las ciencias que, en consecuencia, sólo se diferenciarían específicamente. Cada una de las ciencias sería o tendería a ser una región de la ontología, una ontología regional. (1979: 13-14)

Y poco más adelante González Álvarez ratifica: "Todas las ciencias particulares clavan sus raíces en la ontología. Todos sus objetos háyanse radicados en lo ontológico" (1979: 17). Es decir, la Teatrología como la Ciencia del Ente Teatral.

En su artículo "Epistemología teatral" (2003: 81-88), Tibor Bak-Geler afirma que es necesario comprender las características del objeto de estudio para poder decidir qué grupo de ciencias se hacen cargo de las problemáticas del arte teatral. Bak-Geler realiza cuatro agrupamientos: las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, en los que el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico; las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales; las ciencias cuyo objeto de estudio son productos humanos pero dada su estructura y comportamiento a través de la historia permiten proponer parámetros de verificación; las ciencias cuyo objeto de estudio son las artes. De su exposición se obtienen provechosas conclusiones: por un lado, que las Ciencias del Arte, recurriendo a vínculos interdisciplinarios, son las únicas que comprenden el teatro en su singularidad y complejidad, es decir, en la totalidad de procesos y problemas de cómo "el teatro teatra" y "el teatro sabe" (Kartun, 2010: 104-106); por otro, que es necesario volver sobre el pensamiento de los artistas producido a partir de las mismas prácticas artísticas.

> Las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo (...). [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados. (Bak-Geler, 2003: 86).

Lo cierto es que las diferentes líneas científicas construyen hoy concepciones del teatro muy diferentes. ¿Qué construcciones científicas del teatro se realizan hoy en la Teatrología, y cuáles son las más frecuentes en la Argentina? La Semiótica Teatral, hegemónica en las producciones de la Posdictadura argentina en la década del ochenta y parte de los noventa, sin duda ha sido desplazada de su lugar de "transdisciplina" al de "disciplina" (retomando, de otra manera, la observación de De Marinis, 1997: 18). Hoy el rico y creciente panorama de los estudios demuestra que hay ejercicio de un pluralismo epistemológico. El pluralismo "acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental" (Cabanchik, 2000: 100). Esta actitud pluralista se define por una conjunción específica de doctrinas que Cabanchik define: "I. Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de sistemas simbólicos; II. No hay un límite *a priori* para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas; III. La experiencia nos propone, de hecho, numerosos sistemas simbólicos de un mismo tipo y también de diferente tipo (...)" (Cabanchik, 2000: 100-101).

A partir de este ejercicio del pluralismo, aplicado por ejemplo al estudio de poéticas teatrales, pueden distinguirse dos tipos posibles de relaciones entre poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. Desde un punto de vista historicista, pueden distinguirse relaciones complementarias (necesarias) y alternativas (contingentes). Concepción de teatro y base epistemológica complementarias son aquellas que parecen inscriptas en la inmanencia de la poética en tanto se definen por el estatus ontológico que se otorga a la *poiesis*, a la realidad cotidiana y a la relación entre ambas desde una peculiar territorialidad e historicidad. Este estatus ontológico es convencional, es decir, se funda a partir de un conjunto de convenciones y procedimientos, en consecuencia deviene de una construcción simbólica humana. Cada construcción simbólica impone su concepción de mundo y de teatro respectiva y remite a un régimen de experiencia y la elaboración de una subjetividad en la producción. La asunción de una determinada base epistemológica dependerá de la conciencia del investigador respecto de los reclamos de cada concepto de teatro. Se trata de un ejercicio dialógico: poner en relación, a través de la amigabilidad y la disponibilidad del estudioso, lo que está en la concepción del teatro en tanto construcción subjetiva del otro (el artista, el técnico, el espectador) y lo que está en la propia construcción simbólica del científico. Recurramos a los artistas. "Es menester aprender a ver para aprender a amar", afirma Maurice Maeterlinck (s.f.: 175). De la misma manera Beckett escribe con valor de epigrama: "Mal visto, mal dicho". O retomando a un novelista argentino (que sólo una vez incursionó en el teatro, más específicamente en la ópera): "Descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido (...). Comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, ni menos todavía

construir teorías, es sólo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad" (Ricardo Piglia, 2010: 143).

De esta manera, en la Teatrología argentina y mundial hoy están en plena vigencia, con mayor o menor desarrollo, las construcciones científicas de la Semiótica (Teatral y/o Literaria), la Lingüística, la Poética, la Antropología Teatral, la Sociología Teatral, la Etnoescenología, el Psicoanálisis aplicado al Teatro, la Hermenéutica, la Filosofía del Teatro, los Estudios Económicos aplicados al Teatro, entre otras.

Cada una de estas disciplinas realiza construcciones científicas diversas del teatro. Basten para ratificarlo, brevemente, cuatro ejemplos contrastados. La Semiótica considera el teatro como *lenguaje*, como un sistema de *comunicación*, *expresión* y *recepción*, y al actor como un portador de *signos*; la Antropología Teatral reconoce en la *teatralidad* una competencia humana, advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes (en la base) del actor*; la Etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las Ciencias de la Vida; la Filosofía del Teatro define el teatro como un *acontecimiento* ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poiesis* y *expectación* en *convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético (Dubatti, 2007, 2010 y 2011).

Filosofía del Teatro y base epistemológica

Si toda aproximación científica al teatro se formula desde una base epistemológica, es necesario preguntarle a las teorías de las que nos valemos en qué bases epistemológicas se fundan: desde qué marcos científicos producen conocimiento.

Detengámonos, a manera de ejemplo, en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone desde su diseño de base epistemológica. Nos interesa desarrollar esta perspectiva porque posee actualmente en la Argentina un centro relevante de producción. Dicha base introduce algunas condiciones fundamentales para la investigación o supuestos insoslayables (diferentes de los que imponen otras de las disciplinas ya mencionadas):

1. si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece.

2. si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etc.), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer ("el teatro sabe", "el teatro teatra", Kartun, 2010; véanse también Dubatti, 2005 y 2009).

3. si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poiesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman, 1996), secundarias respecto de la función ontológica. El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible a lenguaje. ¿Qué enmarca y hace posible las presencias humanas en el tiempo, el espacio y el acontecer? ¿Cuál es la condición de posibilidad última de la existencia y del vínculo de esos sujetos y su dinámica? ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, que involucra el orden de experiencia y que la Filosofía llama *existencia* o *vida*?

4. si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poiesis*, expectar *poiesis*, incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etc.) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su "estar" en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.

5. si el teatro es praxis, como señala Bak-Geler, debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas.

6. si la Filosofía del Teatro es fundamentalmente una filosofía de la praxis teatral, deben confrontarse las teorías del teatro con las prácticas, porque lo que sucede en el mundo de las prácticas teatrales (lo que acontece) no es necesariamente lo que sucede en el plano abstracto del pensamiento, por lo tanto para la Filosofía del Teatro es fundamental la consigna *Ab esse ad posse valet consequentia*, y no al revés, es decir, del ser (del acontecimiento teatral en su praxis) al poder ser (de la teoría teatral) vale, pero no necesariamente al revés. Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no

necesariamente acontece. Para la Filosofía del Teatro es basal distinguir, entonces, una *razón lógica* de una *razón pragmática*. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática.

7. la observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad, y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad (como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación, véase Dubatti, 2007, cap. I).

8. de la misma manera, es necesario discutir y rectificar algunas falsas afirmaciones de la "doxa" sobre el teatro que circulan dentro del campo teatral y fuera de él (afirmaciones del tipo: "todo es teatro", "sólo es teatro la representación de un texto", "el teatro ha muerto" o "teatro es cualquier cosa a la que estemos dispuestos a llamar teatro"), confrontándolas y cuestionándolas con las conceptualizaciones que surgen de la observación científica de las prácticas.

9. si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de "aventura" que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para "restaurarla" en el presente).

10. la Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

En suma: para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematicidad de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

Bibliografía

Bak-Geler, Tibor, 2003. "Epistemología Teatral". En: *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, Nº 4 (julio-diciembre), 81-88.

Beckett, Samuel, 1998. "Mal visto mal dicho", en su *Relatos*, Barcelona, Tusquets. pp. 225-250.

Cabanchik, Samuel, 2003. *Introducciones a la Filosofía.* Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.

De Marinis, Marco, 1997. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

Deleuze, Gilles, 1994. *Lógica del sentido.* Barcelona, Paidós.

Diéguez, Ileana, 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Buenos Aires, Atuel.

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

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

Dubatti, Jorge, 2009. *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrología.* Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), EDIUNS. Prólogos de Nidia Burgos y Mauricio Kartun.

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

Dubatti, Jorge, s/f. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (Atuel, en prensa).

Eco, Umberto, 1988. "El signo teatral". En su *De los espejos y otros ensayos.* Buenos Aires, Lumen, 42-49.

González Álvarez, Ángel, 1979. *Tratado de Metafísica. Ontología.* Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía.

Kartun, Mauricio, 2010. "En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a *Ala de criados*". En su *Ala de criados*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador. Edición y Apéndice crítico al cuidado de J. Dubatti.

Lotman, Iurij M., 1996. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto.* Madrid, Cátedra.

Maeterlinck, Maurice, s/f. *El tesoro de los humildes.* Valencia, Sempere y Cía. Editores.

Piglia, Ricardo, 2010. *Blanco nocturno*. Buenos Aires, Anagrama.

Quine, Willard Van Orman, 2002. "Acerca de lo que hay". En su *Desde un punto de vista lógico.* Barcelona, Paidós, 39-59.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1997. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid, Tecnos.

La creación artística en el medio: el arte como objeto social[31]

Camilo Ernesto Lozano Rivera (UBA/FLACSO)
camiloelozanor@hotmail.com

Sinopsis

Este trabajo intenta relacionar el arte y el concepto de *mediación* incluido en la obra de Lev Vygotsky y, más ampliamente, en el acervo conceptual de los denominados enfoques socio-culturales en psicología. Para ello, de manera preliminar, se plantean enlaces entre este concepto y otros encontrados en dicha tradición investigativa, para analizar la posibilidad y plausibilidad de hacer del arte y la creación artística un objeto de investigación psicológica y cultural, susceptible de ser objetivado y analizado empíricamente. Se tendrán en cuenta ejemplos particulares de corte etnográfico relativos a exposiciones de arte pictórico y performance en los cuales el autor ha participado en calidad de espectador, y que se prevé que funcionen como un canal para mostrar la expresión de la *mediación* en situaciones artísticas concretas.

> Todo lo que nos rodea y ha sido hecho por la mano el hombre, todo el mundo de la cultura a diferencia del mundo de la naturaleza, es producto de la imaginación humana y la creación humana basada en esa imaginación.
> Lev Vygotsky
>
> (...) era excepcionalmente apasionado, para ser un cuadro pintado con la clásica técnica japonesa. El hecho de carecer de título lo abría a cualquier interpretación, quizá porque los sentimientos subjetivos de la artista, supuestamente ocultos, quedaban revelados en él (...).
> Yasunari Kawabata.

A propósito del enfoque teórico de Vygotsky, James Wertsch (1988/1995) advierte que la serie de aportes teóricos realizados por este autor, deben ser abordados en términos de su mutua interrelación, para poder ser comprendidos en su totalidad, pues de ésta interrelación deriva en gran medida su singularidad y relevancia.

Tales aportes son ordenados por Wertsch en una tríada, a saber, "1) la creencia en el método genético o evolutivo; 2) la tesis de que los procesos sicológicos superiores tienen su origen en procesos sociales y 3) la tesis de que los procesos mentales pueden entenderse solamente mediante la comprensión de los instrumentos y signos que actúan de mediadores" (Wertsch, 1988/1995: 32-33).

[31] Parte de este trabajo fue presentado para el seminario de *Enfoques Socioculturales* en la Maestría en psicología cognitiva y aprendizaje, FLACSO Argentina/UAM España.

Estos tres elementos, siguiendo el análisis propuesto por el autor, son los elementos que configuran el conjunto de supuestos sobre el que se erige el edificio teórico de Vygotsky y, por ende, los términos en los cuales éste debe ser entendido. No obstante, Wertsch propone situar el tercero de tales elementos -el de la comprensión de los instrumentos y signos que actúan como mediadores- como *analíticamente superior*, en tanto los otros son dependientes de él en el análisis. A lo anterior se antepone la idea de que no se trata de una sobreestimación de la mediación sobre las demás ideas, sino de la interdependencia entre los elementos.
El argumento usado para sostener esto, es que *"Vygotsky define el desarrollo en términos de aparición y transformación de las diversas formas de mediación y su noción de interacción y su relación con los procesos psicológicos superiores implica necesariamente los mecanismos semióticos"* (*Ibíd*.)

En este trabajo, hemos de seguir este argumento, adjudicándole la validez analítica de permitirnos situar la mediación de un modo tal que el desarrollo de las funciones psicológicas y el origen social de los procesos psicológicos sean lo que son, en tanto y en cuanto la interacción del individuo con el ambiente está reglada por la mediación simbólica.

Pero, ¿cómo entender, precisamente, ese proceso de interacción del individuo con el medio alineado con la mediación? Barbara Rogoff (1997) propone el concepto de *apropiación participativa*, para excluir del rango de comprensión de ésta interacción, la idea de que el mundo social es algo externo al individuo. Más bien, opuesto a lo anterior, pensar que la participación de un individuo en una actividad social deviene en transformación y aptitud para el desempeño de actividades similares y posteriores: que implicarse en una actividad (participar) es, indefectiblemente, apropiarse de ella.

Respecto del arte, consideramos que una premisa esencial para que pueda ser objetivado, es definirlo como un lenguaje. Vigouroux destaca que en el arte, como en el lenguaje, hay dos polos complementarios, determinados por estructuras neuronales y el ordenamiento funcional del cerebro, a saber, uno expresivo y otro receptivo. Además, que estos dos constituyen (para el lenguaje) la intersubjetividad, que para el caso del arte tendría como equivalente la experiencia estética (citado en: Marty, 1997).

En este sentido, la experiencia estética y, por ende, el arte, están correlacionados con la sociedad más que con lo bello, tanto en el ámbito de lo expresivo como en el de la recepción. Y ésta afirmación contiene la idea implícita de que lo bello es también social.

Para sustentar lo anterior, traeré a colación lo que considero un buen ejemplo etnográfico, proveniente de la exposición temporal *"Velorios y Santos Vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras"* que tuvo lugar en el año 2008, en una de las salas del Museo Nacional de Colombia.

En esta exposición hubo muestras de varias máscaras, entre otras piezas, talladas en madera, cuyo significado cultural se atribuye a los vínculos entre los hombres vivos, sus ancestros y la naturaleza. Las piezas talladas, -así como también la actividad ritual de tallarlas-, representan un sistema de organización ancestral que tiene sus raíces en el África, y que configura de un modo particular las relaciones entre la naturaleza, los seres humanos y el espíritu, a través de una creación y experiencia estéticas.

En otras palabras, el tallar la madera hace parte de un sistema simbólico que relaciona los árboles, la palabra y la muerte, que ha sido sostenido en la memoria de los esclavizados hasta la actualidad. El sistema de integración implícito en la talla de madera es un diálogo, en el que la palabra de los ancestros muertos pervive en la savia de los árboles, y es interpretada por los talladores que, a su vez, dialogan con la madera que tallan, como oficiantes religiosos, capaces de dibujar, por medio de la talla, los jeroglíficos del espíritu (Arocha, 2009).

Luego, una vez entendidos como un producto social, la experiencia estética y el arte transitan sobre la mediación, que establece el contacto efectivo y simultáneo entre el individuo y el entorno en su interacción. Y durante este tránsito, el arte y la experiencia artística se constituyen, además, como elementos susceptibles de ser apropiados mediante la participación, en el sentido de que el individuo *"se transforma a través de su implicación"* (Rogoff, 1997: 113) en la actividad.

Estos procesos de transformación, de *conversión* (*Ibíd.*), de los individuos, el proceso de participación y/o las ocasiones sociales donde esto se lleva a cabo (como la citada exposición), son aquellos a los que tenemos acceso por medio de la observación en la investigación de campo en tiempo real.

El arte como objeto social adiciona otra dimensión al arte en sí mismo. Pero ésta no tiene como objetivo esculpir, para usar una metáfora pertinente, una definición de él, sino establecer una vía de conocimiento del conocimiento socialmente estructurado que porta el arte. De lo anterior se sigue que, -según la idea Vygotskyana ya citada de que los procesos psicológicos superiores tienen su origen en procesos sociales y que la experiencia estética es entendida como proceso psicológico y el arte como proceso/objeto social-, los constructos de arte y

experiencia estética sean complementarios para la comprensión de los rasgos sociales que rodean el diálogo entre el objeto de arte y la experiencia estética aunada a él.

Luego, la connivencia de estos elementos permite realizar una pesquisa de los rasgos socialmente constitutivos y a la vez constituidos socialmente que configuran los universos estéticos que circulan por la vida social, impregnando de sentido las ideas y los juicios sobre lo percibido en/del mundo.

Un hilo suelto en este tejido de ideas, sería el del desarrollo del pensamiento simbólico como prerrequisito para la experiencia estética. En este sentido, la interrelación existente entre el desarrollo de los procesos psicológicos y la experiencia culturalmente moldeada que los organiza en la experiencia de lo cotidiano. Esto pone en relieve la importancia de la delimitación de la *ocasión* en que van a ser llevadas a cabo las observaciones de la investigación, para otorgar con ello el acento y la relevancia requeridas al tema del desarrollo.
Sin embargo, en mi opinión es importante no soslayar el desarrollo así como tampoco la organización funcional del cerebro con respecto al arte y la experiencia artística, en primer lugar, por las posibilidades de argumentación sustentada empíricamente a nivel de la especie humana y, en segundo lugar, para no discriminar las ideas sin el conocimiento de los aportes realizados por las neurociencias en relación con el entendimiento del propio funcionamiento biológico.

Volviendo al punto, la pesquisa de los rasgos sociales que dirigen la manera como se comprende estéticamente lo percibido, es una pesquisa por el conocimiento y su transformación. Para Jean Lave (1996/2001), hay una diferencia epistemológica fundamental en la problemática del enfoque cognitivo sobre la teoría del aprendizaje, que consideramos importante aquí porque incluye, además, una acepción particular de lo que es el conocimiento:

> La diferencia es fundamentalmente epistemológica, es una diferencia entre una visión del conocimiento como un conjunto de entidades reales localizadas en las cabezas, y del aprendizaje como un proceso de internalización de esas entidades, versus una visión del conocimiento y el aprendizaje como la participación en cambiantes procesos de actividad humana (Lave, 1996/2001: 25).

Claramente la argumentación que propone este trabajo para objetivar el arte a través de la condición social de la experiencia estética y su papel en la mediación semiótica, en el medio de la interacción entre el individuo y el entorno, se adhiere a la concepción del conocimiento y

el aprendizaje como "*la participación en procesos de actividad humana".* De hecho, como *apropiación* en el sentido dado por Rogoff, expuesto más arriba.

No obstante, la argumentación de Lave sobre los problemas de la teoría del aprendizaje continúa, haciendo referencia a Engeström, quien advierte, acerca de la limitación fundamental con respecto a la invención de nuevo conocimiento en la práctica, que deviene de la inexactitud en la descripción de la circulación del conocimiento sin limitarlo a la *uniformidad* (citado en Lave, 1997: 25, *La cursiva es del original*).

De este modo, se sostiene que *"lo nuevo es una invención colectiva frente a los dilemas y contradicciones que impiden la actividad en curso y promueven el movimiento y el cambio"* (*Ibíd.*). Por lo tanto, esta idea sobre la circulación social del conocimiento trasciende aquella en que tal actividad está basada en la reproductibilidad del conocimiento, como una acción automática y no del todo mediada. El arte en la mediación constituye un buen campo para pensar la invención del conocimiento dado socialmente, así como también la experiencia estética en donde se manifiesta como proceso psicológico y se evidencia la imbricación de los ámbitos individual y colectivo en el marco del sistema de significados a través del cual se comprende lo percibido.

Ahora bien, las escuelas de artistas son un ejemplo de la puesta en práctica de principios de conocimiento adquiridos dentro del grupo, expresados inventivamente en nuevas obras. Para el caso particular del cubismo, no es lo mismo una obra de Picasso que una de Braque.

No obstante, con base en la serie de premisas técnicas y los convenios generales con respecto de la producción artística y la lectura del entorno -*en-torno* al consenso de códigos referenciales y representacionales establecidos al interior de la escuela, todo lo cual se estructura en forma de conocimiento-, podría aducirse que son *sustancialmente iguales.*

Pablo Picasso. Guitarrista, 1918.
(Fuente: Google images)

Georges Braque. Femme à la guitare, 1913.

De otro lado, las piezas de madera tallada de los afrocolombianos representan no sólo la invención de nuevas formas de conocimiento y su transformación a partir del conocimiento dado, sino el recurso de la memoria cultural y la etnicidad, entendida ésta como la filiación e identificación cultural con un grupo y unos modos particulares de concebir y hacer las cosas, representada en un conjunto de símbolos particular, y que, es perceptible en la actividad de tallar la madera, sirve como soporte de la memoria.

En otras palabras, es efectivo como sistema de significados para la interpretación de lo percibido, pero también como recurso para la "*improvisación con los recursos sociales, materiales y experienciales que se tienen a mano"* (Lave, 1996/2001: 25-26).

Conclusiones

Una manera de objetivar el arte y asirlo como objeto de investigación psicológica y cultural, es mostrar posibles confluencias con el concepto de mediación, lo que nos llevaría a la exploración de nuevos escenarios de comprensión de la interacción entre individuos y entorno, a través de un medio semiótico.

Así, pone de manifiesto la necesidad de definirlo como un lenguaje en donde se imbrican factores expresivos y receptivos. Para comprender dicha imbricación, se asume que la

experiencia estética hace parte de los procesos psicológicos superiores, que a su vez tienen un origen social, por lo cual los universos estéticos que orientan las ideas sobre lo percibido están socialmente configurados.

El contenido de esos universos estéticos se articula por medio de sistemas de significados condicionados socioculturalmente, los cuales son susceptibles de ser analizados con independencia entre ellos, siendo los de interés particular, los presentes en experiencias estéticas y objetos artísticos diferentes.

El arte y la experiencia estética son un buen campo para pensar en el conocimiento social en términos de invención, es decir, de generación de nuevo conocimiento en relación directa con el conocimiento dado.

El acceso real de la investigación se encuentra en las actividades que son ocasiones sociales, donde es posible llevar a cabo la descripción de los procesos y los enlaces entre ellos.

La mediación es un puente sobre el cual el arte y la experiencia artística entran en contacto con la interacción de los individuos con el entorno, transportando conocimiento a la vez que condiciones particulares de aprendizaje.

Bibliografía

Arocha, J., 2009. Homobiósfera en el Afropacífico. En: Revista de Estudios Sociales No. 32. Bogotá, Pp. 86-97.

Kawabata, Y., 2002. Lo bello y lo triste. Emecé Editores, S.A. Colección Grandes Novelistas Traducción de Nélida M. de Machain. Argentina.

Lave, J., 2001. El problema del contexto. En libro: Chaiklin, S. Lave, J. (eds.) *Estudiar las prácticas: perspectivas sobre actividad y contexto.* Amorrortu editores. Buenos Aires.

Rogoff, B., 1997. Los tres planos de la actividad socio-cultural: apropiación participativa, participación guiada y aprendizaje. En: La mente sociocultural. Aproximaciones teóricas y aplicadas. Wertsch, J.; del Río, P. y Álvarez, A. (Eds.) Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.

Vygotsky, L., 2003. Capítulo 1. Creación e imaginación. En libro: *Imaginación y creación en la edad infantil.* Págs. 11-18. Editorial Buenos Aires.

Vigouroux, R., l992. La fabrique du beau. Paris: Odile Jacob. Citado en: Marty, G. (1992). *Hacia la psicología del arte.* Psicothema, *Vol. 9, nº 1, pp. 57-68.*

Wertsch, James., 1988/1995. Capítulo 1: Vygotsky, el hombre y su teoría. Págs. 19-34. Capítulo 2: El método de Vygotsky. Págs. 35-74 En: Vygotsky y la formación social de la mente. Paidós, Barcelona.

La creación y la trampa de las certezas

Paulo Sciutto
psmedora7@gmail.com

Esta ponencia se basa en el trabajo de investigación que desarrollamos hace ya diez años junto a Paula Susperregui (co-directora de *aQù Teatro*), Investigación y Creación de piezas teatrales donde se explora la dramaturgia y propuesta escénica. Estos textos surgen de las reflexiones individuales y grupales y en particular en la creación de "*Solo 3 Minutos*" basado en el estudio de las reflexiones y escritos del Biólogo chileno Humberto Maturana.

PRIMERA

Texto abierto; dramaturgia latente.
"Humanos: seres emocionales que usan la razón
para justificar u ocultar nuestras emociones"
Humberto Maturana

Todos creamos mundos y tenemos la capacidad de desarrollarlos. Esto es un acto natural y arbitrario, un acto del mismo juego por el juego. Llevar esta idea a "planos de realidad" nos ayuda a indagar en los diferentes puntos de ver, crear y experimentar. Crear a partir del principio orgánico de que somos sistemas vivos y en permanente cambio. Esto es: yo como sistema necesito repetir el hacer para crear una piel que contenga, pero que esa piel no es necesariamente cerrada, sino que por el contrario tiene la capacidad de dejar entrar y salir. De este modo la obra tiene la posibilidad de incorporar y dejar salir según la necesidad verdadera. Esta necesidad verdadera no es un simple concepto de escucha, sino que va más allá y está ligada a la conexión del ser con la naturaleza y viceversa. No nos alimentamos del entorno sino que estamos en sinergias permanentes con el entorno. Abro un trabajo al público pero no para que el público lo mire desde lejos, abro para compartir las energías encontradas. Para entrar en comunión con los otros, para compartir y hacer el trabajo todos juntos en este diálogo de convivencias. Para esto el actor, la actriz, el creador en definitiva, no trabaja solo con su propuesta, trabaja además con lo efímero, con lo azaroso, con el devenir incombustible del ahora. De esta manera el trabajo se realiza cumpliendo con esa ley natural de ida y vuelta. Se crea un primer sistema madre, a este sistema se le van sumando otros y otros. Una vez que se ha creado un gran sistema, se trabaja en su ruptura y aperturas. Cada ruptura, fruto del juego establecido, terminará creando otro sistema que abastece al primero pero que a su vez es independiente, al que luego se le suman otros sistemas y así sucesivamente. Cuando el total se canaliza un tema se hace el trabajo de desmontaje.

Este trabajo lo que genera es la posibilidad de profundización de las acciones o temas expuestos como temática. De este desguace de la obra lo que primero surge es la necesidad de que los actores y actrices trabajen desde el punto cero, es decir, el no actuar, es decir uno mismo en cuerpo, mente y alma presente. Así se crea el campo del "estar en el sistema". Ser consciente de esto nos da la libertad y posibilidad de usar esa piel que es la obra para explorar posibilidades no solo que no limitan sino que potencian. Por ejemplo: el texto dramático "*3 minutos*" es un texto que decidí llamarlo "Texto abierto". En este trabajo existen momentos de la obra donde no hay un texto definido, es decir, que es el actor el que tiene que poner ese texto en relación a lo que la obra propone. ¿Por qué? Sencillamente porque hay cosas como "las certidumbres", que propone el biólogo Maturana: *"La certidumbre es un ancla porque en tanto sabes no te cuestionas… y esa es una tentación cotidiana…",* que son una trampa para la cabeza, un mecanismo engañoso que nos hace andar creyendo cosas que nos dañan o bien nos bloquean.

"Los seres vivos son redes de producciones moleculares en las que las moléculas producidas generan con sus interacciones la misma red que las produce." H. Maturana: *Transformación en la convivencia* (s/d).

Entonces es el actor el que, como ser humano, debe indagar y dar su punto de vista. No importa cual sea el tema, lo que importa que esto obliga al actor (en este caso) a dar su punto de vista, no el del autor que ya ha propuesto, y no necesariamente opina lo mismo. Entiendo que habrá directores o, sobre todo dramaturgos, que se lleven las manos a la cabeza ante la idea que un texto pueda ser manipulado por actrices y actores, pero esto es un acto de ego que hace que muchos trabajos mueran antes de ser una puesta en escena, pero sobretodo lo que considero mas fascinante es que esta manera es un acto de "confianza", un acto de respeto hacia el otro sistema. He aquí, tal vez, donde reside esta propuesta creativa, en la confianza. Y es que somos seres, nacemos con este don, nacemos en un ámbito de confianza, pero con el tiempo esto va borrándose. No vamos a analizar cuales y cuantos son los factores que hacen que la confianza se convierta en una virtud, ya que es una virtud innata, pero sí es importante destacarlo ya que la posibilidad de evolución de una obra radica en este principio.
Yo, como sistema vivo y en constante transformación, propongo esta manera de ver para que otro la junte a la suya y se cree un nuevo sistema. Esto conlleva un trabajo individual que se extiende no solo a la sala de ensayo, sino que debe necesariamente comenzar en la cotidianidad. Si cada acción transforma, cada no acción también. Si cada silencio lleva un texto que no se dice, cada texto lleva un silencio que hay que descubrir. Así, si yo vivo en lo que vivo en lo cotidiano, hay otra manera de vivir. Si veo el teatro que veo quiere decir que hay otro teatro.

Al día de hoy, cuando miles de fantasmas ancestrales (educación, cultura, religiones, etc.) están desapareciendo, o bien mutando, debido a los avances de la ciencia o sobre todo a la madurez de las sociedades, están, por consiguiente, dejando aparecer las capas que antes estaban ocultas. Desde el momento que comprendemos que no se puede con el tema de la seguridad y las certezas en la creación teatral, se abre un campo investigativo rico en humanidad que antes no estaba al alcance de la mano. Sabemos que por más que repitamos cientos de veces funciones de la misma obra, nunca será igual, pero si nos permitimos dar un paso más y agregarle que, no solo no se repite, sino que a partir de ahora cambiaremos fragmento de la obra (Texto Abierto), función tras función atendiendo la necesidad, primero de los actores y después a la misma obra.

En tanto a lo teórico, tiene ineludiblemente que cubrir el recorrido práctico para poder ser transformado. Un actor/actriz no se transforma por si solo, sino que el camino para llegar a mostrar una trasformación en escena empieza en el punto cero de su cosmovisión, diciéndolo más sencillo, empieza en casa. La integralidad productiva da una complejidad, no nos sirve a fines creadores quedarnos tan solo en la comprensión mental, luego hay que poner en juego todos los circuitos internos para que el cuerpo haga el trabajo restante. Conozco pues la semilla pero no me quedo con la flor sino con el fruto, fruto que está destinado a morir en la raíz.

Así pues, propongo hacer y hacernos desde la visión global del ser. Entendiendo "ser" como sistema independiente y auto generador y gestor, integrado a otros sistemas. La posibilidad de creación artística esta directamente ligada a la posibilidad de concepción individual en el contexto "obra". Una obra es uno y a partir de obrar en simultáneo con otros "seres obra" usamos los elementos artísticos al alcance de la mano para precisamente traerlo "a la mano y trasformarlo en creación".

Entender y comprender desde la misma persona hace que el trabajo creador sea mucho más integrador de lenguajes y al mismo tiempo abre un campo de profundidad que llevará mucho trabajo. Pensar creativamente y accionar en consecuencia son elementos fundamentales a la hora de aportar "algo" desde este lugar. Replantearse la sociedad y el entorno, pero desde la perspectiva individual..."

La creación en teatro pervive porque está en constante movimiento. Como todo. Una obra, una actuación, una piedra.

La *autopoiesis* o *autopoyesis* (del griego αυτο-, auto, 'sí mismo', y ποιησις, poiesis, 'creación' o 'producción'), es un neologismo propuesto en 1971 por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela para designar la organización de los sistemas vivos. La autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos en la continua producción de sí mismos.

SEGUNDA

La obra

> (…) Cuantos años desaprovechados, construyendo nuestras rejas de certezas, para protegernos de la precariedad que padecemos (…)
> (…) porque un confín no es necesariamente una frontera, sino que también, una línea donde termina y empieza una cosa (…)
> *Solo 3 Minutos*

Bajo estos conceptos, el mundo que se aparece a la mano nos lleva a abordar una problemática social (en este caso la pérdida y las certezas), como ser actuante de esa realidad cotidiana.

¿Cómo ser sistema dentro del sistema? ¿Cómo meter y sacar de la piel los hechos?

Principios:
a- Obra de carácter Global y Orgánica donde el concepto de espacio-tiempo se funde entre escenario y público, que el espectador sea interrogado por la obra, tanto en el tratamiento del texto como el de la imagen.

b- Análisis de los Sistemas Consciente e Inconscientes que ritualizamos desde hace siglos y que involucra, por tanto, a los personajes y a los actores y actrices, así como al espectador.

c- Propuesta de una actuación vital, fresca, cercana y de gran intensidad, buscando que el desarrollo tenga la característica de "Actuación Documental". Al trabajar planos de realidad los estados vibratorios en escena son diferentes y obligan a encontrarlos desde la comprensión de estadios personales…

d- Lograr un teatro donde los cambios de estado y el humor nos dejen pensar. Un teatro donde el espectador esté tan cerca de la actuación que ambos, público y actores, respiran

juntos. Una dramaturgia que rompa permanentemente los tiempos teatrales y de esa manera se proponga nuevos lenguajes escénicos a explorar.

Para empezar nos metemos en la cabeza. Es imposible, aún, dilucidar o saber (al menos un poco) como funciona nuestro cerebro. Pero sabemos que, tal vez culturalmente, ha sido un terreno de manipulación constante e histórica. El caso al que nos convoca es la posibilidad de jugar con el fluir de los pensamientos, a los que también llamamos despensamientos como propuesta de ejercicio de desenmarañar y tejer otra vez. Nuestra cabeza funciona de maneras inimaginables, al saltar todo el tiempo de un lugar a otro, el pensamiento nos va colocando y poniendo todo el tiempo en diferentes planos. Planos que llegan a ser hiper-superficiales y otros que casi desconocemos (quizá hay algo del miedo inculcado que no nos deje ir más allá todavía). Agarramos entonces los planos que esta tarea mental nos propone y ponemos en escena parte del imaginario de nuestro personaje central (Juan). Juan ha sufrido la pérdida física (suicidio) de Rosa su mujer, estando esta en plena gestación de su primera hija. Esto produce en Juan, hombre artista y con carrera encaminada, una parálisis total. Es el fin de sus certezas para él y el comienzo de un calvario diario. Aquí nomás ya se plantean dos planos: su realidad y la pérdida. La pérdida está en escena a través de un video de 3 minutos de Rosa que ha conservado. Otro plano que aparece es el de su madre. Que trabaja en el plano onírico de los sueños y la conexión con la naturaleza humana. La madre, el útero, el cordón. Y un tercer plano que es su lado creativo. Dado en la puesta por dos personajes imaginarios que son parte de lo que él estaba creando en ese momento. Estos personajes martillan indiscriminadamente su estado ya que se han dado cuenta que si Juan no reacciona quedarán en perpetuo estado de incertidumbre entre salir y convertirse en una ficción o ir pudriéndose en el olvido de Juan.
Bien, hasta aquí el cuento o fábula.

Ahora, cuando esto se propone a trabajar a partir de sistemas, cada uno de los actores y actrices empieza a realizar un trabajo de: entender primero con la cabeza, asumir sus puntos de conexión con los temas de pérdida y certezas, y luego proponer a partir del cuerpo en el espacio, no solo acciones que nos ayuden a ir contando, sino propuestas de planos de realidad.

TERCERA
Drama Social y Búsqueda Estética

> ¡Triste época la nuestra! Es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio.
> *Albert Einstein*

¿Cuál es la estética escénica que sirve para abordar este tema? ¿Qué objetos cuentan mejor? ¿Qué movimiento y sonidos? ¿Cuál es la textura de imagen que nos ayuda al clima visual? ¿Cuál es el lenguaje con el que nos encontramos y cuál es el idóneo para contar?

La estética de la obra la defino como Pos-Pop. Lo saturado, lo sobre-valorado, los kitsch, el fin de lo kitsch... Objetos y elementos en escena: la pasarela como lugar común de exposición social; la bola como imposibilidad de detener la mente; las sillas como metáfora del sedentarismo; el vestuario como decadencia del gusto; el hámster como condición humana; el micrófono como balcón público; el recuerdo de la madre como imagen del futuro y la convivencia con sus personajes imaginarios; el espacio como un cerebro dispuesto que espeja al espectador...

Entre estos planteamiento se navega en la Investigación de Lenguajes Escénicos. Poner todo a cocer para que surja lenta y contundentemente una acción, una historia… una obra.

La dramaturgia no solo se limita al texto. En la búsqueda encontramos que se puede contar con imágenes; con pintura; con la danza y el movimiento; con la música; con gestos… por eso el planteamiento de cada escena es el específico para cada caso.
"3 Minutos" como metáfora de tiempo y espacio.
De acción e inacción.
De la condición efímera y humana.

Tanta mitología creada y/o dada a través de los tiempos, nos lleva a reflexionar que la cultura del miedo y la fabulación es la que se impone permanentemente sobre nuestras vidas. Pero poco a poco, generación tras generación, se van rompiendo estas cadenas a fuerza de ir entendiendo y comprendiendo aspectos de la educación y del entendimiento humano que antaño ignorábamos o desconocíamos. El desconocimiento fue siempre un arma implacable para el control, pero cuando tenemos un instante para despegarnos del cuadro se puede ver con claridad cuantas cosas están enquistadas desde hace siglos y entonces nos las replanteamos. En realidad esto se ve en muchos aspectos de la sociedad pero al ser la educación, un pilar esencial de nuestro desarrollo, podremos ver que la magnitud del problema es enorme.

Los distintos discursos sociales conforman una imagen sobre la vida y la muerte estableciendo una realidad social. ¿Todo es igual? ¿Qué es la igualdad? ¿Confundimos igualdad con serialización de seres humanos? Reflexionar sobre los modos en que la sociedad construye nuestra relación con nuestros cuerpos, con otras personas, implica pensar que lo

natural deja de ser fijo y estable para pasar a ser construido socialmente, implica pensar en que lo personal pasa a ser también público, de otros, nuestro.

Estamos atentos para cuestionar los estereotipos y las fórmulas cerradas, cuestionar las definiciones estáticas realizando preguntas sobre las ideas paradójicas creadas en torno al teatro.

Generar preguntas, criticar lo definido, lo cotidiano, es el inicio para cambiar hacia una sociedad más justa, igualitaria y comunitaria y hacia un teatro más abierto y flexible, más compañero. Pretendemos que esta obra permita idear nuevas relaciones entre las personas, empezar el camino es posibilitar otra realidad, pero sólo es posible si lo hacemos en conjunto.

CUARTA
La puesta en escena

> (…) esto es una instalación, ven, está instalada cómodamente…, como ustedes (…)
> *"Solo 3 minutos"*

Lograr una unicidad entre los planos de realidad ficcional de escena y realidad cotidiana de las actrices y actores, y como consecuencia de la obra. El Teatro Documental.

Quebrantar la barrera entre "la actuación" y "lo que no es actuación".
Encontrar un estilo de "Actuación Documental", para llevar el acto artístico al punto máximo de Comunión con el espectador. Para esto, se realizará un entrenamiento actoral basado en acciones simples y sencillas pero Rituales. A esto lo llamo Actuación Esencial que pasará a extremos como el movimiento de la danza o a la exageración de los gestos repetidos por sistema que desembocan en nueva acciones. Esta propiedad de los sistemas de producirse a sí mismos es la autopoiesis escénica y define el «acoplamiento» de un sistema a su entorno siempre latente y a punto de modificación y aceptación constante.

Son autopoiéticos los sistemas que presentan una red de procesos u operaciones (que lo define como tal y lo hace distinguible de los demás sistemas), y que pueden crear o destruir elementos del mismo sistema, como respuesta a las perturbaciones del medio. Aunque el sistema cambie estructuralmente, dicha red permanece invariable durante toda su existencia, manteniendo la identidad de éste. Los seres vivos son en particular sistemas autopoiéticos moleculares, y que están vivos sólo mientras están en autopoiesis.

QUINTA

Creación y Transversalidad.

El Teatro Documental.

Elementos esenciales y bellos en escena que surgen de la misma dramaturgia.

La danza y la danza teatro como elemento recurrente coreográfico y estético. La luz y la oscuridad como tiempo pasado, presente y futuro. La concurrencia de distintas disciplinas en el estudio o el tratamiento de un mismo objeto o fenómeno nos darán como resultado La Transversalidad Artística. Es decir que el planteamiento es global, la obra se crea, no solo desde el estudio en profundidad del tema, sino y fundamentalmente desde la experiencia real de todo el conjunto de trabajos (actrices, actores, directores, etc.) ¿Cuál es nuestra experiencia vital? Esto nos acerca a la reflexión a conciencia, a la reflexión sincera. Si el teatro no produce reflexión conjunta lo que hace es otra cosa, no la comunión. Es decir, si el teatro no nos da la opción de que tanto el artista como el que ve la obra hagan juntos una reflexión profunda y sincera, nos estará matando un poco y nosotros a él.

Proponemos El Teatro Documental como una mirada panóptica, una mirada que abarque desde lo más pequeño de la experiencia personal a la mirada posible. Elegimos esta dinámica ya que partimos de la base que el teatro fue creado por el ser humano para verse y comprenderse, para poder hacer variaciones sobre un mismo tema, para así poder ampliar el campo de visión. No es el objetivo juzgar, sino mostrar otras posibilidades de concebir y ser concebido.

Todavía estamos aquí, sobre la Tierra. Un universo al que explorar exhaustivamente.
Todavía queda mucho por hacer…

Concluyendo, *concluyendo…*

Los planos y la realidad

Para Maturana, la autopoiesis es la propiedad básica de los seres vivos puesto que son sistemas determinados en su estructura*, es decir, son sistemas tales que cuando algo externo incide sobre ellos, los efectos dependen de ellos mismos, de su estructura en ese instante, y no de lo externo. Los seres vivos son autónomos, en los que su autonomía se da en su autorreferencia y son sistemas cerrados en su dinámica de constitución como sistemas en continua producción de sí mismos.*

Son las relaciones internas las que modifican el entorno y viceversa. Los rituales que necesitamos para cualquier creativo serán inventados y no robados. Los rituales surgirán de la necesidad de entender el entorno que me rodea, pero y fundamentalmente, de la comprensión que soy, aquí y ahora, esto, y no lo que creo que tendría que ser. Esto creará o generará automáticamente una capa o cobertura que protege el propio sistema. La repetición nos permitirá hacernos dueños, que no propietarios, de los actos. Pero estos actos sufrirán cambios dados por otros sistemas que en paralelo se creen. A estos cambios le llamaremos de múltiples formas: moldeado, ruptura, quiebre, perturbación, etc. La apropiación indebida de otras maneras a través de creación de leyes que condicionen el funcionamiento es lo que generará el bloqueo tan temido. Si no usamos el arte de la escucha total y derivada para comunicarnos, es probable que estemos cayendo en el fácil camino de “esto es lo que hay”. Dicho en otras palabras, el hecho artístico es tal, en la medida que el respeto a las necesidades sean auténticas. Las necesidades auténticas son las más complejas y simples de encontrar. No podemos instalarnos en conceptos ya creados, “hacer conocer vivir conocer vivir hacer vivir hacer conocer” y así hasta el infinito de manera que tengamos al menos la posibilidad, aunque sea la única en la vida, de hacerlo por propia experiencia, criterio y experimentación. El ser un artista generoso implica que el sentido de la propiedad tiene que ser poco a poco abandonado ya que no genera otra cosa que candados o celdas que asfixian y anulan a la obra y al creador. Ahora pues, ¿cómo construir desde la perspectiva de la no apropiación?, ya que un camino interesante sería librarse de las ataduras que uno mismo se ha impuesto a través del cuestionamiento de lo hasta aquí aprendido, bajar de la torre donde creemos vivir y destruirla. Decir no y no y no a lo establecido. Otros caminos habrá por encontrar y explorar, pero depende solo de la búsqueda individual y consciente de todo lo demás.

Desde esta perspectiva, y para concluir, me atrevo a proponer una meta: “la belleza a la que se aspira”. Si ya por sí misma la belleza es una utopía, encontrar el camino correcto por donde ir es un acto de belleza en si. A partir de ahí, cuanta más belleza, al tiempo que simpleza y viceversa, encontremos en la creación, más estaremos en conexión con la totalidad y complejidad de lo que como creadores aportamos a la sociedad.

Propongo crear obras a partir de la arquitectura interna propia y colectiva, no desde lo que, conceptualmente, creo o debo creer que el público entenderá. Es decir, hacer antes que nada un trabajo real del conocimiento del material para luego poder ponerlo en marcha, al tiempo que no podemos perder la perspectiva de que mutará ineludiblemente, es su manera de estar vivo. Las fórmulas y métodos de creación ya han hecho su aporte, ahora nos toca levantar las alfombras para dejar ver la basura que acumulamos y tirar después todas las alfombras.

Todos podemos crear y combinar nuestras creaciones, sin la necesidad imperiosa que un poder determinado dicte la manera y los objetivos.

¿Cuántas veces hemos sentido que no nos dejan ser como sentimos?

Por una filosofía del imaginario para los estudios teatrales

Natacha Koss (UBA/CCC)
natachakoss@yahoo.com.ar

Los estudios teatrales, 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.
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"[32].

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 que 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.

[32] Reportaje realizado por Sergio Arboleya, "Placer y fidelidad al oficio" en revista *Acción,* 1ra quincena de julio de 2010, Buenos Aires, año XLIV, nro. 1053.

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".

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" (R. Bartís, 2003: s/d).

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 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).

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 (1995), 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.

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*".

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 in-fante, 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, símbolo, 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[33], o la paradoja del gato de Schrödinger[34] 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

[33] 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)

[34] "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)

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

Bachelard, Gaston, 1976. *La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI.

Bachelard, Gaston, 1986. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl, 1998. *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos.

Bartís, Ricardo, 2003. *Cancha con niebla,* Buenos Aires, Atuel.

Bordwell, David, 1995. *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

Borges, Jorge Luis, 1960. *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores.

Calvino, Ítalo, 1990. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

Capra, Fritjof, 1998. *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama.

Deleuze, Pilles, 1995. *Conversaciones, Pre-Textos*, Valencia.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, 1993. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Dubatti, Jorge, 2007. *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, 2008. *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Colihue.

Dubatti, Jorge, 2010. *Filosofía del teatro II*, Buenos Aires, Atuel.

Duch, Lluis, 1998. *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*, Barcelona, Paidós.

Durand, Gilbert, 1963. "L'Occident iconoclaste: contribution à l'histoire du symbolisme", Cahiers Internationaux de Symbolisme, 2. Bélgica: Havré-le-Mons.

Durand, Gilbert, 2000. *Lo Imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, prólogo de Jean-Jacques Wunenburger.

Durand, Gilbert, 2000. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.

Durand, Gilbert, 2003. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología*, Buenos Aires, Biblos.

Durand, Gilbert, 2006. *Las estructuras antropológicas del imaginario,* México, Fondo de Cultura Económica.

Fernández Granados, Jorge, 2007. *Principio de incertidumbre*, San Luis de Potosí, Ed. Era / Universidad de las Américas.

García Bérrio, Antonio, 1989. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poétic*, Madrid, Cátedra.

Kartun, Mauricio, 2005. *Escritos, 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.

Laughlin, Robert, 2007. *Un universo diferente: la reinvención de la física en la Edad de la Emergencia*, Buenos Aires, Katz.

Lévi-Strauss, Claude, 1984. *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.

Lévi-Strauss, Claude, 1968. *Lo crudo y lo cocido*, México D. F, FCE.

Lévi-Strauss, Claude, 1989. *Mito y significado*, México D. F, Alianza Editorial.

Mora Zamora, Arabela, 2005. *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.

Ortiz-Osés, Andrés, 1986. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica postmoderna*, Barcelona, Anthropos.

Wunenburger, Jean-Jacques, 1997. *Philosophie des images*, París, PUF.

Teatro y literatura

Cristian Palacios (Conicet – UBA -
Asociación Teatral Compañía Nacional de Fósforos)
atenalplaneta@gmail.com

No se trata tan sólo de conjugar dos términos equivalentes y hacerlos entrar en contacto (como serían Teatro y Cine o Teatro y Música) sino de interrogar una relación antigua y compleja donde se pone en juego la misma especificidad de esos lenguajes.

El punto de partida es la pregunta disparadora ¿Por qué si justamente el rasgo más relevante del teatro del siglo XX ha sido su rechazo a ser subordinado al texto, su rechazo a ser poco más que la "representación" de un texto previo; por qué, sin embargo, el otro rasgo igualmente relevante, ha sido la proliferación de toda una serie de dramaturgias que se construyen atendiendo a la plasticidad de la escritura - por ejemplo, Heiner Muller o Ramón del Valle Inclán - atendiendo a lo que sólo puede verse en la página impresa y cuidadosamente editada?

Es decir, ¿por qué si hoy sabemos que en teatro lo que importa no es el texto, sino lo que se hace con él o a partir de él, por qué sin embargo toda una generación de dramaturgos se ha volcado a escribir prestando especial atención a aquello que se lee, ampliando los márgenes de la hoja en blanco o dejando de lado los dos puntitos que separan y vinculan lo que se dice del carácter conque ha de imbuirse aquél que lo dice? No debemos olvidar que incluso hoy mismo en nuestras escuelas, el teatro se aprende como género literario. Cualquiera podría replicar observando lo obsoleto que es el sistema educativo de nuestras escuelas y sin embargo no deja de llamar la atención que la obra de teatro, a diferencia, por ejemplo, de un guión cinematográfico, no parece dispuesta a abandonar su pretensión de ser algo que ha de leerse también.

Todo ello nos lleva a preguntarnos qué es el teatro en definitiva. Y ya que entramos en el juego, por qué no preguntarnos qué es lo que de específicamente teatral tiene el género literario que lleva ese nombre y al revés ¿qué hay en una obra de teatro que pueda ser leído en una página impresa, cómo se produce esa operación? Y finalmente, para atender al segundo término de nuestra investigación ¿qué es, también, eso que llamamos la literatura?

No digo que siquiera pueda esbozar en este espacio una respuesta a alguna de estas preguntas. Pero hay algo mágico en el hecho mismo de preguntar. Ya que aunque al final se regrese al punto de partida, o aunque ya se sepa lo que quiere saberse al momento de comenzar, cuando esto sucede, cuando alguien interroga - ya sea un niño el que pregunta y

pone en jaque al poder, o ya sea el poder el que hace las preguntas, como en un interrogatorio policial – cuando esto sucede parece que algo se abre, una puerta, un camino que no estaba antes allí. Y en todo esto alguna cosa hay también de teatral.

Resulta bastante significativo que el primer gran maestro en el arte de interrogar, de hacerse preguntas, haya llegado hacia nosotros principalmente en un formato teatral. Sócrates es sobre todo (el Sócrates de Platón y el de Aristófanes) un personaje de teatro.

Tal vez para un griego del siglo cuarto antes de Cristo la relación entre los diálogos platónicos y los diálogos que se daban sobre el escenario, no fuera tan evidente. Pero sí debía ser evidente que en uno y otro caso se trataba de imitar la interacción conversacional en un tipo de acto de habla que en principio espera la participación de quien está del otro lado, sea éste un público al que se arenga, el coro o un interlocutor al que se apela.

Es de por sí bastante extraño que aquél que dejaría a los tragediógrafos afuera de su república ideal, utilizara una forma tan similar a la de aquellos para referir las enseñanzas de su maestro. Quizás todo ello pueda explicarse por el hecho mismo de que la pregunta escrita sobre un papel se encuentra tan inacabada como el teatro y es a la vez, sin embargo, como éste, una totalidad. Paradoja que también comparte el actor, como ha dejado asentado Diderot, otro maestro en el arte de preguntar. En todo caso, son todas preguntas que habría que hacerse en otro momento y en otro lugar ¿es acaso la dialéctica - o el diálogo - entre el texto teatral y su representación escénica, la misma que se da en el juego de las preguntas y las respuestas? ¿Será esta dimensión perlocutiva (la misma que deja implícita la pregunta) del texto teatral, lo que la diferencia de la literatura? ¿Y hacia donde estaría dirigida la demanda, en el caso de que así sea?

Todo ello podría responderse quizás, volviendo a un muy famoso texto de Michel Foucault, *Lenguaje y literatura*, donde en relación con el segundo término de Foucault parte de esta pregunta que había comenzado a hacerse Sartre, en un libro muy famoso también, de qué cosa es en realidad la literatura, dado que en su nombre y contra su petición de compromiso, los críticos lo "condenaban". Pues bien, dice Sartre "*l*a mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie ha formulado **nunca** estas preguntas*"* (1998).

Foucault dice más bien otra cosa. Al revés que Sartre, él piensa que esas preguntas, desde que existe la literatura, no han dejado nunca de ser formuladas. Porque la literatura no sería en el fondo sino la voluntad de responderlas. Porque la literatura, eso que para nosotros ha llegado a ser la literatura, no comienza a existir sino un poco tardíamente, hacia fines del siglo

XVIII y comienzos del XIX, y comienza en el mismo instante en que alguien se pregunta ¿qué es la literatura?

Es como si dijéramos que desde hace algún tiempo, no más de dos siglos, todo escritor que toma una pluma (o se sienta frente a una computadora) con la voluntad de escribir una obra, lo hace con la intención de que cada frase sobre el papel adquiera su derecho de pertenencia a esa cosa que se llama la literatura. Lo que juzga al escritor y a la obra, no es Dios, no es la crítica, no es la belleza, no es un niño alado sobre una columna de fuego, sino la misma literatura. Es ella la que va dictando, en la medida en que el escritor se esfuerza por pertenecerle, su propio certificado de admisión. Y en esto es en lo que Cervantes o Sterne difieren de Joyce o Mallarmé.

Por supuesto que en la medida en que la literatura ya existe desde hace dos siglos, Cervantes y Sterne forman parte de ella, ya eran parte al momento mismo en que la literatura comienza a nacer. Pero ni Cervantes ni seguramente Sterne escribían para ser admitidos en el interior de este dispositivo extraño, esta máquina que contiene en su interior muchas máquinas iguales o semejantes y que no avanza en el tiempo sino a fuerza de repetir el gesto perlocutivo de demandar una respuesta a las inquietudes que ella misma se plantea:

> No estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura (Foucault 1996: 63-64).

¿Y qué hay con el teatro, entonces? Podríamos pensar que en él se juega una doble demanda, dado que si busca pertenecer a la literatura, y si Foucault está en lo cierto, la relación que el dramaturgo establece con su propio lenguaje, no está exenta de pagar este impuesto imposible. Pero a la vez, participa de una segunda demanda, aquella que debe tributarle al

teatro. Cuando un dramaturgo emprende la tarea de acometer una obra sabe que cada palabra está puesta allí para pertenecer a esa otra cosa que es el teatro, pero sabe también, si lo sabe, que el teatro no es representación de eso que se escribe, sino presencia de algo que sin duda tiene que ver con eso que escribe, pero cuya esencia no se encuentra en la palabra escrita. Más bien se diría que en este caso no es tanto el dramaturgo el que pide su certificado de pertenencia al teatro, sino otra persona.

El que busca que cada gesto, cada efecto de luz, cada palabra y sonido que se pronuncia sobre la escena, encuentre su razón de ser en una obra de teatro, que se diga de ella "esto es teatro" o "he aquí la teatralidad" es un sujeto fundamentalmente colectivo, orquestado bajo la presencia de un director, oficio que, como se sabe, no ha comenzado a existir sino hasta fines del siglo XIX. De allí que, imitando el gesto de Foucault, podríamos decir que tampoco el teatro es tan viejo como creemos. Que en realidad, el teatro bien podría haber nacido en el siglo que no ha cesado de declarar su muerte. Que el teatro - tal y como lo entendemos hoy en día - es incluso un poco posterior al cine.

¿Qué es hoy en día lo propiamente teatral, aquello que debidamente puede llamarse teatro? No un texto sino su puesta en escena. Un acontecimiento. Acontecimiento que – como se sabe – busca ser repetido e irrepetible a la vez. Ahora bien, esta idea de la puesta en escena como arte, es contemporánea o incluso algo posterior al nacimiento del cinematógrafo. Hasta entonces el teatro se entendía de dos maneras que podían o no complementarse: ya sea como "representación" de un texto previo, ya sea como "espectáculo". El teatro, sabemos nosotros hoy, no se reduce a ninguna de esas cosas. Es algo más y algo menos que todo eso. Incluso podríamos preguntarnos si no es justamente el cine quien, al haberle arrebatado al teatro el monopolio de la representación, lo ha obligado a encontrarse a si mismo en el espacio de la presencia escénica, lo ha obligado a preguntarse justamente, ¿qué cosa es el teatro?

¿Cuál es la diferencia entre un actor que camina por un espacio vacío y un técnico que hace lo mismo pocos minutos antes de que comience la escena? Que al técnico le importa francamente muy poco que lo que hace sea teatro, que el técnico no va a detenerse a preguntar "¿esto que hago, está siendo teatro, tiene derecho a ser llamado teatro, es o no es teatral?" Mientras que un actor o un director que lo dirige o el actor dirigiéndose a si mismo, no dejan de preguntarse esto ni un sólo momento. O más bien diríamos que en cada gesto está contenida la pregunta de si lo que se hace es o no es teatro. Para un actor del siglo XVII esta era una pregunta sin sentido. Lo que daba su legitimidad al trabajo del actor era más bien una técnica y un texto que lo autorizaba, una obra poética.

Pero llegados a este punto volvemos a preguntarnos qué pasa entonces con la dramaturgia ¿Cuál es la relación que une al texto con la puesta en escena? ¿Cómo se implican, en qué se relacionan? La respuesta, como anticipamos, no puede ni siquiera aproximarse a ser definitiva. Pero he aquí un primer ensayo: lo que "pasa" de una obra escrita a su puesta en escena no es una comunicación, no es un volver a presentar lo que ya está de antemano presentado. Lo que hay en un buen texto dramático es ante todo un inacabamiento, en la medida en que éste se esfuerza, como se ha dicho, por pertenecer al teatro. Pero no debe olvidarse que un texto dramático, a diferencia de un guión de cine, ya lo hemos dicho, se resiste también a ser sólo un proyecto. No puede ser casualidad, creo yo, que los textos más productivos, los que mejores puestas han logrado, son también los que más han sido leídos y publicados.

El texto de una obra es con respecto a ella, algo así como la "voz" de la cual la obra es cuerpo: un cuerpo extraño, efímero, intangible, un cuerpo que se desvanece en el aire y que se diluye al momento en que termina la presentación. Lo que hace un director, cuando lleva a escena una obra, no es comunicar algo que el texto dice previamente. Es más bien lo que el texto fracasa en decir lo que el director consciente o inconscientemente se esfuerza en presentar.

La demanda que el texto le plantea a la puesta y que la puesta plantea al texto, en este juego de preguntas y respuestas, es la de poder decir algo que de ninguna manera esta dicho. Es, al revés de lo que generalmente se piensa, lo que el texto no dice lo que importa. Cuando es al revés, cuando una obra que ha sido pensada directamente para la escena debe escribirse en el papel, nos encontramos con un desafío quizás más difícil aún, dado que se trata de encerrar los demonios que han habitado el cuerpo del espectáculo en un amuleto que podría dejarlos escapar en un tiempo por venir. En este segundo caso, el dramaturgo se convierte en un exorcista que debe acometer la tarea de encerrar al genio maligno en la botella, del que podría escapar

Para volver a la pregunta del comienzo ¿qué ha motivado a los dramaturgos, en el siglo XX, a prestar especial importancia a la escritura, borrando incluso las marcas de aquello que se reconocía como teatro, los dos puntitos por ejemplo? Creo que la apuesta que ha llevado a cabo gran parte de la dramaturgia contemporánea, al borrar las marcas de su especificidad, es la de poner las cosas de igual a igual entre teatro y literatura. Ya que si el teatro puede leerse como literatura – y al parecer el teatro jamás ha renunciado a ello – no faltará para toda la literatura la posibilidad de ser leída como teatro.

La ontología de la obra de arte es que no puede ser refutada. Nadie puede decir que Shakespeare o Moliere se "equivocaron" sino a condición de reducir a Shakespeare o Moliere

a una tesis particular, a la que sabemos que en el fondo jamás podrán ser reducidos. No es que la tesis no exista, pero existe sólo como hipótesis de lectura de la obra. De hecho, muchas obras inducen hipótesis de lectura, pero casi siempre, en algún punto, la defraudan.

Hay un punto en que la obra permanece absolutamente incomprendida. Una buena puesta en escena no puede olvidar esto. Un director que cree que entiende por completo una obra – creo yo, jamás llegará a ser un buen director. Un director no puede dejar que su propia hipótesis de lectura cancele las otras posibles. No puede dejar que la obra se comprenda en todo momento, que se reduzca a una tesis particular. En definitiva lo que un buen director debe lograr es crear las condiciones para que de una u otra manera – para usar una imagen de Borges - Shakespeare se abra paso.

Bibliografía

BENJAMIN, W. "La tarea del traductor" en *Angelus Novus*. Edhasa, Barcelona, 1971
FOUCAULT, M. "Lenguaje y literatura" en *De lenguaje y literatura*. Paidós: Barcelona, 1996.
SARTRE, J.P. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada. 1998

II. TEATRO LATINOAMERICANO Y ARGENTINO

El miedo de una clase y ¿qué clase de miedo?
Catalina Julia Artesi..... 85

Experiencias de no-actores en no-teatros: el caso de *Ciudades Paralelas* en Argentina y *Santiago 2011: Diario Físico de un viaje* en Chile
Pamela Brownell..... 99

Identidad, construcciones y representaciones del teatro independiente en Tucumán 1960-1975. La crítica teatral de los diarios "Noticias" y "La Gaceta".
Ana Cecilia Concha Bocanegra..... 107

El problema de la identidad en las textualidades sancheana y discepoleana
Patricia Fischer..... 115

El lugar del espectador en la construcción de una estética de teatro popular
Inés Ibarra..... 123

Las innovaciones teatrales de José González Castillo
Natacha Koss..... 130

Pablo Podestá en Paraná
A 88 años de su muerte se recuerda en un congreso internacional de teatro al "príncipe del teatro argentino"
Guillermo Meresman..... 141

Reflexiones en torno al teatro durante la época de Rosas
Lía Noguera..... 149

Convivio y tecnología, procedimientos escénicos creativos para la transgresión de fronteras en el acontecimiento teatral
Gisela Ogás Puga..... 156

Convergencia de teatristas, prácticas y experimentaciones del teatro emergente de la década de 1990 en el cine argentino actual
Carolina Soria..... 163

El miedo de una clase y ¿qué clase de miedo?

Catalina Julia Artesi (UBA)

artesica@yahoo.com

> "Esta clase media asfixiada por las deudas y paralizada por el pánico, y en el pánico cría a sus hijos. Pánico de vivir, pánico de caer, pánico de perder el trabajo, el auto, la casa, las cosas, pánico de llegar a tener todo lo que se debe tener para llegar a ser"
> *Patas arriba* de Eduardo Galeano

A partir de que recuperamos la democracia, hemos visto cómo nuestros autores, actores y directores locales revisan los años de la dictadura cívico-militar y sus secuelas en la sociedad argentina de hoy. Esto es la fragmentación, la pérdida de los lazos solidarios, la anomia y la desmemoria respecto del pasado reciente. Nuestros artistas ejercen un teatro de la memoria, práctica desde la cual construyen una narrativa de lo sucedido, interrogan nuestra historia orientada por las preguntas del presente en función de un futuro mejor. De manera tal que sea posible revisar, mediante una aguda autocrítica, las conductas sociales que determinados sectores produjeron en dicho período. Cito algunos títulos a modo de ejemplo: "*El niño argentino* y *Ala de criados* de Mauricio Kartum (2009), *Mi vida después* de Lola Arias (2010), *Historia de una pasión* de Susana Torres Molina (2010) y *La complicidad de la inocencia* de Zangaro, Patricia - Adriana Genta (2011)".

Selecciono la última pieza. Estas autoras nos proponen repensar las bases identitarias de la llamada clase media argentina. Reflejan determinados sectores de esa clase cuyos rasgos autoritarios -evidentes en la vida cotidiana- tuvieron consecuencias nefastas, ya que colaboraron en la construcción y permanencia de un régimen dictatorial (1976-1983). Como aún no se han reparado las heridas y la sociedad busca la verdad y la justicia, considero necesario el análisis de esta pieza y la realización escénica del director Carlos Ianni.

Memorias de una clase contradictorias

La socióloga Elizabeth Jelín expresa que no hay una definición única de memoria pues en el proceso de construcción debe hablarse de memorias en plural "(…) y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de `verdad´(…)" (Jelín, 2002: 17). Aunque, por su movilidad, posee un carácter selectivo, con olvidos y silencios, asoman a la luz determinados hechos quedando en la oscuridad otros. De esta manera se da lo que Michael Pollak llama "una organización de la memoria" (Altamirano, 2011: 19).

En esta tarea de indagar el pasado, reconstruir los recuerdos, el reconocimiento de sus huellas en la actualidad, tratamos de reconocernos en las imágenes olvidadas o borradas. De esta manera, se van construyendo las memorias en relación con la conformación de identidades individuales y colectivas. "Y la identidad se teje en relación con los otros" (Altamirano, 2011: 21). Michael Pollak al respecto expresa: "Vale decir que memoria e identidad pueden ser perfectamente negociadas, y no son fenómenos que deban ser comprendidos como esencias de una persona o de un grupo" (Altamirano, 2011: 21).

Sin embargo, el carácter fluctuante de las memorias supone la presencia de múltiples identidades. Según Pilar Calveiro "(…) no podemos hablar de memoria, en sentido singular, sino de memorias siempre plurales, diversas y contradictorias, como tampoco podemos hablar de una identidad sino de diferentes identidades que se superponen ya sea en una persona, un grupo social o una nación (…)" (Altamirano, 2011: 21).

La nación constituye una categoría clave de identificación política y también un marco básico de la experiencia social y de la conformación de los actores políticos (Grimson, 2004: 186). Esta sedimentación de la experiencia histórica permite que se establezcan vínculos, por ejemplo durante la dictadura cívico-militar de 1976, "(…) las Fuerzas Armadas y el gobierno dictatorial dejaron profundas marcas en el país sobre los sentidos y usos de la bandera, el himno y otros símbolos nacionales (…)" (Grimson, s/f: 187); algo parecido ocurrió con el mundial de fútbol de 1978 y con el episodio de Malvinas.

Si analizamos la conformación del cuerpo social, una de las identidades colectivas más complejas resulta la llamada clase media argentina, pues las subjetividades individuales y colectivas que la componen se han superpuesto y superponen de distintas maneras, produciéndose consensos y conflictos entre ellas según la coyuntura histórica de nuestro país.

Muchos estudiosos consideran que dicha clase ha sido y es el sector más influyente, cuya historia refleja el apogeo y la decadencia de un deseo. Según Horacio González "(…) ser o autodefinirse de clase media es un refugio de la historia, un lugar tranquilo. Supone un ideal cultural que protege de las inclemencias de la historia. Es el lugar que se separa de la cultura de masas, de la cultura aristocrática y la cultura productiva (…)" (*Caras y Caretas*, 2008: 19).
Al hablar acerca de la identidad en un sentido genérico, resulta común la expresión "lo que es específico de un ser". Pero como se halla inserta en el devenir histórico, nunca se la puede definir integralmente ni es definitiva, porque se construye permanentemente y va cambiando a través del tiempo, y paradójicamente, van constituyéndose sus aspectos distintivos y diferenciadores.

Si revisamos el proceso inmigratorio de finales del siglo XIX -promovido por la elite dirigente que pretendía incorporar a la Argentina al mercado internacional- observamos la conformación de grandes sectores populares que obtuvieron nuevas oportunidades laborales. A su vez, los obreros inmigrantes introdujeron los ideales anarquistas y comunistas que amenazaba el orden capitalista, tejiéndose lazos de solidaridad entre los pobres y los sectores medios. Sin embargo, a muchos políticos conservadores y liberales no les convenían dichos lazos, por lo cual fueron trazando fronteras identitarias para fragmentar el cuerpo social.

Han transcurrido cien años de historia en este sector social y por más que el filósofo Nicolás Casullo exprese "aunque esa identidad sea la no identidad" (*Caras y Caretas*, 2008: 149), en este lapso temporal ha logrado autoconstruirse y redefinirse frente a los diversos hechos sufridos en nuestro país: el apoyo a Hipólito Yrigoyen en 1914; sufrió la Década Infame de 1930; integró la Unión Democrática contra Perón en 1955; muchos apoyaron las dictaduras de Juan C. Onganía y de Jorge R.Videla en los '60 y en los '80, aunque sus hijos estuvieron en la guerrilla; en los '90, estuvieron con el menemismo; sufrieron la crisis del 2001; recientemente, unos votaron a los Kirchner, otros, son opositores.

En esta apretada síntesis que hacemos, sin duda las asociaciones gremiales de los sectores medios evidenciaron agudas contradicciones por la enorme gravitación que en nuestro país adquirió, desde muy temprano, un movimiento obrero liderado por corrientes anarco-sindicalistas, comunistas, socialistas y más tarde peronistas. Durante este largo proceso, sectores de clase media que realizaban actividades bancarias, como empleados de comercio o personal jerárquico en los ministerios oficiales se fragmentaron en dos bandos a partir de la antinomia peronismo-antiperonismo que se fue generando, no obstante ello, nunca dejaron de reconocerse como parte de la "clase trabajadora". Algo parecido sucedió con los partidos políticos, por ejemplo la UCR se proclamó defensor del "pueblo" y de la "nación", conceptos que fueron cambiando pues existía la idea de "pueblo" asociada a la de ciudadano " decente", lo que se oponía al concepto de "pueblo" igual a "clase trabajadora". Pero a partir del derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, se asoció implícitamente a la clase media con el antiperonismo y por lo tanto con posturas antipopulares, reinstalándose la dicotomía sarmientina "civilización" versus "barbarie", esto es el estilo urbano, "prolijo", educado y "racional" en oposición a los descamisados, los sectores populares, "poco prolijos", "irracionales".

Estas y otras problemáticas se avivaron durante las dictaduras cívico-militares de los '60 y los '70, donde las subjetividades individuales y colectivas fueron moldeadas por la opresión-represión del régimen, a tal punto que los sectores medios entraron en contradicción. Por un lado, muchos jóvenes adhirieron a la resistencia dentro y fuera de la guerrilla o en el exilio; por

el otro, ciertos grupos conservadores fueron cómplices directa o indirectamente durante el período dictatorial y también en la post-dictadura, ya en plena democracia. Al respecto, "Es bastante común en la Argentina considerar hasta qué punto la dictadura está presente hoy en prácticas, ideas, ausencias, miedos, constricciones" (Grimson, 2004: 188).

Inclusive, a partir de la implementación de políticas neoliberales impuestas por dichos regímenes dictatoriales -retomadas en los '90-, nuestro país ha sufrido grandes cambios, pues amplios sectores medios se han empobrecido. Otros han modificado su situación y se ubican de otra manera en la estructura, ascendiendo en la escala social (Minujín, 2001: 84). Sin embargo, estos grupos de la clase media no siempre tuvieron conciencia del grado de empobrecimiento que venía sufriendo la sociedad argentina desde hacía mucho tiempo. Durante la dictadura cívico-militar, "(…) los sectores medios no lo percibían, más aún apostaron a que "a ellos no les tocaba", baste recordar la época de la "plata dulce". Ellos no acusaban los signos de descomposición que se exacerbaron (…)", incorporando la cultura del robo, el "yo no fui", "yo no me meto", "lo distinto es sospechoso", "zafo como sea" y "la validez de lo ilegal" (Minujín, s/f: 87). Estas y otras conductas revelan sus temores a la caída, volver al empobrecimiento que habían sufrido sus antecesores durante el fenómeno de la inmigración; miedos que los condujeron a acomodarse, asimilándose a los sectores hegemónicos y a llevar adelante un proceso de desmemoria histórica.

Conspiraciones en la vida cotidiana

En esta ocasión, dos mujeres rioplatenses Adriana Genta y Patricia Zangaro, se unieron para escribir una pieza que pretende interpelar al público actual puesto que abordan hechos de nuestra historia reciente cuyas secuelas terribles en el cuerpo social aún no han sido reparadas. Me refiero a la última dictadura cívico-militar (1976-1983) ocurrida en la Argentina, en cuyo período los golpistas actuaron con otros gobiernos autoritarios de Chile y de Uruguay, llevando adelante un plan macabro denominado Operativo Cóndor. Por lo cual los planteos de esta obra son válidos para nuestros países vecinos.

Tomando como referente *Terror y Miserias del Tercer Reich* (Bertold Brecht, 1938: s/d) de -que hacía referencia a hechos particulares de la sociedad alemana manejada por el nazismo- las autoras encaran un teatro político enfocado a cambiar actitudes en el auditorio, esto es la toma de conciencia por parte de los sectores medios acerca de sus responsabilidades en nuestra sociedad. Establecen analogías entre aquellas situaciones de la Alemania nazi con las de nuestra historia reciente en *La complicidad de la inocencia*, cuyo subtítulo revela dicha intención al denominarla: "Terror y miseria de la clase media argentina". Siguiendo las bases del teatro épico, fragmentan el discurso escénico-dramático, organizan la pieza en seis

episodios e incorporan aspectos del teatro popular en los intermedios, con una murga que enlaza cada episodio y funciona como narradora de la historia; acentuada por signos brechtianos distanciadores de la escena, instrumentos de percusión no convencionales y ritmos festivos, y por las múltiples funciones que cumplen los actores en la escena que el director Carlos Ianni insertó en la puesta. En cada secuencia dramática, revelan un perverso entramado de situaciones cotidianas protagonizadas por personajes de clase media, en cuyas acciones evidencian silencios, temores y contradicciones frente al avance del régimen.

Si bien cada escena fue escrita por una de las dramaturgas, la pieza evidencia un minucioso trabajo dramatúrgico. Aunque los episodios sean unitarios y los personajes anónimos de cada uno no se repitan, reconozco un *crescendo* dramático en su estructura. La titulación de cada secuencia revela una cronología de los hechos, no en un sentido fidedigno de lo fáctico sino que va ejemplificando, mediante una sinécdoque escénica, cómo fue instalándose el miedo y la complicidad en la sociedad civil. Esto es: Escena I: El día del golpe. *Pico cerrado*; Escena II: El exterminio de "La subversión". *Retretes*; Escena III: El miedo se instala en la sociedad. *Marchen*; Escena IV: La complicidad social. *Por algo será*; Escena V: La censura. *Estos son los cuentos*; Escena VI: El estado general de sospecha. *Encuentro*. Con esta gradación del conflicto social y político de la pieza, el protagonista colectivo de la misma -representado por tipos provenientes de los sectores medios- se instala, ejemplificando el espíritu de la época. La fragmentación de la escena, acentuada por los intermedios cuya murga la conforman representantes de las clases populares, refleja en forma de espejo la desmemoria, las contradicciones identitarias de la clase media-media y media-baja, acentuadas por diálogos irónicos, elementos melodramáticos y ciertos rasgos provenientes del policial. Hallo en la estructura dramática dos tramas superpuestas, una en los intermedios con la murga, donde los discursos del Niño y el Bulto hacen referencias a un intertexto emblemático de la historieta argentina: *El Eternauta* de Héctor Oesterheld. La otra, las escenas de la vida cotidiana, donde se revelan las conductas de la clase media argentina. Si bien se encuentran separadas, ambas se conectan pues sugieren lecturas transversales donde se homologan referentes históricos signados por Golpes de Estado cívico-militares: por un lado, los sucesos metaforizados en la historieta citada -cuyo referente histórico es el golpe de 1955 contra Perón- y el de 1976 perpetrado contra otra gestión peronista.

Las secuencias reflejan el grado de disgregación política de la sociedad y el accionar de la población civil en la dictadura mediante los siguientes ejes: el fútbol y política; el terror al panóptico y el disciplinamiento; la desaparición; la censura como amenaza al cuerpo; conflictos entre lo privado y la política.

Usos y sentidos del fútbol

En la secuencia *Pico cerrado* dialogan el Tachero y su Mujer. Aparece la transmisión del partido del Mundial del 78 utilizado como símbolo o bandera nacional. "La apropiación con pretensiones y fuerza monopólicas de lo nacional por parte de las Fuerzas Armadas y el gobierno dictatorial dejó profundas marcas en el país sobre los usos de la bandera, del himno y otros símbolos nacionales. Claro que el país entero festejó el triunfo futbolístico de 1978, imprimiendo gestos patrios sobre los gritos de la tortura y los muertos" (Grimson, 2004: 1879).

Un silencio.
EL TACHERO: Dame el pan.
LA MUJER: Mejor apago.
EL TACHERO: Ni se te ocurra.
LA MUJER: Siguen con los comunicados.
EL TACHERO: Van a dar el partido.
LA MUJER: Lo van a suspender.
EL TACHERO: Lo van a dar.
LA MUJER: ¡Suspenden todo!
EL TACHERO: ¡El partido no![1]

Entre los diálogos asoma la autocensura acerca de los primeros actos de gobierno que realizó la dictadura, también el sentimiento de insensibilidad y aturdimiento frente a los sucesos:

EL TACHERO: Que intervinieron....
LA MUJER: Ah...
EL TACHERO: Servime una copa.
LA MUJER: Los sindicatos.
EL TACHERO: ¿Eh?
LA MUJER: Que intervinieron los sindicatos.
EL TACHERO: ¿Y del partido?
LA MUJER: No dijo nada.
EL TACHERO: Ah.

El varón aparece reproduciendo el discurso patriarcal autoritario, asume el discurso del régimen, reproduce el uso del fútbol como bandera nacional. A su vez, ejerce violencia de género hacia su esposa, que en la escena representa a los colectivos femeninos que eran conscientes de la política del régimen y llevaron adelante políticas de resistencia:

LA MUJER: Si no hay novela, no hay partido.

EL TACHERO: Va a haber goleada.
LA MUJER: No van a jugar.
EL TACHERO: Gol de Kempes o de Houseman.
LA MUJER: No lo vas a ver.
EL TACHERO: Te voy a cerrar el pico.

La desaparición

En *Retretes*, dos mujeres -Nilda y Vivi- parecen ser testigos en un baño de un boliche de un crimen a cargo de los servicios, en dicha escena revelan el miedo frente al terrorismo de estado y su política de desaparición. La ambigüedad de la escena en los comienzos de la situación dramática plantea una especie de enigma policial en torno a la posible víctima -pudiera ser un guerrillero- pero el énfasis está puesto en la internalización del miedo:

Vivi: Una vigila para un lado, otra para el otro. Juntas es mejor.
Nilda: Juntas es asociación ilícita.
Vivi: Si es más de dos.
Nilda: Más de uno.
Vivi: Más de dos.
Nilda: Pero somos dos que vieron algo.
Vivi: No vimos nada.
Nilda: Pero escuchamos que lo arrastraban y lo tiraban ahí adentro.
Vivi: No, no escuchamos nada, tarada.

La exacerbación del "sálvese quien pueda", evidencia la deshumanización y la cosificación de la víctima que promulgaba el discurso hegemónico autoritario mediante la oposición persona- "subversivo", evidenciando su desprecio por la vida humana:

Nilda: Pero abajo hay un bulto. Como un cuerpo.
Vivi: Ah, yo qué sé…
Nilda: Y si sangra será una persona.
Vivi: ¿Y si es un subversivo? Dale, salí de ahí y vámonos.
Nilda: *(Observando más)* No se mueve… Si respirara se movería el nylon ¿no?
Vivi: Sea lo que sea no podemos hacer nada.
Nilda: ¿Y si no es un subversivo? ¿Si es un error?

Vivi: No es culpa nuestra. Por favor, vámonos.

Cuando se develа la incógnita, se muestra aquí cómo algunos sectores medios se preocupaban más por los animales que por la situación de las víctimas:

(Entra con asco, miedo y cautela. Nilda mantiene la puerta entornada defensivamente. Se escuchan ruidos del nylon. Vivi ahoga un grito)

Nilda: ¿Está vivo?

Vivi: *(Consternada)* Está muerta. *(Va descubriendo)* Pobrecita. Tiene la vulva rota. Acababa de parir.

Nilda: ¿Cómo?

Vivi: Es una perrita, Nilda, una perrita. *(Sale cargando el bulto en los brazos, envuelto en el nylon negro, apenadísima. Señalando hacia el retrete)* Ahí le tiraron también los cachorros muertos. Pobrecita, lo que habrá sufrido. ¡Nilda! Justo a mí. Con lo que yo amo a los perros. No puedo verlos sufrir. ¿Por qué le habrán hecho esto? ¿Por qué?

El panóptico

En *Marchen,* en una típica escena realista-costumbrista con elementos absurdistas, La señora y El marido se reencuentran para cenar en su casa. Nuevamente la dinámica consiste el revelar el grado de disciplinamiento en los sectores medios; muestra la generalización del sistema instalándose una especie de panóptico (Michel Foucault). La situación absurda revela el convencimiento de no se podía confiar en nadie. Lo hiperbólico de la farsa se genera por el grado de obsesión que evidencia la pareja. La verdad acerca de su retraso -un operativo en la calle- debe ser callada. Si se reconoce el operativo militar, el castigo resulta inminente:

LA SEÑORA: La culpa es mía.

EL MARIDO: ¿De qué?

LA SEÑORA: Los canelones.

EL MARIDO: No es la primera vez que se te pasan.

LA SEÑORA: No debí decir que se me habían pasado.

EL MARIDO: No tiene importancia.

LA SEÑORA: ¡Para ellos sí!

EL MARIDO: Estás gritando…

Una pausa.

EL MARIDO: ¿Desde cuándo les importan nuestros canelones?

LA SEÑORA: Desde que vos los culpaste de que se me pasaran.

EL MARIDO: ¡¿Yo los culpé?!
LA SEÑORA: Lo insinuaste.
EL MARIDO: ¡¿Cuándo?!
LA SEÑORA: Dijiste que lo sentías.
EL MARIDO: Por haberme retrasado.
LA SEÑORA: ¿Y por qué te retrasaste?
EL MARIDO: Por el operativo.

El título *Por algo será*, remite al discurso ideológico instalado en la sociedad por el cual se justifica una supuesta culpa y la necesidad de que se castigue al militante social. Dos mujeres de clase media baja y otra de la media alta, Clara y Doña Berta, dialogan en un pueblo alejado de la Capital. La escena representa una fiesta de cumpleaños de una niña cuyo padre había trabajado con los curas tercermundistas y ha sido desaparecido por los servicios. En los diálogos surgen claramente dos visiones antagónicas acerca de la víctima de la represión:

D. Berta: Mire, si me decido y le cuento, es para que no crea todo lo que oiga por ahí.
Clara: Pero ¿qué es lo que dicen?
D. Berta: Le van a decir que… que… se lo llevaron los militares por subversivo.
Clara: *(Reprime, tapándose la boca, una exclamación de sorpresa y alarma)*.
D. Berta: Pero no es cierto, no se asuste. Bueno, que se lo llevaron los militares, sí. Pero que sea subversivo, no. Un hombre de trabajo. Un pan de Dios.
Clara: Pero algo habrá hecho.
D. Berta: No… Sólo estaba de catequista con los curas estos que no usan sotana ¿vio? Querían hacer una cooperativa agraria en unos campos abandonados. Y claro, se armó revuelo porque este pueblo tiene sus costumbres y sus patrones, ya de años.

Más adelante, la escena sugiere que el marido de Doña Clara es un hombre de los servicios de inteligencia -proveniente de Córdoba- cuya misión será la de continuar con el terrorismo de estado en el pueblo. La violencia en el discurso de la representante del opresor y su gestualidad constituye una sinécdoque escénica que sugiere futuras muertes:

D. Berta: *(Cautelosa)* Y su esposo…
Clara: Mi esposo ¿qué?

D. Berta: No. Nada. Que… vino por trabajo… ¿no?

Clara: Sí.

D. Berta: Y… ¿de qué trabaja?

Clara: Eso es cosa nuestra.

D. Berta: Sí, sí, claro. Preguntaba para… conocernos más…

Clara: Ya nos va a conocer. Ahora, por favor, llámeme a la nena que se hace tarde.

D. Berta: *(Intimidada)* Sí.. Sí, como no… Si quiere puede salir por el patio. *(Clara termina de plegar la tela y la guarda en su bolso)* ¿La tela…?

Clara: *(Cierra con gesto marcado el bolso donde la guardó y se dispone a salir)* ¿Por acá?

D. Berta: *(Aborta un impulso de decir algo más y le señala la salida)* Por acá… *(salen).*

Censura contra el cuerpo femenino

En *Estos son los cuentos*, dos mujeres -una maestra y la practicante- revelan otras formas de disciplinamiento ejercida en este caso por la institución escolar. Durante el diálogo -en un plano aparentemente superficial- discuten acerca de un material didáctico, un cuento, estableciéndose la correlación entre la censura ideológica y las listas negras en las escuelas con otras censuras ejercidas en el cuerpo social. O sea el ejercicio de violencia de poder en los cuerpos de las mujeres embarazadas -como se da en el caso de La practicante- aludiendo al tema de la apropiación de los bebés por parte de la dictadura:

LA MAESTRA: ¿Sabe lo que es una familia?

LA PRACTICANTE: ¿Una familia...?

LA MAESTRA: ¿Sabe lo que es una sociedad basada en la familia?

LA PRACTICANTE: No sé...

LA MAESTRA: ¡No sabe!

LA PRACTICANTE: ¡No sé a qué se refiere!

LA MAESTRA: ¿No sabe quién vence?

LA PRACTICANTE: ¿Eh?

LA MAESTRA: ¿Cuál es la mano que vence?

LA PRACTICANTE: ¿Habla del cuento?

LA MAESTRA: ¿La verde o la roja?

LA PRACTICANTE: La roja...

LA MAESTRA: ¡Y no sabe a qué me refiero!

Un silencio.

LA MAESTRA: Todavía está a tiempo...

LA PRACTICANTE: ¿De... cambiar de cuento?

LA MAESTRA: De corregir el mal...

Más adelante, la violencia hacia el cuerpo de la mujer se acentúa mediante una amenaza verbal muy cruenta:

LA MAESTRA: ¿Probó con una enema?

LA PRACTICANTE: ¿Una enema...?

LA MAESTRA: Una aguja....

LA PRACTICANTE: ¿De qué habla?

LA MAESTRA: Una caída....

LA PRACTICANTE: ¿Para qué?

LA MAESTRA: Una trompada.

LA PRACTICANTE: Ni siquiera sé todavía...

LA MAESTRA: Una patada.

LA PRACTICANTE: No siga.

LA MAESTRA: Un cuchillazo.

LA PRACTICANTE: Cállese.

LA MAESTRA: Una sangría.

LA PRACTICANTE: Basta.

LA MAESTRA: Hasta vaciarse.

Hacia el final, queda evidente la relación entre censura ideológica y censura corporal:

LA PRACTICANTE: ¿Qué quiere?

LA MAESTRA: ¿Ve estos cuentos?

Silencio de LA PRACTICANTE.

LA MAESTRA: Estos son los cuentos que tenemos que contar.

Conflictos entre lo personal y lo político

En la última escena, dos ex novios se reencuentran en un hotel. El erotismo se mezcla con las pasiones políticas, durante los diálogos que mantienen Edurne y Mateo. La situación va tomando visos insólitos porque en los parlamentos de la mujer gradualmente aparecen reproches acerca de las torpezas que tuvo Mateo cuando era un militante, revelando la

soberbia de muchos combatientes que ejercían una fuerte seducción por causa de su heroicidad:

> MATEO: ¿Por qué el enojo? ¿Qué te hice?
> EDURNE: ¿Qué me hiciste? Si fuera por vos, yo estaría hecha mierda o desaparecida o muerta.
> MATEO: ¿Pensás que yo hablé? Nunca di tu nombre. Ni el de él. Me aguanté lo que no podés ni imaginar, pero no hablé.
> EDURNE: No fue por callarte mi nombre que pasaste lo que pasaste.
> MATEO: Yo no dije eso.
> EDURNE: Te lo habías buscado vos solito, antes de conocerme.
> MATEO: No te estoy acusando de nada. Pero no entiendo de qué me acusás vos.
> EDURNE: Nos hiciste correr riesgos que ni pensábamos. Cuando nos pediste para quedarte en casa, no nos dijiste que estabas tan comprometido.
> MATEO: Es que no estaba tan comprometido. Yo era un simple militante estudiantil.
> EDURNE: Pero te habían ido a buscar a tu casa en Uruguay.
> MATEO: Cuando les pedí alojamiento, todavía no había pasado nada. Al principio, mi venida a Buenos Aires fue sólo preventiva.

Hacia el final de la secuencia, surge la revelación y el quiebre del autoengaño.

Debido a la relación de amor-odio hacia el militante, y el miedo al horror, el discurso del personaje femenino y su delación evidencian las contradicciones entre lo personal y lo político.

> EDURNE: No, no tenés idea de lo que siento. Ni de lo que soy capaz. Y quiero que te enteres de una vez. Voy a hablarte y vas a escucharme *(MATEO avanza hacia ella)* ¡y no voy a dejar que me toques! ¡Lejos! *(MATEO se detiene, EDURNE junta fuerzas, busca las palabras para comenzar).* Me habías deslumbrado. Me parecía una idiotez de tu parte arriesgarte por ese idealismo imposible, pero tenías una fuerza y una pasión que me trastornaron. Eras un huracán en mi vida prolija y aburrida. Me fascinaba lo que tenía nuestra relación de prohibido, de trasgresor, de juego riesgoso. Hasta que me di cuenta que lo riesgoso no era juego. Que

la situación era peligrosa de verdad y que vos eras peligroso. Pero no podía alejarme. Me proponía faltar a esas citas clandestinas en lugares horribles, pero allí iba. Como hoy. A un encuentro maldito y oscuro, pero al que no podía renunciar. Me perfumaba tanto para taparme el olor del miedo. Me di cuenta que sólo me libraría de esa telaraña cuando te agarraran, cosa que tarde o temprano iba a pasar. Pero el hecho de haberte escondido en casa nos convertía también a él y a mí, sin serlo, en subversivos. Si vos caías preso también nosotros íbamos a caer.

MATEO: Pero eso no ocurrió. Hay que cerrar el pasado de una vez. Ya padecimos demasiado. Ahora terminó el horror. Y el miedo. Ustedes no cayeron. Y estamos aquí, vos y yo, vivos y libres.

EDURNE: No caímos porque yo finalmente pude reaccionar. Vos no me cuidaste; yo decidí salvar mi vida y la de él. (Pausa) Me presenté ante el Coronel Vázquez, del Cuartel V, un conocido de mi padre.

MATEO: *(Demudado)* ¿Cómo?

EDURNE: A cambio de que no nos pasara nada, te denuncié.

Queda claro que en este caso se muestra cómo lo personal entraba en conflicto con lo político no sólo por causa de los errores de aquellos sectores medios que habían entrado en la militancia armada, también por contradicciones personales.

Finalmente, en el cierre de la pieza a cargo de la murga, se interpela al "Eternauta" sobreviviente del 55, quien en calidad de testigo de los hechos hace explícita la complicidad de la clase media al señalar que no fueron invasores que llegaron de otros planetas, sino que " (Ellos) Estaban aquí entre nosotros".

Discurso que traslada el conflicto al colectivo social -el público- con la finalidad de que reflexione acerca de los terrores y miserias de aquella clase media.

Conclusiones

En síntesis, acuerdo con Alejandro Grimson cuando señala que, el genocidio es una de las experiencias nacionales que ha marcado a nuestro país: "Sobre los pánicos, a la vez silenciosos y poderosos. Son los fantasmas de la experiencia argentina" (Grimson, 2004: 191). Puesto que ha dejado huellas profundas en la sociedad ya que "(…) los ochenta y los noventa serían años de gran escepticismo respecto de la posibilidad de transformar la realidad de alguna manera más o menos profunda (…)" (Adamovsky, 2009: 412).

No obstante, rescato en estas conclusiones la función con debate que se llevó a cabo el día 9 de mayo del 2011 en donde un panel de invitados dialogó con el auditorio. Si bien hubieron diversas posiciones respecto del pasado reciente, hacia el final una señora expresó que la toma de conciencia por parte de los sectores medios deberá hacerse tanto en forma individual como en forma colectiva, de lo contrario resultaría imposible una auténtica transformación de la sociedad en el futuro, de tal modo que se eviten los errores del pasado.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel. 2009. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión*, 1919-2003. Buenos Aires, Planeta, s/d.

Altamirano, Claudio, 2011. *Puentes de la memoria en el campo educativo*. Buenos Aires.

Grimson, Alejandro, 2004. "La experiencia argentina y sus fantasmas" en *La cultura en las crisis latinoamericanas* (Alejandro Grimson, Comp.), Buenos Aires, Clacso.

Jelín, Elizabeth, 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Minujín, Alberto, 2001. "Medio lleno o medio vacío", en Revista Encrucijadas, Buenos Aires, Año II, Núm.14, Universidad de Buenos Aires.

Sandá, Rosana, s/d. "El ser y la nada" en Dossier *Glorias y miserias de la Clase Media Argentina*. Revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año 47, Núm.2219.

Entrevista a Horacio González, s/d, "Tinelli y Macri, dos profetas" en Dossier *Glorias y miserias de la Clase Media Argentina*. Revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año 47, Núm.2219.

Nota

1. Los textos de la obra que se citan, pertenecen a una versión cedida gentilmente por las autoras.

Experiencias de no-actores en no-teatros: el caso de *Ciudades Paralelas* en Argentina y *Santiago 2011: Diario Físico de un viaje* en Chile

Pamela Brownell (CONICET-UBA-AINCRIT)
pamela_brownell@yahoo.com.ar

1. Impresiones paralelas

Entre fines del año pasado y comienzos de éste, pude ser testigo-participante de dos propuestas artísticas realizadas cada una a un lado de la Cordillera (atravesadas ambas, de todos modos, por una fuerte impronta internacional) en las que pude identificar una gran cantidad de puntos de contacto. Posicionándose en una encrucijada que reúne muchas de la líneas de búsqueda de las artes escénicas contemporáneas, estas experiencias constituyen un excelente inventario de las tensiones y desafíos que plantean tanto a la práctica como a la teoría las diversas *liminalidades* en las que trabajan algunas corrientes del campo artístico actual.

Ciudades Paralelas fue un festival que se realizó en Buenos Aires a fines del año 2010. Su nombre se debe a que el mismo estuvo pensado para ser realizado sucesivamente en distintas ciudades: Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zurich. Para el proyecto, curado por Lola Arias y Stefan Kaegi, se convocó a ocho directores, cada uno de los cuales ideó una intervención para un espacio urbano diferente: una fábrica, una biblioteca, un hotel, un centro comercial, una estación de tren, una sede de tribunales, un departamento, una terraza. En líneas generales, lo que se proponía era un recorrido guiado por una serie de momentos y acciones en el que el espectador-participante (a veces indiscernible a simple vista de los demás habitantes de la ciudad) debía "agenciarse su propio espectáculo".

En enero de 2011, en Santiago de Chile -otra *ciudad paralela*, podríamos decir- se presentó un espectáculo dirigido por el coreógrafo italiano Virgilio Sieni titulado *Santiago 2011: diario físico de un viaje*. En él, se acompañaba a un pequeño grupo de espectadores a través de distintos edificios emblemáticos del centro de la ciudad en el que personas dedicadas habitualmente a la realización de distintos oficios o actividades vocacionales desarrollaban pequeñas coreografías que partían de algunos movimientos y gestos propios de sus tareas cotidianas para transformarlos en piezas de danza minimalista.

En esta ocasión deseo recuperar algunas de las impresiones que me despertaron ambas experiencias, intentando sistematizarlas a partir aquellos rasgos que éstas tienen en común,

con la intuición de que las preguntas que ellas plantean resultan productivas para pensar una gran diversidad de *prácticas liminales*.

2. Las experiencias

Para profundizar un poco más en la descripción muy general de *Ciudades Paralelas* hecha al comienzo, cabe citar un fragmento de la presentación incluida en la página web del proyecto:

> En lugar de transportar escenografías y grupos teatrales el Festival transporta conceptos que se rehacen en el mismo tipo de espacio pero un contexto distinto y con performers diferentes. Estos conceptos transforman espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios para dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad. Son intervenciones que posibilitan un acceso subjetivo a espacios concebidos originariamente para masas.
>
> En Berlín, Buenos Aires Varsovia y Zurich, los proyectos se recontextualizan y se reinventan. Buscando las locaciones y los performers, los ocho artistas se integran en la trama de la ciudad. Así, Ciudades Paralelas es un laboratorio de experimentación itinerante que subvierte las formas de mirar y usar la ciudad (Ciudades Paralelas, 2010).

Me detengo brevemente en las distintas cuatro de las propuestas que componen el Festival a modo de ejemplo. Mariano Pensotti dirige *Estación de tren*, en la que cuatro dramaturgos se ubican en distintos lugares de los dos andenes enfrentados de la la estación con una computadora y escriben acerca de aquello que ven o que imaginan a partir de lo que ven, como escribiendo una novela en tiempo real. Lo que cada uno escribe se proyecta en una pantalla que los transeúntes "y/o" espectadores pueden leer. Aquellos que han llegado allí especialmente para asistir a la propuesta se mezclan con los pasajeros que esperan la llegada del tren, algunos de los cuales se interesan por la experiencia y se suman también como espectadores por el breve lapso que dura su espera.

Por su parte, Gerardo Naumann dirige *Fábrica,* un recorrido ascendente por la pirámide social de una empresa a la que se lleva a un grupo de espectadores que obedientemente irán siguiendo las pautas del camino trazado y dialogando (escuchando, más que nada) con distintos "habitantes" de la fábrica: la chica que hace la limpieza, el operario de una de las máquinas, el capataz, un administrativo, la secretaria del dueño, el gerente (hijo del dueño) que se hace presente por un mensaje grabado en el contestador telefónico (esto en la versión porteña del proyecto, al menos).

Hotel, dirigida por Lola Arias, es un peregrinaje emprendido en solitario por cada espectador, que debe entrar a distintas habitaciones del hotel *Ibis* y quedarse en ella diez minutos: el tiempo que toma a las mucamas limpiar y acomodar cada una de ellas. Al cabo de ese tiempo, una alarma anuncia que se debe continuar. En cada habitación Arias ha realizado un tipo de *instalación* distinta dedicada a cada una de las mucamas del hotel con las que trabajó. Fotos, fragmentos de audio, video y distintos elementos proponen un acercamiento a algún aspecto de sus biografías, sus rutinas, sus mundos. En la última "estación", una de ellas pasa a buscar al espectador solitario y lo acompaña en el trayecto final del recorrido. En una charla abierta con la directora realizada en el marco del Festival, distintos participantes dieron cuenta de su incomodidad ante este momento de intimidad, en el que se encontraban a solas con una persona de la cual sabían algunas cosas, pero a la vez no sabían nada, y cuyo estatuto en ese momento no terminaba de quedar claro: ¿qué se hace con una persona-performer cuando bajamos juntos en el ascensor? ¿Se habla de la obra, del clima, de nada?

Por último, quiero mencionar a *Shopping*, subtitulada *Primera Internacional de los Shopping Malls,* dirigida por el grupo Ligna. Aquí se propone a los participantes (aunque ya venía utilizando la palabra *espectador* con dificultad, aquí se hace directamente inadecuada o, al menos, muy insuficiente) un punto de encuentro cerca de un shopping de la ciudad, donde se les entrega un reproductor digital de música con auriculares y algunas indicaciones básicas. Luego, cada uno parte hacia el centro comercial esperando el comienzo de una transmisión radial. En una combinación entre manifiesto político anti sociedad de consumo y manual de instrucciones, las grabación reproducida en la transmisión propone a los oyentes distintos modos de recorrer el espacio y mirar a su alrededor. También da una serie de indicaciones que buscan generar una complicidad entre todos los participantes de la experiencia, que hasta el final se mantienen inmersos *clandestinamente* en la multitud. En muchos casos, estas indicaciones llevan a los participantes en un camino directo hacia la actuación, con frases parecidas a "apóyese en la baranda y tóquese la nariz, pero sin que nadie lo note" o "entre al negocio, elija una prenda, levántela, mírela bien y luego déjela y vuelva a salir". Cuando todo está terminando, desde la grabación se incita a los participantes a aplaudir y bailar, evidenciando ahora sí su presencia, y generando bastante desconcierto en el shopping. Una vez hecho esto, rápidamente hay que desconcentrar.

Paso ahora a *Diario físico de un viaje.* En este caso se trata de un único *espectáculo-recorrido*, pero que también lleva a los espectadores (en este caso, más claramente tales) a distintos edificios de la ciudad, donde los confronta con distintas propuestas artísticas y distintas "personas reales". Los edificios elegidos aquí son espacios muy cargados simbólicamente e identificados con el patrimonio cultural de la ciudad, todos en la zona céntrica de Santiago, cerca de la Plaza de Armas: la Vicaría de la Solidaridad -identificada como un espacio de

resistencia a la dictadura pinochetista-; los Tribunales de Justicia -coincidentemente con una de las propuestas que no comenté de *Ciudades Paralelas*-; el ex- Congreso de la Nación, y el edificio de los Correos de Chile.

En el primer caso, vemos a unas *arpilleristas* (tejedoras que realizan tradicionales tapices) desarrollar una sencilla pero altamente poética coreografía acompañadas por música clásica y lanas de colores. Luego, en el hall de los tribunales, vemos una cancha de rayuela (chilena) y a un experto jugador que, con la ceremoniosidad de quien conduce un ritual, lanza una pesada pieza metálica atravesando el espacio. A continuación, los espectadores son conducidos a otro espacio del edificio donde funciona la Corte Marcial, y allí, en una penumbra generada por el atardecer y una máquina de humo, un grupo de mujeres mayores junto a cuatro bailarinas jóvenes desarrollan otra coreografía. Caminando unas cuadras se llega al ex-Congreso, donde se ve a un artesano realizar distintos movimientos -entre danza y trabajo- con las distintas maderas que suelen acompañarlo. Finalmente, en el hall del edificio de Correos se ve a un grupo de canteros picando piedras para formar adoquines. En este caso, la coreografía está dada por una suerte de *señalamiento artístico* de sus movimientos cotidianos de trabajo.

En esta breve descripción se intuyen ya algunas diferencias con el proyecto anterior. En primer lugar, la preservación del lugar del espectador. Aunque esto tiene sus complejidades y quiebres (por ejemplo, cuando uno camina por la ciudad entre un edificio y otro, aún participando de esta experiencia artística pero *indiscernible* a primera vista de otros caminantes de la ciudad), en general hay una pauta muy clara de qué debe hacer el espectador. Integrantes de la producción del festival indican la entrada a los lugares, el espacio para sentarse, cuando hay que cambiar de espacio, y marcan la clave de respetuoso silencio que se sostiene en todo momento (casi incluso en los momentos de calle). Por otro lado, probablemente porque el director viene del campo de la danza, lo coreográfico y el movimiento constituyen un eje central en todas las estaciones del recorrido.

Pero existen también, como dijimos, muchos puntos de contacto que pueden identificarse, y a ellos me dedico a continuación.

3. Múltiples niveles de liminalidad

Pensando en términos de liminalidad, podemos ver que ésta puede encontrarse en múltiples niveles. Por un lado, en esa tan mentada frontera/línea de contacto entre arte y vida, ficción y realidad. Los espacios, los intérpretes, el tipo de interacciones posibles, ponen en tensión los

límites entre estas esferas, superponiéndolas y haciendo por momentos sumamente difícil la distinción.

Vinculada con esta dimensión, aparece la idea de los espacios. Si estoy en las calles de la ciudad pero participando de una experiencia artística, cuáles son las fronteras de ese *círculo mágico*. ¿Los habitantes y transeúntes casuales se encuentran en un mismo nivel ontológico de experiencia del espacio que los participantes-espectadores?

También es muy lábil la frontera entre espectadores y actores. Esto se ve sobre todo en varios de los casos de *Ciudades paralelas.* Por un lado, uno no renuncia del todo a esa posición de espectador, aún de la propia performance dentro de la experiencia. Ya que no creo que en ninguna de las experiencias uno termine de convertirse en un participante pleno como lo sería un celebrante en una fiesta o ritual. Uno conserva una distancia que lo lleva a asistir incluso a lo que la propuesta *hace con uno,* o a qué intenta o espera hacer*.* Pero a la vez es innegable que no puede llamarse sólo espectador a quien está arrojado a una experiencia que avanza según su propia voluntad. Si uno no se apoya en la baranda y no se toca la nariz, nadie le va a decir nada. Si uno se sienta en un banco a ver pasar a los demás participantes y no recorre los pasillos del shopping, tampoco. Entonces hay un componente activo fundamental en la toma de decisiones y el desarrollo de las acciones que finalmente compondrán la experiencia artística de cada uno.

Por último, es evidente que este tipo de propuestas se sitúa de lleno en un terreno de cruce entre las artes. La música, la performance, la danza clásica, la instalación y múltiples tipos de intervención muestran las infinitas formas que pueden adoptar las prácticas de liminalidad genérica e interdisciplinaria.

4. Los intérpretes

Aunque ya han sido brevemente mencionados, una atención especial merecen los intérpretes de estas experiencias. Éste es uno de los puntos comunes más evidentes entre ambos proyectos.

Me refiero sobre todo al trabajo con *no-actores.* En *Ciudades paralelas*, sobre todo en el caso de *Fábrica* u *Hotel,* el foco son las historias y la presencia misma de estas personas *recortadas* del fluir cotidiano: los obreros, las mucamas, los empresarios. En ambos casos -y también en otros- se busca trabajar con la no-ficción teatral. Proponer una experiencia performática que nos confronten con nuestros pares (o no tan pares, como mencionaré después).

En *Diario físico de un viaje*, la búsqueda es otra, aunque el canal sea el mismo. En un conversatorio realizado en el marco del Festival Santiago a Mil, donde se presentó el espectáculo, Sieni comentó que lo que le interesaba era el tipo de *intensidad* que podía lograr con intérpretes no profesionales. A diferencia de los bailarines experimentados, que ya han naturalizado y hasta mecanizado cierto trabajo corporal, ellos deben desplegar una gran concentración y energía para realizar los movimientos más sencillos en una coreografía, y esto le resulta al coreógrafo una experiencia sublime. Para completar esta idea, cito una noticia del Festival en la que recogen otras declaraciones suyas:

> Lo que me interesó fue trabajar con estas personas una idea antropológica, psicológica, pero sobre todo poética", explicó el artista. Además, agregó que para él, la cuestión es cómo hacer crecer dentro de esas personas su luz, "cómo esa persona lentamente se acerca a la epifanía", haciendo referencia a ese momento de gloria o felicidad (Santiago a Mil, 2011a).

Por otro lado, como mencionamos en el punto anterior, no se puede soslayar que también se está pensando en los espectadores como *no-actores*. Esa mirada dirigida hacia los movimientos, las acciones, las personalidades, las conductas de las "personas comunes" también está en acto al diseñar determinados marcos para que los espectadores se vuelvan participantes y moldear con ellos una práctica artística.

5. Lo que se busca

Además de lo que acabo de mencionar, encontré otra gran similitud entre ambos proyectos, que puede sintetizarse en la idea de "mirar la ciudad con ojos extranjeros". Por un lado, esto se da literalmente, ya que tanto en el caso de Sieni como en el de los directores de Ciudades Paralelas, todos son (salvo en una de esas ciudades) extranjeros, y esto gravita sobre el modo de encarar las propuestas. Pero por otro lado esto claramente se traslada a los espectadores. Tal vez por esta diferencia ontológica sobre la que me preguntaba antes. Hay algún tipo de transformación en los participantes, que caminan las mismas calles como si no las conocieran. Que llevan su mirada como si fuera una mirada ajena, o al menos, renovada.

Esto se relaciona también con la idea de pensar otros modos de habitar la ciudad y también con llamar la atención sobre lo naturalizado, lo que resulta obvio, lo que ya no se mira. Desde la organización del Festival que co-produjo *Diario físico...*, lo plantean explícitamente:

> ¿Cómo es Santiago visto con los ojos de un extranjero? Nuestra ciudad es interpretada para nosotros, presentada nuevamente como un espacio que hemos olvidado en el transcurso de lo cotidiano. (…)
> Los personajes tradicionales, aquellos que hemos dejado de tomar en cuenta por su presencia obviada, toman protagonismo ante los ojos de Sieni. La interacción de rayueleros, arpilleristas, canteros de colina y artesanos en madera a se cruzan con el recorrido de lugares patrimoniales y de gran simbolismo. No son actores profesionales, son habitantes de nuestra ciudad los que participan del montaje (Santiago a Mil, 2011b).

Personalmente, creo que aquí radica gran parte del peso político que puede atribuirse a propuestas de este tipo.

6. Algunas preguntas

Para terminar, quisiera apuntar algunas preguntas que ambas propuestas me despertaron a partir de sus características comunes.

Por un lado, aparece esta dimensión política que recién mencionaba y que por momentos parece generarse casi *a pesar de*, o por lo menos *independientemente de* las intenciones de los creadores.

Desde mi perspectiva, entiendo que ciertos rasgos comunes en estas experiencias como la *fascinación* con el mundo del trabajo (los obreros fabriles, las mucamas, las tejedoras, los picapedreros, los artesanos) y el tema de las diferencias *de clase* que se llevan a escena junto con ellos (contrastando, por ejemplo, al obrero o a la mucama trabajando con los espectadores que pueden estar un lunes al mediodía disfrutando de esta enriquecedora experiencia artística) buscan nuevas formas artísticas para acercarse a viejos temas, y proponen generar una experiencia política *física,* signada por la mostración y la co-presencia, y no por la tematización y representación en términos ficcionales. Es decir, podría hablarse de una nueva forma política que genera sensaciones a partir de un recorrido que no explica las diferencias de clase sino que las muestra. Sin embargo, en este sentido debo decir que en las charlas con los directores suscitadas en ambos festivales, a más de uno esta perspectiva no les resultó evidente. O por lo menos, no central.

Y un poco en relación con esto me pregunto, entonces, ¿para qué provocar una experiencia de encuentro de este tipo? Y con esto no quiero decir que deba haber una única lectura o un

único objetivo al generar una situación. Pero en casos como el de *Fábrica* u *Hotel*, donde por un lado aparece la posibilidad de conversar con el otro, pero esta posibilidad está a su vez muy restringida y signada por la incomodidad... Si esa incomodidad -que yo interpreto como expresión y señalamiento de una diferencia de clase- no apunta a eso, me queda la pregunta de por qué generarla de ese modo. Por qué abrir un canal de comunicación que muy apresuradamente se cierra.

Y en este sentido, para terminar, aparece una última pregunta, que hace tiempo me hago en torno de las experiencias documentales en general: ¿Cuál es la clave de la relación entre rigidez y azar? ¿Por qué las experiencias que se esfuerzan por exaltar los componentes de imprevisión y *realidad* justamente preveen tanto artificialmente los momentos para esas apariciones? En este sentido, *Diario físico...* se posiciona de un modo más claro respecto de la pauta. No hay mucho margen de duda sobre el tipo de experiencia propuesta.

Creo que en gran medida tiene que ver con el alto nivel de fragilidad de los *materiales* involucrados y las situaciones creadas. Al entrar en terrenos inestables hace falta tomar otros recaudas. En cualquier caso, esta observación es mucho más una inquietud teórica que una crítica. Porque si algo hacen las experiencias como ésta es generar inquietudes, preguntas, sorpresas y desnaturalizaciones, y esta definitivamente es su mayor fortaleza estética y política.

Bibliografía

Ciudades Paralelas (2010) "Ciudades Paralelas: La funcionalidad de la ciudad. *Un proyecto curado por Lola Arias y Stefan Kaegi".* Disponible en: http://www.ciudadesparalelas.com/conceptoesp.html. Consultado el 15 de abril de 2011.

Santiago a Mil (2011a) "Virgilio Sieni, el 'arquitecto del cuerpo', dialoga en Conversaciones Teatrales sobre el arte del gesto", en *Noticias*, www.santiagoamil.cl. Disponible en http://www.santiagoamil.cl/es/?p=6768 . Consultado el 29 de marzo de 2011.

Santiago a Mil (2011b) "*Santiago 2011: Diario físico de un viaje,* la magistral propuesta de Virgilio Sieni al rescate de nuestra identidad", en *Noticias*, www.santiagoamil.cl. Disponible en http://www.santiagoamil.cl/es/?p=6529 . Consultado el 29 de marzo de 2011.

Identidad, construcciones y representaciones del teatro independiente en Tucumán 1960-1975. La crítica teatral de los diarios "Noticias" y "La Gaceta".

Ana Cecilia Concha Bocanegra (UNT / CIUNT)
anitacc43@hotmail.com

Fundamentación y Estado del debate

El *teatro independiente* es un fenómeno complejo que puede ser abordado desde múltiples perspectivas, a saber: la artística, la sociológica, la antropológica, y la histórica, para citar tan solo algunas de ellas. En este proyecto de investigación, el interés radica en analizarlo desde una perspectiva histórica en función, no sólo del espacio geográfico (Tucumán), sino también del período de análisis y las fuentes que se relevarán para su estudio.

Este proyecto de investigación pretende explicar y comprender cómo se construyó y se representó el *teatro independiente* en Tucumán. Para tal efecto, se rastreará la crítica teatral llevada a cabo por los diarios "Noticias" y "La Gaceta" entre 1960 y 1975, siendo ésta última fecha la de cierre del primer diario. El diario "Noticias" era un vespertino que ofrecía variada información, entre ellas las actividades culturales entre las que identificamos al teatro. Lamentablemente tal vez por el escaso conocimiento respecto a la existencia de este periódico, no fue una fuente explotada desde la historiografía.

Al mismo tiempo, cabe aclarar que los datos alusivos al teatro independiente, como antecedente del teatro del grupo, (objeto del proyecto general en el que se inserta esta investigación), son escasos en lo relacionado a estudios históricos analíticos. Dichos estudios, en realidad se abocan preferentemente a una descripción cronológica de puestas en escena, de textos, que realzan las figuras de los grandes actores y actrices, sin enfocarse en un análisis histórico de los contextos y de las identidades y representaciones de lo social que circulan entre los mismos teatristas. En nuestra provincia, la historia del teatro se encuentra en una etapa de incipiente de desarrollo; más abocada a la descripción que al análisis histórico propiamente dicho. En este sentido nuestra propuesta radica en un análisis del desarrollo del teatro a partir de fuentes documentales, específicamente a través de la crítica teatral plasmada en los diarios. Estas fuentes históricas serán la materia prima de este trabajo que intentará traspasar el mero acto descriptivo para enfocarse no sólo en el análisis de la crítica en sí, sino los contextos históricos en que se produjeron, para comprender no sólo la relación texto-contexto, sino también las intencionalidades implícitas en las mismas, las construcciones identitarias que surgieron en torno a ellas y las representaciones que forjaron hacia el interior del teatro independiente como hacia los espectadores.

Siguiendo estos lineamientos proponemos la siguiente hipótesis de trabajo:
La crítica teatral gestó una percepción en el público del teatro independiente, formando identidades y representaciones hacia el interior de los grupos pero al mismo tiempo forjando percepciones y representaciones en el público receptor, todo esto habría estado directamente vinculado a los intereses políticos sostenidos por la prensa escrita.

Los objetivos que nos proponemos son los siguientes:

Objetivos Generales

- Rescatar al diario Noticias como patrimonio cultural tangible.
- Reconocer o detectar la incidencia del contexto político en la formulación y expresión de la crítica teatral.

Objetivos Específicos

- Analizar y comprender la construcción del teatro independiente a través de la crítica teatral.
- Reconocer la incidencia de la crítica teatral en la representación de la misma tanto en el público como en los protagonistas de la misma.
- Incidencia de la crítica en la construcción de un modelo simbólico o estético.

Consideramos que no podemos entender al teatro independiente y su desarrollo sino conocemos el contexto histórico y lugar de su surgimiento, por ello cabe destacar que el *teatro independiente* surgió en la Argentina hacia la década de 1930. El contexto político del país era muy agitado. El golpe de José Félix Uriburu, que instauró un gobierno de corte conservador en manos de la oligarquía; las nuevas oleadas de inmigrantes, propias de esos años; y la proliferación del teatro comercial (o de Revista) que dominó en una ciudad como Buenos Aires, de una u otra manera tuvieron una fuerte incidencia en el surgimiento del teatro independiente como una "vía alterna" de las artes escénicas. "(…) El auge de la revista burda y del sainete ya sin búsquedas y reiterado hasta en los detalles, la repetición de tipos mecanizados y construidos ramplonamente, dejaba muy atrás los antecedentes de un teatro digno (…). La proliferación de libretistas apuntaló en primer término la comercialización de las salas en manos de empresarios, y como resultado mediato aventó las pretensiones, nada artísticas por cierto, de divos, estrellas y primeras figuras para quienes estos compaginadores de argumentos y situaciones supieron cumplir con irrespetuosa puntualidad, que precipitaba la escena nacional hacia su bancarrota"[35].

[35] Marial, José, *El teatro independiente* (Buenos Aires, Ed. Alpe, 1955), 33-34

Con la fundación del Teatro del Pueblo, en Buenos Aires, surgió el primer teatro independiente en Argentina. Uno de sus principales fundamentos fue la necesidad de enfrentar las particulares condiciones culturales por medio de grupos que educaran en el arte de la escena por fuera del teatro taquillero, enfocado en los grandes artistas.

En este sentido, el teatro independiente se propuso conformarse como una organización teatral que educara en el arte de la escena, no sólo a los actores sino también a los espectadores, desarrollando al tiempo un teatro de orientación artística y de contenido popular.

Buscó hacer teatro con un sentido social. De esta manera se construyeron las bases de lo que se conoce como el primer teatro independiente en la Argentina. Una característica importante, fue que el Teatro del Pueblo fue formado por un grupo de personajes visibles en la sociedad de la época tales como Leónidas Barletta, Abraham Vigo, Héctor Ugazio, entre otros.

El propósito de este teatro, y al mismo tiempo del movimiento de teatro independiente en general, era restituir al teatro su valor artístico; en palabras de Marial se trataba de "(…) incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama…Había que dignificar a la actriz y al actor cuya misión ha de ser la de crear interpretando a los más diversos personajes…había que enseñar al público que la obra para él destinada necesitaba de su colaboración, de su juicio…que sobre cualquier interés ha de privar en un teatro popular e independiente (…)"[36].

Dentro de los objetivos del teatro independiente se destacaba la idea del libre desarrollo de los miembros del grupo, a nivel colectivo e individual; se pensaba además, entronizar la idea de que el teatro y la actuación no eran una mera improvisación; el teatro independiente era para los que querían crear libremente, y debía hacerse sin las presiones del mercado e independientemente de la taquilla.

En palabras de Barletta, el objetivo del teatro independiente era "realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo"[37].

Vale la pena señalar que no se tienen referencias precisas sobre la lectura que, al menos en sus orígenes, se hizo del teatro independiente en Tucumán. Hasta donde sabemos se carece de referencias históricas precisas sobre su llegada a la ciudad, aunque sí de los impactos que generó el movimiento en Buenos Aires.

[36] Ibídem, pág. 35

[37] Ordaz, Luis, *Historia del Teatro Argentino*, (Buenos Aires, INT, 1999), 337

En este sentido, el propósito de indagar por la construcción identitaria y la representación del teatro independiente en Tucumán entre 1960 y 1975, será una contribución a la comprensión y el conocimiento del desarrollo de ese movimiento en nuestra provincia. Los estudios respecto al teatro en nuestra provincia se encuentran más bien en una fase incipiente, anecdótica de puestas en escenas y descriptiva, se reduce la historia del teatro a la cronología, en este sentido nuestro objetivo, a tono con la evolución de la historia entendida como una ciencia cuyo objetivo es comprender y explicar al hombre en el tiempo, es poder analizar y entender el desarrollo del teatro independiente en el período objeto de estudio desde el punto de vista estrictamente histórico[38].

La critica teatral de los diarios "Noticias" y la "Gaceta" puede ser una interesante vía para encarar dicho estudio, teniendo en cuenta el contexto político, las líneas ideológicas subyacentes a cada uno de los diarios, el análisis del teatro en sí mismo y el contenido de las obras teatrales objeto de sus escritos.

Marco teórico

En este proyecto, no se plantea la idea de de "construcción" del teatro independiente, en su sentido arquitectónico original[39], sino pensándolo más bien en relación a la construcción identitaria, algo que tiene fuertes repercusiones en las expresiones teatrales contemporáneas de una ciudad como Tucumán.

En el análisis propuesto para explicar el fenómeno del teatro independiente es importante tener en cuenta la conformación de la identidad cultural del grupo, en este sentido Angel Aguirre entiende a esta última como un sistema cultural de referencia, a partir del cual una comunidad define su identidad grupal; es el reconocimiento por parte del individuo de su pertenencia social, y en este reconocimiento se ponen en juego variables emocionales y valorativas[40]. Al mismo tiempo, esa construcción identitaria es móvil, va resignificándose en el juego de la interacción, se construye en la alteridad no sólo hacia el interior del grupo sino también hacia el exterior. Si tomamos el caso de la crítica teatral, incluso con el potencial público receptor de la pieza artística, que en el caso del teatro independiente son los receptores o destinatarios del quehacer teatral, es decir el público. En este estudio nos

[38] *Tucumán es Teatro (Obra Colectiva),*(Tucumán, INT, 2005)
Forté, Martha, *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo.*

[39] Diccionario www.rae.es: fabricar, edificar, hacer de nueva planta una obra de arquitectura o ingeniería, un monumento o en general cualquier obra pública.

[40] Aguirre Baztán, Angel, *Cultura e identidad social: introducción a la antropología* (Barcelona, 1996).La construcción identitaria se construye en relación a otro, de tres maneras diferentes, por un lado se concibe la diferencia como parte de una relación de poder, por otro se concibe al otro entendido como diferente en la igualdad y por último se construye al otro por desigualdad. En Boivin, Mauricio et.al., *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, (Buenos Aires, Ed. Antropofagia, 2006.

interesa ver como los diarios, mediante la crítica, actuaron como mediadores en esta relación teatro independiente - público, en el sentido de que los diarios configuraron una percepción del teatro independiente, mientras que sobre esa misma percepción el teatro también modificó su identidad y percepción de sí mismo. Al mismo tiempo nos interesa ver como a través de la crítica teatral puede observarse la tensión entre teatro estatal y teatro independiente, entendiendo a este último como no burgués y no comercial.

La crítica teatral será analizada desde el punto de vista de la historia cultural, abordada principalmente por Roger Chartier. La nueva impronta de la historia cultural se origina en los últimos treinta años del siglo XX y esta directamente vinculada con la revolución historiográfica generada en la tercera generación de la Escuela Francesa de los Annales. Esta línea de investigación propone la comprensión de las relaciones existentes entre las formas simbólicas y el mundo social. Por este motivo, la historia convergió con disciplinas como la antropología, la psicología, entre otras, que permitieron a los historiadores tomar distancia de los documentos en sí mismos y analizar los comportamientos de los individuos con la finalidad de comprender su valor simbólico explicando las conductas individuales y ritos colectivos como parte de representaciones simbólicas de lo social que van más allá de lo material[41].

Sin embargo, al aproximarse a la naturaleza de los grupos de teatro, un elemento insoslayable a tener en cuenta, es el concepto de representación. La representación según Chartier designa dos cosas, por un lado la incorporación dentro de cada individuo de las estructuras del mundo social que sirven como esquemas de percepción, interacción y entendimiento de lo social. En este sentido sostenemos que la crítica teatral sirvió como creadora de representaciones no sólo hacia los lectores (público o potencial público), sino también hacia el teatro independiente en sí mismo[42]. Por otro lado, nuevamente siguiendo a Chartier, también designa la construcción dinámica de los lazos sociales, es decir que cada individuo tiene una imagen o representación de sí mismo que pone en juego en la interacción social, esto se refiere a un conjunto de gestos, ideas , formas de vida entre otras. En este sentido la crítica teatral también habría contribuido a configurar una representación de los modos de vida y la cosmovisión de los integrantes del teatro independiente tanto hacia el interior del movimiento como hacia el exterior.

Metodología

Si consideramos que todos los tiempos han sido *eras de información*, podemos centrarnos en el problema del modo en que las sociedades le dieron sentido a los acontecimientos y cómo

[41] Chartier, Roger, *El presente del pasado. Escritura de la Historia, Historia de lo escrito*, (México, Universidad Iberoamericana, 2005)

[42] Chartier,Roger, *El mundo como representación. Historia Cultura: entre práctica y representación*, (Barcelona, Ed. Gedisa, 1992).

transmitieron información sobre ellos. Lo que Darnton entiende como una *historia de la comunicación* se basa en que "cada sociedad desarrolla sus propias formas de caza y acopio de la información; las formas en las que comunica pueden poner al descubierto mucho de la manera en que esa sociedad entiende su propia experiencia"[43]. En ese sentido creemos que la crítica teatral es también un modo de entender la información, que tiene una intencionalidad, una subjetividad atravesada por un contexto e intencionalidad, en esta última estaría muy presente la línea ideológica del diario.

Para Julio Aróstegui los problemas de crítica frontal de la prensa son de bastante envergadura. Las informaciones de la prensa necesitan una estricta y profunda depuración con arreglo a técnicas que hoy adquieren un alto grado de sofisticación"[44]. Es indudable la necesidad de estudiar los periódicos en su contexto de producción, ya que el discurso periodístico se refiere a los hechos que considera relevantes de su contexto. La prensa es una fuente que se caracteriza por ser contemporánea con el momento en que tienen lugar los hechos sobre los que se informa. Pero no debemos olvidar que el mismo hecho de *narrar la noticia* constituye por sí mismo un acontecimiento distinto del *hecho que se narra*, y en esto nuevamente aparece el tema de la subjetividad del crítico, la ideología del medio de comunicación y el modo en que incide su mirada en el público receptor de la crítica, y el grupo de teatro objeto de la misma.

En tanto transmisor de noticias, la prensa es un medio idóneo para analizar qué hechos fueron considerados "información" que debía ser transmitida, y sin duda esa selección respondió a una serie de determinaciones sociales, económicas, ideológicas, culturales, etc. Es decir la prensa se constituye como forjadora de representaciones del pasado. Desde principios del siglo XIX, la prensa se constituyó en uno de los principales ámbitos de discusión pública y en una de las principales formas de hacer política y comunicar hechos.

Específicamente en este proyecto se trabajarán con dos diarios, Noticias y La Gaceta, el primero cierra en 1975, el segundo continúa en la actualidad.

Respecto a la disponibilidad de las fuentes cabe mencionar que los archivos del Diario Noticias se conservan en forma dispersa en la Biblioteca del Museo Casa Histórica de Tucumán y en la Fundación Wayra Killa. En la primera se conservan ediciones desde el año 1957 hasta 1975 pero en forma bastante discontinua. Como fruto de la labor de las bibliotecarias las ediciones existentes en "La Casa" se encuentran debidamente conservadas y preservadas, separadas cada edición diaria en folios individuales y clasificadas mensualmente en cajas libres de tóxicos, adecuadas para la conservación de materiales en

[43] Darnton, Robert, El coloquio de los lectores, (México, FCE, 2003), 372

[44] Aróstegui, Julio, *La Investigación Histórica. Teoría y Método*, (Barcelona, Crítica, 1995), 367.

soporte papel. En el caso de la Fundación Wayra Killa (Institución de fomento de la actividad cultural) como fruto del trabajo voluntarioso de sus integrantes se conservan ejemplares desde Diciembre de 1964 hasta Junio 1974. Estos ejemplares se encuentran bastante conservados pero en grave peligro de degradación, ya que los integrantes de la fundación no tienen la formación específica o adecuada para conservar tales bienes. Si bien tienen mucha voluntad y disposición, los ejemplares continúan tal cual los encontraron, encuadernados y perforados con nepacos de metal que se oxidan y corroen el papel de diario. Las tapas de las encuadernaciones individuales son de cartón (así estaban cuando las encontraron los integrantes de la Fundación), material tóxico que absorbe humedad y la transmite al papel de diario, debilitando las hojas y produciendo fragilidad y roturas en las mismas. Hay ediciones que están encuadernadas en tapa dura, agrupadas en tres meses lo que dificulta su manipulación. A todo esto se suma el hecho de que estos Diarios sólo pueden ser consultados en la Sede de la Fundación que es en realidad la casa de uno de sus integrantes, por lo que los horarios de trabajo de archivo están sujetos a los tiempos personales de los integrantes de la Fundación. Cabe acotar que estos son los únicos registros de este diario de los que tenemos conocimiento. “Noticias” era una suerte de pasquín opositor a la siempre oficialista “La Gaceta”. En este sentido, debido a la escasa disponibilidad, dispersión y difusión de las ediciones de “Noticias”, la propuesta es realizar la digitalización, no sólo de la crítica teatral sino también de toda información referida al teatro, en pos de preservar y recuperar estos documentos como material perteneciente al patrimonio tangible, constitutivo de nuestra historia, de nuestra identidad y de nuestra memoria como grupo social. En este sentido proponemos incorporar estas digitalizaciones al patrimonio no sólo de la Fundación Wayra Killa, sino también ponerlo a disponibilidad del Archivo Audiovisual del Instituto Nacional del Teatro.

Respecto al diario La Gaceta, el material disponible se encuentra completo y puede ser consultado en el archivo del diario por los investigadores. Ese material se encuentra microfilmado en su totalidad hasta el año 1970. La consulta de este diario también presenta sus dificultades ya que no es un repositorio histórico, sino esencialmente un archivo de un diario, por lo cual tiene las dificultades del caso, ligadas al pésimo estado de conservación del material editado, la escasa formación de los encargados del archivo respecto a las medidas preventivas para el tratamiento de materiales en soporte papel, lo que incide directamente en el estado de conservación de ese riquísimo repositorio documental, dificultades a las que se suman los escasos horarios de consulta del diario.

Analizaremos específicamente la crítica teatral de ambos diarios a fin de identificar la construcción y representación del teatro independiente en Tucumán, para así obtener una suerte de película cinematográfica de la crítica tucumana en ese período.

Bibliografía

Aguirre Baztán, Angel, 1996. *Cultura e identidad social: introducción a la antropología* Barcelona.

Aróstegui, Julio, 1995. *La Investigación Histórica. Teoría y Método*, Barcelona, Crítica.

Boivin, Mauricio et al., 2006. *Construcciones de otredad. Una introducción a la Antropología social y cultural,* Buenos Aires, Ed. Antropofagia.

Carlson, Marvin, 2009. El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena, Buenos Aires, Ediciones Artes del sur.

Chartier, Roger, 2005. *El presente del pasado. Escritura de la Historia, Historia de lo escrito*, México, Universidad Iberoamericana.

Chartier, Roger, 1992. *El mundo como representación. Historia Cultura: entre práctica y representación*, Barcelona, Ed. Gedisa.

Darnton, Robert, 2003. El coloquio de los lectores, México, FCE.

Forté, Martha, *El teatro en Tucumán,*

Marial, José, 1955. El teatro independiente, Buenos Aires, Ed. Alpe.

Ordaz, Luis, 1999. *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, INT.

Tucumán es teatro, 2005. (Creación Colectiva), Tucumán, INT.

El problema de la identidad en las textualidades sancheana y discepoleana

Patricia Fischer (UBA)
patofischer@yahoo.com

En el melodrama social de Martín Coronado, *La piedra de escándalo* (1902) -texto perteneciente al microsistema del romanticismo tardío (iniciado en 1886)- se inaugura en nuestro teatro "la temática de los hijos del inmigrante enriquecido, educados en la ciudad y que despreciaban a sus padres" (Pellettieri, 2002: 166). Este enfrentamiento generacional lo volvemos a encontrar complejizado y con múltiples variantes al año siguiente, y de forma sistemática, en el microsistema culto, premoderno, de Florencio Sánchez (1903-1930) y en el sistema popular, de forma intertextual, en los grotescos criollos (1923-1934) de Armando Discépolo (ver 2.4.).[45]

Tanto Sánchez como Discépolo hacen trascender a través de sus textos una mirada desahuciada sobre la sociedad y esto evidencia la necesidad de un cambio profundo a nivel político, institucional, legislativo y, por ende, social. La planificación de un modelo de país liberal positivista -que había sido pensado en los '80 del siglo XIX- se había desbaratado a partir de las olas inmigratorias (ver 2.2.), sobre todo a partir de la crisis económica de 1890; y este desajuste en la planificación nacional junto con sus consecuencias es lo que se filtra temáticamente en las obras tanto de Sánchez como de Discépolo. Los cambios en las costumbres, en las comidas, en el lenguaje, en la estética de la ciudad y en los recorridos urbanos, en la conformación social -basada en una constitución plurinacional, plurilingüística y multicultural- y en los modos de sociabilidad trajeron cambios en las formas de vida y en los imaginarios sociales -donde los inmigrantes eran percibidos, en el ámbito urbano, como la "nueva barbarie" (cfr. Malosetti Costa, 1999: 194)- y generaron conflictos vinculados con la violencia, la discriminación y las valoraciones sociales, como también problemas de integración para los sectores marginados -que aparecen tanto en la textualidad de Sánchez como de Discépolo-, fobia hacia las nuevas corrientes político-filosóficas e ideológicas -como el anarquismo y socialismo- con sus demandas sociales, laborales y económicas[46], y un cuestionamiento hacia la idea misma de progreso, muy marcada en los textos discepoleanos.

---

[45] Y de forma paralela en un sainete inmoral paradigmático de Alberto Novión: *Don Chicho*, donde los padres despreocupada e irreverentemente ponen en jaque y desprecian el futuro de sus hijos.

[46] Con la difusión de sus idearios –a través de la creación de diarios y revistas principalmente en apoyo a la ideología anarquista como *La Protesta Humana* (1897), *Martín Fierro* (1904), *Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte* (1909), y del socialismo como *El Obrero* (1890), *El socialista* (1893) y *La vanguardia* (1894)– y prácticas políticas. Otras publicaciones socialistas de Buenos Aires: *Vorwärts. Organ für die Interessen das arbeitenden Volkes* (1888), *ABC del socialismo. Periódico semanal de propaganda popular* (1890), *La Giustizia* (1895), *La Rivendicazione. Giornale socialista settimanale* (1896), *El Diario del Pueblo* (1899), *El emigrato*. Giornale socialista settimanale (1899), *Acción socialista. Periódico sindicalista revolucionario* (1905), *Revista Socialista Internacional. Publicación mensual de exposición del socialismo científico, crítica social e información del movimiento obrero de ambos mundos* (1908), *Humanidad Nueva. Publicación racionalista de sociología, arte, educación, socialismo e información del movimiento obrero internacional* (1910), *Redención. Boletín del Partido Socialista Argentino* (1912). En otros lugares del país, podemos mencionar, entre otras, las siguientes publicaciones socialistas: *Periódico socialista semanal* (Rosario, 1896), *El socialista. Órgano defensor del Partido Obrero Socialista.* (Paraná, 1896), *Trabajo. Diario del Partido Socialista* (Mar del Plata, 1927).

Esta resistencia hacia el inmigrante que había cambiado bruscamente la fisonomía del país y la concepción misma del "ser nacional", se tradujo no sólo en las políticas de gobierno sino también en la conformación de ideologías estéticas tendientes a crear una tradición nacional, un imaginario social que señalara la valoración de algo considerado esencialmente propio, original de nuestros campos, vinculado con nuestras tierras y nuestros habitantes, en detrimento, claramente, del proyecto liberal de la década del '80 del siglo XIX. De esta manera, tanto en la pintura, en la literatura y en el teatro los integrantes del campo intelectual dirigían su mirada hacia el campo, lugar "depositario de esa tradición que se desvanecía en los conventillos, y que a menudo fue evocado como un lugar idílico, deshistorizado, sin conflictos" (Malosetti Costa, 1999: 210).[47]

Sin embargo, hubo un desencanto: parte de la sociedad del novecientos quedaba fuera del retrato nacional. El arte y la realidad nacional no eran sólo el gaucho y las pampas. El inmigrante ya estaba incluido en el paisaje nacional -y principalmente urbano- y era ineludible comprender su itinerario en la historia del país. Este itinerario había sido retratado parcialmente en los sainetes, donde se daba cuenta de la heterogeneidad social en los conventillos y la armónica mezcla entre criollos y gringos en el patio de las casas de inquilinato. Para Pellettieri, el sainete busca dar una interpretación del país desde la mirada de la naciente clase media (espectador implícito de este microsistema) y, desde su primera fase, se puede observar el "abecé de su ideología: el trabajo y las ansias de progreso, el sacrificio por los hijos (la honra social), la mujer como 'eterno femenino'. Y la convicción de que el extranjero debía 'argentinizarse' en el espacio utópico del patio del conventillo" (2002: 204).

Si en el sainete se veían sus grandes mitos, sus esperanzas de mejoramiento, la necesidad de insertarse socialmente y de formar parte del nuevo ser nacional; ahora había que dar cuenta tanto de cómo se estaba abriendo paso esta incipiente clase media conformada por la descendencia inmigratoria como también de aquellos inmigrantes y las generaciones venideras que no se habían podido posicionar satisfactoriamente en el cuerpo social, el quiebre del mito de *fare l'America*, además de las problemáticas que emanaban del interior de cada uno de estos grupos, especialmente la brecha surgida a partir de la distinción

[47] Esta mirada tuvo su expresión en las pinturas, por ejemplo, de Eduardo Schiaffino, Augusto Ballerini, Ángel Della Valle; en la literatura, en escritores como Manuel Gálvez –quien publicó *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* (1910) y *El solar de la raza* (1913) (donde, desde una óptica nacionalista, realiza un balance negativo del Centenario, delinea cómo está constituida el "alma argentina" y expresa su miedo hacia la desnacionalización del país)– y Ricardo Rojas –quien publicó *La restauración nacionalista* (1909) y *Blasón de plata* (1912) (donde indaga sobre la constitución hispano-indiana del argentino)–; y en el teatro: en la evolución del género gauchesco –véase, por ejemplo, el gaucho patriota, respetable y solidario de *Julián Giménez* (1891) de Abdón Arósteguy (cfr. Pellettieri, 2002: 106)– y posteriormente en el nativismo que buscó, mediante el principio constructivo sentimental, exaltar lo nacional a través del trabajo de positivización sobre la figura del gaucho y del campo –entre los autores nativistas podemos mencionar a Martiniano Leguizamón y, por antonomasia, su texto *Calandria* (1896)–. Es importante aclarar que el nativismo "no se define solamente por la temática rural, sino por el tratamiento de la misma, los procedimientos de su poética, y su opción ideológica nacionalista conservadora…" (Mogliani: 2002: 175).

económica, social y cultural entre una y otra generación de inmigrantes. A su vez, existía un nuevo público con un reclamo ideológico propio, a comienzos del siglo XIX, que debía ser respondido. La incipiente clase media se diferenciaba en su reclamo ideológico del público popular, dado que mientras este último estaba satisfecho con el tratamiento reidero y acrítico que se le daba al tema inmigratorio en el microsistema popular del sainete en su primera fase; los sectores medios exigían una semántica reflexiva vinculada con la necesidad de cuestionar la estructura social verticalista y caduca, que respondía al siglo pasado, poner en tela de juicio asimismo instituciones -como la familia- que aparecían trastocadas por las transformaciones sociopolíticas y económicas de las últimas dos décadas del siglo XX, comprender la identidad de esta clase surgente, su posicionamiento y armar un nuevo imaginario social que respondiera a la sociedad del siglo XX, que sea superadora de los conflictos que se desmantelaban en las obras de Sánchez y donde la clase media pudiera aspirar, sin trabas, a la igualdad social. Así, el microsistema del sainete, en su evolución, deja traslucir su desconfianza hacia las reales posibilidades de prosperidad social y económica, pero lo hace tibiamente, respondiendo al reclamo de un público deseoso de abandonar lo cómico desinteresado junto con la imagen idealizada de su existencia en un espacio abuenado o ficticio, para pasar a ver un sainete tragicómico que tuviera algún punto de contacto con el referente. De esta manera, el sainete se problematiza, se vuelve reflexivo y el patetismo de esta segunda fase se ahonda por la impronta escéptica que éste adquiere -y que llegará a su punto cúlmine en el grotesco- y, en ese sinuoso derrotero que transita la inmigración, se entrevén los conflictos institucionales, familiares, el individualismo, el egoísmo social y la incertidumbre de hacia dónde se encamina nuestro país.

El apoyo del público hacia los textos de Sánchez se debió a que los integrantes de la clase media tenían necesidad de comprender y reflexionar sobre la conformación de una nueva sociedad y su lugar en ella. Por estas diversas razones, la reversión del nativismo en manos de Florencio Sánchez fue bien acogida por el campo teatral y el público de la época. Si bien esta vertiente reflexiva la podemos ver confirmada en Discépolo, ya no encontramos en este autor una tesis social. La mirada relativista y melancólica discepoleana ante el desencanto de una época no fue comprendida ni era reclamada dentro del circuito del público popular de los años ’20 y ’30. Lo patético de sus textos había cobrado tal dimensión que rompía el horizonte de expectativa del microsistema en el cual se insertaba su producción. En consecuencia, la recepción inesperada -que no se ajustaba con la comprensión del nuevo microsistema del grotesco-, sumado al menosprecio que el campo intelectual de su tiempo le demostraba a Discépolo, por ser conocido como escritor de sainetes y comedias asainetadas, ocasionaba una suerte de decepción en el ánimo del autor.[48]

[48] Si bien tanto Discépolo como Sánchez conocían la bohemia porteña y los lugares de sociabilidad, y sabían que debían participar en la misma, compartir cafés, lecturas y debates, hacer “buenas migas” para introducir sus obras en el campo teatral de la época, la adaptación de sus proyectos creadores –teñidos por las necesidades económicas– no conformó en su momento a los autores, pero les permitió, finalmente, conjugar las textualidades existentes y refuncionalizarlas con los

Retomamos: Sánchez hace una crítica de ese cuerpo social amplificado de comienzos del siglo XX y muestra los primeros conflictos intergeneracionales que ocurren a partir de los cambios ideológicos que se dan entre la vieja sociedad del siglo anterior y la naciente; asimismo, refleja "las pugnas entre criollos e inmigrantes, las contradicciones entre la cultura urbana y la rural, la lucha de clases. Muestra los conflictos del peón de campo, del obrero, del marginal suburbano, de la pequeña burguesía" (Cappelletti, 1990: LXX); mientras que Discépolo ve el sombrío devenir de aquellas familias de inmigrantes que han sido marginadas de ese cuerpo -en las décadas del '20 y del '30- y cuyos descendientes intentan dificultosamente ingresar al mismo a partir de la negación de sus raíces.

Hay una diferencia importante en la concepción que tiene Sánchez del teatro y en la que tiene Discépolo y que se traduce en la ideología y semántica de sus textos. Por un lado, Sánchez escribe un teatro con tesis social -apelando a recursos del realismo y del naturalismo- porque tiene una visión optimista del teatro. El drama social de Sánchez comulga con la idea sarmentina y de Alberdi de que el teatro debe cumplir con la función de educar y de regenerar a la sociedad, de corregir los males sociales. Por otro lado, Discépolo tiene otra mirada: una nostálgica por el pasado, melancólica y percibe un futuro sin un rumbo positivo.[49]

En Sánchez encontramos una crítica hacia la sociedad cerrada, injusta, discriminadora, hipócrita y una mirada compasiva y defensiva hacia los pobres, los desclasados, los marginados, a saber: las madres solteras, los hijos naturales, los miserables, los enfermos, los adúlteros, a quienes Sánchez toma bajo su amparo en sus escritos (Cfr. Giustachini, 1993).

Sánchez adopta una mirada progresista y moderna que contradice los prejuicios sociales y, de esta manera, produce un desenmascaramiento y propone el cambio. La sociedad de Sánchez aparece dividida entre quienes comulgan ideológicamente con las ideas y los valores del siglo XIX, quienes tienen una mirada obsoleta y quienes tienen una mirada abierta, comprensiva e integradora. Esto mismo se reproduce especularmente en el interior de la familia donde estalla el conflicto y donde se producen los enfrentamientos. Dentro de esta institución Sánchez concreta una denuncia a través de sus dramas de tesis, y presenta "un final conflictivo para intensificar la crítica social" (Giustachini, 1993: 35)[50].

intertextos por ellos elegidos para lograr poéticas propias que se convirtieron en modelos de producción de nuevos textos.

[49] Si para Enrique Santos Discépolo, el tango era un "pensamiento triste que se baila" (Sábato, 1963: 11), vemos que los grotescos de Armando Discépolo transmiten la visión de una época hundida en la desesperanza, un enfoque apocalíptico ya que no comunica ninguna solución o salida optimista o consoladora.

[50] Por este mismo motivo es indispensable el funcionamiento en las obras del autor rioplatense de los procedimientos realistas, a saber: el recurso melodramático acompañado por el encuentro personal, la coincidencia abusiva sobre el personaje fracasado y sufriente y la gradación del conflicto que concluirá en un final desgarrador que acentuará su imputación.

Es importante destacar que Sánchez trabaja con el infortunio público, a diferencia de Discépolo que lo hace con el infortunio privado; es decir, la sociedad es responsable y culpable de lo que le ocurre al individuo. Existe una sociedad injusta, inequitativa, cuyo funcionamiento condiciona a los individuos en sus posibilidades y los lleva a un fracaso ineludible. Discépolo, en cambio, mostrará el desgarro interior del personaje del grotesco una vez que éste queda ajeno a todo, que ha perdido su lugar en el mundo. El personaje fracasado que Discépolo toma de Sánchez no tiene la lucidez suficiente para deliberar sobre su perdición y comprender las causas de los males sociales; si los textos de Sánchez presentan los males sociales y posibles soluciones concientizadoras; los de Discépolo ponen a la vista la realidad injusta, es decir, las irreversibles encrucijadas de la vida moderna. Si en el 900 Sánchez veía una posibilidad de cambio, en los ’20 y ’30 Discépolo parece ser testigo de la agonía que ha provocado el progreso en quienes han quedado fuera de ese sistema.

Si bien los personajes de Sánchez padecen toda clase de males en su vida privada, son males, miserias e injusticias sociales que es necesario revertir a nivel nacional, no sólo particular; es decir, problemas estructurales que afectan a los argentinos como sociedad y en esto anida la crítica de la obra. Sánchez subordina la fatalidad romántica -es decir, la degradación del héroe, la cual está vinculada con el destino-, a la fatalidad naturalista -en otras palabras, a los males sociales que obedecen al ambiente-. Hay una intensificación de lo público sobre lo privado y los individuos son víctimas del medio, de ahí el desinterés de Sánchez por trabajar sobre la responsabilidad individual; y esta mirada determinista se acentúa a partir 1907 y hasta 1910, encontrándonos con sus textos abiertamente naturalistas.

No es difícil comprender cómo problematiza Sánchez -intensamente- el tema de las identidades amenazadas -por un lado, a nivel individual y, por otro (como extensión), a nivel social-: la falta de sustento moral, las carencias afectivas, las penurias económicas, el segregacionismo, la estigmatización social y los prejuicios discriminatorios son claras consecuencias de cómo actúa la clase dirigente de principios del siglo XX “que se autopercibe fracturada y puesta en entredicho por una sociedad plural que la acosa desde diversos flancos” (Falco, 2008: 2). Se trata de una clase dirigente -la misma clase oligárquica liberal (1880-1916) que había impulsado el proceso inmigratorio en los ’80- que está desbordada por los cambios sociales, que debe relegitimarse constantemente y solucionar dos problemas urgentes: por un lado, la peligrosa y competitiva movilidad social ascendente de una clase media en ciernes y, por el otro, la disconformidad de amplios sectores marginados, sumado esto a la imperiosa necesidad de construir inteligentemente una nacionalidad. Esta nacionalidad -entendida como “una instancia *usina* de identidad y de acervos simbólicos homogeneizantes, aceptados por toda la población del espacio geográfico invocado, una “comunidad imaginaria simbólica de pertenencia” (Falco, 2008: 1)- debía ser repensada y

reconstruida sobre la base de la apremiante reestructuración social y, para reflexionar sobre esta nueva identidad nacional, primero había que superar los imaginarios creados en torno a la vieja sociedad finisecular, desmantelar -como lo hizo Sánchez- prejuicios, comprender los cambios en todos sus niveles, las nuevas demandas de integración e igualdad junto con las resistencias. Sánchez, a través de sus textos, rompe los procesos de invisibilización -de supresión de la identidad, de desubjetivación y de negación de los derechos de los sujetos más vulnerables- que operan socialmente, muestra los males sociales recurrentes de la sociedad de principios del siglo XX y las voces que surgen como protesta a partir de los diversos encuentros personales que hacen avanzar la acción.

En el sistema de personajes, encontramos tipos definidos que están divididos entre personajes positivos y negativos que no cambian su esencia constitutiva, aunque haya arrepentimientos y lágrimas. Es interesante ver la división que realiza Giustachini (1993: 35) sobre los personajes de Sánchez entre aquellos que viven de la figuración social -especialmente los ligados con la clase alta, las damas de beneficencia, etc.- y los que deben enfrentarse con la sociedad a partir de sus sufrimientos e intentan desterrar prejuicios e iniquidades presentes en el conjunto social. De esta manera, en sus textos queda evidenciado que para el autor el honor familiar no se edifica sobre la base de figuraciones y falsas construcciones sociales que responden a una sociedad decimonónica estructuralmente verticalista, prejuiciosa y excluyente. Para Sánchez la deshonra de cualquier ser humano está en la falsa moral, en la hipocresía social, en las apariencias que velan la realidad y en el intento de homogeneización y desubjetivación del individuo para que sea aceptado socialmente. Es decir, en este intento de homogeneización se suprime el derecho a la identidad de las personas y en esto reside la amenaza de los personajes. Todo aquel que se diferencia en su modo de pensar o en su forma de vida es rechazado y juzgado duramente y, en contraposición, se presenta la ideología realista-naturalista y cuestionadora de Sánchez que desenmascara y defiende la diversidad y las nuevas ideas de una sociedad con lugar para todos.

Cabe recordar, en este punto del análisis, la definición de identidad como “el presupuesto de la persona que refiere a sus orígenes como ser humano y a su pertenencia, abarcando su nombre, filiación, nacionalidad, idioma, costumbres, cultura propia y demás elementos componentes de su propio ser”. Se trata de aspectos inherentes de la persona, que la constituyen como tal y, si bien son aspectos que comparten con su grupo de convivencia o de filiación, “la distinguen de las demás (personas) y le otorgan individualización propia en las relaciones humanas” (D’Antonio, 2001: 80). Si tenemos en cuenta estos aspectos de la definición, Sánchez critica a una sociedad finisecular conservadora que opera fuertemente en la desmaterialización del individuo en su aspecto esencial, constitutivo, manteniéndolo encorsetado y sometido a inalterables normas de conducta y rígidas formas de pensamiento.

De este modo, Sánchez pone sobre la mesa el derecho a una identidad construida mediante una elección propia. Pero, a su vez, marca la necesidad de dejar atrás esa vida inactual, de barbarie, descripta desde el feísmo y que representa el personaje fracasado.

En síntesis, encontramos como rasgo en común en las obras de Sánchez y Discépolo la intención de ofrecer un teatro testimonial e historicista, que indague sobre la realidad argentina de su tiempo a través de personajes fracasados, devaluados, conflictuados, involucrados en un horizonte social desesperanzado.

La identidad en Sánchez necesita de una redefinición, los presupuestos de las personas -que refieren al concepto mismo de identidad anteriormente definido- deben replantearse frente a una sociedad decimonónica que se ha desestructurado mediante la amplificación de sus bases.

En Sánchez las identidades amenazadas son aquellas que son incomprendidas, marginalizadas, desplazadas del cuerpo social; pero pese a esta mirada consternada sobre el contexto que lo rodea, Sánchez cree que sus textos, al ofrecer una tesis social desenmascarante y cuestionadora de las fallas del sistema, le permitirá al público tomar conciencia de los problemas en busca de un cambio social y político. Las identidades amenazadas que se encuentran excluidas, criticadas y discriminadas dentro de la sociedad deben abrirse paso y buscar su propio lugar, su aceptación y su representatividad. Esa sociedad finisecular, decimonónica, para el autor, no es representativa de la nueva sociedad de principios de siglo. Las fallas sociales, jurídicas e institucionales necesitan mostrarse para despertar la concientización social y ser subsanadas por representantes de la surgente clase media que aspiraba instalarse en el poder. Para Sánchez esta amplificación social es positiva pero resta que cada uno ocupe un lugar de igualdad social y se rompa la remanente estructura rígida verticalista de la sociedad decimonónica junto con su inequitativo sistema socio-económico y sus prejuicios de clase. De hecho, para Sánchez la sociedad de la ciudad de Buenos Aires había evolucionado con respecto a la ciudad de Montevideo que, en contraposición con la primera que era vista como universal y cosmopolita, continuaba anclada en la barbarie y resolviendo los conflictos según la tradición de los guapos criollos, a los puños o con armas blancas.

El teatro de Discépolo, por su parte, también da testimonio de su época; pero es imprescindible precisar que ya no es la época descripta por Sánchez, fallecido en 1910, sino las dos décadas posteriores del ’20 y del ’30, cuando se profundizan los conflictos sociales, políticos y económicos. La brecha histórica que separa la escritura de Sánchez de los

grotescos criollos señala el ocaso de todo posible optimismo. Frente a la agonía del hombre, su crisis interior y la hambruna -incluso la hambruna moral- y ante su identidad sangrante se da paso a un patetismo y un pesimismo irredimibles. La falta de trabajo o de recursos económicos para tener una vida digna, el individualismo para sobrevivir en la vida moderna, la ausencia de un anclaje identificatorio o la pérdida de la tradiciones familiares, el ostracismo en el seno del propio hogar y el sentimiento de ajenidad, la incomunicación, el aislamiento, la falta de comprensión hacia uno mismo y hacia el prójimo, en definitiva: el ser que ha perdido su rumbo y se siente vacío y vaciado de sentido, nos muestran la imposibilidad de revertir el desamparo del hombre frente a un progreso arrollador de la identidad. La ciudad nueva es, para Discépolo, un infierno donde los personajes arden despiadadamente, sin posibilidad de salvación y donde la incertidumbre es la clave de su época. Los personajes discepoleanos parecen ser la continuación trágica de los personajes del autor uruguayo. Como indica Pellettieri (2010), "su deformidad es una suerte de variante de los personajes de Sánchez. De animalización despiadada, interior, marcadamente moderna, cercana a la de los espejos deformantes de Ramón del Valle Inclán" (275).

BIBLIOGRAFÍA

Cappelletti, Ángel J., 1990. "Prólogo", AAVV, *El anarquismo en Amércia Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

D'Antonio, Daniel Hugo, 2001. *Convención sobre los Derechos del Niño, Comentada y anotada*. Buenos Aires, Astrea.

Falco, Alejandro, 2008. "Estado, nación y nacionalidad en la Argentina, 1887-1910", en *Imago Mundi*, 4 de marzo.

Giustachini, Ana Ruth, 1993. "Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés", O. Pellettieri (ed.), *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires, Editorial Galerna/ Revista *Espacio*: 31-38.

Malosetti Costa, Laura, 1999. "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina*. *Arte, sociedad y política*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Mogliani: 2002: 175).

Pellettieri, Osvaldo, 2002. "5. Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930)", en O. Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Volumen II. Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (UBA),

Pellettieri, Osvaldo, 2010. "Una dialéctica de la risa y el llanto", en O. Pellettieri (dir.), *De búsquedas y discursos*. Buenos Aires, Galerna.

Sábato, Ernesto, 1963. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires, Losada.

El lugar del espectador en la construcción de una estética de teatro popular

Inés Ibarra (IUNA)
ibarraines81@yahoo.com.ar

En enero de 2010 fuimos convocados por la organización del Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) – Jujuy 2010 para coordinar el espacio del desmontaje. Este Encuentro que se lleva a cabo en la ciudad de Jujuy desde hace tres años cuenta, no sólo con la programación de espectáculos y sus respectivos desmontajes, sino que además incluye entre sus actividades conferencias, talleres y el plenario final que en la edición de 2010 se llamó "hacia una definición del teatro popular".

Consideramos valiosísima la propuesta de ENTEPOLA tanto como lugar de encuentro e intercambio entre grupos y artistas como así también una herramienta fundamental para democratizar y vincular con la sociedad la multiplicidad de propuestas artísticas y la diversidad de estéticas. En este sentido, nos parecen esenciales los espacios de diálogo, participación y reflexión que no pretenden clausurar conceptos sino abrirlos, ramificarlos, sembrarlos y dejarlos crecer.

Por ello creemos importante, la acción y el efecto de compartir saberes, visiones y experiencias, porque entendemos un encuentro popular como la posibilidad de una construcción colectiva.

El objetivo de los desmontajes está motivado entonces, para que cada grupo pueda compartir el camino recorrido en la producción de su espectáculo dando cuenta de las técnicas teatrales abordadas, el contexto artístico, social y cultural de su lugar de origen, el uso del espacio escénico, otros lenguajes que intervinieron y todas aquellas condiciones de producción que hacen a la puesta.

La actividad consiste en propiciar espacios expositivos y participativos en igual medida, que alienten la reflexión y el intercambio sobre las diferentes propuestas estéticas. Estas charlas se estructuran a partir de la observación y el análisis de los distintos elementos que componen o estructuran un hecho teatral.

1. Los tópicos recurrentes

1.1 Arte y política, Arte y estética

Gran cantidad de las exposiciones en la 2° edición estuvieron marcadas por el carácter político del arte, y en este caso, en el teatro popular. Asimismo, se discutieron las variadas

configuraciones de las obras. En este sentido, lo que fue definiéndose fue que las elecciones del director -o quien haga a su vez de director- respecto al formato de la obra, son decisiones políticas y sumado a esto se desprendería que aunque la obra no tuviera explícitamente un mensaje de contenido político, éste atraviesa la imprenta.

En esta línea, una obra de danza montada por la compañía mexicana, representaba distintos bailes de salón. A primera vista, se prejuzgó un trabajo montado por bailarines profesionales y hasta su poca correlación con el teatro popular. Sin embargo, en el desmontaje se descubrieron ciertos aspectos que no se habían visto arriba del escenario: por ejemplo, el coreógrafo resaltaba su elección de trabajar con bailarines no profesionales que recluía de talleres abiertos a la comunidad montados en barrios humildes de México y que a partir de la formación de una compañía de danza desde el taller, las funciones realizadas por ésta, se destinaban frecuentemente para beneficencia.

Es decir, lo popular no se desprendía de lo que se podía observar en el escenario, sino en las condiciones de producción de la obra, en tanto que desde un taller abierto se formaba una compañía, y popular en su recepción, dado que la compañía desarrolla funciones en el mismo espacio de circulación en el que se había concebido. Hubo razones para creer entonces, que lo popular no se imprime sólo en el acontecimiento observado durante la expectación.

También se habló del cuerpo, en este caso el del actor, como cuerpo ideológico. Su cuerpo alberga la memoria de la historia, del pueblo. De esta manera, el teatro está investido de sentidos que conforman una idea de lo político. Toda decisión estética es por lo tanto ideológica; desde recuperar mitos populares y representarlos en escena, como las decisiones que comprometen al espacio escénico, como lo es la elección de un formato que se adapte a todo tipo de espacio -principalmente la calle- y posibilite, por ejemplo, la representación de un personaje estereotipado de un pueblo eligiendo un formato como el de monólogo-show, o el formato de un teatro de varieté.

Las decisiones estéticas -como posturas políticas- se conciben entonces como uno de los aspectos que se desarrollan en la práctica del teatro popular. En este sentido, observamos en otro ejemplo, un infantil en el que los actores manipulan títeres y que la voz que les dan a sus personajes es de carácter onomatopéyico acentuando la gestualidad de las acciones de los muñecos. Esta configuración hace posible que el espectáculo pueda presentarse sin problemas en cualquier ciudad del mundo y al poder ser fácilmente decodificada en cualquier idioma, se le pueda conceder un carácter inclusivo. En consecuencia, se desprendía que lo popular en esta obra está claramente ligado a la retórica, y que produce a su vez, un efecto en la recepción en tanto su carácter inclusivo.

Otro ejemplo con respecto al texto lo encontramos en el espectáculo de varieté que reunía números de magia, de danza y de humor. El grupo manifestaba que, la representación de una obra casi sin texto disminuye las dificultades que pueden presentarse con respecto al idioma.

2. Lo popular en lo temático, retórico y enunciativo

Con el fin de dar un orden, a grandes rasgos podría decirse que lo popular atraviesa estas tres áreas que desarrollaremos a continuación:

2.1 Lo popular en la elección temática

Se observó en muchas de las obras la tematización de mitos, leyendas o personajes típicos de un pueblo o ciudad. En otros casos se ponían en cuestión procesos históricos, o representaciones de situaciones conflictivas sociales popularizadas a través de los medios masivos de comunicación, como por ejemplo una obra de teatro foro en la que se tematizaba las relación de opresor/oprimido dentro de un ámbito de violencia escolar.

2.2 Lo popular en la retórica

La retórica de una obra se la definió, como ya lo mencionamos anteriormente, en términos de decisiones estéticas referidas a las cuestiones formales, es decir, a los elementos de configuración de la obra en la que reside una decisión política en tanto que se asume una postura. Esta decisión, en cierta forma, se encuentra afectada por las condiciones sociales dadas. Los grupos manifestaron que lo popular en este caso, se desprendería de la elección -política- de determinadas formas por sobre otras.

2.3 Lo popular en la recepción

Se habló también de la manera de abordar el teatro como práctica generadora (o restablecedora) de vínculos sociales. Éste fue un eje fuertemente debatido durante los desmontajes en cuanto al “para quién”.

Podríamos agregar, que muchos grupos reconocieron en el teatro popular un espacio social que implica la accesibilidad -de consumo- “para todos”, no obstante, este término que connota la inclusión se asocia casi exclusivamente a poblaciones de bajos recursos, en riesgo o marginales, excluyendo de esta manera, otras variables que conforman a otros colectivos sociales. En consecuencia, se advirtió la necesidad de ser cuidadosos en este aspecto y ser lo

suficientemente lúcido para reconocer la existencia de ciertos sentidos clasistas cuando se habla del teatro popular como un teatro “para todos”.

3. La tercera Edición

3.1 Segunda experiencia de Desmontaje

A diferencia del año anterior, los tópicos que insistieron con fuerza estuvieron del lado de la figura del gestor cultural/financiación y el vínculo/relación con el público.

Una vez más se observó cierta resistencia, o tal vez dificultad, para hablar exclusivamente de estéticas.

De todas formas, consideramos que esta práctica de desmontaje enriquece notablemente a los grupos que se nutren de las experiencias de cada uno de los pueblos latinoamericanos que participan del Encuentro. De esta manera se comparten “modos de hacer” tanto de Brasil, como Costa Rica, Bolivia, Chile, entre otros.

3.1.1 Figura del gestor / Sistema económico

El gestor cultural es un rol que en su mayoría lo cumple el mismo actor, director o técnico. Al mismo tiempo se señalaba la creciente oferta académica en gestión en diversos países. Este tópico generaba ciertas incomodidades porque conducía a pensar en la marketización del teatro. Lo más difícil era pensar en si se puede trazar una analogía entre la venta de un producto cualquiera, pongámosle indumentaria, y una obra teatral ¿El actor debe además formarse para competir en el mercado y venderse a sí mismo?, ¿El actor es el único que puede vender su producto porque es quien más lo conoce?, ¿O la formación en gestión cultural es una especialidad aparte que media entre la producción y el consumo y que lo cumple alguien de afuera del grupo?

A partir de estas preguntas que se reiteraban una y otra vez, podía observarse que lo que se cuestionaba era la economía misma, el sistema de intercambio, las políticas culturales y los resabios del “libre mercado” en algunos de los discursos.

Lejos de llegar a una conclusión son preguntas que abren nuevos caminos, nuevas preguntas, nuevos cuestionamientos que incluso llegan más allá de las fronteras del teatro.

En la misma sintonía se hablaba de políticas culturales regionales y cada grupo desde su lugar describía su situación.

La gente de Bolivia señalaba que los diversos grupos de teatro de La Paz suelen trabajar en conjunto y articuladamente. Por ejemplo: cuando un grupo sale a vender un espectáculo infantil a escuelas, no sólo ofrece el suyo, sino que además tiene en cuenta a los otros.

También con respecto a nuestro país, se discutía que las políticas culturales de las instituciones más poderosas, se quiebran puesto que no hacen base en las regiones. Aparentemente, estas políticas apoyan lo masivo y no lo popular, se evalúa el éxito desde lo cuantitativo y no desde lo cualitativo. A esto se le acudía una falencia de base teórica del teatro popular. Por ello, la organización de ENTEPOLA considera imperante sentar estas bases.

3.1.2 Estética e identidad del teatro popular

Los elencos Brasileros señalaban que los actores deben identificar su lenguaje para saber a quién se dirigen.

De esta manera se empezó a discutir las necesidades culturales de un pueblo y se manifestaba la necesidad de conocer qué es lo que un pueblo necesita decir. En este sentido, la elección de una temática específica o de una estética en particular, construye la identidad y pertenencia a una comunidad.

Si hablamos de estética propiamente dicha, entramos en la dificultad o imposibilidad empírica de identificar una estética homogénea en el teatro popular. Si algo se vio durante el Encuentro es una polifonía de estéticas, un entrecruzamiento de lenguajes y consideramos que, en todo caso, este es uno de los rasgos fuertes: un encuentro de teatro popular propicia la democratización de lenguajes.

En cuanto a las bases teóricas, lo consideramos como una meta verdaderamente ambiciosa y más que llegar a ella, nos traza el camino hacia donde se dirige el Encuentro mismo. El espacio de desmontaje en este sentido propicia la reflexión y discusión de la estética e identidad del teatro popular como diferente a la práctica teatral, pongámosle por ahora, oficial.

Y en este espacio es que podemos ir oficializando el teatro popular como campo disciplinar autónomo.

Reiteramos que el propósito de llegar a una teoría del teatro popular, es por ahora una brújula para comenzar a diferenciar este campo con otros campos.

3.2 El espectador

A partir de la experiencia del año anterior, con sus errores y con sus aciertos, con un poquito más arado el camino, pensamos agregar una segunda actividad con el público ¿por qué con el público? Bien, la respuesta se sostiene en la necesidad de expandir el espacio reflexivo del desmontaje. Veíamos necesario visualizar a los espectadores, darles un espacio y empezar a considerar al público como un integrante más del Encuentro.

De esta manera se convocó al público jujeño a una charla para que pudiera compartir con nosotros las vivencias y experiencias que cada uno de ellos tuvo ante la presencia de los espectáculos.

El objetivo principal de esta actividad fue la de sensibilizar a los integrantes de la comunidad ante los diferentes modelos estéticos y los diversos conceptos que conforman un hecho teatral, sin olvidar que el contexto que nos reunía era el de un Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano.

Una máxima de la que nos hemos apropiado es la de no subestimar la opinión del público pues éste es el último soporte de la obra, es quien significa la obra mientras acontece y ¿qué es el teatro, sino un acontecimiento?, ¿Qué es el teatro sino un actor que cruza la escena y un espectador que lo mira? Hoy por hoy, los espacios que dominan la significación de un espectáculo -y podríamos extendernos al arte en general- están reservados a especialistas, que se suponen están en posesión de un saber y mayoritariamente integran la institución de la crítica. Esto es natural que suceda en una sociedad mediatizada. Pero yendo un poco más allá, pareció pertinente la posibilidad de abrir otros campos alternativos como lo fue esta experiencia en la cual es el espectador el protagonista de reconstruir el sentido. La crítica media, el espectador integra.

Para abordar cada concepto se incentivó el diálogo e intercambio de los espectadores a partir de ejemplos prácticos (improvisación, performance, representación de escenas cortas) que funcionaron como punto de partida o disparador. De esta manera se evitó generar un espacio estrictamente teórico para privilegiar la participación de los participantes en la construcción colectiva de un sentido estético popular.

4. A modo de cierre

No hay aquí ni conclusiones preliminares, ni modos de conclusión algunos. Tampoco pretensión de hacerlo.

Diremos entonces que esta rica experiencia nos invita a descubrir problematizaciones que se nos mantenían ocultas y que en consecuencia nos llenan el camino de preguntas. También nos animan a cuestionar aquello que creíamos dado. Y en el encuentro, en ese suceso mágico que sólo puede darse cuando uno se siente parte de un colectivo, permitirnos la audacia de meternos en los lugares difíciles de la cultura y porqué no, transformarlos.

Las innovaciones teatrales de José González Castillo

Natacha Koss (UBA/CCC)

natachakoss@yahoo.com.ar

> El teatro nacional, si ha de ser nacional por algo, lo será siempre, y en todo caso, más por las inquietudes que refleje que por las costumbres que describa.
> Por eso es que el escritor teatral no puede eludir ni la influencia del ambiente, ni del momento histórico que vive, ya que el teatro, según los cánones antiguos, sigue siendo un remedo de la vida, lo que le obliga al escritor a reproducirla en el instante en que él la vive.
> Lo demás, como el teatro histórico, el teatro futurista, será literatura, pero no teatro.
> Y yo soy de los que creen que el teatro está al margen de la literatura. De aquí, es que yo no crea en los genios novedosos que están apareciendo todos los días, ni en los nuevos aspectos del teatro que se propician, porque el teatro, como la vida, de la cual es remedo, no tiene nada más que dos elementos dramáticos: el hombre y la mujer, y éstos no se innovarán jamás...
> (J.G.C., *Anuario teatral de 1924,* p. 172)

A mediados de la década del ’50, José González Castillo se había convertido en un ilustre desconocido de la escena teatral nacional. Seguía siendo recordado como figura del tango, como “padre de” Cátulo y, tal vez, como *factutom* de Argentores. Pero la realidad era que sus obras casi no se representaban.

Recién en 1990 Alberto Ure lo sacó del olvido con la laureada puesta de *Los invertidos.* Estrenada en el teatro Lorange, fue repuesta al año siguiente en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, cosechando numerosos premios. Así y todo, pese al éxito alcanzado, las obras de Castillo siguen estando escasamente presentes en los escenarios.

Por eso consideramos indispensable rescatar la obra del dramaturgo, no solamente para reivindicar su lugar en el canon, sino también para ponerlo al alcance de las nuevas generaciones de teatreros.

Nuestro autor nació en Rosario un 25 de enero de 1885 y falleció el 22 de octubre de 1937. Dramaturgo, letrista de tango, periodista, guionista de cine, luchador gremial, modificó la escena teatral en más de un sentido.

Tuvo dos hermanos mayores que fallecieron antes que él; su madre murió cuando tenía seis años y su padre poco tiempo después. Siendo huérfano, un pariente lo envió al Seminario Consular de Orán, en la provincia de Salta, ya que el joven Castillo ansiaba ser clérigo. Sin

embargo, dentro del seminario, la actividad de la que más disfrutaba era la puesta en escena de los cuadros religiosos para las festividades. Sin alcanzar la mayoría de edad, se fugó del claustro hacia el norte del país, haciendo pequeños trabajos manuales que le permitían sobrevivir. Recorrió Latinoamérica por la costa del Pacífico, hasta que volvió a Argentina instalándose en Rosario. Allí se vinculó con políticos como Lisandro de la Torre, a la vez que conoció a una de sus amistades más perdurables: Florencio Sánchez, con quien compartió no solamente la labor periodística y teatral, sino también los ideales políticos. Cercanos al anarquismo, ambos participaron en las luchas gremiales tanto en Rosario como en Buenos Aires, ciudad a la que González Castillo se trasladó para trabajar en Tribunales, como oficial encargado de los embargos; cargo en el cual, como es de suponer debido a su filiación política, no duró mucho.

Convivió con Amanda Bello (a quien prácticamente raptó de su casa) sin casarse con ella, porque la pareja no aceptaba el matrimonio civil. Tuvo tres hijos: Gema -después bailarina en el Teatro Colón-, Carlos Hugo y Cátulo (figura emblemática del tango), quien en un reportaje recuerda que "el bautismo me llegó a los 28 años". Cuando nací, mi padre fue al Registro Civil y le dijo al empleado: "Vengo a inscribir a mi hijo. Se llama Descanso Dominical González Castillo". El empleado dijo que no. Lo convencieron los amigos y transó en ponerme nombres convencionales. "Era un anarquista genial" (Horvath 2006). Amanda Bello, falleció en 1930.

En 1907 fue preso con el público y los actores cuando estrenó *Los rebeldes* apoyando una huelga del sindicato ferroviario; tres años más tarde, debido a un proceso en su contra relacionado con sus inclinaciones anarquistas, se vio obligado a mudarse con su mujer y sus tres hijos a Valparaíso (Chile), en donde trabajó como comerciante de vinos, tarea para la que necesitaba conocer el inglés. Poco después logró integrarse al periódico *El Mercurio*, desde donde encabezó una enérgica campaña anticlerical. Debido a la feroz controversia desatada, decidió renunciar y armar su propio proyecto junto a Francisco Benavente, que tampoco prosperó. Sin embargo volvió a ocupar puestos periodísticos importantes e, incluso, fue asesor legislativo.

Ya en Buenos Aires trabajó como empleado de la casa Gluckmann, "donde traducía los carteles de las películas mudas francesas y norteamericanas, y además escribía los "reclames" para los diarios y revistas; fue también uno de los primeros guionistas del cine argentino" (Ford y Manzziotti, 1991: 78). Así, dio cuenda de la nueva sensibilidad finisecular que se estaba generando merced a las innovaciones tecnológicas en la urbe porteña.

Si bien tenía estrenos en su haber[51], comienza a ser conocido su nombre cuando el 30 de septiembre de 1907, con música de Antonio Reynoso, fue representada *Del fango* por la compañía de Pepe Podestá en el teatro Apolo. Al respecto, el actor / acróbata / director / empresario recuerda en sus memorias: "Con esta obra hizo su debut en el teatro González Castillo, uno de los cerebros más vigorosos de nuestra escena" (2003: 161).

Para 1914 se incorporó al staff del mítico diario *Crítica* de Natalio Botana. A la vez, participó en los tempranos procesos de sindicalización en la cultura y de defensa de los derechos de autor, ocupando luego diversos cargos en el Círculo Argentino de Autores y Argentores.

Asimismo encabezó una compañía tradicionalista con la que representó *Juan Moreira*, *Santos Vega* y *Martín Fierro* en el teatro San Martín, en noviembre de 1915.

Interesado por las instituciones barriales, el 12 de febrero de 1928 José González Castillo, Cesar Garriogós y un grupo de intelectuales dieron luz a la Universidad Popular de Boedo, que durante más de 20 años difundió cultura entre quienes pertenecían a las clases menos favorecidas de la población. Allí enseñaba un inglés básico, aquel aprendido en Chile, cuando era corredor de vinos. En 1932, en los altos de un café ubicado en Boedo 868, fundó la Peña Pacha Camac, uno de los más importantes centros irradiadores de cultura de su época, donde se dieron clases de dibujo, pintura, música y declamación.

Así es recordado por sus amigos:
Con su corbata voladora y el sombrero de anchas alas, José González Castillo delineaba la imagen de un poeta romántico, en cuyo pecho latía un corazón generoso, justiciero, combativo e infatigable. Vicente Martínez Cuitiño, compañero de luchas y de bohemia, rememoraba: "Asistía diariamente a Los Inmortales. Llegaba erguido bajo el anchuroso sombrero pleno de fe y con el ardor suficiente para destruir, desde su ideario de rebelión, todas las injusticias del mundo." (Ordaz 2005: 257)

La reivindicación del sainete

Muy conocida es la conferencia que Florencio Sánchez dictara bajo el título de "El teatro nacional"[52], en donde insulta al trabajo de los Podestá y al teatro popular en términos generales. A la vez, se reivindica como continuador de Manuel José de Labardén, desprestigiando todas las poéticas y todos los autores intermedios, mientras que se posiciona

[51] Nos referimos a *Romano* y la citada *Los rebeldes*, ambas de 1907.
[52] Según Dardo Cúneo (1952), el original de este escrito fue presentado para su publicación en el año 1916 a Ángel Folco, director de la revista *Proteo*.

a sí mismo como piedra fundacional del "verdadero" teatro contemporáneo, es decir, del "teatro de ideas".

De Labardén a nuestros días se habían producido cosas esporádicas de producción teatral, toda ella ingenua cuando no del todo inferior, servil en la forma y vacua en la esencia.
Pero sobrevino una familia de saltimbanquis, esa ilustre familia de los Podestases (…) eran mimos más o menos expresivos. No hablaban aún, pero ya empezaban a hacer daño (…).

M´hijo el dotor, reflejando costumbres vividas, produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y la 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. Inolvidables ovaciones, que marcaron el rumbo definitivo de mis aspiraciones, encarrilaron mis actividades intelectuales malgastadas hasta entonces en tanteos estériles en el periodismo y me proporcionaron pan para alimentarme, estímulo para luchar, y hasta ¿por qué no confesarlo? hasta una compañera que alegra mi vida y comparte mis insomnios.

¡Ah, el teatro criollo, las escenas campesinas!

El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como esa y las aplaudiré.

Se escribió muy poco más en ese género. Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito; pero con positiva probidad artística.

Más arriba afirmamos que la carrera de González Castillo se vio firmemente ligada a la de Sánchez por tres cuestiones: la labor periodística, la inserción teatral y la adhesión al anarquismo. Hasta tal punto compartieron intereses, que la labor de Castillo quedó injustamente eclipsada por la de su colega.

Sin embargo, en lo que atañe a las poéticas teatrales, nuestro autor fue innovador en muchos sentidos; por ejemplo, siendo un intelectual de principios del siglo XX, supo ver las virtudes tanto de lo culto cuanto de lo popular.

En su conferencia "El sainete, medio de expresión teatral argentino", dictada en 1937, se adelanta a las modernas teorías de Jean-Marie Pradier o de Richard Schechner, al afirmar que el teatro es un rasgo cultural característico del ser humano. Se desprende de los pensadores que sostienen el origen grecolatino de la escena y alega que:

> El teatro debió ser el medio natural de expresión artística de los hombres congregados en familias y pueblos… Antes que aprender a cantar, a bailar, a tocar un instrumento, a pintar o a esculpir -artes que llamaremos individuales-, el hombre, en su vida de relación, debió "hacer teatro", propiamente dicho. (…) He podido observar, en las largas correrías de mi infancia por el norte argentino, las costumbres de las tribus matacas, tobas y chirihuanas (…) En sus borracheras, sin embargo, a la luz de la luna y alrededor de un tam-tam primitivo, especie de candombe de percusión, uno de los bailarines era el bufón, el cómico de los demás, que los hacía desternillarse de risa, en medio del rito religioso, con sus muecas y contorciones (…) Estas eran, sin duda, caricaturas de los gestos del cacique viejo (…) del curandero de la tribu (…) del guerrero cojo (…).

Para aquellas gentes, que no habían visto ni sospechado jamás la forma de un tablado, eso era teatro, sin duda, cuya repetición esperaban ansiosamente durante semanas enteras.

En formas consideradas parateatrales, Castillo percibió lo que hoy sostiene la filosofía del teatro: la articulación del convivio, la poiesis y la expectación (no la fábula, el sistema de signos o la estructura) es lo que define al acontecimiento teatral (cf. Dubatti 2010).

Este principio constructor es el que posibilitó que su producción oscilara siempre entre una diversidad de poéticas que, ya sean populares o cultas, le permitían evidenciar sus tesis sociales a través de formas híbridas.

Realzando las virtudes de los géneros cómicos, alega que con ellos es tan efectiva la crítica social como con los géneros dramáticos: "Aparece Nemesio Trejo, ridiculizando la politiquería criolla que comenzaba a explotar el "capital electoral" de algún gringo influyente (...)". Por su puesto que las ansias de rédito económico de algunos empresarios siempre tienden a desmerecer la calidad artística; pero en términos de Castillo, eso no es responsabilidad del género chico[53] en sí.

Lo más llamativo, es que pone a un mismo nivel las poéticas dramáticas y las cómicas, al situarlas ambas como herencia directa de los inmigrantes del viejo continente.

Así como, en el "género chico", era el modelo español el que reproducíamos o el acontecimiento público el que nos inspiraba, así en el teatro grande, fue siempre la última compañía extranjera o el último éxito llegado con ella, el patrón que nos demarcaba rumbos y

[53] Recordemos que se llama "género chico" al sainete, la zarzuela, los entremeses, etc. Es decir, a obras de teatro de corta duración, casi siempre cómicas, que podían programarse por secciones en los teatros comerciales.

procedimientos.

En estas condiciones, el teatro de Ibsen fue la más extraordinaria y fecunda de esas influencias para el teatro nacional.

Las compañías italianas de Zacconi y Novelli, que nos visitaron por aquella época, traían en sus repertorios algunas de las obras del genio nórdico. El éxito obtenido en Europa, especialmente en Italia, que por entonces era nuestra fuente de inspiración, se reflejaba en la curiosidad de los intelectuales americanos; y fue en ese éxito, como en otros de François de Curel, su discípulo francés, y de Sudermann, su heredero alemán, donde abrevaron los jóvenes escritores argentinos, que, con Florencio Sánchez a la cabeza, se aprestaban en Buenos Aires a trabajar para el teatro.

Pese a reconocer que la mejor época del sainete ya había sucumbido a mediados de la década del '30, Castillo no deja de afirmar que la consolidación del teatro nacional se le debe a él.

Y el acervo del teatro nacional se enriqueció con el tesoro de sainetes cuyo valor artístico, cuya oriundez argentina y cuya originalidad, no sólo no se han superado aún, sino que muy pocas veces han sido igualados por la obra grande, impregnada de espíritu extranjero, de técnicas acomodaticias y de "snobismo" pedante...

Como vemos, un abismo se abre aquí entre Sánchez y nuestro autor. Pellettieri dice al respecto que es meritorio de su parte el hecho de que "advirtiera la germinalidad del sainete en un momento en el que se pensaba que el género estaba destinado al olvido" (2001: 226). No obstante, debemos recordar que fue el pensamiento del uruguayo el que primó en la escena porteña y que, más tarde, se extendió a diversas ramas del quehacer teatral, desestimando la producción popular nacional, tal como recuerda Alberto Ure muchos años después:

> (...) La expansión creciente de lo que se llamaba "método Stanislavsky" había transformado en algo de pésimo gusto interesarse en el pasado actoral o autoral del teatro argentino, y si alguien hubiera dicho que le interesaba tanto González Castillo como Tennessee Williams o Tita Merello como Anne Bancroft hubiera sido automáticamente tomado como un provocador degenerado (1991: 65) (...).

Poética(s) de autor

Castillo escribió entremeses, sainetes, letras de tango que son a la vez fábulas teatrales, dramas de tesis, etc. Como sosteníamos, sus producciones fueron innovadoras tanto a nivel morfológico como temático.

Los dientes del perro -hecha en colaboración con Alberto Weisbach- es un excelente ejemplo, ya que funciona como un instaurador de discursividad para futuras obras. Siendo un sainete tragicómico agregó la novedad de incorporar a la representación *Mi noche triste* -un tango canción de Samuel Castriota y Pascual Contursi, que el año anterior el dúo Gardel-Razzano habían estrenado- cuyo éxito provocó la utilización permanente de este recurso, generando gran cantidad de espectáculos híbridos de teatro-tango. Además, si bien no fue el primero en hacerlo, incorporó el cronotopo del cabaret con tal pregnancia, que hasta el periodismo contemporáneo se vio obligado a reconocerlo: "De este modo, se introducían cambios en la puesta en escena del género que la crítica de *Los dientes del perro* destacó: "La orquesta Firpo instalada en el escenario en la escena del cabaret, dio una nota novedosa e interesante" (*La Mañana* , 27/04/1918), así como se señalaba el "realismo" o la "desnudez y crudeza" con que se representó el ambiente del cabaret, ya que la inclusión de tangos trajo aparejada la representación de sus espacios típicos" (Aisemberg 2006: 24-25). Sacando al sainete del patio del conventillo, amplió la mirada del espectador hacia otras locaciones como el interior de la fábrica (*La Serenata*), la oficina (*La Telaraña*) o el aguantadero de una banda de ladrones (*Chirimoya*).

En términos de Sirena Pellarolo, esta fusión entre teatro y tango conforma una nueva estructura teatral anti-aristotélica y no representativa, ya que "lo que presentan es una fiesta de la meta-teatralidad semejante a la de la revista, donde la mimesis sirve de soporte a la segmentación de los número musicales y de danzas" (2010:37).

Pero además hay otra característica fundamental, que atañe al nivel semántico de *Los dientes…* y que será casi una marca de autor: atendiendo al carácter tragicómico de este tipo de sainete, la obra pone al descubierto la hipocresía social al postular la imposibilidad de resarcimiento de la mujer caída en desgracia, a la vez que en la sociedad se maneja una doble moral que permite establecer relaciones comerciales "decentes" con el mismo tipo de mujeres caídas. "En González Castillo la denuncia es moral. Ataca a la totalidad de la sociedad, por considerarla injusta (…) Es una denuncia totalizadora. No se trata de una ley que hay que corregir para que los hombres puedan desarrollarse y progresar" (Mazziotti, 1987: 44). Y el recurso para la instauración de la tesis será, como en otras obras del autor, la parábola religiosa que da nombre a la pieza.

Entre los saberes bíblicos premodernos y los avances de la ciudad moderna con sus cabarets y garçonnière, transcurren piezas como el sainete anteriormente citado, o los dramas de tesis como *Los invertidos*. Ford y Monzziotti sostienen al respecto que "(…) la obra de González Castillo avanza simultáneamente y de manera interrelacionada entre la denuncia y la crítica social, la percepción de los nuevos espacios y actores urbanos y el desarrollo de los medios masivos. Esto hace que de alguna manera produzca el efecto de una obra dispersa, irregular, rápida (…)" (1991: 82).

Pero además, Castillo escapa a la división maniqueísta de personajes positivos y negativos -propia del melodrama- para arriesgarse a la identificación con un protagonista ambiguo. De esta manera, no sólo expone las razones de los "inmorales" y los "vencidos", sino que además posibilita finales abiertos que transforman a las obras en *problema plays* (apuntando aquí otra notable diferencia con la dramaturgia de Florencio Sánchez), intentando siempre llegar al público masivo. Refiriéndose a *Los invertidos*, Ure sostiene que "los autores argentinos son leídos en general con le desprecio que muchos sienten hacia el propio pasado, como si hubieran sido tontos incapaces de simbolizar y como si González Castillo hubiera tenido la única intención de erradicar la homosexualidad de la sociedad argentina, y no que, por encima de cualquier declaración ocasional, en sus diálogos aparecieran situaciones no definibles por la moral de la época. Seguramente por eso escribía teatro" (1991: 68).

Fiel a su ideal libertario, sus obras suelen contener un fin didáctico, aunque no moralizante. Durante la época en que el Parlamento comenzó a discutir la ley de divorcio impulsada por Mario Bravo (1918), Castillo escribió *La mujer de Ulises*. También cuestionó en sus obras los derechos de los hijos naturales, las madres solteras, los homosexuales, travestis, etc. Ante el auge de la trata de blancas -siendo epicentro los puertos Buenos Aires y Rosario- nuestro autor trabajó a la figura de la milonguita como una víctima tanto del sistema prostibulario como de la hipócrita sociedad pequeño burguesa.

La hibridización de las estructuras teatrales europeas finiseculares, el desarrollo de la urbe capitalina, la creación de los nuevos medios masivos y las problemáticas específicas de la ley y la política argentina, encontraron en González Castillo tierra fértil donde fusionarse. Y gracias al pensamiento libertario sus obras, cerca del didactismo, se alejaron de lo dogmático. Plagada de puntos suspensivos, tanto su obra teórica como su obra dramática dejan abierto el espacio de la duda, del silencio, del balbuceo y la vacilación. Pese a eso, la realidad social será para él una cantera inagotable de historias para contar.

Bibliografía

Aisemberg, Alicia, 2006. “La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo” en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires, Galerna.

_____, 2009. “El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo”, en Koss, María Natacha, Gabriel Chapo Fernández y Alicia Aisemberg. *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”. Colección Premios.* Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Baczko, Bronislaw, 1984. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Barthes Roland, 1980. *Mitologías*. México, Siglo XXI.

Barzani, Carlos A., 2000. “Uranianos, invertidos y amorales. Homosexualidad e imaginarios sociales en Buenos Aires (1902-1954)”; en *Topía, un sitio de psicoanálisis, sociedad y cultura*, año X, Nº XXVIII, mayo/agosto.

Berger, P - Luckmann, 1989. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Bosch, Mariano G., 1969. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá.* Buenos Aires, Ediciones Solar.

Carricaburo, Norma, 1999. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco/ Libros.

Casadevall, Domingo F., 1957. *El tema de la mala vida en el teatro nacional*. Buenos Aires, Kraft.

Castoriadis, Cornelius, 1993. *La institución imaginaria de la realidad*. Buenos Aires, Tusquest.

Cúneo, Dardo, 1952. *Teatro completo de Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Claridad.

Díaz, Esther, 2001. *Buenos Aires. Una mirada filosófica*. Buenos Aires, Biblos.

Dubatti, Jorge, 2010. *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Atuel.

_____, 2006. *Henrik Ibsen, Una casa de muñecas - Un enemigo del Pueblo.* Buenos Aires, Colihue Clásica.

_____, 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas.* Buenos Aires, Colihue Universidad.

Durand Gilbert, 1982. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid, Taurus.

Durand Gilbert, 1993. *Mitoanálisis y mitocrítica.* Barcelona, Anthropos.

_____, 2005. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu

Eliade, Mircea, 1977. *El mito del eterno retorno.* Madrid, Alianza/Emecé.

Ford, Aníbal - Nora Mazziotti, 1991. “José González Castillo: cine mudo, fábricas y garçonières” en José González Castillo, *Los invertidos*. Buenos Aires, Puntosur.

Foucault, Michel, 2006. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir.* París, Gallimard.

Gallo, Blas Raúl, 1958. *Historia del sainete nacional.* Buenos Aires, Quetzal.

Geirola, Gustavo, 1995. “Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo”, en *Latin American Theatre Review*, Spring, University of Kansas.

Gobello, José, 2004. *Novísimo diccionario de lunfardo.* Buenos Aires, Corregidor.

Grimal, Pierre, 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.

Gubern, Román, 1974. “Teoría del Melodrama” en *Mensajes icónicos en la cultura de masas.* Barcelona, Ed. Lumen.

Horvath, Ricardo, 2006. *Café, bar, billares.- Cátulo Castillo* en “Artículos” del Centro Cultural de la Cooperación. Fecha de última consulta 01-02-11 [http://www.centrocultural.coop/la-ciudad-del-tango/cafe-bar-billares--catulo-castillo.html]

Ingenieros, José (s/d) *Estudios sobre el amor*. Buenos Aires, Biblioteca Las Grandes Obras.

Mazziotti, Nora, 1987. “Tres hipótesis en torno a la obra de José González Castillo”, en *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*. Buenos Aires, ACITA.

Mina, Carlos, 2007. *Tango. Una mezcla milagrosa. (1917-1956)*. Buenos Aires, Sudamericana.

Moya, Ismael, 1944. *Refranero.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.

Ordaz, Luis, 1957. *El teatro en el Río de la Plata.* Buenos Aires, Leviatán.

_____, 2005. *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, tomo1. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Pellarolo, Sirena, 2010. *Sainetes, cabaret, minas y tango*. Buenos Aires, Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 2001. “José González Castillo: práctica y teoría teatral” en *Escena y realidad*. Buenos Aires, Galerna.

_____, (dir.), 2005. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, La emancipación cultural (1884-1930),* vol. II. Buenos Aires, Galerna.

_____, 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna.

Podestá, José J., 2003. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional del Teatro.

Rama, Ángel, 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses.* Buenos Aires, CEAL.

Romano, Eduardo, 1983. “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, *Sobre poesía popular argentina.* Buenos Aires, CEAL.

Rosenblat, Ángel, 1984. *Estudios dedicados a la Argentina*. Caracas, Monte Ávila.

Scannone, Juan Carlos, 1984. *Sabiduría popular, símbolo y filosofía*. Buenos Aires, Guadalupe.

Seibel, Beatriz, 2002. *Historia del teatro argentino; desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.

Tálice, Roberto, 1981. “Evocación y ubicación de José González Castillo”, en AAVV, *Historia del tango: Los poetas.* Buenos Aires, Corregidor.

Thomasseau, Jean Marie, 1989. *El melodrama.* México, FCE.

Ubersfeld, Anne, 1998. *Leer el teatro II.* Madrid, ADE.

Ulla, Noemí, 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, CEAL.
Ure, Alberto, 1991. “La realidad del escenario. Notas sobre la puesta en escena de *Los invertidos*” en José González Castillo, *Los invertidos*. Buenos Aires, Puntosur.

Fuentes

Archivo de Jacobo de Diego (1948), INET.

Pablo Podestá en Paraná

A 88 años de su muerte se recuerda en un congreso internacional de teatro al "príncipe del teatro argentino"

Guillermo Meresman (GETEA, UBA/ FHAy CS, UADER)
guillermomeresman@hotmail.com

Digámoslo desde un principio: existe tal grado de desconocimiento generalizado sobre *uno de los más grandes intérpretes del teatro rioplatense de todos los tiempos*, que cualquier dato que se sume, cualquier interpretación que se proponga, adquiere un valor particular.

Dicha la aseveración contundente sobre el primer gran actor del siglo XX, admitamos que carecemos de abundantes documentos que podrían probar la primera afirmación, o al menos fundamentarla o justificarla mejor. Y es que, ciñéndonos al título de este trabajo, apenas si contábamos hasta ayer, con un puñado de fotografías, fechas y textos capaces de dar una aproximación a la tarea llevada a cabo por Pablo Podestá (22 de noviembre de 1875, Montevideo - 1923) en territorio urquicisista.

Algunos autores han permitido dar una idea de lo decisivo de ese consecuente trabajo artístico, que Pablo irradió a lo largo de su carrera también por el Litoral. Señalaremos nosotros el origen, evolución y final de ese tránsito nacional.

El retrato está ahí, atravesando las décadas, como fiel exponente de la modernización de la época: los enormes ojos de mirada panorámica, los labios expresivos y generosos, las mejillas algo hinchadas y el cuello robusto. El intérprete se inclina sobre su foto como Narciso en las aguas, y estampa con la lapicera a fuente que le han regalado, su firma, la fecha, el nombre de la ciudad: Paraná.

Es septiembre de 1914. *El Diario* acaba de fundarse en la capital de la provincia y es, de algún modo, como si comenzara el siglo también para los ciudadanos entrerrianos.

Plena consolidación de un campo cultural autónomo, y de algunas de sus instituciones fundamentales, los años del Centenario debaten las lógicas de clase y la organización de los Estados municipales.
Aunque la modernidad -y su lucha contra la época precedente- venía manifestándose desde hacía años, un texto y su representación clave para la historia del teatro en Entre Ríos fue *Gloria y Miseria*, de Antonio Medina, ocurrido pocos años antes, al momento de las funciones que ofrecería con su nueva compañía Pablo Podestá en el Teatro Municipal 3 de Febrero.

Todavía, en la foto, se lo ve joven, y con un hálito de consagrado. Conoce el pueblerío desde antes que los hacendados y periodistas del matutino, y es lo primero que dice en la entrevista apócrifa*: en 1892, él integraba el reparto de la compañía que estrenara, primero bajo carpa de circo y luego en el Teatro que recuerda la Batalla de Caseros, al exitoso *Juan Moreira* que protagonizara su hermano Pepe, al frente de una *troupe* de descollantes artistas.

Adolescente, menta las calles adoquinadas y de tierra, y los faroles a gas en la plaza 1 de Mayo. Habla, Pablo, midiéndose en las palabras y las miradas, ante el periodista. El mundo era otro, dice, en 1892, al menos para él mismo. Si bien sus hermanos mayores -seis- aseguraron su subsistencia desde la pérdida de sus padres, ya con cinco o seis años había comprendido que debía aprender a cantar, bailar, cabalgar, zapatear y hacer gimnasia si quería comer y seguir prolongando ese estado de casi infancia perpetua… Debía poder ser otro… como tal vez lo fuera ahora allí, en la redacción del matutino frente a uno de sus admiradores… recordando visitas anteriores, aventuras, oraciones de Florencio o de Sánchez Gardel… dichas en distintas oportunidades…

Pablo mira para afuera y ve cruzar dos o tres paseantes en dirección Este u Oeste, endomingados, céntricos… Pregunta por el café y las mesas verdes, y hasta sobre la marcha del cine-teatro de Pascual Rodrigo, en el que ha escuchado que tenían un buen pianista contratado, y ahora, una terraza recién inaugurada, frente a la Plaza 1 de Mayo…

Cuando habla de la música se entusiasma. Dirá que toca bien la guitarra, además de violonchelo, que compone y es payador, y que pinta y esculpe también… Pero que se ha dedicado a la actuación…

Para 1914, 1915, Pablo había estrenado su obra *Miseria* (1911) y restaba aún dar a conocer *El sobrino*, de 1917, dos únicos textos mencionados por los historiadores.

El relevamiento del archivo privado de *El Diario*, aporta un nuevo dato significativo para la historiografía teatral nacional. Nos referimos a una comedia del actor -*El Diario* solo dijo “mejor éste que aquel”-, cuyo título *Dos valientes*, ofrecida en el Teatro Municipal 3 de Febrero el 7 de enero de 1915, y perdida hasta hoy.

La pieza fue mencionada luego de la laudatoria y extensa crítica anónima que daba cuenta de *La montaña de las brujas*, exitoso drama de Julio Sánchez Gardel, también ofrecida el día anterior. Ese 8 de enero además se mencionan las funciones de *Las d’enfrente*, a beneficio de Orfilia Rico, y de *Al campo* y *El anzuelo*.

El seguimiento del mes de enero de ese año, es prueba de la nutrida actividad escénica en la capital provincial, así como descubre detalles y perspectivas del teatro argentino de la época del Centenario. Además subraya la importancia que tenía la actividad teatral para el decano periódico de extracción radical, y la calidad de los críticos y periodistas del matutino recientemente fundado para "institucionalizar el país". La tournée Podestá se inicia el viernes 1 de enero de 1915 con *Barranca abajo* "del malogrado Sánchez" y concluiría con la comedia de Novión *Doña Rosario*, escrita como se sabe expresamente para Orfilia Rico, y de importante trascendencia.

El Diario apuntaba que "El debut de esta noche promete revestir los caracteres de un verdadero suceso artístico", y en una larga nota acerca del primer actor, ofrece una pintura minuciosa: "Ya está aquí el artista. Como pocas veces podemos decir con fruición, está aquí 'nuestro' artista, porque Pablo Podestá además del blasón de su nombre, tiene el honor de ser el príncipe de este teatro argentino, criollo, americano, vislumbrado en una justa ansia de cosa propia por refrendar el alegato de la propia cultura".

Desde el arca de los tordillos de pista, hasta (a) la Sicilia en que Zacconi magnificara su genio, Pablo Podestá ha seguido *ascensionalmente* su carrera, porque así como fue diestro en sus actividades de saltimbanqui lo fue en las adaptaciones dramáticas de la escena.

La venida de un Podestá, evoca en nosotros los primeros albores de sus triunfos, cuando marcaron una época con Scott, llevando modestamente el alma gaucha a las tablas, iniciación indiscutida del teatro argentino.

Pablo lo encarna con todas sus bondades y todos sus defectos. Aunque más excepcional en la tragedia que en la comedia, conoce las vetas del preciosismo galo, y sin enfermarse de bohemia, la saborea cuando quiere y, el teatro es entonces una prolongación de su propio temperamento.

Viene a nosotros, tal vez con cariño. Busca aire más despejado y recuerdos más tiernos. Por nuestra parte, lo recibimos con simpatías. "Bienvenido el artista."

El 3 de enero, vuelve *El Diario* a ocuparse de la temporada de verano, asegurando que la compañía "es digna de las obras que interpreta", y aseverando que esos actores "no atravesaron mares para beber en academias…, poco aprendieron de la crítica tinterillera de las gacetas rioplatenses, pero movidos instintivamente por una fuerza interior, les bastó la limpidez del concepto, la rectitud del criterio, y la observación de algunos buenos modelos, para que sintieran las responsabilidades de sus papeles y las sintieran con ingénito talento

como el pintor sin ateliers y el vate sin librejos de rima". En esta edición *El Diario* reproduce una foto del artista.

Después de reconocerle el carisma, talento y simpatía a la Rico, el crítico sostiene: "La debilidad femenina, el candor de la buena moza, las incógnitas de los grandes ojos trae Camila Quiroga, y el alma criolla de sus desplantes de bravura y en la inocencia de muchacho grande…, viene con Julio Escarsela."

Mientras que en la matinée se ofrecería *Las de Barranco*, a la noche la compañía daría el *Santos Vega* de Bayón Herrera y *La gaucha*, de Novión. Dos días más tarde, el crítico señaló que el domingo había revivido "bajo las líneas severas y el tono pálido de nuestro coliseo, el teatro aquel de los moreiras invencibles, a través de cuyas randas, facones, vinchas y guachas, se trasuntaba el valor desmedido de la raza".

En tal sentido no fue escena propicia para el explayamiento de las aptitudes de Pablo Podestá y los artistas que le acompañan, esa moderna versada sobre Vega, que si bien no adelanta en muchos grados el teatro nacional, le infiltra, le restaura el alma genuinamente argentina, ya bastante azotada por las rachas del cosmopolitanismo en auge, casualmente allí donde tiene su cuna. El verso de Bayón voló suelto con verdaderas reminiscentes andanzas en el empuje bravío del cantor, en la pasión inocente de la pampeana Margarita, en el desborde de la sana alegría, y en la payada invencible del guapo trovador. El público regocijóse con esta restauración de cosas propias y aplaudió frenéticamente a los actores. Para la noche se anunciaba *El novio de mamá*, comedia de Discépolo y de Rosa.

El 6 de enero de 1915, además de avisar el estreno en matinée de *Los mirasoles*, y la reposición nocturna (8:45 p.m.) de *La montaña…*, *El Diario* ofrece una dura crítica a la pieza del afamado binomio, rescatando las interpretaciones de Rico y Escarsela, y el 10, anuncia los estrenos de *Eclipse de sol*, de Enrique García Velloso y *El arlequín*, de Otto Cione, con la reposición nocturna de *Doña Rosario*.

El 12 de enero, *El Diario* informa que terminó su temporada la compañía de Pablo Podestá, comentando la obra "de patología social" que tematizaba la pieza de Cione, en la que encontraba reminiscencias de *Los espectros* (Ibsen), y que el público saludó repetidas veces a los actores, que se ajustaron con mucha discreción a sus papeles.

"En él se fundían o renacían distintas tradiciones artísticas que pueden, en gran medida, parecer contradictorias" escribió Alicia Aisemberg, y no dudó en destacar otro aspecto característico del actor popular: su eclecticismo (2002: 248 y sig.).

Para los primeros años del siglo XX, Pablo seguía en el Apolo, según Bosch (1969: 160) "destacándose en todas las obras en que tomaba parte, y sus interpretaciones no eran ya discutidas ni objetadas en forma alguna, ya fueran papeles serios, ya chuscos, ya medianamente cómicos o sentimentales, siempre encuadraban en las mil facetas de su temperamento, de verdadero artista".

En 1906 conforma su compañía propia. *Barranca abajo*, de Sánchez, *Alma gaucha*, de Alberto Ghiraldo, *La montaña de las brujas* (1912) de Julio Sánchez Gardel eran algunos de los textos que se convirtieron en caballitos de batalla en las repetidas giras por las provincias.

Afirma Bosch (1969: 273-274): "Después de la obra de Sánchez Gardel, Pablo Podestá estrenó una muy ponderada de Nicolás Granada, *El minué federal*, que fue presentada con lujo de detalles realmente notables, con sus trajes de época, decorados magníficos. Tratábase de un drama de cuatro actos de gran aparatosidad. Y la empresa no escatimó gastos ni esfuerzos, para presentarla dignamente". Pablo Podestá en su rol de Rosas estuvo muy acertado "(…) La obra se dio 26 veces consecutivas, suspendiéndose cuando los calores apretaron y la fatiga de Pablo le obligó a tomarse un buen descanso; se suspendió hasta la nueva temporada que debía comenzar el primero de marzo de 1913. Desde ese día (14 de noviembre), Pablo descansó (…)". Estaba ya enfermo del mal que le mató; y confiado en su robustez, en su físico fuerte de antiguo acróbata, no quería curarse; nunca quiso hacerse un tratamiento que necesitaba. El historiador menciona que a comienzos de 1913 Pablo inaugura la temporada con la Cía. que había formado con Angelina Pagano, con un texto (*El miedo de los felices*) del peruano Felipe Sassone, al que siguen *La columna de fuego*, del anarquista Alberto Ghiraldo y *La novia de Zupay*, leyenda dramática en dos actos del novel autor Carlos Schaeffer Gallo, ambientado en las sierras santiagueñas, entre otras.

"El 31 de octubre Pablo partió para Montevideo. El año no había sido bueno por falta de obras. Habiendo anunciado que daría 30 funciones, solamente pudo dar 9, y regresó en noviembre 17". Separado -dice Bosch- de Blanca Podestá y de Ballerini, Pablo en 1914 se fue de gira por las provincias, y no volvió al teatro porteño hasta el año siguiente, "tomando el Nuevo con la Rico". Así, el repertorio que exhumamos de enero de 1915, contiene una arista de "laboratorio" previo a sus desempeños en la Capital Federal.

Un texto que Pablo no pudo haber representado en Paraná fue *La fuerza ciega*, de Vicente Martínez Cuitiño, en la que volvía a representar a un violento personaje que se apuñalaba en la escena final. La pieza fue estrenada en 1917, por primera vez, y tendría interés para nuestra historia, ya que luego del protagónico de Pablo, y de la que se ha llamado "etapa de

declinación" de su salud (¿entre 1913 y 1916?), volvería a escena en la provincia, pero de la mano de la compañía de la primera actriz coterránea Camila Quiroga (1924).

Para Luis Ordaz y Aisemberg, el rechazo a reunirse con sus hermanos para estrenar *La chacra de don Lorenzo* de Martín Coronado, pensada como segunda parte de la exitosa *La piedra del escándalo*, agravó la situación del actor, en simultaneidad a algunos primeros síntomas de la sífilis que se manifestarían hasta su muerte, el 26 de abril de 1923.

En 1919 debió abandonar la actividad teatral y fue internado en el Sanatorio del doctor y autor Gonzalo Bosch "a donde fue creyendo que iba a escuchar la lectura de una obra dramática" del psiquiatra (Ordaz, 1957: 145). Allí los delirios y otros padecimientos encontraban un límite físico concreto. Ordaz cuenta que médico y paciente tenían una relación cimentada en observaciones que había llevado adelante Pablo en enfermos de parálisis progresivas. "Llegó al Sanatorio y allí se quedó". De inmediato, hizo despachar un telegrama dirigido a Juan Mangiante que permanecía en Rosario con el resto del elenco, en el que decía: "Disuelve la compañía. Embárcate enseguida. Soy presidente de la República".

Escribe la investigadora que las alucinaciones y delirios amplificaban su "enorme capacidad de imaginación". Pablo quería, sabemos, "construir una galería de vidrios en la calle Florida" y llenarla de pájaros cantores, y soñaba comprar todos los teatros para que tuvieran trabajo estable los actores nacionales.

Escribe además Vicente Martínez Cuitiño: "Su camarín fue más que una antesala de la ficción escénica, una extraña tienda de fantasía surtida por un intuitivo gigantesco que todo lo ignoraba y todo lo sabía. Tuvo algo de patio familiar en sus tiempos del Apolo, donde el mate corría de boca en boca contagiando cordialidad y aspiraciones. Y ofreció mucho de 'atelier' en el Nuevo con sus caballetes portátiles, sus modelos cambiantes y sus proyectos que la guerra del 14 desbarató".

Directores como Lugné Poe, André Antoine, y divos como Giovanni Grosso y Eleonora Duse elogiaron sus trabajos, y sus interpretaciones despertaron gran idolatría en el público rioplatense. Él mismo había narrado aquel episodio en Montevideo, luego de estrenar el 4 de diciembre de 1908 en Buenos Aires el drama *Muerte civil*, de Pablo Giacometti, (que habían ofrecido en Entre Ríos primeros actores argentinos como Alejandro Almada y José Gómez, e italianos como Ermete Novelli, su tocayo Zacconi y Grosso en la Capital Federal): "Me llevaron en andas hasta la plaza Independencia. La policía creyó que era una revolución improvisada".

Según Pellettieri, “especialmente la vehemencia y el ímpetu de Novelli dejaron su marca en Pablo”. Para Vicente Rossi, en cambio, el primer actor era en la comedia “un modelo de naturalidad… Cuando él lo desea, convence. En el drama trágico posee, como Grasso, la fuerza que domina y que abruma, y se muestra realmente admirable en aquellos papeles en que el huracán de la pasión se desata con más espantosa violencia”.

También el velorio (en el vestíbulo del Teatro San Martín) y el sepelio fueron de las demostraciones de cariño más multitudinarios de la época. A pesar que hacía algunos años que no actuaba, el público no había olvidado a Pablo en pueblos y capitales. Pablo fue el menor de los hermanos Podestá, y su “exceso de energía” era canalizado, según Martín Rodríguez que analiza a sus biógrafos, “en diversas actividades como los deportes, el sexo y el juego”. Pero era en el ámbito de lo escénico donde esa energía se volvía “productiva”.

¿Dónde está Pablo, entonces, en estas fotos de casi cien años, y algunas aún más viejas? En esta tiene veinte años…, y aparece integrando un elenco numerosísimo, probablemente sosteniendo su violonchelo en el extremo inferior derecho, sin moño, como algunos otros jóvenes que posan, altivos o desafiantes, inmortalizando el instante; en esta veintiuno, y la imagen parece tomada desde la cabina de la sala del teatro, en pleno ensayo general…

En la fotografía sepia dedicada con una lapicera a fuente antiquísima, que obtuvo y reprodujo Rubén Turi en 1964, con motivo del 50 aniversario de la fundación del decano matutino paranaense, Pablo tiene treinta y nueve años y está en la cima de su talento.

Consolidado como actor, obligado a extensas giras por todo el Río de la Plata, y a recaudaciones importantes para afrontar la producción de los espectáculos de su compañía, le quedan según la mayoría de biógrafos e investigadores, apenas un par de años para protagonizar su propio “principio del fin”, que se finalizaría primero con el temprano alejamiento de la escena, y luego con la prematura muerte en 1926, a causa de la sífilis, con signos de demencia.

No tenía mucho más que sólido prestigio en ruinas a esas horas. Unas notas que rompían el aire del hospital y a veces salían, de tarde en tarde y cuando lo dejaban los doctores y celestes enfermeras, quejumbrosas del viejo violonchelo o la guitarra, una silla como la de Van Gogh y una lapicera a fuente, con la que estampó el nombre del río en una tibia tarde, de visita a la ciudad.

Puede decirse también que Pablo, luego de su viaje final, del final del juego, ya no regresaría a Paraná sino como leyenda, como uno de los más grandes relatos del actor nacional del siglo pasado.

* *El Diario* no posee en este momento la única colección existente del año 1914, que está siendo microfilmada, por lo que es una incógnita la recepción de esa posible temporada. La fotografía de Pablo manuscrita que se menciona, ilustró en 1964 la nota de Antonio Turi aparecida en *El Diario*, mencionada en la bibliografía.

Bibliografía

Aisemberg, Alicia, 2002. "Pablo Podestá" en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, (Pellettieri dir.), vol. II, Buenos Aires, Galerna.

_____ y Cristina Massa, 2002. "Recepción" de 'Precursores de la modernización del treinta' en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, (Pellettieri dir.), vol. II, Buenos Aires, Galerna.

Bosch, Mariano G., 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, 1era. ed. 1929, Buenos Aires, Solar/ Hachette.

Guibourg, Edmundo, 1969. "Los hermanos Podestá (1851- 1945)" en *Quién fue en el teatro nacional*, AA.VV., Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura y Educación.

Martínez Cuitiño, Enrique, 1954. "Pablo Podestá" en *El café de los inmortales*, 370- 380, Buenos Aires, Kraft.

Meresman, Guillermo, 2005. "Entre Ríos (1836- 1947)" en *Historia del teatro argentino en las provincias*, (Pellettieri dir.), vol. I, Buenos Aires, Galerna.

_____, 2007. "Elencos y repertorios destacados del teatro entrerriano en la primera mitad del siglo XX", Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, inédita.

_____, 2010. "Florencio en Entre Ríos" presentado en las II Jornadas Nacionales de AINCRIT, Buenos Aires.

Ordaz, Luis, 1957. "Pablo Podestá" en *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán.

Pellettieri, Osvaldo, 2008. "El actor popular y el actor dramático a principios del siglo XX en Buenos Aires" en *Teatro Comparado. Poéticas, Redes internacionales y recepción*, (Burgos-Killmann comp.), Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Rodríguez, Martín, 2006. "Pablo Podestá, entre la naturaleza y la barbarie" en *Texto y contexto teatral*, (Pellettieri ed.), Buenos Aires, Galerna/ Fund. Roberto Arlt.

Rossi, Vicente, 1969. *Teatro nacional rioplatense*. Contribución a su análisis y a su historia, 1era. edición 1910, Buenos Aires, Solar/ Hachette.

Turi, Rubén, 1964. "Medio siglo de teatro en nuestra provincia", en *El Diario*, Paraná, 15 de septiembre.

Archivo privado periódico *El Diario*, Paraná.

Reflexiones en torno al teatro durante la época de Rosas

Lía Noguera (CONICET-UBA-GETEA)
lianoguera@yahoo.com.ar

Luego de la Revolución Argentina de Mayo de 1810, y posteriormente de haber ganado la batalla, mediante las armas, frente a la España conquistadora, décadas más tarde surge en este país la Generación del 37 o Nueva Generación, considerada como "el primer movimiento intelectual argentino animado de un propósito de interpretación de la realidad argentina, que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional" (Terán, 2008: 62). Autoproclamada como la heredera de Mayo e iniciada con la creación del Salón Literario en 1837 en la Librería de Marcos Sastre, esta Generación tendrá un período de creatividad cultural e intelectual que abarcará hasta 1880, momento en el cual la preponderancia de las ideas románticas alcanza la hegemonía cultural. Con Esteban Echeverría como guía de estos intelectuales, entre sus miembros también se contaban: Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Félix Frías, entre otros, quienes en su mayoría habían estudiado en el Colegio de Ciencias Morales de Buenos Aires.

Si ante una primera etapa de armonía con Juan Manuel de Rosas, a quién perciben como el único capaz de pacificar al país, con la ayuda del proyecto cultural que estos jóvenes románticos proponían; inmediatamente después de la creación del Salón Literario, esos lazos van a quebrantarse y los discursos que estos intelectuales van a proliferar entre sus escritos, serán documentos de denuncias que evidenciarán su clara oposición hacia esta figura de poder. Ahora bien, en este contexto de luchas que implican la eliminación del enemigo: ¡Federación o muerte!, ¡Viva el restaurador de las leyes, mueran los salvajes unitarios!, ¿qué lugar tendrá en ese mismo campo de guerra el teatro producido por esos días?

Si tomamos el artículo "Supuestos orígenes" escrito a comienzos del siglo XX por Vicente Rossi en su libro *El teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, nos encontramos ante un panorama desolador. Según este autor, en este país no hay teatro nacional sino hasta 1884, momento de estreno de la pantomima *Juan Moreira* de Juan María Gutiérrez, a cargo de los Podestá. Así lo afirma Rossi (1969: 31):

> (…) En Buenos Aires la literatura teatral es insignificante, en cambio abundan los arreglos y las traducciones. La originalidad de los nativos fue derrochada desde los albores de la emancipación, en el periodismo... Hubo excedente de fecundidad y sobrado talento, y quizá no mereció el Teatro la atención de la producción nativa, porque lo tenía absorbido y muy venido a menos la producción extranjera, con su más disparatado repertorio, el que

> era muy ajeno al carácter de aquellos escritores, que a impulsos de la patria o de la tiranía, forjaban su espíritu en un decidido romanticismo de nacionalidad (…).

De esta manera, discutiendo sobre la categoría de lo nacional que según éste autor sólo puede ser aplicable a los escritos producidos en una nación, borra de cuajo no sólo los antecedentes que permitieran la aparición del *Juan Moreira* de Gutiérrez, sino que también hace caso omiso de las producciones teatrales surgidas en la Argentina hasta ese momento. Caso contrario, es el de Raúl Castagnino, que en su libro *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, nos ofrece un vasto estudio sobre las teatralidades que por esos años se dieron lugar, recalando en un amplio análisis de sus fuentes documentales. Él observa que, si bien relativizados y resignificados, el teatro durante la época de Rosas presentará una clara sintonía con los ideales románticos que circulaban por ese entonces en el Plata. Entre las características pregnantes del romanticismo, el teatro de esta época tomará la mezcla de lo cómico y lo serio, la exaltación subjetiva y pasional, el abandono de las tres unidades, y sobre todo, la exaltación de asuntos individuales y locales en lugar de las temáticas con valor universal que fuera sugerida por la dramática seudoclasica.

Ahora bien, su libro es una fuente importantísima en cuanto archivo documental de nuestro pasado teatral, pero éste se concentra en mayor medida en las representaciones que directores y actores nacionales realizaran de textos dramáticos europeos en el Buenos Aires bajo la tiranía del Restaurador de Leyes. Así, Castagnino divide entre aquellas que evidencian una clara sintonía por el gusto francés y aquellas que se asocian con lo español (a partir de la puesta en escena en Buenos Aires de textos dramáticos provenientes de España o Francia) aspectos observados por las representaciones que se realizaban en los teatros Parque Argentino, de la Victoria y el Coliseo Provisional. Sin embargo, pocas son las referencias a las textualidades dramáticas producidas por los exiliados del régimen rosista, obras que Ricardo Rojas en su libro *Historia de la Literatura Argentina* denominó como “de los proscriptos” y que se realizó más allá de las fronteras de la confederación Argentina, sobre todo en Chile y Uruguay (salvo muy pocos casos). Es sobre este teatro, escrito mayoritariamente desde fuera del territorio durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas y representado más allá de sus márgenes de dominio, en el cual esta investigación se concentra, puesto que es en estas textualidades donde encontramos un material denso y productivo que permite leer los saberes que circulaban en el ideario de esta generación en sus intentos por conformar una nación argentina, partiendo desde el vacío territorial, pretendiendo llenar de discursos aquellos espacios en los cuales ni el territorio, ni la política soberana de poder representada por Rosas puede -según sus posturas ideológicas- completar.

Con el fin de producir un nueva mirada sobre este período teatral hemos partido de los análisis aquí mencionados (de Rossi y Castagnino) pero también de los trabajos de Mariano Bosch, Berenguer Carisomo, los cuales -posteriormente- fueron profundizados y sistematizados por Beatriz Seibel, Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez, entre pocos otros, (en el caso de Rodríguez, mediante una sistematización de estas textualidades de los proscriptos, que se basa en la clasificación de sus obras a partir del modo en los cuales se traman sus historias: tragedia, comedia, romance y tragicomedia, a la vez que exhibe una continuación en sus propuestas dramáticas en clara sintonía con las formas y funciones de la fórmula civilización y barbarie). Nuestro estudio parte de un abordaje del teatro de intertexto romántico que concentra su punto de discusión en la problemática del territorio, específicamente en la tematización de la relación teatro y frontera que estos textos dramáticos exhiben, y en especial, los desplazamientos geográficos y culturales que los sujetos de las acciones dramáticas realizan en ese cruce fronterizo. Consideramos que es en esta articulación que los letrados del siglo XIX, específicamente en el período comprendido entre 1837 y 1852, hallaron un espacio denso y productivo para la narrativización de diferentes problemáticas que atañen a esta coyuntura histórica argentina.

Traspasar la frontera: imágenes de un cruce

Tulio Halperín Donghi (1985: 193) afirma que la frontera, durante el régimen colonial, había sido concebida como un dispositivo de control social y no como una herramienta que expresara la voluntad de progreso socio-cultural. Sin embargo, será esta última función la que buscarán los letrados durante el poderío rosista en la frontera, como un medio de textualizar su voluntad de cambio social. Por lo tanto, la apertura de las fronteras, tanto interna (la que divide el desierto de la ciudad) como externa (la que separa a la Argentina de Europa), será el punto central de interés de los intelectuales de la Nueva Generación cuyo proyecto se postula como el constructor de lo nacional. Porque, y tal como lo señala Rodríguez Pérsico (1993: 9): "La élite intelectual del 37 apretó al país en la metáfora del desierto e intentó llenar ese vacío con el lenguaje. El imaginario geográfico -a la vez cultural, político e histórico- adquirió la forma de un cuerpo original (pura tierra) sobre el que debían escribirse los signos de la cultura". Teniendo presente estas afirmaciones -que atañen a gran parte de la crítica intelectual del siglo XX- estas imágenes de lo territorial asociadas indisolublemente a un ideario político y cultural y que han sido ampliamente estudiadas en la literatura argentina del siglo XIX, nos hemos preocupado por estudiar estas metáforas geográficas en el teatro de la época rosista.

Para ello, tomamos la relación dialéctica que se establece entre teatro y territorio en las producciones dramáticas durante la época de Rosas a través de la textualización de la frontera, y para su estudio hemos partido de uno de los primeros y fundamentales análisis

sobre esta problemática el cual fue realizado por Frederick Jackson Turner en 1893: *La frontera en la historia americana*. Turner define aquí a la frontera desde una perspectiva geográfica pero a la vez cultural, como "el punto de contacto entre la civilización y la barbarie" (Turner, 1961: 22). Sus investigaciones sobre la frontera norteamericana sentaron precedentes y produjeron nuevas investigaciones que hasta la actualidad continúan siendo reformuladas desde distintas disciplinas. Otros aportes fundamentales en lo que refiere a las investigaciones históricas sobre la frontera son los realizados por Hebe Clementi, *La frontera en América latina. Una clave interpretativa de la historia americana* (1987), quien a la luz de los postulados de Turner realiza una clasificación a lo largo de la historia americana determinando así tres tipos de fronteras: la "primera frontera" que se imbrica con los procesos colonizadores por parte de Europa en América, en los cuales la tierra americana se constituye en sí como una única frontera; la "segunda frontera" o "frontera exterior" corresponde al proceso de delimitación geográfica por parte de los Estados, e implica una censura regional que establece la diferenciación entre distintas comunidades, no sólo geográficas sino también lingüístico-culturales; y por último, la "frontera interior", que reviste características propias según la particularidad de cada Estado y que incluye el proceso siempre pujante entre colonizadores, fundadores de la tierra, nobles, hijos de las tierras, pueblos originarios, mestizos, indios y gauchos en sus intentos de nacionalización, en otras palabras, sintetiza la fórmula siempre dicotómica entre civilización y barbarie. A partir de estas distinciones sobre los espacios fronterizos que realiza Clementi, observamos que la producción dramática argentina de mitad del siglo XIX narrativiza dos de estas tres tipologías de frontera (la interior y la exterior) pero con matrices de metaforicidad que intentan discutir con la representación segmentada que el territorio experimenta en este momento histórico de la Argentina, a la vez que cuestionan un accionar político dominante comprendido desde las teorías soberanas del poder por parte de los letrados argentinos decimonónicos.

De esta manera, hallamos que, por un lado, la frontera interior es textualizada en obras como *El poeta* (1842) de José Mármol, texto en el cual la frontera se presenta como metáfora política e ideológica entre dos formas de pensamiento, de vida y de costumbres distintas, que encuentran su raigambre en la oposición entre capital simbólico-cultural y capital económico.

Esta oposición produce una mercantilización de las relaciones sociales y un posterior sacrificio (que conlleva siempre la muerte) por parte de los sujetos que se resisten a ingresar dentro de esa lógica; *Una víctima de Rosas* (1845) de Francisco Javier de Acha, drama en el cual la frontera aparece tematizada en tanto quiebre que se produce en el espacio familiar a partir del intento de unión entre un mazorquero y una representante de la civilización. Así, en la obra de Acha, el resultado de esos cruces fronterizos por parte de dos representantes de territorios

geográficos y simbólicos disímiles, conduce a la muerte y desintegración de los representes del grupo.

Por otro lado, la representación de la frontera exterior es textualizada por Bartolomé Mitre en *Policarpa Salavarrieta* (1840), drama en el cual la presencia del determinismo geográfico se hace evidente y la problemática entre sujeto y frontera se presenta a partir de la figura de Policarpo, que deviene en cuerpo víctima tanto en el cruce fronterizo (en donde se produce una alteración de sus características originales) como en el espacio de la civilización, dejando así expuesto cómo este cuerpo es, en síntesis, víctima de la cultura (Iglesia, 1998); en *El cruzado* (1842) de José Mármol y *Muza* (1850) de Claudio Mamerto Cuenca, obras en las cuales el tópico de oriente aparece prefigurando ese espacio y que, siguiendo aquello que afirma Altamirano, "lo oriental (…) no está destinado únicamente a imprimir sobre la particularidad americana la imagen del bárbaro o del otro (genérico) sino, más específicamente, a dar figura a una idea y un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo". Cabe mencionar que en el caso de Mármol, el abandono del lugar originario, la "seducción de la barbarie" (Kusch, 1980) y su reubicación en una nueva geografía, determina un proceso de decodificación y recodificación de la nueva lógica de sentidos que será castigado por la muerte, dejando en evidencia que no es posible la unión entre "lo bárbaro" y "lo civilizado"; también, esta narrativización fronteriza exterior, la observamos en la obra de Mitre, *Cuatro épocas*, a partir de la representación de los actantes del drama como "sujetos móviles" que atraviesan fronteras externas (el cruce entre Buenos Aires y Montevideo, oponiendo así el territorio de la tiranía en contra del territorio de la libertad, del exilio). En este drama mitriano, observamos cómo los viajes que se realizan se inscriben en los personajes principales de la acción como huellas que determinan el cambio en su constitución política: cambio y consolidación de ideales políticos de los hijos de la Revolución de Mayo que se articulan en el primer desplazamiento hacia la Banda Oriental; establecimiento de nuevos ideales políticos que intentan culminar con la tiranía local en el desplazamiento que se produce hacia Buenos Aires. Sin embargo, hacia el desenlace de la obra, en la mirada final del texto, se deja asentado que la idea de cambio, la ruptura de la tiranía, se produce desde la "otra orilla", por ello nuevamente se realiza un desplazamiento geográfico y se abandona la propia tierra. Tanto en esta obra como en gran parte de las textualidades de este período, si bien los procedimientos melodramáticos se encuentran presentes, existe un relativo opacamiento de su funcionalidad en aras de un progresivo e intensificado fin estético-político.

Asimismo, en este teatro de intertexto romántico que hemos denominado como dramas sobre la frontera y dramas de pasajes, un concepto funcional para el análisis de los cuerpos que cruzan la frontera (puesto que ella siempre se presente desde su rasgo de porosidad) es el acuñado por George Simmel a partir de la categoría de aventura. Este filósofo define la

aventura como aquel fragmento de experiencia que rompe con el continuum de la vida, que se desprende del automatismo cotidiano, que tiene una lógica operacional propia y que por lo tanto, al culminar (puesto que toda aventura tiene principio y final) hace repensar la vida de manera general. Este concepto de aventura permite analizar los desplazamientos culturales y geográficos que los actantes de los dramas del período 1837-1852 realizan, y si bien en trabajos anteriores hemos evidenciado de manera particular cada una de estas mostraciones mediante el análisis específico de los textos dramáticos que conforman nuestro corpus de investigación, hasta el momento observamos que toda aventura que estas textualidades exhiben presentan como resultado su reverso, la desventura, y es ese mismo rasgo de tragicidad lo que impide evidenciar una síntesis de elementos entre los dos espacios culturales y geográficos que toda frontera delimita y que cada uno de los actantes atraviesan.

Concluyendo, y si bien nuestras investigaciones sobre el teatro durante la época de Rosas continúan, como cierre de la presente exposición nos gustaría agregar que este teatro producido entre 1837 y 1852, son textos escritos en su gran mayoría en el exterior del territorio argentino por letrados que podemos denominar no sólo como proscriptos al régimen sino como sujetos extraterritoriales, que sin abandonar su lengua de origen, sin romper con su morada lingüística, crean un territorio de palabras, de discursos, de dramas en los cuales la frontera no sólo constituye una metáfora política del país durante la época de Rosas; sino que también, esa frontera se articula como experiencia de vida (y por lo tanto, siguiendo la perspectiva romántica, de escritura), que en el intento de su traspaso (con el fin de volverse nuevamente territorial), deviene en material significante por el cual se cuelan la propia mirada sobre el Otro.

Bibliografía

Altamirano, Carlos, 1994. “El orientalismo y la idea de despotismo en el Facundo”, en: *Boletín de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, N° 9, primer semestre.

Altamirano, Carlos - Beatriz Sarlo, 1997. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.

Bosch, Mariano, 1969. *Historia de los orígenes del teatro argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.

Bosch, Mariano, 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*, Buenos Aires, Solar/Hachette.

Carisomo, Beranguer, 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, INET.

Castagnino, Raúl, 1944. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, INET.

Clementi, Hebe, 1987. *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires, s/d.

Halperin Donghi, 1985. *Historia de América Latina III: Reforma y discusión de los imperios ibéricos 1750-1850,* Madrid, Alianza.

Kusch, Rodolfo (S/F). *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, Buenos Aires, Editorial Fundación Ross.

Ordáz, Luis, 1946. *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Futuro.

Pellettieri, Osvaldo, 2005. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna.

Rodríguez, Martín, 2005. "Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca" (1835-1853), en: O. Pellettieri (Ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna.

Rodríguez Pérsico, Adriana, 1993. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, EE.UU, OEA.

Rossi, Vicente, 1969. "Supuestos orígenes", *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y su historia*, Buenos Aires, Solar/Hachette.

Seibel, Beatríz, 2002. *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.

Simmel, George, 1998. "Para una psicología filosófica. La aventura"*, Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península.

Terán, Oscar, 2008. "La Generación del 37: Sarmiento y Alberdi", *Historia de las ideas políticas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1881-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI

Convivio y tecnología, procedimientos escénicos creativos para la transgresión de fronteras en el acontecimiento teatral

Gisela Ogás Puga (CONICET– CCC- UNSJ)
giselayogas@yahoo.com.ar

En primer lugar, antes de entrar en el asunto que nos ocupa en este trabajo, quisiera decir que resulta inevitable pensar el teatro sin partir del hecho teatral, o mejor, de las prácticas teatrales, ya que el teatro ha sido y es principalmente un "hacer", asunto y ocupación del hombre desde tiempos inmemoriales. Concreto y abstracto, pragmático y mágico… el hombre inventó entre sus haceres uno que lo re-liga[54] con sus esencias, que lo vuelve hacia si mismo y hacia su misterio.

Desde el campo de estudios teatrales en la Argentina surge una nueva línea de pensamiento y teorización iniciada por el Dr. Jorge Dubatti que propone estudiar el teatro desde su estatus ontológico, preguntándonos por el teatro en su ser y hacer, intentando hacer del teatro un objeto de estudio más auténtico y coherente con su propia naturaleza, es decir intentando volver el teatro al teatro. En ese intento se enmarca el espíritu de este trabajo. La propuesta es indagar en una práctica teatral concreta desde las nuevas herramientas y recorridos que nos brinda la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2010). El análisis está sostenido por la propia experiencia espectatorial. Única manera de captar algo de lo incapturable de este objeto de estudio es sometiéndonos a la participación directa en el teatro como zona de experiencia.

Mi propuesta en este trabajo es el análisis de una puesta en escena estrenada en Buenos Aires en marzo de 2009 en el Teatro La Carbonera, se trata de la obra *Es inevitable* escrita y dirigida por el guionista y realizador audiovisual español Diego Casado Rubio. Tuve la oportunidad de verla en su segunda temporada impactándome por la cantidad y calidad de estímulos que ofrece al espectador y por la posibilidad hiperbólica que brinda este espectáculo de leer el teatro como acontecimiento.

La obra plantea la situación de una mujer en duelo por la pérdida de su pareja. La acción transcurre en el velatorio, siendo el féretro el único objeto escenográfico que aparece. Sentada a su lado, una mujer llora, reza y susurra desesperadamente. Este es el estado de cosas al sentarnos en la sala, pero los estímulos hacia el público han comenzado con anterioridad al acontecimiento poético, antes de entrar a la sala los espectadores sienten el rezo uniforme y colectivo del rosario, como un murmullo que no se sabe bien desde dónde proviene. Para algunos resulta una inquietante incógnita, otros no lo registran, otros hacen hipótesis sobre su posible procedencia. Las dudas se acaban cuando la persona que habilita el ingreso a la sala,

[54] *religare*: "volver a unir con Dios".

en tono bajo y respetuoso dice amablemente a la concurrencia: “les pido que apaguen los celulares, esto es un velorio”. Así, el ingreso del público es sigiloso y directo al acontecimiento ficcional: la voz en off del rezo del rosario, más la voz del personaje rezando y llorando a la par, más el aroma a incienso impiden ese momento (físico y mental) temporo-espacial de todo espectador en el que nos acomodamos en la butaca y nos disponemos a lo que va a venir. Aquí directamente entramos a la escena, casi imbuidos por ella, como si se nos instalara allí como parte de ese velorio.

Esta experiencia que describe sólo los momentos previos y los inmediatamente posteriores a la entrada a la sala, -que resulta en realidad una entrada directa a la ficción-, me remite a algunos postulados de Jorge Dubatti quien plantea el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial, estudiando el teatro como acontecimiento: “Hablamos de acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico” (Dubatti, 2003: 16). Desde esta base epistemológica “el acontecimiento teatral” está integrado por “tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la poiesis y la expectación” (Dubatti, 2010: 33).

En *Es inevitable* la introducción del espectador en el acontecimiento poético, en ese universo “otro” se realiza intencionalmente desde la extraescena previa. La persona que habilita la entrada a la sala dice: “les pido que apaguen los celulares, porque esto es un velorio”; ella no dice “apaguen los celulares porque van a entrar a una obra de teatro”. Así, desde el principio se produce una ficcionalización del acontecimiento (en esta situación involucra a personal del teatro y espectadores) o mejor, una metaficcionalización del convivio y de la expectación.
En primer lugar, Rosa aparece sentada y sola, llorando por la muerte de su amor. En su extenso monólogo podemos vislumbrar que habla de un amor tabú, no aceptado familiar y socialmente. Luego relata el momento de la muerte del ser amado, hay un cuarto, una cama, una ventana que abrieron…

Así, con la música de un bandoneón se ilumina una pantalla hasta el momento inadvertida por el público a la izquierda de la escena, en ella se proyecta una imagen, es un cuadro al óleo. La tela se convierte en pantalla de cine iluminada por detrás con la imagen de una ventana cerrada al amanecer a través de la que se puede ver el mar. Rosa arrastra el féretro hacia esa ventana pintada, y parada de espaldas al público mira el paisaje, se quita el vestido de luto y hace el gesto de abrir la ventana. Cesa el bandoneón y surge el sonido del mar, en ese momento, las olas dibujadas al óleo comienzan a moverse y el dibujo se convierte en una imagen real del mar en movimiento. Y amanece en ese mar real, en esa imagen del mar filmada. El pasaje visual de la ventana-cuadro del mar pintado inmóvil, al mar filmado móvil, es una imagen onírica de gran potencia simbólica en la que hay un ensamblaje, una fusión de lo

visual-teatral con lo visual-tecnológico que produce un efecto de sorpresa, admiración y belleza. Esta escena que miramos como espectadores desde afuera y que a su vez el personaje mira desde adentro de la escena es una puesta en abismo (misse en abime) de nosotros mismos, de las profundidades misteriosas y abismales a donde nos lleva la muerte -simbolizada en el mar- cuando se nos acerca llevándose a un ser querido.

Durante un tercer submonólgo en el que Rosa vuelve el féretro a su lugar inicial, sucede algo insólito: suena un celular entre el público presente, suena larga e insistentemente, no para. El sonido realmente viene de la zona de expectación y la actriz, aparentemente desconcertada mira inquisidora y directamente hacia una zona del público. La cara de la actriz cada vez se desfigura más, da un paso hacia el público, hay sorpresa y casi miedo en los espectadores, la actriz también parece desconcertada o hasta enojada, es una situación convivial muy incómoda que resulta interminable….hasta que salta el buzón de voz en off de ese celular que deviene en un alivio espectatorial general. Es el alivio de saber que se ha restituido esa frontera entre el orden ontológico "otro" de la ficción y la realidad de los espectadores en tanto público correcto. Es el alivio de ahora saber -en medio de semejante drama representado- que ese sonido de celular era parte de la ficción y no de la realidad. Pero el efecto de inquietud, sorpresa e incomodidad ya pasó por el cuerpo del espectador, la supuesta experiencia convivial de tensión entre actriz y público desconcertados por el sonido de un celular, no pasa inadvertida, y la simulación escénica de crear este momento sorpresivo para el público es plenamente intencional desde la dramaturgia. Consultado sobre el tema durante una entrevista dice el autor y director: "El celular es un celular real que escondemos debajo de una butaca de la platea y uno de los técnicos llama en vivo y en directo al celular para que suene... como verás me gusta 'el realismo' y jugar ese juego de realidad e irrealidad... la ficción, la fantasía y la realidad se mezclan".

Casado Rubio revela el misterio de cómo hizo que esa escena "sonara" paradójicamente tan real. Y es que en esta obra se juega con sutileza y a la vez precisión técnica con la realidad y la ficción, con la verdad o lo que creemos que es verdad y la ilusión o lo ficticio, y esto sucede desde el principio del acontecimiento convivial cuando al ingresar se solicita que "apaguen los celulares porque esto es un velorio". Así, vemos en la obra de Casado Rubio como convivio y tecnología son utilizados como procedimientos escénicos creativos para la transgresión de fronteras en el acontecimiento teatral. Procedimientos escénicos que inclusive aparecen especificados en el cuerpo del texto dramático mismo.

En otra escena Rosa se ve envuelta en alucinaciones tan reales como ficticias, desde la pantalla aparecen rostros saturados en blanco, el rostro de Carmen, la persona fallecida y a la vez el de ella. Rosa acaricia esa imagen proyectada, otra vez aparece en escena esta

simbiosis entre imágenes mediatizadas y la corporeidad de las actuaciones. El recurso tecnológico ahora evoca los rostros de la muerte o las representaciones de la muerte recién acaecida. Es la representación de esos momentos en que muerte y vida parecen tocarse cuando alguien recién muere, todavía escuchamos voces, todavía vemos rostros despiertos o en sueños. En otro momento se produce un diálogo en trío entre la imagen mediatizada de Carmen, Rosa y Carmen de carne y hueso que ha salido del ataúd. Ambas apariciones de Carmen, la de la pantalla y la de carne y hueso constituyen diferentes formas de la personalidad de ella, ambas son imágenes de la Carmen que fue, ambas son diferentes imágenes de la misma, la mediatizada es más agresiva y la de aparente corporeidad presente es más dulce y contenedora. Esta extraña y original interacción entre imágenes mediatizadas aparentemente en tiempo real e imágenes corpóreas en vivo de un mismo ser que ya no está, parece decirnos que tanto los vivos como los muertos no somos más que "imágenes" transitorias de nosotros mismos. Porque la Carmen de carne y hueso también es una imagen irreal, evocada, traída a la realidad escénica por la conciencia de Rosa.

Cuando Rosa y Carmen bailan un tango se escuchan risas que provienen de la zona de expectación, es Menchu, la hija de Carmen, la mujer fallecida, que sale de entre el público riéndose y al llegar al escenario saluda con besos a los espectadores que tiene a mano como si éstos estuvieran dándole el pésame. Ella ríe, da besos y dice a uno "gracias", al otro "yo también lo siento", etc. Nuevamente se incluye el espacio del público como espacio de ficción, el acontecimiento poético toma para sí mismo al acontecimiento espectatorial y lo hace entrar inesperada y transitoriamente a escena. Igual que ocurrió en la escena del celular, cuando el personaje de Menchu se ríe y sale del público los espectadores vuelven al estado de tensión, de confusión, de ignorancia de lo que realmente está pasando y ante los saludos personalizados del personaje hacia algunos espectadores donde desaparece el límite físico que separaba la zona de ficción de la zona de expectación, la tensión se vuelve aun mayor.

Este recurso pensado desde la dramaturgia y dirección está orientado hacia la producción de efectos en el espectador para producir una experiencia única y concreta durante la obra de teatro, donde la poiesis pase en ocasiones por el cuerpo del espectador en forma directa, en este caso propiciando una confusión y fusión entre realidad y ficción, entre acontecimiento poético y espectatorial; y también entre mediaciones tecnológicas y convivio produciendo fuertes efectos sensoriales y emocionales en los espectadores: de introspección y placer visual con el cuadro; de extrañamiento y angustia con la imagen proyectada de Carmen; de tensión e incomodidad con el sonido del celular; de confusión y extrañamiento con los saludos del personaje que sale del público, etc. El proceso en la recepción puede sintetizarse en tres momentos: 1) Irrupción de un signo inusual, sorpresa. 2) Ignorancia, interrogantes: ¿lo que acontece es real o irreal, verdad o ficción? 3) Anagnórisis, el darse cuenta o caer en la cuenta.

En este proceso es interesante observar el entrecruzamiento de las tres dimensiones constitutivas del teatro como acontecimiento: la incomodidad espectatorial-convivial ante la evidenciación de la liminalidad[55] y el borramiento de las fronteras entre arte y vida; y también la satisfacción o insatisfacción sensorial poiética-espectatorial ante la puesta en escena de fronteras y conexiones de las artes entre si.

En esta puesta se logra este proceso de efectos sobre el público con fuerza y a la vez sutileza, los segundos de tensión son insólitos e interminables pero inmediatamente son controlados por las actuaciones y la puesta en escena. La obra hace funcionar este mecanismo de simulación de imprevistos con organicidad desde lo actoral y con justeza desde lo técnico. Por otro lado, el espectador es sometido desde lo sensorial a momentos de goce estético a partir de lo audio-visual, especialmente a través de la música y la danza. Los cuerpos son fundamentales en esta puesta en escena, la obra traspasa los cuerpos de actores y espectadores de manera intencional y digitada. La vulnerabilidad del cuerpo permite que lo atraviesen tensiones y placeres de manera visceral, en este caso, el acontecimiento teatral lo enfrenta con límites como el de la realidad y la ficción (en el plano convivial y espectatorial) y como el de la enfermedad y la muerte (en el plano poético) y esto hace que espectador y actor se vuelvan sobre su condición humana más primitiva, la que parte del cuerpo y las energías que recibe y emana. El cuerpo, encarnación del eros y el tánatos, vía de la experiencia del amor y la muerte es lo inevitable.

La obra termina con las tres mujeres mirando al público compartiendo un juego de palabras y significados donde el resultado léxico final remite siempre en femenino a la palabra “puta”. Finalmente Carmen sonriente al público, sale de su ataúd, camina hacia otra pantalla situada a la derecha de la escena donde se proyecta un video con la imagen de las olas del mar rompiendo sobre la orilla, de espaldas y frente a esa imagen Carmen se desviste, y desnuda ingresa a ese mar metafórico-virtual de la muerte atravesando la pantalla y desapareciendo de escena. Rosa y Menchu sentadas sonríen de frente al público con los ojos cerrados sintiendo el sonido de ese mar. El video permanece activo durante la salida de los espectadores una vez finalizada la obra.

Esta obra nos sitúa frente a dos actividades o temáticas, que a veces, pueden parecer alejadas u opuestas desde algunos discursos: el teatro y la tecnología. No obstante, el autor y director de “*Es inevitable*” logra que su obra se erija como ejemplo cabal de trabajo interdisciplinario al servicio de la creación artística, haciendo de las intervenciones tecnológicas en el convivio teatral un rasgo definido y original de su poética. Procedimiento

[55] Concepto propuesto por la investigadora mexicana Ileana Diéguez en su teoría de las relaciones de frontera entre acontecimientos de diversa índole.

que acentúa y profundiza en su última obra recién estrenada "*Se alquila, con una condición"*, en la que lo cinematográfico cobra aun más relevancia ya que parte de la acción transcurre directamente en la pantalla de cine, pantalla que funciona aquí como metonimia de la escena.

Para terminar, en la obra que analizamos, los momentos en que los límites del acontecimiento teatral aparecen intencionalmente transgredidos, resitúan al público en su dimensión corporal convivial, la puesta en escena se ocupa de recordarle esto al espectador a través de estímulos escénicos desde la actuación y desde la pura sensorialidad. La obra pone al espectador en una situación de incertidumbre...de "no saber" si el acontecimiento "es o se hace". El director juega con estas posibilidades que únicamente da el teatro por su cualidad de convivial, aprovecha el convivio como herramienta para su propia creación produciendo efectos en la expectación y en la composición actoral, que aunque pensados e intencionales, nunca se repetirán de la misma manera. A la vez este "no saber" está implícito también en la diégesis interna que va elaborando el espectador sobre la obra, a las hipótesis cristalinas les sucede un "darse cuenta" que resulta impactante desde lo visual, como el descubrimiento de que en el cajón hay otra mujer y no un hombre. La belleza de las imágenes y de la música original, la justeza técnica, hacen de esta puesta un verdadero "convite" o celebración en un continuum escénico-sensorial en el que se destacan sorpresas escénicas orientadas intencionalmente a producir efectos en el espectador.

Ficha técnica:

Dramaturgia y dirección: Diego Casado Rubio/ Asistente de dirección: Juan Borraspardo/ Creación Audiovisual: Diego Casado Rubio/ Sonido Filmación: Franco Caviglia/ Fotos: Tomás García Puente y Nadia Villanueva/ Gráfica y Web: Diego Casado Rubio/ Diseño de Arte: Vessna Bebek/ Artista plástica: Trinidad Rubio/ Productor ejecutivo España: Oscar Casado/ Productor ejecutivo Argentina: Juan Borraspardo/.

Bandoneón: título: *Después de llorar*, autor: Carlos Agüero.

Voz en off contestador automático: Florencia Fernández.

Canto étnico: título: *Liberación*, autora: Aline Meyer.

Cuadros: título: *Amanecer en el mar*, pintados por Trinidad Rubio en Leganés (Madrid, España).

Imágenes del mar filmadas en San Sebastián (País Vasco, España) en enero de 2009.

Operador video en escena: Juan Borraspardo.

Operadora de sonido y asistencia general: Constanza Molfese.

Bibliografía:

Diéguez, Ileana, 2006. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, 2003. *El convivio teatral. Teoría y Práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.

----------, 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y Función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

Convergencia de teatristas, prácticas y experimentaciones del teatro emergente de la década de 1990 en el cine argentino actual

Carolina Soria (UBA- CONICET- GETEA)

soriacarolina@gmail.com

El teatro porteño que emerge en la década de los noventa puede ser considerado un campo de diseños experimentales cuyas consecuencias podrán observarse en las producciones cinematográficas de la década siguiente. Allí se inician en la actividad teatral nuevos actores y directores[56] y comienzan a gestarse tópicos y procedimientos narrativos, escénicos y estilos actorales que serán apropiados por el cine argentino producido a partir de 2001, cuyo antecedente cinematográfico lo encontramos en la filmografía de Martín Rejtman, iniciada en 1991 con *Rapado*. Es posible establecer una relación intertextual en el sentido que le asigna Gerard Genette, como la "relación de copresencia entre dos o más textos" (1989: 10) -aquí, el texto dramático y el texto fílmico-; o en el sentido más amplio que le confiere Michael Riffaterre, es decir, "la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido" (Genette, 1989: 11).

En tanto el desarrollo de los antecedentes facilita estudiar en profundidad, pero de manera aislada, dos manifestaciones artísticas como el cine y el teatro contemporáneo, el presente proyecto propone establecer los vínculos entre ambas disciplinas a partir de dos hipótesis principales. La primera de ellas, ya postulada al comienzo de este trabajo, sostiene que una tendencia del teatro argentino emergente en los noventa, denominada "teatro de la desintegración" (Pellettieri, 2000, 1997, 1991; Rodríguez, 2000, 1999), constituye un campo experimental y preparatorio en donde inician su actividad teatral actores y directores, y en donde comienzan a gestarse innovaciones a nivel de lenguaje, de poética actoral, de configuración de personajes y de estructura dramática y narrativa.

La segunda hipótesis señala que, a partir de 2001, estas innovaciones son apropiadas por gran parte del cine argentino -deviniendo en dominante estética y produciéndose una circulación efectiva y productiva entre los significantes del campo teatral y cinematográfico de nuestro país-, a la vez que se consolidan como procedimientos constructivos de la poética teatral actual.

Por lo tanto, es preciso indagar el modo en que los teatristas[57] y las innovaciones temáticas y

[56] Jimena Anganuzzi, Anahí Berneri, Sergio Bizzio, Sergio Boris, Analía Couceyro, Carla Crespo, Germán de Silva, Andrea Garrote, Paula Ituriza, Ana Katz, Diego Lerman, Luciana Lifschitz, Javier Lorenzo, Santiago Loza, Luis Machín, María Onetto, Ignacio Rogers, Rafael Spregelburd, Julián Tello, Luis Ziembrowski.

[57] Nueva categoría que designa a aquél creador que no restringe su actividad a un determinado rol pautado en términos excluyentes -dramaturgo o director o escenógrafo, etc.- e ingresa en su práctica, indiferenciadamente, diversas aristas (Dubatti, 2002).

formales propuestas en los años noventa ocupan un rol central en gran parte de la producción cinematográfica de los últimos diez años, como la construcción deliberadamente superficial de los personajes, la ruptura de la narración clásica, la incomunicación en las relaciones personales, el azar como factor estructurante del relato y la ausencia de referencias a un determinado contexto histórico, político y social.

Comenzaremos, antes que nada, por establecer en líneas generales los caracteres distintivos de ambas textualidades. En lo que respecta al teatro emergente de los noventa, nos detendremos puntualmente en el teatro de la desintegración, caracterizado por la abstracción del lenguaje, la disolución del personaje como ente psicológico, no sostener una tesis realista y ser arreferencial, o en palabras de Pellettieri, por ser "mostrador de la desintegración, de la incomunicación familiar, del feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia de amor de la "convivencia posmoderna" (2000: 20). Martín Rodriguez (2000), a su vez subdivide este Teatro de la desintegración en diferentes modalidades: nihilista, existencial, satírica, textos que median entre el Teatro de la desintegración y el Teatro de la resistencia y otros que mezclan el intertexto de la tragedia griega con una semántica limitadamente posmoderna. Entre los autores paradigmáticos de esta corriente se encuentran Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Federico León y Bernardo Cappa.

Enmarcaremos nuestro corpus dramático y espectacular[58] dentro del paradigma estético de la posmodernidad teatral planteada por Patrice Pavis. Según el teórico, las características de la dramaturgia posmoderna podrían definirse por la forma en que se utiliza el texto. Es decir, por el rechazo de un modelo dramático, de un texto escrito para la escena, de la noción de obra articulada con personajes e intriga claramente definidos. Aún más, por el rechazo a una lectura crítica introduciendo contradicciones en el texto que posibilitan al lector una pluralidad de lecturas y construyendo sistemas de sentido. Según Pavis, esta libertad correspondería a su vez, con otra característica de la dramaturgia posmoderna: la superación del logocentrismo, convirtiendo al texto en un signo más de la representación, un "sistema entre otros" (1990: 59).

[58]El corpus dramático y espectacular estará compuesto por: *Cachetazo de campo* (1997), *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), escritas y dirigidas por Federico León; *Cucha de almas* (1992) de Rafael Spregelburd y dirigida por Eduardo Gondell; *Destino de dos cosas o de tres* (1993), de Rafael Spregelburd y dirigida por Roberto Villanueva; *Remanente de invierno* (1996), escrita y dirigida por Rafael Spregelburd; *Cuadro de asfixia* (1996), de Rafael Spregelburd y dirigida por Luis Herrera; *Raspando la cruz* (1997) escrita y dirigida por Rafael Spregelburd; *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1992), de Daniel Veronese y dirigida por Omar Grasso; *Cámara Gesell* (1994) y *Circonegro* (1996), de Daniel Veronese, por el "Periférico de objetos"; *Obito* (1995) de Javier Daulte y dirigida por Jaime Kogan; *Criminal* (1996), *Marta Stutz* (1997) y *Casino* (1998), de Javier Daulte y dirigidas por Diego Kogan; *Geometría* (1999) de Javier Daulte y dirigida por Mónica Viñao; *La China* (1995) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel y dirigida por Rubén Szuchmacher; *Hamlet o la Guerra de los teatros* (1991), versión de Ricardo Bartís sobre textos de William Shakespeare, dirigida por Ricardo Bartís; *Muñeca* (1994); *El corte* (1996), creación colectiva del Sportivo Teatral, dirigida por Ricardo Bartís; *El pecado que no se puede nombrar* (1998), escrita y dirigida por Ricardo Bartís; *Pequeña cruel bonita* (2001), escrita y dirigida por Santiago Loza; *Víctimas sorprendidas en un ruego inútil* (1996), escrita y dirigida por Marcelo Bertuccio; *Eugenia* (1997), de Marcelo Bertuccio y dirigida por Cristian Drut; *Alabados* (1997), de Marcelo Bertuccio y dirigida por María Inés Howlin; *Señora, esposa, niña, y jóven desde lejos* (1998), de Marcelo Bertuccio y dirigida por Cristian Drut; *Orejas caídas y hocico casi cilíndrico* (2001), escrita y dirigida por Marcelo Bertuccio.

Cabe señalar que si bien el corpus presentado finaliza en 2001, a partir de ese año la producción de textos dramáticos y espectaculares continúa y sigue estableciendo intercambio productivo con el cine.

Coincidimos con José Sanchis Sinisterra quien al referirse al teatro emergente en los años '90 y a la consolidación de una nueva generación de dramaturgos, reconoce que la materialidad del lenguaje rebasa la función meramente mimética del diálogo conversacional. De la misma manera, indica que la superación del logocentrismo y la noción "instrumental" del lenguaje producen estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas. Se trataría de un nuevo estatuto de la palabra dramática, de la superación de lo que Pinter llama la "forma explícita" (Sinisterra, 2005: 29). Así como señalara Perla Zayas de Lima que antes de los '90 el teatro conformaba un "conjunto de signos autorreferenciales en una exhibición que excluía todo proceso de significación" (2000: 116) frente a esta nueva dramaturgia que emerge en la década siguiente encontramos, de manera inversa, un mismo conjunto de signos que plantea múltiples sentidos.

Al hablar del cine argentino a partir del 2001, nos referimos a películas[59] que ponen en escena situaciones cotidianas y triviales, con personajes que también adolecen de rasgos psicológicos, deambulantes y erráticos cuyos parlamentos constituyen monólogos que favorecen la incomunicación, con estructuras narrativas alejadas del sistema de representación convencional. Como señala Emilio Bernini, "parece tratarse de un cine que no busca construir un mundo ético, donde las elecciones tienden a faltar, y en su lugar aparece cierta postulación de lo neutro. Una neutralidad que no obstante expresa un profundo malestar" (2003: 153).

También se ha efectuado una distinción dentro del Nuevo Cine Argentino en sus modos de representación (Bernini, 2003; Campero, 2008): por un lado, la modalidad "realista" en la que se ubican directores como Adrián Israel Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero en los '90; y en oposición a ella, la "no realista", la que aquí nos interesa y que inaugura Martín Rejtman con el film *Rapado* y que es continuada por cineastas como Juan Villegas, Santiago Loza, Ezequiel Acuña y Gabriel Medina en la década del 2000, aunque cada uno con sus particularidades.

Esta distinción entre realistas y no realistas referida en relación con el cine es plausible de ser aplicada al campo teatral. Así como en los sesenta y setenta tuvo lugar la distinción entre realismo reflexivo (Roberto Cossa, Ricardo Halac y Carlos Gorostiza) y el neovanguardismo absurdista (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y María Cristina Verrier), en los ochenta y noventa observamos también dos posiciones: una moderna realista reformulada a partir de los

[59] El corpus fílmico inicial estará compuesto por: *Sábado* (2001) y *Los suicidas* (2005), de Juan Villegas; *Caja Negra* (2001) y *Monobloc* (2004), de Luis Ortega; *Tan de repente* (2002) y *Mientras tanto* (2006), de Diego Lerman; *Todo juntos* (2002); *Estrellas* (2007) y *Entrenamiento elemental para actores* (2009), de Federico León; *Extraño* (2003) y *Cuatro mujeres descalzas* (2004); *Rosa patria* (2008); *Artico* (2008); *La invención de la carne* (2009) y *Los labios* (2010), de Santiago Loza; *Nadar solo* (2003) y *Como un avión estrellado* (2005), de Ezequiel Acuña; *El custodio* (2005), de Rodrigo Moreno; *Upa! Una película argentina* (2006), de Santiago Giralt, Camila Toker, Tamae Garateguy; *El otro* (2007), de Ariel Rotter; *Los paranoicos* (2008), de Gabriel Medina; *Incómodos* (2008), de Esteban Menis.

cambios introducidos por el “teatro de intertexto posmoderno” (Mauricio Kartún, Claudio Tolcachir, Luciano Suardi y Luciano Cáceres), y otra de intertextualidad posmoderna propiamente dicha en el teatro emergente de los '80 y los '90 (Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese y Javier Daulte).

Nuestro trabajo buscará profundizar en el cine a partir de 2001 como el lugar de convergencia de las prácticas y experimentaciones que tuvieron lugar en la década anterior dentro de la actividad teatral, considerando ambos discursos no sólo como manifestaciones artísticas particulares con un lenguaje propio, sino también como fenómenos sociales y culturales en intercambio efectivo.

En el relevamiento de las fuentes primarias y secundarias sobre nuestro objeto de estudio, no encontramos estudios referidos a la relación que mantiene el cine argentino actual con el teatro de los años noventa. Por el contrario, hay estudios parciales sobre el cine y el teatro del período propuesto que sirven como antecedentes y posibilitan el desarrollo de la investigación, permitiendo trazar los vínculos que mantienen ambas manifestaciones artísticas.

El material disponible sobre cine consiste en su mayor parte de artículos de revistas de crítica cinematográfica como *El amante* y *Kilometro 111*, publicaciones con ensayos académicos y entrevistas a directores o especialistas en las diferentes áreas que llevan a cabo la realización de un film (productores, directores de arte, actores) y a expertos en estudios cinematográficos. Se trata principalmente de textos que analizan aspectos puntuales de la cinematografía nacional, entre ellos la tecnología, la legislación, el sistema de financiación, la producción, la estética y la comercialización.

Las publicaciones más recientes sobre cine argentino hacen hincapié en la relación entre el cine y la política en las últimas dos décadas de la cinematografía nacional, como los estudios de Ana Amado (2009) y Gustavo Aprea (2009). También se encuentra disponible una serie de textos que indagan en la relación entre el cine como arte y la política como fuerza movilizadora de lo social, en los modos en que se expresa esa relación en el contexto del cine argentino contemporáneo (Rangil ed., 2007), y en la incidencia que tuvo el Estado argentino en la industria cinematográfica nacional (Wolf, 2009). La crisis de diciembre de 2001 es un punto de inflexión ineludible al pensar la diégesis cinematográfica a partir de esa fecha (Rangil, 2007).

Un antecedente fundamental de nuestra investigación son los ensayos de Gonzalo Aguilar (2006), que articulan las dimensiones cultural, social y cinematográfica del cine argentino entre 1997-2005. En una perspectiva principalmente estética podemos encontrar también una serie de textos sobre cine argentino que se centran en el estilo individual de algunos realizadores, la

tradición del realismo o las tendencias del documental (Moore y Wolkowicz eds., 2007); y el análisis de las poéticas del cine argentino entre 1995 y 2005 (Paulinelli, 2008).

Hay estudios realizados por críticos cinematográficos (Bernades, Lerer y Wolf, 2002) que además de analizar la estética de lo que denominan "Nuevo Cine Argentino" -coincidiendo con David Oubiña (2003), Gonzalo Aguilar (2006), Agustín Campero (2008) y Jaime Pena (2009), o "cine contemporáneo argentino" (Bernini, 2003)-, lo relacionan con experiencias "de ruptura" anteriores al período de estudio del presente proyecto y con cineastas marginales de este movimiento, entre ellos, Alejandro Agresti y Raúl Perrone. Dichos estudios trabajan a su vez sobre diversas áreas relacionadas con la aparición y desarrollo del Nuevo Cine Argentino, por ejemplo, el contexto en el que los films se insertan, desde la sanción de la Ley de Cine (2001) hasta el auge de las distintas instituciones de enseñanza de realización cinematográfica.

En cuanto a las publicaciones referidas al teatro, hay disponibles numerosas revistas especializadas (*Teatro XXI*, *Cuadernos de Picadero*, *Funámbulos*), ensayos académicos, trabajos de investigación y reflexión y entrevistas y textos escritos por autores y directores.

Partiremos de dos periodizaciones en vigencia dentro del ámbito de la investigación teatral (Pellettieri, 1991; Dubatti, 2002). La fase en que incluimos nuestro corpus de obras dramáticas y espectaculares se corresponde con lo que Pellettieri (1991) denomina "teatro de intertexto posmoderno" (1983-1998) -fundamentalmente en dos de sus variantes: "teatro de la resistencia" (Pellettieri, 1991) y el "teatro de la desintegración" (Pellettieri, 1991; Rodríguez, 1999)- y con lo que Dubatti (2002) designa como "teatro de la postdictadura", "teatro argentino actual" o "nuevo teatro argentino" (1983-1998). Ambas periodizaciones tienen una delimitación temporal similar y comparten la idea de que las nuevas condiciones culturales, sociales y políticas modelizan la experiencia de los teatristas. Sin embargo, nos basaremos en el primer modelo en tanto nos permitirá investigar el cine y el teatro desde la perspectiva de cambio y ruptura y como continuidad de sistemas anteriores, posibilitando comprender la historia de cada discurso específico como un proceso.

Otros antecedentes que se contemplarán en nuestro proyecto son las reflexiones de fin de siglo que destacan las innovaciones de los últimos años en las poéticas escénicas y los actores (Sagaseta, 2000), las principales direcciones del teatro latinoamericano actual (Pereira Poza, 1999) y la emergencia y consolidación de una nueva dramaturgia en los años noventa (Sanchis Sinisterra, 2005). Estas innovaciones -la disolución del lenguaje como metáfora de la imposibilidad de la memoria en Bertuccio; la apelación al discurso científico y la parodia posmoderna del realismo en Spregelburd; la reescritura de los mitos y de la tradición cultural y literaria argentina en función de una poética basada en la desterritorialización del cuerpo y en

la disolución de la idea moderna del personaje en Bartís y León- serán estudiadas como rasgos de estilo apropiados por las realizaciones cinematográficas a inicios del siglo XXI. Si bien la figura de Eduardo Pavlovsky excede nuestra delimitación temporal dado que su trayectoria se inicia en los '60, Ana Laura Lusnich (2000) señala una serie de innovaciones en su producción dramática entre 1990-2000 que la asemeja a las producciones de los teatristas emergentes, como la fragmentación, la ambigüedad espacial y temporal y una búsqueda de identidad que lo acerca al "teatro de la resistencia".

La configuración de los personajes es abordada en los textos de Maestro (1998), Scheinin (1999) e Irazábal (2003). De ellos recuperamos la consideración del sujeto humano como marco de referencia desde el cual analizar el sentido moderno del personaje, encuadrar la situación del personaje en corrientes de pensamiento como la posmodernidad y estudiar su configuración en conjunto con el texto en que se inscribe y como resultado del contexto histórico en que tiene lugar.

Un aporte fundamental son los estudios preliminares que aparecen en las recopilaciones de textos dramáticos (Rodríguez, 1999; Dubatti, 2008, 2005, 2003; Fischer, 2006; Pellettieri, 2006; Heredia, 2010). Éstos aportan guías para el análisis, testimonios sobre el proceso de trabajo, documentos y reflexiones de los teatristas sobre su práctica artística dentro del campo teatral e intelectual argentino. También la revista *Teatro XXI*, editada semestralmente por el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ofrece numerosos ensayos y análisis sobre textos dramáticos y espectaculares y la publicación de las obras. Asimismo, los textos en que los teatristas reflexionan sobre su oficio constituyen un material indispensable al abordar el análisis de los textos dramáticos y espectaculares (Spregelburd 2001, 2000, 1999; Bartís, 2003; Bertuccio, 2003; León, 2005).

En tanto consideramos a las realizaciones cinematográficas y al conjunto de la actividad escénica y dramatúrgica de Buenos Aires como fenómenos sociales, estudiaremos las textualidades como resultado de una época signada por la "modernidad líquida" (Bauman, 2002), concepto de vigencia que permite reflexionar sobre la disminución del interés en reformas sociales y en el bien común, y el avance del mercado en detrimento de la política.

A partir de los aportes del campo de los estudios culturales y sociales (Jameson, 1991; García Canclini, 1992; Dotti, 1993), emplearemos la noción de posmodernidad para contextualizar las manifestaciones culturales objeto de nuestro estudio, dado que la condición posmoderna y la conexión interhumana son representadas por el teatro emergente de los '90 y el cine argentino actual en algunos casos en sus formas mínimas de sociabilidad: encuentros despolitizados,

contactos encubiertos de aislamiento, un nuevo tipo de superficialidad y la carencia de afectos; y en otros, a partir de una reformulación de la política y de los afectos y de la configuración de pactos entre los personajes orientados por el deseo. Asumimos la postura de Jameson de entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, "concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos" (Jameson, 1991:14).

Estos nuevos modos de comunicación y socialización atraviesan directa o indirectamente tanto el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino (Dubatti, 2002) como del nuevo cine (Aguilar, 2006). Así como en décadas anteriores tanto el cine y el teatro argentino aludían a su contexto social, económico y cultural de manera directa o metafóricamente, o proponían la revisión del pasado reciente (Oubiña,1994), en el período abordado por nuestra investigación -dividido por la crisis de 2001 que desestabiliza el sistema político y socioeconómico vigente-, los universos diegéticos se configuran arreferenciales -separados de todo contacto con dicho contexto- o autorreferenciales -ya sea por su carácter paródico o de cita-, o por poseer tintes autobiográficos.

Nuestra investigación partirá del análisis textual siguiendo el modelo de análisis del texto dramático y espectacular propuesto por Pavis (1990a), y la teoría de análisis fílmico planteada por Aumont (1988), para luego desarrollar una perspectiva que posibilite su inscripción en la coyuntura política y social. La descripción de la puesta en escena (Pavis, 1998) será posible a partir de diversos documentos: notas de dirección, esquemas o fotografías y grabaciones audiovisuales (disponibles en el Núcleo Audiovisual Buenos Aires). A su vez, retomaremos la propuesta de reconstrucción histórica del texto espectacular planteada por Patrice Pavis (1990), utilizando materiales disponibles como entrevistas, reseñas y ensayos académicos.

En el análisis contextual del campo cinematográfico se empleará la noción de sistema de producción[60] (Allen y Gomery, 1995), agregándole la dimensión de la legislación, el financiamiento y la intervención del Estado, considerados condiciones de posibilidad y factores determinantes de la producción de los films. Al concepto de sistema de producción sumaremos el estudio particular de la distribución -estrenos comerciales, festivales, ciclos de cine-; exhibición -cuota de pantalla, media de continuidad (Bordwell, 2007)-; y recepción -crítica especializada y ensayos académicos-.

[60] *Sistema de producción* entendido como "la estructura global de organización en la producción de una película: razones para hacer la película, división de las tareas de producción, tecnología empleada, delegación de responsabilidades y control y criterios para evaluar el filme terminado" (Allen, Gomery, 1995: 120-121).

En el caso de los films basados en textos dramáticos[61], para el abordaje de los mismos se empleará la noción de transposición (Wolf, 2001), considerándolo un modo de apropiación de la obra dramática que refuerza el vínculo entre ambas disciplinas.

El propósito del proyecto es contribuir al avance del conocimiento teórico, metodológico e histórico sobre un campo de relaciones poco estudiado. El trabajo busca profundizar en los discursos teatrales y cinematográficos considerándolos no sólo como manifestaciones artísticas particulares con un lenguaje propio, sino también como fenómenos sociales y culturales en intercambio efectivo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía correspondiente al cine argentino

Aguilar, Gonzalo, 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Amado, Ana, 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980- 2007),* Buenos Aires, Colihue.

Aprea, Gustavo, 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia,* "Colección 25 años, 25 libros", Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.

Bernades, Horacio - Diego Lerer - Sergio Wolf (eds.), 2002. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka.

Bernini, Emilio, 2003. "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Nº4.

Bernini, Emilio - Domin Choi - Daniela Goggi, 2003. "Los no realistas. Conversación con Acuña, Ezequiel, Diego Lerman y Juan Villegas", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* Nº5.

Campero, Agustín, 2008. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias,* "Colección 25 años, 25 libros", Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.

Moore, María José - Paula Wolkowicz (Eds.), 2007. *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Libraria.

Oubiña, David, 2003. "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino", en *Punto de Vista*, Nº 76, Agosto.

_____, 1994. "Exilios y egresos", en España, Claudio (dir. gral). *Cine argentino de la democracia, 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Paulinelli, María (Ed.), 2008. *Poéticas en el cine argentino: 1995- 2005,* Comunicarte Editorial.

[61] *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), basado en la obra teatral homónima de Ana Katz; *Adiós, querida luna* (Fernando Spiner, 2003) sobre la obra *Gravedad* de Sergio Bizzio; *Rancho aparte* (Edi Flehner, 2007), sobre la obra teatral homónima de Julio Chávez; *Nunca estuviste tan adorable* (Mausi Martínez, 2009), sobre la obra teatral homónima de Javier Daulte.

Pena, Jaime (Ed.), 2009. *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino, 1999-2008*, Madrid, T&B Editores.
Rangil, Viviana (Ed.), 2007. *El cine argentino: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
Wolf, Sergio (Comp.), 2009. *Cine argentino. Estéticas de la producción,* Buenos Aires, BAFICI [11].

Bibliografía correspondiente al teatro argentino

Bartís, Ricardo, 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel.
Bertuccio, Marcelo, 2003. *Cómo se escribe una obra teatral*. Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA.
Dubatti, Jorge, 2008. "Estudio crítico", en Spregelburd, Rafael Los verbos irregulares. Buenos Aires, Colihue.
_____ (Coord.), 2006. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Micropoética III. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
_____, 2006. *Poéticas de iniciación. Dramaturgia argentina 2000-2005*. Buenos Aires, Atuel.
_____, 2005. "Nota epilogal", en León, Federico *Registros. Teatro reunido y otros textos.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
_____, (Coord.), 2002. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.
Durán, Ana, 2001. "El fondo del mar. Nota a Federico León, Beatriz Thibaudin, Carla Crespo, Rogers, Ignacio - Diego Ferrando", en *Funámbulos,* Año 4 n° 14.
Fischer, Patricia, 2006. "Estudio preliminar", en Spregelburd, Rafael *Raspando la cruz.* Buenos Aires, Corregidor.
Fontana, Juan Carlos, 2005. "La actuación, o como ser uno mismo en el escenario", en *Picadero,* Año 4 n° 14.
Heredia, María Florencia, 2010. "El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano", en *Teatro 3: Automáticos. Cómo es posible que te quiera tanto. 4D óptico. La felicidad*. Buenos Aires, Corregidor.
Irazábal, Federico, 2003. "El personaje. Ese eterno desconocido", en Picadero, nº 9.
León, Federico, 2005. *Registros. Teatro reunido y otros textos.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
Lusnich, Ana Laura, 2000. "La dramaturgia de Eduardo Pavlovsky (1990-2000). Nuevas búsquedas de fin de siglo", en Pellettieri, Osvaldo *El Teatro del año 2000*. Buenos Aires, Galerna.
Maestro, Jesús G. (Ed.), 1998. "El personaje teatral", en Actas del II Congreso Internacional de

Teoría del teatro. Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
Marín, Ana (2003), "Un teatro siempre disponible", en *Teatro al sur,* n° 24.
Motto, Paola - Ana Durán, s/f. "Profetas en su tierra. Nota a Daniel Veronese y Federico León", en *Funámbulos,* Año 3 n° 11.
Pellettieri, Osvaldo, 2006. "Estudio preliminar", en Daulte, Javier *Criminal*. Buenos Aires, Corregidor.
_____ (Ed.), 2000. *El Teatro del año 2000*. Buenos Aires, Galerna.
_____ y Eduardo Rovner (Eds.), 1998. *La dramaturgia en iberoamérica: Teoría y Práctica Teatral.* Buenos Aires, Galerna.
_____, 1992. *Teatro argentino de los '90*. Buenos Aires, Galerna.
_____, 1991. "Modelo de periodización del teatro argentino", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 5, nº 10.
Pereira Poza, Sergio, 1999. "Principales direcciones del teatro latinoamericano actual", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires, Galerna.
Rodríguez, Martín, 2000. "Los dramaturgos emergentes", en Pellettieri, Osvaldo *Historia del Teatro en Buenos Aires. Vol. V.* Buenos Aires, Galerna.
_____, 1999. "Una estética de la desintegración. Aproximación a la producción dramática de Cappa, León y Bertuccio" en Bertuccio, Marcelo, Bernardo Cappa y Federico León, *Teatro de la desintegración*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Scheinin, Norma Adriana, 1999. "Algunas consideraciones sobre el tratamiento del personaje en el teatro actual", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad.* Buenos Aires, Galerna.
Spregelburd, Rafael, 2001. "Procedimientos", en *Fractal. Una especulación científica.* Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA.
_____, 2000. "Nota del autor a la presente edición", en *Heptalogía de Hieronymus Bosch I.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
_____, 1999. "¿Qué busca la poesía?", en Del Estal, Eduardo *La ilusión óptica*. Buenos Aires, Ediciones Puma.
Zayas de Lima, Perla, 2000. "Mitos, utopías y decepciones en el teatro argentino de fin de siglo", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires, Galerna.

Bibliografía correspondiente al marco teórico y a la metodología de investigación

Allen, Robert - Douglas Gomery, 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine,* Barcelona, Paidós.
Aumont, Jacques - Alain Bergala - Michel Marie - Marc Vernet, 2005. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
Aumont, Jacques - Michel Marie, 1988. *Análisis del film*, Buenos Aires, Paidós.

Bauman, Zygmunt, 2002. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE.

Bordwell, David - Kristin Thompson, 2007. *Arte Cinematográfico*, México, Mc Graw Hill.

_____, 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

Dubatti, Jorge, 1993. "Nuestra posmodernidad indigente", en Espacios de Crítica y Producción, Nº12

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

Genette, Gérard, 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* España, Taurus.

Jameson, Fredric, 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Pavis, Patrice, 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España, Paidós Comunicación.

_____, 1994. *El texto y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAR/ Casa de las Américas/ Embajada de Francia en Cuba

_____, 1990. *Le Theatre Au Croisement Des Cultures*, Paris, José Corti.

_____, 1990a. "Los estudios teatrales", en el Boletín del Instituto de Artes Combinadas, Nº VIII. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

_____, 1990b. "Posmodernidad y puesta en escena", en Revista Celcit, N° 1. Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976).* Buenos Aires, Galerna.

Sanchis Sinisterra, José, 2005. "La palabra alterada", en Cuadernos de Picadero, N°7. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Wolf, Sergio, 2001, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México.

III. TEATRO UNIVERSAL

La Moscheta de Angelo Beolco: una cotidianeidad entre la comicidad y la violencia
Nora Hebe Sforza..... 175

Chéjov según Veronese: de _Las tres hermanas_ a _Un hombre que se ahoga_
Ezequiel Gusmeroti..... 189

El juego intertextual en el teatro de Daniel Veronese: _Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo_, y sus vínculos con _Hedda Gabler_
Andrea Giliberti..... 200

Veronese, Ibsen, Bergman: Intertextualidad especular en _El desarrollo de la civilización venidera_ de Daniel Veronese
Mariana Cerrillo..... 214

El teatro contemporáneo como ´palimpsesto´. La experiencia transtextual en _Espía una mujer que se mata_ de Daniel Veronese
Gabriel Fernández Chapo..... 228

Bajo la garra (1906) de Gregorio de Laferrère y la poética del drama moderno
Araceli Laurence..... 238

Propuestas brechtianas en la poética de _Del sol naciente_ de Griselda Gambaro
Mónica Flores..... 251

La Moscheta de Angelo Beolco: una cotidianeidad entre la comicidad y la violencia

Nora Hebe Sforza (UBA)
norsfo@pccp.com.ar

Abstract

Angelo Beolco (Pernumia, Padua, 1502? – 1542), conocido artísticamente como Ruzante, por el nombre del personaje que amaba interpretar, es probablemente el dramaturgo más importante del área véneta de la primera mitad del siglo XVI. Autor de gran cantidad de comedias escritas en italiano y en el colorido dialecto de su tierra paduana, Ruzante conoció un gran éxito durante su vida y un posterior eclipse que duraría hasta mediados del siglo XIX. Su comedia en cinco actos *La Moscheta*, de datación incierta y aún hoy motivo de controversiales discusiones al respecto, tuvo, en vida de su autor, un gran éxito, aunque expusiera en escena protagonistas y situaciones que el solar Renacimiento hubiese querido seguramente esconder.

El objetivo de nuestra relación será mostrar de qué manera Beolco reporta en su comedia la delicada y completa situación cotidiana de los campesinos vénetos que debieron directa o indirectamente participar en las guerras que asolaron su mundo durante los primeros decenios del siglo XVI, transformando situaciones de profunda tensión dramática en escenas que despertaron la hilaridad de los espectadores reunidos por el comitente y amigo de Beolco, Alvise Cornaro, en torno al Odeón hecho construir por Cornaro en las cercanías de Padua.

La Moscheta, comedia en cinco actos, en dialecto paduano y bergamasco, fue escrita por Angelo Beolco probablemente en 1529, aunque fue publicada póstuma en Venecia por el editor Alessi en 1551 y en 1554. Su datación exacta es todavía hoy motivo de profundas controversias, debido al hecho que de ella tampoco se conservan redacciones manuscritas. Sin embargo, ya en vida de su autor, tal *pièce* conoció el éxito por parte de cierto público que bien podríamos definir hoy como "erudito". Por medio de la mediación dramática realizada por Ruzante y en un verdadero *locus amoenus*, como era la famosa *Loggia* que el mecenas de Ruzante, Alvise Cornaro, había hecho construir al arquitecto Giovanni Maria Falconetto, dicho público tomaba contacto con la cotidianeidad de los campesinos del *hinterland* paduano.

"Quizás la obra maestra de la fantasía hilaro-trágica de Beolco"[62], esta comedia, cuya acción se desarrolla -según narra el villano que dice el prólogo- en *"Pava, su sto borgo"*[63], o sea en un

[62] Zorzi, Ludovico, Notas a "La Moscheta". En Ruzante, *Teatro.* Turín, Einaudi, 1967, p. 1389.

[63] Ruzante, "Prólogo" a *La Moscheta*. En Ruzante, *Teatro...*, op. cit., p. 583. La palabra "borgo" ha sido definida de diversas maneras por los principales críticos de la obra ruzantiana: así, para Ludovico Zorzi, ella indica el aglomerado de casas pobres que formaban parte de la comuna de Padua, pero que se hallaban fuera de los muros que rodeaban a la ciudad; para Emilio Lovarini, en cambio, Ruzante ha querido referirse aquí a una representación realizada en Padua en la

viejo suburbio de la ciudad, nos permite entrar en el mundo psicológico de los campesinos y de sus necesidades cotidianas, jamás *mediocres*[64], mas siempre exaltadas y violentas, características de la sociedad en la que vivían. Y más que la historia en sí, el lector-espectador se siente turbado por el modo en el que Beolco va delineando los deseos y las miserias de estos personajes que previendo que "el mundo está todo dado vuelta con el culo para arriba"[65] buscan el modo de sobrevivir al dolor, al hambre, al abandono, al engaño y a la lacerante falta de amor.

En la comedia que estamos analizando, Ruzante instigado por su compadre Menato, para lograr reconquistar el favor de su mujer Betìa, se disfraza de extranjero con el fin de probar así la honestidad de la joven. Por cierto, este enmascaramiento implica necesariamente por parte de Ruzante no sólo el uso de otro vestido (en efecto, Menato lo hace disfrazarse de colegial), sino también una serie de usos lingüísticos diferentes de los habituales -y de allí, justamente el título de la comedia- que indica el "hablar *moscheto*", vale decir "en toscano", y no en el dialecto "natural" de la zona de Padua. En efecto, para Ruzante ese *moscheto* representa aquello que es (y no sólo por lo que respecta a la lengua) "innatural, sofisticado, falso. (Así) el inicio de su ruina se encuentra justamente en el abandono del paduano y en la aceptación de una lengua fingida: en el abandono de su naturaleza y en la aceptación -a la cual no puede resistir- de la ficción"[66]. A fin de cuentas, aún si Betìa cae en la trampa tendida por los dos hombres, ella se justifica diciendo haber reconocido al marido y cumple su venganza yendo a la casa del soldado bergamasco Tonín, quien también la corteja desde hace largo tiempo. Menato convence entonces a Ruzante de atacar durante la noche al soldado para poder recuperar a su propia mujer. Ruzante buscará, pues, vencer el terrible temor que le provoca su excursión nocturna[67], pero termina siendo apaleado por el mismo Menato, por lo que, finalmente, deberá aceptar la propuesta de Betìa de "hacer las paces", para así reconstruir esa suerte de "gran parentela" -*topos* éste de profundo sabor cucañesco- omnipresente en la poética de Beolco. Como puede observarse, en esta especie de moderno *ménage à quattre*, tres hombres -Ruzante, su compadre Menato y el soldado bergamasco Tonín- se contienden el amor -o más bien el *eros*- de Betìa, la que ha ya entendido bien -tal como lo hiciera el modernísimo personaje de Gnua en el *Parlamento de Ruzante que vino del campo de batalla* (*Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*)- que, para sobrevivir, son necesarias cosas mucho más concretas que las dulces palabritas de amor, pues ahora es el éxito económico el

zona en la que se encontraban las propiedades de Alvise Cornaro.

[64] Con este término recordamos una de las características a las que, por esos años, hacía referencia Baldassar Castiglione en su *Libro del Cortigiano* (1528) para definir al cortesano (*Véase* Libro II, capp. XVI e XLI).

[65] [*"... el mondo è tuto voltò col culo in su."*] *La Moscheta* (*Prólogo inédito*). En Ruzante, *Teatro*, op. cit., p. 676.

[66] Angelini, Franca, "*La Moscheta* di Angelo Beolco detto Ruzante". En Asor Rosa, Alberto, *Letteratura italiana. Le Opere. Volume I: dalle Origini al Cinquecento*. Turín, Einaudi, 1992, p. 1130.

[67] Las escenas desarrolladas durante la noche, con el objetivo de engañar a alguien, constituyen uno de los *loci communes* más frecuentados por la comedia renacentista. Valga, a modo de ejemplo, el engaño urdido por Ligurio y Calímaco a daño de *Messer* Nicias, de manera especial en la escena II del Acto V de la *Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo (¿1518?).

que decide los destinos del hombre[68] y el que puede alejarlo del hambre omnipresente. El campesino -representado aquí por el personaje de Ruzante- es, pues, así obligado a abandonar su naturaleza primigenia para insertarse en el mundo del mercado y en un tiempo nuevo, a saber, el de los albores del capitalismo occidental, no más medido por las plegarias, sino más bien por el reloj mecánico, aquél que desde lo alto de las torres comunales obra ahora marcando los ritmos urbanos[69] y acelerando por primera vez el devenir de la historia. "Las mujeres ruzantianas (...) generalmente se muestran atentas a calcular, a evaluar el futuro en términos de conveniencia y de previsión. (...) Al elemento (...) femenino pertenece el aspecto innovador, receptivo de otra cultura, de otra visión del mundo"[70].

Ahora bien, ¿cómo construyen los personajes ruzantianos el espacio, el tiempo y las características de su propia cotidianeidad? Lejos del mundo utópico que Beolco querrá mostrarnos en su última obra fechada, la célebre y exquisita *Carta a Alvarotto*[71](1536), en *La Moscheta*, en cambio, el sentimiento que predomina es el del engaño y el del provecho personal. Todos los personajes actúan -al menos en algún momento de la acción dramática- en esta dirección, y tal vez en esto nos recuerdan los crudos intereses de los personajes de comedias renacentistas italianas como la *Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo (1518) o, ya muy adentrados en el siglo, del *Candelero* de Giordano Bruno (1582); sin embargo, es importante recordar que, al fin de cuentas, los personajes aquí presentados por Beolco son movidos no ya por una maldad insuperable, sino más bien por un grito interior de salvación, frente a una realidad -la guerra y sus desgarradoras consecuencias- que los ha golpeado brutalmente y de la cual no logran siquiera encontrar una salida. Ya el *Prólogo* de la comedia, objeto aquí de análisis, se nos presenta cargado de elementos que abren el abanico de las características que iremos descubriendo, en la medida en la que se desarrollará la historia: las habladurías de las mujeres, ciertas veladas referencias a la práctica del bestialismo -ya observadas en *L'Anconitana*- y la violencia ancestral de los campesinos: "Hay tantos que siempre hacen maravillas de las cosas de los otros; quiero decir que buscan saber lo que hacen sus vecinos, mientras a veces harían mejor en preocuparse de sí mismos. (...) Y también existen siempre ciertas mujeres chismosas, que si han visto a uno y a una conversar en compañía rápidamente piensan que hacen algo malo" (Prólogo)[72]. Por cierto, el villano que recita el Prólogo quiere creer, a pesar de todo, en la innata bondad de todos: "Me ha sido dicho, como ahora os lo

[68] En este sentido, véase este *topos*, si se quiere de manera aún más dolorosa, en el *Parlamento di Ruzante ch'iera vegnú da campo*.

[69] Para un análisis de las características del tiempo "nuevo", véanse especialmente Cipolla, Carlo, *Las máquinas del tiempo*. México D.F., F.C.E., 1997 y Tenenti, Alberto, *L'Italia del Quattrocento. Economia e società,* Bari, Laterza, 1996.

[70] Brogi, Marco, "Il Medioevo nelle opere di Ruzante." En AA.VV., *Angelo Beolco detto Ruzante. Atti del IV Convegno Internazionale di studi sul Ruzante.* Padua, Edizioni Papergraf, 1997, p. 273.

[71] Véase Fido, Franco, Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta. Padua, Editrice Antenore, 1988.

[72] [*"El ghe n'è assé, che sempre mé se smaravegia d'i fati d'altri; a' dighe mo, che çerca de saere e intendere zò che fa i suò vesini; e sí farae megio tal fiè a guardarse igi. [...] E sí gh'è an de ste çerte petegole de femeni, sempre, che con le ha vezú un e una a favelar de brighè, de fato le cre' ch'i faghe male."*] "Prólogo" a *La Moscheta*. En Ruzante, *Teatro...*, op. cit., p. 585.

diré a vosotros, que desde esta parte (indica la casa de Betìa y de Ruzante) hay una mujer casada con un buen hombre del campo, que hace y se afana con éste y con aquél. Yo, sin embargo, no lo creo, porque creo que es una mujer de bien"[73]. Aun si debe admitir que existe una especie de "naturaleza diferenciada" que distingue el accionar de los hombres y el de las mujeres y que, al mismo tiempo, nos permite perdonarlos, cada vez que cometen una maldad:

> (...) Y debo concluir diciéndoos que estoy convencido de que son todas buenas, porque han sido creadas todas del mismo molde y su naturaleza es siempre igual. Y si también hay alguna que hace algo que no va, esto sucede porque su naturaleza la impulsa a hacer así.
> Somos así también nosotros los hombres, que tenemos nuestra naturaleza que a veces nos hace hacer aquello que no se debería; y si alguno nos dijese algo sobre aquello que hemos hecho, le respondemos que ha sido nuestra naturaleza la que nos ha hecho hacer así (...).
> Y en conclusión *esta naturaleza* es la que nos hace clavarnos en un tal agujero en el que no nos clavaríamos jamás, y *nos hace hacer aquello que no haríamos jamás*" (Prólogo)[74] (En cursiva es nuestro).

Como es dable observar, la experiencia de lo "natural" es la que mueve el engranaje de la vida del rústico pero, en ella, la violencia es un elemento permanente, que puede desencadenarse en cualquier momento y por cualquier circunstancia. Beolco aprovechará el prólogo de la obra para trazar un retrato del campesino de su tierra, asumiendo, al menos de manera ficcional, una suerte de identificación con el mismo, al describirlo en primera persona: "(...) ¡nosotros, los campesinos, cuando estamos enfurecidos, golpearíamos la Cruz! Debéis también saber que, cuando decís las letanías, decís: 'De la furia de los rústicos, libéranos, Señor"[75].

Efectivamente, esta violencia presente en la vida cotidiana va más allá de la violencia de la guerra en sí misma, siendo, en cambio, más bien su temida, terrible y desgarradora consecuencia. Así entendemos mejor la tibia angustia de Betìa, quien recuerda la época en la que sus carnes eran firmes y bellas, tal cual también lo sugiriera dolorosamente la Gnua del *Parlamento:* "Uh, no soy siquiera la mitad de aquélla que era antaño; estoy marchita. Recuerdo

---

[73] [*"El m'è stò dito, con a' ve dirè mo mi a vu, che de chialòndena [indica la casa di Betìa y de Ruzante] el ghe sta na femena, mariè int'un bon om da ben da vila, e che la fa e che la briga con questo e con quelo. E mi a' no 'l crezo mo; perché a' crezo che la sipia na femena da ben;"*] Ibidem, p. 585.

[74] [*E con a' ve dighe rivar da dire, a' crezo che le sipia tute bone, perché le è stà stampè tute in su na stampa, e la so natura è tuta a un muò. E se ben el ghe n'è qualcuna che faghe qualche cossa, l'è perché la so natura ghe tira de far cossí.*]

A' seón cossí an nu uomeni, ch'aón el nostro snaturale che ne fa fare tal fiè quel ch'a' no fassàn; e se negun ne diesse niente de quel ch' aón fato, a' digón che l'è stò la natura, che n'ha fato fare cossí. [...]

E in colusion, sto snaturale è quelo che ne fa ficare il tal buso, ch'a' no se ghe fichessàn mé, e sí ne fa fare an quelo ch'a' no fassàn mé." (El subrayado es nuestro). "Prólogo a *La Moscheta*. En Ruzante, *Teatro*... op. cit., p. 585.

[75] [*"... nu containi, con seón abavé, a' dassàn in la Crose! A' di' pur saere che quando a' di' letàgnie, che a' di': 'A furia rusticorum liberamum Dominum'."*] Ibidem, p. 587.

que si uno que hubiese tenido las uñas largas, me las hubiese restregado alrededor, no me habría arañado, tan dura era yo" (Acto I – Escena IV)[76].

Evidentemente Betìa, a pesar de no haber combatido ella misma la guerra en la que participaron muchos de sus compaisanos, es también una víctima. Deseosa de sobrevivir en un mundo de "cadáveres vivientes", la joven se encuentra bien dispuesta, como ya lo hiciera Gnùa, a cambiar sexo por la única "seguridad material" que conoce, la de la comida, y es por esto que acepta las propuestas del soldado Tonín: "Y yo querría que todo eso se transformara inmediatamente en polenta" (Acto I – Escena IV)[77].

En este punto se hacen presentes en la comedia las tensiones existentes en la sociedad véneta de la primera mitad del *Cinquecento*. De alguna manera, la guerra se transforma en un *topos* cotidiano, un elemento que potencia las tensiones puestas de manifiesto entre los soldados y los campesinos; quizás, los primeros querían efectivamente demostrar su propio coraje, y, sin embargo, lograrían únicamente crear alrededor de ellos mismos la consabida imagen del *bravo* de naturaleza malvada, futuro personaje canónico de la comedia del arte, representado allí fundamentalmente en la compleja y despiadada figura del soldado español. Es por esto que Ruzante-personaje, al robar el dinero a Tonín, en realidad no quiere otra cosa que demostrar que, aún sin ser soldado como aquél, también él puede, al mismo tiempo, ser malvado, violento y astuto porque "para un truhán siempre es necesario uno y medio"[78]. Así, con dinero y con fuerza, su único objetivo será el de poseer -y permítasenos utilizar este término, cuya fuerza expresiva tanto nos aleja de los modelos del amor de corte petrarquesco, que en gran medida caracterizarían la poética amorosa del *Cinquecento* italiano y extranjero- a Betìa: "¡Oh cáncer, soy realmente malo, soy realmente igual a los ladrones, lo he embrollado bien, a ese soldado bergamasco! (...) ¡Oh cáncer, lo he embrollado bien, yo, a él, que es soldado y que por esto presume tanto. ¡Ja, sí, lindo soldado! Y yo lo he embrollado, porque si él es soldado, cáncer, también yo soy malo. Pero sí, embrollaría al Orlando de las historias, yo, Ruzante (...). Ya no tendría miedo de Orlando" (Acto I – Escena V)[79].

Sin embargo, en este mundo de engaños y trampas de todo tipo, cada uno desea demostrarse más astuto que el otro. Así, Menato, quien ha aconsejado a Ruzante la estrategia necesaria para saber si Betìa verdaderamente lo engaña o no, quiere también demostrarle su astucia:

---

[76] [*"Uhh, a' no son gnian la mitè de quel ch'a' solea essere, a' son desvegnúa. Che a' m'arecorde che 'l n'arè besognò che un, ch'aesse abiú le ungie lunghe, m'aesse freghezò d'intorno, che 'l m'arae sfendúa, sí gièrigi frisia."*] (Acto I – Escena IV). Ibidem, p. 601.

[77] [*"E mi a' vorae zò che toco doventasse polenta de fato!"*] (Atto I – Scena IV). Ibidem, p. 603.

[78] [*"Sempre mé a un cativo el gh'in vuò uno e mezo."*] Ibídem, p. 617.

[79] [*"O cancaro, a' son pur cativo, a' son pur par d'i lari, a' ghe l'he pur arciapò quel soldò bergamasco! [...] O cancaro! A' ghe l'he pur arciapò, mi, elo, che è soldò, perché el se ten sí sanzarín. Poh, e sí è soldò! E mi ghe l'he arciapò, perché, se l'è soldò, o cancaro, a' son cativo, mi! Che sí, a' gh'arciaperè Rolando da i stari, mi, Ruzante. [...] Ormai non avrei paura di Orlando."*] (Acto I – Escena V). Ibidem, p. 605.

"(...) mi compadre es un gran bobo, y cree ser tan astuto. Lo he vestido con ciertos vestidos que parecerá un escolar; hablará en italiano. ¡Oh, cagasangre! Quiere ser bella esta historia, para reir. Lo he embrollado bien, eh, ya... porque es mi compadre" (Acto II - Escena III)[80].

Tonín, entretanto, muestra a Ruzante su poder, negándose a devolverle a su mujer. Una serie de dobles sentidos francamente obscenos -verdadero *topos* cómico de boccaccesca memoria- referidos especialmente al mundo campesino, son usados por el soldado para hacer entender a Ruzante cuáles son sus proyectos en relación con Betìa:

> Ruzante: dadme a mi mujer; que soy yo, ese amigo vuestro, que he venido a buscarla.
>
> Tonín: todavía no la he dominado. Espera un poco.
>
> Ruzante: ¿pero qué le hacéis? Dádmela así nomás.
>
> Tonín: le quiero amansar el pelo. Se lo zarandeo. (...) Le quiero poner el basto, y no quiere estar quieta. (...) ¡Ah, es caprichiosa! No quiere dejarse dominar.
>
> Ruzante: no me ha entendido bien. Cree que habla de la mula.
>
> Tonín (en tono siempre más burlón): ¿cómo, no te he entendido? Estoy poniendo en orden a la mula; pero es necesario que tú me dejes clavar un clavo en la albarda, porqué está toda rota. (...) No encuentro el agujero del gancho de la correa (...).
>
> Ruzante: ¿habéis terminado, finalmente? Estará en orden, como se dice, la esposa.
>
> Tonín: déjame tomar un poco de aliento. Diablos con esta bestia, es necesario que tú la conduzcas a mano, por ser tan caprichosa (Acto III - Escena IV)[81].

---

[80] ["*Sto me compare è pur el gran frison, e sí se ten sí zanzarín. A' l'he vestío co no so che drapi, che 'l parerà uno scolaro: el faelerà per gramego. O cagasangue! La vuò esser bela, sta noela, da rire. A' ghe l'he pur arciapò: poh... perché l'è me compare.*"] (Acto II – Escena III). Ibidem, p. 615.

[81] ["*Ruzante: "[...] déme la mia femena, ch'a' son mi, quel vostro amigo, ch'a' la son vegnúa a tuore.*
Tonín: a' no l'ho ach governada. Aspetta un po'.
Ruzante: mo che ghe févu? Démela pur cossí.
Tonín: a' ghe vòi fà stà bass ol pil. A' ghe 'l sbati. [...]
A' 'gh vòi metí la gropera, e la vol stà ferma. [...]
Oh, l'è fastidiosa! La no 's vol lagà governà.
Ruzante: el no m'ha gnan intendù. El cre' che dighe la mula.
Tonín (en tono siempre burlón): che? Che no v'intendi? A' meti in orden la mula; ma el besogna che tu 'm laghi ficà u ciod in la bardela, ché l'è tuta fracassada. [...] A' no cati ol bus de l'ardigiò de la çengia [...]
Ruzante: hivu rivò, ancuò? A' sarae mo regonò, con disse questù, la noíza.
Tonín: làghem pià u po' de fiat. Cancher a sta beschia! A' besogna ch' a' te la meni a mà, perché l'è fastidiosa."] (Acto III, Escena IV). Ibídem, p. 629. Indudablemente, esta analogía constante entre la mujer y la mula "alude a la frecuentación también erótica del mundo animalesco, propia del mundo campesino." Véase Angelini, Franca, "*La Moscheta* di Angelo Beolco detto Ruzante" En Asor Rosa, Alberto (director), *Letteratura italiana. Vol. 1. Le Opere*. Turín, Einaudi, 1992, p. 1139.

Como es dable observar, Betìa defiende el hecho de haber ido a buscar a Tonín, mostrando firmemente a Ruzante su condición de "bueno para nada", en una suerte de verdadero "manifiesto feminista" *avant la lettre*, el cual, por su ritmo cómico nos hace de alguna manera recordar el mundo del Fígaro creado por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, en las postrimerías del siglo XVIII.

> Betìa: (...) para hacer un servicio en casa, no logras jamás levantar el culo de la silla, y es necesario que sea yo quien tiene que poner siempre las manos en todo. Yo aquí, yo allí, yo allá arriba, yo allá abajo, yo abajo, yo arriba. Es necesario que yo te guíe en las tareas, yo que tenga limpias las ollas, yo las escudillas, yo que trabaje en casa, yo que trabaje fuera de casa...[82] Y luego, cuando estamos en la cama, cuando deberíamos consultarnos, como debe hacerse entre marido y mujer, tú duermes como un tronco. ¿Te parece que, si no te hubiese querido bien, me habría quedado tanto contigo, no, bello señor? (...) Si conmigo tú hubieses marchado derecho como debías, no serías... (le hace los cuernos con los dedos). ¿Entendiste? (Acto III – Escena V)[83].

Mientras Tonín, a su vez, aprovecha esta situación para hacer entender a Ruzante que, si no le devolvía el dinero que le había robado, él se llevaría a su mujer: "(...) si tú no haces de manera que yo vuelva a tener mis dineros hasta el último centavo, seguramente no la tendrás, pues la quiero llevar conmigo al campo (...)" (Acto III - Escena VI)[84].

Pero Ruzante parece no darse cuenta de la situación y piensa que podrá quedarse con el dinero de Tonín, mientras también él elabora una suerte de nuevo manifiesto para la vida: el de ganar dinero sin trabajar, gracias a sus bravuconadas: "(...) será bello, ganar dinero sin trabajar, haciendo bravuconadas (...)" (Acto IV - Escena II)[85].

Como hemos visto, en esta cotidianeidad, la violencia -física o psicológica- parece ser, pues, la única fórmula conocida y plausible para resolver los problemas, como si la vida de todos los

[82] Hemos repetido el pronombre personal "yo", para mantener el énfasis del parlamento de Betìa.

[83] [*Betìa: "[...] da far un servissio per ca', te no te rivi mé da drizare el cul da 'l scagno, ch'a' 'l besogna ch'a' mete mi le man sempre mé in agno cossa. Mi de chive, mi de live, mi de su, mi de zó, mi de soto, mi de sora. El besogna che mi te vaghe derzando in massaria, mi ch'a' tegne monde le pignate, mi le scuele, mi ch'a' faghe in ca', mi ch'a' faghe fuora de ca'... E po, quando a' seón in leto, ch'a' se dessàn consegiare, con se de' fare marío e mogiere, tu duormi co' fa un zoco. Te par che, s'a' no t'aesse vogiú ben, ch'a' sarae stò con ti tanto, an, bel messiere? [...] Mo s'te fussi andò dertamen con mi, con ti dîvi anare, te no ghe sarissi... [le hace los cuernos con los dedos], intènditu?"*] (Acto III – Escena V). Ibídem, p. 633. En la búsqueda de la comicidad de esta escena, permítasenos confrontarla con la cavatina de Fígaro (Acto I - Escena II) de *El barbero de Sevilla ossia l'inutile precauzione* (1816) melodrama bufo con libreto de Cesare Sterbini -a partir de una comedia de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (París, 1732-1799)- y música de Gioacchino Rossini y también con su homónima con libreto de Giuseppe Petrosellini y música de Giovanni Paisiello (San Petesburgo, 1782)

[84] [*"s'tu no fê ch'abi i me daner fina un quatrí, ti n'è per averla, ché la vòi menà con mi in camp."*] (Acto III - Escena VI). Ibídem, p. 635.

[85] [*"la sarà bela a guagnar dinari senza laorare, con braosarì."*] (Acto IV - Escena II). Ibídem, p. 649.

días no fuese otra cosa que una continuación -casi diríamos "natural"- de la guerra que los mismos campesinos deben sufrir como protagonistas o como observadores desencantados e incapacitados de accionar. Y sin embargo, ha sido justamente esa misma guerra, empequeñecida y llevada así al terreno de lo cotidiano, lo que despertaba la risa entre aquellos espectadores que, como hemos dicho, generalmente pertenecientes a la *élite* dirigente y llegados allí por precisa invitación de los "dueños de casa", en los años previos a la revolucionaria creación del "teatro de pago" en Italia -se acercaban a mirar los enredos imaginados por Ruzante- dramaturgo en el *Odeo* de la Casa Cornaro, como en una especie de exorcismo capaz de alejar así los verdaderos efectos de la violencia[86]. Quizás por ello, sólo Menato se da cuenta de la inutilidad de dicha violencia, porque, al fin de cuentas, siguiendo un antiguo refrán: "Es mejor vivir como holgazán que morir como hombre de valía" (Acto IV - Escena IV)[87].

De esta forma, Menato logrará derribar inclusive el mundo de la "honestidad caballeresca", y, al final de la comedia, será él, el único vencedor, pues logrará no solamente quedarse con la mujer objeto de su deseo, sino que también podrá volver a obtener su dinero, mientras Ruzante habrá entendido que, de ahora en más preferirá: "(...) cuidar de hacer bien y de vivir en santa paz. No más historias, no más engaños, ni nada (...)" (Acto V - Escena II)[88], al tiempo que Betìa, triste objeto sexual en un mundo "masculino" que de alguna manera preanuncia el oscuro futuro de la mujer en la misógina edad de la Contrarreforma, logrará sin embargo, con su plegaria de "paz, paz, paz" intentar la construcción de un mundo menos violento... al menos en la realidad cotidiana... En efecto, que sus últimas palabras sean justamente esas, no es otra cosa que la garantía en la creencia en esa paz, de erasmiana memoria todavía no lograda y, sin embargo, al menos aparentemente posible.

---

[86] En relación con la cuestión de la formación del público espectador nos parece interesante recordar aquí -y pedimos anticipadamente disculpas por la digresión- las palabras escritas por Richard Wagner en su *La poesía y la música en el drama del futuro* (1849): "Pues bien, para explicarnos la actitud del público ante la representación, debemos avanzar, necesariamente, a juzgar este público mismo. Con miras a épocas anteriores de la historia de nuestro teatro, nos podemos figurar con toda razón que este público se halla en creciente decadencia. Los resultados excelentes y especialmente *exquisitos* que ya se han logrado en nuestro arte, no los debemos considerar como caídos de las nubes. Veremos, al contrario, que en parte fueron estimulados por el *gusto* de aquellos a quienes estaban destinadas las representaciones. En el período del Renacimiento encontramos a este público de gran sensibilidad y buen gusto como partícipe en la creación artística del modo más activo y decisivo. Vemos que en dichos tiempos los príncipes y la nobleza no sólo protegían al arte, sino también se entusiasmaban por sus producciones más finas y más osadas en una forma tal que éstas se pueden considerar como surgidas de las necesidades más entusiastas de sus protectores. Esta nobleza, cuya posición de tal no fue discutida en ninguna parte, que no sabía nada de las molestias inherentes a la vida de los siervos -los que hacían posible su posición- que se apartaba por completo del espíritu emprendedor industrial propio de la vida burguesa, y que en sus palacios llevaba una vida alegre, y en los campos de batalla una vida arriesgada, esta nobleza había ejercitado la vista y el oído para que percibieran lo gracioso y lo bello, y hasta lo característico y lo enérgico. A su orden surgieron las obras de arte que nos caracterizan esta época como el período más feliz del arte desde el ocaso del arte griego." Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, pp. 149-150.

[87] [*"l'è miegio viver poltron ca morir valent'omo."*] (Acto IV - Escena IV). Ibídem, p. 655.

[88] [*"tendere a far ben, e a vivere in santa pase: né pí noele, né pí garginele, né gnente."*] (Acto V - Escena II). Ibidem, p. 671.

Bibliografía

Fuentes primarias

Ediciones de las obras de Angelo Beolco

BEOLCO, Angelo (llamado el Ruzante), 1967. *Teatro*. Primera edición bilingüe (paduano – italiana) completa. Texto, traducción y notas de Ludovico Zorzi. Turín, Einaudi editore.

Obras de autores anteriores, contemporáneos e inmediatamente posteriores a Beolco

AA.VV (compiladas por Marisa Milani) , 1997. *Antiche rime venete.* Padua, Esedra.

ANÓNIMO, 2006. *Fábula de Cucaña.* Traducción integral del *fabliau* picardo del siglo XIII e Introducción por Nora Hebe Sforza. En Revista elhilodeariadna. Buenos Aires, Centro de Estudios Ariadna – Malba Literatura, nº 1.

----------, 1975. "El mariazo da Pava." En Faccioli, Emilio (comp.), *Il teatro italiano I. Dalle origini al Quattrocento.* Tomo II. Turín, Einaudi.

----------, 1884. *Il trionfo de' poltroni.* Edición de Albino Zenatti. Bolonia, Romagnoli.

----------, 1884. *Storia di Campriano contadino.* Edición de Albino Zenatti. Bolonia, Romagnoli,. Reedición fotomecánica: Bolonia, Forni, 1968.

ALLACCI, Lione, 1755. *Drammaturgia. Accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venecia, Giambatista Pasquali.

CASTIGLIONE, Baldesar, 1990. *Il Cortigiano* (1528). Milán, Garzanti.

CROCE, Giulio, 1994. Cesare, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose simplicità di Bertoldino* (con la *Novella di Cacasenno, figlio del semplice Bertoldino* de Adriano BANCHIERI). Introducción y comentario de Giampaolo Dossena. Milán, BUR.

ERASMO DE ROTTERDAM, 2000. *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio.* Edición, traducción y presentación de Ramón Puig De La Bellacasa. Madrid, Humainora.

GARZONI DA BAGNACAVALLO, Tommaso, 1588. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venecia, Gio. Battista Somasco.

MAQUIAVELO, Nicolás, 2010. "La Mandrágora". En *Ficción completa.* Introducción, traducción y notas de Nora Hebe Sforza. Buenos Aires, Colihue.

MATAZONE DA CALIGANO, 1955. *Nativitas rusticorum et qualiter debent tractari* (s. XIII). En Monaci, Ernesto, *Crestomazia dei primi secoli con prospetto grammaticale e glossario.* Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Felice Arese. Presentación de Alfredo Schiaffini. Roma - Nápoles - Città di Castello.

VASARI, Giorgio, 1943. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (4 vol.) (1550). Milán, Rizzoli.

Fuentes secundarias

Obras de autores de los siglos XVIII y XIX que hacen mención a Beolco o a otras cuestiones relacionadas con el teatro renacentista

MERLINI, Domenico, 2006. *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano.* Reggello (Florencia), FirenzeLibri. Reimpresión anastática de la edición de Ermanno Loescher (Turín, 1894).

Obras de autores de la primera mitad del siglo XX

CROCE, Benedetto, 1991. *Poesía popolare e poesia d'arte* (1929). Nápoles, Bibliopolis.
MERLINI, Domenico, 1894. *Saggio di ricerca sulla satira contro il villano.* Turín, Loescher.

Obras de consulta

Específicas

ALONGE, Roberto, 2000. "Angelo Beolco detto Ruzante." En Alonge, Roberto y Davico Bonino, Guido (directores), *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (vol. I). Turín, Einaudi.
BARATTO, Mario, 1969. "Dal Ruzante al Beolco: per la storia di un autore." En AA.VV., *Atti del convegno sul tema: La poesia rusticale nel Rinascimento.* Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
----------, 1990. *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro.* Nápoles, Liguori.
----------, 1985. "L'avventura teatrale di Ruzante", en: Garbero Zorzi, Elvira; Romagnoli, Sergio (comps.), *Scene e figure del teatro italiano.* Imola, Società Editrice Il Mulino.
----------, 1964. *Tre studi sul teatro (Ruzante - Aretino-– Goldoni).* Venecia, Pozza.
BENZONI, Gino, 1999. "Tra Padova e Venezia: Beolco." En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.
BROGI, Marco, 1997. "Il medio evo nell'opera di Ruzante", en AA.VV., *Angelo Beolco detto Ruzante. Atti del IV Convegno Internazionale di studi sul Ruzante.* Padua, Edizioni Papergraf.
BULLEGAS, Sergio, 1993. *Angelo Beolco*. Alessandria, Edizioni dell'Orso.
CANOVA, Mauro, 2003. *"E 'l riso e 'l pianto et la paura et l'ira." L'opera di Angelo Beolco tra poetica e psicoanalisi.* Roma, Franco Cesati Editore.
CARROLL, Linda L. , 1997. "Il contadino e il filoimperialismo. Una canzone inedita in stile ruzantiano" En AA.VV., *Angelo Beolco detto Ruzante. Atti del IV Convegno Internazionale di studi sul Ruzante.* Padua, Edizione Papergraf.

CIBOTTO, Gian Antonio, 2001. “La leggenda di Ruzzante.” En *Celebrazioni del V centenario della nascita di Ruzante.* Regione del Veneto, Legge Regional 3 agosto, n° 17. Edición electrónica.

DERSOFI, Nancy, 1997. “La nascita del villano: Ruzante e Dario Fo”, en AA.VV., *Angelo Beolco detto Ruzante. Atti del IV Convegno Internazionale di studi sul Ruzante.* Padua, Edizioni Papergraf.

FAVARETTO, Lorena, 1999. “Il territorio padovano nell’epoca del Ruzante: l’indagine storica e il messaggio letterario” En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.

----------, 2005. “La richiesta di uguaglianza tra città e contado nell’opera di Ruzante. La storia e la rappresentazione teatrale.” En Schiavon Chiara (comp.), *“In lengua grossa, in lengua sutile” Studi su Angelo Beolco, il Ruzante.* Padua, Esedra.

FO, Dario, 1997. *Manuale minimo dell’attore.* Nueva edición compilada por Franca Rame. Turín, Einaudi.

FRANCESCHETTI, Antonio, 1999. “Aspetti e motivi della *Moscheta*. En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.

GRABHER, Carlo, 1953. *Ruzzante*. Milán, Principato.

GUARINO, Raimondo, 1987. “Beolco e Ruzante. Tra due élites.” En Cruciani, Fabrizio; Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano nel Rinascimento.* Bolonia, Il Mulino.

LUCIANI, Gérard, 1995. “L’eco dei problemi del tempo nell’opera del Ruzante”, en *Angelo Beolco detto Ruzante,* Padua, Edizioni Papergraf.

LOVARINI, Emilio, 1965. *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*. (Compilados por Gianfranco Folena). Padua, Antenore.

MILANI, Marisa, 2000. *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani.* Padua, Esedra.

----------, 1996. *Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo.* Padua, Esedra.

OLIVIERI, Achille, 1999. “Ruzante ed Erasmo: sull’*aequitas* e sull’*aequalitas*.” En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.

----------, 2005. “Ruzante e i ‘temperamenti’ dell’uomo naturale.” En Schiavon, Chiara (comp.), *“In lengua grossa, in lengua sutile.” Studi su Angelo Beolco, il Ruzante.* Padua, Esedra.

PADOAN, Giorgio, 1987. “Città e campagna. Appunti sulla produzione teatrale rinascimentale a Padova e a Venezia.” En Cruciani, Fabrizio; Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano nel Rinascimento.* Bolonia, Il Mulino.

----------, 1999. "*La Moscheta* da egloga a commedia." En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.

PIETROGRANDE, Antonella, 1999. "Giardino e luogo scenico nell'epoca di Ruzante." En Padoan, Giorgio (compilador), *Quaderni veneti*, nn. 27-28 (número doble). *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante.* Ravenna, Longo Editore.

SFORZA, Nora, 2001. "Angelo Beolco (Ruzante): la parábola de un intelectual *contestatario*", en: Burucúa, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Modernidad clásica (siglos xv a xvii).* Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila.

----------, 2008. *Teatro y poder en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república.* Buenos Aires, Letranómada.

VESCOVO, Piermario, 1996. *Da Ruzante a Calmo. Tra "Signore Comedie" e "Onorandissime Stampe".* Padua, Editrice Antenore.

----------, 2006. *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante.* Padua, Esedra.

Generales

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa, 1980. *La lingua in scena*. Bolonia, Zanichelli.

ANGIOLILLO, Maria Luisa, 1996. *Feste di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento.* Roma, Edizioni SEAM.

ANGIOLINI, Franco, 1997. "La società." En Greco, Gaetano y Rosa, Mario, *Storia degli antichi stati italiani.* Bari, Laterza.

BAJTIN, Mijaíl, 1994. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Estudio.

BATAILLON, Marcel, 2000. *Erasmo y el erasmismo* (1977). Barcelona, Crítica.

BATTISTI, Eugenio, 1962. *L'Antirinascimento.* Milán, Feltrinelli.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, 2003. *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

BURKE, Peter, 1996. *La cultura popular en la Europa moderna* (1978). Madrid, Alianza Universidad.

AMPORESI, Piero, 1999. *El pan salvaje.* Buenos Aires - México D.F., FCE.

----------, 2000. *Il paese della fame.* Milán, Garzanti.

----------, 1993. *La maschera di Bertoldo.* Milán, Garzanti.

COCCHIARA, Giuseppe, 1981. *Il mondo alla rovescia.* Turín, Bollati Boringhieri.

----------, 1980. *Il Paese di Cuccagna e altri studi di folklore.* Turín, Bollati Boringhieri.

FRANCO JR. , 2001. Hilário, *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana.* Roma, Città Nuova.

GEREMEK, Bronislaw, 1989. *La piedad y la horca. Historia de la miseria y de la caridad en Europa.* Madrid, Alianza Editorial.

GINZBURG, Carlo, 1989. "Folklore, magia, religione" En Romano, Ruggiero y Vivanti, Corrado (comps.), *Storia d'Italia. I caratteri originali. Vol.II.* Turín, Einaudi.

GRUBB, James S., 1999. *La famiglia, la roba e la religione nel Rinascimento. Il caso veneto.* Venecia, Neri Pozza.

GUGLIELMI, Nilda, 1998. *Marginalidad en la Edad Media*. Buenos Aires, Biblos.

LITARDI, Alida, 1998. "La Loggia e l'Odeo Cornaro." En AA.VV., *Padova ritrovata. Itinerari guidati alla scoperta delle città restaurata.* Padua, edición a cargo de la comuna de la ciudad.

MONETTI, Andrea, 1995. "Giovanmaria Falconetto, il cortile Cornaro e gli scavi all'Odeon di Villa Adriana." En AA.VV. *Angelo Beolco detto Ruzante. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Ruzante.* Padua, Papergraf.

MONTANARI, Massimo, 1993. *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa.* Barcelona, Crítica.

MURARO, Maria Teresa, 1986. "Le lieu des spectacles (publics ou privés) à Venise au Xve et au XVIe siècles", 1963, en AA.VV., *Le lieu théâtral à la Renaissance. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique.* (Compilado por Jean Jacquot). Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

PLAISANCE, Michel, s/f. "Città e campagna (XIII-XVII secolo)." En Asor Rosa, Alberto (director), *Letteratura italiana. Vol V. Le questioni, op. cit.*

PUPPI, Lionello, 1982. *Le grandi ville venete.* Novara, Istituto Geografico De Agostini SpA.

ROGGERO, Marina, 2009. *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna.* Buenos Aires, Miño y Dávila.

SARTI, Raffaela, 2002. "Las condiciones materiales de la vida familiar." En Kertzer, David I.; Barbagli, Marzio (compiladores), *Historia de la familia europea. Vol. I: La vida familiar a principios de la era moderna (1500 – 1789).* Barcelona, Paidós.

SERENI, Emilio, 1989. "Agricoltura e mondo rurale." En Romano, Ruggiero y Vivanti, Corrado (editores), *Storia d'Italia. I caratteri originali. Volume primo.* Turín, Einaudi.

VIVANTI, Corrado, 1989. "Lacerazioni e contrasti" En Romano, Ruggiero y Vivanti, Corrado (comps.), *Storia d'Italia. I caratteri originali. Vol. II.* Turín, Einaudi.

WALLERSTEIN, Immanuel, 1979. *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. Madrid, Siglo XXI Editores.

WILLIAMS, Raymond, 2001. *El campo y la ciudad* (1973). Prólogo a la edición en español de Beatriz Sarlo. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós.

WOOLF, Stuart, 1989. *Los pobres en la Europa Moderna.* Barcelona, Crítica.

ZANCAN, Marina, s/f. “La donna.” En Asor Rosa, Alberto (director), *Letteratura italiana. Vol V. Le questioni, op. cit.*

Chéjov según Veronese: de *Las tres hermanas* a *Un hombre que se ahoga*

Ezequiel Gusmeroti (UNLZ/CCC)
ezequielgusmeroti@hotmail.com

Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata

Introducción

El acontecimiento teatral debe ser pensado como *práctica*, de este modo, como sostiene la investigadora Ileana Diéguez Caballero, quedará al descubierto "su condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social" (2007: 10). El espacio convivial en el que transcurre el acontecimiento poiético es constituido por relaciones diversas, cambiantes y efímeras, 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*.

Trabajaremos sobre el espectáculo *Un hombre que se ahoga*, escrito y dirigido por Daniel Veronese. Dicha obra será leída como una adaptación del clásico texto dramático *Las tres hermanas*, de Antón Chéjov. Si bien el trabajo se concentrará especialmente en la problemática particular que presenta la adaptación del espectáculo de Veronese, realizaremos un detenido y minucioso análisis de los textos implicados en el proceso adaptativo. Este trabajo se torna indispensable para dilucidar los distintos niveles comprendidos por la adaptación dramatúrgica, que no se ciñe simplemente al traspaso del texto-origen 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 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 "*poiesis*" en el mismo sentido que es utilizado por Jorge Dubatti:

> Llamaremos entonces *poiesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. *Poiesis* 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). *Poiesis* 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*): *poiesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización (…). Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético (2007: 90- 91).

Como Finzi, entendemos que el texto dramático está implicado "en el conjunto de enunciadores que conforman el espectáculo" (2007: 34), por lo 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 *poiesis* teatral, producto del diálogo entre el material literario, *in vitro*, y la escritura espectacular, *in vivo*.

Por tanto, el presente trabajo prestará especial atención a la *adaptación dramatúrgica* en tanto que *praxis* constitutiva del hecho teatral; para poder vislumbrar dicho *proceso*, consideramos imprescindible focalizar nuestra atención en el conjunto de los discursos implicados en el acontecimiento poiético.

La Máquina Chéjov

El espectáculo *Un hombre que se ahoga*, dirigido en 2004 por Daniel Veronese, contó con la participación actoral de Claudio Tolcachir (Irina), de Luciano Suardi (Masha), de Osmar Núñez (Olga), de Julieta Vallina (Andrei), de Pablo Messiez (Natasha), de Osvaldo Bonet (Anfisa), de Marta Lubos (Chebutikin), de Stella Galazzi (Vershinin), de Silvina Sabater (Kuliguin), de Elvira Onetto (Tusembaj), de Silvina Bosco (Solioni) y de Adriana Ferrer (Ferapont).

Esta obra es parte de un bloque temático común en la dramaturgia de Veronese, o si se prefiere, la primera mitad de lo que podríamos a partir de entonces llamar la "Máquina Chéjov". *Un hombre…* (2004) fue el nombre elegido para la versión de *Las tres hermanas* de Antón Chéjov. En el año 2006, el talentoso autor y director argentino trabajó sobre la segunda mitad del bloque, titulada *Espía a una mujer que se mata*, versión de *Tío Vania*, también de Chéjov. Los títulos elegidos para ambas adaptaciones conforman juntos una frase hallada en un libro de Jacques Prévert: "Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata". Al respecto, afirma Daniel Veronese:

> La frase tiene que ver con el espíritu que atraviesa las dos obras y, en realidad, toda la obra de Chéjov. Por esa búsqueda del bienestar y la tranquilidad espiritual o familiar. En esos personajes hay un deseo eterno

> de ser feliz y, a la vez, todo demuestra que esto es imposible. Tal vez ellos pudieron haber dado un paso hacia la felicidad, pero como no lo consiguieron, piensan las razones por las cuales no lo hicieron. Pareciera que hagan lo que hagan nunca serán felices[89]

En rigor, estos dos espectáculos son parte de una trilogía poética que Veronese comienza a desarrollar en el año 2002, con *Mujeres soñaron caballos*[90]. Las tres obras son producto de un clima de convulsión general, de cambio, de desesperación y vacío que vive la Argentina *post* década del ´90 menemista, *post* crisis de 2001, bajo la esperanza del duhaldismo y del kirchnerismo.

Insistimos, esta nueva versión[91] de *Las tres hermanas*, *Un hombre…*, debe ser analizada en toda su complejidad poiética: ¿Por qué hacer Chéjov en esta Argentina de principios del siglo XXI? ¿Qué actualidad tienen estas obras escritas un siglo atrás?

Un hombre que se ahoga o la respiración de un pueblo

En *Un hombre…*, Veronese reescribió la respiración misma de los personajes chejovianos, y con ella, la asfixia contenida en el Buenos Aires de principios del siglo XXI. El ahogo se percibe inevitablemente a través de la cadencia de los diálogos que se suceden en la obra (cortados, suspendidos, interrumpidos), que sugieren, que "dicen" pero "hasta ahí". Todo lo que está en el subtexto, aquello no dicho, genera en el ambiente una atmósfera que ahoga tanto a los personajes como al espectador, asfixia generalizada que moviliza a todos aquellos presentes en el convivio teatral.

Si el teatro del 1900 necesitaba la clásica sala con escenario a la italiana, separando claramente la escena de la expectación, a través del uso deliberado de la "cuarta pared", el teatro contemporáneo parecería necesitar otro vínculo con el espectador, parecería buscar un convivio más íntimo, más cerrado, más asfixiante. El teatro (como el arte en general), en este sentido, deviene metáfora epistemológica del ahogo que padece un pueblo asfixiado. Como sostiene Umberto Eco:

> El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no

[89] Cecilia Hopkins: "Lo profundo puede resultar elitista", *Página 12*, 11/09/06.

[90] Esta obra de Daniel Veronese, la primera de la "trilogía", es la única de la "Máquina Chéjov" que no parte de un texto del gran dramaturgo ruso, sin embargo, posee un particular espíritu chejoviano. Además, tan estrecho es el vínculo que mantiene con *Un hombre…* y con *Espía…*, que la escenografía de *Mujeres…* es la de *Espía…*

[91] Cabe aclarar que usaremos en el trabajo los términos adaptación y versión como sinónimos.

> como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica;* es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas de arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (1992: 88-89).

Hay que tener en cuenta que esta versión de Veronese confundía en un mismo espacio escena y extraescena: dos hileras de sillas, ubicadas una de cara al público y otra, de espaldas a éste, delimitaban el lugar de la acción dramática; entre ambas hileras, se hallaba un viejo sillón, un mueble de madera y un mapa mundi. Todo en la escenografía sugería un aspecto de improvisación.

Por otro lado, antes de que el público ingresara a la sala, los actores aguardaban sentados, charlando entre ellos, con su ropa de calle, como si todo formara parte de un ensayo, de una obra *en proceso*. Una vez comenzada la función, los actores nunca salían de la escena; sentados, esperaban su momento para intervenir en la acción. Todos estos elementos contribuían enormemente al extrañamiento general que se instauraba en el convivio: los actores *hombres*, interpretando papeles *femeninos*, y las actrices *mujeres*, papeles *masculinos*, sin un solo signo exterior que *indique* esta inversión de sexos (ni en el vestuario, ni en la voz), hablando de la Rusia de comienzos del siglo XX, un siglo después. Osmar Núñez, el actor que ha encarnado el personaje de Olga, recuerda:

> Cuando hicimos la primera lectura de *Tres hermanas* en ningún momento yo sentí que estaba leyendo a una mujer, sabía que estaba leyendo a una mujer, pero no me sentía ajeno a lo que decía esa mujer. El único problema fue, en un principio, con los nombres. Llamarnos por los nombres de pila: Olga, Irina, Masha; las mujeres no tuvieron ese inconveniente porque se nombran por los apellidos, salvo el caso de Andrei[92].

En este punto, es importante agregar que la pieza de Veronese se representaba en El Camarín de las Musas, los domingos a las cuatro de la tarde, con luz natural, sin ningún artificio técnico de iluminación. Este espacio contribuía a acentuar la cargada atmósfera chejoviana de la que hablábamos hace un momento (minimalista, abúlica, asfixiante), donde, al parecer, nada pasa, donde lo pequeño se vuelve constitutivo de la existencia humana, ahogando al hombre, transformándolo en un ser insignificante, aplastado por el devenir cotidiano y su natural mediocridad: “Olga: Mire, son muchas las cosas que todavía debo hacer: terminar de matar mi memoria, procurar que mi alma se vuelva de piedra. Y aprender de nuevo a vivir” (2005: 131).

[92] Reportaje a Osmar Núñez: “…Como actor sentir que estoy en la cornisa es algo muy interesante…”, *Crítica teatral*, www.criticateatral.com.ar/anterior/.../reportaje_4.htm

Chéjov según Veronese

La versión de Veronese, en lo que respecta al nivel lingüístico, no ha modificado drásticamente la pieza original de Antón Chéjov: modificó el orden de ciertas escenas, eliminó algún personaje, acortó parlamentos, pero por lo demás es en todo reconocible el texto-origen, *Las tres hermanas*.

Como innovación, nos interesa en particular el cambio de sexo de los personajes de la obra. Esta inversión, en palabras de Veronese, subraya o ilumina "de un modo más intenso el sufrimiento propio de la condición humana por la cual se vive anhelando algo que nunca se encuentra[93]". Esta característica, como acertadamente advierte María S. Persino, "apunta a la universalización de la situación" (2007: 26). Todos en *Las tres hermanas*, hombres y mujeres, sufren por igual en la vida, y sueñan con un futuro "mejor"; sólo deberíamos recordar las palabras de Vershinin al respecto: "Yo creo que dentro de doscientos o trescientos años, la vida sobre la tierra será hermosa, mucho más hermosa que ahora, y la gente como ustedes llegará a ser mayoría. Debemos soñar con ese momento. Desear ese momento" (2005: 120-121).

Esa vida futura sólo se alcanzará a fuerza de vivir y trabajar; las palabras finales de Irina se lamentan: "(…) llegará un día en que sabré para qué ocurre esto, para qué estos sufrimientos. Mientras tanto hay que vivir, hay que trabajar" (2005: 132).

La inversión de géneros opera fuertemente sobre la mirada del espectador, produciendo un marcado extrañamiento, y propicia una mirada crítica y reflexiva sobre los roles naturalizados de lo masculino y de lo femenino que reproduce la estructura social sin cuestionamiento alguno. Advierte Persino:

> (…) lo que cambia es el sexo -de los actores- y lo que permanece es el género -de los personajes-, y es en esta distorsión artificial en la que queda al descubierto la naturalidad que adjudicamos a los roles de hombre y mujer socialmente construidos. En efecto, ahora Olga, Irina y Masha son biológicamente hombres pero con una identidad social femenina, es decir, con un género femenino. El choque se produce no por un travestismo de la actuación sino justamente por ver a hombres en situaciones típicamente reservadas para las mujeres. Lo mismo puede ser dicho para las mujeres desempeñando los roles masculinos. La yuxtaposición del sexo y el género

[93] Cecilia Hopkins: "Ahora me expongo mucho más que antes", *Página 12*, 21/12/04.

> "incorrecto" en la puesta de Veronese nos revela cómo, cien años después, nos sigue pareciendo natural, por ejemplo, la asociación del hombre con la esfera pública y la de la mujer con la esfera doméstica (2007: 27-28).

Ver a Claudio Tolcachir encarnando a Irina o a Luciano Suardi encarnando a Masha, o a Osmar Núñez haciendo el papel de Olga o a Julieta Vallina, el de Andrei, genera un doble distanciamiento: entre actor y personaje, por un lado, y entre la acción dramática y la expectación, por otro. Los roles asumidos por hombres y mujeres en una estructura social muy rígida, que los reproduce y los reafirma permanentemente, presentándolos como *naturales*, de pronto, como si se tratara de una revelación, se vuelven visibles, y *no naturales*, a los ojos del espectador.

En *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu, en lo que respecta a la construcción social de los cuerpos, sostiene:

> La división entre los sexos parece estar "en el orden de las cosas", como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en un estado objetivo, tanto en las cosas (…), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción (2010: 10).

Luego, el sociólogo francés agrega:

> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social. La diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo (2010: 12-13).

De este modo, el extrañamiento que genera la inversión de sexos en *Un hombre…*, como bien sostiene Persino, "desenmascara una imposición social con la que esta vez cargan los hombres" (2007: 29). Los personajes de la versión de Veronese, encarnados por actrices (mujeres) y actores (hombres), conservan de "lo femenino" y "lo masculino" respectivamente tan sólo los nombres. No hay travestismo alguno en la obra, al contrario, en palabras de Persino, estos personajes "(…) actúan desde el sexo de sus intérpretes. *La preservación de los nombres es la coexistencia casi imposible de la versión original y la versión de Veronese y resulta perturbadora para los espectadores que, por decirlo de algún modo, escuchan una cosa y ven otra*[94]" (2007: 29-30).

La adaptación

La adaptación se instituye como operación hipertextual (G. Genette, 1989), una apropiación por derivación de un texto A a un texto B. En este caso, consideramos que dicha derivación, para ser concebida como *adaptación*, tiene que producirse *necesariamente* en el plano intragenérico. Esto es, tanto el texto-origen A como el texto-destino B, implicados en el *proceso adaptativo*, deben pertenecer al género teatral.

Ciertamente, por definición, el adaptador cambia, modifica, a partir *de/sobre* el texto-origen. Pero en este trabajo, subjetivo y creativo, el adaptador *crea* al *re-crear*, generando en el *proceso/pasaje* un nuevo texto que *es* siempre *un texto otro*. Como advierte el investigador argentino Jorge Dubatti,

> Las poéticas se constituyen desde la enunciación externa, basta modificar la enunciación externa para que un texto ya no sea el mismo, lo dice Borges en "Pierre Menard, autor del Quijote". Shakespeare no puede ser Shakespeare en el siglo XXI, aunque en los procesos de reescritura se mantengan y repitan cada una de las palabras de sus obras. Se rescribe desde el cambio de enunciación (2008: 158).

Por tanto, pensamos pues que toda adaptación es parte de un *proceso* (re)creativo, que, en el caso que nos ocupa, comienza con el traspaso intragenérico que se da entre el texto-origen, escrito por A. Chéjov, en Rusia, a comienzos del 1900, y el texto-destino, firmado por Daniel Veronese, en Argentina, en 2004. Este traspaso no es meramente lingüístico, ni concierne solamente al nivel fabular o de discurso o semántico, sino que, en rigor, como afirmamos ya, es en sí mismo una (re)creación muchísimo más compleja que instaura un *texto otro* que debe

[94] La *cursiva* es nuestra.

ser pensado como tal, en coordenadas cronotópicas[95] totalmente diferentes, con singularidades concretas que, en el análisis, también deben ser contempladas.

Un hombre… es un espectáculo que se ajusta a lo que Dubatti llama "adaptación poética internacional[96]", esto es, el texto-origen A, *Las tres hermanas*, y el texto-destino B, *Un hombre…*, pertenecen ambos a áreas nacionales distintas, Rusia y Argentina respectivamente. En este sentido, podemos pensar a la adaptación (texto-destino) como *recepción productiva*, en palabras del investigador argentino, "los productos culturales "locales" afectados por los contactos internacionales" (1995: 48-49).

Dentro de la *tipología o clasificación* que propone Jorge Dubatti para la adaptación como género teatral (1995), hallamos el concepto de *adaptación estilizante*: el investigador sostiene que son todas aquellas adaptaciones que aún siguiendo de cerca al texto-origen, asumen ciertas libertades en el traspaso. Si bien no se trata de "in-versiones" o "re-versiones", este tipo de adaptaciones introducen modificaciones y acentúan el carácter novedoso de la nueva versión. A su vez, dentro de este tipo pueden distinguirse dos sub-tipos, a saber: la *adaptación estilizante formal*, donde los cambios más significativos pasan por los procedimientos estéticos del discurso, sin afectar los componentes esenciales de la fábula, transformando con nuevos matices la semántica resultante; y la *adaptación estilizante contextualizadora*, donde se respeta la fábula, el discurso y la semántica del texto-origen, modificando aquello que afecta a los mecanismos de la recontextualización (1995: 56).

Un hombre… bien puede ser leído como una *adaptación estilizante contextualizadora*: los personajes creados por Chéjov han perdido todos sus privilegios; "Rusia ya no es lo que era", se les oye decir con nostalgia. El vacío espiritual y material que expresan sus palabras cobra en 2004 una actualidad rotunda: Chéjov escribe el vacío de una aristocracia rusa que ya es lo que fue; Veronese, en cambio, el vacío de la clase media que ha salido con sus cacerolas a la plaza en 2001, que tampoco es lo que fue y nada sabe aún de lo que será. El vacío, sin duda, no es el mismo, pero la obra es ante todo metáfora de los sueños rotos, de ayer, de hoy y de siempre.

Conclusión

En los últimos años, el concepto de dramaturgia se ha complejizado notablemente. Es vital contemplar esta ampliación del término para un abordaje más acabado del *proceso adaptativo*. Dubatti sostiene que "Ya no se utiliza el término solo para referirse a la producción

[95] "Vamos a llamar cronotopo (lo que en la traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (Bajtín, 1989: 237).
[96] Cabe aclarar que éste es uno de los tipos de adaptación teatral concerniente al Teatro Comparado.

literaria-dramática de un ´autor´ -el escritor de obras teatrales- que compone textos dramáticos a priori, antes e independientemente de la experiencia de la puesta en escena de esos textos" (2008: 156). Como el investigador argentino, creemos que el concepto debe ser contemplado de acuerdo a una nueva tipología:

> Según la instancia del sujeto creador: dramaturgia de autor, de dramaturgista, de director, de actor, de grupo, de adaptador o versionista, con sus respectivas combinaciones; según la relación temporal con la escena: dramaturgia pre-escénica, escénica y post-escénica.
> Según los rasgos de poéticas específicas que imponen su singularidad en la escritura: dramaturgia para actor, para narrador oral, para títeres u objetos, para mimo, para teatro musical, para teatro infantil, para teatro callejero, etc.
> por la relación entre un texto-fuente X y un texto-destino Y (…) (Dubatti, 2008: 156).

Daniel Veronese, por definición, es un teatrista -dramaturgo, director, titiritero-, en palabras de Dubatti, un "creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo" (1999: 14). Ya desde su incorporación al grupo de investigación teatral El Periférico de Objetos, en 1989, ha ido asumiendo distintos roles, como autor, como adaptador, como director, etc. En Veronese, desde entonces, coinciden distintas categorías de producción creativa: dramaturgia de autor, dramaturgia de director y dramaturgia de grupo.

Como puestista, Veronese no se limita solamente a llenar espacios de indeterminación de los textos *in vitro*, sino que, en rigor, incorpora libremente modificaciones que nada tienen que ver con la puesta pensada por Antón Chéjov, a comienzos del siglo pasado. Como hemos sugerido previamente, pensamos a la adaptación como una *actividad* que se instituye *en transito*, generando en el *proceso* diversas textualidades en diálogo que deben ser contempladas como distintas instancias de la creación poiética: el traspaso del texto dramático A (*Las tres hermanas*) al texto dramático B (*Un hombre…*) al texto espectacular C (puesta de *Un hombre…*).

Por tanto, creemos, Veronese debe ser contemplado como un adaptador "autor" y "director", esto es, un adaptador que modifica, según sus coordenadas cronotópicas particulares, la naturaleza del texto-origen, tanto en el traspaso del texto-origen al texto pre-escénico, ambos

textos *in vitro*, como, a partir del trabajo creativo-compositivo con los actores[97], en el tránsito que se produce entre este material *in vitro* y el texto escénico (*in vivo*), una nueva instancia del *proceso adaptativo*, una nueva materialidad poiética, con una ontología singular: efímera, irrepetible y *viva*.

Bibliografía

Bajtín, M., 1989. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre, 2010. *La dominación masculina y otros ensayos*, 1ª ed., Editorial La Página S. A., Buenos Aires.

Chéjov, Antón, 2005. *Teatro completo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

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

Diéguez Caballero, Ileana, 2007. *Escenarios liminales*, Atuel, Buenos Aires.

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

----------, 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre el teatro argentino*, 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.

----------, 2008. "Estudio crítico", en: Kostzer, Kado; Ramírez-García, Sergio, *Versiones y diversiones: Molière, Shakespeare y Sheridan recreados*, Colihue, Buenos Aires.

----------, 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica,* Atuel, Buenos Aires.

Eco, Umberto, 1992. *Obra abierta*, Editorial Planeta- De Agostini, S. A., 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.

Proaño Gómez, Lola - Gustavo Geirola, 2010. *Antología de teatro latinoamericano*, 1ª ed., Tomo 1, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Persino, M. S., 2007. "*Un hombre que se ahoga*: Chéjov según Daniel Veronese", *Revista Conjunto* (*Casa de las Américas*, Cuba) 143, pp. 26-32.

[97] La dramaturgia de Daniel Veronese (sea de autor, de director o de grupo), en la actualidad, es producto del trabajo creativo-compositivo que emprende junto a los actores. También sobre este aspecto ha reflexionado Jorge Dubatti: "Esta idea de reescritura proto-escénica -en los ensayos- de la dramaturgia pre-escénica, parece ya afianzarse en 1997 con el título que Veronese elige para la compilación de sus textos: ´cuerpo de prueba´ quiere significar ´conjunto de textos para probar en la escena´, y ´probar´ implica la idea de modificar, derivar, descartar, reescribir, componer texto nuevo. ´Cuerpo de prueba´ instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante" (En: Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, *Antología de teatro latinoamericano*, Tomo 1, 2010: 374).

Veronese, Daniel, 2005. “Un hombre que se ahoga”, *ADE. Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena, Madrid), 104 (enero-marzo), pp. 112-132.

El juego intertextual en el teatro de Daniel Veronese: *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, y sus vínculos con *Hedda Gabler*

Andrea Giliberti (UNLZ/CCC)

andreagiliberti@hotmail.com

> Hay un tipo de Individuo moderno que se entrega a la parodia del pasado: "necesita la historia porque ella es el almacén en el que se guardan todos los trajes. Se da cuenta de que ninguno le queda a la medida" -ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental-, "de modo que se prueba más y más", Incapaz de aceptar que un hombre moderno "nunca puede verse realmente bien vestido", porque ningún papel social de los tiempos modernos podrá ajustar nunca a la perfección. La posición de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con entusiasmo: "Nosotros los modernos, nosotros los semibárbaros. Estamos en medio de la gloria sólo cuando estamos más cerca del peligro. El único estímulo que nos agrada es lo Infinito, lo inconmensurable".
> (Marshall Berman, s/d)

Al acercarnos a la práctica del teatro es inevitable dejar de pensar en todos aquellos que han sentado sus bases y las han modificado de manera crítica produciendo una evolución del concepto de teatro. Marcar un derrotero ineludible en la poética teatral implica que los nuevos autores e investigadores tengan que remitirse involuntariamente a “esos” que han dejado huellas profundamente explícitas, tanto que están ahí aunque no las nombremos; implica de hecho que sea trasvasado el teatro hacia otros campos en los que mediante el lenguaje se conjuga un entramado común por el que son atravesados dialógicamente.

Henry Ibsen ha sido uno de ellos, lo cual está demostrado a lo largo de su dramaturgia sumada a las continuas reescrituras que diversos dramaturgos y cineastas desde el pasado hasta nuestros días han realizado de muchas de sus obras.

Si bien nuestro objetivo no consiste en realizar un estudio de las etapas por las que ha pasado la micropoética ibseniana, no nos es posible desvincular los diferentes aportes con que Ibsen contribuyó al drama moderno y la transformación que ha significado al concepto de realismo, puesto que se hallan presentes en las producciones de nuestro Teatro del Siglo XXI. Como dijera Jorge Luis Borges: “Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que le sigue es inconcebible”.

Por ello, en tanto autor del Siglo XIX ha hecho mella en nuestro siglo para ser reescrito y, recobrado en estas páginas a través del trabajo reciente del argentino Daniel Veronese con *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, estrenada en Abril de 2009 en el Camarín de las musas y repuesta en el Teatro San Martín durante enero del presente año, además de haber hecho diversas giras por Latinoamérica, Europa y Asia.

Todos los grandes gobiernos… es la versión teatral que Veronese realiza de *Hedda Gabler*, la emblemática obra dramatúrgica de Henrik Ibsen que forma parte de su última etapa de producción. Con *Hedda Gabler* (1890) y otras obras entre las que se encuentra *La casa de Rosmer* (1886), el autor noruego inicia un ciclo que se asienta en un realismo de índole psicológico, ahondando en el inconsciente del ser humano para dejar atrás su anterior etapa creativa, aquella que hacía hincapié en el realismo social.

Ibsen se centrará en la desdichada y perversa hija del General Gabler, casada recientemente por interés para mantener las apariencias con Jorgen Tesman, un hombre débil y muy condescendiente con su esposa que intenta todo el tiempo de cumplir sus deseos y que es manipulado por ella. La totalidad de la acción sucede en la casa de hotel donde vive la pareja y que la tía de Tesman, Juliana Tesman, les ha cedido a los recién casados para que su sobrino pueda mantener el status social al que pertenece Hedda y "hacerla feliz".

Con este drama Ibsen se interna en los vericuetos que encierran el inconsciente del sujeto moderno, prescripto a las leyes de la mediocridad y la *doxa* contra la que algunos de sus personajes a su manera tratan de luchar mientras que otros lo naturalizarán. Su autor se detiene en la profunda complejidad psicológica de la protagonista, entre lo enigmático, lo indescifrable y lo perverso que no es posible explicar desde las categorías sociales sino que implica nadar en las profundas y oscuras aguas de la psiquis del individuo, encontrándonos con incertidumbre e imprevisibilidad.

Imprimiendo un nuevo sello a la obra citada, Daniel Veronese nos mostrará una mirada diferente de la Hedda que conocemos a través de Ibsen, de lo que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

"Lo contemporáneo" y sus reescrituras

Nos detendremos en la reescritura inserta dentro de la teoría de la transtextualidad[98] o literatura en segundo grado, teniendo en cuenta la perspectiva de Gerard Genette para comprender la micropoética de Daniel Veronese. Para ello, es condición fundamental explicitar a qué llamamos reescritura y sus incumbencias con lo contemporáneo.

Dafne Solá Parera define la reescritura como:"Aquella que surge de la voluntad autorial de escribir a partir de un texto legado por la tradición literaria e inscripta en ella; es aquella obra que se erige como derivativa, de tal forma que su entidad depende en parte de sus vínculos

[98] Véase al respecto Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos*.

con la obra madre, con la que establecerá una sugerente relación dialógica" (Sola Parera, 2005: 3).

Existen épocas y, esta es una de ellas, donde se pone de moda recurrir a ciertos autores clásicos del pasado, ya sea (entre algunas de sus motivaciones) porque el autor contemporáneo piense que puede mejorar el texto fuente realizando modificaciones de diverso grado o porque pretenda homenajear a su autor predecesor reconociendo la autoría original respetando o no la fábula, el discurso y la semántica del primer texto.

"Volver a lo anterior" es algo que no sólo queda reservado para la literatura sino también para la arquitectura, la moda y otras áreas que reflejan las características sociales, políticas y económicas de determinada comunidad. Es claro e irrefutable que cuando hablamos de lo moderno o contemporáneo esto repercute en todas las acciones que los individuos realizan en su vida; es por eso que no podemos dejar de referirnos, al hablar del teatro en nuestro caso, de la relación manifiesta que existe con la sociedad de consumo y con las prácticas que en tanto seres sociales nos nutren y nos modifican.

En nuestro mundo contemporáneo reescribir autores del pasado se ha convertido en un cliché: "Junto con la privacidad, la más sobresaliente característica (…) del fin de siglo, el carácter metaliterario y especular de mucha de la actual literatura (…) juega visiblemente con la herencia, y redescubre, sólo que irónicamente y sin ingenuidad, las convenciones literarias" (Pozuelo Yvancos, 2004: 25).

Se ha dejado atrás la idea del texto transparente que sólo posee en sí mismo un único significado, la época en la que nos encontramos ha llevado al hombre líquido parafraseando a Zygmunt Bauman a convivir con multiplicidad de posibilidades; la ausencia de un centro es la característica de nuestro siglo donde todo se multiplica *ad infinitum*: las identidades, los mensajes, las normas, los modelos estéticos y las producciones fílmicas junto con las teatrales; todo es fragmentario y cuestionable, la pérdida de la legitimidad de los discursos produjo convivencia de lecturas disímiles donde nadie es dueño de ninguna de ellas.

Los textos que circulan mantienen con los sujetos que los manipulan una interrelación activa que les permite metamorfosearse en "otros" pero partiendo de productos anteriores, la idea de una obra abierta está en boga para producir nuevos significados dejando atrás lo acabado, lo cerrado como si la textualidad se apropiara de autores, lectores y espectadores para que cada uno de ellos encuentren su "sentido".

El planteo del presente como versión es un hecho en el arte pero, aún más, se revela una doble codificación y ya hablando específicamente de la literatura para centrarnos en el teatro. Por un lado, las obras pretenden ser lenguaje y, por el otro ser versión sobre el lenguaje narrativo mediante la construcción de elementos como la parodia, el metatexto, los intertextos, las citas, alusiones, paráfrasis como forma de homenaje o recreación.

Resumiendo, se institucionaliza la idea del "texto como productividad":

> La idea de que el texto no es un producto cerrado con un significado único sino más bien un reducto del lenguaje con una capacidad infinita de generación de nuevos significados a partir del juego combinatorio de sus elementos constitutivos. La perpetua diseminación de los textos hace que todo autor, por más canónico que sea, no sea más que un medio de la circularidad de la lectura (Solá Parera, 2005: 24).

La productividad implica que el autor sea un trabajador en su propio campo y que se halle inserto dentro de la práctica social; un trabajador en el sentido de que no existe una obra terminada y que aquello que posibilitará que la escritura se lleve a cabo, será mantener la suspensión del deseo; sólo manteniendo suspendido el deseo, el autor puede producir su obra; una obra infinita porque se transforma cada vez que el deseo aparece y se le imponen palabras, signos que hacen imposibles pensar que ese autor pueda ser el propietario de la obra.

Asimismo, hablar de productividad nos conduce a situarnos en infinitas interpretaciones y lecturas puesto que "el texto hace de la lengua un trabajo, pero a la vez el texto es trabajado por otros textos en la medida en que todo texto es la asimilación de muchos textos, es decir que en el interior de cada texto opera o existe la presencia de una intertextualidad" (De Toro, 2008: 71).

Esto es, la escritura es ya en sí misma una reescritura puesto que en el entramado textual están presentes textos que han sido tamizados por la ideología de su autor, que a su vez siempre filtra de alguna u otra manera la ideología de las lecturas que ese autor primero haya hecho de otros anteriores.

Existe en el nuevo texto como nueva obra lo que podríamos llamar usando la terminología Genettiana una idea de palimpsesto implícita en ella. Entendemos por palimpsesto según la Real Academia Española: "Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior

borrada artificialmente. / Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir".
El texto reescrito contiene huellas de un texto anterior en forma explícita o no, pero que se halla presente puesto que entabla una relación dialógica con su obra madre sin la cual no sería posible la existencia de su reescritura.

A la manera de un palimpsesto el nuevo autor obtiene un texto final o *hipertexto*[99], que de una forma u otra nos remitirá a su *hipotexto*, aquel que lo originó.

Daniel Veronese. Una reescritura de *Hedda Gabler*

Nos detendremos a partir de aquí en el hipertexto que el director de *Todos los grandes gobiernos…* ha obtenido a partir de su trabajado de producción.

La versión que Daniel Veronese puso en escena sobre *Hedda Gabler* conservó el espíritu ibseniano en su estructura manteniendo la misma nomenclatura de los personajes de su texto fuente (TF). La pieza teatral tuvo el siguiente reparto de actores: Claudio Da Passano como Jorge Tesman, Silvina Sabater como Hedda, Elvira Onetto como Sra. Elvsted, Fernando Llosa como el Asesor Brack y Marcelo Subioto como Ejlert Lövborg.

Nuestro propósito no es realizar un puro relevamiento de las estrategias implementadas por el director, sino focalizar en aquellas que consideramos más relevantes y que hacen a nuestro estudio en relación a la Teoría de la transtextualidad. En este sentido, nos referiremos a ciertas libertades que el dramaturgo se ha tomado tanto en el nivel de la fábula como en el del discurso, pero pese a ello quedarán marcas, al igual que en un palimpsesto, de una escritura anterior y primigenia.

Se ha conservado en el nivel de la fábula aquello que hace a la historia particular de cada uno de los personajes con respecto al texto original, y las secuencias narrativas han sido escasamente modificadas. A pesar de que la cadena de acontecimientos que afectan a los personajes se respeta casi en su totalidad -puesto que se mantiene la intriga del texto fuente- las circunstancias espacio-temporales no son las mismas en el texto de Veronese como así tampoco el desarrollo de la función ideológica.

Mientras en el TF aparecen 7 personajes, en la versión teatral (VT) los personajes se han reducido a 5, eliminándose 2 personajes secundarios como son el que corresponde a la criada y la tía de Jorge Tesman.

[99] Los términos *Hipertexto* e *hipotexto* han sido desarrollados por Gerard Genette entre otros autores. Nosotros nos hemos abocado al estudio que Genette ha realizado en su libro *Palimpsestos*, citado anteriormente.

En cuanto a los procedimientos microtextuales, Veronese recurrió a la actualización de los personajes y esta constituye una de las mayores transformaciones que ha resignificado la obra. Quienes hayan tenido la posibilidad de ver *Todos los grandes gobiernos…* jamás se habrán encontrado con una adaptación clásica de la obra ibseniana, no obstante se hayan mantenido a rasgos generales, la estructura de los personajes respecto de su obra fuente.

En lo que hace al espacio y tiempo del desarrollo de la historia encontramos una vinculación con estrategias inscriptas dentro de la teoría de la intertextualidad. Desde la postura Genettiana abordaremos algunas de las relaciones transtextuales, como son: la intertextualidad y la metatextualidad.

Definimos "Intertextualidad" en el sentido de: "Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, cidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989:10).

La existencia de un texto que atraviesa otro está dada en *Todos los grandes gobiernos*…. por la alusión que se hace en forma explícita a otra de las obras de Veronese: *El desarrollo de la civilización venidera*. Este es el nombre que se le da al libro escrito por los personajes de Ejlert y la Sra. Elvsted, que además el adaptador ha mantenido en forma fiel al texto fuente.

El director había decidido en una primera instancia que *El desarrollo de la civilización venidera*, su adaptación de *Casa de muñecas*, se representara como un programa doble en el que *Todos los grandes gobiernos…* fuera su continuación. Sin embargo, esto no fue posible porque "(…) tenía que cambiar tanto los textos, que opté por hacer dos obras que dialogan" (El Cultural, 2009).

La alusión a *Casa de Muñecas* será constante en la obra y la atravesará cuando Jorge Tesman le confiese a su mujer que siente envidia al haber leído la obra de Ejlert:

> *Jorge Tesman:* Tengo que confesarte algo (…)
> Sentí envidia porque pudo escribir un libro así: El desarrollo de la civilización venidera.
> *Hedda:* ¿Envidia?
> *Jorge Tesman:* Su mecanismo es tan… mágico, tan orgánico. ¿Hacia dónde va no lo sé? (…) Tiene todo: tiene entretenimiento, doctrina, emoción.
> *Hedda:* ¿emoción?

> *Jorge Tesman:* Emoción, pero no falsas lágrimas. Bello hasta dónde lo mires pero al mismo tiempo te mantiene en una actitud ¡ay! ¡La reputa madre que lo parió! Me cuesta describirlo porque es la primera vez en la vida que percibo como el arte puede modificarme.
> (…) Es una obra de todos, es una obra universal.

Como apuntábamos anteriormente la actualización de los personajes es un mecanismo más que importante en la propuesta del director argentino. Se observa una profunda transformación o recontextualización que la particulariza y la que podríamos considerar una parodia al texto de Henrik Ibsen.

Existen diversas concepciones acerca de la parodia, nosotros nos centraremos en la parodia como:

> La desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación (…) que implica irresistiblemente la connotación de sátira e ironía (…) que apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona: es lo que llamaré el régimen lúdico del hipertexto (Genette, 1989: 41).
> Se tiene la libertad (…) de añadir o quitar aquello que es necesario según el plan propuesto; pero se deben conservar tantas palabras cuántas sean precisas para mantener el recuerdo del original del que se han tomado (Genette, 1989: 27).

Nuestra propuesta consiste en abordar la parodia a partir del cambio de estilo logrado a través de lo "lúdico", ya sea desde elementos como por ejemplo lo semántico, espacial o metadiscursivo. Dicha contradicción entre la obra fuente y la obra final es lo que genera ese elemento paródico que sorprende pero que para comprender "aquello que es parodiado" requiere necesariamente que sus espectadores puedan reponer la transformación realizada respecto del pre-texto.

Como producto de la recontextualización operada, el registro utilizado por los personajes no es el mismo puesto que han cambiado una serie de factores entre los que se encuentran las circunstancias espacio-temporales, políticas e ideológicas de la producción de la obra. Esto condicionará la base epistemológica a la que adscribe Veronese con una posición ideológica que circunscribe la realidad de nuestro tiempo. Se reflejará por ejemplo a través del discurso la presencia de "las malas palabras" como forma de exacerbación de las emociones, las que estarán encarnadas en Jorge Tesman. Ahora, nos preguntamos por qué deberían subsumirse

en este personaje y no en otro. Aquí está dado uno de los elementos paródicos respecto de su hipotexto: no es azaroso que el director haya implementado este grado de actualización retórica en dicho personaje y con estas características tan esclarecedoras.

¿Quién hubiera pensado que al recorrer las páginas de la clásica pieza teatral del siglo XIX Jorge Tesman expresaría sus emociones con estas palabras?: "¡ay! ¡La reputa madre que lo parió!".

Hubiera sido posible pensar en algún desliz de cualquiera de los personajes teniendo en cuenta la obra fuente, pero nunca de Jorge Tesman; él, el hombre culto, formal y correcto, el sociólogo especialista que siente envidia pero temor de guardar en su alma malos sentimientos; la víctima de *Hedda Gabler* debe mantener decoro hasta en su discurso.

Es evidente que se pretendió imprimir una nueva producción de sentido acorde a la época que a los espectadores del Siglo XXI les toca vivir, con otras estructuras sociales donde la mujer ocupa un papel muy diferente al que se le daba dos siglos atrás, donde no existen personajes maniqueos porque todo se matiza y adquiere un punto intermedio, una mixtura de pequeños fragmentos extraídos de muchas fuentes, nada es unívoco ni siquiera en la realidad.

Cuando vemos las declaraciones de Daniel Veronese sobre su tipo de teatro, nos parece estar escuchando en cierta manera a Jorge Tesman ante el asombro de *El desarrollo de la civilización venidera: "*No se trata de provocar lágrimas sino de suscitar una emoción, una opinión sobre la obra. (…) es una obra que tiene muchas lecturas y sigue siendo, para mí, una pieza muy críptica".

Luego, añade sobre Jorge Tesman: "(…) él habla sobre una obra completa que puede entretener y a la vez, hacer reflexionar. Y despertar emociones, que para mí es muy importante. De todas formas, ese personaje se emociona con algo que él ve superlativo y yo pienso que exagera. Después de todo, el autor de ese texto es un hombre primitivo y superficial, que no puede haber escrito algo tan excepcional" (Página 12, 2009).

Hasta podría pensarse que es una invitación que el autor está haciendo a los espectadores para que vean su propia obra ya que existe una correlación entre *Todos los grandes gobiernos*… y la versión de *Casa de muñecas*, metatextualmente. Por otro lado, el personaje que encarna Claudio Da Passano habla de una obra universal, lo que connota claramente la ausencia de un autor, como si su creador se diluyera y todos los que observáramos junto con los actores nos convirtiéramos en sus propietarios, propiedad que en realidad no pertenece a nadie más que a la propia textualidad.

Aquí comienza a manifestarse un juego intertextual que no sólo está dado por las palabras de Tesman sino también desde lo escenográfico, porque se mantiene la misma escenografía que en *El desarrollo de la civilización venidera*: una mesa con algunas sillas, un sillón, dos puertas que comunican al exterior; a excepción del piano que es añadido en *Todos los grandes gobiernos…* en el que el director le da un lugar especial a la música; herramientas que Veronese no estrena en esta obra. Se desprende, entonces, que desde lo escenográfico se alude a una obra con el objetivo de mantener una relación dialógica: lo intertextual irá de la mano de lo metatextual.

Entendemos la metatextualidad en el sentido de "la relación -generalmente denominada "comentario"- que une un texto a otro texto, que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (…) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica (…)" (Genette, 1989: 13).

Dentro de lo metatextual la función crítica de la realidad es un elemento *sine qua non* en el transcurso de la obra. Ya desde el mismo título del hipertexto construido por Veronese se alude al teatro íntimo, connotando la idea de "lo cercano", "lo reducido", lo que por contraposición es una crítica filosa a la cultura de los espectaculares y suntuosos teatros. Con su puesta, el director de *Un hombre que se ahoga* y *Espía una mujer que se mata*, entre otras obras permite que los espectadores creen una conexión más cercana e intima con los actores sin la necesidad de recurrir a un gran despliegue escenográfico. Lo ideológico junto con la incorporación de la puesta en abismo dejará velar lo metatextual.

Ahora bien, nos centraremos en esta *mise en abîme* que enmarca "el teatro dentro del teatro".

En esta instancia conviven huellas pertenecientes a su hipotexto -puesto que existe siempre de alguna u otra manera una referencia a su texto original, como apuntábamos en páginas anteriores, en especial en cuanto a la intriga- y la gran novedad que significa la inserción de un espacio transgresor e irreal, lo que otrora era vivir para Hedda y Jorge Tesman en una lujosa casa de hotel algo venida a menos, ahora se convierte para ellos en un teatro porque no tienen donde vivir. La relevancia de esta modificación respecto del texto fuente no está dada sólo por un simple cambio de espacio sino que las acciones se encuentran "delegadas" a la escenografía del teatro y a una suerte de parodia del texto original. No podemos pensar que esto haya sido una transformación ingenua, detrás de la elección de este espacio se esconden una serie de elementos que complejizan el texto final y que lo atraviesan en su totalidad para producir en quiénes observamos infrasciencia, confusión, extrañamiento.

A priori explicábamos que lo paródico no sólo se manifestaba mediante una transformación de las palabras; aquí vemos cómo se modifica el espacio donde se desarrolla la acción, espacio que hubiera sido impensado dada la situación socioeconómica que Ibsen proponía para Hedda. En palabras de Jorge Dubatti: "De esta manera la metateatralidad del teatro de Veronese (…) pierde su carácter "posmoderno" de encierro en el lenguaje (…) para transformarse en herramienta develadora de las trampas de lo real" (Dubatti, 2010:7).

Aquí veremos que la poética de Veronese no se reduce a ser un reducto del lenguaje, a trabajar solamente con mecanismos dentro del discurso en sí mismo, sino que toma otras alternativas que provienen justamente del anclaje que el teatro tiene respecto de la realidad como referencia, esas trampas de lo real como dice Jorge Dubatti están más que claras cuando la escenografía es una trampa para los espectadores y para los mismos actores. En esto reside la complejidad de un teatro que se dice "posmoderno" pero que echa mano también de otras herramientas que lo sitúan en una estética infrasciente, opaca y con preguntas que no tienen respuesta.

Transcribiré algunas palabras del texto espectacular que refleja la alusión al teatro en el momento en que Jorge Tesman vuelve de la reunión que ha tenido en la casa del Asesor Brack:

"Jorge Tesman: ¡Puede ser que la policía quiera venir acá!
Hedda Gabler: ¿Aquí? ¿Al teatro? ¿Qué tenemos que ver nosotros?"

Como si el teatro comenzara a inmiscuirse en cada acción de la vida de "Los Tesman", a lo largo de la obra comienzan a suscitarse inconvenientes con respecto a la escenografía que producen extrañamiento en los espectadores. La sorpresa, lo extraño se escurrirá en los momentos menos esperados de la puesta en escena traduciéndose en risas de quiénes observan.

Señalaremos algunos fragmentos de la pieza teatral donde "lo escenográfico" se cuela: en el momento en que el asesor Brack y Hedda discuten acerca de tener una relación triangular, aparece inesperadamente Jorge Tesman desde uno de los extremos de la escenografía, detrás de un pilar que se encuentra separado del centro de la escena donde hay un hueco para la salida de los actores. Hedda al ver a su esposo exclama: "*Pero ¿De dónde salís vos? Siempre aparecés cuando no tenés que aparecer. Sos un lastre fantasmal y vas a terminar volviéndome loca, dándole la razón a todos los ilustrados que hablan sobre mí".*

Antes de referirnos a las consecuencias que produce la escenografía prestemos atención a las últimas palabras de Hedda marcadas en cursiva. Se evidencia con "(…) dándole la razón a todos los ilustrados que hablan sobre mí*"* desde el aquí y ahora de la escena una clara

referencia metatextual a los críticos literarios que hablan sobre el personaje de Hedda, caracterizándola como la mujer perversa que se ha vuelto loca y que ha constituido un emblema para toda la literatura moderna.

Daniel Veronese incluye en su poiesis un juego intertextual que nos transporta en el tiempo, nos conduce a Ibsen por momentos, nos trae nuevamente al Camarín de las musas para continuar observando *Todos los grandes gobiernos* y, como si fuera poco, las trampas escenográficas nos confunden llevándonos a la realidad del teatro: nuestra cotidianeidad del presente.

Cobra relevancia la escenografía por la interrupción que realizan los personajes en torno de las acciones que vienen llevando a cabo, Hedda y el asesor Brack segundos antes de la aparición de Claudio Da Passano estaban teniendo un acercamiento en el que el actor Fernando Llosa le propone ser su amante. De un momento a otro todo lo acontecido se diluye en forma irreal como dos mundos paralelos que se intercalan inesperadamente. Nos da la sensación como espectadores que estamos leyendo por momentos la obra cumbre de Henrik Ibsen y, por otros, que Veronese se "mete" en mitad del espectáculo para mostrarnos su mirada particular de los eventos. En una entrevista que se le realizó en España antes del estreno de *Todos los grandes Gobiernos…* y *El desarrollo de la civilización venidera*, su versión de *Casa de muñecas*, explica el tipo de teatro que pretende reflejar:

> Un teatro en el que la ficción se confunde con la vida, en el que los personajes, lejos de capitanear hazañas épicas, sufren, aman, rechazan, odian, lloran, (...) llevan una vida como la del común de los mortales. Personajes que respiran, balbucean, gesticulan, se quejan, hablan o callan como si fueran una prolongación de las vidas de los actores (...).
> Los textos ajenos no me imponen ningún respeto, no los considero intocables. Si quiero generar una teatralidad más contemporánea necesito hacer cambios, cortes, entrar en la intertextualidad. (El cultural, 2009)

Vemos en las propias palabras del autor cómo los rasgos de los que veníamos hablando acerca de lo contemporáneo se escurren en los intersticios, en los huecos escenográficos que se mantienen latentes y cobran vida durante la representación.

En otra escena la Sra. Elvsted, Hedda y Tesman discuten acerca de Ejlert y la pérdida del manuscrito correspondiente al libro que tanto la Sra Elvsted como Ejlert estaban escribiendo:

> *Sra. Elvsted:* ¿Está preso? Tengo que irme ahora.

Hedda: ¿Adónde?
Sra. Elvsted: (…) Ahora no voy a verlo nunca más, ustedes no lo conocen… (…)
(Abre una puerta que se encuentra a su derecha y que comunica con el exterior de la casa, toma su cartera y vuelve a cerrarla)
Necesito que me cuente todo lo que pasó. (…)
Quiero que él mismo me lo cuente y si perdió su manuscrito quiero que él mismo me cuente bajo qué circunstancias lo perdió porque ese momento no era sólo suyo, era mío. Así que me voy por acá (Sale por hueco)
Hedda: (A Tesman) Ay mirá, había un agujero para que pasen los actores.
Teman: Mirá vos.

Nuevamente, el personaje encarnado por Elvira Onetto desaparece por el mismo hueco a través del cual, anteriormente, Jorge Tesman había aparecido como por arte de magia; la sorpresa, lo inesperado se coloca en el centro del acontecimiento para recordarnos que somos espectadores sentados en la butaca de un teatro y las personas que se mueven en el escenario son los personajes. Veronese imprime novedad cuando nos muestra los mecanismos de construcción que utiliza, puesto que deja al descubierto cómo ha ido edificando la pieza teatral al igual que lo haría un titiritero si pudiéramos ver los hilos que mueven a su marioneta.

Durante el desarrollo de la obra es usual percibir puertas que se abren, se cierran y se golpean; una ventana que permite ver cómo otros personajes se aproximan, la misma ventana por la que los cuerpos de los actores se asoman hacia el exterior para gritar, para llamar a otros personajes y que además nos dejará ver, ya hacia los tramos finales de la puesta, cómo Hedda se encuentra enmarcada en esa "misma" ventana desde el exterior como una suerte de recorte; todo este conjunto de sucesos y eventos se parece más a una comedia de enredos que a la obra clásica creada por Henrik Ibsen, generando confusión de la misma manera que se generan risas, seriedad y asombro. Un único mecanismo es necesario para producir multiplicidad de emociones, las que se encuentran diseminadas a lo largo de la sala del teatro.

Algunas conclusiones

Lejos estamos de pretender una fotográfica reproducción de la realidad porque es a ella a quién justamente el hombre de hoy cuestiona; la infrasciencia, la falta de certezas, lo posible, lo múltiple, lo fragmentario son cuestiones *in praesentia* y muchas de estas características se hallan en *Todos los grandes gobiernos*…

Frente a la imposibilidad de la construcción de una verdad se ha instalado una proliferación de "verdades" como formas de estar en el mundo. Hemos indagado en este trabajo cómo Daniel Veronese edificó en términos de Félix Guattari una "máquina de producción de subjetividad", lo que implica que en el desarrollo de su micropoética se diseminen diferentes subjetividades que son transmitidas por los actores. Pero no existe una única subjetividad puesto que los actores también, en tanto sujetos, ocuparán determinadas posiciones ideológicas que condicionarán su práctica y se filtrarán a lo largo de ella, construyendo vínculos no sólo con el director sino con la propia subjetividad de los espectadores. Porque el teatro es un juego, ello tomará Daniel Veronese como eje de su obra para generar vínculos entre *Todos los grandes gobiernos…*, los actores y los espectadores. Lo lúdico allí implica un juego dialógico entre lo espacial, lo metatextual e intertextual. Con una adaptación que se encuentra al límite entre "lo transgresor" y "lo estilizante" no pretende ni encontrar respuestas a los interrogantes ibsenianos ni plasmar la clásica Hedda Gabler, sólo mostrar una nueva mirada que puede coincidir o no con la de los espectadores.

Bibliografía

De Toro, Fernando, 2008. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, 2000. *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel.

----------, 2005. *El teatro sabe*, Buenos Aires, Atuel.

----------, 2006. *El teatro de Henrik Ibsen: poéticas e historicidad* en Una casa de muñecas/un enemigo del pueblo, Henrik Ibsen Buenos Aires, Colihue.

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

----------, 2010. "La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas" en *Saquen una pluma. Escuela rodante de dramaturgia* [En línea]. Disponible en internet: http://saquenunapluma.wordpress.com/2010/05/14/la-dramaturgia-de-daniel-veronese-poeticas-y-lecturas-por-jorge-dubatti/

Genette, Gerard, 1989. *Palimpsestos*, Barcelona, Taurus.

Hopkins, Cecilia, 2009. "Son dos estacas que hacen sangrar a las instituciones". En Página 12 (En línea). Disponible en internet: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-14863-2004-03-01.html

Ibsen, Henrik, 2007. *Hedda Gabler*, Buenos Aires, Losada.

Percovich, Mariana, 2009. *Entrevista a Daniel Veronese por versiones de Ibsen*. En Blog Teatral [En línea]. Disponible en internet: http://marianapercovich6.blogspot.com/2009/08/entrevista-daniel-veronese-por.html

Pelletieri, Osvaldo Ed, 1992. *Teatro y teatristas*, Buenos Aires, Galerna.

Pozuelo Yvancos, J, 2004. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica Siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
Solá Parera, Dafne, 2005. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe,* Universidad Pompeu Fabra.
Tahan, Halima, 2006. *Escenas latinoamericanas*, Buenos Aires, Ediciones del Sur.

Veronese, Ibsen, Bergman: Intertextualidad especular en *El desarrollo de la civilización venidera* de Daniel Veronese

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

A modo de introducción

Es innegable que *El desarrollo de la civilización venidera*, obra de Daniel Veronese, mantiene una relación con la obra teatral *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y el film *Escenas de la vida conyugal* de Ingmar Bergman. Esta relación es manifiesta y declarada abiertamente por el autor.

Nos preguntamos, entonces, acerca de esta relación entre obras, acerca de esa intencionalidad explícita de vinculación y los alcances e implicancias que conllevan dichos vínculos a la hora de enfrentarnos a una posible lectura de *El desarrollo…*

Creemos que para ahondar en ello es necesario pensar esta relación triádica en términos de intertextualidad. Consideramos que ese vínculo se apoya sobre la base de diversas relaciones intertextuales que, como en un juego de espejos, se reflejan y resignifican de maneras diversas: copian, transforman, invierten, renuevan.

Sostenemos que Veronese retoma a Ibsen reactualizando el contexto socio-histórico y cuestionando el sustrato ideológico de la obra noruega, con el objeto de mostrar la problemática de género en la sociedad actual. Por otro lado, a partir de la alusión sobre la obra de Bergman, complejiza y redimensiona la imagen de la pareja y los roles creada en *Casa de muñecas*, generando, mediante una intertextualidad especular, la resignificación y la productividad de sentido en el texto nuevo, *El desarrollo…*, sobre un fenómeno todavía polémico: la problemática de géneros, en una sociedad con un fuerte arraigo tradicional bajo una pretensión de modernidad, como lo es la sociedad actual.

Acerca de *El desarrollo de la civilización venidera*

Daniel Veronese estrena esta obra en El camarín de las musas, en el año 2009[100], y no la piensa como una obra aislada, sino en relación con otra de sus creaciones que estrena en la misma época y lugar: *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, basada en *Hedda Gabler*, de Ibsen.

[100] Estreno realizado el 18 de julio de 2009, con el siguiente elenco: Carlos Portaluppi., María Figueras, Ana Garibaldi, Mara Bestelli y Roly Serrano.

Ambas obras, dice el autor, fueron pensadas en principio como un *continuum*, como una sola obra que podía tener dos partes, pero luego optó por trabajarlas en forma separada, aún asumiendo los vínculos que entre ellas se dan: dos mujeres que realizan una crítica al contexto social que las rodea.

En este proceso creativo, Veronese asume explícitamente el trabajo de derivación y transformación que realiza sobre la obra *Casa de muñecas*, de Ibsen, explicando en una entrevista para *Página 12*:

En este caso hice mayores cambios en relación con el original. En la obra hay una intriga, un relato policial que hay que seguir, en el que hay una carta que no debe ser leída y cuestiones que deben ser ocultadas. Pero cuando empecé a trabajarla entendí que tenía que encontrar correlatos escénicos, que debía *aggiornarla* más y apuntar más a la emoción. Porque el mundo cambió mucho desde 1879, cuando fue estrenada. (Veronese, 2009)

En la misma entrevista refiere de qué manera trabaja con los textos clásicos que elige transformar para llevar a escena:

El esqueleto de la obra sigue siendo el mismo, aunque yo mueva algunos de sus huesos de lugar. Pero cuando elijo un texto clásico, que está hecho de madera noble, siempre conservo su estructura dramática, por su potencia. (…)
Yo quiero encontrar lo que a mí me vibra como verdadero en un texto. Lo que me parece más vivo. Por eso voy modificándolo cuando encuentro algo que encierra una verdad mayor, a partir del trabajo con los actores que me acompañan. (…)
La verdad tiene que ver, para mí, con un acercamiento a lo contemporáneo. Es algo intuitivo, que no tiene demasiada explicación, pero lo contemporáneo es lo que me habla y me pega hoy. Lo que no es ajeno a mí, como director y creador. (…)

Para mí, las obras deben generar en el espectador sentimiento y asombro. Eso es lo que yo quiero. No se trata de provocar lágrimas sino de suscitar una emoción, una opinión sobre la obra. (Veronese 2009)

Por otro lado, también asume explícitamente, en la citada entrevista, la relación entre *El desarrollo…* y la obra de Bergman, *Escenas de la vida conyugal*, a partir de la mención de esta última por parte de Nora y Jorge, los protagonistas de su propia obra. Ellos conversan acerca el film que acaban de ver, debatiendo sobre de los parlamentos y acciones de los personajes, Johan y Marianne, quienes son una pareja en crisis al borde de la disolución.

Es evidente, entonces, que las relaciones que estos tres textos mantienen son intencionalmente trabajadas y están en función de un mismo objetivo: hablar sobre el conflicto de pareja y el conflictivo rol de la mujer en la sociedad.

Algunas consideraciones teóricas

Veronese parte del texto de *Casa de muñecas* para, mediante una serie de transformaciones, crear una nueva obra diferente al texto de Ibsen, productora de un nuevo sentido, aunque este último siga siendo reconocido como texto de base, y funcione en el texto de Veronese como un sustrato claro e identificable. Por otro, incluye dentro de su obra un comentario sobre *Escenas de la vida conyugal*, que aporta un nuevo sentido al texto de Veronese, sin dejar de establecer lazos de sentido, a su vez, entre el texto de Bergman y el de Ibsen.

Hablamos, entonces, de relaciones intertextuales entre los tres textos, entendiendo por intertextualidad, como lo señala Martínez Fernández en su trabajo acerca de la intertextualidad literaria: "(...) las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado (...) la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre, y dentro de otros textos." (2001: 74); intertextualidad como la relación entre texto y texto y no como la relación que un texto mantiene con todos los discursos culturales. Para esta última concepción, Martínez Fernández reserva la categoría de *interdiscursividad,* más cercana a las concepciones de Kristeva sobre intertextualidad, quien la concibe en un sentido amplio y abarcador, con el presupuesto de que todos los textos son abiertos y plurales y están atravesados por todos los discursos sociales existentes (Solá Parera, 2005).

Pero si apuntamos a cada caso particular de transformación o reelaboración deberemos ya usar una herramienta teórica más ajustada que nos ayude a echar luz sobre estos vínculos. Es así que utilizaremos dos categorizaciones más: la adaptación (Dubatti, 2008) y la metatextualidad (Genette, 1989), para profundizar en el fenómeno intertextual que nos atañe.

Relación intertextual ente *Casa de muñecas* y *El desarrollo…*

Veronese señala explícitamente, incluso en el programa de mano de su obra, que *El desarrollo…* parte de un texto previo que es *Casa de muñecas*.

Gérard Genette explica en *Palimpsestos* que cuando un texto B, llamado hipertexto, deriva de un texto A, llamado hipotexto, que es preexistente al texto B, nos encontramos ante una relación de *hipertextualidad*. La derivación del hipertexto puede ser por una transformación

directa o indirecta, de acuerdo con su complejidad. En el primero de los casos, cuando la derivación es simple, la llama *transformación*, en el segundo caso, ante una derivación compleja, utiliza el término de *imitación*. Cuando esa transformación se da de manera intencional y manifiesta, y opera una variación en el plano cualitativo del contenido, se produce, según Genette, una *transformación temática*, ligada a recursos de transformación diversos como la transvocalización (cambio de narrador), la transformación espacial, etc., que influyen directamente sobre el/los sentido/s de la obra (Genette, 1989).

Si bien nuestro análisis estaría enmarcado dentro de una transformación temática, Genette no profundiza en cómo se producen las transformaciones en este plano, y deja de lado su desarrollo para dedicarse a la teorización de las transformaciones formales, señalando que la frontera entre ambos planos (temático y formal) son lábiles y que las transformaciones formales más radicales pueden derivar en transformaciones temáticas. Por este motivo, las conceptualizaciones propuestas por Genette nos resultan insuficientes a los fines del análisis y nos vemos obligados a seguir indagando en otras propuestas teóricas.

Así, incursionamos en las conceptualizaciones propuestas por Jorge Dubatti acerca de la adaptación. Dubatti rescata la idea de texto fuente y texto destino (hipotexto-hipertexto), llamándolos respectivamente Texto Fuente (TF) y Versión Teatral (VT) y establece que "La versión o adaptación teatral (en adelante VT) es una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado (en adelante TF) versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del TF para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad" (2008: 160).

Agrega, además, que la adaptación se diferencia de otras formas de reescritura, porque la VT reconoce en forma explícita la autoría del TF y la autoridad del autor en la composición del texto (Dubatti, 2008). El reconocimiento de la autoría del texto fuente y su explicitación favorecen el diálogo que puede establecer el espectador/lector entre las obras y sus posibles sentidos.

Podríamos entonces decir que en nuestro análisis nos encontramos ante una adaptación en la que la VT, *El desarrollo de la civilización venidera* es una reescritura teatral del TF, *Casa de muñecas*, reconocible y declarada (recordemos la explicitación "Versión de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen" en el programa de mano), con la voluntad de Veronese de aprovechar la entidad poética del texto de Ibsen, implementando cambios de diferente tipo en pos de la creación de una nueva obra.

Pero a partir de las conceptualizaciones establecidas por Dubatti, podemos seguir profundizando en el estudio y afirmar que en nuestro caso se trata de una *adaptación poética (no genérica)*, entendiendo por esta que ambos textos VT y TF son del género teatral, realizándose cambios diversos que no tienen que ver con el traspaso de género sino con cambios intragenéricos. Dentro de esta clasificación hallamos algunas modalidades de adaptación entre las cuales se encuentra la *adaptación estilizante recontextualizadora*, en la que "los cambios más relevantes pasan por los procedimientos tematológicos, se busca establecer un puente entre el universo ficcional del TF (anclado en la territorialidad del primer autor) y el universo de experiencia territorial (geográfico-histórico-cultural) más cercano al espectador" (2008: 176).

Podemos afirmar, entonces, que todos los cambios operados estarían en función de una reactualización de la obra (la de Veronese respecto de la de Ibsen) que operaría a nivel temático, anclando el nuevo texto en un nuevo contexto socio-cultural e histórico (Argentina de 2009 respecto de Noruega de 1879) con las particularidades de sus problemáticas sociales, como sucede con la adaptación que estamos estudiando en este trabajo.

El desarrollo de la civilización venidera: adaptación estilizante recontextualizadora de *Casa de muñecas*

Dice Veronese en una entrevista para *La Nación: "*Diría que a *Hedda...* le he quitado lo críptico y a *Casa de muñecas* lo más social, lo más dogmático, lo que está más fuera de su tiempo. Intenté volverla más rara. Lo que queda en común es mi mirada sobre los dos trabajos, mi sello dramatúrgico y lo actoral. Yo utilizo a Chéjov como a Ibsen para hacer mi teatro"*,* nuestro objetivo es, entonces, estudiar cómo logra Veronese "quitar lo que está más fuera de su tiempo" y adaptar el texto de Ibsen, en qué niveles operan los cambios y mediante qué recursos lo lleva a cabo.

Para ello tendremos en cuenta el siguiente modelo de análisis propuesto en la conceptualización de la adaptación por Dubatti:

> Lo que permite distinguir la versión/adaptación de otras formas de reescritura es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del TF en la VT en todos los niveles de su poética. Para ello se trata de confrontar el análisis de la poética de TF y de VT en sus niveles tematológico (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad

> (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y del sentido). (2008: 174).

En lo que respecta a los cambios operados en los textos, explica Veronese en *La Nación:* "La verdad es que están bastante intervenidos. Son la esencia de esas obras, pero estructuras, escenas, personajes, textos, pasaron por la máquina. Queda lo que para mí es necesario hoy para contarla a la platea contemporánea".

Y es así como la estructura de las acciones es casi la misma en ambas obras, se mantiene la trama intacta por lo que las acciones principales, la secuencia sintáctica del relato prácticamente no varía respecto del original. Las modificaciones que realiza Veronese son pequeños ajustes ligados a otro tipo de cambios como la supresión de personajes (los hijos, la nodriza) o con el cambio cualitativo del contenido de las escenas (variaciones temáticas ligadas a la reactualización que realiza Veronese), que se materializan en mínimas supresiones o condensaciones que no afectan de manera profunda o demasiado notoria la correspondencia entre la VT y el TF.

Sí observamos cambios más significativos en torno a tres elementos del texto: el lenguaje, los personajes y la fábula.

Respecto al lenguaje, observamos que se mantiene el texto base de Ibsen pero reactualizado en su vocabulario, más fresco y menos artificioso y solemne, con el uso del "vos" o la inclusión de insultos, por ejemplo; reformulado en algunas ocasiones los parlamentos, fusionándolos y retraduciéndolos a una nueva expresión, introduciendo algunas frases populares o expresiones cotidianas pertenecientes a nuestro contexto socio-histórico actual, como "cada pareja un mundo", "está todo bajo control", "¡Estás loco vos!".

Solo tres personajes son suprimidos en esta obra: los dos hijos de la pareja y la nodriza, que si bien son referidos en la obra, no aparecen como sí lo hacen en la obra de Ibsen. Lo novedoso respecto del trabajo de Veronese con los personajes es la inversión de sexo del personaje de Rank, que en este caso no es un hombre, íntimo amigo y colega de Helmer enamorado secretamente de Nora, sino una mujer lesbiana que vive con la familia y que comparte algunos de los códigos masculinos de Jorge (Helmer) y se sugiere ante Cristina Linde, la amiga de Nora, quien en la versión de Ibsen era vista por Rank como una amenaza. Viejas relaciones desde una nueva óptica, que muestran los roles femeninos y masculinos desde motivaciones diferentes ante iguales problemáticas.

Respecto de Nora y Jorge (Helmer), siguen manteniéndose sus motivaciones personales. Sólo se producen actualizaciones en algunas de sus ocupaciones: van al shoppin y al cine en vez de su preocupación por el árbol y las compras navideñas; Nora come caramelos en vez de almendras a escondidas de Jorge que se lo prohíbe por cuidar no su salud como en Ibsen, sino su figura; se les agregan parlamentos que destacan la importancia del dinero en sus vidas y la previsibilidad asumida del accionar del otro, algo que en Ibsen no está tan presente exceptuando el conflicto base que tiene que ver con cuestiones de dinero y su vinculación con el poder.

Además de los cambios textuales, señalamos que el vestuario y la escenografía, simples y actuales, colaboran en esta construcción contemporánea de los personajes. El excelente trabajo corporal de los actores, con una soltura casi infantil y desfachatada de Nora, haciendo un gesto de “corte de manga” o haciendo gestos explícitamente sexuales y quitándose el caramelo de entre los dientes con los dedos, y la actitud desacartonada y superada de Jorge, con sus risas estridentes los acerca más a un código psicológico y actitudinal contemporáneo que a la seriedad, solemnidad y corrección de los personajes de Ibsen de casi principios del siglo pasado.

Respecto de los cambios en la fábula, la variación fundamental se da en la escena final. Veronese cambia la resolución del TF al punto de que esa modificación genera una inversión de sentido respecto de la obra base, por lo que genera un nuevo cuestionamiento controvertido, tanto como lo fue el final de la obra de Ibsen para su época: ¿Abandona Nora finalmente su hogar o se queda atrapada bajo esa violenta y opresora estructura familiar?

En *Casa de muñecas*, luego de una extensa y profunda discusión de principios entre Helmer y Nora, ella abandona su casa y a sus hijos pues argumenta haber sido una muñeca de su padre y su marido sin haber podido desarrollar su independencia, su verdadera personalidad, lo que le permitiría valerse por sí misma, tomar decisiones y en consecuencia, educar buenamente a sus hijos. Tras el portazo final de Nora, Helmer queda devastado con la esperanza de que Nora vuelva. El final de *El desarrollo de la civilización venidera* dista bastante del anterior. Nora y Jorge discuten violentamente, los argumentos son los mismos, pero puede leerse en sus expresiones tanto verbales como físicas que las circunstancias han cambiado. Todo es violencia en la escena final: física y psicológica, por lo que se evidencia la dificultad de Nora para romper con aquel vínculo y con la estructura familiar creada. Ella se transforma en una mujer sumisa y amenazada, que ante cada intento de revelación encuentra una fuerza arrolladora que la embiste, desde los golpes hasta las frases más crueles como "¡Cómo te odio Nora!" o "Podría matarte", denotando el poder masculino por sobre el femenino, reduciendo a su esposa a la nada. La escena termina con Jorge dándole una engañosa posibilidad a Nora de que tome las llaves que él ha puesto sobre la mesa (y le ha quitado en oportunidades anteriores); cuando ella extiende a pesar de todo la mano para tomarlas, determinada a irse, él pone su mano sobre la de ella y sobreviene el apagón final.

Nunca sabemos si Nora ha logrado irse, si elige quedarse o si él aplica la fuerza para que ella se quede. Veronese nos siembra la incomodidad de la duda invirtiendo la pregunta "¿Volverá Nora?" por "¿Se irá Nora?", con todas las implicancias históricas, sociales y culturales que tiene esta pregunta ante el conflicto social del rol de la mujer actual, que muchas veces es sometida y maltratada por un sistema que aunque se pretende en su fachada "igualitario", muestra sus costados opresores del hombre hacia la mujer.

He aquí la transformación más evidente y palpable, reelaboración temática a nivel fabular que junto con la recontextualización de lenguaje y personajes logrará un cambio semántico fuerte de la VT respecto de su TF. El cambio del final nos empuja sin remedio a un cambio en la lectura y el significado de la obra.

Escenas de la vida conyugal: la alusión como un transformador espejo intertextual

La relación que *El desarrollo*… sostiene con el texto de Bergman es de otro orden, pero no por eso menos significativa. Ya no hablamos de una reescritura teatral, sino de la inclusión en forma de comentario de una obra cinematográfica dentro de una obra teatral.

Para explicar este fenómeno no podemos hablar de adaptación, debemos buscar otro tipo de conceptualización que se ajuste a este vínculo. Volvemos así a Genette, quien plantea que existen cinco tipos de relaciones entre textos: intertextualidad (de forma restringida), paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. En esta última nos hemos detenido cuando hablamos de las transformaciones temáticas. Por otro lado, es importante aclarar que la forma en que hemos usado el concepto de intertextualidad en este trabajo no es en la forma restrictiva en que lo formula Genette, quien explica que la intertextualidad es la "presencia efectiva de un texto en otro" (1989: 10), agregando que

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (…) que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (…) (1989: 10)

Para hablar de la presencia del texto de Bergman en la obra de Veronese, deberemos remitirnos al concepto de *metatextualidad*, porque se incluye el comentario sobre un texto que, por boca de los personajes, el autor hace operar sobre el plano no-ficcional, el plano real en el que el espectador construye el sentido de la obra. Genette define la metatextualidad como "la relación –generalmente denominada 'comentario'- que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo" (1989: 13).

Si pensamos en la forma en que está incluido el texto de Bergman en la obra de Veronese, sin dudar podríamos decir que se trata de una relación metatextual donde los personajes realizan un comentario crítico sobre la obra que van reflotando en diversos momentos. Así, al espectador le llega por boca de los personajes una crítica sobre *Escenas de la vida conyugal*, que, por otra parte, está remitiendo en forma de espejo deformado y crítico a la misma situación que los personajes de *El desarrollo*… están viviendo, realidad que ellos no quieren aceptar y que nosotros, fuera de la ficción, podemos palparla nítidamente.

Esto se da cuando Jorge comienza a comentar el film refiriendo que son una pareja que hacen un reportaje para televisión donde se muestran como una familia estable, "como la nuestra",

acota Nora, donde se ven por única vez todos juntos, matrimonio e hijos, quienes luego no vuelven a aparecer más dentro del film, solo de forma referida. Curioso juego de espejos si pensamos que Jorge y Nora hablan de sus hijos pero estos no aparecen nunca en escena. Reflexiona Jorge, además, acerca de la presencia de la metatextualidad con "la televisión dentro de la televisión" o "el espectáculo dentro del espectáculo", ambas frases dichas por el personaje, recurso que Veronese utiliza con frecuencia para explicitar los procedimientos constructivos de la ficción y desnaturalizarlos.

En esa misma escena, Jorge comenta que los personajes llegan del teatro de ver *Casa de muñecas*, y discuten acerca de las posiciones ideológicas de cada uno, Johan y Marianne, y las implicancias en su relación de pareja que está en crisis. Tenemos entonces otra vez, un juego especular que reclama un guiño de sentido con el espectador: Johan y Marianne que ven *Casa de muñecas* en plena (no asumida) crisis conyugal, cuyo debate clarifica ante el espectador la postura de cada uno; Jorge y Nora, que ven *Escenas de la vida conyugal* en plena (no asumida) crisis conyugal, y cuya reflexión clarifica de forma crítica la mueca social que significa este matrimonio y la postura ideológica que cada integrante tiene acerca de éste.

Entendemos que el uso alusivo de textos conocidos facilita la interacción comunicativa con el receptor (Martínez Fernández, 2001), por lo que un espectador que conozca ambos textos (el de Ibsen y el de Bergman) podrá realizar una lectura profunda del conflicto de la obra de Veronese: la crisis de la relación conyugal y los roles del hombre y la mujer en relación con los mandatos sociales y el poder. De esta manera Veronese establece una línea de continuidad de sentido: el conflicto matrimonial y de géneros en el s. XIX, en el s. XX y en el s. XXI, una perspectiva rica para el análisis y para la reflexión del espectador que ve una y otra vez el drama repetido, incluso en su contemporaneidad. El mismo Jorge dice, haciendo una valoración de la obra de Bergman, "(...) es un trabajo magistral sobre la pareja moderna, fue grabado en la década del '70 pero sigue con una vigencia tan plena (...)".

La comprensión plena del discurso de Jorge y Nora, cuyo contenido es el devenir del film, supone que el espectador conozca el texto de Bergman o entienda el guiño metatextual que el autor intenta establecer con éste, para poder comprender qué implicancias ideológicas y consecuencias pragmáticas dentro de la pareja tiene aquello que él o ella están diciendo. Pues no hablan sólo del film, sino que al hacerlo están hablando de ellos mismos y de su propio matrimonio. Es así que cuando Jorge o Nora defienden o atacan, en la crítica de la obra de Bergman, las motivaciones o argumentos de Marianne o Johan, están enunciando algo que los retrata a ellos mismos y que sólo será comprendido en su plenitud si aquellos que espectan ese discurso comprenden la alusión al texto de *Escenas de la vida conyugal.*

Explica Veronese sobre la inclusión de Bergman en una entrevista para *Página 12*:

Los personajes ven *Escenas de la vida conyugal*, la versión que se hizo para televisión. El personaje del marido se identifica con el marido de *Escenas*... y habla mal de Ibsen, de su teatro feminista. En su momento, esta obra despertó sentimientos antifeministas. La sociedad no castiga al hombre cuando abandona a los hijos pero sí a la mujer que hace lo mismo. Hoy es una obra de pareja donde se ve cómo se produce una separación. Hay lazos que son difíciles de romper cuando dos personas tienen hijos y hace años que están juntos. Por eso quise trabajar sobre las dificultades de romper una pareja. (Veronese, 2009)

En Ibsen, la mujer que abandona a sus hijos y su marido; en Bergman, el hombre que abandona a sus hijos y a su esposa; en Veronese, una mujer que intenta hacerlo, pero que no sabemos si lo logra. Pesa toda esta información textual sobre ella al momento en que el espectador quiere penetrar en el conflicto, quiere saber, entender. *El desarrollo de la civilización venidera* está construida sobre un juego de espejos e inversiones que complejizan la trama y multiplican la posibilidad de sentidos y de lecturas críticas de los conflictos planteados por la obra.

La metatextualidad permite cierta continuidad de lectura que nos propicia un nuevo sentido, enriquecedor y superador de la obra de Ibsen, *aggiornado* a nuestra sociedad. En esta relación de continuidad y referencia, podemos observar la permanencia de ciertos conflictos sociales que siguen estando vigentes, aunque con otros matices o diferencias, pero siguen en el seno del conflicto social: el rol del hombre y la mujer en la pareja y respecto de la mirada social, el abandono de los hijos, la violencia de género, las dificultades que conlleva construir y diluir una pareja. Señala certeramente Marita Foix en una crítica sobre la obra:

Este realismo social también se reactualiza en Veronese donde Nora encarna una perspectiva individual dubitativa con respecto a enfrentar a la sociedad y a su marido. Quizás de la linealidad ibseniana pasamos a la contradictoria realidad actual que nos plantea Veronese. Tendríamos así un realismo social de fines del siglo XIX en Ibsen, el de la década de los 70' en Bergman y el actual de Veronese. La violencia y el machismo son lo que tienen en común Jorge/Helmer y Johan: hacia el final Jorge reacciona violentamente con Nora cuando ella quiere irse, al igual que Johan con Marianne antes de firmar el divorcio.

Una lectura de *El desarrollo de la civilización venidera*: intertextualidad como ruptura y continuidad

Declara el propio Veronese sobre trabajar con obras ya conocidas en *Página 12*: "(…) al ser

conocidas, me permiten recurrir a preconceptos que el público tiene" (Veronese, 14/1/2009). Y es que el autor expresa abiertamente que su objetivo es acercar los clásicos a la gente, contemporanizarlos, descubrir su potencia y hacerlos hablar desde la actualidad. Es por ello que trabajar con *Casa de muñecas* le permite hablar sobre los mismos conflictos de género y de pareja que aquejaban a la sociedad del siglo XIX, pero desde la mirada, y la lógica transformación que el paso de tiempo opera sobre ellos, del siglo XXI. Conocer el TF enriquece, entonces, la lectura del nuevo texto, pues podemos reconocer la huella que ha dejado tanto a nivel artístico como social y confrontar aquellos sentidos con los posibles sentidos actuales. Explica Veronese: "Como creador, yo lucho por tratar de actualizar esta o cualquier obra y traerla a nuestros días; siempre trato de hacer eso".

Mientras el realismo de tesis ibseniano de 1879 cuestiona los fundamentos de la moral burguesa, el realismo social de Veronese cuestiona el núcleo ideológico que subyace en la concepción de los roles sociales vinculados al género y las relaciones sociales (conflictivas) que surgen a partir de ellos. El realismo de Bergman aporta lo suyo: devuelve una mirada familiar, pero a la vez invertida, de un mismo fenómeno que se hace presente ya desde el siglo XIX, una nueva mirada de los mismos conflictos que nos hablan desde una nueva época: el siglo XX. Así lo entiende Veronese:

> Me cautiva averiguar por qué algunas obras se convierten en clásicos y se mantienen vigentes. Por otro lado, el espectador y el mundo han cambiado. De ahí que haya que acomodar los clásicos al devenir de la vida contemporánea y acercarlos a la gente (…) La obra tiene un alto contenido de violencia de género, casos que aún son muy comunes en algunos países. Critica la superioridad masculina sobre lo femenino. El hombre habla y la mujer debía acatar. Es una obra que refleja de forma muy radical e inteligente la época en que fue escrita. No creo que nadie estaría de acuerdo hoy con esas ideas. Las cosas han cambiado, pero ¿qué tanto han cambiado? (Veronese, 2010)

Es por ello que el autor elige adaptar este clásico, con las variaciones contextuales pertinentes para hacerlo hablar desde la época actual y, por medio de la metatextualidad, ofrecer una mirada más compleja y rica del fenómeno, con los comentarios críticos sobre la obra de Bergman. Consideramos, entonces, que el trabajo de Veronese sobre la intertextualidad conlleva una continuidad pero también una ruptura.

Continuidad en tanto podemos seguir la mirada social que se tuvo y tiene acerca del conflicto de géneros a lo largo de más de cien años de historia. Ruptura en tanto la forma en que se

presenta dicho conflicto en la actualidad, que es, sin duda, distinta de la forma en que se manifiesta en otras épocas. Por ello es que Veronese se mantiene muy cerca del texto fuente, pero introduce cambios al momento de penetrar en núcleo del conflicto. Un cambio en el final implica un enorme giro en el sentido de la obra fuente que nos obliga a repensar, justamente, tantos años de historia. Que Nora no salga dando un portazo y quede petrificada y retenida ante las posibilidades de cambio que representa la llave de su hogar, nos obliga incómodamente a preguntarnos qué ha sucedido con el conflicto de géneros en todos estos años y cuánto hemos cambiado como sociedad, si es que lo hemos hecho…

Bibliografía

Genette, Gérard, 2010. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Belo Horizonte, Edições Viva Voz.

----------, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (trad. de Celia Fernández Prieto).

Kostzer, Kado - Sergio Ramírez-García, 2008. *Versiones y diversiones: Molière, Shakespeare y Sheridan recreados*, Buenos Aires, Colihue (estudio crítico de Jorge Dubatti).

Solá Parera, Dafne, 2005. "En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe", Tesis Doctoral para el Doctorado en Humanidades, Departamento de Humanidades - Universitat Pompeu Fabra, Directora: Montserrat Cots Vicente.

Martínez Fernández, José Enrique, 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.

Ibsen, Henrik, 1943. *Casa de muñecas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

----------, 2004. *Casa de muñecas*, Buenos Aires, Terramar.

Artículos, críticas y entrevistas

Alvarado, Rodrigo. "Daniel Veronese: 'La mujer aún debe demostrar por qué ocupa un cargo'", *La Nación* del 17/01/2010, disponible en http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20100116/pags/20100116173112.html

Apolo, Ignacio. "Sobre *El desarrollo de la civilización venidera*, de Daniel Veronese", *La* Diosa Blanca, 21/07/2009, disponible en http://la-diosablanca.blogspot.com/2009/07/sobre-el-desarrollo-de-la-civilizacion.html

Bote, José. "Crítica: El desarrollo de la civilización venidera", *Blog José Bote*, 8/11/2009, *disponible en* http://jbote.blogspot.es/1258824360/critica-"el-desarrollo-de-la-civilizacion-venidera"-de-daniel-veronese/

Braude, Diego. "'El desarrollo de la civilización venidera': Algo ha cambiado, algo sigue igual", *Imaginación Atrapada*, 2/09/2009, disponible en http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/2009/09/02/el-desarrollo-de-la-civilizacion-venidera-algo-ha-cambiado-algo-sigue-igual/

Costantini de López, Guillermina. "Teatro: El desarrollo de la civilización venidera", *Revista* Criterio, septiembre de 2009, disponible en http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/teatro-el-desarrollo-de-la-civilizacion-venidera/

Cruz, Alejandro. "Dos Ibsen, según la lente de Veronese", *La Nación* del 22/02/2011, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1150478

Foix, Marita. "Ibsen según Daniel Veronese", *Teatro en Argentina*, 30/07/2009, disponible en http://www.teatroenlaargentina.com.ar/index.php/criticas-de-expectaculos/89-marita-foix.html

Hopkins, Cecilia. "Son dos estacas que hacen sangrar a las instituciones", *Página 12* del *8/8/2009, disponible en* http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-14863-2009-08-08.html

Miranda, Rodrigo. "Daniel Veronese: Ibsen y Chéjov en el siglo XXI", *Latercera.com* del 16/01/2010, disponible en http://latercera.com/contenido/1453_218178_9.shtml

Prieto, Carolina. "Esta obra es un espejo nada grato", *Página 12* del 14/1/2009, disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12557-2009-01-14.html

Romero, Rosa (realización); Gelabert, Jordi (montaje y edición). "Proyecte Ibsen, de Daniel Veronese", entrevista a Figueras y Sabater para *Temporada Alta,* disponible en http://www.youtube.com/watch?v=kAf5Shrl4Ow

Vallejo, Javier. "La raíz cuadrada de Ibsen", *Elpais.com* del 07/11/2009, disponible en http://www.elpais.com/articulo/madrid/raiz/cuadrada/Ibsen/elpepiespmad/20091107elpmad_11/Tes

Weisskirch, Rodolfo. "El desarrollo de la civilización venidera", *A Sala Llena*, s/f, disponible en http://www.asalallenaonline.com.ar/teatro/criticas/995-el-desarrollo-de-la-civilizacion-venidera.html

El teatro contemporáneo como ´palimpsesto´. La experiencia transtextual en *Espía una mujer que se mata* de Daniel Veronese

Gabriel Fernández Chapo (UNLZ- CCC)
fernandezchapo@yahoo.com.ar

La página (o la escena) nunca está totalmente en blanco para el dramaturgo o director contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aún cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente, o pretenda obviarlo, lo cierto es que indefectiblemente todo acto de escritura o creación teatral está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa. Esta afirmación nos acerca inexorablemente a la noción de *intertextualidad*.

Aunque los mecanismos intertextuales son tan antiguos como la propia textualidad, el concepto *intertextualidad* surge a partir de la formulación realizada por Julia Kristeva (entre otros teóricos) al promover una teoría que explique la perpetua interrelación que habría entre los textos. Kristeva asume la condición de que ningún texto puede existir como un todo hermético, aislado, independiente y autosuficiente. Su argumentación se sustenta en dos líneas reflexivas: la primera es que un autor es, ante todo y particularmente antes de iniciar su trabajo de creación, un lector/receptor de textos, lo cual implica que cualquier obra está repleta de referencias, citas e influencias de todo tipo, y la segunda es que todo texto cobra sentido mediante el acto de lectura y/o recepción, la cual está mediatizada por el amplio entramado textual que el lector aporta cuando realiza la tarea de interpretación del mismo. Es decir que, según su argumentación, todo texto está escrito a partir de otro, y todo texto debe ser leído a partir de otro.

La noción de *intertextualidad* ha sufrido distintas interpretaciones y usos en los estudios académicos durante las últimas décadas. Otras propuestas teóricas menos radicales adjudican a la *intertextualidad* el carácter de procedimiento creativo singular en el que el autor promueve establecer vínculos de diversa índole entre uno o más textos artísticos en una realización asumidora, transformadora y/o transgresora.

Entonces podemos plantear que si bien la dimensión intertextual puede ser una condición insoslayable en todo acto de escritura, nos encontramos en el teatro contemporáneo con muchos espectáculos donde hay una pretensión iniciática, consciente, de trabajar esa superposición de discursos capaz de generar toda una red de significados múltiples. Es decir que se pueden pensar las prácticas intertextuales o transtextuales desde una perspectiva más restringida: el reconocimiento de intertextos perceptibles, identificables entre determinadas obras en particular.

El teórico Gerard Genette, ilustra ésta tesis a partir del concepto de “palimpsesto”, manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior. Etimológicamente, el término significa raspar de nuevo, y deviene de la Antigüedad cuando se escribía sobre la tabla de arcilla. Posteriormente, en plena Edad Media, los monjes reutilizaban pergaminos de cuero antiguos para escribir biblias. Incluso varios historiadores plantean que era más frecuente el trabajo sobre pergamino que sobre papel ya que el primero era un material mucho más resistente para realizar toda clase de correcciones y modificaciones en la escritura. El Renacimiento tampoco fue ajeno a este fenómeno de constante y deliberada reutilización de textos precedentes, e incluso se lo puede calificar como una época especialmente fructífera en prácticas creativas de naturaleza intertextual. Pensar en autores tales como Bacon, Shakespeare, Erasmo, y/o Montaigne, nos permite visualizar la conciencia que había en la época de considerar la obra de arte como el intento de borrar un texto antiguo, objetivo que se consigue en forma parcial, y la pretensión de una escritura sobre las huellas de la anterior. Ambas escrituras, por lo tanto, estarán inevitablemente superpuestas, en una especie de procedimiento de ocultar y exhibir.

La imagen del *palimpsesto* es sumamente significativa para describir la escritura contemporánea: al igual que en los antiguos pergaminos, los vestigios de la escritura anterior, pese al esfuerzo por borrarla, persiste y subyace debajo de la nueva escritura.

De acuerdo a los tipos de vínculos establecidos entre los textos finales y los textos iniciales (cercanía, equivalencia, transgresión, negación, etc.), los estudios académicos discuten distintas categorizaciones posibles: adaptación clásica, recontextualizante, transgresora, estilística, reescritura, transposición, entre otros. Esta condición de la escritura teatral no implica una retransfiguración del sentido originario, sino la posibilidad de producir sentidos nuevos, a partir del cruce y superposición de diversas escrituras en diálogo. El creador teatral asume un rol poiético, de creación, de fundación de una obra nueva, pero acercando deliberadamente (o inevitablemente para él) su proceso creativo a un/os universo/s artístico/s precedente/s.

La *intertextualidad* en el campo teatral contemporáneo debe entenderse entonces como 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 precedentes en particular.

Es fácilmente perceptible, revisando la cartelera de espectáculos de Buenos Aires, que hay un gran interés en el campo teatral local por una revisión deliberada de textos de diversos formatos como material compositivo de espectáculos contemporáneos. No es aventurado

identificar la presencia de una “era palimpsestuosa” en nuestra producción escénica actual, tal como lo define Darío Villanueva, en donde se pueden visualizar fenómenos transtextuales en constante reformulación y deslimitación, promoviendo continuamente nuevas formas y medios de vinculación.

Según estos parámetros poéticos, estas producciones teatrales, pese a que tienen una entidad y significación autónoma y suficiente, constituyen a la vez una propuesta derivativa que enriquecerá su acontecimiento poético por medio de una relación dialógica con otras obras precedentes, es decir que permite una doble expectación: como obra independiente y en relación a un hipotexto.

Es interesante el aporte que hace Linda Hutcheon, quien sugiere que en el actual estadío cultural quizás sea más adecuado hablar de interdiscursividad que de intertextualidad por la pluralidad discursiva de las obras posmodernas. “Los artistas y escritores están abiertos a la utilización de cualquier forma discursiva operativa en la sociedad, desde textos literarios o históricos, a cómics, almanaques, periódicos, etc., con el propósito de cuestionar todos estos textos a la vez que extraerles un rendimiento creativo” (1989).

Siguiendo los aportes de Genette, en los procesos de transtextualidad se pueden reconocer dos grandes líneas de trabajo: *búsqueda de contigüidad* y *búsqueda de reelaboración*.

En esta primera área de producción, nos encontramos con las propuestas escénicas que pretenden exhibir decididamente una intención de aproximación al texto matriz.

A pesar de estar dentro de un nuevo proceso creativo autónomo y genuino, la pretensión de estas producciones teatrales es generar procedimientos que puedan establecer relaciones de cercanía o continuidad con el texto fuente. Para generar una obra nueva que contenga dentro de su propia configuración la aproximación al texto matriz, será necesario contemplar la conjunción propia de toda micropoética. Por un lado, procura reconocer el nivel de la fábula, el conjunto de acontecimientos que se constituyen como historia dentro del relato, la estructura en que se presentan estos acontecimientos y los temas y subtemas que se instituyen a partir de ellos. Es el reconocimiento y apropiación del nivel contenidista del texto fuente.

Pero en toda micropoética es indisoluble el contenido de su forma; por ende en los casos transtextuales que pretendan una búsqueda de continuidad con el texto inicial, se vuelve necesario el reconocimiento del patrón estilístico, la conformación singular que tiene en su nivel formal esa textualidad fuente. No hay contenido despojado de una forma, ni una forma

despojada de un contenido. Es su conjunción lo que constituye el carácter propio de cada producción artística.

A partir de allí, se encontrarán los creadores teatrales con el desafío de generar a partir de los procedimientos y disposiciones propias del medio de expresión escénico las posibilidades de re-creación, de re-elaboración de esos patrones fuentes.

Para configurar la micropoética del texto matriz no es suficiente con determinar la conjunción del contenido y la forma, sino que resulta necesario comprender la construcción ideológica-semántica que se conforma a partir de la misma en un contexto de producción y recepción determinado.

Es parte esencial de toda obra artística el vínculo ideológico que establece con su época, cultura y sociedad, y también con la serie artística en que se encuentra inmersa.

El otro gran campo de producción teatral en fenómenos transtextuales es la matriz de reelaboración, con la libertad de promover cambios de diversos grados, no para reproducir efectos del texto fuente, sino para generar nuevas significaciones y relevancias simbólicas en aquellas propuestas donde se esgrime claramente una búsqueda deliberada, explícita, en cuanto mecanismo creativo, de re-escribir, re-crear el vínculo con los intertextos fuente sin una pretensión de equivalencia.

El espectáculo teatral ya no pretende establecer una clara continuidad con el intertexto; y las alteraciones que se registran no están originadas por esa intencionalidad, sino por una voluntad manifiesta de concebir una nueva instancia poética con mayor autonomía con respecto al texto inicial.

Espía a una mujer que se mata: el caso Veronese.

Hemos adelantado nuestro apoyo a las hipótesis que identifican en la actualidad un fuerte desarrollo de las prácticas intertextuales, al punto de alcanzar, para algunos estudiosos de la materia, la denominación de una "era palimpsestuosa". El reconocido dramaturgo y director Daniel Veronese se nos presenta como un buen ejemplo de dicho fenómeno. Dentro de los años de mayor productividad y trascendencia de su carrera artística, Veronese decidió emprender en cuatro espectáculos consecutivos el abordaje de cuatro de los textos capitales de la dramaturgia moderna: *Tres hermanas* y *Tío Vania* de A. Chéjov, y *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* de H. Ibsen. En ninguno de estos espectáculos, mantuvo el título de la obra abordada (reconocible y manifestada como tal), hecho que ya está propiciando una lectura

estética e ideológica en particular, sobre cómo considerar el trabajo de Veronese en dichos casos.

En el caso particular del espectáculo *Espía una mujer que se mata*, nos encontramos con un principal intertexto: el texto dramático *Tío Vania* de A. Chéjov, el cual aporta principalmente el universo fabular, la lógica de acontecimientos, los personajes principales y sus estructuras relacionales. Pero Veronese asume también otros intertextos identificables: fragmentos de *Las Criadas* de Genette, de *La Gaviota* del propio Chéjov y varios juegos auto-referenciales con sus propias obras.

En primer lugar, es importante destacar que, dado que el principal y mayor intertexto del espectáculo es un texto dramático, es decir que no hay un cambio de género narrativo, estaríamos frente a un caso de adaptación intragenérica, entendiéndola como la operación de modificación o reelaboración que se suscita dentro de un mismo código (el teatral) aprovechando la entidad textual de una obra precedente. Este tipo de relación puede establecer cambios de distintos grados, modos y cantidad, generando un amplio abanico de tipos de adaptaciones posibles.

Abordar el estudio de la adaptación de una obra teatral supone la realización de un análisis superador de las meras operaciones textuales-escénicas de transformación que puedan operar en dicho texto-espectáculo destino. La decisión de elegir una obra fuente con la intencionalidad de introducir modificaciones de diversos rasgos e intensidades implica una recontextualización (y hasta una posible reinversión) pragmática e histórica no sólo de sus funciones estéticas sino también de las funciones ideológicas y culturales. Es decir, que el artista que opta por adaptar una entidad textual-escénica precedente en calidad de sujeto de una recepción reproductiva, está propiciando una relectura y resignificación de la misma de acuerdo a condiciones socio-culturales-artísticas que restituyen un nuevo valor a esa obra.

En referencia a este espectáculo de Veronese, hemos señalado que se mantienen los principales núcleos funcionales de la trama de Chéjov: Serebriakov, un celebrado académico, y su nueva mujer Elena Andreevna se han mudado a la finca que es de su propiedad (nominalmente) pero que, esencialmente, han hecho funcionar la madre de su primera mujer, María, su cuñado Ivan Petrovich Voinitzkii (Vania) y la hija de ese primer matrimonio, Sonia. De un lado Vania, Sonia y María (la madre de Vania), del otro Serebriakov y Elena. En el medio, Marina (un cruce de dos personajes originales) y el doctor Astrov. Marina es la ayudante, Astrov es el objeto del amor inconfeso de Sonia, y quien busca el afecto de Elena, quien a su vez también es deseada por Vania.

En este sentido, la primera operación identificable por parte de Veronese es la pretensión de mantener la trama, pero por medio de una práctica de síntesis. El dramaturgo argentino cumplió dicho objetivo por medio de distintas prácticas:

> Extracción de escenas y personajes secundarios.
> Anulación de soliloquios de los personajes (se erradicaron los momentos escénicos de soledad de los mismos).
> Concentración de dos o más escenas en una sola.
> Despojo de elementos históricos, contextualizantes o localistas dentro de la puesta.

Es evidente que Veronese procuró apropiarse del texto chejoviano con la finalidad de imprimirle una mayor concentración y tensión dramática, es por ello que se diluyen dentro de esta propuesta las atmósferas propias de la textualidad del autor ruso. Veronese intenta promover un mayor ritmo teatral y un vertiginoso caudal de acontecimientos, exacerbando los conflictos manifiestos de los personajes y potenciando la dramaticidad de lo no-dicho. El drama interior, el característico clima chejoviano del aparente sosiego de ciertos personajes que están incubando grandes conflictos, ha dejado paso en *Espía a una mujer que se mata* a una dramaticidad más exacerbada, presente, en primer plano, cargada desde el inicio de una gran tensión y violencia verbal y física.

Dicha pretensión fue claramente esgrimida por el propio Veronese:

> *No habrá trajes teatrales, ni ritmos bucólicos en salones familiares. Ni trastos que denoten un tiempo campestre. La acción se desarrollará en la ya vieja y golpeada escenografía de* 'Mujeres soñaron caballos'. *Quitando elementos hasta llegar a una expresión mínima,* 'Espía a una mujer que se mata'*, versión de* 'El tío Vania'*, acaba sedimentando algunas cuestiones de orden universal: el alcohol, el amor por la naturaleza, los animales toscos y la búsqueda de la verdad a través del arte. Dios, Stanislavski y Genette.*

No es un dato menor que el director opte por trabajar con un dispositivo escénico único y despojado ni que el vestuario no tenga marcas de época. Estos recursos son algunas de las herramientas de las que se vale Veronese para concentrar el eje de su puesta en la propia acción dramática.

Conservando los nombres rusos originales, el espectáculo descansa sobre siete personajes. Hay pocos cambios en los personajes, además del cambio de profesión de Serebriakov, que

pasó de ser celebrado académico a un crítico teatral, sólo se encuentra la fusión entre el personaje de la nodriza Marina y el personaje de Teleguin, convertido en una mujer comprensiva, que está prácticamente enterada de todo, y que acompaña a todos los personajes, y que refleja varios rasgos masculinos notorios. También se mantienen gran parte de los conflictos que atraviesan los personajes: la búsqueda de una felicidad que siempre se escapa, los deseos que parecen alejarse. Cada cual parece saber, al menos intuir, qué es lo que anda mal en sus vidas, pero por cobardía, desidia o simple comodidad se resisten a tomar las decisiones que los beneficiarían con un cambio.

Autoreferencialidad y otros intertextos

Habíamos adelantado que *Espía a una mujer que se mata* no sólo establecía una relación transtextual con *Tío Vania*, sino que poseía otros intertextos identificables y significantes. Por ejemplo, la obra comienza (al menos como imagen inicial) donde *Mujeres soñaron caballos* (espectáculo anterior de Veronese) terminaba: en la misma escenografía de ese espectáculo (con mínimas modificaciones) se ve al personaje de Sonia con un revólver en la mano, apuntando a Serebriakov. A partir de esta escena, la obra va a plantear un extenso recorrido de intertextualidades, tanto del propio Veronese, como fragmentos de escenas de *Las Criadas* de Genette, o citas de otros textos de Chéjov. El propio título del espectáculo es un juego intertextual auto-referencial ya que *Espía a una mujer que se mata* completa el título de *Un hombre que se ahoga*, obra anterior del mismo realizador que implicaba una apropiación de *Tres hermanas* de A. Chéjov.

Si bien *Espía a un mujer que se mata* es una propuesta teatral que podemos categorizar como adaptación, a raíz del manifiesto vínculo que hay con una obra fuente, es necesario aclarar que el espectáculo final muestra una serie de prácticas que evidencian que no hubo por parte del autor la pretensión de buscar una marcada equivalencia con la obra inicial, sino que justamente asume un rol de creación, de reelaboración poiética, propio de su singularidad y que lo acerca a la noción de “reescritura”.

Veronese construye en *Espía a una mujer que se mata* , al menos, dos líneas de significación: por un lado rescatar los principales tópicos narrativos del texto de Chéjov y las resignificaciones semánticas y formales que ello podría implicar para generar la dimensión dialógica de toda propuesta transtextual. Pero, al mismo tiempo, dicho intertexto le sirve a Veronese como excusa para desplegar su propio imaginario: sus obsesiones, búsquedas y tópicos que constituyen la matriz de su poética. Allí es donde cobra gran dimensión en el espectáculo la reflexión sobre el teatro, la representación, el lugar del público, y sobre todo, la actuación, las críticas a Stanislavsky y las citas a Ostrovsky, las disertaciones sobre lo que

debe ser y significar un posible “nuevo teatro”. Dicha línea de significación la desarrolla Veronese al punto de parodiarse a sí mismo (se escucha decir a uno de los personajes: ¨ “Estos directores nuevos, que se hacen los modernos, ahora repiten los mismos actores en todas sus obras, hasta la misma escenografía ¨). La utilización de fragmentos de parlamentos extraídos de *La Gaviota* del personaje Treplev, cuando da sus ideas sobre lo que debería ser el teatro refuerza este procedimiento.

Pero hay otro tópico, característico de la poética de Veronese, que aparece en este espectáculo: el reducido espacio de representación, las relaciones emocionales exacerbadas, los frecuentes quiebres de la ficción y su vertiginoso ritmo, es decir que el relato nunca deja de recordarnos que es un artificio.

> Si el mundo empírico extratextual se vale de la representación ocultando el artificio, el teatro tiene la obligación política de poner el artificio en evidencia. De esta manera la metateatralidad del teatro de Veronese -y de muchos teatristas coetáneos- pierde su carácter “posmoderno” de encierro en el lenguaje -el teatro que habla del teatro que habla del teatro que habla del teatro… ***ad infinitum***- para transformarse en herramienta develadora de las trampas de lo real, señala acertadamente Jorge Dubatti (2005).

Allí nos encontramos con otra de las resignificaciones que Veronese le impone al espectáculo y al universo chejoviano: el teatro como construcción poética que devela, en tanto convención conciente, formas insatisfactorias de la sociabilidad contemporánea.

"En Chéjov hay una desesperanza y una resignación encubierta, una forma de sobrevivir cuando la vida no te deja otras posibilidades. Una actitud muy humana que se mantiene hasta hoy. Basta mirar por la ventana para ver a la gente luchando por sobrevivir, por creer en algo y ser feliz. En lo más profundo, el ser humano no ha cambiado mucho desde la época de Chéjov", manifiesta el propio Veronese sobre su propuesta teatral.

De esta manera, el texto inicial se vuelve en *Espía a una mujer que se mata* una excusa para volver a semantizar el quiebre de una sociedad representada por una familia y su entorno más próximo. Lo que se muestra en el escenario son los sueños de hombres alimentados por el egoísmo y los intereses materiales, por deseos insatisfechos y por la desconfianza en la capacidad de ser uno mismo sin necesidad de destruir al otro.

La reescritura funciona entonces semánticamente en forma dialógica: si en la obra de Chéjov veíamos a sus personajes provenientes de la aristocracia descubrir que ese mundo que les

tocó vivir ya no los contenía, que habían perdido sus privilegios pero que a la vez no podían dejar de vivir y de hablar como sus antepasados; ahora vemos en Veronese que esa misma desintegración se produce en otras organizaciones, la pequeña burguesía, la clase media, y una de sus concepciones más arraigadas: la familia. Y ellos, como nosotros, viven en la angustia permanente que produce el ya no ser y el no encontrar un posible modo para el futuro.

Bibliografía

Barthes, Roland, 1974. *El proceso de la escritura,* Madrid, Caldén.

Bloom, Harold, 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry,* Oxford, Oxford University Press.

Calvino, Italo, 1992. *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Marginales 122, Tusquets Editores.

Derrida, Jacques, 1989. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

Dubatti, Jorge, 2005. "Prólogo" a *Cuerpo de prueba I* de Daniel Veronese, Buenos Aires, Atuel.

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

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

Fernández Chapo, Gabriel, 2010. "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.

Fernández Chapo, Gabriel, 2009. "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.

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

Genette, Gérard, 1979. *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.

Genette, Gérard, 1989. *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, París, Seuil. Traducción al castellano en Taurus, Madrid.

Guillén, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Hutcheon, Linda, 1984. "Authorized Transgression: The Paradox of Parody", *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*. Berna, Peter Lang, págs. 13-27.

Hutcheon, Linda, 1989. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History", *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, eds. Patrick O'Donell and Robert Con Davis, Londres, John Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang, 1987. *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros.

Kristeva, Julia, 1969. *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse,* París, Colección Tel Quel, Seuil.

Kristeva, Julia, 1974. *La Révolution du langage poétique*, París, Colección Tel Quel, Seuil.

Lefevere, André, 1997. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario,* Madrid, Colegio de España.

Lukacs, Georg, 1961. *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

Plett, Heinrich, 1991. Ed.. *Intertextuality*, Berlin y Nueva York, Walter de Gruyter.

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

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

Bajo la garra (1906) de Gregorio de Laferrère y la poética del drama moderno

Araceli Laurence (UBA-ATEACOMP)
aracelilaurence@yahoo.com.ar

Introducción:

Para estudiar el teatro argentino es inevitable hacer referencia a la apropiación y el intercambio con el teatro europeo. En relación con esto dice María Rosa Lida: "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: 173).

Desde 1900, el teatro porteño experimentó un fuerte proceso de modernización [101] a partir de la recepción productiva de textualidades europeas. El teatro de Buenos Aires se apropia del teatro europeo, entendiendo que apropiación "implica adecuar el teatro, la cultura extranjera a nuestras necesidades" (Pavis, 1994: 337). Dice Pellettieri: "La función que cumplen estas apropiaciones es la de intensificar el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que, impulsado además por su relación con la serie social, produce la modernización" (2002: 15). De esta manera, el sistema teatral central se vincula con nuestro contexto socio-cultural y se resignifica. En relación con esto, dice Tinianov: "Un mismo y único fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser, al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura nacional, ajena y contraria a aquel modelo" (1970: 22). Es así que, tal como afirma Peter Szondi: "Las contradicciones que se dan entre la forma dramática y los problemas del respectivo momento histórico no se formulan in abstracto, sino desde el interior de cada obra y en su faceta de contradicciones técnicas de dificultades" (1994: 14-15). Gracias a las puestas de compañías extranjeras en Buenos Aires se conocían autores como: Antón Chejov, Henrik Ibsen, Emile Zola, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovella, Roberto Bracco, Paul Hervieux, Gerhart Hauptmann, José Echegaray, etc. que, también, circulaban por las traducciones de sus textos y por los viajes a Europa de las personas vinculadas con el campo teatral argentino. Dichos autores ejercieron enorme influencia en la obra de varios dramaturgos, entre ellos, Gregorio de Laferrère.

La poética del drama moderno

[101] La crítica y los cuestionamientos de los movimientos modernizadores no alcanzan la totalidad de la tradición cultural, sino sólo lo inmediatamente anterior, permaneciendo dentro de la institución arte.

El drama moderno, que es fundamentalmente realista, (Cf. Dubatti, 2009) se va a consolidar tardíamente en relación con la novela realista. Esto está vinculado a los cambios en la puesta en escena y los avances de la escenotecnia. Recién hacia 1880, el naturalismo conquista el teatro, es decir, cuando ya ha pasado el apogeo del naturalismo en la novela. El primer drama naturalista es *Les Corbeaux* de Henri Becque, fue escrito en 1882 y el *Théâtre Libre* de André Antoine[102] se funda en 1887. El drama naturalista es aceptado gradualmente por los espectadores que suelen protestar contra los agresivos ataques a la burguesía. El drama moderno[103] es el camino hacia "la escena íntima, a la interiorización de los conflictos dramáticos y a un contacto más inmediato entre escena y público" (Hauser, 1994: 246). Se convirtió, entonces, en una realidad histórica teatral gracias a la conquista de sectores amplios de los espectadores.

El drama moderno concibe que:

> (...) lo ocurrido no es otra cosa sino la misma realidad con sus limitaciones concretas , ha sido sentida como destino, y que por "personaje" ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra, "sin carácter", que era, como explicaba Strindberg en su prólogo a *La señorita Julia* en 1888, producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos (Hauser, 1994: 247).

En estas piezas el estado de ánimo prevalece sobre la acción. Hay una huída de la narración y "la sustitución de un movimiento externo por uno interno de la acción, por una concepción del mundo y una interpretación de la vida" (Hauser, 1994: 247). Los críticos protestaron contra el olvido de la acción, la palabra es el resultado de un estado psicológico visible en la interpretación actoral, en su vestuario y en las características del espacio. La situación predomina sobre el texto, los personajes preexisten a sus dichos, lo visible de la representación tiende a identificarse con lo real. La realidad se convertirá en un espectáculo más interesante que cualquier otra representación. Se criticaba su determinismo y su relativismo. El determinismo propio del naturalismo excluye, en principio, el conflicto dramático: "Cuando todo puede ser comprendido y perdonado, entonces el héroe que lucha a vida o muerte produce la impresión de un loco testarudo, el conflicto pierde su necesidad y el

[102] Según este renovador del teatro los escenarios deberían ser "tan reales como la naturaleza y debían intervenir para configurar los principios tales como: la acumulación, el detalle, la exclusión, lo imprevisto" (Cazap-Massa, 2002: 104).

[103] "En realidad, (…) el drama sin conflicto es una forma teatral totalmente legítima, puesto que es perfectamente compatible con una visión relativista del mundo (…) ¿No es igualmente estremecedor cuando los hombres luchan por sus principios morales ideológicamente condicionados? E incluso si su lucha es necesariamente tragicómica, ¿no es tragicómico, en un período de racionalismo y relativismo, uno de los efectos dramáticos más fuertes?" (Hauser, 1994: 248-249).

drama adquiere su carácter tragicómico y patológico" (Hauser, 1994: 248). El drama fue: "La hazaña cultural del hombre vuelto a sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basado exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas. El hombre, por así decirlo, entraría en el drama únicamente en su condición de congénere humano" (Szondi, 1994: 17).

Ibsen es la fuerza central de la historia del drama moderno ya que les da a los problemas que surgen de la concepción de mundo de su tiempo, una fuerte expresión dramática. Todas las discusiones en el teatro europeo de fines del siglo XIX se centraban en el conflicto: "Esto o aquello", categoría propuesta por Kierkegaard, autor que impulsó el desarrollo del rigorismo moral de Ibsen: "la conciencia de tener que elegir y decidirse por sí, su concepto de la creación artística como un 'celebrar un juicio sobre sí mismo'" (Hauser, 1994: 250).

El modelo que propone el drama moderno es mimético, discursivo y expositivo con una concepción objetivista (Cf. Dubatti, 2009: 36) del teatro basado en una serie de principios:

> Existe un mundo objetivo, compartido por todos que posee reglas estables que permiten que el hombre pueda observar, conocer, y predicar sobre el mundo a partir del principio de verdad sustentado en las constataciones empíricas (Cf. Cabanchik, 2000: 111-112).
> El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real (Dubatti, 2009: 38)
> El ser del arte debe adecuarse al ser del mundo. El arte debe adecuarse a la percepción pero, al mismo tiempo, debe superar la trivialidad del acontecimiento empírico.
> La escena canónica es la realista.
> El artista es concebido como un observador del mundo real y un reproductor de ese mundo. Se limita a recrear en la obra de arte las condiciones fácticas del mundo real.

El campo intelectual teatral porteño

El campo intelectual teatral porteño va a sufrir grandes cambios a comienzos del siglo XX. En principio, podemos afirmar que los vínculos entre Europa y Argentina no son recíprocos. Es evidente que el teatro europeo ha creado sistemas en nuestro país aunque no podemos afirmar lo mismo en sentido inverso. El movimiento desde Europa hacia Argentina evidencia un claro fenómeno de apropiación, refuncionalización y resemantización que el teatro nacional

realiza según influencias europeas debido a las características locales o vernáculas de su estética y los reclamos del contexto socio-cultural.

La información vinculada con el rastreo de datos históricos que definan la presencia y el conocimiento del drama moderno europeo en Argentina entre 1900 y 1930 es notable. El principal centro de recepción e irradiación es Buenos Aires que, a comienzos del siglo XX, es una ciudad moderna, abierta a los estímulos europeos, receptiva a toda información, y ávida de prestigio. Podríamos dividir los aspectos vinculado con este fenómeno en dos grandes áreas, a saber, circulación y recepción (Cf. Dubatti, 1995: 24-35).

Por circulación se entienden los fenómenos vinculados a las condiciones que posibilitan los contactos entre el teatro europeo y el teatro argentino, es decir, medios o intermediarios[104] que favorecen el encuentro entre los productos y las concepciones teatrales europeas y los receptores argentinos (público, autores, críticos, etc.) e instrumentos (textos teatrales, revistas, fotos, etc.). El argentino de principios del siglo XX establecía contacto a través de: viajes; artistas o compañías que visitaban Buenos Aires; artistas extranjeros que vivían en Argentina; el repertorio teatral europeo que circulaba en Buenos Aires; el repertorio de puestas en escena o espectáculos europeos en los escenarios porteños; bibliotecas con textos dramáticos, traducciones nacionales de teatro europeo e informaciones metateatrales (crítica, investigaciones, libros, crónicas, etc.); inclusión de textos teatrales en los programas de enseñanza obligatoria en la educación oficial o privada.

En cuanto a la recepción, para determinar cuáles son los productos culturales afectados por dicho fenómeno recurriremos a las nociones de Hannelore Link (1970): receptor pasivo, receptor reproductivo y receptor productivo:

> Receptor pasivo: es el lector/espectador que realiza una tarea a través de la cual va constituyendo un horizonte de expectativa (Jauss, 1976) adecuado a las poéticas teatrales europeas.
> Recepción reproductiva: se manifiesta a través de las ediciones, traducciones y discusiones nacionales sobre teatro europeo.
> Recepción productiva: comprende la categoría de creación teatral argentina: textos dramáticos, textos escénicos, citas, alusiones, intertextos, adaptaciones.

Una aproximación al análisis de *Bajo la garra*

[104] Término empleado por Paul Van Tieghem, 1951 (extraído de Dubatti, 1995: 24).

Para Gramuglio, el momento del "imperio realista" resultó decisivo en la formación de la literatura (teatro) en la Argentina moderna. La poética realista es inseparable de esta evolución por varias razones, en primer lugar, porque sus procedimientos resultaron funcionales para las expectativas de los nuevos espectadores y, en segundo lugar, porque la seducción referencial de las poéticas miméticas las torna eficaces para satisfacer las necesidades de "reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes" (2002: 8);

> (…) el término realismo convoca una serie de palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mímesis, verosimilitud, representación, referencialidad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de lo "real" que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual. En ambos casos, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente (Gramuglio, 2002: 16).

El realismo inicia su camino en el teatro argentino de la mano del naturalismo. El naturalismo (y el positivismo asociado a él) comienza a surgir en Argentina cuando ya era cuestionado por las nuevas tendencias europeas. La poética realista es la tendencia dominante en las tres primeras décadas del siglo XX. Las transformaciones que sufre Argentina son inseparables de la configuración del campo teatral. Estos cambios favorecieron:

> El surgimiento de nuevos actores culturales y tipos de escritor.
> El crecimiento del número de espectadores.
> Los progresos en la profesionalización de los dramaturgos
> La aparición de poéticas que se caracterizan por su heterogeneidad (diversas y opuestas entre sí).

El teatro argentino extrajo sus referentes del contexto sociopolítico en que se conforma. Las dos vertientes, culta y popular, del teatro fueron evolucionando en estrecho contacto favorecidas por la notable circulación de obras y por el modo de producción ya que era habitual que los autores de teatro "culto" de tendencia realista incursionaran en el teatro popular (Cf. Cazap y Massa, 2002: 92).

Pavis define al realismo teatral como la estética más apta para representar objetivamente la realidad humana, social y psicológica a través de una representación tan fiel como se pueda de los referentes que le atribuye.

Cazap y Massa sostienen que el realismo en el teatro argentino evolucionó siguiendo dos líneas:

a) Un realismo costumbrista con el acento puesto en el elemento sentimental. Dentro del cual podemos encontrar, entre otras: *Canción trágica* de Roberto J. Payró y *¡Al campo!* de Nicolás Granada.
b) El realismo costumbrista en combinación con el naturalismo: *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez, pieza de tesis que manifiesta el enfrentamiento entre lo tradicional y lo nuevo y que combinaba elementos del realismo costumbrista del XIX con el naturalismo.

Se trataba de dar cuenta de la dinámica social mediante procedimientos que favorecían el efecto de realidad y generaban un vínculo con espectadores que compartían el contexto ideológico y el *gestus* [105] social de los personajes. Los dramaturgos argentinos que estaban muy atentos a las novedades europeas adscribían a la poética realista y la creyeron la más apropiada para brindar una visión crítica de un orden social conflictivo. La idea era formular una tesis política o pedagógica y generar una reflexión. Los textos de esta época surgen de una problemática individuo-comunidad y en ellos se abordaban diferentes temas como la inmigración, el determinismo social, las crítica de los prejuicios sociales, el progreso y la tradición, la justicia y la necesidad de reforma de ciertas leyes, entre otras (Cf. Cazap- Massa, 2002: 91-111). Sánchez cuestionaba y renegaba del ciclo denominado "Teatro Nacional" cuyos pilares fueron: la gauchesca; el nativismo y el sainete, combinados entre sí. Tanto Sánchez y Payró como Laferrère propugnaban un teatro universal comenzando desde distintos lugares: el teatro de tesis, el naturalismo, la comedia y la crítica de la época, se "quería ir más allá" exceder las especificidades argentinas e incluirse dentro del teatro universal[106].

Entre las modificaciones que requería el campo intelectual teatral de comienzos del siglo XX encontramos, también, los cambios de la comedia que es definida por Olson como "la imitación de la acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catástasis de la preocupación a través del absurdo", (1978: 67) especialmente en la obra de Gregorio de Laferrère. El público que asistía al teatro en esta época era de clase media y reclamaba ciertas modificaciones ideológicas frente al proceso de secularización que sufría la ciudad de Buenos Aires desde el gobierno de Roca. La sociedad se había tornado más abierta al resto del mundo y el control social era más flexible. Es en este contexto, que el

[105] *Gestus*: "El *gestus* se compone de un simple movimiento de una persona frente a otra, de una manera social o corporativamente particular de comportarse. Toda acción escénica presupone una cierta actitud de los protagonistas entre sí y en el seno de un universo social: es el *gestus* social" (Pavis, 2005: 226).
[106] Cf. Pellettieri, "La universalización del teatro del novecientos", (2006: 367-392).

espectador percibía cierta repetición o automatización en la denominada comedia finisecular centrada en el elogio al campo. Laferrère parece haber percibido estos cambios en los espectadores (Cf. Sikora, 2002: 442 y ss.) y a partir de los procedimientos del vodevil o 'comedia de puertas' francesa, amplía los procedimientos utilizados con el fin de revitalizar "un código teatral ya existente que no era capaz de solucionar ciertos problemas" (Fisher-Lichte, 1989: 28). En sus viajes a Europa el comediógrafo tomó contacto con el campo teatral francés, con los personajes de Moliere y la obra de Eugéne Labiche y Georges Feydeau (Cf. Arlt, 2002: 435). La obra de Laferrère surge, entonces, del resultado de apropiación de los procedimientos del drama moderno, del vodevil francés, del melodrama y del teatro de Sánchez.

Pellettieri observa la evolución de tres fases del teatro de Laferrère en las que se manifiesta la interacción entre tradición y renovación: a) los "vodeviles criollistas": *¡Jettatore!,* 1904, *Locos de verano*, 1905; b) los vodeviles tragicómicos: *Bajo la garra*, 1906, *Los invisibles*, 1911; c) y la comedia satírica: *Las de barranco*, 1906.

Bajo la garra se estrena el 28 de mayo de 1906 en el *Teatro Nacional*. La propaganda vinculada con el estreno se realiza con más anticipación que la habitual, ya el 5 de mayo se publica en *Caras y Caretas*, la escena V del acto II anunciando que se trataba de una comedia inédita de estreno inmediato. *Caras y Caretas* era una revista de gran circulación. También, *La Nación* anuncia el estreno y, si bien afirmaba que se reservaba sus opiniones hasta el debut sostenía que la obra estaba llamada a destacarse "sobre todo por la trascendencia del concepto que la identifica" (1962: 78), tal como dice Juan Pablo Echagüe. Hasta ese momento, las costumbres de la alta sociedad no se habían visto representadas en escena ya que "arbitrariamente sólo parecían considerarse nacionales a los hábitos camperos, a las truculencias pueriles del gauchismo convencional o del malevaje que señorea los arrabales" (Echagüe, 1962: 78). Laferrère que había observado esta omisión quería subsanarla pese a que esto podía acarrearle consecuencias y críticas.

La pieza se desarrolla, primero, en forma alegre y adquiere seriedad en el tercer y último acto, mostrando el poder de destrucción de la calumnia que tiene lugar en un club social aristocrático.

Los espectadores reciben calurosamente la obra. En cuanto a la crítica se encuentra dividida, unos la aplaudían, otros la denostaban. *Bajo la garra* generó un intenso debate que provoca que Laferrère decida levantar la obra, poco después del estreno.

El argumento es sencillo y esquemático. Enrique y Elena están casados hace tres años y son felices. Un día de ocio en un club social se comienza a armar una cadena de calumnias que va a envolver a la pareja. Se acusa a la esposa de adulterio, el marido es objeto de escarnio de cuantos lo rodean y está en los comentarios de todo el mundo. Enrique sabe que Elena es inocente. Elena cree hallar la solución al problema: irse a Europa donde no los va a alcanzar la maledicencia. Elena anuncia a Enrique que va a ser madre. La tensión es brusca y violenta. Enrique no quiere creer las palabras de su esposa, no puede ser, no debe ser, después de tres años de matrimonio y precisamente ahora y cede a la locura. Apareciendo uno de los procedimientos característicos del melodrama que es el 'golpe de teatro', al que Pavis define como una: "acción totalmente imprevista que modifica súbitamente la situación, el desarrollo o el desenlace de la acción. Diderot lo define como "un incidente imprevisto que se traduce en acción y que cambia repentinamente el estado de los personajes" (2005: 226). "Medio dramático por excelencia, el golpe de teatro especula sobre el efecto de sorpresa y permite, de vez en cuando, resolver un conflicto[107] " (Pavis, 2005: 227).

Dice *La Nación* que en el primer acto Laferrère hace desfilar una serie de tipos que caracteriza con breves toques. Hace ver cómo se inicia, se propaga, y crece el chisme, a medida que se va repitiendo, cada uno agrega algo a las palabras oídas hace un instante hasta armar un cargo terrible. En el segundo acto intervienen casi exclusivamente mujeres. El abanico utilizado por los personajes vela la sonrisa, oculta el gesto; hay pausas embarazosas, comentarios vagos que inculpan y rechazan. Hacia el final se ve un hogar destruido y una serie de responsables que no se pueden determinar. Dice Laferrère: "No hay propiamente un responsable, no se señala un propósito… ni siquiera una intención. Es el resultado inconsciente de nuestra manera de ser. ¡Es nuestro carácter!... ligero, irreflexivo… que procede siempre por impresiones, sin meditar en las consecuencias. Prontas en el juicio, rindiendo culto a la broma, y capaces de sacrificar a una frase feliz la mayor reputación… sin perjuicio de arrepentirnos más tarde y ser los primeros en lamentar el mal causado". (Extraído de Imbert, 1962: 80). El crítico de La Nación elogia, en cambio, la actuación de la compañía de Jerónimo Podestá.

En tanto la edición de *La Prensa* del 30 de mayo marca la similitud de *Bajo la garra* con *El gran galeoto* de José de Echegaray, las dos obras tocan el tema de la maledicencia social y sus graves efectos. Había gran expectativa por conocer la obra de Laferrère y al estreno asistieron amigos del autor con sus familias que llenaron la sala del teatro. *La Prensa* critica desfavorablemente la pieza y sostiene que "el drama mismo, ha sido completamente descuidado por el autor en los primeros actos. En ellos los protagonistas tienen una escasa actuación y llegan, así, a la crisis de las escenas finales sin las gradaciones indispensables

[107] Conflicto: "Resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, visiones de mundo o varias actitudes frente a una misma citación" (Pavis, 2005: 90).

para que el espectador domine progresivamente el estado de aquellos espíritus tan violentamente sacudidos y amargados por la indignación y la pena". *La Prensa* afirma que los primeros actos son repetitivos, con la finalidad de pintar ambientes y hacer una crítica de costumbres. Cuestiona, asimismo, el final de la obra puesto que sostiene que la situación no es tan grave como para que el protagonista enloquezca, teniendo en cuenta que confía en su mujer. Sostiene que el desenlace es de falsa psicología. También, hace comentarios negativos sobre la actuación "a cargo de artistas sin escuela y sin temperamento dramático" (1962: 82). "La interpretación no fue buena. Las mujeres de la compañía Podestá no saben hablar ni vestirse como para representar damas de nuestra sociedad. Que lo digan si no los socios que estuvieron la noche del estreno" (1962: 82-83). Afirma que el primer acto y la caracterización del elemento social es *'inverosímil'* y *'exótico'* y sólo interesante, para la centena de espectadores que identifican a los personajes con una persona de la vida real. Según el crítico, en *Bajo la garra* se representa uno de los clubes más frecuentados por el mismo Laferrère aunque los socios están caracterizados con rasgos exagerados, también critica la entrada y salida de personajes del primer acto: "entrar y salir no siempre oportuno, pocas veces natural". En cuanto al lenguaje utilizado por los personajes femeninos en el segundo acto el crítico dice que es "incorrecto", "grosero" y "no es de nuestra distinguida sociedad" (1962: 82). Afirma que al llevar tantas mujeres en el segundo acto y tantos hombres en el primero, Laferrère no logra "manejar los hilos". Aunque esta pieza, mezcla de vaudeville y melodrama tiene "buenos momentos y frases oportunas".

La revista *P. B. T.* del 2 de julio publica que Laferrère se propone "fustigar la maledicencia y retratar algunos círculos sociales bonaerenses (…) aunque fue recibido con aplausos, no respondió a todo lo que del autor esperaba el público" (1962: 83).

En discordancia con estas opiniones, Juan Pablo Echagüe sostiene que *Bajo la garra* está "noblemente inspirada y certeramente construida", pero que no logra el mismo éxito que las anteriores piezas de Laferrère "porque ni existían aún en el teatro criollo que más proporcionaba actores, los interpretes cultos que pedían el ambiente y el conflicto psicológico; ni el público que seguía a Laferrère en su trayectoria de autor, esperaba de él una obra seria. Había reído ya por dos veces con el chiste y la situación graciosa. Esperaba reír aún" pero la acción se tornó dramática "la fatalidad se alzaba sobre el escenario (…). Lo desconocieron y fue una injusticia. Una injusticia dañosa para el autor, que veía malogrado sus mejores esfuerzos, así, como para la obra, incomprendida entonces y que aun desconocen el aluvión de muchos de los admiradores de *¡Jettatore!* o de *Locos de verano*" (1962: 62).

En *El Diario* del 30 de mayo aparece una carta de Mariano Vedia (Juan Cancio) dirigida al comediógrafo en la que le dice:

> De la misma noble pasión con que ud. la ha escrito, resultan los defectos mayores de su pieza (…) ideó un club de canallas, y de imbéciles, donde encerrarlos a todos. Entre las mujeres, a fin de que ninguna pudiera disimular, hipócrita, el deseo de comentar el escándalo ocultándole a sus ojos, no pensó ud. en colocar, ni para adorno, un alma piadosa (…) ¿Por qué no se metió ud. mismo, en todo caso, con su indignación y con sus propósitos de justicia en el primer acto y en el segundo acto de la obra? (…). Ud. obsesionado por su asunto, ha hecho a todos perversos, a fin de que la tesis brille sola, por encima del complot urdido entre la estupidez, la bajeza y la vanidad.

Vedia sostiene que la locura del esposo en el tercer acto era inevitable y reconoce que el personaje de la esposa calumniada es *"la fuente, la que reflexiona, la que defiende a su compañero en la calumnia, junto a su compañero, en la desgracia"* (1962: 85). A esta carta le responde Gregorio de Laferrère en *La Nación* del 6 de junio:

> Bienvenida la crítica culta y elevada, que revela hidalguía y que, al poner de manifiesto su intención, dignifica al que la hace y al que la recibe" aunque "su visión no ha sido del todo clara. No es un mundo de malvados el que se mueve en Bajo la garra, es apenas un mundo de inconscientes. No es un lugar ni de "canallas" ni de "perversos" que "tramitan información" sino superficiales y necios que hacen obra propia de individuos de su especie. (…) No hay canallas ni perversos hay bromistas, exagerados e indiscretos. Los personajes son reales, existen, forman parte de la vida nacional. Si los buenos, los inteligentes y los caballeros hubieran iniciado la trama de mi comedia, ni Enrique perdiera el juicio, ni Elena, injustamente acusada, hubiera visto nublarse su felicidad vale lo mismo decirme que he debido escribir otra comedia.

Pronto se acusa a Laferrère de difundir las bajezas de un club al que él mismo pertenece. El autor niega que el tema haya surgido en el Círculo de Armas al que considera "una prolongación de su propio hogar". El Círculo de Armas se apresura a demostrar su simpatía a Laferrère, ofreciendo sus socios un banquete al que asistieron más de cincuenta personas, entre ellas Jacinto Benavente, y en el que se le instó a Laferrère a seguir "por el camino de fustigar los vicios y defectos de nuestra frivolidad porteña".

En la obra se unen al drama moderno lo cómico, lo melodramático y el realismo que produce la tragicomedia. El melodrama es, según Pavis, una: "obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales" (2005: 286). "El melodrama es la culminación de la forma paródica, sin saberlo, de la tragedia clásica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los golpes de teatro, los reconocimientos, los comentarios trágicos de los héroes" (2005: 286). Su aparición está ligada a la imposición de la burguesía desde principios del siglo XIX. Los personajes, claramente divididos en nobles y villanos no tienen la "posibilidad de ninguna opción trágica, están repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y de evidencias sin contradicciones. Sus sentimientos y sus discursos, exagerados hasta el límite paródico, favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata" (Pavis, 2005: 287). Dice Pavis: "Género traidor a la clase que era, al parecer, su destinatario -el pueblo-, el melodrama sella el orden burgués, que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al intentar producir en el espectador una "catarsis social" que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta" (2005: 87).

A modo de cierre

Las obras de Laferrère se siguen representando hasta el día de hoy, entre las causas de su permanencia Pellettieri menciona:

> La fuerza escénica que puede percibirse aún en la lectura superficial de la obra. Son textos que crean sus propias pautas de verosimilitud aunque evidencian los artificios que posibilitan la creación teatral.
> El manejo de tipos cómicos, personajes 'oportunistas' que evaden a sus oponentes.
> A partir de la fusión del vodevil, las poéticas finiseculares y la textualidad dominante de la época, logrará una refuncionalizaciòn de la comedia.
> Consigue que los espectadores reciban irónicamente ejerciendo la "distancia crítica" que les posibilitaba 'alejarse' o 'relajarse'.

Laferrère refuncionaliza los procedimientos del vodevil y del melodrama a partir de una comedia que, si bien es superficial, hará posible el drama moderno. Los rasgos característicos de la poética se modifican a partir de: confusiones generadas por los personajes que aspiran a evidenciar la inconveniencia de ciertos comportamientos sociales; son textos que pretenden dejar un mensaje ideológico pero ya no a partir de una acentuación de la función emotiva que

generaba una identificación con los personajes (Jauss, 1986), sino a partir de una identificación crítica e irónica que configura una novedad para la época (Cf. Sikora, 418-435).

Bibliografía

Cabanchik, Samuel, 2000. *Introducciones a la filosofía*, Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.

Cazap. Susana y Cristina Massa, 2002. "Teatro nacional y realidad social" en *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista,* directora del volumen VI: María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Emecé Editores.

Cilento, Laura y Martín Rodríguez, 2002. "Configuración del campo teatral (1884-1930)" en Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930), Volumen II*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

De Laferrère, Gregorio, 2010. '*Bajo la garra'* en *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional del Teatro (selección y prólogo Beatriz Seibel).

Dubatti, Jorge, 2009. *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas,* Buenos Aires, Editorial Colihue.

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

----------, 2006. *Henryk Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Editorial Colihue.

Gramuglio, María teresa, 2002. "El imperio realista" en *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista,* directora del volumen VI: María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Emecé Editores.

----------, 2002. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" en *Historia crítica de la Literatura argentina. El imperio realista,* directora del volumen VI: María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Emecé Editores.

Hauser, Arnold, 1994. *Historia social de la Literatura y el arte*, Tomo III, Colombia, Editorial Labor.

Imbert, Julio, 1962. *Gregorio de Laferrere,* Buenos Aires, Cuadernos de ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.

Olson, Elder, 1978. *Teoría de la comedia. La comedia española del siglo de oro*, Barcelona, Ariel.

Pellettieri, Osvaldo, 2002. *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930), Volumen II*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

Sarlo Beatriz, 2007. *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva Visión.

Seibel, Beatriz, 2010. “Prólogo”.

----------, 2006. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930,* Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Sikora, Marina, 2002. “Concepción de la obra dramática” en *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1886-1930), Volumen II*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 418-435.

Szondi, Peter, 1994. *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico,* Barcelona, Destino.

Propuestas brechtianas en la poética de *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

Mónica Flores (UNC)
ppmfppmf@hotmail.com

En la pieza *Del sol naciente* (1984) no sólo se emplean técnicas y procedimientos que pueden aparejarse con el teatro épico brechtiano, sino que podemos encontrar paralelos en Suki su protagonista, con personajes femeninos de las obras dramáticas de madurez de Bertold Brecht: tales como Katrin, la hija muda de *Madre coraje* que se inmola por salvar el pueblo; Simona, una pequeña Juana de Arco durante la ocupación nazi en Francia, en *Las visiones de Simone Machard*; Grusha que se apiada y se hace cargo de un niño abandonado en *El círculo de tiza caucasiano* y Shen-te la prostituta de *El alma buena de Tse-Chuán*, a quien encontramos asimilable al personaje Suki de Gambaro, obra en la cual centraré el enfoque.

La geisha Suki es adoptada como querida por el guerrero -Obán- al inicio de una guerra. Desde el momento en que Obán ingresa en la casa de Suki se establece una tensión entre ambos y un debate permanente. En la extraescena, gente pobre manifiesta su hambre golpeando platos de lata y Suki los alimenta a pesar de sus escasos recursos.

En casa de la geisha harán su aparición alternativamente dos personajes: un tísico, y Oscar, joven que ha participado de la contienda como soldado. Suki los cobija, lo cual disgusta a su señor, quien los asesina sucesivas veces, hasta que Suki decide abandonar su condición de cortesana para acompañar a Oscar y para compartir sus vicisitudes junto a sus otros compañeros muertos en la guerra.

El tema central[108] que deja abierto a la reflexión *Del sol naciente* es el de la memoria, definida como la lucha contra el olvido, el referente socio-histórico más cercano alude a los "desaparecidos" sin sepultura de la dictadura militar y a las muertes de los jóvenes en la guerra de Malvinas. Gambaro construye a Suki[109] a partir de un concepto de deuda moral y de

[108] Es necesario aclarar aquí que una obra como *Del sol naciente* posibilita una multiplicidad de lecturas particularmente en el plano socio-político, que además está inserta en veinte años de creación teatral previa y que si bien puede ser tomada de modo desgajado para un análisis que persigue clarificar ciertos aspectos, coincidimos con Diana Taylor que sus obras constituyen "paradigmas de crisis". La investigadora diferencia tres etapas: la primera en que la violencia y la persecución es representada pero sin una explicación de las causas, en los setenta Gambaro continúa experimentando en lo formal a través de la fragmentación y de una manera innovadora en cuanto despoja la escena de racionalidad; y al modo de formular las preguntas acerca del deseo de dominación y de la pasividad de las víctimas -y del público- que "siguen elaborando ficciones ante la horrible realidad" (Taylor, 1989: 14). En la etapa que ingresa *Del sol naciente* hace notar que las víctimas se han diferenciado a sí mismas de los opresores y la ficción (re)produce y decodifica los modos en que se legitima la política. Taylor señala que la dramaturga ostenta la forma en que los poderosos carentes de derechos políticos distraen de la situación lamentable provocando actos bélicos. Ejemplifica en *Del sol naciente* que las personas no se atreven siquiera a mirar la realidad de la guerra con el parlamento de Ama "¡pasaban y todo el mundo con la cabeza hacia el suelo! ¡Las espaldas para abajo y las frentes sobre el polvo! ¡Pasaron ante una corte de ciegos! ¡nadie se atrevía a mirarlos!". Concluye Taylor en que la dramaturga documenta estas crisis y que "no sólo refleja el complejo ámbito social, sino que lo decodifica, lo interpreta" (Taylor, 1989: 21).

[109] Martini en un relevo de la producción de Gambaro hasta 1986 descubre que ésta posee una estructura profunda común, y determina un universo dual con dos actantes: victimizar y ser victimizado. "Gambaro establece su modelo dramático original: el poder ejercido arbitrariamente" (Martín, 1989: 28) A su vez considera que este se subdivide en dos: el

justicia para con las víctimas. La dramaturga desde su creación ficcional, trabaja para la memoria y la puesta en escena, colabora con el duelo como un ritual necesario para restañar las heridas todavía abiertas en la comunidad.

Otro eje temático que atraviesa *Del sol naciente* es la relación amorosa y el erotismo, menos detectable porque se desenvuelve en un plano cómico-grotesco y/o patético-grotesco, y debido a que la crueldad de ciertas situaciones que lo circundan, lo opacan como tema.

Una tercera isotopía semántica es la pobreza extrema, que discurre como un relato auditivo sobre los desposeídos, plasmado en el golpeteo de los platos. Gambaro muestra así la desocupación de manera tangencial pero insistente, y a la vez como el marco en que se inicia la guerra. La geisha actúa solidariamente en relación a quienes la sufren, manifestado en el acto de dejar escudillas con arroz cada día.

El dramaturgo y teórico teatral José Sanchís Sinisterra al reflexionar sobre la herencia brechtiana en la dramaturgia contemporánea europea, considera que no repercutió convirtiéndose en un molde dogmático, sino que adoptó una "compleja multiformidad", inscribiéndose "como influencia patente o soterrada" (Sanchos, 2002: 101) en los dramaturgos actuales, en cada uno con una fisonomía particular y en diversos grados de influencia. Tal el caso de nuestra dramaturga.

Griselda Gambaro en sus creaciones se ha caracterizado por adaptar temas y argumentos de la literatura universal: en *Nada que ver* (1970) contrasta la figura del Frankenstein de la novelista Mary Shelley, en *Efectos personales* (1988) recrea libremente un relato de Heinrich Boll, y en sus producciones del siglo XXI lo hace también con varios autores, entre ellos Chéjov con su cuento "almita" convertido en el monólogo *Mi querida* (2001).

Las obras de ambos dramaturgos son de alto nivel de literariedad aunque el uso que hacen del lenguaje a través de los parlamentos de sus personajes es muy disímil. Los enunciados brecthianos son más bien exuberantes, llenos de imágenes humorísticas y del mundo popular, exteriorizan los sentimientos y pensamientos de manera arborescente, las réplicas suelen ser de gran locuacidad, riqueza y manifiestan un conocimiento y una destreza por parte de Brecht en el manejo del lenguaje y en las problemáticas de los diversos sectores sociales. Así también sus tramas son extensas, con numerosos episodios que involucran a las pobladas listas de personajes.

"decir sí" en que las víctimas se humillan cada vez más y sus finales son cerrados y el "decir no" donde un personaje se rebela y aparece un final esperanzador en el que se sugiere el cambio ligado a lo femenino y al afecto.

El estilo gambariano es parco, ambiguo[110], los parlamentos dicen lo imprescindible, emplea un lenguaje liminal entre lo cotidiano y lo poético. Uno de los rasgos originales de la escritura de Gambaro, es el paralelismo rítmico o especie de retruécano en las réplicas que aún en situaciones tensas o crueles se mantiene como un juego verbal de trasfondo irónico.

En *Del sol naciente* el personaje Suki canta o recita en distintos momentos siete Haikus, breves poemas de tradición japonesa. En sus réplicas conviven un lenguaje sofisticado y en cierta medida lírico por el uso de metáforas, la reverencia y otras figuras que combina con parlamentos más corrientes del habla cotidiana, como el voceo, la recriminación, la burla y el insulto, pero siempre dentro de un lenguaje culto y poético. También el personaje de *Obán* emplea un lenguaje solemne, ostentoso, afectado, luego pasa del usted al vos, de la seducción a la oralidad grosera cuando se burla de la criada o hasta el imperativo brutal cuando Suki lo exaspera.

A pesar de la temática cruda, Gambaro le infunde pasajes de jocosidad con recursos tales como respuestas equívocas, confusiones, intervenciones disparatadas, réplicas humorísticas, ingenuas, o burlescas, en particular a través del personaje de Ama. Un rasgo específico de toda la obra es la insistencia sobre el valor semántico de los términos, sobre los significados contradictorios o la verdad que portan los mismos al ser usados. Cada palabra remite a un concepto que los personajes cuestionan o precisan. Los personajes observan los efectos producidos por "sus" palabras en el otro y las modifican, las ratifican, las reiteran, las intensifican, las amplían, las corrigen.

> SUKI: ¿Eran campanas? no eran campanas. Suki mentirosa.
> AMA: La emoción siempre me provoca temblores, *(Espía la reacción de Suki)*, convulsiones.
> Aunque sea una criada, necesito algún estímulo.
> SUKI: ¿Criada? ¿Qué decís? La mejor de las amigas. Casi una madre.
> AMA: "¿Casi?"
> SUKI: ¡Una madre! ¡Y qué hacendosa, honesta, diligente!
> AMA: Y de buen ver.

El uso "reciclado" de las palabras se mantiene en los momentos más álgidos de su enfrentamiento de Suki con el guerrero. Las palabras al repetirlas y/o colocarlas en un sintagma diferente, desafían e ironizan al extremo y eso provoca el estiramiento, el

[110] Para Fernando de Toro la escritura de Gambaro posee como característica central la ambigüedad discursiva producida por la ausencia de una situación de enunciación explícita, los personajes parecen operar en un vacío contextual. No hay un tiempo preciso, el espacio permanece estático, desconocemos los antecedentes en los diálogos. El discurso sólo puede ser tomado como una metáfora o como una metonimia y esto requiere de parte del espectador una intensa actividad productiva para poder leerlo en una intertextualidad histórica y social. (De Toro: 1989).

retorcimiento, el desnudamiento, la profundización de las palabras. Y por detrás de ellas, los significados que sustentan, lo que nombran, lo que ocultan, lo que hacen y deshacen, lo que logran. Su inmenso poder:

> SUKI*: (se acerca, lo besa en lo labios, se aparta*): ¿Con más pasión? (*Se miran*) Con más pasión. (*vuelve a besarlo*)
> OBÁN: *(la aparta con furia. Saca el puñal, se lo pone al cuello*): ¡Con "esta" pasión!
> SUKI: Sería bueno hundir el cuchillo.
> OBÀN: ¿Creés que no voy a atreverme?
> SUKI: No te conozco tanto. (Escena II. Pag. 131)

Aclarada la estilística más evidente de Gambaro, explicitemos los elementos de la tradición brechtiana o de sus propuestas:

a- En la estructura formal la organización en *escenas o cuadros* podría considerarse una herencia brechtiana. En el teatro argentino de los sesenta se escribía en dos actos, en tres o en un acto único, los que a su vez podían tener una división en cuadros o no. Pero la diferencia esencial es la funcionalidad de la división en cuadros. En Brecht como en Gambaro responde a un relato que manifiesta un proceso *discontinuo*, con una *extensión temporal* considerable del relato que permita al espectador[111] observar las mutaciones que provoca el tiempo en la historia de un grupo de personajes y cómo a causa sus elecciones los personajes son responsables de su devenir, son los constructores de sus condiciones vitales. Lo es Shen-te en su fábrica de tabaco adoptando la personalidad de su primo Shui-ta y lo es Suki cuando abandona la comodidad de su vida de geisha.

b- Gambaro como Brecht, aborda *cuestiones sociales y políticas* contemporáneas pero pasadas por el tamiz del *distanciamiento*[112] con la intención de que se vea lo familiar con extrañeza, en este caso en un espacio figurado o travestido como oriente y un personaje de la cultura japonesa, una temporalidad imprecisa, anacrónica por el uso de espadas, caballos, armadura medieval, e instrumento musical antiguo, etc., con una cronología de varios meses, de la misma manera que Brecht hace transcurrir su historia en una China que comienza a industrializarse.

---

[111] Afirma De Toro que "en el teatro de Gambaro, el lector /espectador tiene un lugar doblemente privilegiado: por una parte es confrontado con situaciones dramáticas que no son para nada parte de su horizonte de expectativa espectacular, esto es, son textos que lo remecen produciéndole una actitud de reacción, donde se ve obligado a manifestarse, ya sea positiva o negativamente: la neutralidad del espectador es lo que se evita en este tipo de teatro" (De Toro, 1989: 194). Como recordaremos, así formulado, ese era el principal objetivo del teatro brechtiano.

[112] Lusnich cita también a Brecht y observa este distanciamiento en el nivel espacio-temporal donde el decorado es una "condensación de signos del entorno en que se desarrolla el conflicto" (Lusnich, 2001: 349).

c- En cuanto a las *temáticas* abordadas por Brecht, ninguna de sus obras tiene como eje una relación amorosa, salvo parodiada como el matrimonio de Polly y Macky Navaja en *La ópera de los dos centavos*, mientras que *El alma buena*… es una de las pocas obras donde presenta una situación erótica y amorosa sin sarcasmo y con un desenlace "feliz". A su semejanza *Del sol naciente*, centrada también en una problemática social y ética, está cruzada por acciones y réplicas relativas al erotismo, además de contener una reflexión profunda sobre la relación entre amor y solidaridad, entre amor y belleza, entre amor y entrega.

d- Ambos dramaturgos incorporan a su fábula elementos *fantásticos*, en *El alma buena* tres dioses que deambulan cumpliendo una misión y que se aparecen en sueños al aguatero o disfrazados de jueces, etc. y en *Del sol naciente* el elemento fantástico sería la reiterada resurrección de Oscar y la presencia de los muertos que censuran a Obán. Esta característica fundamentada por Brecht a partir de la idea de que si la realidad se transforma, para mostrarla, debe transformase también el modo de representación.

e- La característica central que distingue al teatro épico es la combinación de narratividad y representación, *Del sol naciente* hace un uso intensivo de la *narración* sobre lo que sucede fuera de escena, determinante para la comprensión de la fábula.

f- La mostración de las *contradicciones* de los personajes -que reaccionan en función de su clase y de su época y permite ver las motivaciones como algo modificables según planteaba Brecht- son visibles en Suki, una cortesana astuta que cede a los deseos del guerrero en contra de sus propias creencias. Obán que se enamora de quien lo desprecia, a pesar de la impotencia que le causa no ser reverenciado, pero sigue fiel a su condición de militar y resuelve todo a través de la muerte. Ama es atraída por un hombre imponente, adoptando para sí misma la palabra del discurso dominante, protege a su señora pero rechaza a los más humildes. Siente cariño y servilismo por quienes están socialmente más arriba que ella.

g- Se concreta en *Del sol naciente* la manifestación de los *gestus sociales*[113] como reveladores del modo a través del cual los personajes se vinculan y concentran en ciertas actitudes o *gestus,* su ideología y su condición social. Estos *gestus* se visualizan o describen generalmente en las acotaciones escénicas, debido a que permite clarificar la expresión de los actores durante la actuación, "exteriorizar las emociones" y evidenciar "características particulares de un tipo de comportamiento"(De Toro, 1987: 30)

[113] Esto ha sido indicado por Lusnich como un efecto de distanciamiento y lo define como "la información necesaria del individuo sobre su adscripción social y su relación con el mundo del trabajo y con los medios de producción" (Lusnich, 2001: 349)

> ***-Suki*** *vestida con traje de cortesana, distante y hermosa como una estampa de Hokusai, está sentada y toca el "biwa", un instrumento de cuerda.*
> -***Ama*** *(después de un momento, retrocede como ante una aparición deslumbradora, se deshace en reverencias)*
> ***-Obán*** *(Burlón*): A los guerreros nunca se los atrae con esto que somos*. (Toca su espada*) Sino con esto, que es también lo que somos.
> -**Tísico**: Ya no señora… (*le cuesta pedir*)
> -***Oscar*** *(cierra la puerta, se agazapa en un rincón)* Vamos (*se aferra al borde de su kimono. Suki , dulcemente como convenciendo a un chico).*

Los *gestus* señalados arriba son indicio en *Suki* de pasividad, de figura preparada para ser contemplada, para satisfacer con su belleza y sus recitados al hombre que pague por ella, y de distanciamiento del mundo real, sin embargo a medida que transcurran las escenas, y cuando su sensibilidad se vea afectada por el sufrimiento ajeno, dejará de recitar, luego de tocar biwa y finalmente no lo tendrá siquiera en sus manos, su *gestus* de prescindencia, de desenfado, cambiará a grito furioso y abrazo materno según sea su interlocutor. En el, *Ama* refleja un servilismo de criada pero también su elección de ese papel del que no querrá desprenderse pese a las humillaciones del guerrero y del trato igualitario que se establece con su señora. En *Obán* el *gestus* es la recurrencia a la espada ante cualquier contrariedad, caricaturizado, pero no por ello menos real. En el *tísico* el retraimiento, el desvalimiento extremo de quien además de miseria tiene imposibilidad física. En *Oscar*, trasunta el terror de un joven que padeció la inclemencia del frío atroz y de la muerte en soledad.

h- También son brechtianas las réplicas que expresan *posturas y fundamentos diversos frente a un mismo hecho*, en *Del sol naciente* pueden distinguirse, entre otras, las posiciones referidas a: la guerra por la apropiación de territorios *y* la mentira que define como mártires a los soldados muertos cuando en realidad son víctimas de intereses sectoriales:

> *Suk*i: ¿ Y los muertos?
> *Oban*: Los muertos quedaron allá, helados, mal sepultos. En la primavera van a heder como carroña. Perdimos la batalla. Pero una batalla no es la guerra.
> *Suki:* Salvo por los muertos.
> *Oban*: ¡Basta con ellos! La tierra es nuestra y seguirá siendo nuestra. Eso es lo que vale. Así dijimos y seguiremos diciendo. La tierra es nuestra.
> …..
> *Suki:* ¿Qué había en esa tierra?

Oban: ¿Qué hay? Viento, frío y riquezas.
Suki: Hombres que nos odiaban. Usurpadores que se sentían usurpados. Hubiera sido bueno ganarlos de otra manera. Atraerlos por esto que somos.
…..
Oban: ¿estás qué? Suki, quiero ser bondadoso, si es tu hermano que conteste bien. Acá hay héroes o tarados. Si no sos héroe, ¿qué sos?
Oscar: ¡soy, soy…!
Obán: ¡Un mártir! Digamos un mártir para terminarla. ¿Estás contenta?
Suki: ¿Mártir de qué, Obán? Quien no elige su martirio, no es mártir, ¡es víctima! (*Obán saca su espada)* ¡Guardá tu espada!
…….
Suki (Frota las manos de Oscar): ¿De quién es la tierra que perdieron?
Oscar: ¡Nu…nu…nu-es-tra! ¡No…no la ga-na-mos! Pero es…¡nuestra!
Suki: Es bueno defender lo nuestro. ¿Estás contento?
Oscar: ¿Con-ten-to? *(Ríe con una risa áspera e insoportable)*¡Está! ¡Está! ¡En la fo-sa! ¡Qué mentira nos llevaron a-defender-si la que ya-teníamos-la-vendieron-en-cada- ¡hambriento! *(Ríe)*

i- La concepción brecthiana que otorgaba *al cambio de ropaje* una modificación ideológica, en *El alma buena*… se consuma cuando Shen-te adquiere el ropaje de Shui-ta. Análogamente en *Del sol naciente* esa mutación se verifica en Suki cuando abandona sus vestiduras de geisha, donde podemos constatar no solamente este cambio de ropaje que significa el proceso de transformación que llega a su concreción por parte de Suki, sino como mencionáramos antes, las diferentes miradas acerca de "lo" atractivo y la valoración que se le otorga a un determinado aspecto exterior socialmente estatuido:

Ama: (…) (*Lentamente, Suki se quita la faja, luego el kimono, hasta quedar sólo con su túnica interior*) Señora, ¡no parece la misma! ¿Dónde quedó su hermosura? ¿Vio a Obán? ¡Ese sí que no cambia! ¡Qué poquita cosa es así! Nunca me había dado cuenta… (Escena VII, pag. 161)

j- El empleo de Gambaro de los haikus a modo de *comentario* sutil, irónico, simbólico o discordante de las situaciones, recuerda al recurso brechtiano de epígrafes, canciones o carteles que tanto pueden distanciar, quebrar un clima o dar a conocer la voz del dramaturgo en otra tonalidad o desde otro ángulo. Igual función podría advertirse en el uso de la música, ínfimo pero reiterado y persistente con el biwa de la geisha. Pero también un recurso que poetiza el escenario y que le da un matiz expresionista al otorgar a la naturaleza los sentimientos humanos más nobles. Asevera Dort, que Brecht, durante los años finales en que

se consagró a la escenificación de su teatro, la poesía fue un complemento de reflexión sobre su trabajo cotidiano. Destacamos esta coincidencia respecto al uso de la poesía de ambos autores.

Respecto a la elección de *Del sol naciente,* ésta no se debió a que sea fácilmente identificable a la poética de Brecht, ya que en las décadas anteriores de la producción teatral de Gambaro encontramos obras explícitamente relacionadas con la creación dramática brechtiana y en cierto sentido siguiendo un modelo constructivo[114] como es observable en la pieza *Información para extranjeros* escrita en 1973 y subtitulada "Crónica en 20 escenas" en las que se recrea información de la prensa, y que certeramente registra como antecedente a *Terror y miserias del Tercer Reich*, que fuera estructurada por Brecht en 24 escenas independientes y elaboradas a partir de crónicas periodísticas de la época, escritas como denuncia del régimen hitleriano. También *Dar la vuelta* de 1972, manifiesta notorios ecos de *La ópera de los tres centavos* que transcurre en los bajos fondos de Londres y en la que Brecht pretendió la asimilación del mundo del hampa al de la burguesía. Gambaro a su vez, en *Dar la vuelta*, alude a las relaciones entre los empresarios y los obreros, plasmadas en las andanzas de un grupo de pistoleros, cuyas aventuras son presentadas como una farsa grotesca, con escenas de terrible humor negro. Es además la única obra de Gambaro que finaliza con una canción dirigida al público, a modo de "enunciado" de los actores/autor y que invita a los espectadores a adoptar una postura crítica tan de cuño brecthiano. Sin embargo, fue el personaje femenino de la prostituta Suki, que nos resultó con reminiscencias de aquella caritativa Shen-te la que nos motivó a profundizar en el sustrato de teatro épico que recorre la obra gambariana.

Bibliografía

Brecht, Bertold, 2006. *Bertold Brecht. Teatro Completo*. Ed. Cátedra. España.

…… 1982. *El alma buena de Se-Chuan*. Vol. IV. Ed. Nueva Visión. Bs. As.

…… 1963. *Breviario de estética teatral*. Ed. Rosa Blindada. Buenos Aires.

…… 2004. *Escritos sobre teatro.* Alba Editorial. Barcelona.

De Toro, Fernando, 1987. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ed. Galerna. Buenos Aires.

[114] Nos referimos al nivel contenidista, y a su organización en cuadros independientes que no tienen un hilo narrativo pero que en su conjunto conforman un todo. Pero de ninguna manera similar en la construcción escénica prevista por la autora, en la cual un actor/guía conduce a grupos de espectadores por distintas habitaciones donde trascurren las escenas, ni a su estética que es de un humor negro peculiar de la dramaturga argentina. George Woodyard al referirse a esta pieza la describe como "20 escenas con sabor brechtiano" (Woodyard, 1995: 110) y señala que el guía se ocupa de narrar de la acción antes de mostrarla y a veces de comentarla. Notemos que ese procedimiento es uno de los que destacamos como propios del teatro épico.

La investigadora Liliana Mundani configura esta textualización como una "estructura carnavalesca por la ruptura escenario-platea, Actor-espectador y por las escenas en lugares simultáneos" (Mundani, 2002: 51) que permiten mediatizar el horror de un contexto de violencia política.

…… 1989. “Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje” en *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.* Ed. Punto Sur. Buenos Aires

Dort, Bernard, 1973. *Lectura de Brecht*. Ed. Seix Barral. Barcelona.

Gambaro, Griselda, 1984, 1991,1995, 1996, 1997 y 2001. *Teatro* Tomos 1 al 6, Ediciones de la Flor. Buenos Aires.

Gambaro, Griselda, 2002. *Teatro*. Editorial Norma. Buenos Aires.

Lusnich, Ana, 2001. “La textualidad de Griselda Gambaro” en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires.* Dirigida por O. Pellettieri. Volumen V. Ed. Galerna. Buenos Aires.

Martini, Stella, 1989. “La ‘Comedia Humana’ según Gambaro” en *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de G. Gambaro.* Ed. Punto Sur. Bs. As.

Mundani, Liliana, 2002. *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina. El caso Gambaro*. Ed. Alción. Córdoba.

Paul Ricoeur, 2000. L*a memoria, la historia, el olvido*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

Sanchís S., José, 2002. “Después de Brecht” en *La Escena sin límites*. Ñaque Ed. España.

Taylor, Diana, 1989. “Paradigmas de Crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro” en *Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana.* Ed. Girol Books. Canadá.

IV. PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN

Criterios para una traducción
Cristina Piña..... 261

Apunte sobre traducción de obras teatrales de otras épocas
Semejanzas y diferencias entre traducción de obras de cierta antigüedad y obras contemporáneas, entre traducción para la edición y para la representación.
Pablo Ingberg..... 266

Perplejidades del traductor shakespeareano
Mónica Maffia..... 274

Criterios para una traducción

Cristina Piña (UNMdP)
cpinaorama@gmail.com

Como toda traducción -sobre todo cuando se trata, a la vez, de un texto poético-dramático y de uno del que nos separan cuatro siglos- implica una compleja serie de decisiones relativas al léxico, las formas de tratamiento y la forma discursiva, me parece importante señalar los criterios por los que he optado en todos los textos de Shakespeare que he traducido, que hasta ahora son ocho: *Ricardo III, El mercader de Venecia, Macbeth*, *Otelo, La doma de la fiera*. *Cimbelino*, *Los dos nobles parientes* y *Mucho ruido y pocas nueces,* de las cuales *Ricardo III y Mucho ruido y pocas nueces* fueron traducidas directamente para la escena, si bien la primera, Ricardo, luego se publicó en libro

1. Ante todo, traté de ser lo más fiel posible al *sentido* de lo que Shakespeare dice, si bien dicha fidelidad semántica estuvo restringida por algo que para mí implica una instancia superior tratándose de un poeta: la fidelidad a la *dimensión poética*, es decir, la fidelidad al aspecto rítmico, sonoro y articulatorio del texto. Si algo maravilla en Shakespeare es la belleza deslumbrante de su lenguaje. En esa búsqueda -en cierto nivel imposible- por acercarme a la belleza del original, en múltiples ocasiones preferí palabras semánticamente menos precisas pero que mantuvieran la línea rítmica y sonora del texto, tanto como alteré la sintaxis cuando ritmo y sonido lo exigieron. Porque, precisamente dado que la producción de Shakespeare es ante todo *poesía* dramática, elegí traducirlo con ritmo, pues me parece -y esto es estrictamente personal- que tanto las traducciones en prosa como en verso -las hay de los dos tipos al español- no son realmente fieles al original shakespeariano. Las traducciones en prosa, pues dejan de lado el carácter poético de la pieza al anular la dimensión sonora, a tal punto fundamental en el lenguaje shakespeariano. En cuanto a traducir en verso, tampoco lo comparto pues la versificación inglesa -los pentámetros yámbicos utilizados por Shakespeare- es cuantitativa, es decir que se rige por la alternancia de sílabas breves y largas, un tipo de versificación inexistente en castellano. Ante dichas restricciones, he optado por trabajar rítmicamente el texto en verso para tratar así de acercarme al original. Y eso porque considero, siguiendo a Octavio Paz, que el ritmo es el elemento nuclear del lenguaje poético. Pero, por cierto, los ritmos que utilicé fueron los castellanos, ya que ése es el idioma al que hice la traducción.

2. En segundo lugar, y acompañando la opción por el ritmo, como palabra en el teatro es, para ser "dicha", enunciada en un escenario lo que impone una serie de restricciones o condiciones generales, al margen de las que he señalado.

A pesar de que no se trata de un criterio general coincido con la opinión de Petraglia,[115] expresada hace casi treinta años, en la que vinculaba la excelencia de las traducciones de Victoria Ocampo con el hecho de que ella fuera actriz, lo cual las convertía en textos que les resultaban fáciles de enunciar a los actores, al margen de otro factor que también mencionaba y del que me ocuparé después: el "gesto" específicamente argentino que era capaz de imprimirles.

Sin caer en la afirmación taxativa de que hay que ser actor para traducir teatro -a diferencia de mi certidumbre de que sólo los poetas pueden traducir poesía y de que, personalmente, hace más de treinta años estudié actuación teatral con Raúl Serrano-, por lo menos me parece imprescindible que el traductor haga pasar por su boca, por la enunciación en voz alta, las palabras que traduce. Lo he comprobado personalmente al decir en voz alta un parlamento después de traducirlo con total corrección "literaria" y darme cuenta de que sonaba mal al ser articulado o resultaba difícil de decir. Porque en ese traslado del texto escrito a la palabra hablada surge una especie de verdad de Perogrullo respecto del lenguaje humano: una cosa es el lenguaje escrito y otra el dicho, una cosa es "leer" y otra bien diferente "decir", pues surge la dimensión articulatoria y rítmica del lenguaje, que se mantiene como latente en la lectura silenciosa y que tan atinadamente subrayaron los formalistas rusos hace casi un siglo.

Claro que esto tampoco resuelve otros *aspectos sonoros* conectados con las condiciones específicas de emisión de la voz y que afectan a su comprensión: en 1996, al traducir *Ricardo III* y "pasar" la pieza entera con su director, Agustín Alezzo, no advertimos algo que sólo surgió durante los ensayos, donde, a la emisión en voz alta se incorporaban aspectos acústicos que afectaban la captación por parte de los espectadores. En ese momento, tuve que reescribir un parlamento pues al decir Alfredo Alcón, refiriéndose a la corona, "la tan ansiada", no había manera de que no sonara como "la tan anciana", a pesar de su excelente dicción.

De esta cualidad articulatoria surge esa aparente contradicción que nombraba antes y en la que creo que no se ha reparado lo suficiente: un texto al que reconocemos cuidadosa y correctamente traducida al leerlo en libro, puede "sonar" mal sobre la escena. En ese sentido, creo, por un lado y como ya lo dije, que es imprescindible que el traductor de teatro diga en voz alta todo el texto para así captar la dimensión articulatoria y sonora de él. Pero, por otro lado, si la tarea del traductor, en el caso de la literatura, termina en el momento en que entrega su texto para la edición, en el caso de la traducción para la puesta en escena, según mi experiencia es casi imprescindible su colaboración con el director y los actores para resolver los eventuales problemas que se planteen en relación con la articulación concreta del texto en escena.

[115] Jorge Petraglia. 1962. "Homenaje a Victoria Ocampo" en: *Testimonios sobre victoria Ocampo*. Bs.As.: Sur, (Edición al cuidado de Héctor Basaldúa). P. 281-28

Hace un momento cité la afirmación de Petraglia, en su reflexión sobre las traducciones de Victoria Ocampo, respecto de que el lenguaje es "gesto", a lo cual agrega, "Como lo es -en otro grado- el andar o el accionar. (...) Lo rigen impulsos musculares. Por eso también el lenguaje es expresión inequívoca de un país." Y prosigue*:*

> (en) Sus versiones de obras teatrales (...) el actor encuentra en el lenguaje que emplean los personajes, una como prolongación de su accionar, de estar sobre la escena de una manera determinada, expresión indeclinable de nuestra individualidad. Pero (...) no dejan al mismo tiempo -en una especie de état second- de ser auténticamente ingleses..." (Petraglia, 1962: 181)

Este acertado pero complejo tema del "gesto" personalmente lo relaciono, con un tercer criterio tiene que ver por un lado, con la *selección léxica* que, en el caso de los textos alejados en el tiempo, también asocio con una afirmación de Henríquez Ureña según la cual cada generación debe traducir a sus clásicos. Por otro, con algo más o menos indefinible que se relaciona con el "fraseo" y la "modulación" particular de cada variante de una lengua.

Vayamos por partes

Acerca del tema de la *selección léxica*, creo que cualquier traductor consciente traduce a su propio lenguaje, en el sentido de usar, cuando se trata de autores más o menos contemporáneos, las palabras que circulan en su época y su país. Así, un traductor español seguramente elegirá "cojín" y un argentino "almohadón" si se topa con la palabra *cushion,* o "estanco" y "quiosco" respectivamente si la palabra en cuestión es *tabac*. Pero en el caso del lenguaje de un clásicos como Shakespeare y que amplío a todos los clásicos -ya que he traducido parcialmente a Molière- las cosas se complican y plantean, respectivamente, otros problemas.

Ante todo, si bien como dije antes, la selección léxica básica se vincula con el lenguaje hablado en ese momento y ese país, se deben respetar, por cierto, las marcas históricas: si se habla de objetos, instituciones o conceptos históricamente determinados, es imprescindible respetarlos. Porque si no ocurriera lo que señalo respecto de la utilización de la lengua propia del momento, seguiríamos recurriendo a las buenas traducciones de siglos anteriores de los clásicos extranjeros y el principio culturalmente necesario de retraducción de los clásicos postulado por Henríquez Ureña en el ámbito hispanohablante y, en el francés, por Paul Valery, carecería de sentido.

3. Pero en este caso también, las cosas se complican a la hora de poner en escena esas nuevas traducciones, y lo hacen en relación no ya con elecciones del traductor sino del director. Me remito una vez más a un ejemplo personal.

Cuando traduje *Ricardo III,* mi versión mantenía el tratamiento de "vos" y de "tú" que correspondía al que históricamente estaba en boga en el español de la época, y así apareció en la versión publicada en libro. Pero en el momento de ponerla en escena, tras algunas discusiones del equipo -director, actores, traductora- se llegó a la conclusión de que, por cuestiones de recepción y del sentido de reflexión sobre el poder contemporáneo que se le quería dar a la pieza, yo pasaría el original a "usted" y "tú". De manera que, al margen del texto original y la adaptación para escena -con las diversas reducciones que la llevaron de seis horas y media (lo que dura aproximadamente la puesta con el texto integral) a dos y media-, hubo dos versiones desde el punto de vista de la traducción.

Este hecho vuelve a plantear la necesidad de que el texto teatral traducido se adecue, desde el estricto punto de vista de la traducción, a la puesta concreta, y se entienda dicha traducción como un auténtico "pacto" entre traductor y director. Porque si, como traductora de Shakespeare, nunca hubiera firmado una traducción en libro que excluyera el tratamiento de "vos", como traductora de un texto que se representó en Buenos Aires en 1997, con dirección de Alezzo, mi tarea necesariamente debía "pactarse" con él. Y qué decir de la versión de *Mucho ruido y pocas nueces* de Oscar Barney Finn para el San Martín también pero en 2010. En este caso, Barney quería trasladar la puesta a una estancia argentina en el verano de 1875-76 -es decir, en un período en el que los indios todavía eran una presencia importante en la zona sur de la provincia de Buenos Aires- transformando a los personajes oriundos de Mesina -Leonato, su familia, servidores y fuerzas de policía de la ciudad- en la familia y servidores del estanciero don Leandro Lagos y en personajes del pueblo cercano a *La Blanqueada*, la estancia donde transcurre la acción. Por su parte, los soldados de don Pedro de Aragón, de vuelta de una imprecisa guerra, pasaban a ser un grupo de oficiales al mando del comandante don Pedro Gauna, al frente de una guarnición fronteriza, y que vienen de combatir al indio.

Ante estas nuevas condiciones y los cortes que fue realizando Barney Finn a partir de su sentido dramático y del ritmo casi de vodevil que quiso imprimirle a la comedia, trabajamos juntos el lenguaje para que, simultáneamente, fuera acorde con la nueva ubicación espacio-temporal, mantuviera tanto el espíritu shakespeariano como la estructura de la pieza e incorporara ciertas expresiones del original de singular belleza. Porque si algo guió la tarea de

reescritura, fue tratar de mantener esos puntos de especial densidad del texto, donde Shakespeare condensa su sabiduría lingüística y su conocimiento del corazón humano.

Por cierto que en Barney Finn recayó el peso fundamental de la tarea, pues al ir decidiendo lo que se quitaba y haber establecido época y lugar de la acción, él mismo reescribía los parlamentos, pero luego los comentábamos y resolvíamos entre los dos, en sesiones a la vez divertidas y *brainstorming* donde pusimos en juego tanto el conocimiento histórico, literario y de costumbres de la época que teníamos como nuestro imaginario acerca de ella.

Por supuesto que si alguna editorial me pidiera la traducción de *Mucho ruido y pocas nueces* recurriría a la que escribí como texto base a partir del cual trabajamos con Barney la reescritura criolla -y que responde a todos los parámetros que antes señalé- aunque no desdeñaría que se publicara la versión teatral Piña/Barney Finn como eso: una versión para la escena. Claro que eso no implica que apruebe los dos casos más divertidos e impagables que conozco de anacronismo disparatado, citados por el nunca bien ponderado Alfonso Reyes en su artículo "De la traducción": el de *Cavalleria rusticana* por *Nobleza gaucha* y del baudelairiano: "Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille" por "¡Araca, corazón, callate un poco!"

Para cerrar estas reflexiones, quisiera destacar los tres aspectos más importantes de lo que he señalado hasta ahora:

> La necesidad de que el traductor teatral reconozca la dimensión de "palabra dicha" y articulada que tienen los parlamentos y que la explore, preferiblemente diciendo en voz alta los parlamentos.
>
> Que en razón de este aspecto, así como del carácter de "pacto" con el director que necesariamente tiene la traducción teatral, su tarea tendría que extenderse hasta el momento mismo de la puesta en escena.
>
> Que, en cambio, en el caso de la traducción para la edición, cada traductor teatral, a la hora de la selección léxica y de los aspectos formales -del respeto a la alternancia prosa/verso- a la utilización o no de versificación, se guíe por su propia experiencia, gusto e intuición, pero eso sí, que las fundamente.

Apunte sobre traducción de obras teatrales de otras épocas
Semejanzas y diferencias entre traducción de obras de cierta antigüedad y obras contemporáneas, entre traducción para la edición y para la representación.

Pablo Ingberg
pabloingberg@hotmail.com

Introducción

La traducción, en especial la traducción literaria, dista mucho de ser una ciencia exacta: se puede decir que 2 + 2 es igual a 4, pero no es posible predicar la misma igualdad entre el griego antiguo *sôma* y el castellano "cuerpo", o entre el inglés *stomach* y el castellano "estómago", dos ejemplos que darían para hablar mucho. Los lectores que cotejan una traducción con su original suelen sentirse legítimamente en el derecho de disentir con el traductor. Lo mismo experimentan comúnmente los traductores que cotejan una traducción ajena. No existen dos traductores que arriben a resultados exactamente iguales. Cada uno, además de sus cumbres de lucidez y sus abismos de extravío, tienen sus criterios propios, que a veces varían en matices a lo largo del tiempo. Suelo decirme que, después de terminar cada nueva traducción, uno debería hacer de nuevo todas las que hizo antes, porque seguramente cambiaría como mínimo la manera de resolver unos cuantos detalles.

Dentro de ese contexto general de la traducción literaria, la traducción teatral tiene algunas características específicas que me gustaría esbozar, sobre la base de mis experiencias. Mucho después de haber estudiado teatro, actuado en algunas obras, escrito una y participado de su puesta en escena, traduje a lo largo de varios años dos piezas de Sófocles, diecinueve de Shakespeare y una de Aristófanes, siempre para Editorial Losada. Entre medio, hice la versión castellana inicial de la comedia musical *Te quiero, sos perfecto, cambiá*, aunque luego por asuntos de producción y derechos se hizo otra traducción (que guardaba algunas semejanzas con la mía) y no me cupo ningún crédito; lo menciono porque fue una experiencia con un original contemporáneo y destinado a la representación. He aquí, entonces, algunas cuestiones que se me fueron planteando a partir de esos trabajos.

Antigüedad y contemporaneidad

Ésta no es una cuestión exclusiva de la traducción teatral, pero en teatro presenta ciertas particularidades.

Difícilmente alguien dude de que la traducción de una obra contemporánea escrita en un lenguaje contemporáneo tiene que sonar contemporánea. Pero la traducción de una obra de

otra época ¿tiene que sonar contemporánea o antigua?; y si ha de sonar antigua, ¿de qué manera?

Planteado de otro modo: el lector o espectador de la obra original a tener idealmente en vista a la hora de traducir, a fin de buscar alguna equivalencia con los lectores o espectadores de la traducción, ¿es un contemporáneo de la composición de la obra, o un contemporáneo de la traducción? Porque, si bien las obras de Shakespeare, por ejemplo, siguen siendo evidentemente actuales, para un espectador o lector inglés de hoy la lengua que allí se habla, así como para nosotros la que se habla en una obra de Lope de Vega, resultan bastante diferentes de todas las variantes del inglés y el castellano escritos y hablados en la actualidad. Para seguir hoy palabra por palabra una obra del Siglo de Oro español hacen falta uno o más de los siguientes apoyos: amplios conocimientos del castellano de ese entonces, una edición bien anotada, un buen diccionario. Lo mismo necesitan hoy un inglés o un australiano para seguir palabra por palabra una obra de Shakespeare.

(Una breve digresión acerca de las notas, que a mi juicio están hoy bastante "injustipreciadas". Es verdad que pueden servir de excusa a la pereza o incapacidad de traductores que, en vez de buscar una resolución más compleja, optan por una mala traducción "literal" con aclaración en nota. Pero un mal uso no tiene por qué desacreditar todos los usos. Una buena edición castellana del *Quijote* es una edición bien anotada. Lo mismo sucede con las buenas ediciones inglesas de obras de Shakespeare. Y lo mismo debe suceder, a mi juicio, en la medida en que se justifique, con una buena traducción de cualquier obra de cierta antigüedad.)

Supongo que muchos coincidirán conmigo en que las traducciones de este tipo de obras debe corresponder a la antigüedad del original de algún modo, y en que ese modo no puede consistir en traducir, por ejemplo, una obra de Shakespeare estrictamente a "la lengua de Lope", su contemporáneo, "lengua" que el traductor conoce sólo por los libros y/o las puestas en escena. Tal vez el mejor resultado posible sea traducir a una lengua actual más o menos neutra contaminada por el saber libresco de la lengua antigua, con todas las notas que parezcan necesarias para la comprensión de esos toques de antigüedad, del mismo modo que las requiere hoy el original para los lectores nativos.

En los casos de Sófocles y Aristófanes, no existen ni una lengua castellana contemporánea del original griego, ni hablantes actuales de la lengua en que ese original fue escrito, porque el griego moderno es aproximadamente tan distinto del antiguo como el castellano del latín. Pero, en mi opinión, una dosis de extrañeza antigua en la lengua, similar a la planteada respecto a Shakespeare, es igualmente aconsejable.

Edición y representación

La traducción para edición y la traducción para representación ¿deben ser iguales? Idealmente sí. Pero ambas presentan especificidades que merecen ser atendidas. Básicamente, un lector puede suspender la lectura para reflexionar, volver atrás para releer un pasaje, acudir a una nota al pie u otro material de apoyo, mientras que el espectador necesita una relación más inmediata con el texto, aunque por otro lado cuenta con el apoyo visual y sonoro de la puesta en escena (actuación, escenografía, iluminación, vestuario, etc.). A grandes rasgos, una traducción para edición puede promover un mayor esfuerzo del lector que lo acerque más hacia el original, mientras que una traducción para la representación tal vez deba plantearse hacer un mayor esfuerzo por acercar el original hacia el espectador.

Ejemplos

Voy a dar unos ejemplos que ilustran los dos aspectos hasta aquí esbozados (lengua y época, edición y representación):

a) En muchas obras de Shakespeare aparece el vocablo *scruple*, "escrúpulo", antigua unidad de peso farmacéutica equivalente a 24 granos, o sea 1,198 gramos, según lo registra el Diccionario de la Real Academia Española ("escrúpulo", 6ª acepción). Pero el sentido hoy habitual de la palabra inglesa y de la castellana ya existía. El espectador originario de aquellas obras se encontraba entonces frente a un término que tenía más de una acepción, y estaba empleado en una que le era familiar, según se advierte por la recurrencia con que Shakespeare la emplea. Un lector o espectador anglófono de hoy, por el contrario, se halla a este respecto en una situación similar a la de su contemporáneo hispanohablante: un vocablo ampliamente conocido, *scruple* / "escrúpulo", aparece con un sentido desusado. En general, el contexto suele facilitar la comprensión. Cito a título ilustrativo un parlamento de Porcia, disfrazada de abogado, en la escena del juicio de *El mercader de Venecia*:

> Entonces preparaos para cortar la carne.
> Nada de sangre viertas, ni cortes más ni menos
> Sino una libra justa de carne. Más o menos
> Que cortes que una libra justa, por más que sea
> Lo que en sustancia la haga más liviana o pesada,
> O incluso la vigésima parte en que se divida
> Un solo pobre escrúpulo, que el platillo se incline
> Tan sólo en la medida del grosor de un cabello,

Y mueres tú y tus bienes se te confiscan todos.

Una traducción que busque un efecto similar al del original sobre sus lectores y espectadores nativos de aquel entonces podría verter *scruple* como "gramo", unidad de medida hoy habitual y cuya diferencia en peso respecto al escrúpulo es insignificante, aunque así se perdería el matiz subyacente en la otra acepción de *scruple* / "escrúpulo". Si en cambio se toma como referencia al lector o espectador nativo actual, "escrúpulo" sería la traducción más apropiada. En ese caso, una traducción para ser publicada cuenta con la posibilidad de hacer la respectiva aclaración en nota. Una traducción para ser representada no ofrece la misma posibilidad, y, si se corre el riesgo de que a muchos espectadores se les escape algo importante, en un caso como el de este ejemplo se podría preferir "gramo" en lugar de "escrúpulo".
Sin embargo, yo sería cauteloso con esas "adaptaciones a lo contemporáneo para facilitar la comprensión". En el pasaje que acabo de citar, el contexto hace obvio que escrúpulo es algo relativo al peso, y por otro lado, la dificultad es la misma para los espectadores en lengua original. Por lo demás, en las puestas en escena de obras de Shakespeare en inglés es común que se hagan recortes o incluso alteraciones en el orden de pasajes o escenas, pero jamás que se cambie una palabra por otra para facilitar la comprensibilidad. ¿Por qué hacerlo entonces disfrazado bajo la traducción?

A fines de 1999 entrevisté a Harold Bloom para el suplemento cultural de *La Nación*. Intenté pedirle una opinión relativa a la película de Al Pacino *Looking for Richard* (*En busca de Ricardo III*). Él me cortó en seco con que no la había visto. Insistí con que Pacino indagaba sobre maneras en que podría hacerse a Shakespeare más comprensible para los espectadores de hoy, y Bloom me respondió tajante: "estupidizándolo". Él se refería a las puestas en escena de los últimos tiempos, pero yo creo que lo mismo se aplica a las traducciones para edición y a las versiones para representación en otras lenguas.

b) Otro ejemplo viene a cuenta. Voy a leer el comienzo de *Antonio y Cleopatra*. Entran dos romanos seguidores de Antonio, y uno de ellos, lamentando el estado en que se halla su líder por el amor a Cleopatra, le dice al otro:

FILÓN
No, pero esta chochez de nuestro general
Desborda la medida. Sus ojos tan gallardos,
Que en frente de las filas en formación de guerra
Brillaban como un Marte plateado, ahora se inclinan,
Y oficio y devoción de su vista se centran

En un rostro moreno. Su corazón de mando,
Que en el fragor de grandes batallas reventaba
Las hebillas del peto, renuncia a todo temple
Para pasar a ser el fuelle y abanico
Que le enfría el ardor a una gitana.

"Gitana" traduce aquí *gipsy*. Las ediciones modernas en inglés aclaran en nota que esa palabra significa allí *Egyptian*, "egipcia". Algunas buenas ediciones agregan que *gipsy*, "gitano/a", es precisamente una deformación abreviada de *Egyptian*, "egipcio/a", porque se creía que los gitanos provenían de Egipto. Varias traducciones castellanas que cotejé vierten aquí "egipcia", esto es, no traducen el texto, *gipsy*, sino la nota, *Egyptian*, procedimiento lamentablemente demasiado difundido en las traducciones de Shakespeare. Sin embargo, la palabra castellana "gitano" es similarmente una deformación abreviada de "egiptano", y por la misma razón que en inglés, según lo registra el DRAE, donde incluso la cuarta acepción de esta palabra es: "natural de Egipto". Pero además, y no menos importante, la palabra inglesa *gipsy*, al igual que la castellana "gitano", tenía, y mal que pueda pesarnos tal vez siga teniendo, ciertas connotaciones negativas, y es precisamente con esa intención despectiva que llama así a la reina egipcia este romano. Pues bien, ahora voy a leer un breve pasaje de *La hija del aire*, la obra de Calderón de la Barca que puso aquí magníficamente en escena en 2004 Jorge Lavelli; en la Segunda parte, acto primero, dentro de un extenso parlamento de Semíramis en que ella se jacta de sus triunfos, dice lo siguiente:

(…) ¿Quién esguazó
el Nilo, ese monstruo horrendo
que es con siete bocas hidra
de cristal, en seguimiento
de la rota que le di
al gitano Tolomeo? (...)

Dicho sea de paso, la edición de Alianza de donde tomé la cita trae cuatro notas a este pasaje de sólo cinco versos y fracción: esguazó = vadeó; siete bocas = los brazos del delta; rota = derrota, y gitano = egipcio. Nótense dos cosas: 1º) que si en lugar de "gitano" pusiéramos "egipcio", no se modificarían ni el metro ni el ritmo ("al gitano Tolomeo" / "al egipcio Tolomeo); 2º) que en consecuencia Calderón escribió "gitano" por otra razón, y es muy probablemente por el matiz despectivo con que está empleada la palabra, porque Semíramis está jactándose de su triunfo sobre el "gitano Tolomeo". En la puesta en escena de Jorge Lavelli, no se modificó "gitano" por "egipcio". Yo no veo por qué habría que hacerlo al traducir a Shakespeare. Shakespeare y Calderón siguen siendo en cierto sentido nuestros

contemporáneos, pero yo creo que un traductor no debería olvidar que a un anglófono de hoy la lengua de Shakespeare le suena a grandes rasgos tan "antigua" como a nosotros la de Calderón.

c) Un último ejemplo a este respecto. En la escena final de *Hamlet*, el rey pone en una copa de vino, de la que pretende que Hamlet beba, una perla, que presumiblemente contiene el veneno. Él la llama *union*, "unión", antigua forma de designar una perla valiosa, según figura en el DRAE (12ª acepción). Poco después el rey la llama una vez *pearl*, "perla", y luego Hamlet vuelva a llamarla *union*, esta vez con el más que probable doble sentido de "unión (matrimonial)". Si en los tres casos se traduce "perla" para simplificar la comprensión, como he visto en varias traducciones, se pierde totalmente ese doble sentido, además de la variación que el autor prefirió. Traigo a colación este ejemplo porque se trata de un caso en que la puesta en escena puede hacer algo equivalente a lo que hace una nota al pie: la nota aclararía en este caso que "unión" es una perla, mientras que en la puesta en escena se la llama "unión" y se muestra que es una perla (y si por sus dimensiones no es claramente distinguible desde las butacas lejanas, poco después el texto mismo se encargará de aclararlo).

d) Cuando se trata de obras contemporáneas que se traducen para la escena, en cambio, la adaptación puede llegar a ser a veces bastante inevitable, por ejemplo cuando nos encontramos, a propósito de cuestiones más o menos universales, con un detalle de localismo mayormente desconocido por nuestro público. En la comedia musical que mencioné, hay una canción cuyo título y estribillo es *Always a bridemaid, never a bride*, "siempre una *bridemaid*, nunca una *bride*". *Bride* es "novia", y *bridemaid*, literalmente algo así como "doncella de la novia", responde a una costumbre estadounidense que entre nosotros no se practica: la novia elige a sus mejores amigas, y una tela y modelo de vestido que todas ellas deben ponerse por igual para la ceremonia y fiesta. No quiero extenderme más, pero en la acumulación de tales vestidos luego inservibles en el placard de una que fue muchas veces *bridemaid* de amigas que se casaron pero nunca fue la novia (o sea, nunca se casó) radica la gracia de esta canción. Al traducir, había que tener en cuenta que esa costumbre en Argentina no se practica y no es muy conocida. Además, por tratarse de una canción, había que respetar estrictísimamente la métrica y en lo posible los acentos. Mi versión inicial fue: "siempre testigo, nunca al altar", y la que finalmente quedó para la puesta en escena era muy semejante.

Verso y prosa

Las tragedias y comedias en la antigua Grecia se escribían en verso. El teatro isabelino combinaba prosa y verso, éste a veces con rima. No se trata de meras formas ornamentales, sino de rasgos intrínsecos con funciones dramáticas. En la tragedia griega, los parlamentos de

los personajes se componían en trímetros yámbicos, metro que Aristóteles en su *Poética* califica de *lektikós*, algo así como "apropiado para hablar, conversacional", mientras que los coros se componían en metros propios del canto lírico. En el teatro del Siglo de Oro español se utilizaban distintos tipos de verso para distintas situaciones, por ejemplo el endecasílabo o el heptasílabo para las más solemnes y el octosílabo del romancero para las más ligeras. Shakespeare emplea en general la prosa para los pasajes cómicos o informales y el verso para los más formales o graves. A menudo el paso de una a otra forma acompaña el cambio de tono dentro de una misma escena. La rima, por su parte, sirve en Shakespeare para diversos fines: 1) para subrayar la solemnidad de una situación; 2) para destacar una sentencia o un proverbio (igualmente en castellano la rima da carácter a muchos refranes: "del dicho al hecho hay un largo trecho", "donde fueres, haz lo que vieres"); 3) para resaltar la artificiosidad de un pasaje (como la obra dentro de la obra en *Hamlet* o la mascarada nupcial en *La tempestad*); 4) para indicar el final de una escena, analogable al *chan chan* que suele cerrar los tangos (estas rimas cumplían una función semejante a la que cumple hoy el telón, que en aquella época no existía). En suma, el verso y la rima hacen a la producción de sentido.

Yo creo que una traducción que no toma eso en cuenta es sólo una traducción parcial. Alguien podrá argumentar, quizá desde la pereza, que se trata de convenciones antiguas en desuso. Sin embargo, están presentes cuando leemos o vemos en escena obras del Siglo de Oro español, y Shakespeare es contemporáneo de esas obras, no de las que se escriben en la actualidad.

Queda claro que yo estoy por la traducción en verso. Ahora veamos en qué tipo de verso. Las dos obras de Sófocles las traduje en verso libre, pero con patrones rítmicos de la poesía castellana. Hoy no sé si no intentaría seguir algún esquema más fijo, como hice al traducir años más tarde *Ranas* de Aristófanes. Las obras de Shakespeare están escritas mayormente en pentámetros yámbicos, de diez sílabas, que a veces pueden ser once y en algún caso de irregularidad llegar a doce. El endecasílabo castellano es el que más se parece al pentámetro yámbico inglés en la canonicidad y en la cantidad de sílabas. Pero al traducir del inglés al castellano siempre se agregan algunas sílabas. Palabras frecuentísimas en Shakespeare como *heart*, "co-ra-zón", *thought*, "pen-sa-mien-to", *nature*, "na-tu-ra-le-za", tienen varias sílabas más en castellano, y lo inverso es muchísimo menos frecuente. Por lo tanto, el endecasílabo obliga, o bien a sintetizar, o bien a agregar versos y por lo tanto no respetar la unidad de sentido de cada verso del original. El verso libre no acarrea esos problemas, pero la irregularidad métrica hace que al ser oído en boca de otros no siempre se perciba muy claramente la diferencia con la prosa. Precisamente Vanessa Redgrave, gran actriz experimentada en Shakespeare, al ser entrevistada por Al Pacino en la película *Looking for Richard*, recalca la importancia de la regularidad del ritmo yámbico en la pronunciación de los actores. Por eso yo traduzco en alejandrinos, un metro cuya tradición castellana puede

remontarse hasta Gonzalo de Berceo y que se empleaba en la tragedia neoclásica francesa: su patrón de catorce sílabas, que pueden bajar hasta doce o ascender hasta catorce según los acentos finales de cada hemistiquio, permite absorber con comodidad el incremento silábico que se produce naturalmente al pasar del inglés al castellano, y seguir entonces al original verso por verso. Planteado el tema así en abstracto, más de uno podrá pensar que traducir con metro fijo, y con rima cuando es el caso, probablemente fuerce a alejarse a menudo del sentido del texto original. Sin embargo, yo cotejo otras traducciones cuando hago las mías, y suelo comprobar que hasta las traducciones en prosa se alejan más del original que mis versos, porque con frecuencia explican o parafrasean en lugar de traducir, o no respetan las repeticiones, las metáforas y otras figuras.

A modo de conclusión

Me ha tocado leer por ahí, a propósito de traducciones castellanas de Shakespeare, un par de observaciones tales como "fallan en lo teatral" (ésta en concreto sobre *Macbeth* por Idea Vilariño). Tengo para mí que si a un hispanohablante que tiene tal creencia le fuera dado por un momento, como se dice en matemáticas *ceteris paribus* (esto es, manteniéndose igual todo lo demás: sus saberes y experiencias y opiniones), leer una pieza de Shakespeare en su lengua original como si fuera un angloparlante nativo durante un par de horas, diría que Shakespeare falla en lo teatral. Porque Shakespeare, aunque, como artista excepcional que supo calar hondo en los dramas humanos de siempre, sigue hablándonos con toda actualidad, aun así fue un hijo de su tiempo y lugar y se expresó en la lengua de ese tiempo y lugar según las convenciones teatrales y lingüísticas de ese tiempo y lugar. Lengua y convenciones de las que fue renovador, pero a las que por supuesto no pudo ser ajeno. Lengua y convenciones que no son las de hoy y presentan, como lógica consecuencia, ciertas dificultades de comprensión incluso para los hablantes nativos de un idioma que sigue llamándose igual, inglés, pero no es igual, porque las lenguas son organismos vivientes y han transcurrido desde entonces cuatro siglos. Por lo tanto, cuando un lector o espectador castellano actual va a encontrarse con el texto de una pieza de Shakespeare (o de Sófocles o Aristófanes) traducida, es mi opinión que debería, si quiere experimentar algo lo más próximo posible al sabor original sin diluciones, predisponerse y prepararse. Predisponerse a la dificultad, prepararse para poder atravesar mejor esa dificultad (si es que es dificultad, porque, en la literatura y el teatro como en la vida, lo que más gratifica y edifica suele ser lo que más cuesta). Y tener siempre como referencia comparativa no una pieza (o una telenovela) actual, sino obras de Lope, Cervantes, Calderón, escritas en nuestra lengua hace varios siglos y a su manera muy contemporáneas de nosotros.

Perplejidades del traductor shakespeareano

Mónica Maffia
monicamaffia@gmail.com

La traducción literaria es apasionante, es intensa. Y más aún en Shakespeare, con su lenguaje poético, su dosis justa de ironía, el doble sentido, su neologismos que parten de la unión de opuestos, el pensamiento profundo, la formulación de frases de enorme aliento con cláusulas y sub-cláusulas. Y cuando digo apasionante me refiero por supuesto a lo amoroso pero también a las perplejidades, a lo inevitable y al dolor: la búsqueda de una palabra justa, que no traicione el espíritu del poeta, que transmita exactamente lo que dice, lo que insinúa, evaluar las pérdidas a las que nos obliga el idioma al que traducimos, interpretar el universo de un pensador y tratar de verterlo conservando el equilibrio de sus reflexiones.

Me diferencio de mis colegas en el criterio de "español" a utilizarse en la traducción. Yo prefiero un castellano neutro, aceptable para oídos latinoamericanos que no alejen el texto del oído del espectador, ni entorpezca a los actores la construcción del personaje. Un actor argentino que quiere encarnar a Macbeth, por ejemplo, no tiene por que aparentar ser un español que intenta parecer escocés. Shakespeare escribía para sus contemporáneos, y cuando presentaba a un rey de la antigüedad, no utilizaba un lenguaje arcaico. ¿Por qué tendríamos nosotros, al traducirlo, que hacerlos hablar como nuestros antepasados?

Es necesario traducir lo conceptual, no se puede traducir Shakespeare limitándose a traducir las palabras. Vemos esto claramente en las traducciones que hace "la máquina" cuando leemos un artículo en Internet. El resultado es incomprensible. Es muy importante la investigación previa, tanto histórica sobre la época narrada como sobre la misma época isabelina, su cultura, su filosofía, las luchas religiosas, el avance de las ciencias, las prácticas herméticas, los miedos, la peste por citar algunas cuestiones importantes, para entender el medio en el cual Shakespeare se desenvolvía. Ubicarnos mentalmente en la situación retratada, las costumbres, tratar de ver el cuadro que Shakespeare nos pinta, compenetrarnos con su poética, son técnicas que van a servirnos para tener una comprensión profunda y entonces sí, interpretar correctamente sus textos, encontrar equivalentes de hoy en día y finalmente volcar estos recursos en una correcta o quizás inspirada traducción,.

El traductor está muy solo en el momento de tomar decisiones sobre palabras complejas o pasajes oscuros. Solo con sus tribulaciones y sus decisiones. Hay una responsabilidad

que pesa sobre sus hombros y es necesario actuar con honestidad frente a los problemas que se presentan. Agregar notas aclaratorias resultantes del trabajo de investigación previo que debe llevar adelante el traductor literario. No se trata de buscar equivalentes en el diccionario sino de interpretar y volcar a otro idioma el bagaje cultural del escritor traducido. Por eso el traductor ayuda al lector a entender sus elecciones, con notas aclaratorias.

Shakespeare es maestro en un uso deliberadamente ambiguo del lenguaje que logra que los investigadores todavía se debatan si con tal frase quiso decir esto o aquello cuyo sentido es diametralmente opuesto. Es tan difícil lograr esa multiplicidad de sentidos al traducirlo como tentador forzar un concepto en aquellos casos en que se quiere usar a Shakespeare para justificar un criterio propio.

Cuando Shakespeare elige diferenciar qué personajes hablan en verso y cuáles en prosa, con esa distinción nos está diciendo algo, por lo tanto, el traductor honesto, no puede pasar por alto estas cuestiones para facilitarse la tarea pasando “por la licuadora” versos y prosa. Esa traducción va a ser incorrecta por más que las palabras sean las acertadas. Esto nos lleva a otros problemas: ¿cómo traducir esos versos?, ¿con qué criterio?, ¿qué hacemos con la rima?, ¿colocamos los versos respetando las líneas pero sin intentar rima ni métrica?.

Es bien conocida la predilección de Shakespeare por los pentámetros yámbicos que rigen sus sonetos y la mayoría de sus grandes monólogos en verso. Por lo tanto, muchos traductores optan por forzar los versos en la rigidez de diez sílabas que van a contrapelo de nuestro idioma. Como si lo magnífico de Shakespeare fuera eso. He ido a la presentación de dos nuevas traducciones de los sonetos, ambas con este criterio en el lapso de un par de meses, lo cual me hace reflexionar acerca de aquello que me parece inadmisible y sin embargo, es un criterio que prevalece.

¿Cómo es posible que alguien sensible a la alta calidad del soneto shakespeareano en su idioma original, reduzca de tal forma su magnificencia encorsetando su música en diez sílabas y se sienta satisfecho de estar traduciendo su poesía? ¿Es que acaso no sabe que esa estructura obedece a un pie griego que no contaba las sílabas con una máquina de calcular, sino que había una flexibilidad de sílabas breves y largas? ¿Ignoran que si Shakespeare elegía el pentámetro yámbico era precisamente por la natural semejanza con la cadencia del idioma inglés? ¿No notan que el efecto embriagador de esas diez sílabas en inglés no es igual a descerrajar diez sílabas en castellano? Tiene razón la prestigiosa colega y poeta Cristina Piña, traducir es un arte. Y ella de eso sabe.

V. TEATRO Y POLÍTICA

El público de Teatro Abierto 1981, algunas respuestas
Irene Villagra..... 277

Lo político en el cuerpo: el cuerpo-negro: *Madre coraje* (Brasil, 2010)
Lucas Sebastián Martinelli..... 286

El teatro independiente en el Teatro Municipal de Comedia (1944 y 1945)
María Fukelman..... 293

Tanto la acción como la reflexión siempre están situadas
Pedro Espinosa..... 298

Aportes para un teatro crítico
Julián Bokser..... 303

El público de Teatro Abierto 1981, algunas respuestas

Irene Villagra (UBA/CCC)
videart@speedy.com.ar

Introducción

Este artículo parte de la concepción que contempla al acontecimiento teatral conformado por autores, directores, actores, técnicos y público para que el mismo suceda.

Al estudiar el caso Teatro Abierto 1981, ocurrido en la crisis al interior de la dictadura cívico-militar 1976-1983, como acontecimiento teatral en su conjunto, es compatible con la afirmación de Jorge Dubatti[116], cuando este investigador se refiere a que: *"En la Argentina el teatro es un espacio de construcción de subjetividad alternativa, de socialización, de resistencia y resiliencia"* y a que "*Los convivios se fundan* (…) *en el deseo y la vocación de salud. (…) los espectadores argentinos se han aferrado a los convivios teatrales para no enloquecer, para seguir creyendo en el país, para soportar, continuar hacia el futuro y sobrevivir".*

Metodología

A los entrevistados, previamente se les entregó un cuestionario básico, con preguntas muy amplias y abiertas como para que respondieran desde su experiencia. La única condición fue haber asistido al ciclo Teatro Abierto 1981, en forma parcial o total.

Los casos presentados en este trabajo, pertenecen al género femenino, son profesionales de diversas disciplinas, de clase media culta y además se trata de personas interesadas en la política. De la muestra, se transcriben y comparan tres encuestas, casos de tres asistentes, quienes además autorizaron a publicar sus nombres y profesión: Martha Silva, Psicóloga; María Inés Grimoldi, Crítica e Investigadora de Teatro y Sandra Wainszelbaum, Contadora Pública. Las encuestadas trabajaron con el mismo cuestionario desde su propia experiencia y subjetividad. No todas, por diversos motivos, responden siempre a todas las preguntas.

Encuesta			
Preguntas	Respuestas de Martha / octubre 2009	Respuesta de María Inés / junio 2010	Respuesta de Sandra / julio 2010
¿Cómo te enteraste en 1981, de las funciones del ciclo *Teatro Abierto* que se	No recuerdo, pero dadas las circunstancias, no creo que nos	Estaba en la Facultad, en 25 de Mayo y Perón, haciendo un	No me acuerdo.

[116] Dubatti, Jorge (2007) "Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad, 1ra. edición. Buenos Aires, Atuel, p.83

iniciaba en el Teatro Del Picadero?	enteráramos por los medios de comunicación. Pienso ahora, que pude haberme enterado por algunos compañeros del hospital donde trabajaba o de los cursos de sicoanálisis a que asistía. Alguien "de confianza" me pasó la data.	seminario sobre teatro argentino con la Prof. Marta Lena Paz.	
¿Estuviste presente en el ensayo general?	No lo recuerdo. Se que hubo un encuentro previo en el Picadero, en el que la gente estaba eufórica y entraban y salían distintas personalidades que formarían parte del evento, entre ellos recuerdo a Pacho O' Donell.	No.	No.
¿Sacaste el abono del ciclo?	Saqué el abono. Pero a las ocho representaciones el teatro se destruyó y todas nuestras localidades quedaron en la nada. Pude sacar otras en el Teatro Tabarís, que facilitó sus instalaciones Pero ocurrió algo singular: en vez de retraerse, la gente acudió en mayor cantidad, de modo que era difícil conseguir asiento.	No. Iba casi todo los días con compañeros de la facultad y sacábamos entradas allí.	No.
¿Estuviste en el estreno?	Estuve en el estreno pero no sé cuál era la primera obra a tantos años de distancia. Creo que lo que importaba era poder llevar a cabo el evento y participar de esa suerte de comunión.	Sí.	No, estuve en el Teatro Tabarís.
¿Recordás las palabras de los organizadores?	Los organizadores se dirigieron a nosotros como si el hecho de poder reunirnos y compartir estas obras	No.	No responde.

	nos devolviera parte de nuestra autonomía. Fue muy emocionante. El hecho no se limitó a la mera exhibición de las obras en sí mismas.		
Para vos ¿cuáles eran los fundamentos del ciclo, los conocías?	Ahora, visto a la distancia, fue el de demostrarnos a nosotros mismos que los teatristas y espectadores éramos capaces -aun en plena dictadura militar- de plantarnos en ese momento y efectuar un evento cultural de esta envergadura, en un verdadero acto de resistencia. Que en verdad, resultó lo valioso, más aún que las propias obras en sí mismas.	Fue una respuesta masiva de rechazo al régimen imperante que llevó a la gente a los teatros para agruparla alrededor del tema de la libertad. Fue un movimiento político de resistencia a la dictadura.	Si.
¿Como viviste las primeras jornadas del ciclo de Teatro Abierto 1981?	Con entusiasmo.	Como una fiesta. Vivimos durante años en estado de sitio. La gente no podía reunirse. Y de golpe, toda esa convocatoria. La posibilidad de ir con compañeros al teatro y a una propuesta de ese tipo. Yo no entendía bien qué pasaba. Parecía que era el fin de un ciclo de oscurantismo y se estaba iniciando otra etapa política y cultural.	En forma muy emotiva.
¿Qué obras recordás de Teatro Abierto 1981?	Recuerdo más las siguientes obras: “Papá querido” (Bornick); “Gris de ausencia” (Cossa), “Mi obelisco y yo” (Dragún); “Decir sí” (Gámbaro); “La cortina de Abalorios” (Monti); “Lobo estás? (O’Donell) ; “La Oca” (Carlos País) ;	Las que más recuerdo, quizás porque me gustaron, fueron: “Decir sí” de Griselda Gambaro, “Gris de ausencia” de Roberto Cossa, “El Acompañamiento” de Carlos Gorostiza. Hubo muchas más. Recuerdo que disfrutaba mucho. Y	No.

	"Tercero incluido" (Pavlovsky); "El nuevo mundo" (Somigliana). [Las obras] No tenían demasiado contenido político salvo la de Cossa, que hablaba de modo oblicuo, del exilio y la pérdida de identidad. No olvidaré cuando el personaje que encarnaba Luis Brandoni, ya no recuerda en Italia, el nombre del Riachuelo y lo llama arroyuelo. Ahí advierte que ha cambiado su identidad.	lo sentía como una transgresión. No entendía por qué los militares lo permitían. Era un movimiento potentísimo.	
Como público, ¿qué te llamó la atención en ese momento?	Que fuéramos tantos.	Quizás fue la primera vez que sentí lo que significaba la militancia. Mucha gente reunida con el mismo propósito y hacerlo desde la cultura y no desde una propuesta que surgiera de un partido político me pareció más emocionante todavía.	Mucha gente, muy emocionante.
¿Recordás la composición del público?	Había gente de toda edad y en especial de clase media.	Había actores, directores, gente de teatro y del espectáculo en general., universitarios, militantes políticos, estudiantes. (Y seguramente habría gente de los servicios).	Todo tipo de gente.
¿Cuál era el clima que se vivía previo a las funciones?	El clima era festivo. No era común que tanta gente se reuniera en parte alguna, en 1981.	Yo estaba contenta pero a la vez sorprendida por lo que pasaba. Nunca tuve miedo porque creo que en esa época era bastante inconsciente. Era más importante el logro del evento y el festejo y la libertad que el miedo.	Mucha gente, muy emocionante.
¿Cómo te enteraste	Vino un amigo a mi	Me enteré por mis	No responde.

del atentado al teatro Del Picadero?	casa y me dijo: *"No vas a poder ir más al Teatro Picadero. Dijeron que se quemó."* Me quedé perpleja y angustiada y salí a averiguar más.	compañeros y creo que también por los diarios y la televisión.	
Luego del atentado al teatro Del Picadero, cuando se continuó el ciclo en el Teatro Tabarís ¿tuviste miedo de seguir concurriendo a las funciones?	No tuve miedo en absoluto después del atentado. En mi caso, había vivido ya cosas peores en Córdoba, con Menéndez.	No. Creo que si me pasara ahora sí lo tendría. Pensaba que ya había habido un atentado y ya no podría haber otro. Intentaron amedrentarnos y no pudieron. Y me di cuenta de que el gobierno militar estaba muy debilitado y que en cualquier momento se tendrían que ir.	Fui directo al Tabarís.
¿Notaste alguna diferencia en cuanto al tipo de público en la segunda etapa del primer ciclo de Teatro Abierto 1981? ¿Fue menor o mayor la diversidad del público?	La cantidad creció y también el interés.	Mayor.	--- no asistió al Teatro Del Picadero.
¿Notaste alguna diferencia en cuanto a cantidad de público en la segunda etapa del primer ciclo de Teatro Abierto 1981?	La gente había aumentado en número: las colas eran en la calle y eran más largas. Algunas obras que estaban en mi carnet anterior, ya no las pude conseguir. Si quisieron perjudicarnos, no lo lograron. Crecimos.	Me parece que fue más gente todavía. Se incrementó.	--- no asistió al Teatro Del Picadero.
¿Pudiste seguir todo el ciclo Teatro Abierto 1981? ¿o te enteraste cuando éste continuó en Teatro Tabarís?	Si, hice todo el ciclo TA 81, menos ciertas obras que me coincidían con un curso de perfeccionamiento en Psicodrama que hacía en La Plata. Yo tomé conocimiento desde el principio. Hay que considerar que la dictadura había perdido por	Seguí casi todo.	--- no asistió al Teatro Del Picadero.

	entonces, cierto grado de su violencia más brutal de los años 70. Entonces paraban en la calle a la gente joven que llevaba libros.		
¿Compraste el libro Teatro Abierto 1981?	Compré el libro Teatro Abierto. Como dato particular, me lo vendió en la fila del Tabarís, el actor Manuel Callau que por entonces no era muy conocido y desempeñaba un rol en la obra “Mi obelisco y yo” en este evento.	Sí. Pero ahora no lo tengo. No sé si lo presté o si se perdió en alguna mudanza y lo lamento.	Si.
¿Estuviste en el cierre del primer ciclo? Si así fuera ¿cómo fue? O si no estuviste ¿qué noticias te llegaron?	Sí, el ciclo fue parejo y nunca decayó el entusiasmo. Una verdadera fiesta.	No recuerdo.	No responde.
¿Qué significó para vos el acontecimiento Teatro Abierto 1981? ¿Podrías explicarlo?	Significó un acontecimiento extraordinario, no tanto por la calidad de las obras como una manifestación de apertura. Era como poder, por vez primera, decir: *"Aquí estamos, estos somos"* (Los artistas y la gente que arma el arte). Eso.	Significó la posibilidad de un cambio, alegría, libertad.	Expresar a través del teatro una protesta hacia la dictadura.
¿Conservás algún material de la época?	Si, conservo el libro con esos 21 estrenos de 1981 y un afiche grande con muchas cabecitas de espectadores, que aún se puede encontrar en librerías de viejo o casas particulares.	No.	No.
¿Tenías noticias que se había formado la Multipartidaria?	Eso de la Multipartidaria no tengo idea. Se van borrando las cosas.	Sí.	No.
¿Querés agregar algo más?	¿Si quiero agregar algo? Que me alegro de haber vivido esta experiencia y poder contarla.	Pienso en las posibilidades de los eventos culturales como herramienta de cambio.	No, perdón pero no tengo muchos más recuerdos.

Algunas Conclusiones

En el momento de abordaje a diversas personas que habían sido público de Teatro Abierto 1981, -por lo general personas mayores y con una edad considerable- y ya a casi treinta años de producido el primer ciclo del movimiento teatral de resistencia cultural, se observó en primer término, gran entusiasmo al nombrarles la temática. Todos quienes asistieron y participaron de Teatro Abierto 1981, al relatarlo verbalmente, señalaron que fue un hecho muy relevante en sus vidas. Pero no todas las personas localizadas pudieron más tarde responder el cuestionario o dar su testimonio por escrito. Y en algunos casos, no todas las preguntas fueron siempre respondidas.

Muchas de esas personas, en principio sí estuvieron dispuestas a dar su testimonio y de hecho mantuvieron largas conversaciones informales en las que de inmediato evocaron a Teatro Abierto 1981 y la época en que este acontecimiento sucedió. Por lo general, les produjo afectación, emociones de diverso orden, recuerdos afectivos junto a otros muy dolorosos. Tal vez ese sea el motivo por el que la mayor parte de ellos, luego tuvo dificultades para completar la encuesta por escrito. Se atribuye la resistencia debido a que al abrir zonas emotivas, junto con la alegría al expresar sus sentimientos, aparecieron conjuntamente esos recuerdos traumáticos. Por ese motivo, en esos casos se resolvió no volver a insistir.

Ante la primera pregunta: "¿Cómo te enteraste sobre Teatro Abierto 1981?, en general las personas encuestadas no lo recuerdan o bien refieren haber sido invitadas por alguien de su lugar de trabajo o estudio.

Por otro lado, es necesario recordar que para el mismo momento en que emergía Teatro Abierto, también se lanzó la Multipartidaria. Este colectivo, estuvo compuesta por partidos políticos argentinos mayoritarios: Unión Cívica Radical (UCR), Partido Justicialista (PJ), Partido Intransigente (PI), Partido Demócrata Cristiano (PDC) y Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) que el 14 de julio de 1981 emitió en la primera reunión pública y se constituyó como una junta política convocante. Mediante la emisión de un comunicado de prensa que se denominó "convocatoria nacional" y estaba destinada a todos los sectores políticos, sociales, religiosos, económicos y culturales, declaraban que: *"De esta manera damos por iniciada la etapa de transición hacia la democracia, objetivo que constituye nuestra decisión intransferible e irrevocable. Lo hacemos bajo el lema del Episcopado Argentino: la reconciliación nacional."* Sus dirigentes, luego llevaron a cabo una serie de reuniones con la jerarquía de la iglesia

católica y con los demás partidos políticos para ampliar la convocatoria pública inicial y durante el mes de agosto 1981, representantes de la Multipartidaria se reunieron con el Episcopado Nacional. Luego se sumaron y la ampliaron con la participación de los partidos: Socialista Unificado (PSU), Confederación Socialista Argentina (CSA), Frente de Izquierda Popular (FIP), Línea Popular, Socialista Popular (PSP-García Costa), Comunista (PC), Socialista Popular (PSP-Estévez Boero), Frente de Izquierda Nacional (FIP-Corriente Nacional).

No obstante es llamativo, que mayoritariamente el público, no relacione o no ligue que Teatro Abierto 1981 que se inició el 28 de julio de 1981, ocurrió en paralelo con la constitución de la Multipartidaria.

Por lo general, el público desconocía o no tiene presente que los partidos políticos que habían sido proscriptos, frente a la coyuntura se habían reagrupado y mantenían conversaciones y acuerdos con los funcionarios del recambio de Jorge R. Videla por Roberto Viola quien presidiría luego la junta del gobierno. En esa coyuntura, algunos de los responsables del gobierno *de facto*, -que representaban a distintas facciones, demostrando que el poder ya no era compacto como en 1976-, algunos de ellos buscaban una "salida" a la crisis generada por el propio régimen dictatorial. Los "desaparecidos", las prácticas del terrorismo de estado, la destrucción del aparato productivo y fuentes de producción de recursos, el endeudamiento externo del país, así como la debacle económica, entre los rasgos más salientes, hacía insostenible al régimen mantenerse como en sus comienzos. Además, ante la necesidad de recambio de autoridades que ellos mismos se habían impuesto en sus propios estatutos, luego de tomar el poder la facción de Viola, enseguida por un auto golpe, los sectores hegemónicos retomaron el rumbo inicial del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, con el general Fortunato Galtieri a la cabeza, quien reemplazó a Viola y al ministro de economía Lorenzo Sigaut por Roberto Alemann, retomando y profundizando los lineamientos iniciales llevados a cabo por el ministro de economía José Martínez de Hoz.

Se concluye que en la concreción de Teatro Abierto 1981 lograda por la congregación de los artistas, técnicos quienes junto al público acompañado por un grupo de intelectuales, operó en determinada coyuntura política y en ciertas condiciones dadas y enfrentó a la dictadura vigente. Sin embargo, no sólo el público y aún otros protagonistas, no todos tuvieron presente la ligazón de la política, la que también comenzaba a emerger, en primer término desde los partidos políticos mayoritarios proscriptos pero que evidentemente estaban en contacto con algunos sectores buscando aparecer en la escena política. Es pertinente notar que los dirigentes de los partidos mayoritarios, si bien se estaba en dictadura, perfilaban un acuerdo de no revisar el pasado y lo hacían invocando y protegidos *"bajo el lema del Episcopado Argentino: la reconciliación nacional."*

Se destaca, que en el público asistente había una imperiosa necesidad de expresarse y por ese motivo también puso el cuerpo, concurrió ávido y fue participante del acontecimiento Teatro Abierto 1981 y produjo el convivio no sólo adentro de la sala. Primero en la Del Picadero; luego, después del incendio intencional que sufriera este teatro, asimismo en la Asamblea del Teatro Lasalle en la que se decidió la reanudación de las funciones en el Teatro Tabarís. En todas estas instancias se hizo más visible el entusiasmo y el poder expresarse, aún cuando la dictadura no había llegado a su fin, no sólo como teatristas, sino como ciudadanos.

Es necesario ensamblar la cuestión política con la teatral y la resistencia lograda, lo que no resta mérito alguno a los hacedores de Teatro Abierto 1981. Muy por el contrario porque al contextualizar a este acontecimiento, se lo observa como constitutivo de la historia tanto social y política de la argentina como de la historia del teatro argentino y cuyos protagonistas, como en este caso el público, más allá de sus intenciones, colaboró para que ello suceda.

Bibliografía

Canelo, Paula, 2008. *"El proceso en su laberinto: la interna militar, de Videla a Bignone"*. 1ra. Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge, 2007. *"Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad"*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel.

Villagra, Irene (en prensa) *"Teatro Abierto 1981: Teatrología e Historia. Dictatura, Multipartidaria, Resistencia Cultural, Archivo inédito de Osvaldo Dragún y Nuevos testimonios de protagonistas"*

Fuentes

"Convocatoria Nacional", primer documento público emitido por la Multipartidaria el 14 de julio de 1981.

“Lo político en el cuerpo: el cuerpo-negro: Madre coraje (Brasil, 2010)”

Lucas Sebastián Martinelli (UBA)
balcarce1415@hotmail.com

Resumen

La crítica académica a una obra de teatro callejera de Porto alegre, puesta en diversos espacios públicos durante el año 2010: *Mãe corajem* de Bertold Brecht, se toma como punto de partida y reflexión sobre las implicancias del cuerpo como signo escénico en un espectáculo de representación. El grupo de actores constituido por negros, evidencian su cuerpo como campo de batalla simbólico y de necesaria consideración en la comprensión estética del hecho teatral. La lucha política presente en el discurso Brechtiano, toma un nuevo plano en las luchas por la consideración de los cuerpos.

Propuesta en Madre Coraje

El presente artículo se propone realizar un análisis crítico sobre un espectáculo de teatro callejero contemporáneo centrado en su articulación política, teatro y cuerpo.

"*Mãe corajem*" es una obra brasilera del sistema teatral del Estado de Rio grande do Sul, puesta en escena durante el 2010. Específicamente en Porto Alegre, ciudad capital, que posee una vasta tradición en teatro callejero y teatro universitario: *“Porto Alegre sempre se orgulho de ser, de alguma forma, uma terra historicamente vocacionada para o teatro de rua, os números e a producao teatral de rua atestavam esta afirmação, contudo, nao encontrávamos uma ponte histórica concreta para tal tese, talvez, nem fosse necessária tal ponte”(Oliveira, 2010: 11).*

La pieza recreada por el grupo Caixa-Preta, en actividad desde el año 2002, que según Oliveira está: *“Compromeitido com a investigação de uma linguagem teatral fundamentada na brasilidade e na identidade gestual calcada nos elementos constitutivos da cultura brasileira. O grupo tem inovado na utilização de elementos estéticos afro-brasileiros, sem torná-las elementos folclorizados, mas como recursos a serviço da narrativa e da encenação”(Oliveira, 2010: 112).* La puesta en escena del texto de Bertold Brecht articula el lugar del cuerpo del actor de una manera tal en la que la materialidad de ese cuerpo es puesta en evidencia para la comprensión completa del discurso espectacular. El cuerpo del actor se transforma en un signo de acceso a cogniciones referentes a la cultura brasilera desde una perspectiva política.

Las Textualidades

Uno de los sinónimos claves de teatro político en el teatro Occidental es Bertold Brecht. Generalmente, la tradición de teatro callejero en el siglo XX se propone al mismo tiempo como arte y praxis política. La obra "*Mãe corajem*" como una puesta de teatro callejero de la obra "*Madre Coraje y sus hijos*" de Brecht, fue realizada en distintos espacios públicos, se trata de una obra que se autopropone política en primera instancia. Además su procedimiento de batalla como característica principalmente diferenciadora: el grupo está integralmente conformado por actores negros. Por lo tanto, más allá de la posible premisa que pueda llegar a establecerse por pensar en una teatralidad política *a priori*, por tratarse de teatro callejero y de Brecht, no es tal. Consideramos, al igual que Beatriz Trastoy, que:

> (…) la politicidad de los espectáculos teatrales no es *necesariamente* una cualidad intrínseca de los mismos, basada *exclusivamente* en determinados repertorios temáticos y/o procedimientos discursivos (...) Prefiero, en cambio, considerar *político* cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada (…) (Beatriz Trastoy, 2010: 23).

El objeto en cuestión se trata de una puesta en escena estilizada (entendiéndola por tal la actualización de un texto dramático de manera amplia, ya que el texto es tomado integralmente pero como excusa para entrar en diálogo con otros sentidos en las luchas por la identidad negra). Aunque para efectos analíticos pensamos en tal como un texto espectacular, que en palabras de Pavis es "un sistema abstracto, un conjunto organizado de signos (2000: 25)". Los signos que organizamos, son aquellos que construyen vínculos semánticos en las posibles semantizaciones de los cuerpos que forman parte del hecho teatral.

El siguiente análisis interrelaciona el análisis-reportaje y el análisis-reconstrucción propuestos por Pavis, que señala, en el primero *"una puntuación emocional (...), observa in situ (...), atestiguar emergencia y su influencia en la formación del sentido (y de los sentidos) (Op.Cit. 26)"* y en el segundo: *"Códigos socioculturales o como contexto social (...), sociosemiótica (Op.cit. 27)".* A tal fin, los bloques estructurales de esta crítica se construyen centrados en: el espacio, el material visual, la música y el cuerpo negro.

Nuestro Espacio

La obra es realizada con un público distribuido circularmente. Lo que provoca una evidenciación de comportamientos colectivos al visibilizar conductas de otros asistentes.

Contemplamos al espectáculo y a otros sujetos espectadores contemplando que se vuelven parte de él. Los aplausos convocan más espectadores para formar parte del evento. En otros momentos personas ajenas atraviesan espacios, que para los espectadores continuos se convirtieron en espacios de veda. Los actores pocas veces reaccionan a esto para su provecho. Parece ser que los espectadores sí se dan cuenta y lo disimulan. Pues los actores realizan esfuerzos por mantener la forma ensayada del relato (como organización espacial-temporal de línea de acción). Los actores en la representación asistida no supieron utilizar recursos externos, para su propia composición: es particularmente llamativo, un momento de invasión y guerra donde un avión atraviesa el cielo. Pues, para la visión externa completó una forma estética unificada. Sin embargo, los actores no lograron unir su mirada con la del avión, en momento de plena batalla con lo que podría haber llegado a ser un perfecto gag cómico. A pesar de que la propuesta de una espacialidad "diferente" parece proponerse, no se completa.

En la tradición de *Teatro de rua* (Teatro callejero), en Porto Alegre se toman muchos modelos relacionados a la Comedia del Arte que terminan en algunas escuelas solidificándose en estructuras académicas rígidas. Lo que es un problema pedagógico importante para la transmisión de habilidades cómicas en la Comedia del arte "tradicional", ya que paradójicamente acaba resultando en detrimento de la improvisación lúdica.

El Material Visual

Madre coraje que está vestida como una *mae de santos,* sus hijos también utilizan distintas prendas de las religiones afro en sus formas icónicas reconocidas como el folclore de Salvador de Bahia. Los soldados tienen prendas indefinidas con tela de camuflaje militar. Todos los actores van intercambiando el rol de la madre, y van haciendo todos los personajes. El procedimiento, que además genera distanciamiento, evidencia en el vestuario que se van intercambiando constantemente que personaje es cada uno. Construyendo un código particular en la obra. Cada actor está maquillado con diseños carnavalescos que dejan huella de su identidad personal y real. Es decir, que son actores jugando un rol escénico.

Madre Coraje tira los Buzios, una especie de oráculo propia de las religiones afro-brasileras, como: el candomblé, la umbanda o el batuke. Su materialidad consiste en unos caracoles (Buzios) tirados sobre una fuente redonda de mimbre. En reiteradas oportunidades se tiran los Buzios para interactuar lúdico y tímidamente, como otra forma de contacto, en las aproximaciones a los espectadores. Con ese recurso ella puede ver quien será el próximo a quien le espera la muerte.

Un elemento ritual de origen afro es un traje con forma de ortoedro en pie que se coloca sobre

el cuerpo. El mismo, cubierto de telas de colores, aumenta las dimensiones del cuerpo con su aspecto de máscara gigante, ya que no se ve ni rostro ni dimensión antropomórfica. En la religión, su finalidad es chamánica y que en los momentos de su utilización una deidad se introduce dentro del cuerpo del sujeto, dando paso a la hierofanía. Este procedimiento se utiliza en la muerte de cada hijo de madre Coraje.

El carromato de madre coraje es una *combi*, cortada al medio y reformada. Utilizada como medio de transporte y depósito de vestuarios y utilería. Lo que genera otro aspecto de intemporalidad en la obra.

La percusión es Música

La música es instrumentada y realizada con percusión por los actores. Compuesta con las influencias de las músicas de matriz africana (coco, maracatú, cambinda, capoeira angola, etc.). En su neto procedimiento épico, las canciones son tomadas, como forma de cuestionar la historia y llevar a la reflexión y al mismo tiempo funciona problematizando la particularidad cultural negra en Brasil. Es decir, se ingresa desde este aspecto también a otra especificidad del texto espectacular, el entramado simbólico-cultural que se constituyen en relación al negro, el esclavo y la religión. Elementos presentados como manifestaciones vivas y presentes en la cultura.

El cuerpo negro-Político

El dato tal vez más interesante de la unicidad de la representación asistida. Hecho motor del presente trabajo, fueron tres nenes negros. Se ha considerado esta dimensión, presente en la obra, que constantemente, además de observar los actores, se pueden observar los otros espectadores incluyéndolos en muchas de las propias reacciones. El espacio abierto, la ribera del rio de la Usina Do Gasometro, uno de los paseos más populares de Porto Alegre, permite la constante circulación de gente. Tres nenes pequeños negros venían solos, caminando y jugando, cuando chocan con el espacio de la obra y los actores, se quedaron mirando sorprendidos. Muchas veces, hay una ruptura en el texto que nos permite ingresar a otra textualidad, tal como dice Barthes: *"El texto tampoco es isótropo: los bordes, la fisura, son imprevisibles (2008: 51)".* Lo inalcanzable es la certeza de si el detenimiento fue causado por la simple sorpresa de estar caminando los tres solos en la calle y encontrarse un espectáculo, o fue el ver que un grupo de negros igual que ellos estaban actuando, les dio mayor interés. Presencia de un hecho anecdótico que hace referencia a cómo una articulación política debe darse en relación a hechos presentes: en el plano concreto de acciones que conlleven algún tipo de interpelación o modificación de lo real.

En Brasil, como en muchos países de Occidente, la imagen corporal está construida mediáticamente por referentes en su mayoría blancos. Es decir, las lecturas de las imágenes de los negros en el arte, están principalmente vinculados a la falta de subjetividad integral, es decir, los negros en el imaginario construido blanco se configuran con rasgos clasificatorios apriorísticos: *"La clasificación epidérmica de los individuos marcó tan profundamente las experiencias históricas de la población de América, que aún hoy, el cuerpo humano es vehículo de un tipo de código moral y estético determinado sobre todo, por sus rasgos externos." (Fonseca, 2001:90)".* En teatro, tal vez uno de los textos clásicos que con más claridad opera en este sentido, sea Otello de Shakespeare, que presenta un hombre exponente de su "raza", donde los negros son *"puro cuerpo, que son más cuerpo que intelecto, que son músculo, sensualidad, sexo y dinamismo" (Bartra: 8).*

Ingresamos con otro dato de mayor subjetividad al análisis: nos encontramos antes de la participación en el evento, con el prejuicio de una supuesta exclusión a los *blancos* que implicaba una obra donde los actores sean solamente negros. Después del momento señalado como de ingreso a otros sentidos del texto espectacular al presenciar la situación. La pregunta se transforma, en si nos llegamos a preguntar alguna vez si no es molesto que haya piezas dramáticas donde todos los actores sean blancos y que no tomemos eso, como una exclusión. O si llega a haber negros en la representación estética, es porque lo probable es que tenga que ver con algún tipo de carga semántica que presuma información sobre ellos.

En el caso específicamente del cuerpo. Esto nos lleva a reflexionar sobre lo blanco y lo negro. Como si el cuerpo tuviese un solo color. Pretensión poco sostenible considerando los cambios no solo en toda la superficie de la piel, sino también en las mismas regiones de un día a otro. Si el cuerpo en constante movimiento, contacto con luces, con pelos, con superficies, con fondos cromáticos diferentes que cambian constantemente sus colores.

El problema concreto es cuales son las raíces culturales se insertan en nuestra visión para denominar a un cuerpo de negro o de blanco. La operación fetichizante para decir que alguien es negro o blanco es del mismo rango que esas categorías tan vacías que aceptamos todos los días para ordenar el mundo y que resumen nuestra condición de sujetos en relación de trabajo con el sistema.

Este texto espectacular es emergente de un proceso amplio:

> *(...) tanto en relación con los conflictos identitarios que colocan las imágenes del negro y de la negrura en un universo aún marcado por*

> *estereotipos negativos o por disensiones localizadas, cuanto por la preocupación de que se fortalecieran las manifestaciones de la herencia africana, en la cultura brasileña, muchos mitos sobre la cuestión del color y de la raza en el imaginario de nación, en Brasil, están siendo puestos en cuestión (Fonseca, 2001:93).*

Así, se pone en juego una denuncia sobre las raíces ideológicas de los procesos de percepción sobre la cuestión negra. El cuerpo negro, es en los medios de comunicación hegemónicos, aquello que Judith Butler llama abyecto: *"(...) aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (...)" (2002: 23).*

El cuerpo-negro como cuerpo-abyecto está siendo puesto en discusión en Brasil. Esta obra es un discurso emergente que forma parte de esa lucha. Pero forma parte de una sociedad donde los discursos hegemónicos son raramente puestos en cuestión. El problema mismo, es no solo discursivo, sino mucho más complejo, ya que la categoría de negro/blanco, remite y reconstruye la idea de raza: *"Já no Brasil, os negros são 45%. (...) As raças são conceitos* ***socialmente construídos*** *e se reproduzem no cotidiano da vida brasileira (e na cubana e estadunidense)"(Romano, 2003).*

La obra no da una respuesta directa sobre el asunto. Pone en escena, disponible a cualquier espectador, la problemática de la negritud. Se coloca así como emergente de propuestas de lucha contemporánea contra vínculos naturalizados de tejidos construidos culturalmente. Por lo tanto, la existencia de una supuesta raza, en este sentido, se vuelve un modo más del entramado discursivo de ocultar realidades y a su vez (lo más peligroso), de construirlas. Esta lucha de poder simbólico, tiene repercusiones concretas en los cuerpos y principalmente en los sujetos, que no son otra cosa que el entramado de signos configurados en sus cuerpos.

Bibliografía:

Barthes, Roland, 2008. El placer del texto y lección inaugural, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bartra, Eli, "Negritud y feminismo. Arte popular brasileño", Revista Arte y Políticas de identidad. *Versión digital disponible en:* http://www.arteypoliticasdeidentidad.org/?cat=14. *Fecha de consulta: 2 de Mayo de 2011.*

Butler, Judith, 2002. Cuerpos que importan, Buenos Aires, Paidós.

Fonseca, Maria Nazareth Soares, 2001. (organizadora). Brasil afrobrasileiro, Belo Horizonte, Auténtica.

Romano Trantegenberg, Marcelo Henrique, "A luta contra o racismo no Brasil hoje e o movimento docente", Revista Espaco Academico, N°30, Noviembre de 2003, ISSN:1519.6186. Versión digital disponible en: http://www.espacoacademico.com.br/030/30ctragtenberg.htm*. Fecha de consulta: 2 de Mayo de 2011.*

Oliveira, Jessé, 2010. Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre, Porto Alegre, Editora Ueba.

Pavis, Patrice, 2000. El análisis de los espectáculos, Buenos Aires, Paidós.

Trastoy, Beatriz,"Un siglo (más) de teatro político en Buenos aires", en telondefondo de 11 de julio de 2011. Versión digital disponible en: http://telondefondo.org*. Fecha de consulta 2 de Mayo de 2011.*

Link, Daniel. "Beatriz Sarlo: La industria Benjamín no decae", en Ñ, 1º abril 2011. Versión digital disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Entrevista_Beatriz_Sarlo-Benjamin_0_455354469.html*. Fecha de consulta: 29 de abril de 2011.*

El teatro independiente en el Teatro Municipal de Comedia (1944 y 1945)

María Fukelman (CCC/UBA)
mariafukelman@gmail.com

En el año 1937 se sanciona la Ordenanza 8612, que le daba la concesión del Teatro Corrientes, sin cargo alguno, a Leónidas Barletta y a su Teatro del Pueblo, para ser utilizado con fines artísticos y culturales durante 25 años. Este acuerdo no se cumplió, ya que en 1943, luego del golpe militar por el cual el General Arturo Rawson derroca al presidente Ramón Castillo -única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador-, las autoridades municipales echaron a Barletta de su cargo en un (supuesto) violento desalojo.

Según el informe que Enrique Pearson redactó, dirigido al Sr. Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal, Dr. Héctor A. Llambías, algunos de los motivos de la "disconformidad" con la gestión del Teatro del Pueblo fueron: el anonimato de los artistas elegidos, la "inmoralidad" de algunas de las obras representadas (como "*La Mandrágora*") y la tendencia izquierdista, afín al comunismo, tanto del Teatro Polémico (funciones en las que se debatía sobre las obras realizadas anteriormente) como del mismo Leónidas Barletta. Como primera medida podemos preguntarnos en este punto por los motivos de este análisis minucioso, es decir, por qué Pearson intentó dar legitimidad a una medida que no necesitaba tenerla, dado que provenía de un gobierno dictatorial. Además, al realizar una crítica al teatro independiente que ofrecía el Teatro del Pueblo y a la ideología que allí se profería y, de hecho, al preguntarse la razón de la consignación del edificio de Corrientes 1530 a Leónidas Barletta, el autor del informe también deja en claro que esta entrega había sido para Barletta pero que podría haber sido para cualquier otro director de teatro independiente. Podemos decir que, con sus palabras, se proponía "dividir las aguas" entre los distintos grupos de teatro independiente.

A pesar de estas críticas, con la instauración del Teatro Municipal se proclamó, en su decreto de creación, que el teatro oficial iba a dar lugar a los teatros independientes que se destacaran en la ciudad de Buenos Aires: "El Teatro Municipal destinará todos los años un mes de su actividad a organizar la rotación en su escenario de los Teatros Independientes que actúen en la Metrópoli, procurando destacar y estimular de tal modo las creaciones de sus elementos" (en Fos, s/d). De alguna manera, puede pensarse este acto como un intento por corregir el error de haberle dado importancia solamente a los elencos empresariales. Por otro lado, podemos interpretar que *Fausto* de Tezanos Pinto, el primer director del Teatro Municipal de Comedia, convoca a estos grupos porque aportarían cierto prestigio a la institución.

Siete fueron los grupos que se sumaron a esta propuesta. Planteamos la duda, en este punto, sobre por qué estos teatreros no hicieron "causa común" con Leónidas Barletta, expulsado del

edificio de Corrientes 1530 y, por el contrario, se sumaron a un establecimiento dirigido por un fascista. En este sentido, podemos entender que la fisura que pretendió llevar a cabo Enrique Pearson desde su informe, había causado efecto.

Este nuevo lugar para el teatro independiente impuesto por decreto fue respetado principalmente durante el año 1944, en donde se pudo ver a varios grupos de teatro independiente sobre los escenarios del Teatro Municipal. En general, sus espacios para subir a escena radicaban en los "Ciclos de Teatros Experimentales". Este término controvertido, porque da cuenta de cierta incomprensión por parte del teatro oficial hacia las puestas de estos grupos, refleja que las obras que tomaban los distintos elencos de teatro independiente eran piezas de autores extranjeros, aún no conocidas en nuestro país, y que se construían de una manera diferente de la habitual: por ejemplo, se alejaban de las figuras centrales del "capo-cómico".

Los grupos de teatro independiente (además de *La Cortina*[117]) y las obras elegidas para representar fueron los siguientes:

> Teatro Espondeo, grupo de teatro creado por la escritora Wally Zenner (lo dirigió a lo largo de sus ocho años de actividad) y por la docente y escritora María Velazco y Arias. Representaron el 18 de septiembre "*Mi corazón está en las montañas*" de William Saroyan (según Luis Ordaz fue este grupo el que dio a conocer a este autor en nuestro país), y el jueves 28 y el viernes 29 de septiembre "*Feliz viaje*" de Thornton Wilder y "*Donde está marcada la cruz*" de Eugene O'Neill. Las tres obras fueron dirigidas por Wally Zenner. Sus programas se integraron con piezas muy significativas de lo que Luis Ordaz considera "el mejor teatro europeo" (Ordaz, 1981). En sus elencos participaron Daniel Layer, Julio Vier, Antonieta Goldoni, Gerardo Rodrigo, Demetrio Ortega, Susana Domínguez, Oscar Ávila, Oscar Cini, Fernando Borges, Antonio Macro, Osvaldo Rubians, Haydee Bruno, Carmen Guevara, Hugo Moroni, Estela Osorio, Irene Alzúa, Pablo Guetufian, Vera Leban y Milde Hudes. Saulo Benavente fue el escenógrafo del conjunto y Jorge F. De Objeta el regisseur.
>
> Asociación Pro-Teatro Clásico, que representaron el 25 de septiembre "*El sí de las niñas*" de Leandro Fernández de Moratin. Los actores y actrices que integraron el elenco fueron Lidia Roberti, Lola Mirton, Aída Lascano, Víctor Centoya, Edgardo Beveraggi, Rafael Álvarez y Ricardo Campos.

[117] Este grupo es analizado por Jimena Trombetta, otra integrante del equipo de investigación.

Teatro Universitario de Buenos Aires, que llevaron a cabo el 6 de octubre la obra "*Fedon*" de Platón, dirigida por Manuel Somoza. Su elenco estaba compuesto por Arturo Vázquez, Mario Jorge d'Amato, Josefina Moya, Manuel Somoza, Aldo Peña Olmedo, Guillermo Abregú, Oscar Cantor y Carlos Gorgo Martínez. La escenografía estaba a cargo de Mario Vanarelli. Nélida Bossio y Marcelo Lerner se ocupaban de los figurines, y Fanny y Matilde Cacace del vestuario.

Nuestra Tierra, que representaron el 9 de diciembre "*¡Títeres de carne y hueso!*" de Carlos A. Foglia, dirigidos por César Lavera. Los actores y actrices de esta puesta fueron Santiago Savaglia, Miguel Quiri, Hortensia Giménez, Juan Carlos Loquercio, Lita Márquez, Milka Durán, Juan Massei, Roberto Carullo y Raúl Espeso.

Teatro Experimental Renacimiento, que realizaron "*El derrumbe*" de Martín Ramos, con dirección de Eleuterio P. Martines. El elenco estaba integrado por Jorge Baquero, R. Castillo, Ester Duval, Lilian Dubarry, Mártir del Castillo, O. Fortunato, A. García Doria, E. Primavera, Edgardo Quiroz, R. Real, A. Rizzo, Nelita Rueda y Ramona Sureda.

En 1945 el único aporte del teatro independiente lo dio la Agrupación Artística José Antonio Saldías, que representó "*La maldición del hechicero*" de Roberto Alonso, dirigida por Tino Martín[118]. Los actores y actrices que integraron el reparto fueron Marta Soler, Alicia Orleans, Nora Guren, Elba Garuzzo, Tino Martín, Gonzalo T. Pacheco, Francisco N. Sokolic, César Acosta, Enrique Vega, Jorge Blanco, Eduardo Faubel y Eduardo Danvers. Eddia A. Denis fue la regisseur, Alberto Marzal el apuntador y Alberto Barraza se ocupó del maquillaje.

Precisamente en 1945, Leónidas Barletta ofrece su mirada sobre cómo y por qué se gestó el teatro independiente en Buenos Aires. El autor afirma que este movimiento es producto de la "desesperación de tener que padecer un teatro comercial de tan menguados valores y propósitos" (Barletta, 1945) y critica a los autores -los considera vulgares por no ser poetas- y a los actores -opina que tenían limitados recursos e incapacidad imaginativa-. También dice que los escenógrafos, muchos de ellos formados en Europa, estaban siendo desaprovechados y condenados "a embadurnar papeles, a plegarse al absurdo y antiteatral naturalismo de actores" (Barletta, 1945), y que no había directores. Por tal motivo, "sin haber

[118]A su vez, en 1946, cuando Rabufetti ya estaba al frente de la gestión del Teatro Municipal, esta agrupación representó "Un ángel en la montaña" de Antonio Botta, con dirección de Tino Martín, y también se presentaron el Conjunto de Arte Teatral Quilmes, que llevó a cabo "Lo que le pasó a Reynoso" de Alberto Vacarezza, y la Compañía Independiente de Teatro Universal, que representó "Papa Lebonnard" de Jean Aicard, con dirección de Antonio Martianez.

logrado una significación, el teatro se sintió morir" (Barletta, 1945) y las muchedumbres se dirigieron hacia el cine y la fotografía. A su vez, esta crisis del teatro comercial, para Barletta, se vinculaba directamente con la falta de entusiasmo de las autoridades por el arte, ya que no les resultaba productivo construir teatros. Ante estas necesidades, entonces, se fue forjando el teatro independiente, que en 15 años ha dado sus frutos. "Un núcleo de poetas de la escena, de categoría que desconocen los de la escena comercial; un plantel de artistas, a veces, quizás menos actores, pero siempre mucho más artistas que los del teatro comercial; directores sin otras limitaciones que la falta de medios y su mayor o menor capacidad artística; decoradores, electricistas, modistos, maquilladores, sin los prejuicios de la vieja escena" (Barletta, 1945).

Por otro lado, Barletta señala como principales obstáculos para el teatro independiente la falta de locales adecuados para las experiencias y el poco entusiasmo por parte de las autoridades, que continuaba vigente, hacia la cosa artística, ya que cualquier posible innovación era prohibida por diferentes ordenanzas.

Como vimos, la mayoría de las obras que se representaban en los ciclos de teatro independiente eran de autores extranjeros, que necesitaban ser traducidas. Si bien las críticas de los medios gráficos eran bastante positivas -"aunque en términos generales no comprendieron las propuestas, a las que generalmente tildaban de 'experimentales'" (Fos, s/d)-, este tema generaba cierto resquemor, ya que la crítica del momento pretendía mayor nacionalismo. Estos análisis positivos, a su vez, se diferenciaban de las críticas a las obras oficiales del Teatro Nacional de Comedia, que fueron bastardeadas notablemente, pero se acercaban a las opiniones favorables que se habían dado a los espectáculos durante la gestión de Barletta. Por ejemplo, las críticas hacia el Conjunto Espondeo hablaron muy bien tanto de las piezas dramáticas como de las representaciones, pero en el diario *Cabildo* pudo verse cierta "intención" cuando se comentó que las tres obras llevadas a cabo eran de procedencia norteamericana. A estas opiniones pueden sumarse las palabras del intendente de facto, teniente coronel César Caccia, quien, luego del estreno de "*La vida es sueño*" como parte de la representación oficial, en agosto de 1944, proclamaba:

> Lástima es, y grande, que los diversos conjuntos experimentales que actúan entre nosotros, no maticen su repertorio, compuesto casi exclusivamente sobre la base de traducciones, con algún drama, comedia, pieza breve, auto sacramental o comedieta, de que está llena la bibliografía teatral española, desde el dorado siglo hasta el presente. Si esta nueva representación del clásico drama calderoniano, llama a la reflexión a quienes dirigen estos conjuntos, el espectáculo del Municipal habrá

> cumplido un doble objetivo: brindar buen teatro y señalar un camino, buen camino por la razón misma de haber sido siempre recorrido (en Fos, s/d).

Si bien los grupos de teatro independiente eran diferentes, es decir, no representaban un pensamiento único ni formaban una unidad como sostuvo José Marial, podemos pensar que tomaban estas elecciones "rebeldes" porque sus líneas de pensamiento, tanto estética como ideológicamente, se encontraban en las antípodas (aunque con distintos matices) del "pensamiento nacionalista y de corte moralista" (Fos, s/d) que caracterizaba a la gestión de Tezanos Pinto. Sin embargo, como ya mencionamos, estas diferencias no perturbaron su presencia en el Teatro Municipal de Comedia ni impidieron el cumplimento del decreto que daba su lugar a los teatros independientes de Buenos Aires.

Bibliografía

Barletta, Leónidas, 1945. "El teatro independiente en Buenos Aires" en *Latitud*, año 1, nº 3, abril.

Críticas, 1944.

Fos, Carlos, 1944. "Los comienzos del Teatro Municipal, expresiones ideológicas en la gestión de Tezanos Pinto".

Fos, Carlos, s/f. "Un director preso de las tormentas políticas"

Ordaz, Luis, 1981. "El teatro independiente" en revista *Capítulo*, nº 88, Centro Editor de América Latina.

Ordaz, Luis, 1957. "Los teatros independientes" en *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán.

Pearson, Enrique, 1943. "Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires" en *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (sección "Departamento ejecutivo")*, Buenos Aires, 13 de diciembre.

Teatro Municipal de Comedia. *Diario 1944*.

Teatro Municipal de Comedia. *Diario 1945*.

Tanto la acción como la reflexión siempre están situadas

Pedro Espinosa (AINCRIT)
espinosapedro@hotmail.com

Un tema no suficientemente debatido hasta hoy, pero que comienza a ocupar un espacio propio, es el de la reflexión acerca de la autogestión como forma específica de producción teatral. Desde mediados de la década del sesenta —cuando el ejercicio del teatro independiente histórico emprendió un proceso que pareció alejarlo definitivamente de su punto de partida—, hasta la respuesta de Teatro Abierto en 1981, gran parte de los teatristas, de los críticos y de los investigadores teatrales, se apresuraron a firmar el acta de defunción de este movimiento. Y aún hoy se escucha a quienes dicen que no existe ni ha dejado huella. Habría que preguntarse por las razones de esta afirmación y, tal vez, pudiera ser ésta la primera pregunta de una serie que sería interesante que comencemos a formular.

En aquél período se vio cómo actores, escenógrafos, técnicos, dramaturgos y directores formados en el teatro independiente, se incorporaron a la producción comercial y estatal encontrando fuentes de trabajo también en la televisión. Sin embargo, no fueron pocos los que siguieron ligados a prácticas generadas en esta forma específica de producción, como la militancia cultural y el reconocimiento del esencial perfil político del teatro cuando no se lo utiliza como mercancía o mero ornamento santificado por las elites.

El teatro independiente histórico, el que se asumió con esta denominación y así fue reconocido por el público y sus primeros estudiosos, aparece definido de esta manera alrededor del año 1930 y finaliza disolviéndose en la producción cooperativa y de grupos, entre 1962 y 1970. La primera fecha corresponde a la pérdida de su sala por el Teatro Independiente Popular Fray Mocho, y la segunda al cierre de la sala de Nuevo Teatro, en una galería de la calle Corrientes, donde había funcionado el teatro Apolo, de merecido recuerdo. Entre estas fechas ocurre otro hecho significativo: el traspaso de la sala del Teatro de los Independientes que había fundado y conducía Onofre Lovero, a una sociedad encabezada por Jaime Kogan que la rebautizó Teatro Payró. El Fray Mocho estaba ubicado en la entonces calle Cangallo (hoy Juan Domingo Perón) 1522, el Nuevo Teatro Apolo en la avenida Corrientes 1388 y el Teatro de los Independientes en la calle San Martín 766.

Todo esto, claro, en la ciudad de Buenos Aires. Hay que recordar que el teatro independiente nace y se desarrolla en Buenos Aires, apareciendo algunas muestras aisladas en las provincias; muchas de ellas que generalmente se limitaban a experiencias de aficionados en presentaciones con escasa continuidad. El crecimiento en todo el país se aceleró a fines de la década del cuarenta y en toda la del cincuenta e influyó en este desarrollo de manera determinante el viraje que tomó el teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires, y las giras nacionales del Fray Mocho.

Estos escasos datos están provocando más preguntas que obligan a abrir el foco y dar un rodeo por otros campos para comprender el devenir de este movimiento. Digo movimiento y muchos preguntarán: ¿Por qué movimiento, qué se quiere decir con esto? También: ¿por qué en 1930? ¿qué pasó entre 1930 y 1970?

Podemos plantear, por supuesto, muchas otras preguntas, que nos obligarían a ser más precisos para iniciar esta exploración por las etapas y contextos del teatro independiente histórico, y su articulación con las prácticas actuales del teatro de autogestión. Una primera tarea sería reconocer las áreas más amplias que rodean, que abarcan al teatro independiente histórico, funcionando como continente y marco de su desarrollo.

En primer lugar, el teatro independiente integra el teatro argentino, forma parte de él; no es posible estudiarlo sin ubicarlo en los procesos vividos por el teatro producido en la Argentina. No sólo, por supuesto, el teatro con participación de dramaturgos argentinos. Un montaje en cualquier lugar de la República con actuación, dirección y público argentinos de un texto de Shakespeare, Brecht, Chejov, Beckett o Heiner Müller, es una producción argentina.

¿Por qué? Ésta es una de las tantas preguntas a la que hay que buscarle respuestas.

El movimiento dejó su marca en la organización cooperativa que abarcó un amplio campo; también en el compromiso social de los artistas teatrales frente a las dictaduras de 1967 y 1976, y la consecuente participación en las entidades gremiales, como la Asociación Argentina de Actores, entre otras. Teatro Abierto, durante los años finales de la última dictadura cívico militar, y TxI luego, así como las numerosas y variadas expresiones de teatro comunitario, no sólo reconocen aquél espíritu y aquella ideología, sino que varios de sus animadores principales habían tenido su bautismo de fuego en aquellas batallas de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

A partir de 1984 la actividad teatral se expande en la ciudad de Buenos Aires y en todas las capitales del país, así como en muchísimas ciudades más pequeñas. La agitación y la movilización en favor de una ley de fomento al teatro independiente recorrieron la Argentina; y también se produjo un crecimiento de los talleres de formación actoral y una inédita multiplicación de diferentes propuestas estéticas.

La creación del Instituto Nacional del Teatro, de Proteatro en la ciudad de Buenos Aires y, recientemente, del Consejo Provincial de Teatro Independiente en la Provincia de Buenos Aires, así como movilizaciones en la mayoría de las provincias, son el resultado del fervor y la persistencia de los teatristas que cada día organizan encuentros, jornadas y congresos, donde el debate acerca de la autogestión teatral compite cuerpo a cuerpo con los tradicionales estudios académicos.

En este momento se pone en evidencia la necesidad de acometer con continuidad el ejercicio reflexivo, teórico y sistemático de los problemas —no sólo estéticos— que afronta la autogestión. E, inclusive, indagar en las articulaciones entre forma específica de producción y elección poética.

En charlas informales, en participaciones en foros y en encuentros, han aparecido algunos temas que conviene puntualizar, porque es necesario ponerlos en cuestión; entre ellos:

1. La distinción entre empresa y entidad sin fines de lucro para evitar confusiones; tanto desde el punto de vista técnico como ético. La empresa comercial tiene como prioridad la ganancia, y este objetivo central subordina a todos los demás. Sin embargo, algunos teatristas e investigadores, críticos y periodistas no reconocen esta diferencia esencial entre producir teatro y producir ganancia mediante el teatro. Se habla de circuitos: el comercial, el oficial o el de autogestión, cuando no se utilizan otras expresiones que desvían el centro de atención, como las de teatro alternativo, u off o under. Se requiere prestar atención al lenguaje que se utiliza, que no es ni neutro ni inocente: está cargado de ideología. Para internarse en esta cuestión es necesario indagar con continuidad el tema de las formas específicas de producción en el teatro argentino, en el presente y en el pasado.

2. El rescate del sentido del teatro de autogestión. ¿Para qué y para quiénes se produce teatro?

3. Preguntar y preguntarse: ¿Las salas de reducidas dimensiones, y muchas de ellas improvisadas o recicladas, se consideran como espacios para el desarrollo de proyectos creativos o como meros espacios de propiedad privada que se suman al mercado del espectáculo?

4. Comparar la continuidad y la diferencia de las opciones actuales de autogestión en relación con el movimiento teatral independiente histórico desde la perspectiva de las formas de producción teatral.

5. Emprender estudios históricos del teatro independiente argentino en búsqueda de matrices que operen todavía en la producción teatral contemporánea.

6. Fijar con claridad y precisión el concepto de Estado y la relación de los teatristas con él. (En muchas de estas puntualizaciones reconozco criterios y conceptos planteados por Claudio Pansera, persistente animador de Ediciones Artes Escénicas).

Se suele repetir, por algunos teatristas, que las fronteras entre el teatro independiente, el comercial y el oficial están desdibujadas. “Somos todos lo mismo, gente de teatro”, o “lo que define al teatro comercial es que viene mucha gente”, diría un empresario. Pero está tratando de hacer pasar gato por liebre, porque comercial es producir mercancías (independientemente de su calidad) que le generen ganancias. Para esto utiliza dramaturgos, actores, directores y técnicos a quienes paga para que le produzcan ganancias. Ésta es la característica principal del teatro comercial. El teatro comercial no produce obras de teatro en tanto obras de teatro (con toda la complejidad que encierra esta frase), sino en tanto mercancías susceptibles de producir ganancias. Hablando en términos teóricos, la teoría del teatro comercial consiste en reducir la complejidad de una obra teatral a una mercancía.

El teatro oficial no persigue la ganancia, sino la difusión de la ideología artística y política del gobierno. Algunos teatros oficiales pueden llevar a cabo una acción relevante en su repertorio

y en su apertura a las provincias. No es el caso detenerse en esta cuestión. Los gobiernos podrán llevar a cabo atinadas gestiones o perversas; difundirán ideas variadas y atractivas que generen polémicas, o serán instrumento para disciplinar el pensamiento. Ya lo vivimos. Dependerán de las directivas centrales de los organismos oficiales de cultura y, como toda acción de gobierno, deberá ser vigilada y cuestionada. La producción teatral desde la esfera oficial (para bien o para mal, es otra discusión) no es generada libremente por los teatristas y el público. Allí también, el teatrista trabajador concurre a ponerse a las órdenes de sus empleadores.

Y de esto sí hay que hablar. Esta es la frontera que sigue existiendo y sobre la que se debe discutir. El teatrista que ofrece su cuerpo, su sensibilidad, su profesión a un empresario, sin decisión acerca del producto que elabora y que producirá ganancia para el empresario. O el que pone su oficio y su vocación, como un trabajador más, al servicio de políticas gubernamentales con las que podrá coincidir o no. Y, por otro lado, el que se une a otros en un proyecto común y, con libertad, se dirige a espectadores que asisten, también, por su propia elección.

Aquí, en este lugar, se debe reconocer la frontera, que sigue existiendo. No creo en la teoría de la madurez que manifiestan algunos cuando afirman: “El modelo de antagonismo entre el teatro comercial y el alternativo no triunfó, porque el teatro independiente creció”.

Este punto de vista hay que contrastarlo desde los marcos teóricos de la producción, y hay que distinguir entre la participación libre de los sujetos que intervienen en la producción, y aquellos alienados a estructuras que los ponen al servicio de intereses ajenos.

Recorrer estos temas, y otros más que se irán sumando, pareciera ser el reclamo de un sector de los teatristas de autogestión en todo el país, interesados en ejercer tareas de crítica y de investigación del campo teatral independiente desde el mismo campo. Tal vez sea necesario integrar a las reivindicaciones más urgentes y prácticas que ocupan el mayor espacio en los encuentros y debates, otras que atiendan cuestiones de fundamento y de reflexión que permitan construir un campo teórico específico. ¿Es posible una crítica y una investigación enraizadas y enmarcadas en la producción teatral independiente?

Una definición posible, sería aquella que señale que una producción teatral independiente es aquella que no tiene dependencia ni funcional, ni orgánica, ni económica ni jerárquica de organismos públicos oficiales y de empresas privadas de cualquier tipo. Cuya gestión sea autónoma y la organización, democrática. Y esta definición, que está incluida en la ley de creación del Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires, debería abarcar no sólo a los grupos o colectivos de producción de obras y espectáculos, sino también a quienes producen teoría, crítica e investigación. Este punto puede ser polémico pero debería ser encarado y discutido.

Se requiere, en los primeros pasos de este programa, practicar una mirada desde la perspectiva de la producción. Este enfoque ha sido utilizado en diversos campos, como el

científico, el del lenguaje o el de la literatura, entre otros (Confrontar Walter Benjamín, 1975; Pierre Bourdieu, 1983 y 1996; Néstor García Canclini, 1984 y 1995; Noé Jitrik, 1975; Jaime Labastida, 1974; Ferruccio Rossi Landi, 1970; Raymond Williams, 2001).

Se trataría entonces de definir el campo de la producción teatral independiente y de los conceptos pertinentes, para delimitar un territorio práctico y conceptual desde donde analizar las diferentes formas de producción escénica, pedagógica, historiográfica, crítica y teórica. Proponer diferentes proyectos en esta dirección.

En síntesis. Se escuchan voces que proponen discutir a fondo problemas referidos a la filosofía y a la historia del teatro de autogestión. Explorar su sentido; describir sus características específicas (qué es y qué no es el teatro de autogestión); revisitar el movimiento teatral independiente argentino y latinoamericano; pesquisar las innovaciones poéticas, organizativas, de gestión y de producción surgidas del teatro de autogestión. Esto, señalado aquí, con el agregado de otras cuestiones en la misma línea, sería un programa a desarrollar que debería también confrontarse con el teatro comercial, de empresa privada con fines de lucro, y el teatro oficial, dependiente de las estructuras políticas e ideológicas de los gobiernos y el Estado. Un criterio que habría que plantear en primer lugar es analizar las diferentes formas específicas de producción que existen en el teatro argentino. Este sería el primer paso de la reflexión; el segundo, tomar partido por la forma específica de producción independiente, para generar reflexión y teoría desde allí, admitiendo que no hay reflexión desligada de la acción, y que tanto la acción como la reflexión siempre están situadas.

Bibliografía citada

Benjamin, Walter (1975) *Tentativas sobre Brecht*. Taurus Ediciones, Madrid, España. (Título original: Versuche über Brecht, 1972, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Alemania)

Bourdieu, Pierre (1983) *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Buenos Aires, Argentina (Edición original en lengua francesa, 1971, Scoliés 1)

Bourdieu, Pierre (1996) *As regras da arte*, Companhia Das Letras, Sáo Paulo, Brasil (Edición original en lengua francesa, 1992, Éditions du Seuil)

Jitrik, Noé (1975) *Producción literaria y producción social,* Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.

Labastida, Jaime (1974, 3ra. edición) *Producción, ciencia y sociedad: de Descartes a Marx*, Siglo XXI, México.

Rossi Landi, Ferruccio (1970) *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela (Edición original en lengua italiana, 1968, Bompiani, Milán, Italia)

Williams, Raymond (2001) *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina. (Edición original en lengua inglesa, 1958; Traducida de la edición de 1987, The Hogarth Press, Londres)

Algunos aportes para un teatro crítico

Julian Bokser (CONICET-UBA-AINCRIT)
julianbok@hotmail.com

"El mundo teatral, o más generalmente estético,
no deja nunca, por esencia, de ser el lugar
de una discusión y de un combate donde resuena,
sorda o brutalmente, el ruido y las sacudidas de las
luchas políticas y sociales de la humanidad".
L. Althusser

Introducción

Mi interés y mi intención es plantear algunas ideas, conceptos y teorías (por supuesto que siempre ligadas y encarnadas en practicas que las tensionan) que contribuyan a problematizar las relaciones entre el teatro y la política. Discutir y debatir sobre estos temas es un ejercicio fundamental para poder seguir avanzando en el desarrollo del pensamiento y la acción de las experiencias que buscan transformar las relaciones sociales desde las prácticas escénicas.

Que todo teatro es político, incluido aquel que *pretende* no serlo, es algo que a esta altura no merece discusión. En todo caso, el interrogante y el desafío, actual pero también histórico, que se impone, es conocer y distinguir cuáles podrían ser algunos modos - y ya no modelos - para el desarrollo de un teatro crítico, contra hegemónico, transformador y cuestionador del statu quo.

Las experiencias situadas en el cruce entre el teatro y la política se encuentran atravesadas por múltiples tensiones de niveles muy distintos a la vez que enfrentan desafíos heterogéneos. Las actividades escénicas plantean interrogantes a diversos instituidos y lejos de ser simplemente simbólicas, están entrelazadas con prácticas materiales que consolidan o cuestionan las relaciones sociales: la cultura y el arte se encuentran indisociablemente ligados a los aparatos de producción y circulación que rigen una sociedad. El intento de abandonar posturas simplificadoras no implica desconocer la capacidad crítica de la acción teatral, sino justamente reconocer su potencial transformador y sus aportes a las distintas luchas: existen muchos casos en los que prácticas escénicas se enmarcan dentro de formas de disputa resistencia. A partir de 1945 se constata que aquello que fue experimental pasó a ser norma (Williams: 1997), y estrategias que en otro tiempo pudieron resultar revulsivas hoy forman parte del *status quo*, lo que hace necesario repensar los modos de producción y de circulación del teatro en nuestra sociedad, sobre todo en aquellos casos en los que se busca algún efecto cuestionador.

Las preguntas y las respuestas sobre esta temática tienen no solamente implicancias epistemológicas sino que abren también a la dimensión ética y política, ya que dan cuenta de un posicionamiento que no puede ser "inocente" ni "objetivo", y que debe ser revisado una y otra vez.

Como plantea Patricia Devesa, “este tipo de investigación requiere de un tipo especial de investigación, me refiero tanto a la metodología como al investigador que esté en permanente contacto con el acontecimiento escénico y en relación constante con los movimientos y organizaciones sociales y políticas”. El contacto directo obliga a una constante revisión del marco conceptual, lo cual constituye un desafío ya que en muchos casos hay una interpelación a los propios saberes que exige un trabajo de de-construcción y re-construcción de conceptos y de prácticas (Fernández: 2007). Para esto fue necesario elucidar los propios conceptos y los propios modos de pensar y actuar: en tal sentido, no se trata de ir a legitimar lo ya sabido y confirmar hipótesis, sino de interrogar los propios enunciados y las propias prácticas al mismo tiempo que se avanza en el conocimiento. Es preciso tomar distancia de la idea del teatro como *objeto* de conocimiento y es preferible pensar en un campo de problemas conformados por múltiples inscripciones: institucionales, políticas, históricas, geográficas, etc. Es necesario también incorporar nuevos criterios y utilizar herramientas conceptuales que permitan un abordaje multirreferencial. En este recorrido ha sido muy útil también poder habilitarse a pensar y trabajar de un modo transdisciplinario. Esto ha servido para no acotar el campo de análisis y para desmarcarse de miradas que intentarían explicar todo desde una sola disciplina.

Sobre la “autonomía estética”

En primer lugar, habría que problematizar la noción de esferas estancas y cerradas sobre sí mismas, tal como habitualmente se las considera en el imaginario instituido del sentido común (‘la economía”, “la política”, “el arte”). La propia concepción de esferas separadas es ideológica e histórica: corresponde al surgimiento del capitalismo, que fragmenta en planos (sobre todo a la economía y a la política) y los autonomiza. Esto no quiere decir que la citada división no tenga efectos: la ideología no es una ilusión ni un engaño, sino que produce realidad y la parcelación en esferas es efectiva en ese sentido. Pero justamente por eso no se puede seguir pensando “lo político” como una cualidad que le corresponde a algunas obras si y a otras no de acuerdo a su contenido, su forma o las relaciones entre ambos. Como plantea Brian Holmes, lo político no es un adjetivo circunstancial sino un atravesamiento permanente. Por la propia complejidad del quehacer artístico, las relaciones entre las funciones estéticas y las funciones sociales nunca son lineales ni claras. Según Rancière, la relaciones entre el arte y la política no están definidas por un pasaje de lo ficcional a lo real (o viceversa) y la relación entre estos ámbitos no es de exterioridad, sino que tanto uno como el otro permiten generar nuevas configuraciones de lo visible, lo decible y lo factible, rebelándose contra el sentido común y generando visiones polémicas que contrastan con la visión hegemónica. El teatro es una práctica entre prácticas, lo cual implica relaciones múltiples con otras esferas, con las cuales no se establecen ni relaciones de causalidad lineal ni relaciones de autonomía absoluta; es una práctica que sobredetermina, a la vez que es sobredeterminada, a otras prácticas. Producir revoluciones en el ámbito del teatro (como por ejemplo lo hizo Brecht según Althusser) tiene efectos

más allá de los límites de esta esfera: su influencia puede extenderse sobre otras formas. “Lo artístico” no es entonces una capacidad individual ni una característica de ciertas puestas en escena sino un espacio en el cual se dan disputas a partir de la posibilidad de desplazamientos y desencuentros con la ideología dominante. Lamentablemente, ha habido a lo largo de la historia algunas lecturas reduccionistas que generaron visiones estrechas de esta relación, ligadas al utilitarismo y a la prescripción de un conjunto de reglas a seguir.

Es difícil apostar a un arte crítico en un mundo donde, como dice Jameson, todo se ha vuelto arte, o al menos pretende hacerlo. Hoy se hace necesario repensar los modos de combinación de teatro y política, dejando de considerar este encuentro como la combinación o la superposición de dos esferas estancas. Lo específico del arte debe ser entonces considerado con respecto a la sociedad como un todo y no simplemente por lo que suceda al interior del ámbito artístico: debe ser analizado según el modo en que se constituye formando parte de las distintas prácticas sociales en una coyuntura histórica social dada.

El teatro que se constituye como alternativo debe lograr debilitar los centros de poder cultural, alterando sus jerarquías y sus valores y mostrando aquello que la sociedad niega. Aún bajo las condiciones que le impone el capitalismo, el teatro no se reduce a una pura mercancía y mantiene siempre su valor utópico e incluso la posibilidad de transgredir las formas ordinarias de la mercancía. El activismo teatral ha sido, es y seguramente seguirá siendo, una herramienta de intervención política en la búsqueda de la emancipación y la liberación de los sectores marginados, oprimidos, subalternos o dominados, según las múltiples denominaciones (Devesa: 2011). Los artistas que acompañan y militan los procesos de transformación social reconocen el campo de la cultura (en general) y de las artes escénicas (en particular) como un terreno propicio para disputar hegemonía a las clases dominante, en tanto conciben el campo de la cultura como un territorio en el que se disputa la producción de sistemas de valores y significaciones sociales. A pesar de todas las dificultades y los desencuentros, estamos obligados a seguir pensando las relaciones entre teatro y política, que lejos están de haber sido aclaradas o dilucidadas; incluso parecería que esa tarea (la de establecer cuál es esa relación) es imposible. Sin embargo, seguimos intentando hacerlo por todos aquellos que siguen buscando en el teatro caminos para la transformación, por todos aquellos que lo hicieron y por todos aquellos que anhelan y luchan por un mundo distinto, lejos de las guerras, el hambre y la barbarie del capitalismo.

Algunas definiciones posibles para un teatro critico, contra hegemónico y transformador

Los puntos que siguen no pretenden ser un decálogo ni un conjunto de recetas cerradas, sino simplemente aportar pistas que en todo caso sirvan mucho mas como punto de partida que como conclusión definitiva.

- Busca atacar a las relaciones sociales hegemónicas, moldeadas según las necesidades del mercado a través de la comunicación mediática.

- Convoca a los espectadores a participar activamente en la construcción de sentido, en vez de obligarlos a ser simples receptores pasivos. Sin embargo, no se trata solamente de terminar con la pasividad del espectador sino de reexaminar su actividad.

- Se aleja de estructuras panfletarias y permite desnaturalizar los sentidos hegemónicos.

- Busca sacudir la conciencia adormecida generando un "paisaje inédito de lo visible" (Rancière: 2010), un terreno de discordia con el orden establecido y otra distribución política de la mirada, que se presenta como alternativa.

- Resiste la espectacularización de las imágenes, una de las características centrales del capitalismo consumista (Richard: 2007).

- Genera dudas y cuestionamientos a los pactos hegemónicos sobre lo que una vida debiera ser, enunciando una crítica de las relaciones de poder.

- Desordena la percepción sobre las relaciones entre los hombres y para con la sociedad, produciendo un hiato, un salto en la comprensión ordenada de lo que es nuestra sociedad.

- Busca despertar la actividad, interrogando sobre las propias prácticas y los propios imaginarios Se busca mostrar, a la vez que generar, nuevas miradas sobre la relación entre lo cotidiano y lo establecido. Permite interrogar críticamente, a partir de formas estéticas, sobre el hombre y su época.

- Se ubica por fuera de los límites institucionales clásicos, interpelando de ese modo los modos más habituales de producción y circulación del arte en nuestras sociedades.

- Busca que los espectadores cuestionen aquello que está naturalizado y permite desarmar las visiones monolíticas y cerradas, permitiendo el surgimiento creativo de nuevas perspectivas.

- Generan territorios de subjetivación alternativa, ligados a la resistencia política y cultural.

- La propia operación de *ver* está problematizada, lo cual permite la reflexión crítica sobre el modo de estructurar y constituir las zonas de visibilidad e invisibilidad. Lo que se produce es una mirada renovada, que incluye un trabajo sobre el ejercicio de ver y genera una transformación.

- Plantea no solamente otras respuestas, sino sobre todo otras preguntas, otro modo de plantar los problemas que permitan abrir una brecha en el imaginario social instituido

El arte crítico es aquel que puede abrir líneas de separación en lo real y que conmueve el campo de lo dado, permitiendo además la construcción de otras formas en un proceso indeterminado (Rancière: 2010). Aquellas obras que logran *demistificar* las relaciones sociales pueden participar en la acumulación de contradicciones que provocan situaciones de ruptura y transformación.

Sobre los efectos y la imposibilidad de *direccionar*

El arte se resiste a ser un instrumento de reconocimiento lineal y no tiene la lógica de un juicio predicativo que permitiría expresar, de modo tajante y univoco, “esto es así". No se deja cristalizar en un resultado, sino que en su movimiento y a partir de su carácter procesal, no deja que se interrumpa el conflicto de las interpretaciones. El efecto de ruptura con lo establecido que genera el teatro (que incluso permite imaginar otras formas de sociedad) no puede ser determinado ni direccionado de antemano, ya que no hay forma de determinar y calcular los efectos de una obra de teatro: la obra es una potencia en movimiento, abierta y disponible para los que la atraviesan. Es el cambio de horizonte que se propone desde el arte lo que permite que surjan nuevos problemas, nuevas preguntas y la posibilidad de construir nuevas respuestas (Althusser: 1965).

La mayoría de los intentos de politizar al teatro se inscribieron en la tradición mimética y partieron de la premisa de mostrar los signos de la dominación, exponer hechos indignantes, burlarse de ellos y dejarlos en evidencia. En ellos, la conexión causa-efecto aparece de modo lineal y se busca que no haya rupturas entre la intención y el resultado (Rancière: 2010). Sin lugar a dudas, la noción de finalidad (en lo que al teatro se refiere) debe ser problematizada y repensada. Uno de los principales problemas del modelo mimético no se relaciona con la mayor o menor pericia del artista, sino que parte de suponer continuidad lineal entre causa y efecto. No es el contenido de los mensajes, lo que importa (o lo que *falla*) no es eso sino el dispositivo de transmisión de ese mensaje. Si la obra confirma lo que el espectador busca cuando va al teatro, todo permanece fijo, no hay movilidad sino simple confirmación y reconocimiento. En cambio, si el teatro logra conmover las estructuras partir de su movimiento, se hace posible producir un nuevo tipo de espectador.

Adorno fue uno de los primeros en reaccionar contra esa voluntad de ciertos artistas de forzar las significaciones y cortar el flujo, indefinido aunque no completamente indeterminado, de construcción de sentidos. Según su perspectiva, los artistas pueden proponer nuevas miradas sobre el mundo o desnudar aquello que el capitalismo esconde utilizando los más variados recursos, sin ceñirse a recetas estructuradas dictadas desde afuera. El arte se constituye de esta forma en el momento anti social –negativo- de la sociedad, siendo un tipo de negación que no da cuenta de lo reconocible e impide la aparición de sentidos claros. No se trata entonces de la ausencia de un sentido en particular, sino que el efecto artístico no permiten que la comprensión *total* sea lograda, por más que se intente hacerlo una y otra vez. De esta forma, el arte es una crítica (eterna) a la imposibilidad del sentido: sus formas no se cierran, presentando un continuo y frustrado ejercicio a quienes buscan que proponga definiciones claras y concisas, ya que la resolución de la comprensión (el llegar a un resultado) anula aquello que la obra posibilita. El fenómeno artístico no se extingue: no lo agotan ni las intenciones comunicativas de los artistas ni los modos de recepción del público. La eficacia, siempre paradójica, se da más por la sustracción y la suspensión de la pretensión de determinar efectos que por el agregado o la explicitación de las posturas políticas. Uno de los efectos posibles a lograr por el arte es el de producir una fricción con la ideología dominante. Esta ruptura (siempre compleja y que supone a su vez una serie de rupturas singulares) permite abrir una distancia, una fisura que modifica el terreno de lo existente, ya que lo que irrumpe tiene otra lógica y conlleva otras prácticas (Sainz Pezonaga: 2010). Lo característico de este tipo de arte es que establece una relación particular con su contexto, permitiendo ver, percibir y sentir la ideología del cual él mismo forma parte, pero dando lugar a la capacidad de realizar un movimiento que posibilite desprenderse de ella: son obras que producen un salto, una retirada, que les permite referirse a esa misma ideología de la cual surgen.

A partir de lo expuesto anteriormente, consideramos que en las prácticas artísticas los efectos no están garantizados de ningún modo; más aun, son imposibles de garantizar. Esto no quita que las obras tengan derivaciones: pueden modificar el modo de pensar y ser, creando nuevas formas y cuestionando lo establecido, pero nunca se puede terminar de amarrar los efectos, ni de calcular las relaciones entre lo artístico, lo intelectual y lo político. Lo que se puede producir son rupturas de las relaciones entre sentidos establecidos, entre la afectación y la interpretación. Esa ruptura es potencialmente transformadora, pero lo que viene después de ella no se puede direccionar. O tal vez si, pero es lo que hacen los medios de comunicación masiva, los formadores de opinión y los gerentes de marketing, no los artistas. Es la Industria Cultural (Adorno y Horkheimer: 2007), entendida como un aparato de control de la producción cultural, la que ofrece sus productos a un público colocado en una situación de pasividad, convirtiéndolo en un puro consumidor. Las obras críticas no son nunca trabajos completos; no se *realizan* sino en la conjunción creativa de actores y espectadores, que participan activamente de esta construcción.

Por otro lado, no se trata de considerar únicamente los modos de recepción y/o los efectos de las obras sino también a los dispositivos en los cuales estos se inscriben: los modos establecidos de transmisión relativos a los hechos artísticos y culturales forman parte de las estrategias de reproducción de las relaciones existentes. 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 otros formas de relación. En tal sentido, puede ser mucho mas movilizador políticamente hacer participes a los espectadores en los modos de construcción y deconstrucción de sentido que "bajar línea". La toma de posición explicita no es un elemento necesariamente valorable en las obras de arte, y generalmente las convicciones políticas que estas expresan son epifenómenos que no contribuyen al aspecto artístico y que incluso podrían perjudicarlo (Adorno: 2007). En algunos casos además se descuidan los aspectos artísticos, lo que resulta también en un obstáculo para los objetivos políticos. Algunas corrientes siguen buscando llenar de contenido político las obras mediante procedimientos (repetir lugares comunes, representar obras con contenido moral o narrar historias en las cuales se subrayan distintas injusticias) que ya han demostrado que no tienen asegurados sus objetivos. El propio Brecht fue muy crítico con aquellos artistas que buscaron "traducir" los dictámenes del buró político en obras de arte. Ubicar el lugar de la política dentro del teatro para accionar desde allí no es lo mismo que extrapolar sin más lo propio de una dentro del otro. Las determinaciones (ocultas y acalladas) deben ser encontradas y ocupadas si lo que se pretende es un efecto transformador. El teatro puede generar nuevas miradas sobre la realidad, pero para eso es necesario que se corra de los métodos de verificación y confirmación de tesis preestablecidas y que explore y explote las posibilidades de las prácticas artísticas para criticar y negar la realidad existente, construyendo y anticipando otros modos de relación social y permitiendo ir más allá del reconocimiento cotidiano. Producir una transformación de la mirada hace que a partir de ese momento se pueda ver no sólo aquello que resultaba invisible sino también los propios mecanismos de distribución de lo visible y lo invisible.

Las perspectivas más fuertemente clasistas buscan analizar las expresiones artísticas en función de cómo se inscriben en la lucha de clases y evalúan, por decirlo rápida y simplemente, "de que lado están". Esta es una perspectiva que no hay que abandonar, pero lo difícil es saber cual es el mecanismo para determinar "de que lado están". Aunque la buena voluntad de los artistas sea imprescindible, no alcanza con eso. Lo que permite pensar en la posibilidad de que el arte genere transformación real es la posibilidad de intervenir produciendo un *desajuste* en las relaciones de fuerza que desacomode las posiciones existentes y obligue a una reconfiguración de las mismas. "La creación artística colectiva puede facilitar o crear las condiciones para que un grupo o comunidad tome este lugar transformador" (Bang: 2011). Esto sin dudas es una afirmación valida, pero no hay formulas certeras para llevarla a la práctica, por lo que se hace necesario seguir inventándolas.

Bibliografía

Adorno, T. Teoría estética, Akal, 2004, España.

Adorno, T. y Horkheimer, M. ¨La industria cultural¨ en Dialéctica de la ilustración, Akal, 2004, España

Althusser, L. "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht" en La revolución teórica de Marx, Siglo XXI, México, 1965

…… Carta sobre el conocimiento del arte (1966) en http://es.scribd.com/doc/16175172/Althusser-Louis-Carta-sobre-el-conocimiento-del-arte-1966

…… Sobre Brecht y Marx (1968) en http://es.scribd.com/doc/16175204/Althusser-Louis-Sobre-Brecht-y-Marx-1968

Bang, C. Artes Escénicas y Transformación Social: La importancia de la creación colectiva, S/E, 2011

Brecht, B. "Cinco obstáculos para escribir la verdad" en El compromiso en el arte y la literatura, Ediciones Península, Madrid, 1984

Brecht, B. "Política cultural en arte y literatura" en El compromiso en el arte y la literatura, Ediciones Península, Madrid, 1984

Devesa, P. Categorías para pensar las prácticas políticas y las prácticas escénicas, S/E, 2011

Dubatti, Cartografía teatal, Buenos Aires, Atuel, 2008

Fernández, A. M.: Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y multiplicidades, Bs. As. Ed. Biblos, 2007.

Holmes, Brian. "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones", en: VV.AA. Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional, Madrid, traficantes de sueños, 2008

Rancière, J. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. Cap. "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes" (pp. 95-106).

Sainz Pezonaga, A. "Mil Fisuras. Arte y Ruptura a partir de Althusser," (2010) Décalages: Vol 1: iss. 1, Articcle 1. en http://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss1/1

Williams, R. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas,* Buenos Aires, Manantial, 1997.

VI. CORPORALIDAD

¿A dónde van los cuerpos? los límites de la representación en una puesta indisciplinar: *Adonde van los muertos (lado B)*
María Eugenia Cadús..... 312

De eso no se habla: en torno a la construcción de la corporalidad masculina en las artes del movimiento en la Ciudad de Buenos Aires
Florencia Angilletta..... 320

Una aproximación a "El género en disput@ (Performance)" de Erica Koleff
Erica Koleff..... 327

Los comienzos de la Expresión Corporal en la ciudad de Resistencia
Adela Cristina Acosta..... 339

¿Fenómeno o Performance? Construcciones de voz-cuerpo en las prácticas de formación de cantantes de La Plata y Berisso
Gisela Magri..... 348

Cuerpos disciplinados/sujetos creativos. Prácticas corporales artísticas: entre la normalización y la subjetivación.
Mariana Lucía Sáez..... 357

Mucho más que *viejas locas*: el Ballet 40-90
Analía Melgar..... 364

¿A dónde van los cuerpos? los límites de la representación en una puesta indisciplinar:
Adonde van los muertos (lado B)

María Eugenia Cadús (UBA)
eugeniacadus@yahoo.com.ar

En el contexto escénico y teórico actual, la última puesta del grupo Krapp, *Adonde van los muertos (lado B),* puede verse como un acertado ejemplo de *indisciplinariedad*, lo cual a su vez nos propone, a la crítica, abrir nuevos caminos, quizás también indisciplinares. Consideramos que esto puede significar un interesante desafío a explorar, e intentaremos proponer algunos puntos de análisis al respecto.

La acepción común de la palabra sugiere la falta de disciplina como algo nocivo. La Real Academia Española define al indisciplinado/a como alguien "Que no se sujeta a la disciplina debida." (R.A.E., 2001). Resulta llamativo el uso del verbo "deber", como si alguien, al formar parte de determinada disciplina (palabra complicada en sí misma por su polisemia), tuviese que sujetarse obligadamente a sus reglas predeterminadas, como si un otro, en carácter de autoridad, fuese a castigar a quien no se subordina a éstas.

En este sentido, antes de comenzar con nuestro análisis, cabe destacar los múltiples usos de una palabra que usamos frecuentemente pero no siempre nos detenemos a pensar. Y que en los anteriores renglones, pudimos notarla, en este ejercicio de indisciplinariedad. Esta palabra es precisamente "disciplina". Quisiéramos destacar sus significados solo a modo de tomar conciencia de los mismos, como un ejercicio de duda, o cuestionamiento, como una posible mecha que encienda la llama del indisciplinamiento:

> Disciplina.
> (Del lat. *disciplīna*).
> **1.** f. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.
> **2.** f. Arte, facultad o ciencia.
> **3.** f. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.
> **4.** f. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing.
> **5.** f. Acción y efecto de disciplinar. (R.A.E., 2001)

Ahora bien, respecto a la danza como disciplina artística específica, sabemos que a ésta se le ha impuesto desde sus inicios un mandato representacional de narrar aquello que se presenta como exterior a su médium específico. Lo cual, en un principio, era exigido como requisito para poder ser considerada un arte (ver por ejemplo las *Cartas sobre la Danza y los Ballets,* escritas en el siglo XVIII por Jean Georges Noverre). Podríamos decir, parafraseando lo anteriormente expuesto, que el castigo frente a esta falta de disciplina, era la exclusión, el no ser considerada un arte y ser vista simplemente como un entretenimiento. Si bien podemos decir que esta instancia fue superada con el advenimiento del modernismo, junto con el formalismo, aún seguimos, hoy en día, observando diferentes exigencias o mandatos para con la danza. Uno de ellos puede ser el virtuosismo, y la concepción de lo que significa ser un bailarín, a quienes se les exige que, valga la redundancia, bailen (bajo los parámetros que la disciplina, a lo largo de cientos de años ha regulado como aceptables). Entonces ¿qué sucede frente a un grupo como Krapp? Quienes ponen en discusión estas exigencias en *Adonde van los muertos (lado B)*, explicitándolas y burlándolas con un toque de humor; indisciplinándose frente a ellas, por ejemplo a través de frases similares a "¿bailan así porque quieren o porque no saben hacer otra cosa?"

Entonces, y antes de continuar desarrollando, retomemos el concepto de indisciplina para definirlo. Concordamos con José Antonio Sánchez, quien, en su conferencia "Prácticas indisciplinares en la creación escénica contemporánea" distingue tres acepciones del mismo:

> (...) que no se diferencian de una forma nítida, sino que se pueden superponer. Tenemos la idea de indisciplina como negación de una disciplina que tendría que ver con el sometimiento a una autoridad. Está también la indisciplina en relación con la disciplina como sujeción a la norma o disciplina como materia artística, humanística, etc. La indisciplina del tercer tipo es la que probablemente sea la más asumible y la más común cuando hablamos de la experiencia artística. Ella consiste en la rebelión contra la academia y la atención a las formas, normas y usos de la disciplina propia. Para un artista parece casi necesario practicar en mayor o menor medida este tipo de indisciplina. (Sánchez, 2005: 1-2) (...).

La puesta que proponemos analizar, podemos pensarla desde distintos lugares de indisciplina ya que en primer lugar, y haciendo caso a la última definición de Sánchez, antes que nada podemos preguntarnos ¿a qué disciplina están respondiendo o sublevándose estos artistas? Integran el grupo bailarines, músicos y actores, quienes a su vez, en esta pieza, trabajan con distintos formatos escénicos (danza, teatro, video, música, *perforpuesta*). Sin embargo, nos resulta estéril intentar dar respuesta a esta pregunta, ya que continuaríamos dentro de nuestra

propia idiosincrasia de disciplinamiento, intentando adecuar y encerrar una práctica artística determinada a una definición estructurada y quizás anquilosada para la época actual. No obstante sí nos resulta interesante tratar de analizar otros puntos de indisciplina que propone este trabajo.

Adonde van los muertos (lado B) es definida por la gacetilla de prensa como:

> (...) una obra que habla de otra obra, de una obra del futuro, de una obra sobre la muerte.
> Este trabajo se apropia de la futura obra y la presenta en una sucesión de escenas compuestas por material en bruto casi sin editar, exponiendo sin pudor sus mecanismos de construcción, develando sus herramientas, sus pruebas fallidas, las dudas, las preguntas más íntimas, el fracaso completo.
> Si la muerte es el motivo principal de aquella obra del futuro, la imposibilidad de representarla es el problema de ésta. (Krapp, 2011) (...).

En esta búsqueda por representar lo irrepresentable (la muerte y/o una obra del futuro) queremos distinguir tres indisciplinas, que no se encuentran separadas, pero que sin embargo, a modo aclarador denominaremos: representacional, del sujeto representante (músico, bailarín, actor) y corporal.

Tres casos de indisciplina en *Adonde van los muertos (lado B)*

En su conferencia, Sánchez analiza el caso del grupo Oulipo como ejemplo de indisciplina, al respecto cita a Ítalo Calvino (miembro del mismo):

> (...) La estructura es libertad. Se trata de imponer una constricción elegida voluntariamente a las constricciones sufridas o impuestas por el ambiente (lingüísticas, culturales, etc.). Luego, el autor, continúa diciendo que: Cada vez que se construye un texto sometido a reglas elegidas, eso nos está hablando de todos los textos potencialmente escribibles según esas reglas y de todas las lecturas virtuales de esos textos. Una vez más, se ve aquí esa tensión entre disciplina e indisciplina -que en este caso es la tensión entre estructura y libertad- o entre las reglas gratuitas y el canon. (Sánchez, 2005: 7) (...).

Creemos que a algo similar se enfrenta el grupo Krapp cuando deciden hacer esta obra (palabra que trataremos de evitar ya que consideramos que no se ajusta a la propuesta y nos

resulta incómoda para este caso). Por eso plantean la posibilidad de representarla de cualquier manera, y entre prueba y error se construye algo que podríamos denominar como una representación de un proyecto. La acción se enmarca en un escenario vacío, delimitado por unas líneas de madera en el suelo y una pantalla blanca en el fondo. A un lado observamos, en primer plano una mesa con sillas y micrófonos, y detrás la consola de los técnicos. Al otro lado vemos algunos pocos objetos en el suelo. En el transcurso de la puesta asistimos a las escenas que podrían formar parte, o quizás no, de esa obra futura: un "picadito", un robot que contesta preguntas, un caballo humano, un duelo vocal, un duelo de baile, etcétera. Escenas aparentemente inconexas, que ponen en jaque la concepción de estructura y su relación con la libertad, ya que son presentadas como posibilidades de representación.

En éstas, los artistas quieren indagar sobre la muerte, y ponen en duda la posibilidad de poder representar este asunto, o por lo menos de contestar sus preguntas sobre el tema. Por ello, las respuestas no las dan ellos mismos sino que las dá el público, o mejor dicho, gente que podría identificarse con el público y que es proyectada en la pantalla colocada en el fondo del escenario. Dice al respecto Luciana Acuña: "Nos costaba mucho hablar sobre la muerte. Entonces, tomamos la decisión de que otros hablen. Por eso una persona del público se hace las preguntas sobre la muerte. Por eso, otras personas son las que aparecen en el video. Digamos que nosotros hacemos las preguntas y que las respuestas las dan los otros" (Cruz, 2011).

De este modo, al mismo tiempo que evitan contestar, terminan evitando también la representación, cuestionándola, indisciplinándose frente a esta exigencia. Y haciendo cómplice a los asistentes de tal evasión, quienes normalmente funcionan como regulador para que este mandato se cumpla según el horizonte de expectativas de la época. Este pacto de complicidad se lleva a cabo desde el inicio mismo del trabajo, cuando una persona de la platea es invitada al escenario por un técnico para presentarlo. Éste le pide que se coloque unos auriculares y repita lo que le dicen: "Buenas noches, señoras y señores. Voy a hablar en primera persona. Yo también soy público. Público que habla a otro público", y así continúa.

Asimismo, logran evadir la demanda de virtuosismo. En este sentido podríamos decir que se indisciplina el lugar del sujeto representante, al colocar a una persona del auditorio como un actor más dentro de la representación, y nada más ni nada menos, que en el rol de abrir y cerrar la función. Podríamos pensar que en este gesto los miembros del grupo se están igualando con este sujeto. Es decir, por medio de este procedimiento estarían des-idealizando el lugar del sujeto que representa y desacralizando el lugar de la representación. Al hacerse presente un cuerpo cotidiano dentro de la escena, éste se equipara con los sujetos que según

la convención serían los encargados de llevar a cabo la representación por medio de una técnica específica de la cual son depositarios. Además, esos cuerpos entrenados, que sabemos que son virtuosos, como por ejemplo el de Luciana Acuña, evitan mostrarse de esa manera. Los pasos de danza que ella ejecuta se acercan más a movimientos cotidianos que a demostraciones de cierta habilidad. Nuevamente, notamos la intromisión en escena de lo cotidiano, que normalmente es pensado como lo opuesto a lo artístico, lo cual, según el mandato mimético-representacional, debería imitar la realidad pero nunca puede ser idéntico, por el contrario, muchas veces se le exige que embellezca a la naturaleza que imita. Por ende, esta indisciplina a la profesión artística, terminaría formando parte a su vez de la indisciplina representacional.

Entonces, continuando con esta última, nos preguntamos: si la obra habla de una obra del futuro ¿cómo se puede representar un futuro que cambia constantemente? Podríamos definir esta pieza como una *perforpuesta*[119], es decir, siguiendo la definición dada por Patrice Pavis, que si bien utiliza prácticas que podríamos anclar bajo la categoría de performance, la obra no podría homologarse a ésta ya que no constituye un evento irrepetible, sino que en el fondo se devela una pautada puesta en escena (Pavis, 2008); pero, a pesar de esto, hay cosas que son inevitables frente al devenir del futuro. El más claro ejemplo de esto, son los cuerpos, particularmente el cuerpo de Luciana Acuña embarazada.

Esto, que podríamos denominar como el aquí y ahora cambiante característico de la performance, lo evidenciamos en diversos momentos de la puesta, como el ejemplo ya nombrado de la intervención del espectador, al cual podríamos agregar el caso de la escena del "picadito" de fútbol en la que la pelota a veces golpea al público, o la escena de las tomas entre los miembros del grupo, que siempre son distintas. Todas estas son contingencias pero enmarcadas en la probabilidad. Son cuestiones que se encuentran demarcadas por una consigna, una regla a seguir que es, en sí misma, indisciplinaria respecto a la composición y a un modelo de obra cerrada.

Pero además, y como mencionamos anteriormente, hay eventualidades que no se pueden prever a raja tabla, como es el cambio del cuerpo frente a un embarazo. Sin embargo el grupo decide incluirlo en la obra (a diferencia de la función que hicieron en el año 2010 en Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, en la que aún no se notaba el embarazo) y jugar con lo que puede estar pensando el espectador al respecto. Por ejemplo, notamos el momento en

[119]Pavis distingue tres características esenciales que dan vida a este concepto: un texto abierto, es decir, que a pesar de que el texto continúa presente, ya no es éste quien organiza la puesta en escena; el pasaje de la autoridad a la alteridad; y la puesta en cuerpo.

que en la pantalla del fondo aparece la frase “Sí, ella está embarazada”, anclándose en el aquí y ahora, y rompiendo así con cualquier ilusión de representación.

Entonces, ¿cómo podemos pensar este cuerpo? Y ampliando y proyectando la pregunta: ¿qué sucede con los cuerpos que iguales o distintos van ser parte de esa obra futura?, ¿cómo pensar un cuerpo del presente que se proyecta al futuro a la vez? Si los cuerpos cambian constantemente, podemos preguntarnos, qué sucede con ellos en el camino que recorren desde la obra presente a la del futuro. ¿A dónde van los cuerpos? Quedarnos en un análisis sólo desde lo performático nos parece insuficiente. Por ello acudimos a una teoría indisciplinar del cuerpo: el concepto de *corpomídia* (cuerpo-medio) desarrollado por las teóricas brasileñas Helena Katz y Christine Greiner.

El cuerpo-medio es, resumidamente y a grandes rasgos, una concepción no dualista del cuerpo, que piensa al mismo dentro de un constante intercambio de información con el ambiente. Éste se enuncia como un medio de sí mismo, debido a que todo el tiempo está contando sobre su colección, da cuenta constantemente de sí. De este modo ellas sostienen que el cuerpo nunca está en silencio.

> (...) a danca se nutre dos ajustes entre aleatório e cumulativo. A cada dia, por causa de todas as informacoes que vao transformando o corpo, ele é sempre um corpo único. Assim, qualquer corpo reúne uma certa colecao de informacoes a cada momento de sua vida. E é essa colecao de informacoes na forma de um corpo (que se encontra em transformacao permanente, pois há muitos tipos de informacao que nao param de chegar), é esse corpo -do fluxo incesante de trocas de informacao com os ambientes por onde transita- que danca. (Katz, 2007: 199) (...).

> (...) la danza se nutre de los ajustes entre lo aleatorio y lo acumulativo. Todos los días, debido a todas las informaciones que van transformando el cuerpo, siempre es un cuerpo único. Así, cualquier cuerpo reúne una colección determinada de informaciones en cada momento de su vida. Y es esta colección de informaciones en forma de un cuerpo (que está en constante transformación, ya que hay muchos tipos de información que no paran de llegar), es ese cuerpo -del flujo incesante de intercambios de información con los ambientes por los que transita- que baila. (Katz, 2007: 199)[120](...).

[120]Traducción propia.

En *Adonde van los muertos (lado B)*, el grupo Krapp eligió evidenciar este cambio corporal, comprometiéndose con lo que éste dice. Por ello podríamos decir que llevan a cabo una indisciplina del cuerpo. Ya que no niegan la corporalidad de quien está representando (lo cual es una exigencia histórica en la danza) sino que se hacen cargo del mismo y de la información que cuenta, y lo incorporan dentro de la representación. Tal como explicita Sánchez:

> (...) Todo lo que se hace en el nivel físico ya no tiene el mismo significado que pudo tener 40 años antes, y, por lo tanto, hay una libertad mayor para hacer y plantear cosas con el cuerpo. Esa posibilidad de escribir con y sobre el cuerpo es lo que a su vez permite hablar en sentido estricto de una dramatúrgia del cuerpo. Ya no se trata de escribir a partir de improvisaciones que hacen los actores, ni de componer propuestas coreográficas en las que el cuerpo trabaja libremente, sino que se trata de asumir la corporalidad singularizada y significante como instrumento de una serie de composiciones dramatúrgicas. (Sánchez, 2005: 13) (...).

El presente que se evidenció cambiante (desde la función del festival hasta el estreno de la obra), a su vez cambia con cada semana. Y en cada función el cuerpo es distinto, tiene una información distinta, del mismo modo que hay espectadores distintos con diferentes cuerpos y voces para hablar en nombre del grupo. En este sentido expresa Katz: "(...)Se ele [el cuerpo] nao permanece o mesmo, nao pode fazer duas vezes a mesma coisa, simplesmente porque a coisa nao pode ser a mesma. No corpo, os eventos sao únicos" (...) (Katz, 2007: 199), "Si él [el cuerpo] no permanece igual, no puede hacer dos veces la misma cosa, simplemente porque la cosa no puede ser la misma. En el cuerpo, los eventos son únicos."[121]

Por otra parte, y a modo de conclusión, queremos reparar en el final de la pieza. Observamos en este momento, otro gesto de indisciplina corporal, cuando los cuerpos de los miembros del grupo Krapp, desaparecen tras un panel blanco y pasan a ser proyectados en video, en lo que observamos como una larga espera. En esta indisciplina, la negación del cuerpo se pone en tensión de forma más evidente al ser proyectados en tamaño real (vemos a alguien que puede estar pero que no está realmente ahí como cuerpo tangible). Se evidencia en este momento la desmaterialización del cuerpo, de un cuerpo que aguarda, quizás el momento de realizar esa obra del futuro, quizás la muerte, o quizás simplemente espera el final de la proyección como modo de marcar el término de la función. ¿A dónde fueron esos cuerpos?

[121]Traducción propia.

Ficha técnico artística

Creación GRUPO KRAPP: Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo Castro, Fernando Tur
Dirección: Luciana Acuña, Luis Biasotto
Música original en vivo: Gabriel Almendros, Fernando Tur
Escenografía y vestuario: Mariana Tirantte
Asistente escenográfico: Gonzalo Córdoba Estévez
Iluminación: Matías Sendón
Dirección video y montaje: Alejo Moguillansky
Operación video en vivo: Alejo Moguillansky / Ignacio Masllorens
Sonido video y sonido en vivo: Rodrigo Sanchez Mariño
Iluminación video: Agustín Mendilaharzu
Entrevistados: Julián Tello, Gabriel Barredo, Horacio Barredo, Rodrigo Sanchez Mariño, María Villar, Alejandro Karasik, Nele Wohlatz, Luciana Kirschenbaum, Sebastián Lingiardi, Maitina De Marco, Ambra Maniscalco, Ivan Rudnitzky, Claudia Schijman, Natalí Claut, Gaston Claut, Nicolás Claut, Luis Fernandez Arroyo, Ema Fernandez Arroyo, Martín Sandoval, Guilherme Morais.

Bibliografía

Katz, Helena, 2007. "Corpo, design, evolucao" en Edyth Derdik (dir.) *Disegno. Desenho. Desígnio.* Sao Paulo, Senac.
Pavis, Patrice, Julio 2008. "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?". Trad. Silvina Vila. En *Telondefondo*, año 4, N° 7. Versión digital disponible en: www.telondefondo.org
R.A.E. *Diccionario de la Lengua Española*, Versión digital disponible en: http://www.rae.es 2001.
Sánchez, José Antonio, Diciembre 2005. "Prácticas indisciplinares en la creación escénica contemporánea". En *Telondefondo*, año 1, N° 2. Versión digital disponible en: www.telondefondo.org

Listado hemerográfico y documental

Cruz, Alejandro, 2011. "El lado B del grupo Krapp" en *La Nación.* Bs. As. Miércoles 23 de Febrero. Versión digital disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1352152-el-lado-b-del-grupo-krapp#comentar
Krapp, grupo, 2011. Gacetilla de difusión de la obra *Adonde van los muertos (lado B).*

De eso no se habla: en torno a la construcción de la corporalidad masculina en las artes del movimiento en la Ciudad de Buenos Aires

Florencia Angilletta (CCC)
florenciangilletta@gmail.com

El interior de un vestuario, la realización de tareas ganaderas, el living de un PH, el sexo, el hall de un edificio, el ritmo del baile patrio. Espacios, marcos: pequeñas viñetas de una vida posdoméstica. Situaciones que colocan en las artes del movimiento de la Ciudad de Buenos Aires (sintagma que preferimos porque nos permite incluir una concepción amplia de performance, que incluya tanto la danza como el teatro, con toda una amplia y polisémica zona de grises)[122] otros modos, otros cuerpos de hombres que horadan los imaginarios en torno al hombre urbano heterosexual, paradigma que dominó la vida pública del siglo XX pero que desde hace años ha entrado en crisis.

Nuestro trabajo construye una travesía que recorre propuestas de teatro y danza y busca sentar y abrir la reflexión sobre las especificidades de estos dispositivos de corporalidad que atraviesan los cuerpos de los hombres que las interpretan, a la vez que recopila y ofrece los testimonios de los creadores de las obras. Esta es, sin dudas, una invitación a pensar los nuevos cruces entre género y política en la escena argentina contemporánea.

Lo nuevo y lo viejo

Indudablemente, los cuerpos masculinos habitan, protagonizan y centralizan la escena porteña desde… (y digamos, probablemente desde que exista algo llamado "escena porteña") pero no es hasta la crisis de 2001 que comienza a cristalizarse la producción en las series artísticas de "nuevas" corporalidades masculinas, que aún con contradicciones y desvíos, se alejan de las construcciones socialmente estereotipadas de lo que es ser varón, horadado sus supuestos y generando cuerpos otros. Desde hace casi diez años, se vienen produciendo y generando dispositivos artísticos que condensan nuevos imaginarios y formas de vida. La tecnologización de protocolos de información junto a la legislación de múltiples prácticas amorosas –solo por mencionar algunos– potenciaron nuevas performances. Esto no se debe tanto a la innegable incorporación masiva de mujeres en la esfera pública sino a la mucho menos difundida, pero mucho más potente, ampliación y reconstitución del paradigma masculino de la posdomesticidad. En la socialdemocracia de mercado, fuerzas productivas como el afecto, el prestigio y la comunicabilidad se convirtieron en ejes de una nueva sintaxis corporal.

Se levanta el telón

[122] Nuestra concepción de performance retoma las elaboraciones realizadas por Schechner (2000).

En *Lote 77*, dirigida por Marcelo Minnino, los personajes son tres amigos, nacidos en el año 1977, que hacen (y describen) tareas en torno a la crianza, selección y clasificación del ganado bovino en lotes de venta. El personaje interpretado por Andrés D'Adamo (De Andrea) pareciera ahondar en el imaginario de "un tipo de antes". La cara opuesta es Rodrigo González Garrillo (Ferreiro) con su sensibilidad más expuesta. Entre ellos, López, el personaje de Lautaro Delgado.

Un hueco, la obra dirigida por Juan Pablo Gómez, y con actuaciones de Patricio Aramburu, Alejandro Hener y Nahuel Cano, tiene su eje en un velorio en un club de pueblo al que van a despedirse sus tres más amigos.

Por su parte, *Ph*, dirigida por Claudio Mattos, toma como disparador el cumpleaños de Roy (el mismo Mattos) y las inesperadas visitas de cuatro amigos (Ezequiel Gelbaum, Julian Smud, Javier Pedersoli y Jorge Torres) para contar que, a veces, no hay qué festejar: al borde de los treinta todos tienen dificultades para registrarse, comunicarse, quererse.

Desde otro enfoque, *El asco*, dirigida por Lisandro Rodríguez, pone en escena a un portero (Mucio Manchini) y un vecino insomne (Tulio Gómez Álzaga) para narrar lo que puede pasar cuando dos hombres pasan una noche en vela, juntos.

Criollo, de Gerardo Litvak, es una pieza en la que cuatro bailarines –Mauro Cacciatore, Víctor Campillay, Esteban Esquivel y Luis Monroy– muestran qué es un baile patrio, pero sólo ejecutado por varones. Agachadas, sacudidas, zapateos y cadencia de caderas exponen una inusual faceta de la danza contemporánea.
Algo del frenesí y mucho de la energía y la violencia son las claves de *La idea fija*, creación de Pablo Rotemberg interpretada por Alfonso Barón, Juan González, Mariano Kodner, Rosaura García y Vanina García.

En voz propia

¿Cómo surgen estas obras? ¿Qué disparadores, intencionalidades y azares moldearon el proceso creativo hasta llegar a ser las performances que hoy pueden verse? Marcelo Mininno, director de *Lote 77*, expresa:

> (...) Cuando convoco a los actores los invito a hacer un paralelismo entre la cría del ganado y la crianza de un varón. Sentía que era bastante brutal que, una vez que nacen, se seleccionaran los terneros o para toro

> procreador o para ser faenado. Todos estos procesos me parecían de una violencia en el cuerpo que podía ser tan violento como los mandatos y las marcas sociales que se ejercen sobre el cuerpo del varón (...).

Por su parte, Pablo Rotemberg, creador de *La idea fija*, señala: "(...) El proceso se basó en consignas mías y en algunas cosas aportadas por los bailarines. Yo tenía una manera que a mí me interesa que es del movimiento muy fragmentado, rápido, preciso, seco y cortado. Entre todos logramos que los bailarines aportaran su calidad de movimiento, su creatividad pero a la vez adecuando su mundo al mío (...)".

Respecto de los desafíos que implica un abordaje artístico distinto en relación al contacto de los cuerpos entre hombres, Juan Pablo Gómez, director de *Un hueco*, plantea:

> (...) En primer lugar hay una cuestión técnica y es que el contacto físico es difícil de llevar al teatro, requiere mucha entrega del actor y mucha confianza. Y entonces me parece que a veces las obras no tienen un buen desarrollo vincular en lo físico. Nosotros con los actores identificamos que esa era una zona interesante y fuimos con mucha decisión hacia ese lugar. Eso genera mucha organicidad a las relaciones de esos cuerpos (...).

¿Los creadores identifican en sus obras "nuevos" cuerpos masculinos? Y en todo caso, ¿se trata de una búsqueda o de un efecto?

Marcelo Minnino dice: "(...) Nosotros teníamos interés en preguntarnos en un espacio escénico con absoluta verdad qué significaba ser varón. Fue una sorpresa descubrir que el ser sinceros con ese material y encontrar una puesta para esas preguntas que nos hacíamos en el espectador era leído como un nuevo lugar desde donde mirar al varón (...)". Por su parte Gerardo Litvak, creador de *Criollo*, plantea: "(...) No me parece que la obra ponga el acento en una nueva masculinidad, tampoco ha sido mi intención poner el acento en una cuestión de género. En todo caso, puede ser una lectura más, como consecuencia de la búsqueda de una temática que relaciona los símbolos patrios y sus modos de inscripción en los cuerpos (...)". Santiago Loza, autor de *El asco*, cuenta:

> (...) La obra juega con ciertos estereotipos masculinos. De alguna manera, los pone en jaque. La obra está centrada en el discurso desvelado de un portero. Le habla a un vecino insomne, lo tiene acorralado con palabras. Es su presa nocturna. El personaje tiene, en principio, la necesidad de marcar territorio, de avanzar sobre el otro, de poseer. Pero su actitud es solo

> apariencia. Intento frustrado. Los personajes se asoman a zonas abismales que nos pertenecen a todos, sin distinciones de género. Lo masculino, el cliché, está perforado, roto. Es el residuo que ha quedado. La última mueca, que se remite a un tipo de masculinidad vencida (...).

Y Pablo Rotemberg remata: "(...) Yo creo que por lo menos son hombres más libres, y eso lo veo más allá de si son putos o no putos, si son violados o si violan, si abusan o son abusados. Y por ser más libres también padecen más. Pero no como una cosa combativa o más consciente, sino como seres de una edad de oro. Una arcadia medio violenta, como un escape, un pasado ideal, pero triste a la vez (...)".

Una cultura de la dominación, la imposición y -¿por qué no?- de la violencia ha signado la construcción de un estereotipo del cuerpo del hombre en escena. Pero lo que estas obras muestran es cuánto esfuerzo (y dolor) implica asumir una postura que parece más una máscara que una sincera elección. Sobre los estereotipos, Juan Pablo Gómez, señala:

> (...) La obra arranca desde el lugar común de tres tipos en el baño hablando de mujeres. Pero eso es algo que fuimos puliendo. Porque en las improvisaciones iniciales salían cosas denigrantes sobre las mozas. Pero a mí me interesaba criticar eso que había surgido y preguntarse cómo realmente hablan los hombres". Por su parte, Marcelo Minnino plantea: "Al momento de empezar a preguntarnos en escena qué es ser varón hacíamos cosas más estereotipadas y tuvimos que atravesar barreras incluso de mucho pudor para sincerarnos en nuestro ser varón (...).

Pablo Rotemberg comparte: "(...) Siento que busqué desde el comienzo que fuera una obra sobre las relaciones sexuales pero que no hubiera vínculos, sólo cinco personas que están ahí. Me interesa un cuerpo que hace acciones y que desde las acciones puede generar un estado tanto del bailarín como del público que lo observa. Pero no a priori de un personaje, una historia, como trabaja el teatro (...)". Es interesante pensar como esta obra –y de algún modo, todas las otras con menor explicitación también- pueden producir "nuevos" cuerpos, sin caer en construcciones misóginas pero tampoco en una perspectiva asexuada. Esto no resulta menor, en el marco de diversas propuestas escénicas que parecen obturarse en la tendencia a la androginia, al no-cuerpo o a los (malos) entendidos de los cuerpos sin órganos. Rotemberg amplia:

> (...) Uno en danza está harto de ver desnudos pero en un punto son cuerpos asexuados. Como un objeto deshumanizado, en el sentido de que

> casi no hay una persona. En la obra es más interesante que todo el tiempo se ve un cuerpo con sus genitales, su pudor, su vergüenza y su obscenidad. Me parece que está bastante logrado y que la energía que circula en la obra que tiene que ver con que son cuerpos relativamente reales, a pesar de la estilización. Y que son violentos. Y eso tiene que ver con el imaginario del cine, de los medios, donde la idea del sexo se relaciona con el ejercicio del poder (...).

Hiperconectadas, porosas, reversibles: las obras dialogan entre sí y tejen una significación colectiva sobre la construcción de una domesticidad masculina. Juan Pablo Gómez plantea: "(...) Como en su momento estuvieron las familias disfuncionales en el aire me parece que el agotamiento mismo de eso da pie a que se empiecen a trabajar estos temas. Es misterioso como se van dando los temas en una serie artística, pero desde *Lote 77* hubo varias obras que retrataban grupos de hombres, creaciones posibles en relación a un género casi que se arma en torno a eso (...)". Desde otra óptica, Marcelo Mininno expresa: "(...) No veo a *Lote 77* como un antes y un después. Me parece que hay otras obras primero que ya hablaban de estas cosas. Pero a lo mejor se despegó en los espectadores desde un lugar que pudieron leerla directa al corazón. En cualquier caso, me parece que es un buen momento para que los varones podamos mostrarnos mucho más humanos, encontrarnos sin tanto temor a mostrar nuestras fragilidades (...)". Gerardo Litvak comparte: "(...) No me parece que haya un interés especifico en la danza por la reflexión acerca de la masculinidad. Creo que hay un interés por mostrar una diversidad de cuerpos, una búsqueda de nuevos modos de generar lenguaje con del movimiento y de incursionar en el cruce de la danza con otros lenguajes (...)". Por su parte, Santiago Loza dice:

> (...) Por algunas obras que pude ver, creo que se sigue indagando en el tema de género. No podría decir si es sobre lo masculino específicamente. Supongo que el teatro siempre necesita elaborar relato sobre la identidad individual y social. Creo que hay un teatro que busca también su propia identidad estética. Y aunque a veces, parezca desligado de movimientos políticos. En los últimos años se ha generalizado la discusión sobre roles de género, hubo cambios fundamentales a nivel colectivo. Algunas formas de comprender lo masculino y lo femenino han comenzado a modificarse para siempre. Supongo que el teatro, no puede dejar de ser parte de todo lo que ha sucedido (...).

Un modelo para desarmar

Beatriz Preciado sostiene que una característica de la contemporaneidad es la emergencia de dispositivos de control en relación a las tecnologías del placer y del entretenimiento y no ya en relación a la disciplina tal como la entiende Foucault en las instituciones modernas. Estos mecanismos pueden leerse en estas obras como plataformas de producción de subjetividad, bajo el sello de la espectacularización de lo público. Esta idea tensiona la concepción de las dos esferas según la cual las mujeres pertenecen al espacio privado y los hombres al espacio público. Justamente, la tesis de Preciado es que actualmente la masculinidad, más que una definición anatómica o psicológica es un modo de habitar el espacio. Por eso nuestro interés inicial en señalizar el marco en el cual los cuerpos de estos hombres interactúan.

Los cuerpos de los performers y las relaciones que se establecen entre ellos hibridan amistad, complicidad, consumos, lugares desangelados y anodinos, un humor a veces doloroso. Exploran el cuerpo como tecnología y técnica, enclave de la noción de civilidad. Y el sexo como una coreografía, como la orquestación de ritos para la satisfacción, mediada por el mercado.

Todos los performers trabajan con el movimiento del propio cuerpo, el tocar(se), como si esa reproducción del gesto pudiera terminar de asirlo. Formas de vida, prácticas discursivas que se corporalizan: la masculinidad en escena como una construcción que puede horadarse y producir ¿nuevas? masculinidades. Abiertas al goce del movimiento, a la complicidad de las miradas y a la sutilidad del erotismo.

Esta suerte de "educación sentimental" es menos un discurso que un conjunto de prácticas corporales. De ahí, la pertinencia para pensarlo desde un enfoque de la cultura coreográfica que centralice las relaciones entre las condiciones del espacio y los vínculos físicos.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, 1999. "El conocimiento por cuerpos". En *Meditaciones pascalianas,* 170-215. Barcelona, Anagrama.

----------, 1982. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo". En *Materiales de sociología crítica*, ed. C. Wrigth. Madrid, La Piqueta.

Butler, Judith, 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En *Debate Feminista* 18: 296-314.

----------, 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

----------, 2006. El *género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.

----------, 2007. *Deshacer el género*. Buenos Aires, Paidós.

Foucault, Michel, 1984. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI.

Preciado, Beatriz, 2010. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría.* Barcelona, Anagrama.

Schechner, Richard, 2000. *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Una aproximación a "El género en disput@ (Performance)" de Erica Koleff

Erica Koleff (IUNA)
ericine@yahoo.com

PRIMERA PARTE

Procesos de construcción[123]

"Si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno"
(S. Freud, *La interpretación de los sueños*)

Los modos de construcción de una *performance* son tan variados que dependen exclusivamente de quién la realice. Generalmente, los trabajos parten de obsesiones, imágenes, recuerdos, contradicciones, ambigüedades, paradojas. Siempre está presente la búsqueda de nuevos marcos y lenguajes, en una constante transformación. Se trata de modificar estructuras y reinventar nuestra identidad, desdoblando nuestros otros yo. En este proceso se estimula las interrelaciones, los cruzamientos y la creación de identidades híbridas.

El Género en Disput@ (Performance) presenta las *performances* de género no como una mera representación escénica sino como el resultado de un proceso de aprendizaje performativo muy determinado por una serie de condiciones personales, materiales y sociales de su propia autora. En este sentido, las parodias de los habitantes de este mundo paralelo, ponen de manifiesto la producción performativa no sólo del género, sino también de la clase y de la raza.

Para todos nosotros, la idea prevaleciente es que el género -masculino o femenino- es algo a lo cual es necesario acceder dominando saberes, rituales, comportamientos, una manera de hablar, un modo de relación con los otros, etc. Esta búsqueda es fuente de ansiedad: se tiene

[123]El presente trabajo de investigación lo realicé durante los años 2007- 2008 en el marco de mi Tesina de Licenciada en Dirección Escénica, del IUNA, Depto. Artes Dramáticas *"Antonio Cunill Cabanellas",* bajo la dirección de la Dra. Julia Elena Sagaseta.

A la par del trabajo escrito, y como parte de las instancias académicas universitarias, realicé mi proyecto espectacular titulado: *El género en disput@ (Performance)* bajo el asesoramiento artístico de Emilio García Webhi. La experiencia de esta *performance,* es la que cito cómo referencia en algunos capítulos de esta investigación; en donde praxis y teoría dialogan en esta práctica liminal que se gestó en el ámbito universitario, dos años antes de que Argentina públicamente debatiera la *"diversidad sexual"* y sancione la Ley de Matrimonio Igualitario, favoreciendo el matrimonio entre personas del mismo sexo.

El género en disput@ (Performance) puso en cuestión el carácter performativo del género, desnaturalizando sus normas, desde una mirada feminista. Poniendo en evidencia el sexo, la raza, la clase y el género como constructores sociales; dando como resultado múltiples identidades y sus intersecciones. Preguntando a cada uno de sus espectadores ¿en qué medida el "*género*" es una producción, un efecto forzado, que fija los límites y a la vez regula los términos que confirman (o no) la validez de los cuerpos?.

El género en disput@ (Performance) fue estrenado en marzo del 2008, en la sede de la calle Venezuela del IUNA-Dpto. de Artes Dramáticas, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Trailer de la performance: http://www.youtube.com/watch?v=nNwTNHinmKU

miedo de no encajar al ideal de feminidad. Entonces reformulamos el género y pensamos en devenires. Siempre queremos protegernos bajo las generalidades, pero, cada vez que pensamos que tenemos una, surge un grupo de individuos que no forma parte de ella. Entonces caemos en la cuenta de que la realidad es más compleja de lo que queremos pensarla, y nos preguntamos por qué tenemos que aferrarnos a las normas. ¿A quiénes benefician y a quiénes hacen daño? Todas las experiencias humanas no pueden ser reducidas a nuestro solo status de mujer, ya que esta identidad es confusa, imprecisa, e inestable. La teoría *queer* es una forma de subversión que analiza los diversos procesos a través de los cuales nuestro género y nuestra sexualidad nos son impuestos. *El Género en Disput@ (Performance)* sólo pudo darle a su auditorio la posibilidad de sacar sus propias conclusiones al observar las limitaciones, los prejuicios y las peculiaridades de su autora. Y haciendo propio el deseo de Judith Butler: *"Me gustaría vivir en un mundo donde la gente esté menos inclinada a pegar una etiqueta sobre los otros, y donde cada uno sea respetado y sea libre de vivir su propia complejidad".*

Para pensar y construir la Estructura de *El Género en Disput@ (Performance)* utilicé las siguientes premisas, surgidas de un previo trabajo de experimentación e investigación de campo:

Los años por venir serán *queer.*
La utilización de los distintos niveles de tiempo: lento- normal- rápido.
La fragmentación del espacio.
La combinación del tiempo y el espacio.
Los momentos de pausa.
Encontrar un final a cada situación.
El significado de mirarse.
Las posibilidades de realidad.
Las diferencias de ficciones.
Lo atractivo de lo simple.
El deseo como perturbador de todos los determinismos.
La yuxtaposición de lo femenino y de lo masculino en diferentes combinaciones.
La no determinación, la reformulación del género.
La repetición de una obsesión temática.
La posibilidad de lugares y de no lugares.
Los encuentros y desencuentros.
Los conteos numéricos.
La imagen fotográfica.

Lo circular como forma de mantener al grupo.
La danza como resultado del caos.

Judith Butler propone que la sexualidad no está inscrita en nuestro yo profundo; que ésta nace de la experiencia, de nuestras relaciones con los otros. Hoy, un número creciente de personas están prestas a admitir que su identidad no es tan simple y definitiva como ellos creían. Se ve mujeres héteros encenderse con otras mujeres, hombres héteros por otros hombres, homosexuales que se enamoran de repente de alguien del otro género. Preguntarse si son homosexuales, heterosexuales o bisexuales no tiene mucho sentido. La cultura *queer* defiende la idea de que la homosexualidad y la heterosexualidad no son tal vez tan diferentes, que las dos pueden cruzarse y que una cierta diversidad debería ser reconocida y pensada.

La importancia de la elección de los Performers

La diversidad geográfica de los lugares de procedencia de los *performers* fue una decisión que tenía relación directa con mi propia biografía, resultando toda la *performance* auto referencial. He aquí el alto grado de exposición que demandó tanto para mí, directora/ autora/ *performer* como para todo el equipo de *performers* que me acompañó.

La propuesta espacial son 4 plataformas y una pantalla de retro-proyección de video; el público circula libremente de pie en el medio del espacio formado por las plataformas; cada una de éstas es independiente de la otra, cada una tiene sus propias *performances* que se van activando en orden circular. En el medio del espacio del público, hay una columna en donde, está de pie circulando un *Drag Queen*: es un joven muy bello que representa a una mujer. (¡Yo sería incapaz de representar la feminidad tan bien como él!) Tres *performers* más, circulan por el medio del público, sin una acción determinada, simplemente están y son. Entre ellos tres hay dos *Drag Kings*, que son las encargadas de hacer entrar al público y un *Drag Queen* de edad avanzada, en contraste con el joven. La *performance* comienza con la presencia escénica de cada uno de los *performers* sobre sus plataformas.

La *performance* comienza con la voz de María Callas cantando el *"Ave María"* de Schubert en simultáneo con la retro-proyección en pantalla, de un video autobiográfico, en donde se evidencia la disputa del género en lugares comunes. Este material de proyección incluye fotografías y fragmentos de videos en orden cronológico, de los marcos sociales en donde su protagonista fue construyendo y poniendo en tensión y disputa su propio género. También incluye reminiscencias de la película del Mago de OZ. La premisa que tomé de referencia al Mago de OZ, es la siguiente: *"La solitaria chica pueblerina e incomprendida que tiene una gran aventura urbana en un mundo nuevo, salvaje y extraño, donde amigos fantásticos aparecen*

para ayudarla en su camino y donde ninguna pena puede abrumarla". Esta reminiscencia se potencia al utilizar el tema musical: *"Somewhere over the rainbow"*, tanto como cortina musical entre plataforma y plataforma, como clímax de la *performance.* La estética predominante que tiene el video-proyección es de Fotolog; la mayoría de esas imágenes están en la Web, colgadas en el Fotolog personal cuya comunidad virtual está integrada por usuarios de distintas ciudades del interior del Norte Argentino. Al terminar el video-proyección, una cámara de video es conectada al retro-proyector y transmite imágenes en vivo de la *performance.* Termina el *"Ave María"* y se activa la 1era plataforma del círculo:

Plataforma del caño

Caracterizada por poseer un caño, y unos biombos simulando una tarima hot. Sobre ella hay una *performer,* vestida de colegiala, cantando *"Perversión sexual"* de La Prohibida. Esta *performer,* no sólo es cantante, sino que en su vida cotidiana es tenista profesional. Esta joven mujer atleta, a menudo es acusada de no ser "femenina" porque desarrolla su fuerza y sus músculos. De hecho, ella también intenta realizar algo nuevo con su género. ¿Cómo surge la elección de este tema musical? En el marco de mi investigación de campo asistí a una fiesta *queer* en donde realizaba un show musical, "La Prohibida", cantante travesti proveniente de Cádiz-España, automáticamente sentí la necesidad de incorporar su música a la *performance.*

Plataforma étnica

Esta plataforma está caracterizada por estar cubierta de tierra, y por ser su *performer* una descendiente originaria de la etnia *Qom* (toba). Toba significa frentón o de frente ancha, nombre que los colonizadores pusieron a esta tribu por la costumbre que tenían de raparse el frente de sus cabezas. Ellos se denominan así mismos *"Qom"* que significa, en idioma toba, nosotros.

Nací y crecí en la Provincia del Chaco, conviviendo en un crisol de razas europeas y aborígenes. En los últimos años, tuve la oportunidad de trabajar con las comunidades aborígenes de mi ciudad (Roque Sáenz Peña) y de esa experiencia aprendí que el ser humano y la naturaleza son una comunión de elementos, que el tiempo no corre, sino el hombre, que los silencios dicen más que las palabras, que los espacios y las expresiones del hombre siguen siendo sagrados y que todo depende de cómo uno lo preserve.

Para esta plataforma elegí un canto popular toba, que es una canción de cuna interpretada por el grupo originario Tonolec, en una versión remix. ¿Por qué la elección de Tonolec? Porque este dúo musical, cuyos integrantes son descendientes de la etnia *Qom*, son oriundos de la

Provincia del Chaco. Musicalmente me parece atractiva la fusión que hacen de la música popular toba, con sus instrumentos originarios y la música electrónica. Y T*onolec* es la denominación en legua toba para el caburé, ave del monte chaqueño de canto hipnótico. Es por eso que decidí que la *performer* de esta plataforma cuente en idioma toba y luego en español la leyenda del caburé, cuyo contenido metafórico hace referencia a la identidad; y la necesidad de ocultarla para poder sobrevivir. En Argentina, es sabido que la identidad cultural de las poblaciones indígenas enfrenta serias dificultades debido al abandono, la indiferencia, la discriminación y el aislamiento geográfico de algunas comunidades. Todo esto sumado a un acceso marginal a canales de comunicación y medios de expresión hacen aún más difícil el surgimiento y desarrollo de iniciativas propias. Educar para la diversidad cultural a través del intercambio, permite conocer otras realidades y otras formas de vida, valorarlas y fomentarlas.

Plataforma lésbica – bisexual

Esta plataforma está caracterizada por simular un living cool y por tener sobre ella los mismos cubos blancos (puff) que use dos años atrás, en la obra "La Filosofía en el Tocador" del Marqués de Sade, bajo mi dirección y adaptación. En esta plataforma y sentadas sobre los cubos están: una *performer* vestida con su propio vestido de 15 y otra *performer* vestida un poco ambigua, con un estilo *under* lésbico muy capitalino. Las p*erformers* comienzan sentadas de espaldas, luego giran sobre su propio eje, se miran, se reconocen, juegan entre ellas. Leen una correspondencia de e-mails y finalizan besándose, concretando su amor. La primera parte de la acción está inspirada en un recital en vivo en donde varios cantantes franceses versionan el tema original *Quelqu'un m'á dit* de Carla Bruni. Los disparadores fueron los encuentros y desencuentros, en una relación. Y provocaron las siguientes preguntas: ¿Qué es el amor?, ¿Qué es la felicidad?, ¿Qué son las distancias?, ¿Qué es el tiempo?, ¿Qué es el destino?, ¿Qué significado tienen los secretos? Y ¿cuánto pesa la soledad?
¿Por qué la elección del idioma francés? Porqué tiene que ver con lo autobiográfico. Al igual que correspondencia de e-mails, que pone en evidencia la relación de dos mujeres, de donde se desprenden dos posiciones del género: el ser lesbiana y el ser bisexual, su intersección entre ellas, y su contexto social. La acción de un beso lésbico es un hecho fundamental a la concreción visual del amor, más allá de las palabras. ¿Por qué la música de Antony and the Jonhsons (*Fistful of Love)*? llegue a él a través de una de las *performances* de Guillermo Gómez Peña.

Plataforma clase de danza

Esta plataforma está caracterizada por tener dos *performers* bailarinas, una vedette travesti y una transexual y en contraste un *performer* cuya magnitud corporal es altamente significativa.

El texto de esta plataforma se definió en conjunto con las *performers*, apuntando a la diversidad de género, desde la visión y experiencia propia de cada una, bajo las siguientes premisas: “No estamos sexualmente determinados” y “No se nace mujer, se deviene tal”.

¿Por qué la parodia de una clase de danza clásica? Por el referente autobiográfico de haber estudiado siete años danza clásica y haber experimentando todas las connotaciones que tiene la danza clásica en todos los sentidos, desde la postura corporal a la rigidez de su disciplina; sin dejar de lado la ambigüedad de género que se plantea en ese contexto. La parodia fue un elemento catalítico para performativizar la diversidad de género, exacerbando el estereotipo social de la travesti y de la transexual confrontándolos en la disputa del género mujer. Al terminar la parodia los *performers* de esta plataforma saludan al público y se bajan de ella. El resto de los *performers* se bajan de sus plataformas, y se reúnen en dirección opuesta a la siguiente plataforma, para dar relevancia a la siguiente acción, que culmina en la misma plataforma en la que comenzó la *performance.* Todo se vuelve circular, no hay prioridades, cada plataforma es tan importante como la siguiente.

Plataforma del caño

La misma *performer* del comienzo, finaliza la estructura circular cantando la versión original de *Somewhere over the rainbow* de Judy Garland. Todos los *performers,* en un gesto de comunión con el público, reparten vasitos con licores para su degustación, mientras se mezclan entre el público. Se aplaude, aparentemente la *Performance* ha terminado, pero hay una vuelta de tuerca, la estructura de la *Performance* se abre, comienza el tema musical *“La revolución sexual”* de La Casa Azul, mientras que el espacio se convierte, por el diseño de las luces, en una Disco.

La travesti y la transexual continúan su disputa atrás de la pantalla de proyección, generando sombras… el técnico también participa en ella. Finalmente queda solo la travesti bailando atrás de pantalla, la transexual se sube a la plataforma del caño y comienza hacer destrezas en él. El *Drag Queen*, tiene su momento, desfila de un lado a otro, tratando de ganar él la atención del público, por sobre éstas. El resto de los Performers se incorporan a la idea de Disco, la *Performance* se termina.

El Género en Disput@ (Performance) comenzó santificando la Performance con el *“Ave María”*, luego se aventuró a la *“Perversión sexual”*, dio cuenta de las diversidades y pronosticó *“La revolución sexual”*.

SEGUNDA PARTE

El impacto de las tecnologías en la redefinición de las formas performáticas[124]

> "La estética reivindica el proyecto de abarcar lo que constituye, para una determinada sociedad, a un determinado momento de su propia historia, (...) el mundo que le es sensible (...)".
> (Fred Forest)

La apropiación de la tecnología genera nuevos discursos, creando vínculos estrechos entre el arte y la técnica. Esto produce la ruptura de compartimentos estancos y la redefinición de clasificaciones. El arte informático presenta la necesidad del dominio técnico por parte del artista. Y este requisito, al no estar al alcance de todos por una cuestión de idoneidad, genera que la tecnología esté ligada al poder.

El uso de la multimedia en la performance

Las principales características del arte digital son la interacción y la interactividad. La interacción es la acción recíproca que se ejerce entre varios objetos. La mecánica cuántica demostró en 1927, con el principio de incertidumbre de Heisenberg, que no es posible observar sin ejercer una influencia en el sistema. Y la interactividad es el neologismo con el que se designa normalmente la interacción entre una persona y un programa de computadora.

La interactividad en tiempo real es la creación o modificación de respuestas por parte del sistema, a partir de la recepción de estímulos, con una rapidez que cree la ilusión de simultaneidad. El sonido, la imagen y el control de dispositivos, crea nuevos lenguajes y entornos de programación que son tomados por la performance, para su construcción y realización, otorgándole un carácter interdisciplinario y en comunicación directa con el futuro.

La performance se da en vivo, en tiempo real. Con la tecnología del video se da la posibilidad de que ella ocurra, en vivo, pero mediada por nuevas tecnologías, dándole a la performance nuevas posibilidades. En *El Género en Disput@ (Performance)*, se usaron dispositivos de interacción como el video-proyección, y la cámara/ filmación en vivo, cuyo material se proyectaba en pantalla, en tiempo real. El material editado que se utilizó como video-proyección contenía un compilado autobiográfico, de fotografías y fragmentos de videos de su

[124] El presente trabajo de investigación integra mi Tesina de Licenciada en Dirección Escénica, del IUNA-Dpto. Artes Dramáticas *"Antonio Cunill Cabanellas"*, titulada *"La disputa del género en la performance: un análisis de la cultura queer desde la teoría feminista"*, bajo la dirección de la Dra. Julia Elena Sagaseta.
A la par del trabajo escrito, y como parte de las instancias académicas universitarias, realicé el proyecto espectacular titulado: *El género en disput@ (Performance)* bajo el asesoramiento artístico de Emilio García Webhi, cuyo proceso es citado en el presente texto. Trailer de la performance: http://www.youtube.com/watch?v=nNwTNHinmKU

directora. Este material mostraba en orden cronológico el paso de los años y la disputa del género en distintos contextos sociales y edades, intercaladas, en el montaje, con fotogramas de la película *El mago de Oz*. La elección estética fue derivada de una plataforma virtual llamada Fotolog, donde los usuarios pueden colgar imágenes y los navegantes pueden comentar y vincular con otras imágenes.

Con respecto a la función de la cámara en vivo en *El Género en Disput@ (Performance)* ésta siguió algunas premisas para llevar adelante su acción:

> El Rol de la cámara en movimiento: su vínculo con los performers y con el público en el espacio. Expandir la visión que tenemos de la cámara.
> Utilizar Planos Detalles, Primeros Planos y Fuera de foco.
> Hacer duplicaciones de encuadre.
> Filmar al público (Ellos también pueden disputar el género).

Al final de *El Género en Disput@ (Performance)* la cámara se vuelve hacia la pantalla, superponiendo la imagen filmada con la performance de sombras que están realizando en tiempo real, atrás de la pantalla de retro-proyección. Este juego de multiplicidad es posible gracias a la interacción entre cámara-pantalla y performers en vivo.

A pesar de mis intereses artísticos en la interactividad, la utilización de sensores, programas de ordenadores y equipamientos tecnológicos, no sólo demandan ser competente para su creación y manipulación, que en este caso se cumple, sino que también demanda un presupuesto mayor en recursos de producción.

Así también, con el objetivo de prolongar en el tiempo a las performances, los artistas comenzaron a documentar sus acciones, primero a través de la fotografía y luego, cuando estuvo tecnológicamente disponible, a través del video. La incorporación de la imagen planteó la posibilidad de realizar obras con el único objetivo de ser registradas, lo que dio origen a la foto-performance y al video-performance. Pero la sencillez de estas obras multimedia mencionadas, contrasta con la espectacularidad de una artista que utiliza su cuerpo para poner en evidencia los alcances de la tecnología actual. http://www.orlan.net/, Orlan es una artista francesa que comenzó a realizar performances durante la década del '70. Ya en aquella época, su obra portaba una carga netamente feminista y provocadora, con una fuerte crítica al rol de la mujer en la sociedad occidental. Pero Orlan adquirió inmediata fama internacional a partir de la década del '90, cuando comenzó a esculpir su propio cuerpo, copiando modelos de belleza femenina de Occidente, a través de una serie cirugías estéticas tendientes a reproducir sobre su rostro detalles de los mencionados modelos. Para las operaciones, Orlan

se aplica sólo anestesia local, lo que le permite dirigir el evento -que generalmente registra en video y que ha llegado a transmitir vía satélite por televisión- y animar la situación mediante la lectura de textos psicoanalíticos o filosóficos. Asimismo, Orlan diseña los trajes de los cirujanos y decora la sala de operaciones, transformando su performance en un espectáculo que profundiza el contraste entre la superficialidad del pensamiento basado en valores exteriores como la belleza, el orden o el gusto, y la brutalidad del acto que lleva a la artista a ajustarse a dichos valores. Las performances de Orlan están fuertemente ligadas a la tecnología, pero de una manera ambivalente. Si por un lado la utiliza para la realización de su obra, por otro confronta su exterioridad con la carnalidad de su acto.

Teoría cyborg

Esta palabra se compone de la fusión de otras dos: cyb(ernetic) & org(anism), con lo que cyborg viene a significar organismo cibernético. Modelo de hibridación, metamorfosis, mutación. La teoría cyborg, como en el caso de las políticas *queer*, trata de nombrar una subjetividad política que no esté basada en identificaciones nacionales, coloniales, sexuales de carácter natural o naturalizado.

Donna Haraway (1995) emplea la metáfora del cyborg como estrategia política de liberación de la mujer: por su independencia y autosuficiencia, por haber roto con unos orígenes de opresión, esclavitud y sumisión; por dinamitar el concepto de familia y de servil ama de casa; por proporcionar unas expectativas de construcción de la propia identidad libres de cualquier condicionamiento previo; por permitir pensar una feminidad de una vez por todas no anclada en la maternidad, en la naturaleza, en la burguesía, en el ámbito de la privacidad del hogar, en la estrechez de la oposición masculino/femenino.

El cuerpo humano mediado por tecnologías se redimensiona constantemente creando nuevos cuerpos y nuevas conciencias. La mirada *queer* posibilita entrever nuevas lógicas identitarias en torno a la sexualidad que resulta evidente, debido en gran parte al anonimato que significa la Red, un anonimato corporal e identitario. Los cuerpos y sus significados desde esta postura se diluyen a través de los bites que constituyen los sujetos en Internet, el cuerpo, el género y el sexo retoman unas nuevas dimensiones que irrumpen en los límites de lo natural/tecnológico abriendo paso a una nueva imagen del Cyborg. Ésta posibilita reinterpretar las relaciones del sujeto consigo mismo, con su materialidad y mentalidad, y con las redes sociales a las que pertenece y/o se conecta, además de cuestionar las fronteras entre naturaleza y cultura, entre cuerpo y mente y entre masculino y femenino, entre lo real y lo virtual, entre lo múltiple y unitario que puede llegar a ser la identidad de género en Internet, una tecnología que no es más que eso, pero que sirve de espacio donde mora la identidad Cyborg.

En sus performances más recientes, el performer australiano Stelarc (http://stelarc.org) ha conectado su cuerpo a Internet mediante sensores, de esta manera, los espectadores dispersos en la red pueden actuar sobre el cuerpo del artista, dirigiendo sus movimientos a través de comandos enviados desde sus computadoras personales. La obra de Stelarc comenzó con exploraciones del propio cuerpo que el artista realizaba introduciendo cámaras en su organismo pero pronto evolucionó hacia la performance biónica. Para esas performances, Stelarc utiliza un tercer brazo robótico. En sus comienzos, el brazo era dirigido por los músculos de su estómago, luego lo fue por un lenguaje gestual, pero hoy puede ser manipulado desde espacios interactivos. El tercer brazo es, para Stelarc, una metáfora de la extensión del hombre a través de la tecnología; también en él confluye la teoría cyborg de la integración del organismo con las máquinas. Esta forma sofisticada de interacción rescata el vínculo del espectador con el cuerpo del artista, que funda todo acto performático; revitalizando la inmediatez del vínculo.

El cuerpo virtual y los espacios virtuales

El ciberespacio dota de nuevas posibilidades a las comunidades no heterosexuales, permitiendo articular las nociones de identidad, algunas de ellas planteadas por el pensamiento *queer,* entre las que se incluye una política de inclusión de todo tipo de identidades sexuales no normativas, además de desvanecer cualquier vínculo o correspondencia entre las nociones de género y sexualidad. El amor, los cuerpos digitales, la pornografía, las relaciones transgéneros o multigéneros/ sexos, el travestismo o el cambio de sexo/género, las identidades fluidas y postgenéricas circulan de forma libre en la Red con el fin de proporcionar cierta armonía a "la cultura del riesgo, del placer inmediato y la seguridad de los elementos de motivación o libre elección que encontramos en la Red (lo que quieras, como quieras y cuando quieras)" (Gordo, 2002).

"Cualquier cuerpo tiene la posibilidad de rechazar su derecho a pertenecer a una o varias comunidades contra-sexuales" (Preciado, 2001). La descorporeidad de una imagen/cuerpo virtual y su resignificación generan nuevas formas de identidad de género que no equivalen a las identidades de género por sexualidad corporal. Los cambios de género en la Red son comportamientos muy usuales, sobre todo a modo de juegos, llevados a cabo por los usuarios de Internet. El estímulo sexual o bien la curiosidad por probar y conocer qué es lo que piensan y actúan los sujetos del género opuesto son algunos de los motivos que suscitan e incitan a esta transformación ciber/genérica, pero estos no son los únicos motivos por los que el cambio de género virtual es frecuente; también se da el caso de la necesidad de cambiar aquella esencia o identidad que nos parece enteramente inmutable. Esto convierte a la Red en

un tránsito a lo posible, que hace que el cambio de género sea una acción más habitual de lo que se piensa.

El género desde estos cambios, modificaciones, mutaciones o traslaciones desde el medio virtual pierde parte de su esencia inmutable, universal y dual que viene a ser dada por la corporalidad o carnalidad de su identificación genérica, éste se aleja por lo tanto de ser algo enteramente conexo a lo biológico, pasando a ser algo eminentemente construido y reconstruible, apartado de todo lo natural, y abriéndose paso a la construcción de múltiples identidades de género.

La tecnología de teleconferencia -programas informáticos que transmiten en "tiempo real", principalmente, imagen y texto- permite una mayor participación del público. Ahí todos son creadores y, al mismo tiempo, *voyeurs*: artistas e individuos aislados, ligados a la red. Los intercambios textuales a través de las redes informáticas -especialmente en los chats- han dado lugar a innumerables trabajos en donde se pone en cuestión la noción de cuerpo en su aspecto tangible. Las posibilidades de control y manejo de la identidad en los distintos contextos de Internet han hecho hincapié en las nuevas concepciones posibles acerca del cuerpo que podrían generarse a través del uso de las nuevas tecnologías.

El contexto ciberespacial se ha mostrado como un ámbito donde es posible dejar atrás el cuerpo real, material y relacionarse con los otros, no importando las distancias físicas existentes, ni las limitaciones físicas posibles. En esta dimensión imaginaria el cuerpo, sus marcas y sus posibles estigmas, dejan de contar con la experiencia del encuentro cara a cara. Las nuevas tecnologías apuntan a una utilización metafórica del cuerpo y estar en todos los lugares disponible, entremezclando los espacios públicos y privados, borrando las fronteras. Mientras se estimula la multipresencia a través de las redes informáticas, el cuerpo permanece siendo único y vulnerable.

El rol del usuario que se crea a sí mismo, participa de la práctica de hibridación del género, que no es más que la descontextualización que asumen las imágenes. Un proceso de producción del cuerpo y la identidad del sujeto que concluye en la apropiación de todo lo que compone el fragmento del cuerpo, ya sea el video, la música, el texto o la imagen que conforma el cuerpo-virtual del sujeto, un sujeto que ha vuelto a ser resignificado, postbiológico, contrario a los cánones de belleza y estética, un cuerpo anti reproductivo, no biológico. Las imágenes en Internet sobrepasan los límites normales de aquello que es mostrado en cualquier otro medio de comunicación; la globalidad al alcance del anonimato total del sujeto que está detrás de la pantalla; esta característica conformará el alter ego del ojo que contempla las imágenes y que las traduce a códigos culturales.

Las representaciones o auto representaciones de los sujetos en la Red son enteramente reversibles, partiendo desde la lógica de lo inmaterial, virtual, simulado y lo intangible que sustenta la base de la cibersociedad, las identidades se tornan en etiquetas reversibles o retornables a su estado anterior; esta posibilidad de cambio, mutabilidad, regeneración y re-escritura permite a la tecnología dar un espacio exento de naturaleza y biología, de crear el escenario del cyborg que, por el mero hecho de compartir la virtualidad, simulacro e hibridación entre realidad y ficción, entre hombre y máquina, máquina y naturaleza, rompe con el estigma de una sociedad biológica genérica y por ello dual. Al ser susceptible de modificación, los géneros y las sexualidades se tornan en diversos, múltiples y cambiantes, y no existe un límite completo entre lo que se crea con lo que ya está creado.

Así como los usuarios de la Red se tornarán en ciudadanos de múltiples esferas o comunidades sociales libremente, estos usuarios pueden fácilmente salir de su comunidad o sociedad, a tan solo un clic de distancia. Una de las fantasías más comunes entre los internautas es la posibilidad final del contacto corporal con el otro en tres dimensiones, lo único que aviva la comunicación es el deseo puro, la materialidad del lenguaje, deseo contenido que en el encuentro físico suele desvanecerse o retomar nuevos significados. El potencial de los planteamientos *queer* es el de intentar transgredir los límites entre lo individual y lo colectivo, proporcionando una serie de recursos que conllevan al cuestionamiento de los límites entre lo individual y lo colectivo, entre lo real y lo virtual. Lo cierto es que Internet tiene poco más de 10 años y ha cambiado la manera de ordenar el mundo. No hay roles prefijados: todos producen, difunden y consumen.

Los comienzos de la Expresión Corporal en la ciudad de Resistencia

Adela Cristina Acosta (FADyCC- UNNE)
tintitutto@hotmail.com

Síntesis del trabajo:

El presente trabajo se propone aportar información respecto a la historia de la Expresión Corporal (E.C.) en la Ciudad de Resistencia, es decir, de qué modo y desde cuándo aparece vinculada a la educación sistemática - institucional.

Se eligen dos profesoras para las entrevistas por ser referentes, la Profesora Delgado de los inicios de la Expresión Corporal, y la Profesora Guillén por estar en tarea docente actualmente en la Institución.

A partir de las preguntas realizadas se definen ciertas "categorías" que facilitan el análisis de la información obtenida en las entrevistas, las que, al triangularlas con lo que los expertos dicen sobre la EC (Expresión Corporal), irán construyendo los datos que, a su vez, determinarán los resultados.

Introducción

El ISPEA Danza & Teatro es la Institución Formadora de Formadores, la Profesora Susana Delgado es quien dictó las primeras clases de Expresión Corporal en los Niveles Introductorios, básico y superior entre los años 1974 y 1984 proveniente del Teatro; y la Licenciada Claudia Guillén, especialista en la disciplina EC Danza quien se encuentra desempeñándose como docente en el Nivel Superior desde año 2007 en el ISPEA.

Encuadre de la Expresión Corporal Danza

Se debe hacer referencia a las rupturas producidas en la primera mitad del siglo XX, a los acontecimientos históricos y sociales productores de nuevas ideas en todas las estéticas del arte, pero que producen un giro importante en la Danza Occidental.

Isadora Duncan se la puede considerar como la persona más destacable entre quienes comenzaron una verdadera búsqueda personal, subjetiva, y emocionada de encontrar su danza. Su estilo suponía una ruptura radical con la danza clásica, y en este sentido se veía a si misma como una revolucionaria precursora en un contexto artístico de revisión generalizada de los valores antiguos.

Con el arribo de la Danza Moderna se definen las búsquedas centradas en el sujeto, en las nuevas concepciones de mundo, en la libertad expresiva como parte del alejamiento del ideal de belleza clásico. Se puede mencionar a Rudolf Von Laban, Moshe Feldenkrais, Jaques Dalcroze, Gerda Alexander como precursores de este nuevo estilo de Danza.

Patricia Stokoe, investigó y reformuló a partir de todas las experiencias que realizó en Europa, teniendo claro sus objetivos y finalidades desde un principio, definiendo en nuestro país a la EC como disciplina artística y lenguaje corporal expresivo, permite ponerse en contacto con cada uno de nosotros mismos, expresar emociones, sentimientos y pensamientos.

Metodología de la EC:

Plantea procesos de construcción de conocimientos, generando en la clase un clima de laboratorio, donde el docente facilitador o mediador del aprendizaje estimula a la exploración constante tanto del individuo, como del grupo; ya que el aprendizaje de este lenguaje artístico se presenta desde la interacción de los miembros del grupo a través de la comunicación de los mensajes expresivos.

Estimula el desarrollo de la creatividad, a partir de la producción de imágenes, generando propuestas de percepción intero y exteroceptiva y procesos de sensibilización.

Produce transformación en el sujeto, permitiéndole interactuar en actividades grupales con nuevos conocimientos y apropiaciones, estimulando la toma de conciencia, el análisis y la reflexión de su propio proceso, como el del grupo; socializándolo al grupo en pequeñas muestras y composiciones.

A continuación se triangulan los datos obtenidos
Los Propósitos de la Expresión Corporal

Profesora Susana Delgado hace referencia a que: *"la Expresión Corporal es ideal y empezando por la sociabilidad, el conocimiento del cuerpo, y la parte lúdica, todo introducción a lo que va a venir después, que es la exigencia técnica".* Aclarando que se refiere a la formación posterior de la bailarina clásica, que tiene la Institución.

Profesora Guillen: *"(…) La Expresión Corporal surge entre las dos grandes, cambio radical de cosmovisión, que se ve reflejado en todas las artes, y la Danza. Hay una revolución dentro del modo en que el hombre se ve en el mundo y como se vincula con el conocimiento y con el arte". "Entonces desde allí se plantea la danza y desde allí se plantea la sanación del hombre,*

la recuperación del hombre (…), (…) y acá se entiende entonces el arte, como una manera de que el hombre se conecte consigo mismo (…)".

En el marco teórico los expertos definen a la EC como medio para la conexión que el sujeto construye al lograr reconocerse y vincularse con su cuerpo, en la experiencia de investigación que propone la disciplina artística; y las transformaciones que logra registrar ese sujeto en la comunicación consigo mismo y los otros poniendo en juego las emociones, sensaciones, imágenes, pensamiento.

La Concepción de Sujeto para la E.C.

Profesora Delgado dijo que: *"(…) la vi como un crecimiento personal, tanto corporalmente, integralmente como conciencia, concientizar el cuerpo, espacio, como sentirse dueño del espacio, todo ese bagaje que da la Expresión Corporal (…)".*

Y la profesora Guillén mencionó que: *"(…) la Expresión Corporal concibe al hombre como un ser integrado en todos sus planos, desde allí lo aborda, desde allí lo investiga y desde allí propone el recorrido que hace a través de esta disciplina (…)".*

Según los especialistas, la Expresión Corporal es movimiento, es baile, que todos puedan danzar sin importar las condiciones permitiendo a las personas ponerse en contacto consigo mismo, y con la intención de formarlas integralmente considerando todos sus planos: físico, intelectual, emocional, espiritual y social, correspondiéndose con la concepción holística del hombre, de la corriente de trabajo de Patricia Stokoe.

Lugar que le asigna a la Expresión Corporal, en la formación del bailarín

La Profesora Delgado opinó con respecto a este tema que:

> *(…) Para mí la Expresión Corporal es como una herramienta, que la pueden utilizar cantantes, bailarines, los actores, las terapias. La Expresión Corporal, lo que tiene es que te lo simplifica, que te lo hace más fácil, que vos puedas exteriorizar hasta verbalmente lo que hiciste y entonces te da un panorama muy abierto con respecto al espacio (…).*

Y la Profesora Guillén compartió que:

(…) sostengo como también planteaba Patricia Stokoe que la Expresión Corporal, es Danza, y que como Danza es un arte escénico, porque tiene el sentido y la posibilidad de comunicar lo propio del individuo, los tránsitos por los que vamos pasando, entonces al atravesarla, al trabajar a través de ella, ya se esta formando un intérprete de Danza y la característica principal es que este intérprete, es su propio coreógrafo (…).

Patricia Stokoe explica que "en esta práctica orientada hacia la danza de cada uno", concebía al bailarín como un "ser poeta corporal y danzautor". Su pedagogía rescataba el rico dominio de la gramática y el lenguaje de la danza en pos de ser autores singulares, construir las propias metáforas bailadas que sintetizaran aquellos modos personales de significar el mundo, de ser poetas de la "propia poesía corporal".

Patricia completaba que cada bailarín es además su propio instrumentista o intérprete. Decía que su cuerpo-fuente-instrumento es conducido por él mismo en acción".[125]

Los Contenidos en las clases de Expresión Corporal

La Profesora Delgado mencionó como contenidos a la: *"(…) Locomoción, calidades de movimiento, objetos auxiliares, sensopercepción, espacio (…)".* Además comentó que: *"(…) para mí la Expresión Corporal es una herramienta, hasta básica, para desarrollar esa creatividad (…)".* Y que al venir desde el Teatro en su formación, *"(…) yo hice una especie de melange, parte de la Expresión Corporal para Teatro, porque me daba mucho resultado la incentivación (…)".*

Y la Profesora Guillén comentó: *"(…) planteo en definitiva cinco bloques: Espacio, Tiempo, Corporalidad, Comunicación y Creatividad". "Me parece sumamente importante por la trascendencia que tiene esta característica de los contenidos de la Expresión Corporal que para mi, definen el alcance que tiene la disciplina, es que sus contenidos son aspectos esenciales del hombre (…)".*

A partir de la lectura de los distintos investigadores de movimiento se encuentra una coincidencia en los bloques o ejes de contenidos, ya sea en tres grandes bloques o pilares como organizó Patricia Stokoe que incluyen en el bloque cuerpo y movimiento al espacio y al tiempo, o en cinco como Marta Shinca que separa del bloque corporeidad al espacio y al tiempo.

[125] Conferencia "Primer Congreso Internacional de Expresión Corporal" (Julio 2003). Salamanca.

"Los contenidos de la EC conforman un sistema, una totalidad orgánica en movimiento y transformación constante, integrada por estructuras y partes que se vinculan entre sí a través de una organización de relaciones interdependientes. Se puede ingresar al sistema por cualquiera de sus componentes, que se erigen como puerta de entrada posible para acceder al todo".[126]

El Abordaje de los contenidos y metodología en la Expresión Corporal

La Profesora Delgado, comenta que proponía la investigación del movimiento, a partir de una consigna. "Con consignas, con inventos, a partir de los objetos, pero no por el objeto en si, sino, que el objeto despertara en ellos otra cosa, o sea, la transformación pero por que, porque se llega a eso, además nosotros hacíamos, siempre se hacía la cosa del final". Y que estimulaba la creatividad de las alumnas a través de la imaginación, en la exploración de los objetos y los relatos con cuentos.

La Profesora Guillén manifiesta que: *"la metodología de la Expresión Corporal desde siempre, planteó al alumno como el protagonista en el recorrido que realiza a través de la disciplina en el aprendizaje, (…) como lo hace la pedagogía constructivista, que propone la investigación como medio de abordaje del aprendizaje, la Expresión Corporal propone también la investigación (…)".*

La EC como disciplina artística que va construyendo la experiencia del sujeto desde la vivencia, desde lo experimental, haciendo consciente del proceso a quien lo transita, permitiéndole interactuar en actividades grupales con nuevos conocimientos y apropiaciones, desde los bloques de contenidos mencionados en el marco teórico.

La Utilización de estímulos sonoros en las clases de E.C.

En relación a esta categoría la Profesora Delgado comenta: *"Sí, utilicé todo. Todo lo que había, todo, absolutamente. Ruidos, con el propio cuerpo, movimiento con la música".* Y dice que: *"Pero no música de moda",* agregando además que cuando: *"un niño va a una escuela de arte, es para aprender cosas nuevas, no de la tele, cosas creativas, uno no lo puede limitar, yo tengo que dar una cosa distinta, abrirle un panorama distinto".*

La Profesora Guillén:

[126] Kalmar, D. op cit.

> *(…) la música en general es una gran creadora de climas, determina en gran parte la energía y la disposición de los alumnos en la búsqueda. Nosotros que no tenemos la fortuna de tener acompañantes musicales, recurrimos a música grabada, pero también es interesante explorar el movimiento sin música, la conexión con la propia respiración, la producción de sonido, el silencio, o sonidos de percusión, no sé, el estímulo sonoro puede ser cualquiera en realidad, o puede ser ninguno. Lo que sí es importante que el alumno, que el estudiante, pueda ir construyendo la rítmica (…).*

Aquí hay una gran coincidencia con Patricia Stokoe de ambas entrevistadas, de acercar a los alumnos en la variedad de estímulos sonoros, para desarrollar una mayor sensibilidad, y educarlos musicalmente, brindándoles la posibilidad de formarlos rítmicamente.

La Sensopercepción en las clases de E.C.

La Profesora Delgado divide a este trabajo teniendo en cuenta las edades, para las más pequeñas: *"más bien trabajábamos con el descubrimiento de los deditos, de como se mueven, o como me muevo, mas bien desde el punto de vista del movimiento, no tanto del tacto".*
Y para las mas grandes, por el nivel de complejidad, comenta: *"Me gustaba trabajar con los apoyos, presiones, (…) sino era muy aburrida la clase".*

La profesora Guillén en relación a ésta técnica opina: *"La sensopercepción es un momento en el que se propone la introspección básicamente, la conexión del individuo con lo que sería su espacio personal, con su mundo interior, de la piel hacia adentro. Es la manera de poder exacerbar los sentidos, los interoceptivos y los exteroceptivos".*

Y expresa en relación a las diferentes edades que: *"Si, esta técnica se puede trabajar con niños (…)".* Vuelve a dar ejemplo:

> *(…) con bebes, con deambuladores, con niños de tres años, es importante proponer a los niños que se relajen, que se acuesten, que puedan contactar el cuerpo apoyado en el piso y a partir de ahí con los ojitos cerrados, conectarse con la respiración, y el docente puede ir tocando las partes del cuerpo que pretenda con el que el niño se conecte: la cabeza, los brazos, las manos (…).*

Al respecto, dice Déborah Kalmar (2005): "*Las actividades artísticas entrenan especialmente, y con detalle, las capacidades sensorioperceptivas, dado que los lenguajes artísticos hablan a través de la asociación de imágenes".*[127]

La Expresión Corporal como disciplina escénica

La Profesora Delgado opina que: *"No, no, para mí no. Una vez que entró al escenario, para mí es Danza". "(…) Lo que pasa es que el término Expresión Corporal, está muy bastardeado (…)".* Refiriéndose a la EC comenta: *"Es muy abarcativa, yo pienso que cada uno, se acerca a ella de la manera que lo siente. De última, éste es otro beneficio que tiene la Expresión Corporal, la libertad que te brinda, pero desde mi punto de vista una vez que yo piso el escenario, para mí es Danza."*

La Profesora Guillén en relación a este tema expresó: *"Y desde el momento que la Expresión Corporal es Danza, y así esta concebida por su creadora y no solamente Patricia Stokoe, cuando uno indaga un poco sobre Expresión Corporal en el mundo, siempre se vincula ese tema con la Danza, y como dije antes la Danza es uno de los lenguajes expresivos y por lo tanto tiene el sentido de comunicar, entonces no podría existir Expresión Corporal sin concebirla desde su posibilidad escénica".*

Además agrega: *"(…) Bueno, Patricia Stokoe también tenía el grupo Aluminé, que es un grupo de composición coreográfica desde la E.C. (…)".*

Su pionera expresaba: "*Expresión Corporal es Danza. Bailar es uno de los potenciales y de las necesidades del ser humano. Valoramos su manera individual y única de percibirse, de captar el mundo que los rodea, de expresar, comunicar y ser receptores del lenguaje de la Danza".*

Se concluye a partir de las temáticas focalizadas en ambas entrevistas.

Conclusiones

Al realizar una lectura de los resultados de las entrevistas se observa que la EC, en el ISPEA Danza y Teatro ha estado presente desde la creación de la Institución. Al depender de Cultura, se plantea su enseñanza en forma de talleres y continúa de manera mas sistematizada al depender del Ministerio de Educación.

[127] Kalmar D., op cit.

Se encuentran diferencias importantes en las profesoras entrevistadas desde el punto de vista de la concepción de sujeto que abordaba la EC en el ISPEA de Resistencia, en la década de los '70 hasta los '90 y actualmente desde una concepción de sujetos íntegros, y desde un abordaje holístico.

En los inicios en la Institución se consideraba a la EC como una herramienta para las bailarinas, aquí se aprecia una contradicción desde la corriente de trabajo de Patricia Stokoe ya que el fin expresado por su pionera fue llevar el espíritu de la EC al escenario.

El abordaje de la Sensopercepción, convertida en un método de base de la EC, se ve adaptado a las edades de los alumnos según su comprensión y grado de complejidad, por ambas docentes entrevistadas.

Y con respecto a la EC escénica, hay antecedentes desde la corriente de trabajo de Patricia Stokoe desde el año 1978, hasta el año 1984 inclusive, del grupo que ella misma dirigía conocido con el nombre de "Aluminé" y sostenida desde la concepción de EC Danza, que trasciende al movimiento.

Bibliografía

Grondona, Leticia - Norberto Díaz, 1999. Expresión Corporal. Su enfoque didáctico. Ed by Leticia Grondona y Norberto Díaz. Buenos Aires.

Shinca, Marta, 2000. Expresión Corporal. Técnica y Expresión del movimiento. Editorial Praxis. Barcelona, Introducción y Caps. IR y III.

Stokoe, Patricia, 1978. Expresión Corporal. Guía didáctica para el docente. Ed.

Alonso, Angeles, 1981. Expresión en la enseñanza. Ed Centro Nacional Salesiano de Pastoral Juvenil. Madrid.

Kalmar, Deborah, 2005. Que es la expresión. A partir de la corriente creada por Patricia Stokoe. Ed Lumen. Buenos Aires. Introducción.

Olivetto, Mercedes - Dalia Zylberberg, 2005. Movimiento, juego y comunicación. Ediciones Novedades Educativas, México.

Malajovich, Ana (compiladora), 2005. Recorridos didácticos en la Educación Inicial. Ed Paidós. Buenos Aires.

Hannoun, H., 1977. El niño conquista el medio. Las actividades exploradoras en la escuela primaria. Editorial Kapelusz. Buenos Aires.

Guido, Raquel, s/f. Cuerpo Arte y Percepción. IUNA Departamento de Artes del Movimiento. Buenos Aires.

Fuentes consultadas:

Entrevista Profesora Delgado Susana. 18/08/10.Resistencia.

Entrevista Licenciada Claudia Guillén. 21/08/10. Resistencia.

¿Fenómeno o Performance? Construcciones de voz-cuerpo en las prácticas de formación de cantantes de La Plata y Berisso

Gisela Magri
Grupo de Estudio sobre Cuerpo, NES, UNLP/
Grupo de Estudios en Educación Corporal, UNLP /CONICET
gemagris@gmail.com

Resumen

En este trabajo proponemos delinear posibles vías teóricas, metodológicas y de análisis para investigar las prácticas y los procesos de construcción de corporalidad, identidades y voces que se dan en la formación de cantantes, en espacios educativos (institucionales públicos o de modalidad "particular", con profesores en forma independiente) de las ciudades de La Plata y Berisso. Es éste el objetivo general de mi proyecto de investigación de Beca de Iniciación UNLP 2011, el cual hemos comenzado a desarrollar recientemente.

Desde ese marco, retomaremos algunos abordajes conceptuales, en aras de nutrir los debates teóricos en torno a la voz. Particularmente volveremos sobre algunos trabajos del filósofo contemporáneo Jean-Luc Nancy, en relación a otros debates estructuralistas y fenomenológicos anteriores, así como a conceptualizaciones propias del campo de la Antropología del cuerpo y performance actuales. Nos interesa poder comenzar a confrontar reflexivamente dichos aportes con representaciones y discursos que circulan socialmente acerca de la voz, el cuerpo y las prácticas del canto, así como con ciertos materiales bibliográficos del campo de los métodos y técnicas vocales, y sus reproducciones en el seno de las pedagogías sostenidas en los espacios educativos locales del canto.

Introducción

A excepción de algunos pocos trabajos, la pregunta por la voz y el canto, en el campo de la antropología sociocultural, específicamente en el área del cuerpo, es todavía un área de gran vacancia. A continuación desarrollaremos brevemente el recorrido que viene transitando la antropología del cuerpo, como área de estudios específicos, para situar nuestra mirada sobre la voz y las prácticas de canto en ese marco.

Aunque hay antecedentes más antiguos sobre la tematización del cuerpo en la antropología (Mauss, 1934), el campo de la antropología del cuerpo recién comenzó a delinearse en las décadas del ´70 y ´80. La invisibilización del cuerpo como un objeto de estudio digno de interés para las ciencias sociales puede vincularse con el enfoque dualista sobre el hombre

que dominó gran parte del pensamiento occidental (desde la tradición platónica y judeocristiana) consolidándose a partir del modelo que instaura la filosofía de Descartes. A partir de la emergencia del cuerpo como tema de estudio para las ciencias sociales, pueden distinguirse, tres líneas de abordaje complementarias: la primera de estas líneas destaca el carácter político del cuerpo; desde esta perspectiva el cuerpo es visto como lugar de inscripción de los discursos sociales, atravesado por dispositivos de disciplinamiento, normalización, vigilancia y control (Foucault, 1989). La segunda línea, se caracteriza por realizar un abordaje del cuerpo como representación, como fuente de simbolismos o medio de expresión (Douglas, 1988). La tercera línea parte de la crítica a los enfoques netamente representacionales o disciplinares, que han considerado al cuerpo como objeto de atravesamientos o como un lugar de inscripción de lo social. Desde esta línea, se plantea la necesidad de destacar el carácter activo y transformador de la praxis corporal en la práctica social (Jackson, 1983; Csordas, 1999), basándose en la noción de ser-en-el mundo (Maurice Merleau-Ponty, 1993) y en algunos casos en los conceptos de *práctica* y *habitus* (Pierre Bourdieu, 1980).

La antropóloga argentina Silvia Citro (2004) propone un abordaje dialéctico que integra estas distintas perspectivas, buscando describir la experiencia práctica del cuerpo en la vida social, la materialidad del cuerpo y su capacidad pre-reflexiva de vincularse con el mundo. Según este abordaje, nuestras percepciones, sensaciones, gestos y movimientos están socialmente construidos pero son, a la vez, socialmente constituyentes.

A pesar de que el campo de la antropología del cuerpo se construyó a partir de una visión crítica al binarismo mente-cuerpo, en torno a la voz, pareciera permanecer cierta visión dualista. La voz suele ser entendida como algo separado del cuerpo, o simplemente ignorada como algo propio de lo corporal. Por ser vehículo fonémico de lenguaje, por su dimensión significante, simbólica o estética, la voz ha sido analizada bajo la lupa de semiólogos, filósofos y psicoanalistas, viéndola en general como un objeto analítico abstracto (Derrida, 1985). Pensamos a la voz como un nodo de articulación mente / cuerpo / lenguaje / pensamiento, y al canto como campo privilegiado para el análisis de la corporalidad, en tanto práctica (Magri, 2009).

Por otra parte, el canto o la voz cantada como tema, ha sido abordado desde enfoques estéticos (en donde prima la visión del canto como hecho artístico, incluyendo el estudio de sus aspectos técnicos y expresivos), o bien desde el campo musicológico o etnomusicológico.

Desde esta última perspectiva tradicionalmente se ha analizado el canto en relación a la

música o al ritual. Estos análisis se interesan en el rastreo de la genealogía filológico-histórica de los cantos (trayectorias espacio/temporales) y la vinculación a formas musicales específicas (géneros o estilos). En ese contexto cobran gran importancia los trabajos de recopilación y los estudios de folklore; entre estos estudios han sido pioneros Alan Lomax (1977) en Norteamérica, y Carlos Vega en Sudamérica, particularmente en Argentina (1937).

Actualmente desde estos enfoques existen diversas reelaboraciones, algunas de las cuales ponen énfasis en los contextos de ejecución, esto es, en la performance, y los significados asignados por los practicantes de la música (Behágue, 1994 - Frith, 1994), o desde una mirada más fenomenológica del sonido y la experiencia musical (Feld, 1990).

En este contexto, si bien desde la fenomenología en la filosofía, nos interesan los aportes de Jean Luc-Nancy para quien si desde Kant y hasta Heidegger la gran apuesta de la filosofía estuvo en la aparición o la manifestación del ser, en una «fenomenología», la verdad última del fenómeno, más que verse debería escucharse. El autor nos define con detalles la acción del verbo escuchar, a fines de abrir la discusión y no sofocarla en una asfixia fenomenológica. Escuchar, dice, es aguzar el oído -expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja- a la vez que una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud. El par auditivo, mantiene una relación particular con el sentido en la acepción intelectual o inteligible de la palabra: en todo decir (en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; o sea que tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene. Escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible. La escucha se dirige a -o es suscitada por- aquello donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro; si se busca sentido en el sonido, como contrapartida, se busca sonido, resonancia, en el sentido. Y continúa Nancy: estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen. (Nancy, 2007: 19,20)

Nancy retoma a Lacan, quien dice de la voz que es “la alteridad de lo que se dice” aquello que, en lo dicho, es otra cosa que lo dicho, en algún sentido lo no dicho o el silencio, pero en igual medida el decir mismo y, además ese silencio dicente como el espacio en el cual “me escucho a mí mismo” cuando capto significaciones, cuando las oigo venir de otro o de mi pensamiento. Sólo puedo oírlas, efectivamente, si las escucho resonar “en mí”. Lacan especifica “en cuanto distinta de las sonoridades, la voz resuena” con lo cual quiere distinguirla de las sonoridades hablantes (significantes) (Nancy, 2007: 58).

Pero la “pura resonancia” sigue siendo una sonoridad o, dice Nancy -en consonancia con la archiescritura de Derrida- una archisonoridad: por eso no es sólo según su “pureza” sino además según su “resonancia”, una materialidad sonora, vibración que anima tanto el aparato auditivo como el aparato fonador, y más aún: que aprehende todos los lugares somáticos donde resuena la voz fenoménica (la pulsación rítmica, la crispación o la distensión muscular, la amplificación respiratoria, el estremecimiento epidérmico) (Nancy, 2007: 59).

El único sujeto que hay para Nancy, es el que resuena, el que responde a un impulso, un llamado, una convocatoria de sentido (el sentido aquí se entiende como una escucha en la que sólo viene a resonar la resonancia, y en ella están juntas, la fuente sonora y su percepción). Por ello, para él es conveniente ir al fondo de la cuestión sin estar atado a una primacía del lenguaje y de la significación, que sigue siendo tributaria de toda una preponderancia onteoteleológica, que puede llamarse anestesia o apatía filosófica; ir al fondo quiere decir, de manera simultánea:

> (…) tratar la “pura resonancia” no sólo como la condición, sino como la remisión misma y la apertura del sentido, como ultrasentido o sentido que va más allá de la significación o la pasa por alto; tratar al cuerpo, con anterioridad a cualquier distinción de lugares y funciones de resonancia, como si fuera en su totalidad (y “sin órganos”) caja o tubo de resonancia del ultrasentido (su alma”, como se dice del tubo de un cañón o de la pieza del violín que transmite las vibraciones entre tabla y fondo, e incluso del pequeño agujero del clarinete…), y a partir de ahí, considerar al “sujeto” como aquello que, en el cuerpo, está o vibra a la escucha -o ante el eco- del ultrasentido (…)El sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha(…) no es un sujeto fenomenológico; [es] una voz en la que vibra, al retirarse de ella, la singularidad de un grito, un llamado o un canto (una <<voz>>, hay que entender con ello lo que suena en una garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un gaznate animal o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas, el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oídos) (...) (Nancy, 2007).

Este filósofo propone así una lectura muy exhaustiva y original de las relaciones entre los tópicos que hemos tratado, poniéndole especial acento al cuerpo y su condición de resonancia; de los sentidos, de los sonidos, por el lenguaje pero sobre todo por y en la música que lo habita, que se hace carne en la voz, constituyéndola como una voz-cuerpo; una voz que está atravesada por el pensamiento, la conciencia y lo simbólico, pero que no queda

subsumida en ésta, sino que es potencia audible que expande los límites del cuerpo, en su materialidad resonante.

¿Cómo pensar en la voz del canto como fenómeno abierto, de escuchas y resonancias, y abordarlo desde sus prácticas? Desde la Antropología, primero debemos decir que tanto desde la Antropología clásica como desde las distintas escuelas antropológicas del siglo XX, el análisis etnográfico en general ha visto en los cantos de los pueblos un objeto ritual-simbólico, asociado muchas veces a la danza, a curaciones chamánicas o a la guerra, y, salvo excepciones, en la mayoría de las interpretaciones el canto ha estado despojado tanto de su dimensión estética, fenomenológica, como de la dimensión corporal que tanta práctica implica.

Desde la teoría de la performance se ha venido impulsando un enfoque que, lejos de optar y destacar un locus de análisis por sobre otro -o lo socialmente construido, o lo estético-artístico, o lo musicológico, o lo ritual, o lo fenomenológico o lo corporal-, articula e integra estas dimensiones como edificantes de toda práctica. En Argentina seguimos mucho interés las reelaboraciones de Citro para los "cantos-danza" de los toba (2009) en su intento de retomar los aportes de estas diferentes tendencias, conceptualizando la *performance* desde un enfoque dialéctico que abarca tanto su dimensión representativa como constitutiva de la vida social, pudiendo abordar de manera compleja las imbricaciones de estas prácticas en los campos de lo ritual, el arte, lo fenoménico, y lo social. Y de Yanina Mennelli también ha realizado un abordaje desde la performance, del contrapunto de coplas en el carnaval humahuaqueño de Jujuy (Mennelli, 2007).

Canto, identidades

La pregunta sobre qué construcciones particulares de la relación cuerpo-voz se dan en estudiantes y docentes de canto en los contextos actuales de la ciudad de La Plata y Berisso, posibilita también la repregunta sobre nuevas identidades generadas en tramas urbanas, en relación a la reapropiación de la tradición tanto del canto lírico como del canto llamado popular.

En palabras del antropólogo brasileño Hermano Vianna: "*Não é nosso objetivo aquí fazer uma antropología do samba; afinal, não se trata de um livro sobre o samba, tampouco da antropología musical: a musica aparece aquí como campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas seqüelas*" (2008). Junto con Vianna pero hablando del canto en general, más allá de las divisiones de género musical, creemos que el análisis de las prácticas formativas y

preformativas de sujetos actuales que aprenden, enseñan, y practican (profesionalmente o no) el canto, permite problematizar comparativamente procesos actuales de construcción identitaria, siendo estos estudios escasos en nuestra región.

Destacamos que es todavía de amplia vacancia el conocimiento sobre cuáles son los procesos de formación y las resignificaciones específicas que se están dando en relación a la voz cantada, así como las concepciones en torno a la corporalidad, a los repertorios que se cantan, representan y performatizan en las prácticas de los cantantes locales del presente. Volviendo a lo dicho más arriba, situar a las prácticas del canto en tanto fenómeno al mismo tiempo que performance permite vehiculizar y articular estas prácticas en su dimensión estética, ritual, corporal y social en tramas identitarias particulares que pueden leerse relacionalmente.

Esta investigación pretende arrojar luz sobre las nuevas dinámicas, prácticas y discursos que se vienen gestando en tramas identitarias locales de Argentina, país en pleno proceso de reformulaciones culturales y discursivas, en el marco del debate de los bicentenarios sudamericanos. Creemos en la viabilidad de este proyecto, no sólo por la escasez de trabajos de este tipo, sino sobre todo por la riqueza que poseen para pensar procesos culturales locales y regionales.

En cuanto a la cuestión metodológica, primará el enfoque etnográfico, que incluirá distintas técnicas: una encuesta que será aplicada a la mayor cantidad posible de estudiantes y profesores de canto de La Plata y Berisso; entrevistas semi-estructuradas individuales y entrevistas grupales acerca de las trayectorias, representaciones y experiencias en torno a la educación del canto y a las prácticas específicas como cantantes; observación participante abarcando distintos espacios y actividades de enseñanza y práctica del canto, los lugares por los que se circula, los encuentros, ensayos, shows, sesiones de grabación en estudios, etc. La metodología y las técnicas seleccionadas responden a la búsqueda de información que permita conocer tanto las prácticas como las representaciones y las experiencias de los sujetos puestas en juego en relación al canto.

Nos interesa retomar el material escrito desde la misma disciplina, para reinsertarlo no sólo desde nuestro marco teórico como fuente nativa de conocimiento, sino como parte de la propuesta metodológica a construirse en esta investigación. En particular es pertinente aquí el estudio de Eugene Rabine (1990), creador del “Método funcional de la voz”, quien nos habla de cuatro partes íntimamente relacionadas entre sí, constitutivas de su pensamiento sobre el trabajo vocal:

> Una teoría sobre la función vocal
> Una teoría sobre formas de aprendizaje
> Un método pedagógico desarrollado sobre las dos teorías anteriores
> Un entrenamiento vocal también desarrollado sobre las dos teorías (Parussel, 1999)

Creemos que esta propuesta puede sernos útil como vía metodológica, si la reelaboramos desde la etnografía y la problematizamos en relación a nuestro marco teórico y nuestro contexto de investigación, posibilitando la repregunta sobre esos ítems en cada espacio de enseñanza abordado, atendiendo en consecuencia a:

> ¿Qué teorías o presupuestos sobre la voz y qué teorías y pedagogías de la voz cantada se construyen en las prácticas de formación del canto?
> ¿Qué entrenamientos vocales y corporales se favorecen y se ponen en juego específicamente en esas prácticas?

Concebimos a la etnografía como un proceso interpretativo y problematizador. En esta problematización, debe considerarse tanto el contexto global en el cual estos discursos y prácticas se realizan como las experiencias subjetivas.

Las herramientas de análisis incluyen: aplicación de tests estadísticos a las preguntas cerradas o con opciones múltiples de la encuesta; Semiótica de Enunciados para el análisis de los textos resultantes de la desgrabación de las entrevistas individuales y grupales y de las respuestas a las preguntas abiertas de la encuesta; y análisis de los registros de la observación participante, con especial énfasis en la observación/escucha de los cantos, cuerpos y movimiento, considerando también el registro de la participación de la investigadora en la práctica estudiada, quien además de antropóloga es cantante, docente de canto y performer.

Para finalizar, creemos que el hecho de que la autora sea antropóloga y cantante es de suma importancia, pues además de que esa doble condición favorecerá el rapport y al acceso al campo, esta investigación posibilitará nutrir la reflexión y el diálogo entre los campos de las Ciencias Sociales y el Arte.

Bibliografía

Behágue, G., 1994. “Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular”. En Ruiz, R. y A. Cragnolini, (eds.) *Procedimientos Analíticos en Musicología. Actas*

de IX Jornadas Argentinas de Musicología. Inst. Nac. "Carlos Vega". Bs. As.

Barthes, R., 1982. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona, Buenos Aires, Paidós.

Bourdieu, P., 1980. *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.

Citro, S., 2009. *Cuerpos Significantes*. *Una etnografía dialéctica con los toba takshik.* Bs. As., Biblos.

Citro, S., 2004. "La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico". Actas del VII Congreso Argentino de Antropología Social. Córdoba.

Csordas, T., 1999. "Embodiment and cultural phenomenology". En: Weiss, Gail y Honi Feru Haber (eds.) *Perspectives on embodiment*. New York, Routhledge.

del Mármol, M – N. Gelené – G. Magri – K. Marelli – M. Sáez, 2008. *"Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación".* Ponencias de las V Jornadas de Sociología UNLP. La Plata.

Derrida, J., 1985. *La voz y el fenómeno.* Valencia, Pre – Textos.

Douglas, M., 1988. [1970] *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid, Alianza Editorial.

Feld, S., 1990. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Foucault, M., 1989. [1974] Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Bs. As., Siglo XXI.

Frith, S., 1996. Performing Rites. On the value of popular music. Cambridge, Harvard University Press.

Lock, M. - N. Scheper-Hughes, 1987. "El cuerpo pensante: prolegómenos hacia el futuro trabajo en la Antropología Médica". En: *Medical Anthropology Quarterly* Nº 1.

Lomax, A., 1976. *Cantometrics: A Method of Musical* Anthropology. Berkeley: Extension Media Center, University of California.

Magri, G., 2009. *La voz a la escena. Reflexiones acerca de la voz como tema de la antropología del cuerpo.* Ponencias de las X Jornadas Rosarinas de Antropología sociocultural, UNR. Rosario

Mennelli, Y., 2007. "El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuaqueño: una propuesta de estudio centrada en su *performance*" En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Nº 22: 48-63.

Mauss, M., 1979. [1936] "Las técnicas del cuerpo". En: *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.

Merleau-Ponty, M., 1993. [1945] *Fenomenología de la percepción*. Bs. As.; Planeta Agostini.

Mora, A. S., 2008. *Cuerpo y sujeto en movimiento. Representaciones, prácticas y experiencias de estudiantes de danza.* Tesis doctoral FCNyM, UNLP (mimeo).

Parussel, R., 1999. *Querido maestro, querido alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine.* Buenos Aires, Ediciones GCC (Grupo de Canto Coral), Serie Escritos

Musicales.
Pujol, S., 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco.* Bs. As., Emecé.
Rabine, E., 1990. “Psycosomatische Aspekte der Stimmfunktion, Vortrag für die Lehrer des Rabine Institut (inédito).
Vega, C., 1937. Danzas y canciones argentinas Bs. As, Establecimiento Gráfico de E.F.
Vianna, H., 2008. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ.

Cuerpos disciplinados/sujetos creativos. Prácticas corporales artísticas: entre la normalización y la subjetivación.

Mariana Lucía Sáez
(Grupo de Estudio sobre Cuerpo, NES, UNLP/
Grupo de Estudios en Educación Corporal, UNLP /CONICET)
marianalsaez@yahoo.com.ar

Este trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación incipiente. En verdad diría que todavía no llega a ser un proyecto de investigación, sino más bien una idea germinal, que va lentamente derivando en un proyecto de investigación. Actualmente me encuentro en la etapa de revisión bibliográfica y de elaboración del marco teórico-metodológico.

Mi objetivo general es analizar los vínculos y relaciones entre los procesos de construcción de identidades, subjetividades y corporalidades en el marco de prácticas corporales artísticas, específicamente en el caso de la danza contemporánea y las artes del circo en la ciudad de La Plata. Mi hipótesis inicial es que estos tres elementos se encuentran íntimamente vinculados, de forma que cualquier modificación en uno de ellos incidirá sobre los otros, estando el sentido de continuidad/discontinuidad identitaria y subjetiva enraizado, al menos parcialmente, en disposiciones corporales adquiridas.

Mi interés por estas estas dos prácticas como tema de investigación tiene que ver principalmente con el hecho de que yo misma me dedico a una de ellas, la danza contemporánea, lo que la hace objeto constante de reflexiones. Pero además la elección de estos dos campos en particular se fundamente en que en los últimos años han experimentado diversas variaciones y reconfiguraciones interesantes de analizar. La danza contemporánea ha sido desde sus orígenes un producto cultural de élite, sin embargo diversas manifestaciones recientes han generado rupturas con su concepción fundante y aperturas hacia otras formas de trabajo y creación, técnicas y estéticas alternativas y populares, promoviendo la participación de nuevos actores y la circulación por distintos espacios sociales. Simultáneamente, las artes circenses han atravesado un proceso que en cierto modo podríamos considerar inverso al anterior. De origen popular, estas artes están ingresando a los circuitos culturales escénicos y formativos tradicionales y legitimados, con la consecuente modificación técnica, social, política y estética.

Creo que estos cambios y reconfiguraciones de los campos que incluyen principalmente los actores involucrados, los circuitos de circulación, los modos de enseñanza-aprendizaje, las representaciones y sentidos vigentes, etc., los convierte en espacios sociales que abren múltiples posibilidades para la investigación sociocultural, particularmente sobre las

vinculaciones entre prácticas corporales, subjetividades e identidades, y entre estéticas y políticas, que es en lo que me interesa indagar.

Dentro de este marco, y entre otras cuestiones, me interesa analizar una particularidad, que podría considerarse como una paradoja: el hecho de que a través de un metódico y riguroso entrenamiento y disciplinamiento de los cuerpos se pretende alcanzar la libertad de la creación artística. Son prácticas que tienen su realización principal en, desde y sobre el cuerpo, pero a la vez, el objetivo último de las mismas se encuentra desplazado hacia una finalidad estética o artística. Además de interesarme como antropóloga, comprender los mecanismos de dominación y sujeción, pero sin dejar de considerar el rol activo de los sujetos, y sus posibilidades de acción y transformación, esta cuestión de la tensión entre disciplina y libertad, me interesa también como bailarina y como docente de danza. Me motiva comprender cómo es posible, a partir del aprendizaje de una técnica, con sus pautas y normas estandarizadas, lograr una producción artística original a la vez que me preocupa poder enseñar la técnica, pero de modo tal que pueda ser incorporada o apropiada y que al aprenderla uno no se convierta en un mero reproductor, o un instrumento de la técnica, sino que pueda utilizarla según sus necesidades.

En la búsqueda de herramientas teóricas que me permitan pensar la cuestión de la identidad, la corporalidad y la subjetividad, en vinculación con esta paradoja de la subjetividad, uno de los autores a los que me resulta interesante recurrir es Michel Foucault. Específicamente me interesa desarrollar en esta ocasión la vinculación entre sus planteos sobre las tecnologías y dispositivos del poder que actúan sobre o atraviesan a los individuos (para lo cual me basaré en *Vigilar y Castigar*, 1975), y por el otro sus trabajos posteriores, en los que indaga en las tecnologías del yo y las prácticas de sí, en tanto modos de acción de los individuos sobre ellos mismos que posibilitan su constitución como sujetos (basándome en *Hermenéutica del Sujeto,* de 1982).

Comenzaré exponiendo resumidamente los planteos de Foucault en estos dos ejes, para luego intentar hacer una síntesis de lo que pienso podrá ser su aporte para el desarrollo de este proyecto.

Disciplinamiento y normalización

De acuerdo a lo planteado por Foucault en *Vigilar y Castigar*, las disciplinas[128] se instauran durante los siglos XVII y XVIII como formas de dominación para producir la eficacia y la

[128]Cabe aclarar que existen en Foucault dos usos del término "disciplina": uno en el orden del saber en tanto forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos, y otro en el del poder como el conjunto de técnicas, en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado la singularización de los individuos (Castro, 2004). Aquí utilizaremos el término en este último sentido.

docilidad de los sujetos a través de un cuidado meticuloso de la organización de la corporalidad. El cuerpo deja de ser la superficie de inscripción de suplicios, castigos y penas y adquiere una nueva y distinta significación: no es más lo que debe ser supliciado, sino lo que debe ser formado, reformado, corregido, lo que debe adquirir aptitudes, recibir cierto número de cualidades, calificarse como cuerpo capaz de trabajar.

Con la disciplina nace un arte del cuerpo humano que persigue la formación de un mecanismo por el cual el cuerpo se vuelve más obediente en tanto que más útil y viceversa. El cuerpo entra en una maquinaria que lo explora, lo desarticula y lo recompone. No se trata únicamente de obtener cuerpos que hagan lo que se desea, sino que además deben funcionar como se quiere, con las técnicas, la rapidez y la eficacia que se pretende de ellos. Las disciplinas son, al mismo tiempo, una anatomía política del cuerpo y una mecánica del poder (Foucault, 1989 [1978]).

La disciplina mantiene con el cuerpo una relación analítica, una microfísica del poder, una anatomía política del cuerpo cuya finalidad es producir cuerpos útiles y dóciles, aumentando la fuerza económica del cuerpo al mismo tiempo que se reduce su fuerza política. Es importante señalar que la disciplina debe ser considerada no desde un punto de vista represivo, sino desde un punto de vista positivo o productivo como generadora de individualidad. El dispositivo disciplinario tiene como objetivo convertir la singularidad somática en el sujeto de una relación de poder y, de este modo, fabricar cuerpos sujetados o individuos.

Además de la disciplina, Foucault distingue otra modalidad fundamental de ejercicio del poder en las sociedades occidentales y modernas: la biopolítica, el poder que se ejerce sobre las poblaciones. Disciplina y biopolítica son los ejes que conforman el biopoder. El concepto de normalización se refiere a este proceso de regulación de la vida de los individuos y de las poblaciones. En este sentido, nuestras sociedades son sociedades de normalización, en las que se cruzan la norma de la disciplina y la norma de la regulación.

Prácticas de sí

De acuerdo con Foucault, el estudio de la normalización y de los dispositivos disciplinares sería una manera de abordar la historia de la subjetividad. Otro enfoque posible es el de la historia del ‘cuidado’ y de las ‘técnicas’ de sí, de la formación y de las transformaciones en nuestra cultura de las ‘relaciones consigo mismo’.

En los últimos trabajos de Foucault el problema de la constitución del sujeto reaparece en este sentido, desde el punto de vista de las prácticas, específicamente de las prácticas de sí o

técnicas de sí. El objetivo común de estas prácticas de sí es la conversión hacia sí mismo. El sujeto es concebido no como una sustancia, sino como efecto de una constitución, siendo los modos de subjetivación las prácticas de constitución de este sujeto[129]. La tecnología de sí implica la reflexión sobre los modos de vida, sobre la elección de la existencia, sobre la manera de regular la conducta, de fijarse a sí mismo los fines y los medios. De este modo el sujeto se constituye de forma activa a través de las prácticas de sí. Sin embargo, estas prácticas no son algo que el individuo mismo se invente, sino que son esquemas que se encuentran disponibles en su cultura, su sociedad, su grupo (Foucault, 1996 [1982]).

El problema de la inquietud de sí (que puede remontarse a la antigüedad greco-latina) adquirió progresivamente las dimensiones y las formas de un verdadero "cultivo de sí". El precepto de que hay que ocuparse de uno mismo circula como imperativo entre buen número de doctrinas diferentes; ha tomado también la forma de una actitud, de una manera de comportarse, ha impregnado las formas de vivir; se ha desarrollado en procedimientos, en prácticas y en recetas que se meditan, se desarrollan, se perfeccionan y se enseñan; ha constituido así una práctica social, dando lugar a relaciones interindividuales, a intercambios y comunicaciones y a veces incluso a instituciones; ha dado lugar finalmente a cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber.

En la antigüedad el acceso a la verdad del sujeto (en tanto modo de subjetivación) exigía al sujeto que ponga en juego su propio ser, que se transforme o se convierta mediante el trabajo de la ascesis. La ascesis no era un camino de progresiva renuncia a sí mismo, como podríamos pensar, sino un trabajo de constitución de sí mismo, de formación de una relación consigo mismo que fuera plena, acabada, completa, autosuficiente y capaz de producir una transfiguración del sujeto. De este modo la función de la ascesis es lograr que el sujeto se convierta en sujeto de enunciación del discurso verdadero. No se trata de la objetivación de sí en un discurso verdadero, sino de la subjetivación de un discurso verdadero, de hacer propias, en la vida, las cosas que se saben, los discursos que se escuchan y que se reconocen como verdaderos. En la cultura del cuidado de sí mismo las categorías de salvación y conversión desempeñan un papel de primer orden: alcanzar la propia salvación, la conversión hacia sí mismo, es lo que las prácticas de sí persiguen (Foucault, 1996 [1982]).

Este concepto de prácticas de sí está estrechamente ligado y debe ser comprendido en vinculación con la idea de prácticas de libertad. El concepto foucaultiano de libertad[130] surge a

[129] Foucault considera los modos de subjetivación como modos de objetivación del sujeto, modos en que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y de poder. Los modos de subjetivación y de objetivación no son independientes entre sí, sino que se desarrollan simultáneamente (Castro, 2004).

[130] La noción foucaltiana de libertad se vincula con la idea de disolución del sujeto. Se sitúa en el abandono del mito humanista de una esencia del hombre y es entendida no en términos de liberación, sino de constitución. La libertad, el sujeto y el poder son temas íntimamente entrelazados: la libertad es la condición de existencia del poder y del sujeto. A falta de libertad, el poder se convierte en dominación y el sujeto en objeto (Castro, 2004).

partir del análisis de las relaciones de poder, sean relaciones entre los sujetos (libertad política) o la relación del sujeto consigo mismo (libertad ética o prácticas de libertad). En este último caso, de la libertad ética o las prácticas de libertad, se trata de conductas, comportamientos y reacciones por medio de las cuales el sujeto se constituye a sí mismo.

Para los griegos, libertad significaba no-esclavitud. El cuidado de sí mismo ha sido el modo en el que los griegos han planteado la cuestión de la libertad como ética. La problemática de la libertad, entendida como no-esclavitud, se encuentra en el centro de esta ética. Ser libre significa no ser esclavo ni de otro hombre ni de sí mismo, de los propios apetitos, de los propios deseos. Se trata entonces de una libertad activa, del dominio sobre sí mismo que constituye el carácter viril de la templanza. Este dominio sólo se puede establecer a partir de la relación con la verdad.

Dado que para Foucault, el sujeto no es independiente de los procesos históricos que le dan forma no puede hablarse de liberación o de libertad a secas, sino de prácticas de libertad, es decir, de la forma que podemos dar a la subjetividad.

A modo de cierre

La intención de este esquemático recorrido teórico es poder poner estas herramientas conceptuales a disposición para su vinculación con el problema que me interesa desarrollar, esto es, los vínculos y relaciones entre los procesos de construcción de identidades, subjetividades y corporalidades en el marco de prácticas corporales artísticas, prestando en este caso, especial interés a las tensiones entre subjetividad y disciplinamiento.

Quisiera aclarar que si bien está en mis planes realizar un trabajo de campo sistemático, utilizando el método etnográfico, como comentaba anteriormente, esta idea o proyecto de investigación recién comienza y mis acercamientos al campo han sido principalmente como parte del campo mismo, como observadora asistemática en algunas ocasiones, y colaborando en algún momento con el trabajo de campo para la Tesis Doctoral de Ana Sabrina Mora (específicamente en la realización y análisis de encuestas y desgrabación de entrevistas) o compartiendo con ella y con otras de las integrantes del Grupo de Estudio sobre Cuerpo, algunas impresiones.

Para comenzar, creo que será interesante la aplicación del concepto de disciplina para el análisis de las prácticas corporales artísticas, para pensarlas como un dispositivo disciplinar

Dado que para Foucault, el sujeto no es independiente de los procesos históricos que le dan forma no puede hablarse de liberación o de libertad a secas, sino de prácticas de libertad, es decir, de la forma que podemos dar a la subjetividad.

que produce, en el marco de determinadas relaciones de poder, cierto tipo de corporalidad y cierto tipo de subjetividad. En este sentido será posible identificar en las prácticas, especialmente en las instancias de enseñanza-aprendizaje, las distintas técnicas del poder disciplinario (distribución espacial de los cuerpos, control temporal de la actividad, organización de la génesis) con sus procedimientos particulares, buscando comprender las corporalidades y subjetividades que en ellas se construyen.

Tanto al interior de la danza contemporánea, como al interior de las artes del circo existen distintas líneas técnicas y estéticas claramente diferenciadas (generalmente dentro del campo se alude a ellas con el nombre de "técnicas" o de modo más general, con el nombre de "corrientes" o "escuelas"). Creo que será interesante comparar las diferencias en las técnicas disciplinarias, para pensar si estas diferencias conllevan a su vez diferencias en las subjetividades y corporalidades que cada "técnica", "corriente" o "escuela" genera.

Por otra parte, dentro de este marco disciplinar delimitado, quiero indagar en la cuestión de la libertad. ¿Cómo es posible que luego de tan riguroso entrenamiento pueda haber aún una sensación de libertad? O mejor dicho ¿cuál es la relación entre ese entrenamiento y la sensación de libertad que dicen experimentar los artistas? Aquí es donde creo que el concepto de prácticas de sí y modos de subjetivación podrá ayudarme a pensar.

En el discurso nativo suele adjudicarse la posibilidad de expresión, creación y libertad al dominio o a la apropiación o aprehensión de las técnicas. Considerando que estas técnicas son reflexivas (en el doble sentido de que involucran la reflexión y de que se realizan sobre uno mismo), que implican un constante trabajo sobre uno mismo y una constante vinculación consigo mismo, es factible analizarlas desde la perspectiva de las prácticas de sí. En este sentido podemos visualizar como la disciplina misma conlleva prácticas de libertad y como a la vez, esto es un trabajo activo del sujeto, en tanto que no hay una relación lineal entre una determinada técnica y una determinada práctica de libertad.

Creo que el trabajo activo del sujeto tiene que ver con la atención y el sentido que se da a los efectos de la experiencia vivida, en el disciplinamiento en la práctica artística. Y creo también, que en tanto esas experiencias sean significadas activamente por el sujeto como transformadoras, es posible establecer un paralelo con los conceptos de salvación o conversión según los presenta Foucault para la antigüedad y en vinculación con la ascesis. Esta transformación del sujeto no sería una experiencia dramática o disruptiva, como será considerada posteriormente en el cristianismo (en tanto metanoia), sino que será más bien una transformación que se da por el trabajo permanente sobre uno mismo, o más precisamente

por el trabajo de constitución de uno mismo. En este sentido, el cuerpo, o el trabajo sobre el cuerpo deviene un modo de subjetivación.

Esta cuestión de las transformaciones o conversiones del sujeto, transformaciones identitarias y subjetivas, me resulta particularmente interesante, especialmente en la posibilidad de vincularla con prácticas y experiencias específicamente corporales.

Hasta aquí creo que queda de algún modo planteado un posible camino de trabajo, y algunas herramientas conceptuales que espero poder poner en funcionamiento cuando tenga un acercamiento al campo, ya no como bailarina, docente o aficionada, sino como investigadora. No creo que estas sean ni las únicas ni las mejores herramientas, y de hecho apunto a la construcción de un marco teórico que vincule distintas perspectivas teóricas, pero sí creo que son interesantes y útiles desde el momento en que me ayudan a pensar las cuestiones en las que quiero trabajar.

Bibliografía

Castro, Edgardo, *2004*. *Vocabulario de Michel Foucault.* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, s/d.
Foucault, Michel, 1989 (1974). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI Editores.
Foucault, Michel, 1996 (1982). *Hermenéutica del sujeto.* La Plata, Altamira.

Mucho más que *viejas locas*: el Ballet 40-90

Analía Melgar (UBA-CCC)
analiamelgar@gmail.com

Esta ponencia muestra un estadio intermedio entre un avanzado proceso de observación de funciones de varios espectáculos del Ballet 40/90 y un recientemente iniciado proceso de observación y entrevistas con las protagonistas de este proyecto.

Por esta razón, la estructura de esta ponencia se divide en tres partes:

> La primera es una síntesis de las observaciones realizadas en los ensayos del Ballet 40/90.
> La segunda es una caracterización del proyecto Ballet 40/90 donde se incorpora información fundamental sobre su historia y funcionamiento.
> La tercera parte es una reflexión que busca acercar la realidad de los ensayos, el trabajo interno, con la realidad de lo que públicamente se exhibe a los espectadores, el resultado exterior.

Primera parte

Todos los martes y los jueves entre las 17:30 y las 22 horas, en un espacio adecuado para el trabajo corporal, que actualmente es la sala Garrick, ubicada en el barrio de Caballito, de Capital Federal, se realizan las llamadas *clases* del Ballet 40/90. Están divididas en tres grupos: principiantes, medios y avanzados, cada uno de los cuales trabaja una hora y media. Los dos últimos son dirigidos por la responsable de todo el proyecto: Elsa Agras. El grupo de principiantes está a cargo, desde hace poco más de un año, de Cecilia Scardamaglia, alumna avanzada de Elsa Agras.

Cada grupo tiene un promedio de 20 alumnas, cantidad con escasa variación a lo largo de los meses de trabajo, que van de marzo a diciembre. El Ballet 40/90 está compuesto por unas 60 personas.

Las clases comienzan y terminan puntualmente. Allí llegan las alumnas –a las que Agras elige llamar *compañeras*– que están vestidas todas con calzas o pantalones de tela flexible color negro y remeras del mismo color. En los pies, usan zapatillas de media punta, y en varios de los trabajos a lo largo de las clases, los cambian con zapatos que permiten hacer zapateos de danzas españolas y de tap.

Para dar sus clases, Agras se sienta en una de las sillas frente al espacio que en funciones es el escenario. Desde allí, utiliza mayormente la voz y a veces se sube al escenario para marcar con su cuerpo nuevos materiales o corregir otros que con las indicaciones verbales no se mejoran. Ella usa un vocabulario con partes habituales en clases de danza de otros docentes y artistas, y además, hay matices que son particularidades de esta directora. A ella se le escuchan algunas de estas expresiones o palabras -aquí, las itálicas señalan el énfasis en la pronunciación-:

> *el baile*
> *compases*, siempre contados en 4 y en 8
> ahora, lo mismo pero *más difícil* o *más rápido*
> movimientos *más rígidos*
> hagamos *la rueda*
> hagamos *el montón*
> concentración
> gestos de *picardía*
> *ponerle polenta*
> ritmo: *distinto ritmo*, el *mismo ritmo*

Este vocabulario se entrecruza con otras expresiones. Van aquí algunas citas. Las que siguen son extraídas de la clase de nivel intermedio:

> Para empezar, tenemos que entrar en calor, todo el cuerpo se pone en calor, *calentitas*, ¡¿eh?!
> No comenten cada vez que se equivocan, porque *perdemos tiempo*. […] No hablen cuando bailan, porque *se desconcentran*. […] Sin hablar, señoras…
> No me gusta que hagan caras o *gestitos* de fastidio.
> Aquí surgen problemas para hacer la coreografía porque *hay alumnas que faltan*. No se puede faltar…
> Es razonable que no sepan qué hacer en esta parte, porque yo tampoco, lo estoy pensando.
> Miren el *mamarracho* que es esto.
> Ahora salió bien pero muy bien: [*aplausos*].
> ¿Quién dijo que se hiciera así? No pueden decidir; hay que *callarse la boca* y esperar a que *decida yo*.

> Ustedes se divierten con lo de levantarse la pollera y después ya no se acuerdan de lo que sigue; disfrutan demasiado, se vuelve una cosa privada; *no deben bailar para ustedes sino para el público*.
> Después van a disfrutar, ahora tenemos que *ensayar*.
> Tienen que caminar *sin hacer ruido* con los pies.
> Piensen en *un hombre que les guste* (*Sandro*, *Pablo Echarri*, se escucha entre las alumnas) piensen que está ahí en la platea mirándolas.
> Para el final de la clase, *vamos a jugar*: hagan dos ruedas, una más chica adentro, y otra más grande afuera; cuando digo "cambio", cada rueda cambia la dirección en la que está girando. (Entonces, la dinámica propuesta causa nervios, desafío, risas, hurras…)

Cuando Agras está al frente de la clase de nivel avanzado, les comparte sus ideas a las alumnas, acerca de qué escenas van a quedar y cuáles van a salir del próximo espectáculo que hará el Ballet 40/90, cuenta cómo avanza el guión musical, confiesa sus reflexiones sobre el título que podría ser el definitivo para la próxima obra: *A los hechos, pechos*.

La clase arranca con un "¿En qué estábamos?", una primera persona del plural que es señal de que hay una unidad, un equipo que participa de un proceso, de una construcción, algo que avanza en cada encuentro. Hay complicidad, secretos entre quienes conocen de qué se trata el Ballet 40/90 y se ocupan de "*respetar la esencia*" de esta compañía. Por eso, Agras pregunta con frecuencia: "A ustedes, ¿qué les parece?". En esa alternancia entre la individualidad de la directora y la comunión con el equipo, Agras aclara la particularidad de una de las escenas del próximo espectáculo: "Susana (una alumna) me está dando una mano con *la coreo*; la idea que tengo, bueno, que *tenemos*…". Avanzan la clase, y en un momento alguien recuerda: "Ah, eso lo hacíamos cuando estábamos en Bompland", y allí aparece la memoria de los años transcurridos en este Ballet, en otras salas de ensayo, con otras compañeras, con otra fama…
Sin embargo, las consignas de Agras no reducen su exigencia ni siquiera con el grupo de avanzados. Grita: "Blanca, movete", sin concesiones a los conflictos personales, a sabiendas de que, por ejemplo, algunas de las bailarinas han enviudado. Agras tiene en claro cuáles son los objetivos y beneficios de estar juntas en esa clase, y se le escucha decir frases como estas:

> Ahora vamos así; ya cuando lo hagamos *con la música va a ser más fácil.*
> *La que tenga dificultad* para estar en el piso o levantarse, puede hacer esto…
> No te pido que te muevas más sino *que te muevas mejor*...

Hagan *menos caritas lindas* y bailen mejor, con *más concentración*.
Cuiden *la mirada*; además, no puede haber expresiones tan diferentes entre ustedes; tiene que haber más unidad.
No pongas *cara de culo*.
Esto les va a salir si lo *practican en su casa*.
Hay *mucho guitarreo* en lo que están haciendo; los pasos son los pasos, y la guitarra es la guitarra.
Esa parte está bien; la otra sigue *sucia*.
No, no es posible *que cada una haga algo diferente*, porque para eso estamos acá, en un ballet.
(Sólo después de 20 minutos seguidos enseñando y corrigiendo, Agras permite) *Descansen*.

Cuando la clase va acercándose al final, los logros aumentan, brotan aplausos, y la despedida es con otra dinámica de juego que repite lo anteriormente descrito, como provocación de atención, desafíos, risas, bromas.

Pero antes, en una de las clases, a partir de varias jornadas en semanas anteriores, Agras elige a las ocho intérpretes del grupo que harán "la polkita". Es un momento tenso, pero rápido y que nadie comenta porque es parte de los acuerdos ya establecidos entre todas las integrantes. En una situación similar, más adelante, Agras destaca a las bailarinas que están haciendo bien una secuencia de zapateo, y las pasa adelante, al frente, para que las sigan las que tienen más dificultades con la consigna y que quedan más atrás.

Más allá de las diferencias en el trato entre un grupo y otro, Agras trabaja de manera similar con todas las personas del Ballet 40/90. El ámbito en que esto sucede, todos los martes y jueves, no tiene el tono habitual de una clase de danza, sino el clima de exigencia propia de un ensayo que prepara un espectáculo cuya presentación se sabe próxima –en 2011, la cita es el 19 de Agosto–, lo que indica que no hay tiempo que perder. Lo que se conserva como clase es una cuota mensual que cada alumna le paga a Agras, quien consagra toda su energía a este proyecto. Todas las otras condiciones tienen siempre como horizonte la expectativa de saber, para todas las alumnas-compañeras, que pronto se levantará el telón y habrá un público esperando ver lo desarrollado a lo largo de estas clases-ensayos.

¿Cómo es ese proceso? La construcción de cada coreografía parte de una canción o tema musical breve que Elsa Agras selecciona con, al menos, dos criterios: 1) que sea susceptible de montar una secuencia de pasos como suele hacer –esto atiende especialmente a los ritmos bien marcados que ofrecen generalmente sus elecciones–, y 2) que el tema musical sea

susceptible, también, de hacer una reinterpretación de su estilo musical o de su letra (en caso de tenerla); la relectura puede ser irónica, humorística, o incluir algún detalle de vestuario, de objetos, de la coreografía misma que se aleje de lo que tradicionalmente arrastra esa partitura, que siempre tiene probada historia entre las intérpretes y el público presunto del Ballet.

Elsa llega a los ensayos ya con la idea armada y las secuencias de pasos previamente probadas en el espacio de su imaginación y del pequeño living en su departamento de dos ambientes. El proceso por el cual esa idea llega a las intérpretes pasa por, al menos, tres instancias: la primera es la prueba por la cual Agras verifica o no si su idea puede adaptarse a los cuerpos de su compañía, que son los que nutren precisamente sus ideas y las transforman bajo un sistema que no es ni más ni menos que de prueba y error; la segunda instancia consiste en hacer avanzar la escena a partir de trazos gruesos sobre el espacio, diseños lineales, circulares, donde se distribuyen las intérpretes como dibujos en un papel; la tercera es el minucioso estudio de las secuencias de pasos y gestos que se enseñan y ensayan como células mínimas, de 4 u 8 tiempos, que van uniéndose de a poco, llegando a los 16 tiempos, y así sucesivamente, hasta completar la pieza musical.

De aquellos cuadros de Degas, en el Ballet 40/90 se conservan algunos rastros. Está claramente delimitada la diferencia entre la dirección y el cuerpo de baile; la autoridad no está sujeta a más revisión que la que su propio saber hacer confirma que Agras ocupe el lugar que ocupa. En vez del antiguo bastón de las clases de danza que solían ostentar viejos maestros, Agras usa una pandereta, para marcar los ritmos y para pedir silencio. De aquella imagen tradicional de la danza, permanece también la asociación indisoluble entre la música y el movimiento: hay secuencias que se ensayan sin música, pero la referencia sonora siempre está presente como soporte infaltable para la creación coreográfica. Como casi toda la danza lo requiere, el Ballet 40/90 trabaja también a través de la repetición incansable: hacer y volver a hacer los mismos movimientos que pueden ocupar unos diez segundos de tiempo es parte de la labor cotidiana.

Hasta aquí, la descripción ha elegido voluntariamente hacer énfasis en los rasgos del Ballet 40/90 que no parecen diferir de manera radical de otros proyectos coreográficos, ni de la Argentina ni del mundo. Sin embargo, oídos atentos ya habrán descubierto numerosas peculiaridades. Es momento entonces, de hacer una descripción ya no de la cocina de este proyecto, sino de sus resultados escénicos.

Segunda parte

De las muchas buenas rarezas del Ballet 40-90, vale destacar que aquí se aprovecha el potencial de cada cuerpo: la aceptación de los límites es el disparador para el disfrute de las posibilidades creativas. El público aplaude agradecido. Así es esta compañía integrada por bailarinas no profesionales, pero profesionalizadas con una rutina sin tregua que, cuando se acercan los estrenos, llega a ser de tres ensayos por semana.

Elsa Agras, su directora, comenzó hace 15 años, poniendo un anuncio en un periódico del barrio de Palermo, en Capital Federal. Ella hoy tiene 86 años y, pese a una pierna que la hace llevar bastón, muestra una energía envidiable, que reparte entre obligaciones, su notebook y el celular, que no para de sonarle. Comenzó esta aventura sin saber hacia dónde iría. Pronto comenzaron a llegar señoras respondiendo al anuncio. Señoras, sí, porque son 99% mujeres quienes se animan a hacer realidad esta vocación de bailar. Nadie los rechaza, pero, no se sabe por qué, los hombres casi no se asoman a la danza…

Así, el Ballet 40/90 está formado por mujeres que rondan entre los 40 y los 80 años, algunas todavía trabajan, otras son jubiladas; hay casadas, solteras, divorciadas, viudas; con hijos, sin hijos; con un pasar económico espléndido, y otras no tanto… Todas tienen compartidos deseos de bailar. Como, al menos en la Argentina, no existen otros ámbitos en los que se acepten intérpretes de más de 40 años, sin experiencia para bailar, en un marco de imaginación ajeno a los códigos de danzas tradicionales (tango, folklore, ballet), entonces, la invitación para participar en el Ballet 40/90 fue rápidamente apreciada.

La realidad de esas personas es el material que supo explotar esta autodidacta en permanente reinvención. Elsa Agras estudió música y danzas diversas en su juventud; durante años dejó todo en pausa; a los '70, sintió una inquietud por reencontrarse con el movimiento y las canciones. Sin fórmulas preexistentes, nació el Ballet 40/90, para el cual Elsa reconoce “con toda humildad, a dos maestros: Marcelo Katz y Pina Bausch”. Elsa Agras admira a la gran coreógrafa alemana, a quien tuvo oportunidad de conocer y de contarle de su proyecto. Y Marcelo Katz es su profesor de clown. Con él, Elsa se cuelga la nariz roja, se convierte en su personaje Bambalina, y protagoniza espectáculos, junto a compañeros veinteañeros. Ese espíritu a puro desparpajo es el mismo que contagia en el Ballet 40/90, cuando se lo ve en los escenarios.

Las bailarinas comenzaron siendo dos, tres, diez. Pero hace varios años que son más de 60 integrantes: sí, *más de 60*. Algunas permanecen casi desde los inicios. Siempre hay nuevas aspirantes pero ya no entran más. No es fácil para el Ballet 40/90 ni encontrar salas de ensayos, ni un teatro donde quepan todas. Ya pasaron, con sus largas temporadas de funciones, por Espacio Aguirre, por El ombligo de la Luna, por el Teatro Margarita Xirgu. Desde

hace rato, actúan en el Teatro Empire, como ahora mismo sucede, de septiembre a noviembre, los viernes a las 20:30, siempre con platea llena.

Con su serie de cuadros coreográficos perfectamente coordinados, con dosis iguales de humor y de elegancia, de gestos desopilantes y de pasos cargados de musicalidad, el Ballet 40/90 es un producto revolucionario. Esta compañía reniega de categorías como la de *tercera edad* y exhibe la autenticidad de cuerpos que gozan, no *a pesar de*, sino *junto a* sus arrugas, sus achaques y sus generosas curvas. El Ballet 40/90 hace la revolución, porque afirma que otro sistema de vida es posible, que otros valores son defendibles, y que todos los cuerpos tienen el potencial para bailar. “En la sociedad, siempre simulamos lo que no somos –explica Elsa Agras–. En cambio, en el Ballet mostramos lo que verdaderamente somos. Sobre el escenario, la edad y las miserias por las que hay que pasar toman una dimensión diferente. Incluso, aparece la sensualidad, porque se esfuman las inhibiciones. Para eso, jugamos mucho, por ejemplo, a la mancha culo, un juego de la mancha que consiste en tocarse el culo, eso sí, caminando, corriendo no, para no caerse. Trabajamos sin darle vuelta a las palabras. Yo les digo: “¿Tienen dos tetas? Entonces, muévanlas”. Primero se empiezan a reír, y después ¡hay que ver cómo se sacuden! ¡Las de 80 años son las más terribles! El Ballet propicia que podamos pensar, hacer cosas, tener libertad”.

Esa libertad, como una ola imparable, transformó muchas vidas: varias integrantes cambiaron de empleo, otras se divorciaron, otras iniciaron nuevas parejas, hay quienes retomaron estudios abandonados… Y también cada uno de los espectadores sufre una metamorfosis después de ver los espectáculos del Ballet 40/90, porque –sigue la directora– “cuando sobre el escenario uno dice la verdad, llega de una manera intensa y es algo que rebota y vuelve. A través de este Ballet, enseño que se puede vivir mejor de lo que cada uno está viviendo”.

¿Cómo se traduce escénicamente todo esto? Un ejemplo. En una de las escenas, las bailarinas visten ropa ajustada de color piel; encima, llevan un delantal sobre el que están dibujados cuerpos femeninos esculturales. Todas sus innegables protuberancias sobresalen con orgullo y energía. Mientras van para aquí y para allá, con cara de ingenuidad, juntas, cantan: “Tengo un cuerpito/ que es muy bonito./ Me dan ganas de bailar./ Te pregunto si/ me vas a acompañar. (...) No nos gusta/ que nuestra vida/ sea ni fu ni fa./ Le hacemos pito/ catalán a la edad. (...) Vamos a bailar./ Si vos querés/ y te movés,/ te podés sumar”. Ellas mismas se describen: “Las que estamos acá hacemos de todo: bailamos, cantamos, y a veces cocinamos, ja”. Así, entre la ironía, la sinceridad y la autovaloración, el Ballet 40/90 construye imágenes en movimiento que son mucho más que un divertimento. Porque la revolución también puede vestirse de mallas y calzas.

Tercera parte

Hasta aquí, hemos pasado una observación de los ensayos, y por una observación de los espectáculos. Parece haber una distancia… O no. El desafío, del que esta ponencia da sólo un atisbo de respuesta, es encontrar cómo la ardua disciplina de las clases se transforma en la danza explosiva que se ve en el escenario.

El vocabulario de las clases es conocido en el mundo de la danza (pasos, secuencias, tiempos, ritmos), de hecho, responde a un modo de hacer danza que para muchos creadores contemporáneos resulta anacrónico. Además, también está el trabajo en detalle con la velocidad, la precisión, la gestualidad, el sentido interpretativo individual, la sinergia grupal, las consignas para practicar después de la clase.

Cómo es que ese trabajo aparentemente desangelado se convierte en eso que alguna vez tituló risueñamente un periódico: las bailarinas del 40/90 se ven como unas *viejas locas*. El producto escénico no es meramente el despliegue autobiográfico de las experiencias de unas señoras, sino que sólo se consigue a través del aprendizaje del *métier* de la danza. Agras basa esta disciplina en la capacidad no sólo de ejecutar secuencias fijas de pasos, coordinadas rigurosamente con el resto de la compañía, sino en el cultivo de la concentración, la presencia escénica y el buen humor que, para ella, nunca es producto de los permisos, sino de la exigencia, buscando el mayor desarrollo del potencial individual dentro de la totalidad grupal. El resultado de este trabajo transforma cuerpos de ciudadanos en cuerpos de bailarines, es decir, en cuerpos con un *saber hacer* especializado, *saber hacer* que no se define según un modelo corporal sino según una idea de la *danza*: esto es, la autotransformación tanto del intérprete –la persona y el artista–, como del espectador.

El avance de esta investigación ahondará, precisamente, en la comprensión de estos procesos de transformación.

VII. DRAMATURGIA

Teatro y poesía. Notas sobre liminalidad genérica en el monólogo
Laura Fobbio..... 373

***El fuego mata todo*: esbozos para una interpretación del quehacer teatral de Mauricio Kartun en los años `90**
Milena Bracciale Escalada..... 384

Dramaturgias contemporáneas del NEA: ¿cómo se construyen, de qué hablan, a quiénes se destinan? La mirada de sus creadores.
Mirna Capetinich..... 392

***Los dientes del perro*, imaginario urbano y sainete de cabaret en la dramaturgia de José González Castillo**
María Isabel Crubellier..... 411

El teatro de Emeterio Cerro
Lydia di Lello..... 420

Teatro y poesía. Notas sobre liminalidad genérica en el monólogo

Laura Fobbio
(CONICET/UNC)
laurafobbio@hotmail.com

En la Argentina de las últimas décadas, donde situamos nuestra investigación, así como en Latinoamérica, se redefinieron las formas de producción de las obras teatrales y, en ese marco, las escrituras dramáticas, que es lo que aquí nos interesa analizar. Una de las formas dramáticas que adquiere relevancia y es reformulada en ese contexto, es el monólogo (Adler, 1999; Trastoy, 2002; Ubersfeld, 2004 y Fobbio, 2009), que se complejiza al presentar rasgos que lo asemejan al diálogo (como puede observarse en *Luisa* de Daniel Veronese y *Mi querida* de Griselda Gambaro, ver Fobbio, 2009) y lo acercan a la poesía y la narrativa modernas, permitiendo pensar en la *liminalidad* entre las formas –en el primer caso– y entre los géneros –en el segundo–.

En este trabajo analizamos aquellos mecanismos que, en la creación dramática/teatral (se trate de escrituras individuales, grupales o colectivas realizadas antes, durante o después de las puestas en escena, ver Dubatti, 2007) proponen una liminalidad que aproxima el teatro a la poesía o la poesía al teatro. Para ello retomamos las categorías provenientes de la antropología y trabajadas por Victor Turner (1993), la reformulación de las mismas que ha hecho Ileana Diéguez Caballero (2007) para el estudio de las artes escénicas latinoamericanas, y las reflexiones de Alejandro Tantanian (2010) y Daniel Veronese (2005) en relación con este tema y con sus propias prácticas.

Si analizamos el monólogo argentino de finales del siglo XX a partir de la propuesta de Turner (1993) –quien retoma a su vez a Van Gennep– encontramos que los "ritos de pasaje", es decir de movimiento por distintos estados sociales, pueden ser análogos a las 'nuevas' poéticas teatrales que se constituyeron a fines de los ochenta y principios de los noventa. A partir de propuestas que planteaban una clara distinción –y por ende una separación– con lo que se venía realizando en el teatro argentino, dichas poéticas se ubicaron en un espacio *liminal*, del "medio-entre", diría Turner, en un estado de *intrusismo* que "se refiere a la condición de estar fuera de los acuerdos estructurales de un sistema social dado permanentemente y por atribución, o estar apartado situacionalmente o temporalmente, apartarse voluntariamente de la conducta y status que ocupan los miembros de ese sistema" (Turner, 1993: 518).

Así encontramos poéticas como las de Veronese, Tantanian, Daulte, Spregelburd que, acordando o no con respecto a concepciones del hacer teatral, decidieron, en un primer momento, salirse del sistema y plantear rupturas estéticas que, con el correr de los años,

generaron cambios en dicho sistema cultural, al cual se volvieron a agregar, luego de atravesar diferentes "estados" y decisiones. Mientras que en los '90 renegaban del teatro tradicional, el comercial y el oficial, entre otras cosas por estar tales teatros ligados a determinados actores sociales e instituciones, ya en el siglo XXI los hacedores conjugan la reformulación de las convenciones teatrales con la labor en diferentes circuitos teatrales, entre ellos el comercial –en el caso de Veronese con *Los reyes de la risa*, por ejemplo– o en el oficial –en el caso de Tantanian, con *Las Islas*–.

Siguiendo a Diéguez Caballero, sacamos a los artistas de ese lugar idealizado que le adjudicó Turner –los llamó "gente liminal y marginal", "observadores periféricos"– y los situamos involucrados con la sociedad, inmersos en el "estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes" (Diéguez, 2007: 38). Si bien Veronese, Tantanian y otros, cuando formaron el Caraja-jí se ubicaron 'al margen' en respuesta a los que eran considerados 'dramaturgos' en ese momento, no por ello se quedaron en ese margen desde el cual creaban, sino que, a partir de sus creaciones fueron mixturando y desdibujando las fronteras artísticas, pero también las sociales. Tantanian (2010) reflexiona sobre la relación sociedad-producción teatral en la década del '90, cuando se dio "la labilidad de las redes de producción y la enorme atomización (exacerbación de lo individual) (…). Se perciben subjetividades, pero no alineadas. El Caraja-jí, a la distancia, fue una suerte de híbrido: una agrupación de gente no agrupable".

Se constituyeron en críticos de la estructura, generaron –y siguen generando– estrategias poéticas ambiguas, diversas, múltiples como el hecho de producir obras enteramente monologadas y reformularlas. Así, el monólogo argentino de postdictadura aparece definido por la intertextualidad, la autorreflexividad, la modificación del uso de las indicaciones escénicas, la metateatralidad, la interpelación al lector/espectador, la referencia a la interacción social y la inclusión de otros géneros literarios en la forma dramática. Este último mecanismo aleja al monólogo de las convenciones teatrales –primera fase de los "ritos de paso" descritos por Turner– y lo hace ingresar en ese umbral, esa zona de lo liminal –segunda fase– donde el intrusismo estaría dado por la introducción de los rasgos de la poesía en el género dramático. Un género se introduce en otro y, por momentos, es difícil determinar si se trata de un "monólogo-poema dramático" –como Dubatti (2003) denomina a *Ring-side* de Veronese– o de un "poema monologal", por ubicarse el 'yo monologante' próximo al 'yo poético', y porque los dispositivos poéticos implican el recitado, el ritmo, las pausas, elementos que posibilitan el decir en voz alta, con el cuerpo, de modo similar que el teatro. Finalmente, se consuma la fusión que llamamos "intergenérica", la cual complejiza la forma

dramática e influye en la dramaturgia argentina precedente, que recupera tales estrategias para incorporarlas a sus obras.

En diálogo con Turner pero también con García Canclini, Bajtín, Bhabha, entre otros, Ileana Diéguez Caballero vincula lo liminal a una situación "que desde las últimas décadas ha estado marcando con bastante determinación a la teatralidad latinoamericana" (2007: 19) y lo define:

> (…) como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión (...) (2007: 60).

Como lo expresa en la cita, además de las estrategias artísticas de cruces y transversalidades que posibilita lo liminal, Diéguez lo liga a las condiciones o situaciones a partir de las cuales se vive y se produce el arte (2007: 31). En el caso de la fusión intergenérica entre monólogo y poesía, en palabras de la investigadora cubana, podemos referir a un "hibridismo artístico" en tanto se trata de la "configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas (…), tejido de relaciones "transversales" entre diferentes aspectos de las diversas artes" (2007: 18).

Una de las razones que habría determinado la presencia destacada de la poesía en el teatro de las últimas décadas, la encontramos en las "escrituras más visuales" que Diéguez reconoce en el teatro latinoamericano, "influidas por las indagaciones en los territorios de la plástica, el accionismo y el instalacionismo, incursionando en procesos que implican sutiles cuestionamientos conceptuales y críticos" (2007: 19). Dichas influencias habrían permitido que el monólogo dramático/teatral tuviera predominancia como propuesta cuestionadora de lo teatral y lo social, desde la plasticidad y sonoridad que posibilita la poesía.

Entre los antecedentes de la relación entre poesía y teatro localizamos, a principios de la década del ochenta, el monólogo *Yo somos tú* de Olga Orozco, texto que linda con diversos géneros y podría ser analizado como prosa poética, y por lo tanto combina lo narrativo y lo poético, con lo dramático. Si nos focalizamos en la poesía, observamos que Orozco extiende a la dramaturgia mecanismos que emplea en sus producciones líricas, tales como juegos de inversiones, polarización, desplazamiento entre interioridad y exterioridad, multiplicidad, y donde el yo se desdobla en tú y entabla un diálogo, reflexionando, a la vez que se dirige a una audiencia e "integra un nosotros comunitario" (Legaz, 2010: 46 y 53-54).

La obra no puede estudiarse separada de su autor y de su poética donde, indefectiblemente, está implicado el contexto socio-político de producción. Por ello, para plantear la liminalidad en el monólogo argentino, además de las teorizaciones de Turner y Diéguez Caballero, tenemos en cuenta las reflexiones de los propios hacedores sobre las tensiones e intersticios entre los géneros. Siguiendo a Tantanian, decimos que el teatro "vampiriza" otros géneros literarios para renovarlos, pues "o por vampirismo o por oposición, uno está en diálogo con la literatura" (2010: 4). Y en el caso particular de la poesía, el dramaturgo reconoce a varios poetas como sus maestros: Hölderlin, Kleist, Celan. La liminalidad está presente en este autor en su forma de combinar los géneros literarios –como autor–, pero también en las decisiones que toma al llevar los textos a escena –como director– cuando reflexiona sobre la liminalidad que existe entre el personaje y el actor. En ambos casos se posiciona en el borde, en el "entre", para preguntarse: "¿Qué hay entre el dedo de Adán (personaje) y el de Dios (actor) en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Un hueco. Un espacio vacío. El lugar en donde sucede la creación. Ese es el lugar en el que decido pararme para trabajar: en ese espacio vacío. Y así poder mirar a un lado y a otro, mirar al creador y mirar lo creado" (Tantanian, 2010: 6). Entonces, la liminalidad se definiría como un lugar donde se rozan las formas y el roce produce rupturas con las convenciones y transformaciones. Pero también lo liminal sería el hueco, ese espacio vacío, el vacío semántico propio de la poesía, por el cual se filtran fragmentos de sensaciones y acciones, vacío que refiere al silencio, al misterio y a lo revolucionario de toda creación.

Por su parte, la protagonista de *La noche devora a sus hijos* (1999), monólogo de Veronese, afirma: "No sabemos cuál es el límite de la desgracia, no se sabe" (2005: 269). Y retomamos esta frase porque, justamente, el teatro de Veronese busca ese límite indescifrable –límite dramático, genérico, pero también social– y por eso somete a los personajes al extremo de la desdicha. Como uno de los seres descritos en *La noche…*, Veronese propone "meter la mano en la boca" para conocer y sacar lo que está dentro, o sea, dar vuelta las formas –dramáticas, literarias– como si fueran una media o, directamente, disolver "las formas puras una vez halladas" (Veronese, 2005: 314). De allí que en el monólogo argentino de las últimas décadas el yo aparezca atomizado, deshilachado, desgarrado, ensimismado (Trastoy, 1998, Arpes, 2002; Irazábal, 2003), habitado por otras voces, que discurren y recitan mientras lo atraviesan.

Explícitamente, es mediante la intertextualidad –otro de los recursos propios de la dramaturgia finisecular– que el teatro posibilita el ingreso de la poesía. Pero, cuando ambos géneros se fusionan, la poesía complejiza la forma monologal al aportarle un nuevo formato, en verso**,** jugando con la disposición del espacio, la ubicación de las palabras en la hoja, teniendo en

cuenta, no sólo a un espectador, sino también al lector de ese texto dramático al generar un "monólogo-visual":

> Veo
> su cara,
> sus manos,
> su boca abierta,
> su cuerpo volviendo sobre sus pasos.
> Veo el dolor en su rostro.
> Veo sus pies sobre la tierra.
> Veo la certeza de su amor (Tantanian, *El Orfeo*, 2007: 111-112).

Ese fluir de la conciencia que caracteriza al monólogo del teatro moderno aquí aparece interrumpido, cercenado por las pausas de los versos. La plasticidad de las palabras, su combinación y ritmicidad cobran mayor protagonismo que la vorágine del decir. Tantanian (2010: 9) aconseja: "Cuidar el ritmo, organizar el texto en el papel: la forma gráfica de ordenar un material es muy importante. (…) Si hay un silencio en el papel, hay un silencio en el papel (...)". Esa cadencia también está presente en *Un grito oscuro (pieza breve destinada al susurro)* de Tantanian, donde el texto en verso y en prosa deviene en susurro dicho al oído del espectador, susurro que es un golpe certero y, a la vez, un discurrir hipnótico:

> Pero era yo, simplemente yo, quien pesaba sobre tu cuerpo y te oprimía el corazón. Abrí tu boca mientras dormías y precipité en ella las imágenes horrorosas de tu sueño.
> Así y todo no dudaste en llamarme.
> Y yo acudí.
> Siempre acudo.
> Tarde o temprano llego a la cita.
> Dicen que las estacas clavadas en nuestros corazones terminan con nuestra existencia. Nada más falso.
> Intentaron deshacerse de nosotros durante siglos.
> Sin embargo aquí estamos. (Tantanian, *Un grito oscuro*, 1998).

Asimismo, el teatro finisecular mantuvo estrecha relación con la *performance*, pues, siguiendo a Diana Taylor (1993: 50), decimos que se transforma a los fines de readaptarse a las necesidades sociales, convoca elementos de otros discursos y géneros para volver disolubles los límites entre texto dramático y puesta en escena y por ello, es una forma performática que 'no se cierra'. En este sentido afirmamos que la poesía aporta al monólogo recursos

performativos que, en términos de Barba (en Diéguez, 2007: 24), permitirían calificar al teatro argentino finisecular, como 'nuevo teatro', "un teatro cuyo texto significativo sea sólo el texto performativo", diferenciándose así del 'teatro tradicional'. En ese decir performáticamente, la poesía aporta un discurrir lírico no ilativo, donde, por momentos, la palabra poética vuelve sobre sí misma y cobra importancia el significante. Otro rasgo poético es la ruptura temporal que conlleva una fragmentación estructural en el monólogo y que refiere a las crisis sociales y a una comunicación problemática propias de finales de siglo, acentuando la diversidad y multiplicidad que caracterizan a las producciones dramáticas actuales (Dubatti 2005: 16 y 18), cuando se constituyen "nuevos modos de percepción que ponen en primer plano la discontinuidad, la fragmentación y el carácter heterogéneo y no clausurado del acontecimiento" (Aisemberg y Libonati, 2000: 82).

"Intertextuar lo lírico con lo dramático", alecciona Veronese (2005: 314) y lo lleva a cabo en *Ring-side*, donde teatro y poesía se mezclan, se confunden sin interrupciones de actos ni acotaciones escénicas explícitas. No se mencionan personajes ni más datos que el único largo parlamento dicho por alguien. La opacidad propia de la poesía. El monólogo está dividido en estrofas que administran las sugerencias del texto en pequeñas dosis de versos: mientras se escucha el tic-tac del reloj –onomatopeya formulada por la voz única–, se configura una historia al mismo tiempo que se desemantiza el texto. Así de paradójico, los procedimientos poéticos vuelven más dramático, más teatral este monólogo, atravesado por la rítmica obscenidad de lo subjetivo:

> Hablo de relojes.
> Hablo de ruido de relojes.
> Es un pueblo de ciegos.
> Tic, tac.
> Los relojes nos permiten tener alguna perspectiva del tiempo transcurrido.
> Esto dura de aquí... hasta aquí.
> Tic.
> Y Tac.
> Dimensión exacta de la duración de los hechos.
> Tic.
> Y tac.
> El tiempo no se puede ver, pero se puede escuchar a través del reloj.
> Cada golpe es único.
> Rompe y deforma lo que golpea.
> Cada golpe es sangriento.
> Ya destrozó a cuatro, comenta un ciego.

> Tic, tac.
> Tic, tac (Veronese, 2003: 261-262).

Ritmo, cadencia, pulsión determinan lo performativo del monologante pero también del lector/espectador, quien espera el tic-tac. Por su parte, en *El Orfeo* de Tantanian encontramos la música de Orfeo que intenta mantener con vida a Eurídice, pero también la música de Claudio Monteverdi que busca salvar a su esposa (Tantanian, 2010), es decir, propuestas próximas a la ópera que combina texto, música y canto. El autor se vale de recursos retóricos como las repeticiones y la metáfora y, en distintos monólogos, se cita a sí mismo, recuperando dichos recursos. Por ejemplo, en *Una anatomía de la sombra*, dice Ella que el camino de regreso al Hades "se abre como una boca sucia, como el tiempo en la boca de Dios. La boca sucia de Dios: el tiempo" (Tantanian, 2007: 64). Y esa metáfora es fago-*citada* (Fobbio, 2011) por personajes de otros textos de Tantanian: Claudia la enuncia en *El Orfeo* (2007: 64) y Muñequita y el narrador en *Muñequita o juremos con gloria morir* (2005: 19 y 23). Asimismo, el final de *El Orfeo* retoma la imagen del comienzo de esa obra, intertextuando, a su vez, el final de *Una anatomía de la sombra*:

> ELLA: […] su boca, su boca que canta, lacrimoso, mi nombre, **la música que escuchan, ustedes, cuando las aguas suenan** (Tantanian, *Una anatomía de la sombra*, 2007: 71. El destacado es nuestro).
> CLAUDIA: […] Estoy en la orilla.
> Puedo ver,
> cuando las palabras me lo permiten,
> su cabeza,
> sus ojos,
> su boca que grita mi nombre:
> **la música que escuchan,**
> **ustedes,**
> **cuando las piedras dialogan con el viento** (Tantanian, *El Orfeo*, 2007: 119. El destacado es nuestro).

La intertextualidad da idea de continuidad entre las dos piezas, entre los monólogos, generando un diálogo de los personajes a través de la sinestesia en forma de estribillo y, especialmente, dicen de una estética, una especie de antología poética tantaniana donde, sin aviso, la metáfora se vuelve pornográfica.

Mientras algunos monólogos no presentan acotaciones escénicas en su formato tradicional, en otras obras las acotaciones ocupan un lugar destacado y también incorporan la poesía. Pues, como afirma Tantanian (2010: 8):

> (…) el grado de inexorabilidad que tiene que tener una acotación, es el mismo grado de inexorabilidad que tiene que tener lo que dice el personaje. Se trata de un avance, no en términos de acción, sino como idea dinámica, que me permite (como autor, como lector) seguir imaginando. Hay una relación entre el yo y el papel, en el *entre* algo se está gestando. Lo que está en el papel tiene que devolverme algo para que esa sinergia siga funcionando (…) es bueno entender que no importa que se haga [lo que dice la acotación] sino que habilite al lector (o a otro creador: actor, director, etcétera) a entender poéticamente esa acotación y decidir luego qué tendrá que construir para estar en consonancia con lo escrito. También aprendí que las acotaciones son espacios de reverberancia del texto, en donde lo que viene, tiene que chocar y expandirse, y no ser como un tamiz (...).

Nuevamente aparece el "entre", la liminalidad, en este caso, respecto del lector y el texto; y en el *entre* la acotación escénica informa y va más allá porque, en el monólogo de Tantanian, también forma parte de la poesía. En *Muñequita o juremos con gloria morir*, además de aparecer la poesía estructurando el monólogo, el personaje recita poesía y las acotaciones –en mayúscula sostenida y en ocasiones en negrita– son parte de esa totalidad lírica que constituye la obra:

> CORTES E INCISIONES TRAZAN LA GEOGRAFÍA DEL CUERPO DE LA MUÑEQUITA.
> **TOPOGRAFÍA DE LA NOCHE.**
> EL TIEMPO, ESA BOCA ABIERTA DE DIOS, PASA SIN DETENERSE
> LE HABLA AL CUERPO TENDIDO: TESTIGO DE SUS PALABRAS. (Tantanian, 2005: 23. El formato y destacado pertenecen al original).

Además de los rasgos descritos, a partir de la liminalidad de géneros repensamos algunas categorías con las que venimos trabajando en nuestra indagación sobre el monólogo argentino de las últimas décadas del siglo XX. Desde nuestra concepción, este tipo de monólogo está constituido por la interpelación y la interacción. Con la incorporación de los rasgos líricos al monólogo, a esa diada se suma la liminalidad, que sacude, subvierte la estructura sistémica debido a varias cuestiones. Por un lado, la noción de liminalidad, ligada al concepto de

communitas (Turner, 1993), no está supeditada a una estructura. Según afirma Diéguez Caballero (2007: 38-39): "La communitas representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de "humilde hermandad general" que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales". Entonces, la relación entre monólogo y estructura sistémica –que venimos trabajando desde la teoría de la comunicación humana (Watzlawick *et al*, 1973)– aparece desarticulada al momento de analizar casos de liminalidad. Así modificamos el estatus de la interpelación dramática/teatral pues, debido a la 'poetización del monólogo', existe una fragmentación del sentido y del tiempo, una dimensión experiencial, no dimensionable desde lo cognitivo, que hacen que no podamos determinar claramente cómo se produce la interpelación, como sí lo hacemos en obras que respetan gran parte de las convenciones dramáticas. Por supuesto que aquí sólo esbozamos una inquietud, sobre la cual seguiremos investigando.

En ese caminar al borde de los géneros, por el límite del teatro, de la poesía, pasando de un lado al otro sin peajes, y por momentos borrando cualquier límite, los dramaturgos argentinos resignifican el monólogo para que deje de ser esa voz única que discurre en soledad para sí misma, y *pase a* constituirse en una voz plural que convoca y contiene otras voces que son dramáticas, teatrales pero, fundamentalmente, son voces sociales que narran, representan, recitan… y permiten, como dice Diéguez Caballero, "observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana" (2007: 62).

Bibliografía

Adler, Heindrun, 1999. "¡Háblame! La técnica del monólogo" en *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas.* Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

Aisemberg, Alicia - Adriana Libonati, 2000. "La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires, Galerna: 77-88.

Arpes, Marcela, 2002. "La reinvención del teatro en la dramaturgia argentina actual", en Revista *Semiosis Ilimitada*, nº 1, "El Otro", Univ. Nacional de la Patagonia: 124-134.

Chías, Edgar, 2004. "Perturbaciones en la palabra (la crisis del monólogo)", en *Paso de gato*, nº 16/17, abril-junio. México.

Diéguez Caballero, Ileana, 2007. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, 2003. *Nuevo teatro argentino* (comp. y pról.). Buenos Aires, Atuel.

---------, 2005.“Prólogo” en Daniel Veronese, *La deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 5-31.

---------, 2007. “Hacia una tipología de textos dramáticos: modos de relación entre el texto y la escena” en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas Escénicas*. Buenos Aires, Galerna: 15-27.

Fobbio, Laura, 2009. *El monólogo dramático. Interpelación e interacción*. Córdoba, Comunicarte.

---------, 2011. “Orfeo en el teatro argentino del siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanian”, en Gabriela Simón y Gabriela Milone (coords.), *Variaciones Orfeo*. Córdoba, en prensa.

Irazábal, Federico, 2003. “El personaje. Ese eterno desconocido”, en *Revista Picadero*, nº 9: 3-6. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Legaz, María Elena, 2010. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor.

Tantanian, Alejandro, 2005. *Muñequita o juremos con gloria morir*, en *Dramaturgia*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

---------, 2007. *El Orfeo* y *Una anatomía de la sombra*, en *Nuevo Teatro*. Buenos Aires, Losada.

---------, 1998. *Un grito oscuro (pieza breve destinada al susurro)*, Buenos Aires, inédito, texto facilitado por el autor en 2009.

---------, 2010. “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”, entrevista realizada por Laura Fobbio, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n° 11. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Versión digital disponible en: http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=254.

Taylor, Diana. “Negotiating Performance”, en Latin American Theatre ReviewHYPERLINK "https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/handle/1808/2132", vol. 26, HYPERLINK "https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/handle/1808/2132"º 2, Spring, *1993: 49-57. Versión digital disponible en:* HYPERLINK "https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/handle/1808/3044" sHYPERLINK "https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/handle/1808/3044"://kuscholarworks.ku.edu/dspace/handle/1808/3044. *Fecha de consulta: junio de 2009.*

Trastoy, Beatriz, 1998. *“El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota* y *Circonegro* de Daniel Veronese”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, Galerna: 175-183.

---------, 2002. *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los '80 y '90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.

Turner, Victor, 1993. “Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la communitas”, en *Antropología. Lecturas. Segunda edición*. Madrid, McGraw-Hill: 515:544.

Ubersfeld, Anne, 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.

Veronese, Daniel, 2003. *Ring-side*, en Dubatti, Jorge (compil. y pról.), *Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel.

---------, 2005. *La noche devora a sus hijos* y *Automandamientos*, en *La Deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Watzlawick, Paul *et al*. , 1973. *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

El fuego mata todo: esbozos para una interpretación del quehacer teatral de Mauricio Kartun en los años `90

Milena Bracciale Escalada (UNMdP)
milena_bracciale@yahoo.com

El teatro es siempre tanto una búsqueda
de significado como un modo de hacer que ese
significado lo sea también para otros.
Éste es su misterio.
Peter Brook

El proceso creativo de Mauricio Kartun comienza en la década del `70. Dedicado exclusivamente a la dramaturgia, recién a mediados de los años 2000 asume la tarea de dirigir sus propias piezas dramáticas. De esta forma, a sus tradicionales roles de escritor y docente se le suma en el último decenio su quehacer como director teatral. La intención de estas páginas es focalizar en dos de sus textos teatrales, para leerlos comparativamente a la luz del contexto argentino de la década menemista. Se trata de "*Rápido nocturno, aire de foxtrot*", escrito entre julio del `95 y marzo del `96, y estrenado en 1998 en el Teatro General San Martín bajo la dirección de Laura Yusem; y "*Desde la lona*", escrito y estrenado en 1997 en el ciclo *Teatro Nuestro*, junto con otras dos obras, una de Carlos Gorostiza y otra de Roberto Cossa.

En un artículo publicado en el año 2009, Kartun plantea la paradoja que para él define la peculiaridad del teatro de los últimos años. Frente a la eclosión de las nuevas tecnologías y de los irremplazables sitios que el cine y la televisión han ocupado, el teatro queda reducido a un lugar de inutilidad que determina su muerte. Sin embargo, es esa supuesta muerte es la que lo hace renacer, como el ave fénix, de sus cenizas:

> Nadie le exige ya nada práctico. Y ahora por fin inservible -jubilado: en estado de júbilo- puede volver a dedicarse a lo que mejor hace: reciclando los residuos del habla coloquial, condensar el mundo poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción… Es justamente su condición inestable lo que lo vuelve especialmente atrayente… Esa condición imperfecta que es justamente la que lo humaniza… Liberado por fin de las zonas más insidiosas de la economía de mercado, el texto dramático ha ganado hoy una libertad, una capacidad de experimentación y una posibilidad poética que no sospechaba… [Es preciso que] el teatro… se reencuentre simplemente con lo que fue: rito subversivo y vital. Perturbadora poesía encarnada. Puesta en carne. La presentación más sanguínea y más humana de la literatura. Anacrónico, obsoleto, anticuado, arcaico, vetusto, inservible, inútil. Y gracias a eso irremplazable (Kartun, 2009: 8-9).

De la cita precedente pueden extraerse varios aspectos que definen, por un lado, el modo en que Kartun concibe el teatro y, por otro, ciertos rasgos propios de su estética. El teatro es para él una condensación poética del mundo. Pero debe ser subversivo y experimental, sobre todo, en lo que respecta al uso de la lengua. Tal como explica Pellettieri (Kartun, 2006: 17), en los textos que forman parte de nuestro corpus de análisis, Kartun intensifica la relación con la serie social, en comparación con sus dramas precedentes, dando lugar a protagonistas marginados y desclasados de esa sociedad con la que el texto dialoga.

Las obras presentan pocos personajes, y todos refieren a un contexto mísero, empobrecido y marginal. Por un lado, en "*Rápido Nocturno*…" la trama se desarrolla con tres protagonistas: Cardone, Norma y Chapita. Los dos primeros son amantes que se reúnen en "el interior de una casilla de guardabarreras" (Kartun, 2006: 59), en la que Cardone trabaja. Chapita, por su parte, llega a ese sitio a visitar al hijo que tuvo con Norma, llevándole un presente por su cumpleaños. La didascalia inicial da cuenta con precisión del marco espacial en el que se desarrolla la acción: "El catre destartalado, la mesa fea y chueca, el hule manchado, clavado con chinches, y encima una torta de cumpleaños de afectada repostería" (Kartun, 2006: 59). Por otro lado, "*Desde la lona*" presenta en escena a cuatro personajes: Bautista, un ex boxeador conductor de un Bedford `60 que va de "gira nacional" por los pueblos con sus "titanes en la lucha"; Pitusa, la buffetera del club; Don Justo, el bibliotecario; y Romano, un joven huérfano que trata de escapar de la marginalidad a la que parece estar condenado.

En las dos piezas es posible identificar una serie de elementos que se reiteran y funcionan como símbolos del contexto de producción. El más importante de ellos es el ferrocarril. Baste recordar que en 1992, cuarenta y cuatro años después de su nacionalización, los ferrocarriles volvieron a ser privados. Este traspaso generó despidos masivos y el cierre de ramales, por lo que cientos de pequeños poblados quedaron sin comunicación. La red ferroviaria, que abarcaba más de 46 mil kilómetros en todo el país, bajó en los años `90 a 27 mil kilómetros. Increíblemente, la desaparición de 19 mil kilómetros de vías fue considerada un progreso, manteniéndose el déficit de un millón de pesos diarios. De esta forma, la presencia de los ferrocarriles en estas dos obras teatrales de Kartun funciona como sinécdoque de su contexto de producción, en tanto y en cuanto la parte, esto es, los ferrocarriles, aluden a un todo, es decir, a la realidad social argentina de los años `90. Esto significa que el uso de un único "significante" sirve para condensar multiplicidad de significaciones. A través del uso de este recurso, el lector/espectador contará con la posibilidad de efectuar una gran cantidad de asociaciones e interpretaciones, en función de su experiencia personal.

En el caso de "*Desde la lona*", el símbolo del ferrocarril aparece como paradoja desde el nombre mismo del pueblo: "Maquinista Pi", en honor a un maquinista que tras un descarrilamiento rescató a una multitud de víctimas, antes de que el pueblo existiera como tal. La paradoja la expresa el propio Bautista: "Qué raro no, el pueblo acá… digo, el nombre… Maquinista Pi, sin ferrocarril" (Kartun, 2006: 114). De hecho, la desolación del pueblo se debe a la falta de comunicación que ocasionó la clausura de la estación de trenes. Sin comunicación, el pueblo pierde su futuro, aspecto metaforizado a través de la ausencia de jóvenes en dicha comunidad. A su vez, de aquí se desprenden otros dos universos simbólicos, que dan cuenta estéticamente del contexto inmediato en el que se escribió la obra: la modernización como mandato incuestionable y la utópica esperanza de las clases populares, de un futuro mejor por medio del alejamiento de su lugar de origen.

Si nos detenemos en el personaje de Pitusa, podemos observar que su construcción plantea una suerte de personificación del neoliberalismo imperante en aquellos años. Su parlamento: "Aquí si uno no se moderniza…" (Kartun, 2006: 114) resume todo su accionar posterior: no importan las consecuencias sino la persecución sin miramientos del "paraíso neoliberal" en el que la primacía del mercado es la que gobierna. Por supuesto, el lector/espectador descubre rápidamente la falacia de ese deseo, pues se haga lo que se haga, el pueblo está condenado a la desaparición; y la ceguera producida por la fachada del neoliberalismo sólo conduce al vacío de la historia, de las tradiciones y de la cultura del lugar. De esta forma, frente al personaje de Pitusa se construye la figura del bibliotecario jubilado, Don Justo, cuyo nombre, no por casualidad, remite a la noción de justicia. Don Justo representa la resistencia ante el accionar despiadado de Pitusa, quien transforma la biblioteca del club en una sala de pool para atraer clientes:

> PITUSA- ¿Y el pool? Loco por el pool el intendente ¿Sabe lo que son las mesas esas? Todo fórmica. Un trapito y quedan relucientes. Los libros una mugre (…) ¿Cuánto hace que la gente se olvidó de la biblioteca? Dentro de poco ni libro va a haber. Todo computadora. Juntadero de bicho (…) Tuvo su racha el libro no vamos a negar. Pero ahora… Lo mismo que las bochas (...) ¿Con las cosas modernas que hay? (…) ¡Qué bochas ni qué libros! (Kartun, 2006: 116)

Como dijimos anteriormente, el pueblo atraviesa un período de vaciamiento y dicho proceso es avalado no sólo por muchos de sus habitantes, sino también por los representantes políticos, tal como se observa en la cita precedente a través del aval del intendente para la transformación de la biblioteca en una sala de pool. El vacío comienza por el ferrocarril, que ya no llega más al pueblo; continúa con el cine, que como clara muestra de una época se

transforma en iglesia evangélica; y culmina con la biblioteca. Así, tres íconos de la cultura se derrumban.

La ignorancia de Pitusa ("…bueno ahora no me viene a la cabeza ningún libro", Kartun, 2006: 115) recuerda las obras completas de Sócrates que el presidente Carlos Menem manifestaba haber leído por aquellos años. Por su parte, la resistencia de Don Justo se muestra anacrónica ante la acelerada vorágine de los tiempos que corren: "Perelló no está más hace veinte años. Se murió Perelló… ¿Qué tiene miedo…? ¿Qué se los roben los libros ahí? ¿Quién los va a querer?" (Kartun, 2006: 115). La persistencia de Don Justo es la imagen de la esperanza, pues su consigna es luchar por la memoria e ir contra los avasallamientos, forjando un futuro optimista. Es a través de este personaje que aparece una reflexión acerca del teatro. Para Don Justo: "Esas eran obras y no las porquerías que escriben ahora. Positivas. Llegaba la escena final y todos llorábamos de optimismo. El protagonista iba a proscenio y miraba para adelante el camino. El futuro. Miraba el mundo nuevo. El mundo nuevo venía a quedar como en las últimas filas de la platea". (Kartun, 2006: 118)

El afán por conservar la memoria está puesto en el personaje más anciano, frente a la generación más joven, en este caso representada por Pitusa, que rápidamente cree en los nuevos mandatos y destruye sin cuestionamientos una parte de la historia del pueblo.
Con respecto al segundo ítem que mencionamos más arriba, la búsqueda del alejamiento del lugar de origen, aparece en esta obra desde distintas perspectivas. La primera es la posibilidad de huir a Médanos, el pueblo cercano con mayor suerte, a donde se ha mudado la mayoría. Para Don Justo, la solución se halla en la Capital, seguramente allí comprenderán su pedido. Romano personifica lo diferente, lo otro, lo distinto. Y eso se observa en su marginación. Prófugo de un orfanato, se instaló en ese pueblo hace unos años, y ahora ve en Bautista su única posibilidad de huida. Romano, a quien todo el pueblo ve como degenerado y retrasado mental, reconoce rápidamente en Bautista a otro diferente como él. Por eso cree que puede ayudarlo.

Hacia el final de la obra, "Bautista se adelanta a proscenio. Una luz como de amanecer le baña la cara. Clava la mirada en el fondo de la sala y queda allí mirando como encandilado" (Kartun, 2006: 129). Esto significa que representa el estilo de las obras teatrales que valoraba Don Justo, con finales optimistas cifrados en la idea de futuro. Sin embargo, este optimismo final se sucede luego de que debió abandonar el colectivo con el que hacía las giras por los pueblos, convertido ahora en chatarra. Como corolario, no sólo el automóvil es destruido, sino que Pitusa, que manifestaba saber que los libros eran sagrados y que por eso sólo los cambiaría de lugar, finalmente los incendia, cerrando la obra con una atmósfera nebulosa por

la humareda: “Una de cagada de roedor esos papeles. La de epidemia que pueden producir los libros esos. Menos mal, el fuego mata todo” (Kartun, 2006: 127).

A partir de todo lo dicho, podemos afirmar que la obra muestra la destrucción del pasado en nombre de una supuesta modernización. Todos los bastiones que habían sostenido la identidad hasta entonces, se derrumban. La educación ya no es importante. Leer ya no sirve ni interesa. El arte, representado a través del cine, tampoco es necesario. Y los pueblos alejados de las grandes ciudades, donde en general habitan las clases más humildes, pueden ser perfectamente olvidados, eliminándolos del mapa. Sin embargo, la visión de Kartun no es netamente pesimista, pues el hecho de escribir una obra con tales características parece reivindicar la propuesta de Don Justo: “…movilización y desagravio” (Kartun, 2006: 118). El teatro funciona de este modo como un medio poético de reflexión y cuestionamiento a lo establecido. Bautista y Romano se unen. Los distintos, los diferentes, los marginados suman fuerzas y eso, de por sí, produce una esperanza y una ilusión. “Si puede luchar es joven. Todavía persigue objetivos” (Kartun, 2006: 117), le plantea Don Justo a Bautista, para incentivar su movilización. Así, “*Desde la lona*” puede aún verse el horizonte.

Por su parte, en “*Rápido nocturno, aire de foxtrot*”, el ferrocarril, que todavía funciona en ese pueblo, expone con claridad la concepción moderna del fenómeno: implica el progreso, la modernización, el avance en las comunicaciones. Desde el título de la obra, se muestra la raigambre popular en la que se inscribe la pieza, acompañada musicalmente por una orquesta que ejecuta compases de un “foxtrot” acriollado, en referencia al popular baile norteamericano nacido con las orquestas de jazz a comienzos del siglo XX. Asimismo, el “catre”, el “muñuelo de verdura” y el “radioteatro escuchado en la pensión” (Kartun, 2006: 75), dan cuenta del universo marginal que Kartun construye en esta obra. En este caso, es Cardone el que se obsesiona con el progreso que implica el ferrocarril. Así, define al tren alemán como un “cohete a la luna” (Kartun, 2006: 74). En este caso, el ferrocarril como símbolo del progreso funciona como un oxímoron frente a la miseria que viven los personajes.

Nuevamente aquí aparecen las dos características centrales que destacamos como subsidiarias de la presencia del ferrocarril en la obra anterior: la modernización como mandato incuestionable y el sueño de la huida para escapar de la miseria y la marginación. Así como los personajes de “*Desde la lona*” soñaban con la Capital o con Médanos, Chapita proyecta su futuro en “El Porvenir. Una construcción al lado de otra. Ojo, todo vivienda de material (…) Otra vida El Porvenir, Titina. Completamente distinto: lo que no te conoce nadie. Populoso. Próximo a Pavimento.” (Kartun, 2006: 76 y 93). Como se observa, no sólo el nombre del lugar marca la utopía de un futuro mejor, sino también la aclaración del tipo de construcciones que hay allí. No son casillas aisladas como a las que están acostumbrados los personajes:

“CHAPITA- … ¿Seguís durmiendo la pieza nuestra o te volviste adelante? … NORMA- … Se volvió a llover el techo. CHAPITA- Las clavaduras de las chapas. Le dije a tu mamá de no comprar chapa usada” (Kartun, 2006: 87).

Tal como Don Justo y Pitusa, Cardone y Chapita son personajes contrapuestos. El primero cree que es fundamental cumplir “a raja tabla” los reglamentos. Es un sujeto esquematizado, que no puede ver más allá de su horizonte inmediato. Chapita, en cambio, como su nombre lo indica, es el loco, el “contrera”, el diferente: “¡¿Para qué iba a servir un reglamento si no hubiera uno, por lo menos uno, capaz de no cumplirlo? Tinta malgastada el reglamento. Teta de monja” (Kartun, 2006: 95).

El sueño de la huida en el caso de Chapita y Norma no sólo responde a la búsqueda de un futuro mejor, sino también al olvido de su pasado. Buscan un “borrón y cuenta nueva”. Cambiar hasta de nombre. Titina, ahora Norma, y Chapita, cargan el peso de su historia. Él como el loco utilero del club de pueblo y ella como la gallina, la mascotita, que prestaba favores sexuales no sólo a todos los integrantes de su equipo, sino también a los de los demás.

Dos aspectos más resultan interesantes para destacar en cuanto a esta obra. Por un lado, la autorreferencialidad, forma a través de la cual se introduce, del mismo modo que en “*Desde la lona*”, una reflexión acerca del teatro; y, por otro, el desdoblamiento de los personajes que en varias oportunidades hablan de sí mismos en tercera persona.

Con respecto a la autorreferencialidad, dice Norma: “La vida no sirve para radioteatro. Demasiado que sirve para vida (…) Decile a los libretistas de Arriba el telón que te hagan una obra con la vida tuya, a ver… ¿De qué?... Con la mía ¿De qué?... En qué cabeza, hacer una obra, ponele, con nosotros acá, siempre igual, mirando pasar los trenes, siempre igual, escuchando el baile de los demás, siempre lo mismo… Se te duermen” (Kartun, 2006: 90-91).

Como se observa, Kartun parece realizar a través de este parlamento una especie de guiño al lector/espectador, dando la pauta de que a pesar de la falta de acción o de lo supuestamente poco interesante que puede resultar la vida monótona de tres marginales, el teatro puede nutrirse de esas verdades, pues puede iluminar poéticamente esas vidas olvidadas, convirtiéndose de esa manera en un relato de identidad de esa clase social. De acuerdo con Pellettieri, “La identidad individual se concreta siempre en la identidad nacional, pero para Kartun esa identidad pasa por los sectores más pobres y marginados” (Kartun, 2006: 21). De esta forma, el teatro focaliza, pone en primer plano, lo que los mandatos imperantes del momento pretenden ocultar: la miseria y la lucha diaria de los pobres por sobrevivir.

En lo que respecta al desdoblamiento, narrar su propia historia en tercera persona es una manera en que los personajes se alejan de sí mismos y se ven desde afuera cumpliendo un destino inexorable y rutinario. De ahí el proyecto de El Porvenir, para Chapita y Norma. Cardone, en cambio, es indiferente. Deja a Norma con su hijo bajo la lluvia y parte rumbo a su hogar, aunque allí lo espere la infelicidad de un matrimonio desgastado. En el reencuentro de la pareja de Norma y Chapita está cifrada la ilusión de la escapatoria y la esperanza de un futuro mejor.

Como conclusión, podemos decir que teniendo en cuenta que la escritura de "*Rápido Nocturno, aire de foxtrot*" es previa a la de "*Desde la lona*", ésta última muestra una intensificación en el desmantelamiento de lo que a nivel político se estaba haciendo en esos años en la Argentina o, en términos de Rocco Carbone y Ana Ojeda (2010: 39), ambas obras, aunque la segunda en forma más descarnada, develan la "…falaz Argentina de fachada tersa, resumible en dos palabras. Modernidad y abundancia: el "paraíso" neoliberal". De la posible esperanza de un *Porvenir*, se pasa a la desaparición de un pueblo a través de la anulación de su comunicación, su arte y su educación. Los textos exponen las dos caras del ferrocarril: la modernidad y el progreso, y su contrapartida, el olvido y la indiferencia. De esta manera, el teatro de Kartun se vincula con la serie social, traduciendo poéticamente el contexto del cual emerge, y erigiéndose como relato de identidad, a través de su focalización en los desclasados, marginales y diferentes. La intención parece ser la de iluminar una zona relegada y deliberadamente oculta del país, para entender, por un lado, la desigualdad social en la que se está incurriendo y, por otro, como esperanza de transformación. Así, a través de sus textos, Kartun confirma su concepción acerca del teatro, esbozada al principio de este trabajo: el teatro debe ser subversivo, perturbador y, a la vez, humano y vital, vinculando al espectador con la poesía y la emoción.

Compartiendo las palabras de Jorge Dubatti (2008: 24), vale cerrar esta ponencia sosteniendo que:

> (…) En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es "transferencia de información" o "la construcción de significados/sentidos compartidos": el teatro más bien estimula, incita, provoca (…) Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en "colonizar" la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien decir qué está comunicando.

Bibliografía

Kartun, Mauricio, 2006. *Teatro 2: Como un puñal en las carnes. Rápido nocturno, aire de foxtrot. Desde la lona.* Prólogo de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, Corregidor.

Kartun, Mauricio, 2009. "La muerte del teatro y otras buenas noticias", en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología,* año VII: 7-9.

Carbone, Rocco – Ana Ojeda (Comp.) - David Viñas (Director), 2010. *Literatura Argentina Siglo XX. Tomo 7. De Alfonsín al menemato (1983-2001),* Buenos Aires, Paradiso.

Dubatti, Jorge, 2008. Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado, Buenos Aires, Atuel.

Dramaturgias contemporáneas del NEA: ¿cómo se construyen, de qué hablan, a quiénes se destinan? La mirada de sus creadores.

Mirna Capetinich (FADyCC, UNNE)

mirnacapetinich@gmail.com

> *"Incontables ensayos, revistas y ediciones de textos demuestran que hoy, en la Argentina, el teatro tiene quien le escriba."*
> (Jorge Dubatti, artículo de opinión publicado en diario Tiempo Argentino. Bs. As., 10/4/2011.)

1. Encuadre contextual y teórico-metodológico. Propósito del trabajo:

En los últimos cinco o seis años se ha notado en el nordeste argentino un incremento de publicaciones sobre dramaturgia local. En efecto, tomando como ejemplo la edición de Argentores, "*Dramaturgos del Noreste Argentino"* (2009), es posible sumarle otras aparecidas antes, durante y después en Chaco, Corrientes, Misiones, Formosa, al cabo concursos de dramaturgia, seminarios demandados por los propios teatristas locales en la región, o de iniciativas personales[131]. El propósito de esas publicaciones obedece, en todos los casos, a la urgencia de difundir cada vez más el teatro local que se produzca, ya que -e supone- da cuenta de la idiosincrasia, intereses y necesidades de su gente. A su vez, las convocatorias para publicar obras regionales pretenden estimular e incentivar la puesta en escrito de textos escénicos o dramáticos propios, a fin de convertirlos no sólo en material potencial para la representación, sino en testimonio para la investigación del teatro de la región.

Es en este contexto cuando, durante 2009 y 2010, desde la Representación del Instituto Nacional del Teatro en la Región NEA, se organizan las convocatorias "*El NEA escribe teatro"* destinadas a dramaturgos locales para concursar con obras (estrenadas o no). Las mismas apuntan a *"la promoción de autores regionales"*[132] y se enmarcan en uno de los Planes Especiales de dicho organismo. Como resultado de ello, se publicaron dos antologías con las obras dramáticas seleccionadas. Este trabajo se propone reflexionar sobre características y peculiaridades de dichas obras, a partir del proyecto en el que fueron publicadas y las concepciones de sus sujetos productores, sabiendo que constituyen sólo una muestra de la totalidad de producción teatral del NEA.

---

[131] Son algunas, a modo de ejemplo: AA.VV. *Primer Concurso Provincial de Dramaturgia. Teatro Chaqueño.* (1998); AA.VV. *2º Concurso Provincial de Dramaturgia* (1999); J. Barnes. *III (Tres)* (2001); D. Sasovsky. *Bety Godt, La inconquistable* (2001); R. Mateo. *Las manijas del ataúd* (2001); AA.VV. *Forodramanea. Primer Taller Itinerante de Dramaturgia NEA* (2003); AA.VV. *Primer Concurso Regional de Dramaturgia del NEA* (2003); AA.VV. *Primer Concurso Regional del NEA. Teatro por la Identidad* (2004); H. Ferreyra. *Cinco Monólogos y algo más* (2004); AA.VV. *Dramaturgos chaqueños* (publicación DVD, nov. 2006); AA.VV. *Segundo Concurso Regional del NEA. Teatro por la Identidad* (2007); AA.VV. *Corrientes escribe Teatro* (2007); AA.VV. *Dramaturgia de la tierra colorada* (2009); AA.VV. *Nuevo Teatro Formoseño* (2009); AA.VV. *Sinfonía (Chaco Chopin)* (2010); AA.VV. *El agua y la creación dramática* (2010).

[132] Cfr. la portadilla de cada publicación producto de esas convocatorias.

Ahora bien, ¿desde qué parámetros teóricos leerlas? Dubatti sostiene que para abordar el fenómeno teatral no basta con considerar las estructuras dramáticas y poéticas de los textos, sino que deben considerarse, además, el *trabajo* y la *concepción del artista* en tanto sujeto que produce. Por ello declara: *"En su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórico-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo".* (Dubatti, 2008: 115).

Al respecto, afirma Marcelo Bertuccio: *"(…) podemos decir que la mirada de un autor sobre el mundo es la mirada de un sujeto sobre un objeto, una mirada subjetiva sobre el mundo. (…) Lo que habla es lo que pasa".* (Marcelo Bertuccio, 2003: 34)

En consecuencia, esta ponencia apunta a revelar cuáles son algunas de las dramaturgias que circulan en el NEA, quiénes las producen, cuáles son las concepciones de teatro y dramaturgia de sus creadores, qué métodos de trabajo emplean, con qué materiales trabajan, desde qué experiencias escriben y qué miradas del mundo o la realidad metaforizan en su escritura. A fin de cumplir con este propósito y para iluminar la interpretación de las obras del corpus elegido, fue necesario indagar sobre las biografías personales y antecedentes de cada uno de sus autores/as y recurrir a entrevistas.

El desarrollo de la exposición consta de tres partes: una conceptual, una analítico-crítica y otra testimonial. La primera planteará, por un lado, la tipología del texto dramático en relación con el hecho escénico y sus creadores; y por otro, ciertos rasgos del teatro contemporáneo desde la escritura y la práctica. La segunda parte abordará temática y formalmente, cada uno de los textos del corpus estudiado, a partir de los parámetros conceptualmente expuestos y según testimonios de sus creadores acerca de sus propias obras. La última reproducirá pensamientos de los dramaturgos/as entrevistados sobre teatro, dramaturgia y público lector/espectador de su región[133].

2. Marco conceptual

Interesa tener presentes las distinciones conceptuales que a continuación se refieren para luego tratar de categorizar qué tipos de texto dramático son los que integran las antologías objetos de estudio de esta ponencia y a qué tipo de escritura dramática responden.

[133] Se cuentan con testimonios de ocho dramaturgos/as de las obras del corpus. Lamentablemente, fue imposible contar con el testimonio de Laura Edelman, escritora de Misiones, durante el trabajo de campo de esta ponencia, de modo que lo que se diga de su obra se infiere de la propia lectura que de ella se haga.

2.1. Tipología dramatúrgica

En principio, es necesario conceptualizar el texto dramático en relación con el hecho teatral y la literatura. Para ello, es oportuno partir de la noción de teatro que aporta J. Dubatti: *"el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub-acontecimientos relacionados: convivio, poiesis* (entendida como creación, fabricación, invención, p. 30) *corporal in vivo, expectación".* (Dubatti, 2008: 43). Dichos sub-acontecimientos están interrelacionados, son simultáneos e inseparables en la teatralidad o puesta en escena de un texto dramático. Dubatti llama "ente poético" precisamente al acontecimiento teatral pleno que acontece en un espacio y tiempo determinados y que contiene al texto dramático (o drama) entre otros signos que lo constituyen.

Por lo tanto, el texto dramático o drama formaría parte de uno de los materiales previos a la experiencia del acontecimiento teatral. En ese sentido, establece la distinción entre "*teatro en acto"* y "*teatro en potencia"*. El texto dramático -manifiesta el teórico (2008: 136)- sería literatura, *"teatralidad en potencia"* y no "cultura viviente". Esta idea también puede verse expresada por el dramaturgo Tulio Stella cuando señala que: *"(…) Todo texto teatral es siempre un pre-texto que espera ser texto cuando lo complete la puesta en escena, la representación (…). Texto teatral como pre-texto, como instrucciones para el uso, siendo "el uso" una indicación de cómo, quizá, llenar un espacio vacío".* (Tulio Stella, 2003: 54)

Sin embargo, analizando pormenorizadamente, se pueden hallar varios tipos de texto dramático o pre-textos teatrales. J. Dubatti precisa cuatro: el *texto dramático pre-escénico (de primer grado)*: texto dramático o literario previo al acontecimiento; el *texto dramático escénico*: texto verbal escuchado en una representación; el *texto dramático post-escénico*: texto literario que surge de registrar por escrito un texto escénico o espectacular; y el *texto dramático pre-escénico (de segundo grado)*: *"reescritura de gabinete, independiente de la escena, de textos escénicos o post-escénicos, reelaborados literariamente"* (Dubatti, 2008: 137). La diferencia entre el texto pre-escénico de primer grado y el de segundo es que este último surge al reescribir literariamente textos escénicos o post-escénicos.

A su vez, también se pueden diferenciar tipos de dramaturgia (Dubatti, 2002: 94; y Dubatti, 2008: 140-141) en función de cómo fueron pergeñadas: *dramaturgia de autor* (aquella generada por un escritor a partir de su trabajo de imaginación); *dramaturgia de actor* (generada por los actores en sus trabajos de improvisación o escénicos), *dramaturgia de director* (elaborada por el director a partir de lo que observa de la práctica de los actores), *dramaturgia grupal* (la que surge de un trabajo conjunto o en colaboración).

2.2. Rasgos de la dramaturgia de los últimos tiempos

A efectos de contar con un panorama sintético de lo que caracteriza las obras de teatro contemporáneas desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora, conviene traer a colación dos miradas legitimadas: la de un dramaturgo argentino con extensa trayectoria como creador y docente, Ricardo Halac, y la del español José Sanchís Sinisterra, teatrólogo, dramaturgo y docente español de reconocidos antecedentes.

Ricardo Halac caracteriza el teatro actual de esta forma:

> El teatro de hoy puede divertir, sorprender, mezclar estilos; para mí, entre otras cosas, está reinventando: la acrobacia, lo clownesco, el sketch, la historieta, lo mejor del absurdo, el humor directo de la televisión, textos con argumentos fragmentados, espectáculos sin intriga en primer plano, el hiperrealismo, la parodia de lo cotidiano, los monólogos sueltos, los personajes que no hablan pero sí gesticulan, nuevas combinaciones de espacio y tiempo, nuevas versiones de los clásicos. (Ricardo Halac, 2006: 302-303)

En otro orden, al analizar obras fundamentales en la historia del teatro universal, José Sanchís Sinisterra concluye en que *"la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX, con precedentes en el teatro simbolista y las vanguardias"*, se caracteriza por ser una *"dramaturgia no narrativa, una teatralidad textual que renuncia a contar historias y que articula la acción dramática en una más o menos compleja arquitectura de interacciones basada en diversas estrategias del discurso y en la combinatoria de códigos diversos, verbales y no verbales"* (José Sanchís Sinisterra, 2002: 284). Esta dramaturgia prescinde de la fábula o la mantiene sólo para cuestionarla, no se ajusta al planteo clásico de presentación, nudo y desenlace, no respeta la causalidad lineal, ni el concepto tradicional de personaje. Señala, entonces, cuatro rasgos de ese tipo de dramaturgia: "silencio", "vacío", "quietud", "oscuridad" (ib.: 124).

3. Lectura analítico-crítica de dramaturgias del NEA

3. 1. *El NEA escribe teatro* *(2009)*

Durante la primera convocatoria el jurado compuesto por Dante Cena, Carlos Risso Patrón (del NEA) y el dramaturgo porteño Marcelo Bertuccio dictaminó la selección de: *Los reídos*, de Luis Ignacio Serradori (más conocido artísticamente como "Luigi Serradori"); *Una mujer sentada en una silla*, de Daniel Sasovsky; *Acapulco*, de Carlos Leyes, y *La suite*, de Laura Edelman, las cuales representan a Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones, respectivamente.

Por sus planteos temáticos, procedimientos escriturarios, organización de la ficción, la acción y la intriga, recursos estilísticos y juegos con el lenguaje, las dramaturgias de Serradori y Sasovsky podrían enmarcarse dentro de los rasgos de la "*dramaturgia no narrativa"* (Sinisterra, 2002: 124 y 284) y del teatro contemporáneo argentino (Halac, 2006: 302-303) citados en apartado anterior; en tanto que las obras de Leyes y Edelman responderían más precisamente a una dramaturgia tradicional o convencional en el sentido de ofrecer menos incertidumbres, espacios vacíos, oscuridad. En efecto, en *Los reídos*, Luigi Serradori plantea desde lo discursivo un procedimiento ya aparecido en la historia del teatro universal: el teatro dentro del teatro, o lo que es lo mismo, la metateatralidad. Sin embargo, la innovación en este texto se halla precisamente en la construcción de la fábula a partir de hechos y situaciones absurdas, personajes caricaturescos y modos de habla identitarios del gaucho correntino. A pesar de plantearse un conflicto inicialmente dramático para los protagonistas (el aparente crimen de una mujer), que mantiene la tensión dramática hasta el final, se evidencia en la obra un permanente juego por ambigüedades o equívocos lingüísticos, chistes, desnaturalización de hechos graves o políticamente incorrectos, intertextualidades con la literatura gauchesca argentina o con poéticas del grotesco y del absurdo. Serradori se permite en esta obra reflexionar metafóricamente, e inclusive parodiar, aspectos de la teatralidad y la dramaturgia: la estructura dramática, la acción y la intriga, el factor sorpresa, la relación del artista con el público, la técnica del distanciamiento, la crítica teatral periodística, la relación entre autor y personajes.

Sobre la génesis y sentido de su obra, dice Serradori:

> *Los reídos* nace de una improvisación realizada en un taller de teatro en el grupo Raíces coordinado por Susana Bernardi. Junto con un actor y compañero recibimos una consigna que consistía en trabajar un vínculo familiar en el contexto de una familia de gauchos. Trabajamos la relación padre-hijo. La improvisación fue lograda con mucha alegría, allí ya estaban muchos de los elementos que después surgieron en la obra escrita, como lo políticamente incorrecto, el espíritu paródico, etc. Pasaron unos cuantos meses hasta que decidí intentar escribir un texto de aquella improvisación.

La dramaturgia de *Una mujer sentada en una silla*, de Sasovsky tiene rasgos de obra abierta y "rizomática" (Delleuze- Guattari, 1997: 25-26), pues plantea a través de su fábula interrogantes, bifurcaciones, incertidumbres e incertezas al lector. Una obra que dialoga con el género televisivo documental y también con el planteo de una ficción dentro de otra ficción. Se compone de nueve escenas en donde prevalece el monólogo o "falso diálogo" en boca de tres hermanas que al final se revelarán como otros personajes, y que irán exponiendo sus puntos

de vista acerca de su historia y relación familiar, tanto como su vinculación con una "masacre diabólica" titulada por el periodismo como "El crimen de la mariposa". La tensión y expectativa de la obra se mantienen por el empleo de elementos sorpresivos en la intriga, de un final continuativo y del entramado paulatino de otra historia secreta, posible y factible entre las mujeres que monologan. A partir de sus discursos contrastantes, el lector deberá ir construyendo y reconstruyendo la historia de un doble crimen e hipotetizando acerca de su(s) culpable(s).

El autor describe la invención de esta escritura:

> La primera imagen que tuve fue la que figura en didascalia en la primera escena, con aparición de Magdalena. Ella sentada y un cuchillo en el suelo, de un lado y una mariposa muerta del otro lado. Poco a poco el cuchillo fue delineando el sentido del monólogo, pero la mariposa seguía allí sin decirme nada. No intenté forzar por qué estaba allí una mariposa. Ni para qué. Llega el segundo monólogo con el personaje de Laura. Aparece lo que nos merodea constantemente: la traba… No pude seguir escribiendo. Abandoné el texto por dos años. No podía con esas mujeres, no veía el avance, me costaba escucharlas. Luego de ese período, la retomo y termino.

Acapulco, de Carlos Leyes, se enmarca dentro de una poética realista que propone a través de su fábula una historia conflictiva de una familia de clase media. La obra comprende una única escena contextualizada en el patio de una casa grande de la periferia de Formosa. Fernando, uno de los tres hermanos, quiere poner en venta la casa de su padre para pagar deudas, y llevarlo entonces a vivir a un geriátrico. Todo pareciera transcurrir sobre rieles, sin embargo la conducta de su padre los sorprende a los tres, pues decide no irse al geriátrico sino viajar a Acapulco con una deslumbrante novia más joven que él. El humor se manifiesta precisamente en la picardía y salida ingeniosa del padre. Una obra que apela a la reflexión sobre las implicancias de la tercera edad y el afecto familiar (interesado/desinteresado) que reciben quienes la transitan.

Acerca del origen de su obra responde Leyes:

> *Acapulco* surgió como un ejercicio del Seminario Interprovincial de dramaturgia (Formosa/Misiones) impulsado por el INT, a cargo de Ricardo Halac, entre 2008 y 2009. Fue en ese contexto, un ejercicio específico para tratar la problemática del conflicto, y luego de expuesto, quedó en mi

computadora con la idea de ser retomado en cualquier momento, lo que sucedió cuando salió la convocatoria de *El NEA escribe Teatro*.

La suite, de Laura Edelman, propone una ficción enmarcada en dos ambientes (una suite y la cocina de una casa), y por su fábula podría asimilarse a un drama farsesco. En cinco escenas van tejiéndose situaciones que muestran historias mínimas de personajes hipócritas que al final resultan desenmascarados, ya sea por otros personajes o por acontecimientos contingentes de la fábula. El amor y el humor se combinan en las caracterizaciones de personajes que simulan ser algo que no son y en ciertas resoluciones que Edelman elige dar a los conflictos y relaciones entre ellos. La hipocresía social y la simulación en la lucha por la vida son temas que atraviesan su obra, y en ocasiones aparecen enunciados en boca de algún personaje: *"salvo nuestros viejos, parece, todos los otros somos chantas y fallutos. Así es la sociedad actual… Pura facha…"*. Las situaciones de revelación o reconocimiento se plantean quizá muy velozmente en función de la acción dramática y la intriga, lo cual a veces resta de verosimilitud a la fábula.

Si se aplicara la tipología dramática citada en el apartado conceptual, se podría deducir que la mayoría de los textos de este primer corpus pertenecen a la *dramaturgia de autor* y de *textos dramáticos pre-escénicos de primer grado*, dado que han surgido como textos previos al acontecimiento teatral. Salvo el caso de la obra de Luigi Serradori, que -por lo que manifiesta su autor acerca de que partió de un trabajo de improvisación teatral, que luego fue modificado en la escritura- se convierte en un caso particular, pues presenta rasgos del *texto dramático pre-escénico de segundo grado*.

3. 2. *El NEA escribe teatro (2010)*

Esta antología comprende cinco obras seleccionadas por un jurado compuesto por Dante Cena, Carlos Risso Patrón y el teatrista tucumano Mauricio Tossi. Ellas son: *Baldío lleno o el 17*, de Carolina Gularte (Misiones); *Proyecto Napalpí. Como alas de mariposas*, de Hemilce Isnardo (Chaco); *Dios juega a la ruleta rusa*, de Martín Alvarenga (Corrientes); *Kulio*, de María Clara Marrelli (Formosa) y *Así e' nomá te digo* (Mención especial), de Luis Andrada (Misiones).

En este caso, todas las obras son *dramaturgia de autor*, pues han sido elaboradas desde sus propios autores, y *textos dramáticos pre-escénicos de primer grado*, en función de sus génesis. Hay, además, sólo una obra estrenada previamente a su participación de la convocatoria *El NEA escribe teatro.*

Por su contenido, conflictos, personajes, resolución de escenas, las obras de Gularte, Alvarenga e Isnardo responderían más a la categoría de drama, en tanto que las de Marrelli y Andrada a la de comedia, o "comedia dramática", según reza en la propia obra del misionero, aunque la fábula de ésta contenga también visos del melodrama sentimental.

A excepción de *Dios juega a la ruleta rusa* que se constituye en la primera obra dramática de Martín Alvarenga (escritor de Corrientes con numerosas publicaciones en poesía, ensayo y narrativa), el resto de obras pertenece a autores/as con experiencia -mayor o menor- en la escritura de textos dramáticos, reescrituras o adaptaciones teatrales, debido a su propia práctica de la actuación y/o dirección teatral, según los casos.

Baldío lleno o el 17, plantea el encuentro de dos seres solitarios y marginales. Un linyera que de repente se encuentra con una mujer solitaria que da de comer a gatos de un baldío. Una obra breve, sin división tipográfica en actos ni escenas, que juega con la fantasía, la emoción, la paradoja, el misterio. Fue escrita en el 2004 a partir de un Taller de Dramaturgia con Mauricio Kartun, según cuenta la autora, quien se interesó por darle palabra y poesía a dos seres reales y enigmáticos que había observado en la cotidianeidad. Obra estrenada en Misiones con elenco local, dirigida por ella misma. Dice Gularte al respecto: "*La obra la dirigí cuatro años después, cuando tenía el tiempo de investigación para hacerla, y cuando encontré a los actores que necesitaba para ponerla en pie. Discutí un poco con la dramaturga, me dio algunos dolores de cabeza, por ejemplo, ¿cómo sostenía en escena a dieciséis gatos que aparecían en los papeles…? Pero luego nos entendimos".*

Proyecto Napal' pí. Como alas de mariposa, recrea un suceso histórico del antiguo Territorio Nacional del Chaco, la Masacre de indígenas de Napalpí en 1924 por encargo del gobernador de turno Fernando Centeno. La autora Hemilce Isnardo no se centra en una dramaturgia realista histórica, sino que elige usar en las seis escenas en que divide su obra recursos del "comic o la caricatura" -como lo señala en acotaciones iniciales- a fin de construir personajes fantásticos, grandilocuentes, ridículos o grotescos. A su vez, el texto presenta un dominio del lenguaje poético, en la mayoría de los parlamentos, por el uso de versos con métrica y rima constantes, metáforas e imágenes. Y eso le otorga una impronta especial al drama, que no deja por ello de constituirse en una obra de denuncia y testimonial.

Sobre el proceso de escritura, Isnardo responde:

> La idea es absolutamente propia y se remonta a muchas "mentas" que quedaron en mi memoria vaya a saber de quiénes, si mis padres, hermanos o gente de mi relación y tampoco puedo definir en qué etapas de mi vida

se fijaron. Si definitivamente responde a mis propósitos de devolverle a mi lugar (refiero a "territorio"), sus historias para re-asignarles un sitio en la trama de su urdimbre.

Las investigaciones fueron hechas por mí en su totalidad, aunque algunos encuentros con los protagonistas indirectos (hijos, pobladores del sitio de las fosas comunes, habitantes de la Colonia Aborigen, etc.) fueron acompañados por actores que también tenían interés en el proyecto.

Dios juega a la ruleta rusa, es un extenso monólogo de una mujer que delibera consigo misma y con el público acerca de su vida infeliz por ser víctima de violencia matrimonial. La protagonista discurre acerca de seguir viviendo o no, del destino impuesto por Dios, de sus hijos, de su vacío existencial. La obra no plantea actos, pero sí ofrece división de parlamentos encabezados por abundantes acotaciones escenográficas y de interpretación para la actriz. Sobre la gestación de la obra refiere Alvarenga: "*Me obsesionaba el contenido: la violencia familiar, específicamente el cuadro social de la mujer golpeada dentro de la violencia doméstica en la frecuencia comunicacional de un alegato, de connotación realista".* Tal vez esa obsesión haya influido en la elaboración de un texto de denuncia muy explícito y con enunciados gramaticalmente correctos, pero con cierta falta de espontaneidad coloquial, que por momentos afecta el manejo de mayores lugares de indeterminación o espacios vacíos, propios de todo lenguaje artístico y, sobre todo, del acontecimiento teatral contemporáneo.

Al respecto de la escritura de *Kulio*, su autora manifiesta: "*Por los días en que empecé a escribirla, en Formosa se firman entre el Gobierno Provincial y el Gobierno Nacional los acuerdos para la reactivación del ramal C25 (ex ferrocarril Gral. Belgrano) y como yo debía caracterizar al personaje principal, se me ocurrió que el mismo debía ser un ferroviario."* Es así como se pone a indagar sobre Palo Santo, pueblo de ferroviarios del interior formoseño habitado por inmigrantes italianos, y sobre un jubilado ex ferroviario, sus experiencias de vida y nostalgias. La obra, presentada en cinco actos, ficcionaliza esos materiales a través del planteo predominantemente cómico y hasta farsesco de una historia de pareja entre un ferroviario jubilado que le es infiel a su esposa, enfermera italiana, en un barrio popular formoseño.

Así e' nomá te digo, es una extensa obra con treinta y ocho escenas, quizá porque -según aclara el autor- "*La Inicié en el año 1990 y fue sufriendo cambios en varias etapas a través de todo estos años. Tuvo intenciones de ser película o serie televisiva -aún puede ser-. Cuando salió este llamado de dramaturgos del NEA, la desempolvé y la presenté con el resultado conocido".* En ella se metaforiza el mito misionero de la Caa Yarí, dueña de la yerba mate, abuela de los yerbales, quien ayuda a los tareferos desposándose con ellos o apareciéndose en sus bolsas, a fin de que sus cosechas sean cuantiosas y productivas. Andrada se vale de

este mito para crear escenas realistas combinadas con otras fantásticas. Hay una historia sentimental que vertebra la obra en la que está presente un personaje ambiguo (la Sra. Cleoní), así como también se alude a las historias de lucha y reivindicación de los yerbateros ante las injusticias sociales y explotaciones padecidas.

Cada una de las dramaturgias referidas presenta poéticas y estéticas diversas, y eso se justifica no sólo por sus contextos de producción, sino precisamente por la biografía particular y profesional de cada autor/a y su trayectoria teatral.

4. Testimonios de dramaturgos/as del NEA

A continuación, y dado que resultan testimonios clave para analizar la subjetividad del teatrista del Nordeste, se citarán los testimonios directos relevados de cada dramaturgo/a, a fin de cotejarlos y establecer convergencias o divergencias.

4.1. Métodos de trabajo. Concepciones sobre teatro y dramaturgia:

Lugi Serradori:

> No escribo con un plan de vuelo diseñado. Busco divertirme escribiendo, si esto no sucede, abandono la tarea. La labor más ardua es hallar un *disparador inicial* y puede surgir desde cualquier lugar: una *imagen,* una *atmósfera*, una *palabra*. (...) posee la potencia de la obra sin definir la trama, es contradicción pura, y sobre todo es un gran atractivo porque contiene un misterio que invita a descifrarlo (...).
>
> Una obra no se termina nunca de escribir, pero hay un punto en que seguir corrigiendo es perder lo logrado. Siempre está la posibilidad de mejorar en la puesta en escena, lo bueno de la palabra es que da la posibilidad de atravesarla (reinventarla) en los cuerpos.
>
> El *teatro* es la posibilidad de un espacio de encuentro con lo humano, de encuentro con lo esencial, un lugar potente de reflexión. Los hacedores del teatro deberíamos valorizar con mayor rigurosidad la posibilidad que es hacer teatro.
>
> Roberto Arlt decía que él escribía novelas para ensayar posibles formas de existencia y comprobar si estas vidas ensayadas en la literatura lo llevarían a la felicidad. A la hora de definir por qué escribo teatro pienso que esta idea de Arlt es muy acertada.

Daniel Sasovsky:

Mi escritura se hace a través de una *técnica*, porque confío en ella. Es lo único que puede distanciarme del material para poder organizar y que sea posible su representación. Primero *indago sensorialmente*, rodeo, investigo, miro lo oculto de esa parte de realidad que voy a contar. Aplico varias veces el *esquema actancial* para mantenerme en el conflicto central. Pero yo trabajo necesariamente con el *subtexto*, o sea, escribo las situaciones para poder enterarme de los personajes. Lo que aparece en la superficie es sólo una parte de un todo que el dramaturgo debe conocer siempre.

Mis personajes deben poder hablar por sí mismos. No intento averiguar qué voy a contar. Quiero descubrirlo junto a ellos. Mi héroe será el encargado de desear la trasgresión y la respuesta a ese deseo, será una acción. El esperado *conflicto* que irá trazando el camino central o aproximado de la obra. "Tener una idea", para mí, es tener una idea de personajes y no de lo que voy a contar.

El *teatro* muestra una parte de la realidad. Observa y habla desde otra perspectiva. Expresa preguntas, lógicas e ideas que no son advertidas cotidianamente.

La dramaturgia es parte de mi vida. Descubrí ese universo mágico en la adolescencia. Tuve la suerte de formarme y seguiré haciéndolo.

Carlos Leyes:

No tengo un método definido. En general, el proceso comienza a través de una *imagen fuerte* que dispara la inspiración, (...) es una escena, o menos, una situación, que excita varias líneas de trabajo (...). Uno o dos personajes, en una "relación", que me invite a conocer más de cada uno, y un *conflicto*. Luego, la búsqueda de la cotidianidad, de situaciones reconocibles, y a partir de ese punto, abro el abanico. Generalmente, no tengo muy claro cómo terminará. Siento que los personajes y los conflictos me van guiando, la obra va cobrando vida propia. Corrijo bastante durante el trayecto, aunque generalmente tengo la sensación inequívoca de la finalización.

El *teatro* es un espacio de compromiso, de militancia. En nuestra región, nunca fue sólo un arte, un lugar de expresión, sino mucho más. Un lugar desde el cual declamar el federalismo, la postergación de los centros de desarrollo. Un lugar para decirle presente al país, y un espejo para nuestro público.

Escribo para que mis obras sean representadas. *La trágica historia del yaguareté y la Redención de Esperanza* ganó la Fiesta Provincial 1996 y viajó a la Nacional. Aún las otras no han sido representadas, aunque alguna de ellas fue usada por directores para realizar ejercicios de actuación.

Carolina Gularte:

No tengo un método. Eso sí: nunca sé que va a pasar con esos personajes, ni con la historia. Pero me obsesiono, me persiguen. Creo en la corrección infinita, en las horas de laburo, pero igual a veces siento que me dictan a través de las imágenes lo que tienen que decir. Sueño mucho cuando escribo y me mantengo alerta todo el día, el mes, el año que me lleve escribir, porque a veces te aparecen respuestas, frases o cuestiones en cualquier momento o lugar. Ahí registro y luego voy a la compu, al laburo. También *investigo* acerca de esos espacios, personajes, etc. La investigación puede ser ir a lugares, escuchar a la gente, o bien, planteos filosóficos o poéticos, depende.

(Al teatro) lo tomo como un estilo de vida, de expresión, un puente entre mi subjetividad y la del otro, de los otros, porque muchas subjetividades se ponen en juego, la de los actores, directores, dramaturgos, iluminadores, etcétera, y obviamente la del público que pone lo suyo, lo propio, su interpretación, sus hallazgos, sus secretos de lo que le va pasando mientras se comparte ese espacio y ese tiempo, allí, en el teatro.

(...) Leo y leí muchísimo teatro pero no todo me identificaba (...). Entonces empecé a escribir mis obras. Y roto, oscilo, un año monto una obra mía, otro de algún autor que me conmueva. Primero fui actriz, luego tallerista, luego directora y, por último, empecé a incursionar en la dramaturgia.

Hemilce Isnardo:

Los métodos *varían* de acuerdo con la *necesidad de cada proyecto*. En *Napalpí*, por ejemplo, era absolutamente imposible soslayar la investigación histórica, al menos para la obra que me proponía realizar yo; luego, hube de definir una estructura de actuación para los personajes en mi resolución para ellos; finalmente, decididos los quiénes y los cómo, bajar los contenidos de lo investigado y establecer un lenguaje significó menor dificultad.

No concibo la escritura separada del hecho escénico. En la actualidad, la temática que me importa está completamente ligada a contextos y sucesos sociales del entorno, también me ocupo de crear obras que se basan en circunstancias de individuos, pero mi acento se fija en la fuerte influencia de contextos socioculturales, en los personajes que genero.

Martín Alvarenga:

Escribo cuando siento el *llamado de mi voz interior*. No me impongo horarios ni disciplina rigurosa, dejo librada la experiencia de la escritura a mi instinto y a mi actitud lúdica. Mi tarea, pese a ser *discontinua*, es *empecinada* y *constante*. Cuando considero terminada una obra, ya no la trabajo más. Al poco tiempo, voy proyectando otra propuesta que comienza a gestarse en una imagen del mundo y de la vida.

Para mí *el teatro* es la metáfora de la vida. Está el teatro en su rectángulo mágico, en su propio hogar que es la escena; también está el teatro de la vida, aquél que se vive a cielo descubierto. La interacción entre ambos universos es cautivante, esclarecedora e ineludible.

Mi interés por la *dramaturgia*, surge como una necesidad artística y como una urgencia de canalizar vivencias acumuladas en el subsuelo de mi inconsciente personal. Además, ha contribuido y alimentado mi decisión, la intensa actividad teatral que se está dando en Corrientes, con nuevos directores, actores y dramaturgos.

Ma. Clara Marrelli:

Mi tarea de escritura es un poco *desordenada*, pero aún así trato de seguir los siguientes pasos. Primero, la *problemática* que quiero abordar y el contexto social en la que está inserta; luego veo cuáles y cuántos *personajes* pueden intervenir, vuelco las *secuencias* que quisiera tener si fuera la directora, las anoto y, finalmente, le doy la forma de una dramaturgia.

Para mí el *teatro* es una de las artes más privilegiadas entre todas las artes, ya que a través de ella se pueden incorporar el canto, la música, la acrobacia, la artesanía, la costura, etc. Toda la creatividad desde el texto literario hasta el peinado. Es importante para la sociedad en la que estoy inserta y también para mi crecimiento personal sobre algo que me apasiona, que son la escritura y el teatro.

Luis Andrada:

No tengo ningún método en especial. Preveo una temática y la desarrollo. Arranco con algunos personajes y luego se van incorporando otros que surgen de las situaciones. Luego la voy ordenando por escenas y cuadros.

Mi visión del *teatro* responde a la vida misma. Observo la vida y todo lo que pasa en mis contextos y circunstancias. Buscando obras de este carácter, que respondieran a contenidos locales de mi región, comprobé que no existían, y si existían no eran conocidas. (...) Eso me impulsó a escribir

obras que fueran ambientadas en la región (...). No fue por un "folclorismo chauvinista", sino para que nuestra identidad cultural quedara reflejada en el escenario.

Concibo el *teatro* como la recreación estética de la vida, basada en la expresión de los sentimientos que experimenta el ser humano. Creo que el teatro es un medio de comunicación social y dentro de esto, creo en el "teatro del sentimiento". Un teatro que nos integra al espectador, compartiendo desde el sentimiento cada situación, riendo o llorando, sintiendo amor u odio, tristeza o alegría. (...) Considero al teatro como un acto de amor que debe ser necesariamente compartido por dos actor/espectador, si no, estamos en una posición, narcisista, onanista o, en última instancia, ególatra (...).

4.2. Concepciones sobre público receptor de teatro en sus contextos geográficos:

Carlos Leyes:

Veo muy buena relación entre directores y autores en el NEA. Es más, la mayoría de los autores, dirigen sus obras. Creo que los textos locales son preferidos por los directores y actores del NEA, ya que concitan la mayor identificación. En Formosa, hemos detectado la existencia de un 50 a 60 % de textos locales en cada Fiesta Provincial, razón por la cual se implementaron varios planes de dramaturgia, con la finalidad de sistematizar

lo que sin formación, sólo serían buenas ideas.

Daniel Sasovsky:

El público no lee teatro, no me parece bien ni mal. Los actores leen menos teatro que el público y me parece mal.

(En cuanto a espectáculos) el teatro en la actualidad cambió mucho. Veo un crecimiento importante del *teatro off*. El público también creció. Lo importante es mantener a esa gente y tratar de que vaya más al teatro.

Luigi Serradori:

En la región veo que cada vez hay más propuestas que asumen todas las facetas del teatro: escribir, dirigir, actuar. Pero no hay una valorización hacia la dramaturgia en general, cada uno realiza sus textos y los lleva a escena. Desde los directores/actores no creo que se haya logrado todavía

un real interés por la dramaturgia de la región, creo que todavía se mira hacia fuera, tampoco son muchas las propuestas que hay de dramaturgos.

Luis Andrada:

Creo que no hay mucha gente que lea obras de teatro. Solamente los teatreros y, obligatoriamente, alumnos que cursan carreras que incluyen la materia Literatura o Letras.

Ma. Clara Marrelli:

En Formosa se están haciendo gestiones que han permitido un vuelco en la cultura hacia esta expresión artística y la gente se convoca en cada presentación teatral con mucha expectativa y yo creo que nosotros, desde el punto de vista de la escritura, también podemos lograr que de a poco, la gente comience a volcarse a la lectura de las obras de teatro, cuestión aún en vías de progreso. Esto me motiva a escribir y a facilitar en cierta forma un material más próximo o de fácil acceso a los amigos del teatro.

Hemilce Isnardo:

Público lector/espectador es, a mi entender, escaso aún. Poco hemos visto en las hipótesis de base de los productos de nuestros teatristas que integraran “sine qua non” al receptor, comprobamos -salvo honrosas excepciones- que los que crecen son los grupos, las salas, los noveles directores (muchos de ellos sin la debida formación), los actores. Pero el “soberano”, el público, no crece. (...)En honor a la verdad, las políticas del INT que nos nuclean tampoco son claras y contundentes en relación a cómo, con qué medios y de qué manera generar el aumento y la calidad del espectador (...). Aún hoy asistimos a estrenos y reposiciones en las que los que vamos expectar nos saludamos casi todos con nuestros nombres de pila. El problema de la recepción es regional y entendemos vital su tratamiento profundo, si promulgamos un crecimiento real de la actividad teatral fundada en la ecuación “productor-espectador”.

Martín Alvarenga:

En la dramaturgia sucede como en la literatura, tenemos como lectores a una inmensa minoría, también hay una inmensa minoría como espectadores.

Carolina Gularte:

> *(Acerca de la relación entre dramaturgia regional y público teatrista y en general)* Con otros compañeros armamos desde hace varios años una Muestra de teatro de Misiones. (...) El autor ofrece a los organizadores su obra, éstos la distribuyen entre los directores, que eligen la que más les gusta y la montan para estrenar en esos días. Es un excelente ejercicio (...). Este tipo de encuentros ayuda mucho, debería hacerse en todas las provincias y región. También que circulen las obras en libros ayudaría muchísimo. Primero hay que difundirlas, descubrirlas y a alguien le va a generar ganas de hacerlas o no.

5. Conclusiones:

Retomando las preguntas enunciadas en el título del trabajo y lo expuesto hasta aquí, se puede concluir en lo siguiente:

Las dramaturgias contemporáneas del NEA analizadas se inscriben en una determinada territorialidad, temporalidad y tradición de escritura de su comunidad. En general, se enmarcan en una *dramaturgia de autor/a* basada en un método personal. Prevalece en ellas el tipo de *texto dramático pre-escénico de primer grado*, en el sentido de que son textos que surgen antes de ser puestos en escena y de la propia imaginación de los autores/as. Sólo la obra *Los reídos*, de L. Serradori, puede encuadrarse dentro de la categoría de *texto pre-escénico de segundo grado* por la génesis de su escritura. Cada dramaturgo/a partió de un disparador particular para su creación: una improvisación (L. Serradori), una imagen (caso de D. Sasovsky), un ejercicio de un taller de dramaturgia (C. Leyes; C. Gularte), una indagación sobre la realidad/cotidianidad (C. Gularte, M. C. Marrelli, M. Alvarenga, L. Andrada) o una investigación histórica (H. Isnardo).

En su escritura dramática, cada dramaturgo/a manifiesta que trabaja con materiales de su propio contexto histórico-geográfico-sociocultural (ideas, pensamientos, temáticas o problemáticas sociales, culturales, filosóficas) y sin un método fijo. Parten, en su mayoría, de una indagación sensorial (imagen, atmósfera, palabra, problemática o temática que los rodea) y a partir de ahí construyen la escritura: una escena, una situación o personajes. Consideran como técnicas o procedimientos, en algún momento de su escritura, el esquema actancial y subtexto (Sasovsky); la estructura dramática del conflicto (Leyes, Sasovsky); la investigación, registro o documentación (Gularte, Isnardo); la estructuración por secuencias, escenas, cuadros (Marrelli, Andrada, Edelman). Otras técnicas o procedimientos que -según ellos- obran en sus procesos escriturarios son: la discontinuidad o desorden; lo azaroso; lo

paradójico; lo lúdico; el descanso y reinicio de escritura luego de un tiempo; la corrección (Alvarenga, Serradori, Sasovsky, Marrelli, Leyes, Andrada, Gularte).

Respecto de los notaciones propias de la dramaturgia, hay obras en donde se emplea la división tradicional por actos (obra de Marrelli), u otras donde se distinguen explícitamente escenas (obras de Sasovsky, Edelman, Isnardo, Andrada); o simplemente se colocan acotaciones que no sólo contextualizan características de los personajes y atmósfera del espacio dramático (ocurre en la mayoría) o representacional (obras de Isnardo y Sasovsky), sino que pueden sugerir cambios implícitos de escena por aparición de otros personajes o avance de la acción dramática (obras de Serradori, Leyes, Gularte, Alvarenga). Asimismo, en algunas se dan precisiones de género de la obra, como en el texto de Andrada: *"comedia dramática"*.

Las problemáticas o realidades aludidas en las obras tienen que ver, a veces, con planteos socio-culturales de sus contextos de producción: el ser correntino (obra de Serradori); el mito de la yerba mate (obra de Andrada); la Masacre indígena de Napalpí (obra de Isnardo); el pasado y la nostalgia del tiempo de los ferrocarriles (obra de Marrelli). Pero al mismo tiempo las obras hablan de temáticas universales en espacios dramáticos regionales y con personajes con idiolectos particulares. Así, por ejemplo, se plantea la problemática de la vejez (obra de Leyes); la infidelidad o la hipocresía social (obras de Marrelli y Edelman); la metateatralidad, lo mediático y los espacios vacíos para el espectador (obras de Serradori, Sasovsky); la violencia (obras de Sasovsky, Alvarenga); los sentimientos, las injusticias sociales, la explotación de los más débiles (obras de Andrada, Isnardo y Marrelli).

El humor, como recurso formal y de la acción dramática e intriga de la obra, se presenta en la mayoría de las obras, ya sea en la caracterización de los personajes, en los juegos lingüísticos de los parlamentos, en lo absurdo de situaciones o reacciones de los personajes.

Por sus aspectos formales y de contenido, las obras analizadas se adecuan a ciertos rasgos del teatro contemporáneo argentino expresados por R. Halac (véase en apartado conceptual), pues divierten, sorprenden, abren sentidos, o mezclan estilos usando como recursos el cómic, el absurdo, el chiste lingüístico, lo melodramático, el humor televisivo, los monólogos sueltos. El uso de ésos y otros recursos depende de la experiencia mayor o menor de cada dramaturgo en la escritura, en seminarios de dramaturgia, actuación, dirección. Es así como se advierte, en aquellas obras de autores con mayor experiencia, un mejor acierto en la construcción de escenas, personajes (caracterizaciones e idiolectos), situaciones; combinación de códigos; uso de diálogos y monólogos; presentación/innovación notacional dramática; presentación de la acción y la intriga. Por lo tanto -siguiendo conceptos referidos

de Sinisterra-, hay obras con dramaturgias más narrativas que otras; o, dicho de otro modo, con mayor tendencia a los rasgos ("silencio", "quietud", "vacío", "oscuridad") que definen una dramaturgia más innovadora respecto de la tradicional.

Para los dramaturgos/as el teatro es: *"un espacio de encuentro con lo humano"*, *"un lugar potente para la reflexión"* (Serradori); un lugar para expresar *"preguntas, lógicas e ideas que no son advertidas cotidianamente"* (Sasovsky); *"un espacio de compromiso y militancia"*, *"un espejo para nuestro público"* (Leyes); *"un estilo de vida, de expresión, un puente entre mi subjetividad y la de otros"* (Gularte); un lugar para expresar *"la fuerte influencia de contextos socioculturales"* (Isnardo); *"la metáfora de la vida"* (Alvarenga); *"es importante para la sociedad"* (Marrelli), *"un acto de amor"* (Andrada). Estos conceptos, dada la lectura analítico-crítica realizada, se corresponden con sus propias obras.

Acerca de por qué escribir dramaturgia, opinan que es una necesidad surgida de sus propias prácticas con el teatro y/o con la escritura; un modo simbólico para canalizar sus subjetividades (ideas, pensamientos, "trabas", miradas sobre su entorno) y generar discursos que "hablen" de lo que pasa en sus contextos de producción y recepción. Un modo para construir identidad.

Sobre el público lector y espectador de sus obras y de su región, expresan que aún falta que sea masivo o que manifieste mayor interés por ver/leer obras locales (Isnardo, Sasovsky, Andrada, Alvarenga). *"… todavía se mira lo de afuera"*, dice Serradori. Sin embargo, las miradas de Gularte, Leyes y Marrelli son más optimistas, pues rescatan el hecho de que últimamente los teatristas eligen montar obras regionales y que hay interés en la formación en dramaturgia. Aseguran que se evidencia en cada Muestra Provincial o Regional de Teatro que va creciendo el interés de los directores/actores/público por obras regionales; y que todo depende de una gestión comprometida con la promoción de textos regionales.

Finalmente, y haciendo una apreciación del proyecto de gestión a partir del cual surgieron las publicaciones analizadas en este trabajo, conviene señalar que si bien adolecen de una edición de óptima calidad -por ciertos deslices tipográficos, de corrección y diseño que pueden ser subsanados en próximos emprendimientos-, merecen celebrarse porque permiten sondear el estado actual de la dramaturgia en el nordeste argentino, en relación con otras dramaturgias, anteriores y contemporáneas, no sólo regionales sino de otras zonas del país y del mundo. Aunque -entendiendo el teatro como "acontecimiento" (Dubatti)- sería importante también contar con publicaciones locales que recogieran los *textos dramáticos escénicos* y *post- escénicos* regionales más que simplemente los *pre-escénicos*, a fin de contribuir al registro y análisis de huellas de teatralidad o escénicas regionales.

Bibliografía:

AA.VV. *El NEA escribe teatro 2009*. S/D. ISBN 978-9433-79-9.

AA.VV. *El NEA escribe teatro 2010*. Posadas, Creativa- INT, 2010. ISBN 978-987-05-9234-1.

Apolo, Ignacio - Marcelo Bertuccio - Tulio Stella - Patricia Zangaro, 2003. *Cómo se escribe una obra teatral*. Bs. As., Libros del Rojas: 29-46; 47-60.

Deleuze, G. - F. Guattari, 1997. "Introducción: rizoma", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos: 9-29.

Dubatti, Jorge, 2008. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Bs. As., Atuel, 215 pp.

----------, 2002. "Tipología del texto dramático", en *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* Bs.As., Atuel: 89-102.

Halac, Ricardo, 2006. *Escribir teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales.* Bs. As., Corregidor: 292-307.

Sanchís Sinisterra, José, 2002. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral.* Guadalajara, Ñaque Editora, 324 pp.

Fuentes relevadas durante el trabajo de campo:

Entrevistas personales on line a Luigi Serradori, Daniel Sasovsky, Carlos Leyes, Carolina Gularte, Hemilce Isnardo, Martín Alvarenga, María Clara Marrelli, Luis Andrada. Fecha: entre diciembre 2010 y marzo 2011.

Los dientes del perro, imaginario urbano y sainete de cabaret en la dramaturgia de José González Castillo

María Isabel Crubellier (CCC)
isabelcrubellier@gmail.com

La obra *Los dientes del perro* de José González Castillo y Alberto T. Weisbach fue estrenada en el Teatro *Buenos Aires* el 26 de abril de 1918 por la Compañía Nacional Muiño-Alippi. En el cotejo de dos versiones halladas en la Biblioteca del INET que corresponden a la publicación de Revista *El Teatro Nacional,* del 28 de septiembre de 1918, Año I, Nº 19; y a la Revista *Bambalinas*, en su Nº 52 (segunda edición) del año 1919, de la que no figura mes, se realizó un análisis de la obra. La versión de la Revista *El Teatro Nacional* incorpora un texto titulado *Acotaciones*, que se transcribe a continuación:

> En Buenos Aires, son muchos los maridajes literarios, aunque ninguno de tan indiscutible acierto como el de González Castillo y Weisbach. La literatura teatral, cultivada en colaboración regularmente, en autores que sólo cifran su doble consideración literaria en la cifra más o menos halagüeña de los "bordereaux", ha sido esta vez encomiásticamente aprovechada en beneficio del público y del arte, puesto que los autores de "Acquaforte" han sabido conciliar esas dos tendencias opuestas, convergiendo su labor en un vértice de moral y enseñanza que los ha colocado en un plano de superioridad artística inestimable. Tal como ha acontecido con " Los dientes del perro", obra que lleva ya más de cuatrocientas representaciones consecutivas, y que ha significado el éxito más extraordinario y legítimo del teatro nacional. La tercera edición de "Los dientes del perro", es la que hoy inserta "El Teatro Nacional'', la más completa y corregida de las publicadas hasta ahora, única edición que contiene la letra del tango "Mi noche triste'', del que hiciera una creación la Sra. Poli, y que fué un éxito popular para los autores de la letra y de la música, señores Pascual Contursi y S. Castriota, respectivamente.

La circulación de los sainetes fue propiciada por publicaciones semanales de las Revistas, tales como *El Teatro Nacional, Bambalinas, La Escena*. Al respecto véase *El sainete y el grotesco criollo: del autor al lector*, de Osvaldo Pellettieri (2008: s/d).
Los sainetes con escenas de cabaret eran del gusto popular a principios del siglo XX. Sirena Pellarolo (2010) afirma que la trayectoria de la producción de sainetes con cabaret comienza en 1913 con la comedia en cuatro actos *El tango en París* de Enrique García Velloso, a la que

sucedieron éxitos comerciales de una tradición teatral de la época. La cultura del cabaret en Buenos Aires (1910-1930) proviene de influencia francesa. Se constituyó en el espacio de legitimación del tango y donde se ejercía la prostitución de mujeres. La incorporación del cabaret al teatro logra el artificio escénico metateatral de ruptura de la cuarta pared, ya que durante el desarrollo de la acción era común la interrupción de la fábula para el convivio-fiesta entre escenario y público. Este fenómeno consolidaba la polifonía que instauraba el proceso de modernización en el país. Siguiendo a Pellarolo, coincidimos en que el espacio del cabaret en el sainete era metonimia de una ciudad cosmopolita que reflejaba nuevos modos de ver el mundo, donde los valores se relativizaron y los roles sexuales se desdibujaron.

El cuadro de cabaret que presenta el texto en el Cuadro primero es el más rico en variedad lingüística por alternancia de las segundas personas singulares. Ya para 1880, comenta Norma Carricaburo en *El voseo en la literatura argentina* (1999), se aceptaba la oscilación entre *vos* y *tú* en el Río de la Plata. La babel lingüística de los primeros años del 1900 se nutría también de las jergas, el cocoliche, el lunfardo especialmente por la llegada de inmigrantes, este fenómeno sumado a las ansias de una patria libre en materia de idioma, abrió una polémica entre los intelectuales que se desarrolló durante todo el siglo XX acerca de las normas lingüísticas que debía tener nuestro país. En el sainete que nos toca comentar el uso del *vos,* en el habla de los personajes, se patentiza en el trato entre pares (El Payo y el Viejo, los Patoteros entre ellos, las mujeres del cabaret, los niños de la casa), ya sea por afectividad (Payo a Héctor) o por un exceso de confianza (Turdera a María Esther y en general los hombres del cabaret hacia las mujeres). Por el contrario el uso del *usted* marca respeto (las mujeres y los patoteros del cabaret al Payo), (Payo a María Esther) y distancia afectiva (María Esther a Turdera; Martínez a María Esther) y generacional (Héctor al Payo). El *tú* aparece en un estado intermedio, manifiesta respeto pero desde la confianza y se reserva para el trato elevado hacia los seres más cercanos o amados (Martínez con su esposa y sus hijas), (Héctor y María Esther entre sí). Propio de una tendencia culta en el teatro y en la literatura el *tú* es ostensible en Florencio Sánchez, Martín Coronado, Roberto Payró, entre otros.

Refiere Pellettieri (2008) que tanto la mueca, la maquieta y los apartes eran principios estructurales de la interpretación actoral en los sainetes. Basada en el efecto de tristeza sentimental la mueca sirvió al sentido nostálgico del tango. En este primer Cuadro del cabaret las expresiones del Patotero, 1° intensifican el ambiente de añoranza temporal que describirán los tangos cantados por Manolita Poli, la actriz que representa al personaje de María Esther, y además manifiestan semánticamente qué roles ocupaban lo masculino y lo femenino en el imaginario machista de algunos sectores que acudían al teatro.

Entre las mujeres que se hallaban en los cabarets de la época estaban las cancionistas y las milonguitas, quienes bailaban y en ocasiones ejercían de prostitutas, queridas o mantenidas. La prostitución legal en Argentina (1875-1934) coincide con el período de modernización del país, del crecimiento del tango y de constitución de una subjetividad que exaltaba los valores de la nación como patria. Esther Díaz afirma que la prostitución legal en la Argentina fue un claro mecanismo de control social del deseo y contribuyó a la formación de género.

> Se mantenían encerradas a las mujeres que se permitían (o eran obligadas a) utilizar su cuerpo para vivir, algunos policías y políticos obtenían beneficios económicos en su relación con las mafias de la prostitución, se evitaban presuntas violaciones a las mujeres honestas; se evitaba, supuestamente, la tan temida homosexualidad masculina, y se les ofrecía a las mujeres "de su casa" una imagen de lo que no había que ser (una mujer "de la vida") (Esther Díaz, 2001: 160-161).

En los sainetes los personajes responden al imaginario popular. Para un análisis detallado de las características del sainete como género popular véase *El sainete y el grotesco criollo: del autor al lector*, de Osvaldo Pellettieri (2008), estudio que clasifica al sainete en tres fases según la historia de la evolución textual. Pellettieri ubica a González Castillo como uno de los representantes de la primera fase del sainete, pero el texto que nos ocupa corresponde según el académico a una segunda fase, caracterizada por la relación del sainete con el tango. Este estudio analítico lejos está de encuadrar a *Los dientes del perro* en un tipo de comedia asainetada sentimental, tal como sostiene el autor, o categorizar la obra como sainete-cabaret, según Pellarolo; pues como se leerá en la sucesión de notas, se sostiene la hipótesis de que, si bien hay ciertas características propias del género sainete que se revelan en el texto, la pieza posee una poética subjetiva y dilemática, que sólo responde a la sensibilidad de González Castillo para la denuncia social y la irrupción de afectaciones diversas en la escena, que canalizan profundos procesamientos acerca de los dispositivos de poder que constituyeron la identidad masculina y la identidad femenina en la Argentina.

El papel de la orquesta en este sainete es relevante porque se da la primera aparición de la misma sobre el escenario, lo que significó un cambio a nivel de la escena y a nivel de la recepción. La orquesta, que en sainetes anteriores había ocupado el foso, se percibe como un personaje protagónico en "Los dientes del perro". Este hecho intensifica la metateatralidad del sainete. Para el estreno en 1918 la orquesta de Roberto Firpo interpreta sobre las tablas, luego en 1919 ejecuta la de Juan Maglio.

En la edición de Revista *Nacional* el estilo cantado por María Esther, personaje representado por Manolita Poli, corresponde al tango *Mi noche triste*, con letra de Samuel Castriota y Pascual Contursi y que Juan Carlos Gardel había propuesto. A partir del estreno de este sainete, el tango-canción se popularizó en los sainetes que se representaron posteriormente. En el texto posterior, publicado por Revista *Bambalinas*, la letra de *Mi noche triste* fue reemplazada por el tango *¿Qué has hecho de mi cariño?*, de José González Castillo que se transcribe a continuación:

> ¿Dónde mi sueño está?/ ¿Mi sueño de placer,/ de juventud y amor?/ ¿Qué has hecho de mi alegría/ que todo es ahora dolor?/ ¿No ves que todavía/ me ha quedado el corazón/ que sólo vive de ilusión?/ ¡Yo soñé con un cuartito/ lleno de luz y de vida/ sin una nube de dolor,/ y en medio un altarcito/ para nuestro mutuo amor!/ ¡Y con un pibe en la cuna,/ rubio como nuestros sueños…/ Y mucha alegría y mucho sol./ Y allí reinando como dueños/ solos vos y yo!/ ¿Qué has hecho de tanta dicha?/ ¡Todo mentira fue!/ ¡Todo vana ilusión!/ ¡Nada queda ya!/ ¡Mentira fue tu cariño,/ y mentira tu lealtad!/ ¡Sólo queda del nidito/ que soñara en mi ilusión/ la cruel espina de tu amor!/ ¡Si nada ha de volver/ qué le he de hacer/ sinó matar mi amor/ buscándome placer..!/ Y con el tango/ que alivia mi condena/ me olvido de la pena/ y hasta me olvido de él./ ¿Qué has hecho de tanta dicha?/ ¡Todo mentira fue!/ ¡Todo vana ilusión!/ ¡Nada queda ya!/ ¡Mentira fue tu cariño,/ y mentira tu lealtad!/ ¡Sólo queda del nidito/ que soñara en mi ilusión/ la cruel espina de tu amor!

Es posible que el cambio de una letra a otra se deba tanto al éxito de este sainete como a una decisión por parte de la Compañía o del autor de presentar una obra que reflejara más auténticamente los dilemas de la protagonista. En este caso el tango *¿Qué has hecho de mi cariño?* puede leerse como la desilusión de María Esther, engañada por Turdera y obligada a transitar una vida que no eligió.

La letra del tango *Mi noche triste* remite a la temática del hombre abandonado por la mujer, que bien pudiera acompañar la fábula de la obra, pues en esta escena adelantaría el abandono de Turdera que hace la milonguita. Al respecto Carlos Mina (2007) en el Capítulo VII "El abandono: el cambio de posición de la mujer", asegura que la letra de este tango aportó para la tradición posterior una poética y una ética diferente: Contursi inaugura un discurso que integra el uso del *vos* -que significó a nivel semántico la apertura hacia otro-; la narración de sentimientos -lo que humanizó al tango-; y la acción de abandono por parte de la mujer desde esta libertad la imagen afirma su protagonismo. En la tesis de Mina, Contursi es ignorante de las

motivaciones femeninas, percibe que lo que buscan las mujeres no es más lujo y comodidad. Sus letras reflejan los interrogantes a los que recurre el hombre para manifestar la angustia por el presente, más que la búsqueda por un pasado perdido. "*El tango inaugura esas preguntas en la búsqueda de forjar una unidad que integre los cambios poblacionales y logra que se expandan hacia todos los campos de la cultura post inmigratoria con una intensidad que llega hasta nuestros días".* (2007: 349).

Sabido es que el pueblo asistía a los espectáculos en aquellos años porque iba a ver a los capocómicos y actores principales de las Compañías teatrales. Se trata en este sentido de un teatro de actor. Enrique Muiño, en el papel del Payo Martínez, se dirige al público para lograr un efecto simpático de consentimiento. Dice Pellettieri al respecto: "(...) *el actor tenía una función extraordinaria, destacadísima. Era quien transportaba a los espectadores de la realidad a la ficción. Era un total conocedor de las reglas del género; conocía los trucos teatrales y era el representante más cabal del hecho ideológico que representaba el sainete, es decir, "develar el ridículo en todas sus formas"* (…)". (2008: 241). González Castillo se vale de la fórmula del personaje cómico que ya prevalecía en los sainetes y que captaba la atención del espectador -en este primer Cuadro los apartes del Payo tienden a lo cómico y distienden lo dramático de la acción-.

De acuerdo con Esther Díaz la construcción de los imaginarios colectivos del género masculino y el género femenino se visualizan en las prácticas y discursos que los configuran. En la Historia de los mitos originarios occidentales (Diana en la antigüedad; las hadas en el medioevo; el amor cortés de los siglos XIII-XIV; brujas o vírgenes de la modernidad) la dualidad de la figura femenina (idealización- degradación) surge como dispositivo de poder de lo masculino sobre lo femenino.

El teatro, antes que la narrativa y la lírica, incorpora el voseo ya que, según la tendencia realista-naturalista de principios de siglo XX, debía reflejar, como forma oral de expresión, la realidad idiomática y cultural del espectador. El Cuadro Primero es, dentro de la obra, el que más registros lingüísticos abarca. Adhiriéndonos a las investigaciones acerca del idioma en el teatro rioplatense de Norma Carricaburo (1999) hipotetizamos que el sainete, gracias a su libertad de lenguaje, tanto lingüístico como escénico, es metonimia de una sociedad variopinta que recibió las afectaciones de nuevas sensibilidades nacientes. La flexibilidad que otorga el voseo a esta pieza es signo de una dinámica discursiva y cultural que no se resolvía todavía en matrices acabadas de sociedad.

Martínez, padre del joven Héctor que se enamora de María Esther, la milonguita del cabaret, es el personaje voz de la moral machista conservadora de principios de siglo XX. Payo Martínez,

su hermano, es cómplice del amor de los muchachos. En el Cuadro Segundo el personaje del Payo Martínez ya no intervendrá con la complicidad del espectador desde el procedimiento del aparte, sino que apelará a la atención y a la sensibilidad del mismo a través de reflexiones acerca de las consideradas buenas costumbres de la moral familiar y social. El motor en este segundo Cuadro será el sentimental-serio. La función dramática de este personaje reflexivo viene de la tradición realista del teatro de Ibsen, lo que conocemos como personaje delegado. Destacar la sinceridad como valor específico que revela la verdad del alma, frente a la hipocresía del aparentar debe haber suscitado para el espectador o bien el aplauso o bien la negación, pues las palabras de Payo están vinculadas, recordemos, con la posibilidad de Héctor de poder rescatar a María Esther de su vida en el cabaret, lo que resultaba condenatorio por ciertos sectores de la sociedad.

En el rastreo de las críticas posteriores al estreno de la obra se hallan posturas que avalan la visión del personaje de Martínez, y que, como ya hemos mencionado, expresan el discurso machista. El cronista de *El Diario* escribe:

> La leyenda oriental que da título a la pieza mueve a los autores a presentar el caso, ciertamente no nuevo, de la mujer caída y redimida por el amor. Claro está que la sociedad la rechaza, y claro también que el joven rompe con todos para seguir sus afectos, que valoran la virtud presente sin investigar en los errores del pasado. La teoría, frecuentemente mantenida en el teatro, sería muy peligrosa para la vida particular.

El diario *La Mañana* coincide: “En lo que no estamos conformes es en las teorías malsanas e inaceptables, especialmente en nuestro ambiente social, y que sustentan sus autores. Además, un repaso minucioso de la producción, convendría a fin de suavizar ciertas asperezas que la colocaran -a la obra- en condiciones más accesibles al público femenino”.

Acentuando las características del melodrama: Martínez se constituirá como el villano en el segundo Cuadro, como lo fue Turdera del primero. Ambos representan personajes característicos de la visión maniquea propia del melodrama. De su voz la condena moral a María Esther, pues ella ha alterado el orden natural y social del lugar que le toca a la mujer: proviene de un origen corrompido y ha aceptado el amor de un joven de familia que aspira al ascenso social.

En el nivel de la fábula el tono del relato de María Esther resulta melodramático -la caída de la joven buena por artimañas del hombre corruptor que es causa de la muerte de su madre-, aparece como particularidad del género del melodrama el destino trágico, signo de la fatalidad

que le espera al personaje. Se resalta la bondad de María Esther, es una madre con los niños, lo que subraya el imaginario dual que circulaba en el contexto del autor respecto de la condición femenina (puta-virgen madre). Idealizar a la mujer es una nota más al carácter melodramático de la obra.

Para el imaginario de la época la concepción de la mujer santa, esposa y madre no puede convivir con la imagen de la mujer de la calle, la puta. La dualidad estaba sostenida en una dicotomía espacial, es decir, una y otra imagen existen separadamente, armoniosamente, en espacios diferentes, estos son la casa y el cabaret, que simbolizan respectivamente ideologemas religiosos: el cielo, la pureza casta por un lado y la perdición del infierno por el otro.

El Cuadro Segundo que se desarrolla en la casa de Martínez se caracteriza por el tono serio, por las reflexiones de Payo y Héctor, quienes problematizan el estatuto moral de la institución familiar. Interpelar a la relativa moral que habita la casa es cuestionar la concepción de mundo del espectador. El discurso jurídico y el religioso se interceptan en la poética melodramática de los autores para exponer un imaginario social que se iba consolidando. Los jóvenes amantes no pueden consolidar su amor, Martínez repudia la presencia de María Esther en su casa. Es de considerar que para el horizonte de expectación la salida de la casa por parte de María Esther fuera entendida bajo una concepción puritana; sin embargo resultaba aun más escandaloso que fuera por su voz, y hay aquí la presentación de una experiencia de independencia, que se patentizara una voluntad de movimiento de libertad individual. El "irse a cualquier parte" revela que la mujer puede elegir adonde ir. El texto resulta estructura abierta, se rompe el molde del melodrama al proponer un personaje que no es precisamente un "juguete del destino" (Gubern, 1974). En este sentido el texto, en el horizonte de expectación está solicitando un espectador que tome posición crítica respecto del accionar de María Esther, ya que -y recordemos el compromiso anarquista de González Castillo-, acentúa el reconocimiento a la movilidad y la dinámica del rol que la mujer comenzaba a tener a principios de 1900.

Es para destacar que la crítica de *La Prensa* aluda al mecanismo poético de la obra afirmando que el sainete debiera haber terminado en la escena cuando la verdad de la identidad de María Esther queda al descubierto, ella es despedida y Héctor queda inmóvil en su silla. De esta manera se construye el horizonte de expectativa del espectador habituado al teatro, la pieza quedaría cerrada en un final aprobatorio de las costumbres institucionalizadas. Sin embargo la crítica de *La Gaceta* enaltece a los autores por su "(...) *atrevimiento para afrontar el conflicto moral…, ya que han modificado un asunto vulgar en una verdad consoladora, de emoción pura, de una conciencia hermosa* (...)". Esta crónica ilumina características de la recepción del

estreno: el público llora ante el melodrama y libera sus fantasmas en la escena. Las opiniones diversas que se pueden leer en la recepción de la puesta reflejan también el clima babilónico que se vivía respecto de las tendencias que se entrecruzaban.

La parábola anarquista visibiliza el conflicto entre los saberes religiosos y los de la modernidad. La recurrencia a un relato metafórico dentro del drama no significa una intención didáctico-moralizante por parte de los dramaturgos, sino tomar de pretexto el discurso pedagógico y dogmático de las religiones para captar a un espectador popular que asistía al teatro asiduamente. La modernidad simboliza en esta pieza de G. Castillo su agudeza para asimilar a su escritura nuevas configuraciones de lo femenino.

La tesis de los autores de este sainete recibe influencia ibseniana respecto de la búsqueda de un ejercicio de libertad individual. Los personajes de la pareja romántica recurren a la movilidad de sus elecciones, tal vez no se hallen fuera, de ahí el final abierto propio de este sainete. Tampoco sabremos si la familia Martínez luego de la parábola y la huida de Héctor cambiaron alguna práctica de moral, lo interesante de este sainete es que en un híbrido de procedimientos y de influencias dramáticas, enfrenta al espectador y a los discursos institucionalizados. La didascalia anticipa el asombro del público en las puestas, es el compromiso de los autores provocar al final abierto de interrogación respecto de las valoraciones constitutivas de los imaginarios sociales y sexuales. Alberto Ure (1991: 80) en su lectura de las obras de González Castillo acertadamente escribe:

> En este marco -refiriéndose a la Argentina del contexto del dramaturgo- (…) es indudable su labor experimentadora, entrelazada con los nuevos públicos, con las transformaciones socioculturales, con las nuevas tecnologías y con una ideología que a veces se inscribe en los conflictos de clase de la sociedad capitalista y otras en conflictos de tiempos largos, de tiempos históricos, como lo indica su constante recurrencia a metáforas y parábolas y saberes anteriores al desarrollo del capitalismo (…).

Bibliografía

Aisemberg, Alicia, 2009. El mundo popular en escena. Formas misceláneas de representación en el sainete criollo. En: Koss, María Natacha - Gabriel Chapo Fernández - Alicia Aisemberg. *Concurso nacional de ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia". Colección Premios.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Carricaburo, Norma, 1999. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid: Arco/ Libros.

Díaz, Esther, 2001. *Buenos Aires. Una mirada filosófica*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, Jorge, 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas.* Buenos Aires: Colihue Universidad.

González Castillo, José - Alberto T. Weisbach, 1919. *Los dientes del perro*. En: Revista Teatro Nacional, Año I, Nº 19, 28 de septiembre-.

----------, 1919. *Los dientes del perro*. En: Revista Bambalinas, Nº 52, segunda edición.

Gubern, Román, 1974. "Teoría del Melodrama. En: Gubert, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas.* Barcelona: Ed. Lumen.

Mazziotti, Nora, s/f. "Tres hipótesis en torno a la obra de José González Castillo", en *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires: ACITA: 44-47.

Mina, Carlos, 2007. *Tango. Una mezcla milagrosa. (1917-1956)*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pellarolo, Sirena, 2010. *Sainetes, cabaret, minas y tangos*. Buenos Aires: Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

----------, 2001. José González Castillo: práctica y teoría teatral. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna. pp.221-226.

Rosenblat, Ángel, 1984. *Estudios dedicados a la Argentina*. Caracas: Monte Avila Editores.

Seibel, Beatriz, 2002. *Historia del teatro argentino; desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

Ulla, Noemí, 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL.

Ure, Alberto - Nora Mazziotti - Aníbal Ford, 1991. *Los invertidos; José González Castillo. Testimonios, textos y cronologías.* Buenos Aires: Puntosur.

S / A. "Los dientes del perro". *La Prensa*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Época*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Gaceta de Buenos Aires*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *El Diario*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Lucha*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Argentina*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Mañana*, sábado 27 de abril de 1918.

S / A. "Los dientes del perro". *La Idea*, sábado 4 de mayo de 1918.

El teatro de Emeterio Cerro

Lydia Di Lello (CCC)
licenciadalydialesser@gmail.com

> *El teatro en el Cuiscuis deconstruye, ¿qué quiero decir? Hace ruinas sobre las ruinas. Se encuentra con una lengua arruinada*
> *que ya no puede decir lo que quiere decir, ante oídos arruinados que ya no escuchan lo que pueden escuchar, y quieren escuchar,*
> *ante ojos arruinados que ya no pueden ver lo que pagaron por ver*.
> (Cerro, 1985: 43)

El teatro no podía estar ausente de los cambios que indujo la recuperación de la democracia en 1983. Es entonces cuando surgen concepciones estéticas que cuestionan los modos de enunciación y representación sostenidos por el modelo mimético-realista vigente en el teatro tradicional.

Emeterio Cerro nace en Balcarce como Héctor Medina. Se forma como psicólogo, *régisseur* de ópera y realiza cursos de perfeccionamiento en lingüística. Este múltiple registro se advierte en la coloración operística de sus obras, la influencia del análisis lacaniano en su trabajo sobre los significantes y la riqueza con la que interviene sobre la lengua.

Emeterio es un creador integral que se expresa en diferentes planos. Es novelista, poeta, dramaturgo,[134] actor y director. En 1983 funda su compañía teatral La Barrosa, donde impulsa un modo de interpretación que se aparta del realismo. Un "realismo rancio" a su entender. Coherente con su resistencia al realismo, adhiere -junto a Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini- al neobarroco, una estética que apunta al desborde, la inestabilidad y la polisemia. En 1987 se radica en París. Muere, en 1996, en Buenos Aires, donde había regresado para el estreno de una de sus obras.

Neobarroco o la exuberancia de la palabra

El neobarroco es la reapropiación del barroco en el siglo XX latinoamericano. Es una estética que toma del barroco el exceso y la distorsión. Exceso por la proliferación de sentidos y distorsión porque tuerce las "buenas formas". Se constituyó un aire transformador en el modo de entender la literatura y la poesía.

[134] Obras teatrales: *La Juanetarga* (1983), *El Bochicho* (1984), *El Cuiscuis* (1984), *La Julietada*, *La papelona*, *La María Rodriguez*, *La Tullivieja*, *La Dongue*, *Loca de Amor*, *La Magdalena del Ojón* (1985), *La Marencoche* (1986), *La pipila* (1986), *La Barragana* (1987), *El Bollo y Doña Ñoca* (1987), *La Marita* (1990), *Los Olés* (1992), *Las Tilas* (1993), *La Cuquita* (Pequeño teatro textual) (1994), *Tango-Macbeth* y *Las Guaranís* (1996). La obra de Emeterio Cerro ha sido editada sólo parcialmente.

En la Argentina de la postdictadura la estética neobarroca viene a desestabilizar las bases del teatro tradicional. Enfrenta la representación mimética realista y se constituye en una estética alternativa basada en la exuberancia y el derroche. Kulawik, en su estudio sobre los textos neobarrocos afirma: "estos textos efectúan un desenmascaramiento de sus propios mecanismos discursivos utilizando el exceso, el artificio y la parodia (...) (Kulawik, 2009: 27)."Habría un derroche de recursos temáticos conceptuales y lingüísticos al servicio de un procedimiento lúdico que pone en primer plano la torsión, el desarmado de los sentidos establecidos. Hay una lógica del desperdicio y el disloque (Kulawik, 2009: 40).

Algo del orden de "travestir" el sentido opera en esta poética. De algún modo estos recursos se asocian al concepto de "carnavalización" desarrollado por Bajtín, quien describe la "cosmovisión carnavalesca" como una visión que se opone a lo previsto y perfecto. La lengua carnavalesca se caracteriza por una lógica "del revés", de lo "contradictorio" de las permutaciones constantes, de "las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos" (Bajtín, 1990: 8). A propósito de esta concepción de la función desestabilizadora de la carnavalización profundiza Néstor Perlongher: "Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo (...) no es el revés de las modalidades de expresión vigentes, sino que el propio modo de producción de subjetividad entra en cuestión (...)" (Perlongher, 1997: 61).

El término neobarroco popularizado por Severo Sarduy deviene "neobarroso" en la vertiente rioplatense. Este término paródico, acuñado por Perlongher, alude al chapoteo del neobarroco en las aguas lodosas del río. Ésta será una poética que se anima a una exploración lúdica de la lengua, una lengua que no busca comunicar; una lengua, en fin, donde la relación significante-significado está estallada.

Cerro se vale del "neobarroso" para hacer teatro. En este sentido -como afirma Jorge Dubatti- Emeterio se constituye en puente entre el campo teatral y el literario. Cerro no solamente hace malabares con el lenguaje, sino que se permite parodiar obras canónicas del teatro occidental.

Así como Bernini contorsiona los cuerpos del goce en el alto Renacimiento, Emeterio contorsiona las palabras. En su dramaturgia la palabra recupera su materialidad, la palabra es cuerpo deseante. La distorsión como recurso estético pone en juego los pares antitéticos legibilidad/ilegibilidad. Cerro pone en primer plano la opacidad de la lengua. Denuncia el artificio de su aparente transparencia. Quiebra la linealidad realidad-representación.

La calidad sonora de los vocablos pasa a ser lo más relevante. Emeterio crea ritmos armoniosos, sonidos chirriantes, disonancias, tartamudeos, iteraciones. Mezcla distintas lenguas, parodia los usos locales del habla… El propio autor explicita: "Mis obras son de estructura formal. Inclusive se dividen en actos porque eso refuerza el concepto de parodia que es el principal elemento con que trabajo. Algunas tienen un trabajo lingüístico muy particular: transformación de la lengua, construcción de idiolectos, interrelación de diferentes lenguas, creación de neologismos. Lenguas maltratadas diríamos" (Cerro en López, 2003: 256)

Ya en la década del 20 Xul Solar había inventado un idioma propio, el *neocriollo* y la *panlengua*, en busca de un objetivo utópico, la comunicación de los pueblos latinoamericanos. Emeterio, en cambio, juega con el lenguaje para evidenciar su desajuste. En este sentido se acerca más al gesto de Lucio Fontana, el artista plástico que se animó a tajear el lienzo reenviando a la materialidad de la tela. Sus tajos en telas monocromas ponen en crisis el concepto de cuadro al tiempo que constituyen una interrupción de la continuidad plástica que deja ver un interior en el que no hay nada. Emeterio tajea la lengua.

En nuestro dramaturgo el lenguaje relega su función de comunicación para desplegarse como pura superficie. Derrumba el edificio del referente convencional. No se trata de quebrar la relación significante/significado cambiando el significante de un sentido dado por otro, sino por una cadena de significantes. La palabra más adecuada para referirse a la poética Cerro es "merodeo": los significantes merodean sentidos que indefectiblemente se escapan. Esta circulación del sentido a través de una cadena de significantes como un deseo que nunca alcanza su objeto, que no puede sino desplazarse reenvía a Jacques Lacan quien apela al cuadro "*La parábola de los ciegos*" de Brueghel, el Viejo, para explicar el deseo. "(...) deseo es desde su origen deseo de su deseo, (...) ordenándose en una cadena que se parece a la procesión de los ciegos de Brueghel, cada uno sin duda tiene la mano en la mano del que le precede, pero ninguno sabe adónde van todos juntos (...)" (Lacan, 1983: 356).

Del mismo modo, en la poética Cerro se encadena el deseo de uno a otro significante, pero ninguno alcanza el significado. Desmesura y saturación lingüística. Proliferación e inestabilidad son las bases sobre las que se monta esta poética. Desterritorializa las palabras al alterar sus funciones: los verbos operan como sustantivos, los adjetivos como verbos, los sustantivos se acumulan en enumeraciones inútiles. Suspende los conectivos (nexos, artículos, preposiciones, pronombres) o los descoloca, lo que da como resultado un tartamudeo, un habla fragmentada. El retazo, el desecho, las repeticiones, la mezcla de idiomas arman un entramado donde la palabra recupera su materialidad. La palabra es cuerpo maleable en manos del dramaturgo.

Un tríptico dislocado

Me he dedicado al análisis de las piezas teatrales que conforman el texto *Teatralones* (1985). Esta publicación incluye *La Juanetarga* (1983), el *Cuiscuis* (1984), *La Magdalena Del Ojón* (1985) y se completa con textos teatrales, las *Oralinas,* suerte de manifiestos destinados a ser leídos o dramatizados por los actores de la compañía o por el propio Cerro. Las tres piezas que constituyen este texto conforman una suerte de tríptico, no sólo desde el punto de vista lingüístico sino por algunos tópicos que comparten. De hecho en la primera obra del volumen, están prefiguradas las otras dos. Los temas abordados son la Conquista como epopeya carnavalizada, la muerte, el sexo, lo ambiguo. Todo este mundo desplegado a través de personajes que se mueven en un paisaje particular, la Pampa. Y los cerros, ondulantes. El mar. La Pampa como mar.

"El texto es plural -afirma-. Eso no quiere decir solamente que tiene varios sentidos, sino que consuma lo plural mismo del sentido: un plural irreductible" (Barthes, 1994: 1214). La pluralidad de sentido del universo complejo de Emeterio Cerro habilita toda una serie de intertextualidades posibles.

Músicas y ruidos. La musicalidad es un elemento fundamental en la poética de Cerro. En estas tres piezas se evidencia la vocación operística del autor así como el lugar preponderante de los ritmos y la sonoridad de los significantes. En las didascalias sugiere los tonos de voz que corresponden a los diferentes personajes: el bajo, la soprano, etc. Hay formaciones corales, como las de los jesuitas en *El Cuiscuis.* Utiliza recursos operísticos como los ritornelos o portamentos. Los intérpretes canturrean, cantan. Se recurre con frecuencia a la parodización de expresiones que se dan con frecuencia en las óperas italianas como "Oh Maledizione". En fin, hay un despliegue de sonoridades donde conviven armonías y disonancias; la ópera con la chacarera y gritos destemplados.

El deseo, la carne y la violencia. El de Emeterio es un universo de fuerte corporalidad donde el sexo aparece sin eufemismos. El cuerpo se muestra en sus manifestaciones más ingratas. En el tríptico de Cerro aparecen imágenes vinculadas a la carne: "carnaza", "churrasquiar", "las carneadas pampas" (*La Juanetarga* pp. 18y 20); "molleja", "osobuco", "carnaza", "grasienta sangüe…borbotea tendones ociosos" (*Cuiscuis*, pp. 30 y 33); "molleja", "chorizo", "pedazos de carne", "riñoncito" (*La Magdalena Del Ojón,* pp.55, 65, 66 y 67).

Estos contenidos pueden leerse en asociación con la comida y al lugar mítico del asado en el imaginario argentino. Pero carne y sangre van unidos. Roland Barthes analiza la mitología sanguínea que se oculta en los puntos de cocción al comer un trozo de carne. "Saignant" en

francés, “bloody” en inglés, literalmente “sangrante”, deviene en castellano un pálido “jugoso”. Esto es, en castellano se sustrae la animalidad, la violencia que implica la presencia de la sangre del animal en cada bocado. Pues bien, Cerro restituye la animalidad a la carne. En Cerro está presente el tema de la animalidad y el lugar mítico[135] de la carne.

Quisiera ahora poner el foco en la vinculación de la carne con la violencia. El artista plástico Carlos Alonso (1929), quien realizó ilustraciones de *El Matadero* de Esteban Echeverría, también se vale de la imagen de la carne. En sus obras, los cuerpos carneados de las vacas alcanzan el estatuto de lo humano. En su serie “*Lo ganado y lo perdido*” el artista prefigura lo que él mismo describe como “la gran carnicería nacional que se desarrolló después”[136]. Este contenido, el de la brutalidad de la carne, está ahí, apenas rasgando la superficie. Subyace, intenso, en el imaginario argentino.

Las Santas travestidas. Otra intertextualidad posible tiene que ver con el universo genetiano. En Emeterio la sexualidad, como la palabra, se metamorfosea. Hay personajes travestidos y ambiguos. La suya es una dramaturgia donde coexisten la santidad y la ambigüedad, como es evidente en *La Magdalena del Ojón*, cuya protagonista es un personaje ambiguo que oscila entre lo santo y lo obsceno.

En *La Juanetarga*, la sexualidad del personaje principal aparece poco clara. El autor desde el vamos presenta su obra como una creación para “una actriz-actor travestido”. El travestismo como elección de puesta en escena es un recurso ya transitado para entonces, pero que no deja de tener un fuerte impacto en el espectador. No se trata meramente del cambio de género a través de la vestimenta y el maquillaje. El travestismo en la escena teatral es una decisión estética que resemantiza toda la obra. Pero además la Santa de Cerro está atravesada por la ambigüedad; dice de sí misma que es un “pololo” (voz chilena que alude a “novio”) Por ende, esta singular heroína es un personaje que condensa en sí lo femenino y lo masculino. En este sentido es insoslayable remitirse a un personaje que fue particularmente resonante en su época, la Divine de *Notre-Dame-des-Fleurs,* de Jean Genet. Se trata de una travesti que, al principio de la novela, muere y es canonizada. Cerro se vale de la ambigüedad como puesta en crisis de un discurso totalizador sobre la identidad sexual. En el mundo de Cerro, como en el de Genet, santas y travestis tienen una misma piel.

La otredad. En *La Juanetarga* aparece con particular énfasis el tema de la otredad. El teatro de Emeterio habla de la Conquista, de la muerte, de la violencia. Pero básicamente es un teatro de la postdictadura. Hay en Cerro un intento de poner el foco sobre aquellos discursos

[135] En 2001, el fotógrafo Marcos López remeda “La última Cena” en su fotografía “Asado en Mendiolaza”. Jesús y los apóstoles devienen en un grupo de amigos que comparten un asado en un marco campestre.

[136] Alonso, Carlos, diario Página 12. La muestra “Lo ganado y lo perdido” se presenta en Buenos Aires dos meses después del golpe de estado del ’76. Se expusieron unos cuarenta y cinco dibujos realizados entre 1972 y 1976.

religiosos que encubren la exaltación de la violencia. Así como sobre la animalización de la víctima, como justificación de su aniquilamiento.

La asociación entre religiosidad y muerte es uno de los temas que ha señalado con vehemencia el artista plástico León Ferrari (1920), profundo crítico del cristianismo. Es justamente en 1983 cuando inicia una serie de obras a partir de una relectura de la Biblia. Según su criterio, el cristianismo y su idea del infierno han avalado la tortura y la muerte desde las Cruzadas hasta la última dictadura militar.

Una cartografía del vacío. Finalmente quiero referirme al uso particular que Cerro hace del espacio de la escritura. Si ponemos la mirada entre lo inscripto, la letra, y la superficie de inscripción, es interesante tener en cuenta que en la lectura la hoja desaparece. Se lee lo escrito, lo negro de la letra. En Cerro la superficie de inscripción no pasa desapercibida. Su modo de situar las palabras en la hoja constituye una cartografía singular. Hay varios ejemplos donde hay encolumnamientos de palabras, como una vocal y una conjunción que dejan a la intemperie el resto de la hoja. Un perturbador espacio en blanco interrumpe la continuidad. Emeterio utiliza formas que incomodan. Entre lo blanco y lo negro, lo interesante no es el espacio en blanco ni tampoco las letras en negro. Lo significativo es el borde entre ambas superficies. Borde que pone de relevancia el vacío. Una poética sostenida en el vacío. Después de la dictadura queda el vacío de la desaparición de personas plasmado en los blancos de la página de la cartografía Cerro. Estos blancos, como las siluetas vacías, son voces ahogadas, silencios que testimonian ausencia.

Coda

Nos hemos asomado al universo complejo y texturado de Emeterio Cerro estableciendo un vínculo intratextual entre las piezas teatrales incluidas en *Teatralones*. También hemos desplegado un abanico de intertextualidades posibles, desde luego no agotadas. Hemos analizado "el tajo" en la materia lingüística que quiebra la ilusión del binomio realidad-representación. Hemos trabajado sobre la carne como metáfora del martirio de los cuerpos y también sobre aquellos discursos religiosos que encubren la exaltación de la violencia. Finalmente, trabajamos la ambigüedad como puesta en crisis de un discurso totalizador sobre la identidad sexual. Todo esto en una trama textual que pone en primer plano la torsión de la lengua. El discurso roto, el balbuceo nos hablan de una lengua del "desdecir", como el propio Emeterio subraya. Esto podría asociarse a la estética dadaísta. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. La fragmentación dadaísta[137] denuncia el sinsentido, procura la

[137] El dadaísmo es un movimiento cultural que surgió en 1916 en el Cabaret Voltaire en Zurich, Suiza. Los miembros del movimiento provocaban a través de gestos y actos. Dadá: acciones que cuestionaban el canon literario y artístico, Dadá crea una especie de *antiarte*, es una provocación abierta al orden establecido.

destrucción de un lenguaje producto de una sociedad que llevó a la aniquilación. Emeterio denuncia la fragmentación, el disloque, pero ama el lenguaje. Ama, como diría Perlongher, "la fosforescencia" del neobarroco. Y esto es lo que le da un sesgo particular a la poética Cerro. Al vacío le enfrenta un "lleno". Conviven encolumnamientos de interjecciones inconexas sobre el blanco. Así, en *Cuiscuis* (p. 29):

Sí
a
y

con, por ejemplo, "(...) los melones frescos ruiseñores los canarios altos (...) los olivos eucaliptos reales dientes catapultas enguyen (...) en fin (...) un sinfín de dioses encallan en el amargo suburbio de nuestro personaje (todo voz de bajo)".

O en la siguiente secuencia: "(…) montañes lacs lacunes motañes lacs lacunes montanes lacs lacunes…roses violete roses violete roses violete … otro aucaliptus violetes … roses violetes roses violetes roses otro aucaliptus … yarrive malgré ma santé et le discur de ma fama et mes suvenir saperlipopette sapristi saperlipopette sapristí (…)" (*Cuiscuis*: 30).

En Cerro conviven el tartamudeo y la fosforescencia. Hay una denuncia, puesto que muestra la fragmentación de la palabra y el mundo al revés. Pero, asimismo, ante la univocidad del discurso autoritario de la dictadura, propone la proliferación de sentidos, lo lúdico, la multiplicidad, el deseo del lenguaje, el amor por la palabra. Pero no una palabra que reenvíe a la realidad. Una palabra que se libere, que construya otros mundos posibles.

Bibliografía

Abós, Alvaro, 2004. *Xul Solar-Pintor del misterio,* Buenos Aires, Sudamericana.

Bajtín, Mijaíl, 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Baler, Pablo, 2008. *Los sentidos de la distorsión-Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano,* Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Barthes, Roland, 1994. *De l'oeuvre au texte.* En *Oeuvres completes.* Tomo II. Paris, Seuil: 1211-1217).

Barthes, Roland, 2010. *Mitologías,* Madrid, Siglo XXI.

Calabrese, Omar, 2008. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Camilletti, Gerardo. *Inestabilidad, mudabilidad e incertidumbre en la dramaturgia argentina* (IUNA), Territorio Teatral Revista Digital n°1 mayo 2007 www.territorioteatral.org.ar/html.2/home_n1.html – Consultado en agosto 2010.

Cerro, Emeterio, 1985. *Teatralones,* Buenos Aires, Ediciones de la Serpiente.

Dubatti, Jorge, 2009. *Concepciones de Teatro-poéticas teatrales y bases epistemológicas,* Buenos Aires, Colihue.

Dubatti, Jorge, 1999. *El Teatro Laberinto-Ensayos sobre Teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.

García, Raúl, 1992. Cerro. *Escritos de la poética Cerro*, Buenos Aires, Ediciones del Agujero Negro.

Kulawik, Krzysztof, 2009. *Travestismo lingüístico - El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca,* Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

Lacan, Jacques, 1983. *Escritos II,* Méjico, Siglo XXI.

López, Roberto, 2003. *El Teatro de grupos compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II,* Dubatti, Jorge (coordinador), Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

Minelli, María Alejandra, 2006. *Con el aura del margen (cultura argentina en los 80/90)*, Córdoba, Alción Editora.

Perlongher, Néstor, 1997. *Prosa plebeya ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.

Perlongher, Néstor, 2005. *Un barroco de trinchera cartas a Baigorra 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006. Sartre, Jean Paul, *San Genet, comediante y mártir,* Losada, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan, 2003. *La conquista de América, El problema del otro,* Buenos Aires, Siglo XXI.

Trastoy, Beatriz, *En torno a la renovación teatral argentina de los 80,* Latin American Theatre Review, en www.journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853. *Consultado en julio 2010.*

Trastoy, Beatriz, Zayas de Lima, Perla, *Travestirse en escena: el hábito que hace al monje,* www.telondefondo.org/descargararchivo.php?file...name. *Consultado en septiembre 2010.*

VIII. HISTORIOGRAFÍA

Patrimonio, identidad y su categorización en el estudio de la historia de las salas teatrales
Carlos Fos..... 429

Patrimonio, identidad y su categorización en el estudio de la historia de las salas teatrales

Carlos Fos (AINCRIT/CDTD, CTBA)
cfos@complejoteatral.gob.ar

En los dos últimos años, con la excusa del recuerdo de la Revolución de Mayo, los estudios históricos que bucean en la vida pública y privada de la Argentina se incrementaron con velocidad inusitada. Congresos, simposios, revistas digitales y en papel, libros nos entregan un corpus tan interesante como de dispar calidad. Profundos análisis se mezclan con apuradas ediciones que no superan la epidérmica mirada.

Buena parte de estos trabajos intentan responder a cuestiones esenciales abordadas con diferentes herramientas e ideologías a lo largo de los procesos que fueron definiendo al país, sin hallar respuestas definitivas o si se las esgrimían, no contaban con sólidos argumentos teóricos. El repensar lo identitario, (ya alejados de considerarlo como un bloque monolítico rastreable en un pasado mítico inexistente), como una multiplicidad de voces cambiantes en un mundo de fronteras porosas, es uno de los tópicos más transitados. Por supuesto, el teatro no podía quedar ajeno a este fenómeno y surgen investigaciones sobre períodos o poéticas poco analizadas, visitadas hoy desde perspectivas multidisciplinarias. En este marco, promover un estudio sistemático sobre la historia de las salas del país se torna indispensable. Muchos de estos espacios, indispensables para comprender la producción escénica argentina tan rica y diversa en sus distintas etapas, no cuentan con archivos confiables que hayan sistematizado y guardado los documentos que registran sus actividades. Y, ciertamente, muchos de estos espacios emblemáticos para el encuentro de la comunidad han desaparecido, en aras de un supuesto progreso. Donde compañías y elencos de gran prestigio y cuadros filodramáticos aficionados acompañaban artísticamente el crecimiento de las localidades, hoy hay condominios, edificios de departamentos, playas de estacionamiento o supermercados, despojados de su valor simbólico original.

La tarea por realizar es explicitar el ligamen entre el patrimonio cultural y las identidades colectivas. La visión conservadora utiliza sus recursos para inventariar, amontonar aspectos, rasgos sensibles a la empatía de una comunidad. Lo hacen sin criterio metódico, sin tener en cuenta los procesos históricos en los que estos rasgos se constituyeron. A esta postura ideológicamente perversa, se contrapone la que vuelve sobre el material y lo problematiza desde el presente, estableciendo relaciones y grados de representatividad en el colectivo. La identidad debe asumirse como un proceso fluctuante y no como una categoría cristalizada, sin posibilidades de mutación alguna. En este camino se producen identificaciones gradualmente

apropiadas por el colectivo, mecanismo que le permite entenderse como un grupo social con lógica interna, con cimientos que le dan organicidad, que le confieren una estructura propia.

En esta línea de pensamiento debe comprenderse el concepto mismo de patrimonio. Desde un espacio que trabaja con instrumentos relevantes para la reconstitución de la memoria, podemos dejarnos llevar por la tentación de apegarnos al material descontextualizándolo, dejándolo huérfano de los que le dieron carga de sentido al crearlo o difundirlo. Esa atracción fetichista es potenciada por una sociedad que cosifica hasta elementos básicos de su universo mítico. El investigador se transforma en coleccionista, en una suerte de compilador de piezas inconexas, que pretende explicitar por sí mismas. En esta época de pérdidas y mediatizaciones, los recuerdos son objetivados, removidos del devenir temporal que los generó. Así los mitos fundacionales pierden eficacia, al ser reducidos a instrumentos inertes, sin pertinencia en el presente. Muchas voces se alzan a favor de la defensa del patrimonio cultural y artístico de las comunidades, pero los discursos dominantes en este campo no facilitan su real conservación y mucho menos la operación crítica sobre ellos. Es un enfoque reduccionista, una trampa sostenida en falacias seudo teóricas; hablamos del triunfo de la miscelánea, bajo la lupa de la crónica que registra sin cuestionar, sin estatuto de relevancia alguno. Este lenguaje es defendido tanto por ciertos académicos como por promotores y gestores culturales y ha sido un dique para la revisión de las categorías de memoria e identidad. Las ciencias sociales han avanzado en este sentido con posturas bien definidas, desarticulando las tretas puntualizadas y ejercitando el pensarnos desde el nosotros. Poco a poco, se despeja la maraña tramada por sofistas interesados y se comprende que es improbable reflexionar sobre nuestra calidad de individuos, sin concebirla unida a un cuerpo integrado a una asociación mayor. Un cuerpo con pasado, con huellas y pliegues recobrados, múltiple en su unicidad. No se trata de un recipiente al que se le colocan alegremente retazos de vivencias disparadoras de nostalgias y golpes bajos melodramáticos. Es un cuerpo enfrentado a la homogeneidad que se le quiere imprimir desde los lugares de poder fáctico; un organismo atravesado por el eje de lo pretérito y lo actual. Con esta afirmación de una existencia marcada por la historia evitamos la adoración del aquí y ahora, fenómeno registrado en una era en la que se abolió por decreto (desde los medios oficiales) a la memoria como experiencia para el cambio. Categorías ficticias caen ante la evidencia de la realidad, permitiendo a esos cuerpos fragmentados la reconstitución en sus interrelaciones y complejidades. Las agresiones desde el afuera continúan y la reiteración de fórmulas funcionales a ese ámbito se empeñan por grabar en la mente de las micro y macro sociedades aspectos o rasgos que no las interpretan. No obstante, no podemos minimizar el daño que causan estas acciones, ya que logran en el sujeto desprevenido, una identificación parcial con las imágenes surgidas de los inventarios de segmentos que promueven. También han pretendido hacer retroceder la idea de patrimonio a los viejos planteamientos del

particularismo, que insistían sobre el carácter privado del disfrute de los bienes artísticos y culturales. La retirada del Estado en muchos países, en virtud de las políticas económicas, establecidas, redujo la socialización de esos bienes, tanto para su acceso como para su contemplación. Las fundaciones privadas, que ocuparon el lugar de instituciones públicas desaparecidas, no cubrieron este papel con la eficacia y generosidad requeridas. A esta dificultad se le agrega el nacimiento de espacios de preservación de materiales no discriminados, en cuanto al valor de los mismos como signos de identidad y referentes de una sociedad. En esta clasificación necesaria reside otro peligro, pues es posible que se pierdan elementos representativos de una civilización, por torpeza o desidia. Requerimos, entonces, de los aportes de las ciencias sociales para garantizar la profesionalidad y evitar la conducta discrecional en la selección. En cuanto al tópico que nos ocupa, los espacios escénicos de la Argentina, su relevamiento está lejos de completarse. El esfuerzo debe ponerse en dos focos distintos: la confección de una crónica cruda de los hechos históricos desde su fundación hasta la actualidad o cierre y la colección de documentos orales o escritos que marquen su relación con la comunidad en la que interactúan. Los dos pasos deben ser realizados en forma complementaria, esquivando el tratamiento ahistórico de cada dato o fuente que pueda cosificarlas. Debe ponerse el empeño en rescatar los materiales que permitan reconstruir la historia institucional de cada sala, siguiendo los principios científicos que deben guiar cualquier pesquisa y poniendo el acento en los ejes diacrónicos y sincrónicos que definen los campos teatrales en la línea del tiempo. De esta manera, las obras exhibidas no quedan aisladas de los procesos que regulaban las diferentes administraciones con formas de producción que primaban en esas salas. Será posible, siguiendo estos pasos, emprender la discriminación del material escénico rescatado de acuerdo a ideologías estéticas dominantes en el momento en que se elaboraron. Para ello, se colectarán minutas, gacetillas internas, críticas periodísticas, fotos, grabaciones magnetofónicas o visuales, programas de mano, bocetos de escenografía, vestuario, plantas de luces de las puestas, etc. Se tendrán en cuenta disposiciones nacionales, provinciales y municipales, en relación con el alcance del teatro, así como disposiciones del Municipio y entrevistas a actores (en el sentido amplio de la palabra) relevantes para cada institución, así como al público que concurrió en sus distintas etapas. La crónica inicial, indispensable para armar un corpus de investigación, dará paso a registros que se detengan en las puestas de acuerdo a las poéticas actorales, de texto o dirección dominantes en cada período estudiado. Con estas premisas, escaparemos a caminos transitados de listados de fechas y hechos o a intencionados informes preexistentes que pugnan por adosarle a las salas de mayor trayectoria una identidad funcional a sus objetivos.

Otra de las vallas a sortear es la que ponen los escuderos de la identidad como categoría inmutable. Se trate de fanáticos con escasa formación intelectual o de reproductores conscientes de ideologías conservadoras, se paran en proposiciones más próximas al

pensamiento religioso que al científico. Con miradas estrechas, no resisten el cuestionamiento crítico pero tampoco lo admiten, no aceptando polemizar. No se permiten la duda, ni la tibieza en el obrar y suelen utilizar juicios categóricos con liviandad y violencia, asistidos por el principio antojadizo de autoridad. Al declinar concebir, siquiera, a la duda como motor del crecimiento del saber, pergeñan categorías insostenibles emparentados con el perimido esencialismo. Suelen verse como los cruzados de una causa en peligro, como la trinchera final donde se libra una batalla en defensa de lo puro y original, frente a la amenaza de lo desconocido y contaminante. En esta pelea, que consideran desigual en un mundo "sin valores", se aferran a oxidados componentes de un mítico ser auténtico, inmaculado y sin alteración histórica alguna. Perpetran el sacrificio de la individualidad en aras de un colectivo sagrado que imaginan como piedra basal, pero que no circula en los imaginarios sociales. No hay, por lo tanto, rescate real de lo sacro y sin respuestas afirmativas de las comunidades a las que dicen interpretar, sólo les queda el recurso de alienarlas. Estos pensadores son ingenieros peligrosos que construyen puentes imaginarios entre la biología y la teología; estos puentes les permitirían unir la comunidad primitiva originaria con el presente. Un puente indestructible, impertérrito ante los intercambios culturales, o los procesos de aculturación, sostenido en la fuerza de sacralidad intocable con que se inviste a la microsociedad inicial. Abren así un holgado hueco con aparente respetabilidad teórica por el que transita la intolerancia política, racial y religiosa con una potencia multiplicada por la desintegración de los entramados sociales. En este panorama de desolación y desamparo en el que se mueven muchas personas, el miedo a perder lo poco que se posee (material o simbólico) aumenta y se buscan salidas autoritarias, puertas a un mundo donde convivir con la violencia recíproca está justificado. Repitiendo las recetas absorbidas insensiblemente durante décadas, una parte de la población utiliza la palabra identidad sin analizar su peso ideológico ni las consecuencias que pueden derivar del mal uso de ella. Aparece en artículos periodísticos, en revistas de circulación masiva, en programas televisivos, en documentos oficiales y oficios, describiendo elementos hasta contrapuestos, en un despliegue de sinsentido digerido por las masas. Vocablo mutado en comodín sin contenido, al que se puede echar mano escondido en frases vacuas y pretenciosas que no aclaran ni determinan nada. En esas parrafadas estridentes que llaman a la identidad nacional como baluarte de la conciencia colectiva, se mimetizan procesos de condicionamiento, en el que el pensar es desplazado por el obedecer a consignas. Estos panfletos melodramáticos son ruines vehículos para los mensajes de frustración y resignación con que se oprime a los que no pueden descifrarlos. El quiebre del mundo bipolar, el resurgimiento de nacionalismos dormidos, la emergencia de tecnologías que median las relaciones interpersonales son algunos de los desafíos a sortear para repensar este tópico. La construcción de las identidades exige para muchos especialistas la existencia de una conciencia acabada de la alteridad. Comprender el nosotros desde los otros. Y decimos los otros en virtud de la complejidad de esa misma alteridad que tampoco puede ser definida

como absoluta. La búsqueda de la identidad nacional ha obsesionado a los países de la región desde su mismo origen, siendo motivo de distanciamiento entre ellas o de períodos de integración en virtud de los criterios dominantes. Identidad que demanda orígenes claros, raíces espacio temporales comunes perfectamente delineadas. Los sectores dominantes impusieron una "historia oficial", en la que muchos de los procesos fueron omitidos o convertidos en simples estructuras maniqueas con el objetivo de generar estereotipos "tranquilizadores". De esta forma pretenden imponer una supuesta identidad colectiva basada en burdas caracterizaciones esquemáticas y una fuerte pretensión de homogeneización cultural. Si hablamos de historizar a las salas teatrales de una ciudad, región o país, tendremos en cuenta estas cuestiones y enlazaremos el catálogo completo de las mismas con las experiencias de quienes las crearon y mantuvieron vivas. Muchos espacios, por motivos diferentes, fueron olvidados y no tienen presencia en aproximaciones ensayísticas sobre el tema.

Así, la maquinaria de la simplificación y el ninguneo silencia la rica experiencia de escenarios que fueron propicios para la fiesta del encuentro popular desde el arte. Por el otro lado nos hallamos con una sociedad que no se hace cargo, como conjunto, de los documentos que constituyen su patrimonio histórico en el hoy y desde el hoy. El delegar el cuidado, preservación, rescate y selección de esos documentos a instituciones públicas o privadas es una característica que define a buena parte de sus miembros. Uno puede enumerar los momentos históricos en que una comunidad siente que atacan los materiales simbólicos o físicos que construyen su identidad. Esto no significa que se establezca un compromiso con continuidad prolongada en el tiempo. Una vez resuelta la coyuntura y, especialmente, una vez que algún poder se ofrece para remediarla, se retiran y retornan a la apatía general en que se mueve en tiempos de postdictadura. Es cierto que somos testigos de una limitada explosión de interés por los temas de la historia reciente, pero el fenómeno es muy próximo temporalmente como para examinarlo con propiedad. Coexisten, entonces aquéllos entusiastas por entender su actualidad mediante la lupa de los procesos pretéritos con los que (son mayoría) se esconden en el conformismo y en consumo pasivo y masificado de los bienes culturales. Y aun nos resta un número considerable de la población marginada por las medidas de concentración económica de los años noventa, que no acceden a estos bienes ni los colocan en el horizonte de sus prioridades. En una comunidad global invadida por mensajes enajenantes, despersonalizado y con cercos que delimitan dueños, la discriminación entre patrimonio y titularidad se presenta enmarañada. ¿El poseedor es el único responsable de la protección del patrimonio, aun cuando éste forme parte del acervo cultural del colectivo? ¿Podemos disociar los monumentos del patrimonio físico de las producciones artísticas del patrimonio del intangible presente en el arte o del entorno medio-ambiental en que conviven ambos? En la medida que recuperemos nuestra integridad como cuerpo, estas disyuntivas no

volverán a ser planteadas y la preocupación por conservar el patrimonio cultural se volverá un hecho cotidiano atinente a todos. La tarea de concientizar a la comunidad sobre este tema es fundamental para modificar comportamientos y confirmar la transmisión de conductas positivas a generaciones venideras. En esta reeducación impostergable reside la esperanza de garantizar políticas duraderas y eficaces, propuestas y aceptadas desde el todo y no impuestas por gobiernos o especialistas.

El teatro argentino en sus diversos períodos históricos se expresó a través de las salas que se construían en su extenso territorio. Con las particularidades signadas por los crecimientos irregulares de cada zona, cada edificio potenciaba las posibilidades del campo y enriquecía las ofertas en número y estéticas. Esa cifra creciente, su ubicación y diseño, nos hablan de los procesos sociales, económicos y políticos que va experimentando Argentina, ya que expresan las formas de producción, las necesidades de grupos de inmigración externa e interna por ser visibilizados, la importancia del arte escénico como manifestación cultural, entre otros puntos.

A lo largo de la historia del teatro argentino, podemos apreciar (como en otras expresiones culturales), el uso del habla del extranjero para fijar estereotipos, que originalmente correspondían a posiciones ideológicas xenófobas. Los inmigrantes llegados en masa a nuestro país, no siempre son funcionales al proyecto que encabezó el roquismo como estadista, y se establecen en zonas urbanas, desoyendo el llamado a trabajar los latifundios nacidos al calor de la expropiación a los pueblos originarios. Muchas son las causas de esta actitud, pero podemos mencionar como ejemplo ilustrativo, la falta de una infraestructura para que se establezca el recién llegado, la imposibilidad de adquirir su propia franja de tierra para el cultivo, (cerrando de esta manera, la posibilidad de convertirlos en reales colonos) y la calidad de vida que debían enfrentar, con sueldos paupérrimos, muchas veces pagados en bonos sin valor concreto más allá de los establecimientos comerciales del mismo patrón. En los sainetes festivos, los arquetipos, ya construidos y fijados en el imaginario colectivo, tienen un idiolecto particular. La torpeza para manejar el castellano es utilizada como otro de los mecanismos para promover situaciones de alivio, de risa. En este caso, nos encontramos con una actitud xenófila, ya que trastoca el objetivo fundamental que esta hilaridad provocada tiene, alcanzar un estado de placer, de ruptura con la problemática realidad. Por el contrario, el efecto cómico es subsidiario del deseo de degradar al inmigrante a través del personaje, que supuestamente lo representa en sus atributos básicos. No es un recurso aislado; se aprecia un abuso del mismo, que no sólo congela una representación esquemática en el colectivo social, sino que refuerza el manifiesto interés por colocar intelectualmente a este foráneo por debajo de la media aceptable. No sólo muestra dificultades al hablar, el discurso que se erige a partir de esta premisa, es que no podrá adaptarse, o que simplemente su rudimentario bagaje

cultural lo ubicará en el sótano del imaginario edificio poblacional. Está condenado a eterno sirviente, en una categórica afirmación darviniana.

Mayor fue el rechazo aún, cuando muchos de los que arribaban a nuestras costas tenían militancias políticas previas en sus lugares de origen o se sumaban en el país ante los atropellos que padecían. La reacción de las clases poderosas no se hizo esperar, y a las leyes represivas, a los sistemas de control policial, a las acciones directas de castigo y torturas que los castigaba, se agregaba una literatura y teatro que los retrataba como asesinos o vagos aventureros, incapaces de agradecer las bondades que esta tierra les ofreció. En muchas ocasiones estas actitudes punitivas provinieron o fueron auspiciadas por ciertas instituciones que agrupaban a las mismas colectividades. Relacionados con sectores conservadores, de gobierno o poder económico, los dirigentes que surgieron de las distintas asociaciones formadas van a tener un rechazo absoluto por las posiciones más combativas de algunos de sus compatriotas. Con una vida asociativa muy intensa, no tardaron en transformarse en la voz de sus conciudadanos. Constructores casi obsesivos, edificaron hospitales, escuelas, instituciones de asistencia mutua, cajas de préstamos, clubes, estaciones recreativas y deportivas, teatros, entre tantos otros logros. También, contaban con órganos periodísticos, redactados en los diferentes idiomas, que les permitían una rápida llegada a los que añoraban el terruño y encontraban en estas páginas una manera de reencontrarse con él. Esta clase directiva que nacía en el fragor de las realizaciones señaladas, fue responsable de edificar una historia oficial de cada colectividad, homogeneizada a través de un discurso políticamente correcto para el régimen que conducía los destinos de Argentina. Los amplios matices de una heterogénea paleta de inmigrantes, desaparecía al servicio de la visión de una elite. El proyecto de la denominada “Generación del 80”, demandaba peones dóciles (expresada en el teatro, en el nativismo costumbrista que se enfrentaba al modelo moreirista) y extranjeros mansos. De esta forma comenzaron a circular terminologías como “crisol de razas”, que intentaba probar desde los documentos oficiales una integración mucho más compleja. Y estas asociaciones que, en teoría eran la expresión ordenada de la ola inmigratoria, no visibilizaban a la mayor parte de las voluntades que cruzaban los mares en búsqueda de una esperanza. No aparecían en sus crónicas de actos, los hacinados en conventillos, los subempleados explotados, los peones que ocupan tareas de baja retribución en dependencias estatales, los jornaleros, por mencionar simplemente algunos oficios sobre los que los dirigentes de las asociaciones no ponían sus ojos. El mundo del trabajo pasaba desapercibido para estas elites, que se integraban a las capas medias del tejido social. Los inmigrantes del sainete festivo, encorsetados en sus gestos y manifestaciones vulgares, dejaban el lugar a los personajes del grotesco, sombras de un sueño de ascenso económico inalcanzable. Las “calles tapizadas de oro”, la “tierra de promisión” anhelada, fueron para muchos quimeras, promesas vanas de un sistema que sólo les devolvía miseria y explotación. Para muchos,

deberán pasar generaciones antes de conseguir un nivel de existencia digno, alejado de las penurias iniciales, pero también de las riquezas que la promocionada frase de "hacerse la América" preconizaba. A la actividad de los grupos clasistas, compuestos en gran número por inmigrantes, debemos agregar la tarea de los Círculos Católicos de Obreros, inspirados en los lineamientos propuestos por el papa León XIII. Alentados por obispos locales, también tuvieron un papel destacado en los movimientos vecinalistas en barrios y pueblos, con un sentido fomentista.

Los más inquietos bregaron, junto a las denominadas "fuerzas vivas", por la creación de espacios teatrales. Por supuesto, las obras representadas inicialmente en ellos eran ideológicamente opuestas a las de los sectores de lucha. Retomemos, por el momento, la tarea de las Sociedades de Inmigrantes y detengámonos en la Sociedad Italiana, promotora de muchos proyectos artísticos, mediante sus diversas filiales. En la ciudad bonaerense de Pergamino, las comunidades de inmigrantes europeos más representativas en número iniciaron sus actividades en la segunda mitad del siglo XIX. La Sociedad de Socorros Mutuos de origen español abrió sus puertas en 1857, mientras que su par italiana lo hizo en 1872. De acuerdo a testimonios de la época, es posible percibir el interés de construir un salón de actos con escenario para desarrollar proyectos de distinta índole. Veinte años después de nacida, la Sociedad Italiana cumple con su sueño de contar con un local social, con palco y proscenio. Llamado *Teatro de la Sociedad Italiana*, su edificación contó con la colaboración económica de la comunidad peninsular y con el apoyo de todo el pueblo. Por sus limitaciones edilicias las óperas no fueron frecuentes habitantes de este escenario. No obstante, la calidad de oferta se aseguraba mediante la presentación de músicos y cantantes locales, nacionales y extranjeros (hubo una compañía brasileña, por ejemplo), que deleitaban a la nutrida concurrencia durante conciertos y recitales líricos. Como era costumbre, los espacios teatrales no quedaban ceñidos en sus ofertas a manifestaciones artísticas. Los actos políticos eran frecuentes, y se recuerda especialmente la visita a la zona y, a la sala en particular, del diputado del Partido Socialista de Italia, Enrico Ferri en 1908. Destacado criminólogo, se diferenció de su colega Cesare Lombroso, pues ponía el acento a los factores sociales y económicos que promueven la delincuencia. Uno de los fundadores de la escuela positivista en su país, llegó al Parlamento en 1886. Siete años después se unió al socialismo vernáculo, siendo editor de su revista *Avanti*. Cuando llegó a Pergamino estaba dedicado a teorizar sobre la imposibilidad del colaboracionismo de socialistas en gobiernos burgueses. Contrario a la participación de Italia en la Primera Guerra Mundial, fue reelecto como legislador hasta la llegada de la dictadura de Mussolini. En la conferencia señalada se explayó sobre distintos tópicos de su experiencia, volcados en textos como *Sociología Criminal* (1884), *Socialismo y Ciencia Positiva* (1894), *La Escuela de Criminología Positiva* (1901) y *Sociología Criminal* (1905). La inquietud de la colectividad italiana de Pergamino no se detendría en esta sala; sus sueños aspiraban a contar

con un lugar más cómodo, con mayores posibilidades escénicas. Las posibilidades económicas conspiraban con el éxito de este emprendimiento, pero no se dieron por vencidos una vez más. Tan sólo se detuvieron a discutir si la mejor estrategia era aumentar la envergadura de la sala existente o hacer una nueva. Se decidió seguir esta segunda opción sin afectar el patrimonio logrado. Se sumaron ideas para recaudar fondos, siendo la principal fuente de los mismos la emisión de 400 bonos (con valor de acciones) a cien pesos la unidad. Fueron instrumentadas formas de pago distintas, para favorecer la adquisición a aquéllos que no contaban con un gran capital personal. La condición indiscutible puesta en esa oportunidad era que las acciones debían ser compradas sólo por italianos, socios y no socios. En caso de transferirse los bonos debían pasar a manos de otros italianos, privilegiando a los afincados en la ciudad y en los alrededores. Con esta medida se le daba pertenencia a la empresa encarada y cada participante sentiría como propia a la misma. El lanzamiento de bonos fue un éxito al recaudarse 40.000 pesos. Sin embargo, los trabajos exigirían 20.000 pesos extra, al diseñarse un edificio de dos plantas. De acuerdo a los recuerdos de vecinos se puede establecer que para la obra fueron consultados dos ingenieros peninsulares: Lebaquer y Fumagalli, quienes habían sido parte de equipos que erigieron edificios de relevancia cultural en ese período histórico, como el *Teatro Colón*. Fueron asimismo consultados un agrimensor de apellido Estanque, ligado a la historia de la primera sede comunal y la empresa Martiniate y Gentile, responsables de la construcción de varias salas teatrales. Diseñado el edificio en su formato final, la conducción de la obra estuvo a cargo de Cansanella, un constructor italiano radicado en Pergamino. Carpinteros, ebanistas, yeseros y obreros de distintas disciplinas se unieron en el esfuerzo común. Berini, Colángelo, Tutino, Bertelli, apellidos unidos a la historia de la ciudad fueron parte de la gesta. Mencionemos finalmente a Palmieri, un decorador encargado de pintar la imagen de Verdi que durante años se preservó en la parte alta del escenario. La inauguración de este joya arquitectónica tuvo lugar en febrero de 1910 (algunos documentos hablan del 17, otros del 18 o 19) con una velada lírica a cargo de la compañía de ópera del maestro Antonio Marranti. Este prestigioso músico había intervenido en la apertura de otras salas como la del hoy *Teatro Municipal de Bahía Blanca,* donde condujo una versión de *Aída*, o del *Teatro de Gualeguaychú* con la misma pieza de Verdi, el 14 de julio de 1914. Muchas historias se tejieron en derredor de Marranti y su relación con esta ópera del genial compositor italiano, al punto que su visión de la misma era elogiada por público y crítica, recibiendo invitaciones especiales de diversos teatros para presentarla en sus escenarios. El 21 de agosto de 1908 inició una serie de funciones de *Aída* en el histórico Teatro *1º de Mayo* de la ciudad entrerriana de Concepción del Uruguay, debiendo cerrar esta temporada a pesar de los deseos de un auditorio colmado. Asimismo se abrieron las puertas del *Teatro Odeón* de Concordia el 13 de agosto de 1913 con un programa que incluía su actuación.

En la inauguración del Teatro de Pergamino, que recibiría el nombre de *Verdi*, se representaron *Rigoletto, Trovattore*, además de la ya citada *Aída*. Fue un gran esfuerzo para la ciudad, en especial para la comunidad italiana. Recordemos que Pergamino fue declarada ciudad el 23 de octubre de 1895 por ley del Senado y de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, siendo su intendente, por entonces, Vicente Biscayart. Por lo tanto, esta pujante población contaba con escasos quince años con este estatus, al momento de la apertura del *Teatro Verdi*. De acuerdo al censo de ese mismo año, tenía tres hoteles, veintidós almacenes, diez tiendas de todo tipo, siete cervecerías, tres oficinas de acopiadores de frutos, un molino a vapor y uno de harina, dos barracas, dos fiambrerías, tres hornos de ladrillos, una tintorería, cuatro agencias y comisiones y varios emprendimientos fabriles (desde fábricas de jabón y velas a una de sombreros).

El crecimiento en las décadas siguientes no se detuvo, acompañado por la producción agrícola de las tierras circundantes y por la concreción de proyectos manufactureros. Esta bonanza era visible en las mejoras concretadas en la ciudad; el empedrado alcanzaba a más calles, al igual que la luz eléctrica y la construcción de edificios de mayor porte. Contaba, además, con dos salas teatrales, la bautizada como *Florida* y el *Café Colón*, una suerte de espacio que recordaba a los café artísticos europeos. Don Antonio Lapolla, testigo de estos acontecimientos contaba en la publicación local *Polémica* del 4 de julio de 1987: "Antes que nada quiero aclarar que la fecha exacta de la inauguración del *Teatro Verdi* fue el 19 de febrero (...). La inauguración había despertado gran expectativa, no sólo entre los amantes del arte (de la buena música y del canto), sino de carácter social, ya que era el edificio más importante de aquélla época. Mucho tiempo antes de la hora indicada para dar comienzo a la función, se agolpó una enorme cantidad de público, frente al teatro. Al llegar las autoridades las ubicaron en un palco que fue declarado oficial y a la prensa, se le dio otro palco que también fue declarado oficial. Por supuesto que era tal la cantidad de gente que excedió la capacidad del teatro, así que mucho público vio el espectáculo de pie".[138]A partir de este momento, la sala compartió con otras de iguales características y origen en comunidades inmigrantes, un devenir histórico similar. Veladas líricas, con destacados intérpretes, compañías empresariales de teatro porteñas en gira, actos políticos y culturales de relieve para la comuna y la zona. Entre los actores más recordados pisaron las tablas del Verdi, José Podestá, Elías Alippi, Enrique Muiño, Berta Singerman, y Pablo Acchiardi, como cabezas de sus respectivos elencos. Músicos populares de la talla de Azucena Maizani y Francisco Canaro fueron recibidos con gran suceso en la sala italiana. En cuanto a las denominadas expresiones musicales clásicas, debemos citar como presencias rutilantes al guitarrista Miguel Llobet, a Eduardo Risler, a Ottorino Respighi y al concertista de piano Rafael González. El primero, nacido en Barcelona, fue maestro de Andrés Segovia y sus orígenes con la guitarra hay que

[138] Entrevista a Antonio Lapolla en *Polémica* edición del 4 de julio de 1987, pg. 11.

buscarlos en su relación con Francisco Tárrega. Gracias a sus gestiones personales, Llobet Solés estudió el Conservatorio Musical Municipal de Barcelona. Mimado por la crítica y el público, inició una carrera internacional que lo catapultó a los más legitimantes escenarios de París, Madrid, Latinoamérica y los Estados Unidos. En Buenos Aires residió varios años, en distintas oportunidades. Luego de la Gran Guerra, continuó sus viajes y su fama aumentaba. A comienzos de los años 30 se retiró de los conciertos públicos pero siguió enseñando y manteniendo relación estrecha con jóvenes intérpretes como Emilio Pujol y Manuel de Falla. Murió durante la Guerra Civil Española en 1938. Su obra ha sido rescatada en los últimos años, siendo posible escuchar recopilaciones digitales de sus trabajos. Eduardo Risler fue considerado como el pianista que mejor interpretaba a Beethoven en su época. Al morir, preso de un alcoholismo que apresuró sus dolencias, Manuel Bueno dijo en el diario *ABC* de Madrid del 8 de agosto de 1929: "En los últimos meses de su vida el infortunado artista quiso refugiarse en la música y no consiguió. Sus manos, trémulas por la enfermedad, no le obedecieron. Y el genial intérprete de Beethoven tuvo que resignarse a oír en la dolorosa oquedad de su espíritu algunos fragmentos de aquellas sonatas que, como brotes sonoros de su arte, tantas veces nos hicieron soñar." Ottorino Respighi fue uno de los compositores y musicólogos más respetados de las primeras décadas del siglo XX. Tutelado por Rimsky-Korsakov, fue influenciado por este gran compositor ruso. Tuvo, asimismo, estudios con Max Bruch en Berlín. Sus contribuciones más importantes fueron la dirección de la *Academia Santa Cecilia* de Roma, como intérprete y la pesquisa sobre la música italiana de los siglos XVI y XVII, como musicólogo.

Volviendo al Verdi, fue caja de resonancia de los sucesos políticos que lo atravesaban como parte de su comunidad. En 1912, en la marco de las protestas de los pequeños productores agrarios ante las dificultades que sufrían, un manifiesto circulaba por la región con este texto: "Agricultores: Ninguno falte el domingo 14 al teatro *Verdi*, para decidir nuestra actitud ante el serio problema planteado por los altos arrendamientos, causa principal de nuestra precaria e insostenible situación". El 14 de julio se realizó en la sala de Pergamino una asamblea, que contó con la participación de numerosos colonos, entre los que se destacó en la oratoria Ángel Solmi. Expresaba, en esa jornada de lucha en el *Verdi*: "Así nos veremos obligados a llevar una vida miserable, de verdaderos parias dentro de una patria rica."[139] El *Teatro Verdi* padeció las mismas penurias que transitaron otras salas de las ciudades de la pampa gringa. Las dificultades para sostenerlo hicieron necesaria su venta en 1950. El nuevo dueño adaptó el lugar para su tarea específica, la confección de productos textiles. Refuncionalizado como galpón depósito de la fábrica Annan, las huellas de su pasado artístico se fueron borrando. La quiebra de este establecimiento, víctima de las políticas neoliberales impuestas por la dictadura, dejaron en la calle a una masa trabajadora que llegó a contar con 800 operarios. La

[139] Actas Asamblea 14 de julio de 1912, sin datos de edición.

planta, contigua al predio que ocupaba la sala en la calle Merced, llegó a producir 120.000 prendas diarias. Esta crisis abrió una esperanza para la recuperación patrimonial del viejo emprendimiento teatral. En 1987, la comunidad y sus autoridades se movilizaron para lograr la compra del edificio y su posterior restauración, operación que no pudo llevarse a la práctica. La ciudad perdió los cines *Monumental, Ideal y Unión*, algunos de los cuales tuvieron funciones teatrales. Durante la crisis económica del año 2001, después de un largo tiempo de subsistencia, cerró el cine San Martín, el más grande de Pergamino. Pero, en este caso, la acción del Municipio fue más eficaz. En el año 2003 lo compró por una deuda en impuestos y lanzó un concurso nacional de proyectos para convertirlo en una sala artística multipropósito. El proyecto original contempla la construcción de una sala para 150 personas con un foyer de recepción, y la sala principal, con capacidad para 650 personas y escenario móvil y adaptable. A valores actuales, las obras del teatro superan los 7 millones de pesos. El municipio ya realizó una primera parte de trabajos, con un presupuesto de 800 mil pesos, que consistió en la construcción subterránea de los depósitos de agua, y parte de lo que serán los camerinos. A fines del año pasado se intentaba crear un fondo fiduciario para solventar los gastos. Marchas y contramarchas marcan la vida, la supervivencia o la muerte de estos espacios artísticos. No fue intención de este trabajo hacer un relevamiento histórico del *Teatro Verdi*, sino aclarar con un ejemplo concreto, la teorización que he realizado sobre la relevancia de los monumentos y documentos patrimoniales en el universo de las comunidades que les dieron vida. Vida y muerte, conceptos también aplicables en una visión fluctuante de la identidad a las salas teatrales.

Bibliografía general

ALONSO IBÁÑEZ, 1991. M. R., *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural,* Madrid, Civitas.

BOIX YAGO, T., 1990. - VICHE, M., *Animación y gestión cultural*, Sagunto: Grup Dissabte.

CAMPILLO GARRIGÓS, R., 1998. *La gestión y el gestor del patrimonio cultural,* Murcia, KR.

GEFFRE, Xavier, 1999. *La gestion du patrimoine culturel,* París, Anthropos.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, 2002. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada,* Madrid, Trea.