



AINGRIT

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL

**PRÁCTICAS
TEATRALES EN LOS
TERRITORIOS
ARGENTINOS Y
LATINOAMERICANOS**

**MEMORIAS DE LAS XIII JORNADAS
NACIONALES
Y VII LATINOAMERICANAS DE
INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL**

©AINCRIT 2024

Coordinación de edición: Mariela Rígano

Equipo de edición: Alba Burgos, Gabriela Borgna, Germán Brignone, Jorge Dubatti,

Diseño: Mariela Rígano

Comisión Directiva 2021-2023:

Presidenta: Sonia Saracho (Tucumán)

Vicepresidente: Aldo Rubén Pricco (Rosario)

Secretaria general: Claudia Tourn (Bahía Blanca)

Secretario de Relaciones Internacionales: Milena Bracciale (Mar del Plata)

Secretaria de Relaciones Nacionales: Andrea García (Salta)

Secretaria de Publicaciones: Natacha Koss (CABA)

Secretaria de Prensa: Rocío Villar (CABA)

Secretaria de Extensión: Alba Graciela Burgos (Río Negro)

Secretaria de Admisión: María Renata Dallaglio (Entre Ríos)

Secretaria de Actas: Germán Brignone (Córdoba)

Tesorera: Nora Lía Sormani (CABA)

Vocales: Marcelo Víctor Raúl Viviecas Monsalve (Colombia), Laura Fobbio (Córdoba),

Flavio Desgranges (Brasil) y Teresita María Victoria Fuentes (Tandil)

Rígano, Mariela E.

Prácticas teatrales en los territorios argentinos y latinoamericanos : memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral / Mariela E. Rígano ; Compilación de Mariela E. Rígano. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : AINCRIT Ediciones, 2024.

Libro digital, iBook

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-46419-8-4

1. Teatro. 2. Crítica Teatral. I. Título.

CDD 792.0982



A I N G R I T

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL

Prácticas teatrales en los territorios argentinos y latinoamericanos

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

Prácticas teatrales en los territorios argentinos y latinoamericanos

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

Coordinación y edición:
Asistente de edición:

ÍNDICE

Palabras preliminares..... 7
Saracho, Sonia

Artículos

Teatro, Memorias, Historia y Políticas

La teatralidad de los cumpleaños en la plaza. Una mirada durante la pandemia.....11
Viviana G. Bologna

El proceso de creación para la obra TBO a 40'. Una manera de abordar el teatro dentro de la virtualidad.....20
Ramírez Díaz, Arny

Contextos de formación en el teatro independiente de Córdoba: políticas culturales, universidad y democratización de los saberes específicos de la dirección30
Fwala-lo Marin

Ficción de origen,
o de cómo el teatro se imagina a sí mismo en el Virreinato del Río de la Plata.....40
Milena Bracciale Escalada

José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional.....46
Dubatti, Jorge

Modos afectivos de historicidad: el cuerpo de actriz como archivo.....56
Bifaretti, María Eugenia

El descueve y la memoria de los cuerpos que danzan..... 66
Segura, Dulcinea

La dramaturgia como fuente primaria en la investigación sobre la historia de la iluminación escénica: el caso de Vestido de noiva de 194376
Berilo Luigi Deiró Nosella

El teatro artista en el trabajo de extensión universitaria.....80
Mariela Rígano

Teatro, Género y Diversidad

Sobre rostros y géneros: las prácticas transformistas contemporáneas de Buenos Aires.....86
Trupia, Agustina

El vestuario como forma de resistencia y evocación poética.....96
Cubeiro Rodríguez, Ana María

De Tirso de Molina a "Siglo de Oro trans": la diversidad desde el Barroco hasta hoy.....110
Ortiz Rodríguez, Mayra

Otras estrategias de producción y programación en festivales escénicos: una mirada incómoda.116
Algán, Raúl y Sturla, Antonella

La violencia como eje en las dramaturgias colombianas contemporáneas (Fabio Rubiano y Ana María Vallejo).....130
Agudelo Yenny

Humor y Género. Grupalidades artísticas transdisciplinarias de mujeres en la transición democrática.....137
Lucía Nuñez Lodwick y Micaela Picarelli

Escenas teatrales de la disidencia sexual platense durante la década del 2010.....142
Greco, Mariano

Teatro, Teorías, Crítica y Estéticas

Molière: una teoría teatral del humor.....162
Palacios, Cristian

Estética y poéticas. Aportes biopsicológicos y culturales168
Fabiani, Nicolás Luis

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico: una Filosofía de la Praxis teatral.....174
Dubatti, Jorge

El rey ha muerto, ¡tenemos fiesta! El entierro del carnaval en el límite entre la celebración ritual y el teatro.....185
Dallaglio, Renata

Teatro íntimo en Constanza muere de Ariel Farace.....194
Gardey, Mariana

La enunciación dramática como un caso de doble enunciación. Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático.....	209
Zucchi, Mariano Nicolás	
Prácticas escénicas y lenguaje para una poética de resistencia en el teatro de Buenos Aires.....	224
Carla Pessolano	
Reescrituras y nuevas formas poéticas. Sueño de una noche guaraní, de Mauro Santamaría....	231
Civitillo, Susana Mirta	
El Nuevo arte de hacer comedias de Marco Antonio de la Parra.....	240
Ortega Criado, Domingo	
Atravesar una experiencia: prácticas artísticas liminales y salud mental comunitaria. Corpoescritura de una experiencia circular y expandida.....	255
Ferraro Pettignano, Estefanía	

Palabras Preliminares

PALABRAS PRELIMINARES PARA LAS ACTAS DE LAS

XIII JORNADAS NACIONALES Y VIII JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL DE AINCRIT

11 al 14 de mayo de 2022

Modalidad híbrida

En los hilos que entran las historias de nuestras jornadas, recordamos 2022 como el año que inaugura la modalidad híbrida, presencial y virtual. Después de dos años sin el encuentro en un abrazo sentido, dos años en los que los entornos virtuales se convirtieron en espacios de diálogo, debate y resistencia, de trabajo y reflexión entre investigadorxs, críticxs y hacedorxs de la praxis escénica de nuestro país y del exterior, volvimos a encontrarnos en la presencialidad.

Fue impactante transitar nuevamente por las salas de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, las aulas de nuestro querido Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Y corrimos una maratón todas las tardes para llegar a los sitios en los que teníamos conectividad para transmitir la programación de las Jornadas virtuales “en vivo”. Seguramente por falta de experiencia, no grabamos todo con antelación. Aprendimos. Y lo cuento porque en el marco de la presentación de estas Actas, esa anécdota cobra el valor de los pequeños detalles que nos unen, marcan procesos y dejan huellas. Entre nosotres, lxs integrantes de la Comisión Directiva, inmersos en el diseño, el trabajo previo, y la concreción de las Jornadas, y con nuestrxs compañerxs de todo el país, de Latinoamérica y Europa que nos acompañaron y supieron comprender las dificultades de intentar desarrollar simultáneamente las actividades presenciales y virtuales... De todo lo que vivimos en esos días intensos quizás no hablaré la historia. Pero quedará impregnado en nuestras subjetividades, en nuestras memorias compartidas. En estos tiempos vertiginosos, en los que parece que todo sucede demasiado rápido, nos parece imprescindible detenernos a recuperar lo vivido, a recordar.

Estas Actas que hoy presentamos, constituyen un pequeño granito de arena para desafiar la fugacidad del tiempo. Aquí quedan algunas marcas de lo que vivimos y compartimos en mayo de 2022. En cada uno de los trabajos publicados, están las voces de nuestros compañerxs. Las sostienen semanas, meses que se acumulan en años de trabajo, estudio, entrevistas, lecturas, debates. Y las voces de actores, actrices, directores, directoras, técnicos, espectadores... Tiempos de compartir las experiencias y las prácticas escénicas. Y de producir saberes colectivos sobre esas prácticas.

Lxs invitamos a asomarse a explorar estas Actas 2022 que constituyen a la vez un refugio y una semilla que germinará en las memorias teatrales, polifónicas y colectivas de nuestras comunidades.

Sonia Saracho
Presidenta AINCRIT

Artículos

Teatro, Memorias, Historia y Políticas

La teatralidad de los cumpleaños en la plaza. Una mirada durante la pandemia

Lic. Viviana G. Bologna
Investigadora independiente
vbk3001@gmail.com

Palabras clave: Cumpleaños, teatralidad, espacio público

Resumen

El espectador de teatro ya no es el mismo, el encuentro con los actores y la teatralidad tiene otras reglas además de las tradicionales, o por lo menos otro tipo de relación. A partir de marzo del 2020, las reuniones sociales, y en particular las teatrales, se transformaron de forma radical en todo el mundo. De esta manera el espectador fue invitado a mirar e interpretar el hecho teatral de otro modo más allá de sus fronteras. Las fiestas de cumpleaños son un rito cultural con gran teatralidad. La imposibilidad de realizar reuniones numerosas durante la cuarentena, promovió la búsqueda de alternativas para esta importante celebración. Los sucesos producto del aislamiento sanitario motivaron un cambio en su puesta en escena. Al principio fueron vía internet, pero con el tiempo y la posibilidad de salir a la calle se trasladaron a las plazas, es decir del ámbito privado al público creando una nueva teatralidad.

Introducción

El espectador de teatro ya no es el mismo, el encuentro con los actores y la teatralidad tiene otras reglas además de las tradicionales, o por lo menos otro tipo de relación. A partir de marzo del 2020, las reuniones sociales, y en particular las teatrales, se transformaron de forma radical en todo el mundo. De esta manera el espectador fue invitado a mirar e interpretar el hecho teatral de otro modo más allá de sus fronteras. “La teatralidad no pertenece propiamente al teatro (...)” sostiene Josette Féral y postula que lo cotidiano puede transformarse en ficción, “(...) semiotizó el espacio, desplazó los signos que ahora se pueden leer de manera diferente, haciendo surgir el simulacro en los cuerpos y la ilusión donde no se esperaba (...)” (Féral 2004: 89), como el espacio cotidiano, sorprendiendo al espectador.

Las fiestas de cumpleaños son un rito cultural tradicional con gran teatralidad. La imposibilidad de realizar reuniones numerosas durante la cuarentena, promovió la búsqueda de alternativas para esta importante celebración. Los sucesos producto del aislamiento sanitario motivaron un cambio en su puesta en escena. Al principio fueron vía internet, pero con el tiempo y la posibilidad de salir a la calle se trasladaron a las plazas, es decir del ámbito privado al espacio público. Partiendo de esta realidad se plantea la pregunta ¿Este cambio territorial trajo aparejado un cambio en la teatralidad de los cumpleaños?

Las fiestas en general y los cumpleaños en particular, organizan un espacio-tiempo que quiebra la rutinaria de lo cotidiano e instala condiciones para una celebración acompañada de actos rituales prescritos culturalmente. De este modo, se transmite un conjunto de elementos materiales e

inmateriales, por lo que se pone en escena, se juega o representa una secuencia de hechos colmados de sentido. En esta puesta, se reactualiza un hecho trascendental en la vida de las personas, instalándose así el tiempo del retorno del mito y el orden de una re-presentación. La fiesta implica una secuencia de momentos de gran valor simbólico como el regalo, los juegos, pedir tres deseos, soplar las velitas, entonar la canción del cumpleaños, cortar y repartir la torta entre otros.

El pasaje de lo privado a lo público trajo cambios en esta teatralidad, aparece un espacio liminar: ¿dónde termina lo privado y dónde empieza lo público? Bajo estas condiciones se origina un estado de incertidumbre, los límites se desdibujan. A partir de estos sucesos se plantea la pregunta ¿El traslado de la fiesta de cumpleaños al espacio público crea una nueva teatralidad?

El cumpleaños se desarrolla trasladando la escenografía de la casa a la plaza. Sin embargo, en derredor hay un público que no fue invitado a participar y que está allí formando parte de la escena: un niño que se suma al juego o que se acerca a cantar el cumpleaños feliz; un perro que irrumpe entre ellos; un hombre que los mira jugar, una pareja que comenta la reunión; es decir son espectadores que ingresan en ese espacio-tiempo ajeno. El ritual irrumpe en la vida diaria modificándola. En esta nueva teatralidad las miradas de los “espectadores” se posan sobre los cumpleañoseros, leen sobre los cuerpos observados, sobre su gestualidad, sobre su inscripción en el espacio y a diferencia del teatro convencional, la observación de la vida cotidiana. Como sostiene Féral, la “(...) mirada postula y crea un espacio otro, (...) un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece.” (Féral 2004: 91). Por su parte, Erving Goffman sostiene “Mientras se encuentra en presencia de otros, el individuo dota a su actividad de signos (...)” (Goffman 1997)

La división en el espacio, que promueve un afuera y un adentro, es el espacio del otro. En esta acción libre interviene la noción de juego, como artificio generador de la cultura, que Johan Huizinga señala como capaz de absorber totalmente al que juega y que se realiza en un espacio-tiempo circunscripto (Huizinga 2000: 13).

De este modo el evento en la plaza convoca la mirada del transeúnte y lo impulsa a crear su propio espectáculo vinculándolo eventualmente con otras experiencias y discursos; lo moviliza a adaptarse a fronteras móviles del espacio convencional del festejo y lo invita a generar su teatralidad.

Es evidente que estas celebraciones intervienen el espacio urbano, además se lo puede, desde una perspectiva teatral, ubicar en el cruce de la performance, la instalación, en fin, es una dramaturgia de lo íntimo situado en el ámbito público. Es una escritura del yo (el cumpleañosero) expuesta al ocasional paseante que observa estas acciones urbanas espectaculares no vinculadas a textos teatrales. El festejo de cumpleaños es un rito de tránsito entre una edad y la siguiente, en este sentido se produce un estado liminar donde el personaje central (el agasajado), que atraviesa ese estado, se sitúa entre el espacio público y privado. Esta intervención no es neutra. Su puesta en escena no es individual, está marcada por el conjunto de los protagonistas, pero también por la mirada de la comunidad. Queda así

delimitado un espacio llamado “festejo de cumpleaños”, que es un espacio de juego, donde las reglas están determinadas por la tradición, las marcas culturales y familiares.

La traslación de la celebración de lo íntimo a lo público determina un microcosmos donde, en el espacio-tiempo, se distribuye un conjunto de agentes que comparten un aquí y ahora y que expresan sus intereses específicos, además de sus propias reglas. Ellos son: el agasajado, los padres, tíos, abuelos e invitados. Además, en la plaza, se pueden reconocer otros dos agentes cuyas propiedades depende de su posición con respecto al lugar del festejo. El segundo agente ocasional es el que posiblemente es incorporado cuando se identifica con las reglas del juego festivo. Otros niños que están en el parque son agentes que pueden incorporarse imprevistamente a la fiesta. Su admisión, es decir entrar en agasajo, se realizará sobre la base del conocimiento específico del sentido del juego “fiesta de cumpleaños”.

El tercer agente es el espectador. Siguiendo la línea de Francois Zourabichvili respecto al arte como juego, este último agente “(...) realiza una operación sobre el mundo (...)”, y se despliega al margen de él. No forma parte del evento, sin embargo, continúa el filósofo francés, su mirada realiza un recorte que “(...) le permite jugar, (...)” (Zourabichvili 2016: 65). Así este observador ve interrumpida su vida cotidiana, hay un intervalo en su quehacer que posibilita demarcar un espacio otro de lo cotidiano. Es un espacio que crea su mirada, que lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad. Su mirada va desarrollando los pliegues que el cumpleaños le plantea haciendo del evento una imagen que despliega una gran cantidad de cuestiones personales que se mezclan con la dramaturgia y la puesta en escena del natalicio.

Periodización

Las plazas fueron cambiando su fisonomía a partir de estos emplazamientos, en los que símbolos y alegorías conformaron una forma de transformar la realidad. Con el correr del tiempo las puestas en escena de los cumpleaños en las plazas fueron variando y es así que se pudo demarcar etapas en la realización. El trabajo de campo se realizó en plazas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la República Argentina¹.

Los inicios

En un primer momento, la puesta en escena fue tímidamente ejecutada. Unos globos colgados de una guirnalda de árbol a árbol, una mesa improvisada sobre un banco de la plaza. El grupo familiar y amigos en un semicírculo limitaban el espacio escénico (Figuras 1, 2, 3, 4 y 5)² (Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina)

¹ Se visitaron 19 plazas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la República Argentina. En ellas se tomaron 153 fotografías de los cumpleaños.

² Las imágenes fueron tomadas por la Lic. Viviana G. Bologna en las plazas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la República Argentina, en el período 2020, 2021 y 2022.

Figura 1: Plaza Clemente en el barrio de Colegiales



Figura 2: Plaza de proximidad en el barrio de Colegiales



Figura 3: Lago regatas del Parque Tres de Febrero del barrio de Belgrano

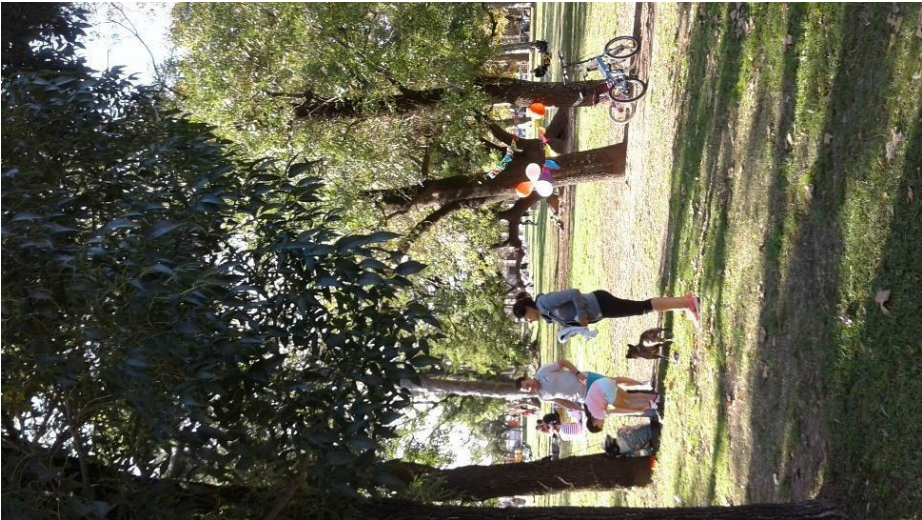


Figura 4: Plaza Barrancas Belgrano en el barrio de Belgrano

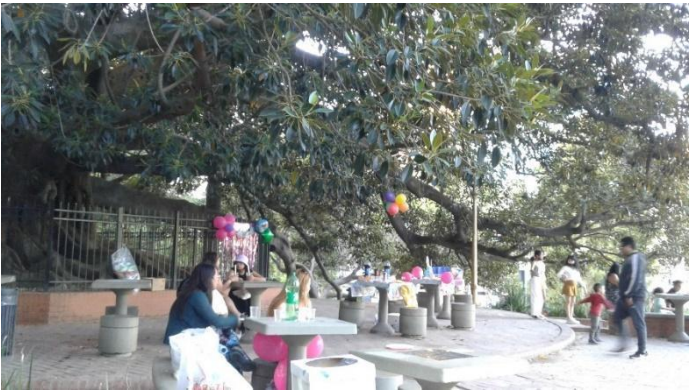


Figura 5: Plaza Alemania en el barrio de Palermo



Desarrollo I

En este período puede advertirse un ordenamiento del espectáculo con mayores recursos. El espacio escénico se amplía, algunos delimitados por guirnaldas o banderines, y se suma a la escenografía mesas y sillas, heladeras portátiles y mayor cotillón. (Figuras 6, 7 y 8)

Figura 6: Plaza Parque Ferroviario Palermo en el barrio de Palermo



Figura 7: Plaza Alemania en el barrio de Palermo



Figura 8: Plaza Güemes en el barrio de Palermo



Desarrollo II: la mercantilización

En este período se agrega más cotillón, con suvenires y animación de contratación externa y se incluye música. Hay ampliación del espacio de la escena y de actores. Además, se ofrece por internet la tercerización de la organización, el servicio de comidas y bebidas, el alquiler de mobiliario y gazebos. También hay contratación de animadores (Figuras 9, 10, 11 y 12). En la Figura 9 obsérvese sobre la mesa las calabazas que eran ofrecidas como cotillón al asistente al festejo.

Figura 9: Plaza Alemania barrio de Palermo



Figura 10: Plaza Unidad Latinoamericana barrio de Palermo



En la Figura 11 obsérvese la valija con elementos de animación.

Figura 11: Plaza Alemania barrio de Palermo



En la Figura 12 puede verse al espectador observando el acontecimiento. También puede identificarse un parlante móvil para musicalizar la fiesta.

Figura 12: Plaza Alemania barrio de Palermo



A modo de conclusión

La realidad de la pandemia y la imposibilidad de reuniones en espacios cerrados crearon un nuevo espectador que se convierte en creador de sus propias reglas, tiene la libertad de explorar como quiera los elementos de la “fiesta de cumpleaños” y así definir el espacio de teatralidad, es decir un espacio de sentido. Por lo tanto, es necesario que entre en un universo imaginario. Pero puede vacilar entre mantenerse ajeno o permanecer en él, lo que implica un estado de incertidumbre. Sin embargo, al finalizar el espectáculo festivo el espectador conserva alguna huella, algunas impresiones del evento (quizá un recuerdo de la infancia, un aroma, un regalo), es decir ha sido transformado por el rito como sucede en el teatro. El espectador del festejo de cumpleaños crea su propio juego. Observa, selecciona, compara, interpreta, relaciona aquello que ve con otros hechos que ha visto en otros espacios y lugares, es decir compone su propio poema con los elementos que le presenta el cumpleaños. Es un “espectador emancipado” que crea su propio teatro (Rancière, 2008).

Las fiestas infantiles en las plazas han llegado para quedarse. Hay muchas razones para que esto sea así, pero quizá la más destacada sea la posibilidad de una nueva teatralidad, una nueva forma de ese ritual comunitario.

Bibliografía

Féral, Josette (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*- Colección Teatrología – Galerna

Goffman, Erving (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana* – Amorrortu

Huizinga, Johan (2000) *Homo ludens*–Humanidades, Historia Alianza/Emecé

Pavis, Patrice (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* Paso de Gato – Serie teoría y Técnica

Rancière, Jaques (2008) *El espectador emancipado* – Bordes Manatíal

El proceso de creación para la obra TBO a 40'. Una manera de abordar el teatro dentro de la virtualidad

Ramírez Díaz, Arny.
Artista e investigador independiente.
arny_ramirez@hotmail.com

Palabras clave: Teatro – virtualidad – reconfiguración – tecnodramaturgia – exploración

Resumen:

Desde que los espacios culturales tuvieron que cerrar sus puertas debido al confinamiento, ha existido una amplia variedad de propuestas escénicas en la virtualidad donde se han explorado diversas plataformas, recursos y técnicas. Frente a las reflexiones que tuve sobre el abordaje teatral en la virtualidad tras consumir diversas propuestas escénicas, decidí proponer un planteamiento de creación escénica que involucre la escritura/creación de obras *con* y *para* la virtualidad. Esto implica reconocer las principales particularidades del teatro y de la virtualidad. En este caso, estas particularidades las extraigo de los pensamientos de Dubatti (2007) y Bogart (2015) sobre el teatro, y de Sartori (1998) sobre la virtualidad. De esta manera, la problematización, resignificación y fusión de ambas particulares produce la obra TBO a 40', una obra de teatro interactiva que se desarrolla bajo la situación dramática de un juicio virtual donde los espectadores, técnico y artista cumplen un rol específico que les permiten interactuar de manera directa durante el acontecimiento. Esto permite que cada función sea única y particular pese a tener una estructura establecida, debido a que cada intervención, decisión e impulsos de los espectadores producen una experiencia diferente sobre la otra.

La presente ponencia se sostiene en base a las diferentes exploraciones, ideas, conflictos, errores y aciertos que he tenido a lo largo de mi proceso de creación en base al audio, video, recursos virtuales, softwares, estructura, situación dramática e interacciones, con la finalidad de compartir con los artistas e investigadores interesados en asumir y consolidar a la virtualidad como un “nuevo” espacio para la creación escénica.

Presentación

TBO a 40' es una puesta en escena peruana creada en un determinado contexto: pandemia 2020. Es importante resaltar que durante este periodo nos encontrábamos con la imposibilidad de asistir a las salas teatrales. Por consecuencia, empezaron a aparecer obras realizadas en plataformas digitales; sin embargo, este tipo de propuestas virtuales generaron un gran debate entre los artistas en base a si estas propuestas eran teatro o no. Frente a diversos argumentos de artistas sobre el porqué las puestas escénicas virtuales no deberían considerarse teatro, y visualizar diversas propuestas, identifiqué que la construcción de dramaturgias pensadas para las plataformas digitales, junto a la interacción con el público para continuar con el desarrollo de la puesta, podrían ser una alternativa que particularice al teatro virtual y les otorguen argumentos favorables a las puestas virtuales. Es así que inicia mi proceso de creación y búsqueda en base a la reconfiguración teatral dentro del espacio virtual.

Proceso creativo para TBO a 40'

La obra en mención (TBO a 40') es una obra teatral interactiva realizada en vivo a través de la plataforma digital zoom. En esta obra se propone la situación dramática de un juicio virtual donde el público cumple el rol de jurado evaluador, el actor cumple el rol de persona a ser evaluada, y el técnico cumple el rol de la institución que ha encerrado a la persona que será evaluada. Durante la obra, al jurado evaluador se le presentan diversos argumentos y contraargumentos por parte de SPP³ y de Mateo⁴. Los miembros del jurado evaluador pueden interactuar con Mateo a través del chat de la plataforma, y al final deberán determinar si Mateo debe ser liberado o no. En esta obra se utilizan diferentes grados de interacción, diversos recursos técnicos y una estructura general de experiencia. Sin embargo, como creador e investigador, para llegar a la construcción de esta obra, he tenido que realizar diversas exploraciones y muestras con público para comprobar qué puede funcionar y qué no⁵, además de conocer qué recursos técnicos puedo utilizar gracias a la plataforma.

Como primer paso para dar inicio a esta serie de exploraciones, partí por comprender las particularidades del teatro, de la virtualidad y de zoom⁶. Por un lado, simpatizo con el pensamiento de Dubatti (2007) al referirse que el teatro es un acontecimiento que acontece en vivo donde ocurre el *convivio*, la *poiesis* y la expectación. Asimismo, complemento el pensamiento de Dubatti (2007) con el pensamiento de Bogart (2015) al referirse que el teatro tiene un magnetismo que produce empatía, entretenimiento, ritualidad, participación, espectáculo, educación y alquimia. Por otro lado, comparto el pensamiento de Sartori (1998) cuando comenta que, con la invención de internet, ocurre una transformación en los espectadores⁷. Es decir, debido a las prestaciones que nos brinda internet, podemos elegir, controlar e interactuar con el contenido que deseamos consumir. En el caso de zoom, al ser una plataforma de reunión que ofrece el recurso de videollamada, podemos entender que la presencia de nuestra imagen y voz⁸ son los elementos principales para construir esta cercanía con las demás personas dentro de la reunión.

De esta manera, identifiqué que si pretendía fusionar al teatro con la virtualidad⁹, debía tener en cuenta que este acontecimiento debe ser en vivo, que tengan espectadores que interactúen de forma activa y que estén presentes en imagen y sonido durante la obra.

³ Nombre de la institución.

⁴ Nombre de la persona evaluada.

⁵ Basándome en las características particulares del teatro y de la virtualidad.

⁶ Ya que es la plataforma que utilizo para TBO a 40'.

⁷ De ser pasivos a ser activos, donde pueden elegir, controlar, interactuar y manipular el contenido que buscan.

⁸ Además de escribir a través del chat.

⁹ Junto con zoom.

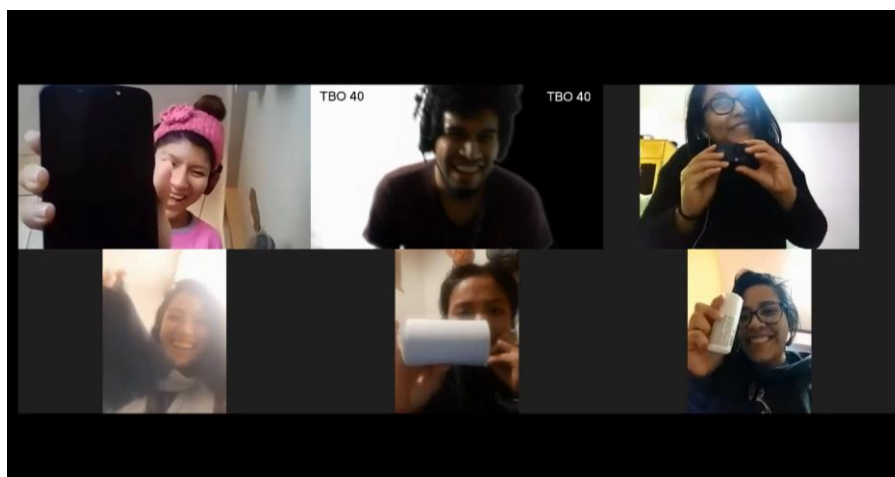


Figura 1. Captura de un laboratorio de TBO 40'.¹⁰

Como segundo paso, tuve que elegir, conocer y apropiarme de la plataforma¹¹. Reconocí que este conocimiento me permitiría tener mayores herramientas y detonantes creativos para utilizarlo al construir la obra¹². Es así que pude comprender cómo vincular diversas cámaras y micrófonos, vincular otras aplicaciones de filtros como el snapcamera, utilizar los fondos y filtros virtuales de la plataforma, configurar el audio para que este no se comprima, y filtrar toda la información por medio de un software de streaming como manycam, OBS, wirecast, etc.¹³ De esta manera, al aprender a utilizar los recursos técnicos en mención, pude construir diferentes situaciones dramáticas de prueba que me llevó a construir TBO a 40'¹⁴. De esta manera, el conocer cómo funciona zoom, además de conocer qué puedo hacer en la aplicación, me permitió tener más conciencia sobre este espacio, porque si, desde el primer momento que inicié este proceso, entendí que la virtualidad sería un espacio, así como lo es la sala teatral, la calle, los balcones, la casa, etc. Es decir, sabía que, para crear una obra en la virtualidad, primero debía comprender cómo funciona este espacio, conocer las posibilidades y limitaciones, y que teatralidades exige. Sabía que, una vez haya comprendido estos aspectos en mención, podría escribir una obra especialmente para este espacio.

¹⁰ Esta foto captura toda una atmósfera de complicidad entre el actor y el público.

¹¹ En este caso zoom.

¹² Debo aclarar que en este punto del proceso no tenía claro qué quería decir con la obra, solo tenía una noción del cómo, y en esta parte del proceso, me encontraba nutriéndome con las posibilidades técnicas que podría realizar en zoom.

¹³ En un inicio empezamos realizando lo técnico desde la sincronización remota entre las laptops, pero luego, para tener mayor fluidez, cableamos todas las cámaras y las insertamos en el programa de streaming.

¹⁴ Si bien es cierto, muchas de las situaciones fueron descartadas debido a que no me funcionaban para el tema que estaba abordando; sin embargo, este proceso me permitió tener un bagaje de recursos técnicos y dramáticos para futuros proyectos.



Figura 2. Filtro de *Snap Camera*

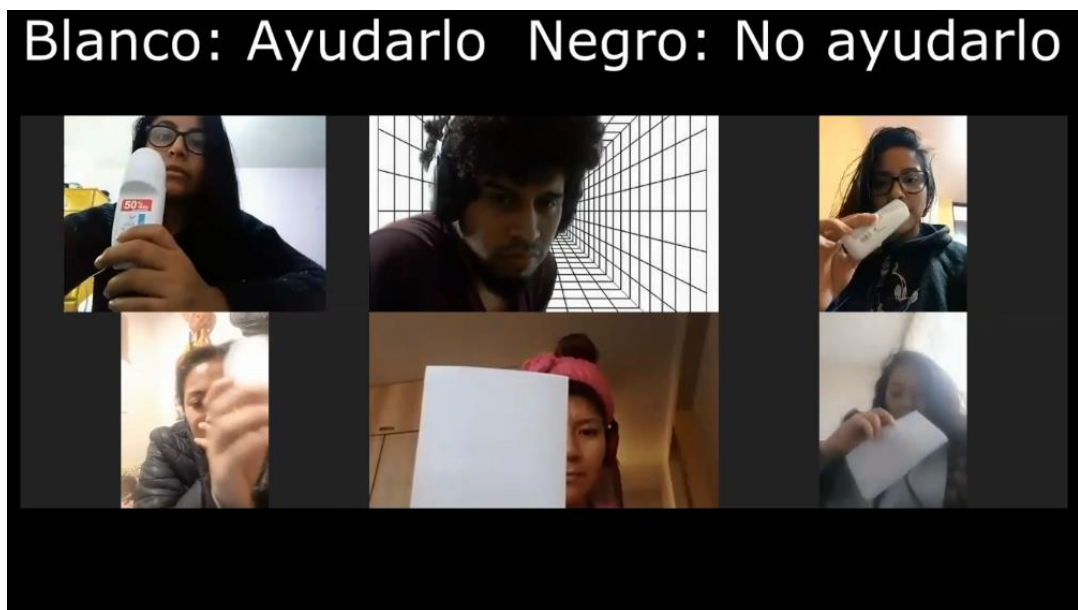


Figura 3. Captura de un laboratorio de TBO a 40'. Autoría propia¹⁵

¹⁵ Exploración con el grado de interacción Blanco o negro.



Figura 4. Captura de un laboratorio de TBO a 40'. Autoría propia¹⁶

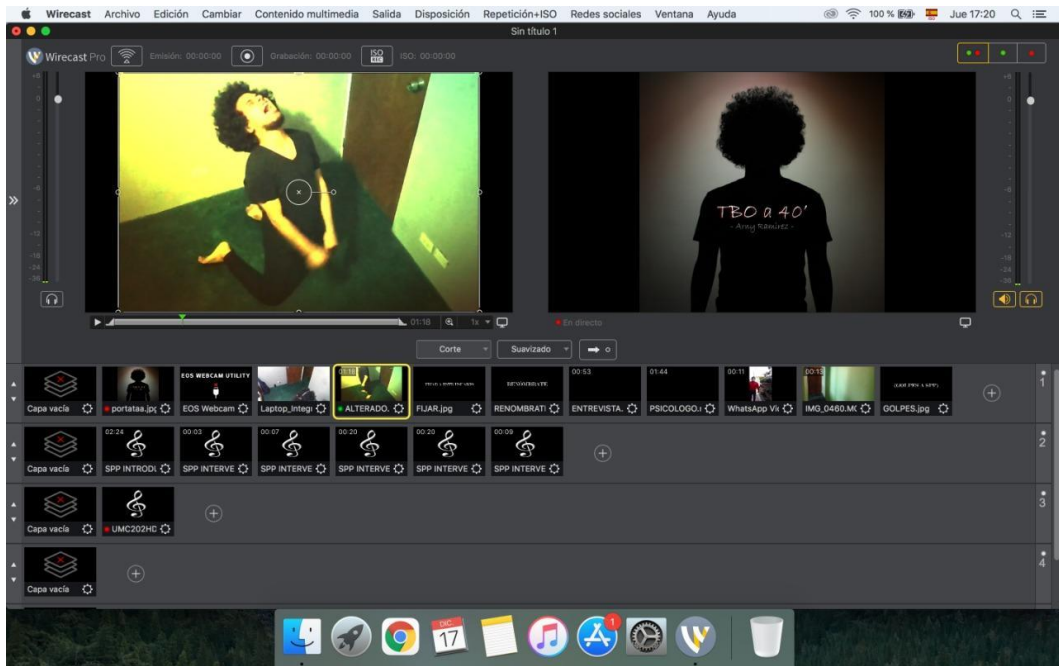


Figura 5. Captura del sistema *streaming* de la puesta.

¹⁶ Exploración con el grado de interacción Palma o puño.

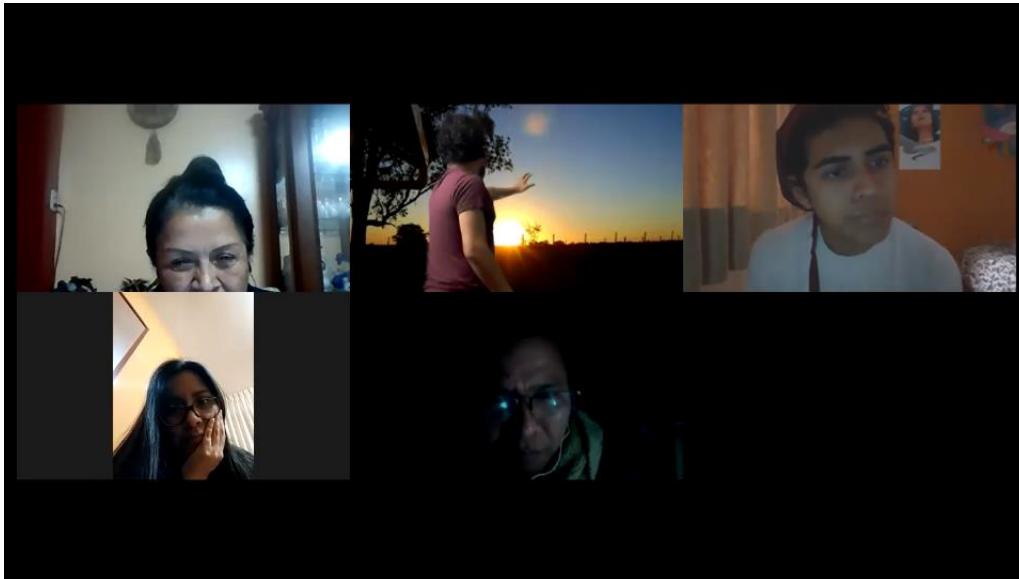


Figura 6. Captura de un laboratorio de TBO a 40'.¹⁷

Como tercer y último paso, tuve que realizar constantes presentaciones de ciertos fragmentos creativos para un pequeño público. Esto me permitió comprobar si las situaciones dramáticas que proponía funcionaban o no. Además, me percaté que inconscientemente desde la primera muestra que realicé, le dedicaba un tiempo a explicar cómo configurar la interfaz del zoom para que el público pueda disfrutar de la obra. Posterior a ello, procedía a presentarles el avance de lo que tenía y, finalmente, agradecía y conversaba con el público sobre sus reflexiones, sugerencias, sensaciones, etc. Es así que me di cuenta que tenía cuatro momentos claves dentro de la experiencia que proponía: en el primer momento, el público recibía el correo con el link de la reunión donde se sugerirían ciertas recomendaciones; en el segundo, con el público ya presente en la sala, se explicaban las reglas del juego; en el tercero, se jugaba; y en el cuarto, se conversaba sobre lo jugado¹⁸. De esta manera, tras estructurar e hilar los cuatro momentos de la experiencia, pretendo proponer una experiencia teatral dentro de la virtualidad donde se rescata el principio de ritualidad¹⁹

De esta manera, las muestras de los avances hacia un público junto al feedback, nutrió mucho mi proceso de creación, hasta que poco a poco fui llegando a la situación dramática de lo que ahora conocemos como TBO a 40' (*Trastornos Básicamente Obligatorios a 40'*)

En conclusión, TBO a 40' es una obra que pretende proponer una alternativa teatral dentro de la virtualidad que rescata, integra y fusiona las principales características del teatro y de la virtualidad. Esta fusión causa una reconfiguración en la construcción poética de las obras teatrales, debido a que

¹⁷ Exploración con el recurso de fondo virtual.

¹⁸ Dentro de mi investigación lo planteo como antesala, obra y post-sala. Esta estructura se encuentra basado en los planteamientos de Dubatti (2007) y Bogart (2015) donde manifiestan que la experiencia o ritualidad del teatro no solo radica en lo que sucede en la obra, sino en lo que sucede previo a la obra y posterior a la obra. En términos de Dubatti (2007) sería convivio pre-teatral, convivio teatral, y convivio post-teatral

¹⁹ Planteado por Bogart (2015).

hay otros aspectos a tomar en cuenta (interacción, recursos técnicos y estructura de experiencia). Como creador reconozco que deben existir diversas maneras de abordar el teatro dentro de la virtualidad; sin embargo, este es mi aporte para los futuros creadores e investigadores interesados en este campo.

Bibliografía

Bogart, A. (2015). *Antes de actuar*. Barcelona, ALBA.

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

Sartori, G. (1998). *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Buenos Aires, Taurus.

Referencias

Ramírez Díaz, A. (2022). *Tecnodramaturgia: Teatro - virtualidad y particularidades. Reflexiones sobre mi proceso creativo y experiencias*. Moldavia. Editorial Académica Española (EAE).

ANEXOS

Fotografías de la experiencia TBO a 40' final



Figura 7. Experiencia TBO a 40'.

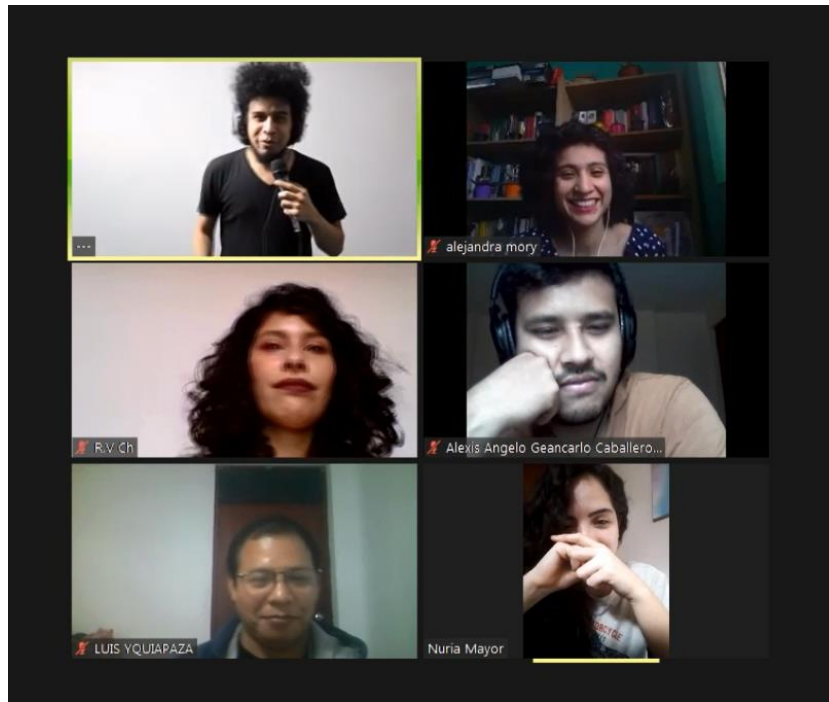


Figura 8. Experiencia TBO a 40'.

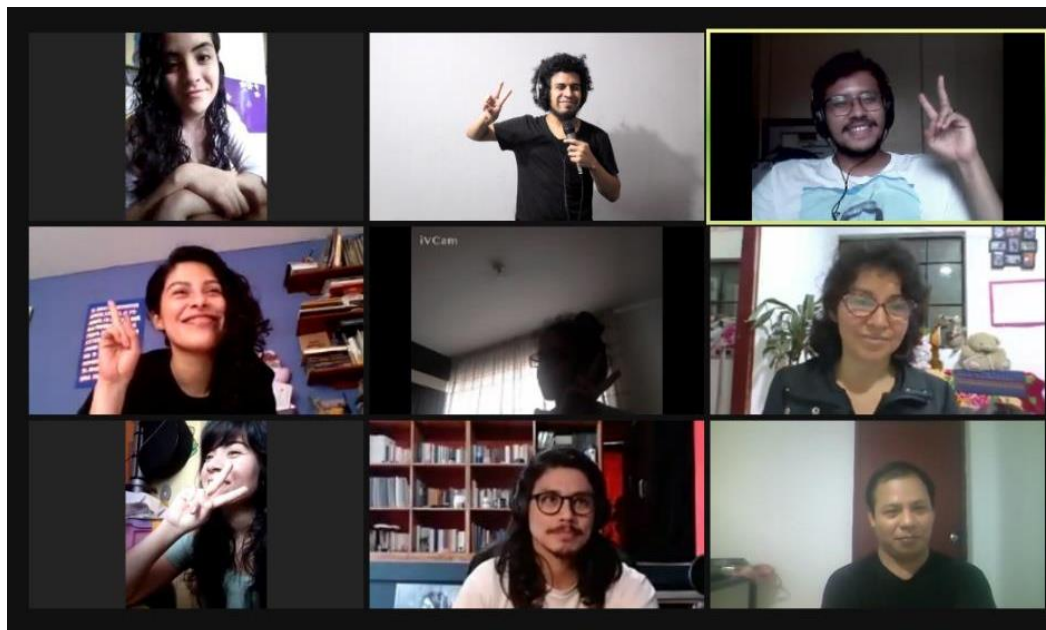


Figura 9. Experiencia TBO a 40'.

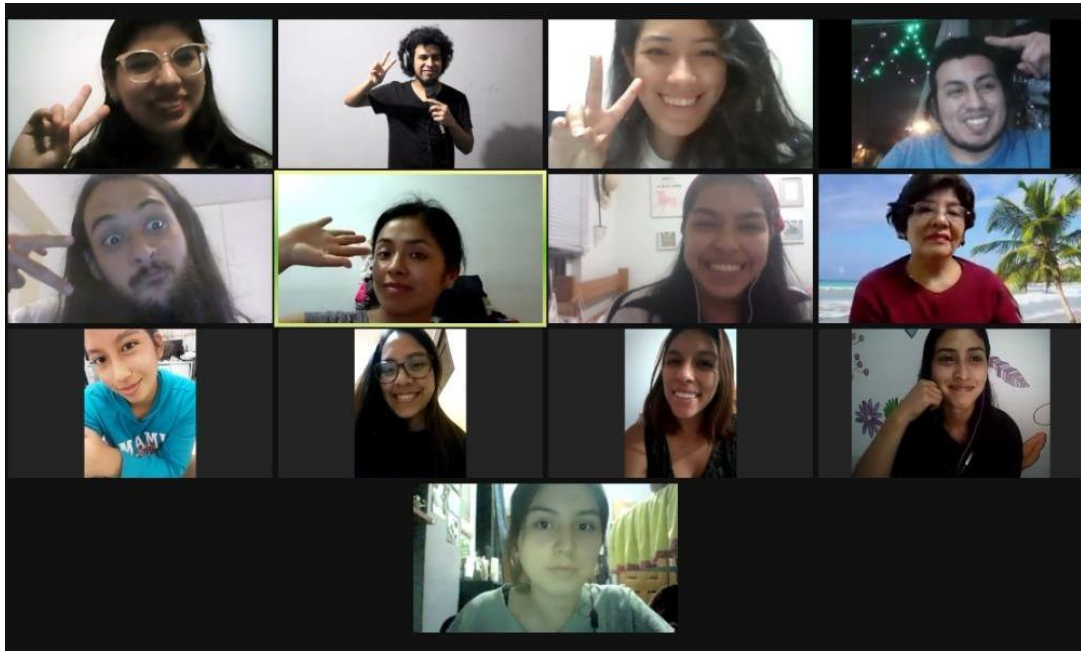


Figura 10. Experiencia TBO a 40'.



Figura 11. Equipo de trabajo.



Figura 12. Portada de *TBO a 40'*.

Contextos de formación en el teatro independiente de Córdoba: políticas culturales, universidad y democratización de los saberes específicos de la dirección

Fwala-lo Marin²⁰

CONICET – UNC. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” // Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba
fwala-lo.marin@unc.edu.ar

Palabras clave: Teatro - Teatro contemporáneo - Dirección teatral - Formación

Resumen

En este trabajo revisamos la formación en un sentido amplio de directores y directoras del teatro independiente (específicamente de la Ciudad de Córdoba). El ejercicio de reconstrucción de formaciones que comenzaron en los años 90 y continuaron hasta los primeros años de la década del 2000 es un modo de recuperar la historia reciente del teatro independiente: ¿Qué visitas afectaron hace 10 o 15 años a directoras y directores que hoy juegan un rol central en el campo? ¿Qué referentes fueron tomados como “maestras/os”? ¿Qué políticas estatales beneficiaron hace 10 o 15 años lo que hoy vemos como frutos? Es en ese sentido que describimos y analizamos los contextos de aprendizaje, los “maestros/as”, la formación específica de la dirección y la territorialidad de las formaciones en torno a maestrxs locales y “las visitas” de referentes porteños, provincianos y extranjeros.

Presentación: formaciones en el teatro independiente actual

Nuestro estudio incluye comprender de dónde provienen y a qué juego se incorporan las concepciones directoriales. En el esfuerzo por rastrear esas respuestas, analizamos en las entrevistas un aspecto central relativo al campo de juego: la formación. Aquí revisamos la formación en un sentido amplio, como un modo de recuperar la historia reciente del teatro independiente: ¿Qué visitas afectaron hace 10 o 15 años a directoras y directores que hoy juegan un rol central en el campo? ¿Qué referentes fueron tomados como “maestras/os”? ¿Qué políticas estatales beneficiaron hace 10 o 15 años lo que hoy vemos como frutos? Es en ese sentido que describimos y analizamos los contextos de aprendizaje, los “maestros/as”, la formación específica de la dirección y la territorialidad de las formaciones en torno a la diada centro-periferia.

A diferencia de actores o técnicos, los espacios de enseñanza formal de la dirección son escasos o bien inexistentes. En nuestra muestra hemos observado trayectorias de formación híbridas, con recorridos universitarios simultáneos a experiencias en colectivos de realización artística y con el acompañamiento de figuras de referencia que suelen denominar “maestros/as”. Es necesario considerar el modo de filiación de los directores a estos agentes “maestras/os”, que suelen ocupar posiciones de poder al interior de instituciones oficiales como universidades o escuelas de formación y, al mismo tiempo, lideran espacios de consagración del ámbito independiente. En particular,

²⁰ Directora teatral, investigadora, docente y dramaturga nacida en Córdoba, Argentina en 1990. Doctora en Artes y Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente investiga sobre teatro contemporáneo en Córdoba en los años 80 con una beca posdoctoral del CONICET de Argentina bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti. Su tesis doctoral se centró en las concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente. Es profesora de la Universidad Provincial de Córdoba.

observaremos las trayectorias de directoras y directores para comprender los modos en que alguien puede formarse en el rol con el fin de producir teatro independiente en la ciudad de Córdoba. Nuestra intuición es que las concepciones con las que los artistas orientan sus prácticas están vinculadas a las tradiciones de las que son herederos, incluyendo aquello de lo que pretenden distanciarse. Recuperamos las formaciones que atravesaron, comprendiendo que los aprendizajes configuran el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones de los hacedores, en términos de Bourdieu, el espacio de los posibles (Bourdieu, 1995: 348).

A partir de las entrevistas, diferenciamos cuatro posibilidades de formación: las instituciones oficiales, espacios de formación acreditados que los y las directoras reconocen como relevantes; los espacios no formales e informales, cuyo marco es una institución independiente, un espacio familiar, o una actividad periférica de las instituciones oficiales; los y las maestras, como figuras principales; y la formación específica sobre la dirección, situaciones o prácticas a las que vinculan los aspectos más determinantes de su rol.

Contextos de aprendizaje

La heterogeneidad en las formaciones de los directores requiere categorizar sus “contextos de aprendizaje” (Martín, 2014). El contexto oficial es aquel que tiene lugar en el marco de instituciones oficiales, estructurada y conducente a una certificación validada por el Estado; el contexto no formal se ofrece en el marco de colectivos de la sociedad civil y planea una educación estructurada de algún grado, sin otorgar una certificación validada oficialmente; el contexto informal ocurre en el marco de interacciones con otras personas, en actividades cotidianas (familiares, laborales o recreativas), sin estructuración ni certificación, e inclusive pudiendo no ser intencionada.

En la ciudad de Córdoba existen tres instituciones oficiales de enseñanza artística estatal: la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que aloja en la actual Facultad de Artes a los departamentos de Teatro, Artes Visuales, Música y Cine y TV; la Universidad Provincial y su Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”; y el Seminario de Teatro Jolie Libois que funciona en la órbita del Teatro Real, el que depende del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Este es el estado actual de dichos espacios de formación. Durante los años en que las y los directores realizaron sus estudios (entre 1994 y 2005) estos espacios funcionaban con algunas diferencias en sus dependencias institucionales. Por ejemplo, la actual Facultad de Artes de la UNC era entonces Escuela de Artes y dependía de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Recién en 2012 cobró carácter de facultad. La Escuela Roberto Arlt funcionó como terciario dependiente del Ministerio de Educación hasta 1998, integrando la Universidad Provincial en 2007.

En las presentaciones de los directores, en general, se menciona fundamentalmente la trayectoria oficial como determinante del quehacer artístico. Ante la pregunta general sobre la formación las respuestas iban directamente a la educación formal, inclusive uno de ellos dijo “obviamente, bueno,

no obviamente, pero digo por mí mismo, la obviedad: hice la licenciatura en Teatro” (Marull, comunicación personal, 24 de abril de 2018), convalidando la indudabilidad del paso por la universidad. En otros casos, les entrevistades pidieron una aclaración, a lo que se les respondía que nos referíamos a su formación en un sentido amplio, lo que llevó en todos los casos a la trayectoria oficial. Marcelo Arbach, Daniela Martín, Rodrigo Cuesta, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull y Jazmín Sequeira obtuvieron un título de grado como licenciados y licenciadas en Teatro de la UNC. De ellos, Arbach, Martín, Marull y Palacios también pasaron por otras carreras artísticas o afines para complementar su formación. Martín Gaetán y Eugenia Hadandoniou completaron la tecnicatura en Interpretación ofrecida por el Seminario Jolie Libois; Maximiliano Gallo y Hadandoniou realizaron igualmente un trayecto por la licenciatura en Teatro. Gallo, Hadandoniou y Gaetán transitaron por otras carreras humanísticas y sociales de la misma universidad. Luciano Delprato cursó una parte de la licenciatura en Artes Visuales de la UNC y David Piccotto obtuvo el título terciario de profesor en Teatro de la Escuela Roberto Arlt con una formación complementaria en la Licenciatura en Gestión y Producción Teatral de la Universidad Nacional de Cuyo. La totalidad de la muestra transitó instituciones universitarias públicas de formación artística.

Estos recorridos son eminentemente institucionales, lo que significa que implican aprendizajes sistemáticos. En otras palabras, los saberes sobre el teatro están ubicados en una trama de conocimientos, situados en corrientes de pensamientos y relativamente ordenados en teorías y perspectivas. La formación universitaria de los artistas obedece a “reglas sumamente estables” de la “forma de lo escolar”, que pueden caracterizarse por su presencialidad, por la organización en “cursos” de los sujetos, por la convivencia espacial en un/os edificios específicos, por la organización del aprendizaje en un conjunto de años estipulados como ideales, por la distribución asimétrica de roles “definidos por las posiciones de saber y no saber” (Avila, 2007: 136). Los conocimientos están fragmentados en áreas teóricas, actorales, pedagógicas y escenotécnicas, que se asemejan a los roles del teatro moderno europeo.

El sistema educativo reglado presenta jerarquías relativas a los sujetos y a los objetos del saber. La primera se construye en torno a los roles asimétricos entre quienes saben y quienes no saben, docentes y estudiantes. Esta distribución desigual del saber es equiparable a la que se construye entre directores y actores (y el resto de los artistas) bajo concepciones teatrales autoritarias. La segunda se plantea en la prevalencia de algunos saberes por sobre otros. En otras palabras, la correlatividad, la carga horaria, la destreza del/a docente titular, la robustez del equipo de cátedra o el espacio físico asignado son todos factores que ponderan una materia por sobre las otras. La preponderancia puede otorgarse a las materias de composición escénica, a las de análisis textual, a las actorales, a las pedagógicas, a las históricas, a las escenotécnicas: dependerá del currículum oculto de la carrera teatral. Considerando que los planes de estudios se estructuran sobre concepciones teatrales

implícitas, las posturas logocéntricas o antilogocéntricas organizan el saber y disputan su hegemonía en las instancias de formación.

Asimismo, el contexto formal, que organiza a los sujetos en grupos que transitan cursos en el tiempo son ámbitos que viabilizan la creación de redes, y aún más importante, la integración de nuevos miembros en la comunidad teatral. La llamada “socialización secundaria” (Bourdieu, 1995) constituye, para Alegret, los procesos de socialización teatral, en el que nuevos hacedores ingresan al campo. Son los momentos en los que comienzan a tramarse redes afectivas, que luego, redundaran en proyectos escénicos.

A la par, observamos en algunas formaciones complementarias la tendencia por profundizar aspectos teóricos en el contexto de otras carreras universitarias. Como complemento de formaciones de fuerte impronta práctica, como fueron las que estos directores y directoras transitaban a fines de los 90 y principios del 2000, varias personas realizaron otros trayectos con el objetivo de profundizar el pensamiento reflexivo. Carreras como la licenciatura en Letras Modernas, Filosofía, Comunicación Social o Psicología integran el abanico educativo que los y las directoras decidieron transitar, al menos, parcialmente. En este aspecto, se percibe un apetito teórico relacionado con las características del rol: en la dirección hay una impronta teórico reflexiva que organiza el quehacer. Aun así, destacamos que este no es el único perfil directorial de la ciudad.

Un segundo contexto de aprendizaje es el no formal, que refiere a actividades que se desarrollan por fuera del sistema educativo, involucran a la comunidad y sus fines son formativos, de actualización o perfeccionamiento (Smitter, 2006: 248). En el contexto no formal, la formación queda a cargo de otras instituciones de la cultura, como las salas de teatro, las áreas de gestión de la cultura estatal o centros culturales de gestión mixta. De acuerdo al principio de “flexibilidad”, característico del contexto no formal, es posible plantear “la diversidad de estudios, la movilidad entre diversos campos de enseñanza o entre experiencias profesionales” (Smitter, 2006: 250). Otras características del contexto son la “inmediatez”, que responde a problemas específicos de manera rápida, y la “practicidad”, que prioriza el aspecto práctico y el ejercicio concreto de los contenidos (Smitter, 2006: 250). En el marco de la formación no formal ubicamos a los talleres, las formaciones en festivales, los congresos y foros de teatro.

En lo que se refiere a los talleres, éstos se configuran en los discursos de los directores como lugares ineludibles. En la representación que los artistas construyen de su propia formación, los talleres son piezas relevantes en cuanto la adquisición de saberes, la profundización de problemas de producción –una metodología, práctica, disciplina o técnica que hasta hoy atesoran– y el vínculo con maestros/as o pares. Por “talleres” los directores designan espacios de enseñanza centralmente práctica, intensiva o extensiva, con un grupo heterogéneo y reducido de estudiantes, a cargo de un/a docente que trabaja una cuestión particular, ya sea metodológica o de un problema específico de la escena. En general, les

docentes plantean un modo de trabajo muy vinculado a su práctica creativa. De esa manera, el taller funciona como laboratorio para el/la docente y para su propia metodología de trabajo. El encuadre en que se desarrollan es diverso, ya que pueden funcionar en el marco de una sala de teatro, ofrecidos por el estado o en coproducción entre ambos espacios.

Los talleres propulsados por el Estado forman parte de políticas culturales y suelen estar en vinculación con espacios independientes. Los entes estatales de los que hablamos son el Instituto Nacional del Teatro (INT), la Municipalidad y el Gobierno de la Provincia. Algunos de los talleres tomados por los directores fueron financiados con becas de formación del INT para ser cursadas en Buenos Aires. Este sería el caso de Eugenia Hadandoniou y la cursada del taller de Guillermo Cacace en Buenos Aires. Otro caso sería Belén Pistone, que asistió a la Escuela de Ana María Bobo mediante la misma beca y el de María Palacios que realizó una estancia de formación en dirección en el Teatro San Martín bajo la tutela de Luis Cano. En otros casos, son los entes estatales locales quienes financiaron parte de las visitas nacionales o internacionales. Estas visitas ofrecieron talleres tanto en espacios del Estado como en vínculo con otras instituciones del campo teatral o cultural de la ciudad, como, por ejemplo, la asociación del estado municipal mediante el Centro Cultural España Córdoba²¹ con la sala teatral Documenta Escénicas que, en 2006, gestionaron la visita de Vivi Tellas para dictar un taller en el marco del ciclo *Hipervínculo*.

Observamos que en general, las instancias gestionadas o cogestionadas por el estado brindan espacio a “maestros” consagrados; además, esas instancias suelen ser gratuitas, a bajo costo o becas, por lo que siempre hay una selección previa de los participantes. Por ello suponemos que este tipo de talleres adquieren una notoriedad especial y por eso son puntualizados con mayor exactitud en las trayectorias. Otros talleres de menor notoriedad se realizaron en el marco de espacios independientes con maestros locales o maestros foráneos con menor renombre que en las instancias avaladas por el Estado. En general, los talleres independientes son solventados por sus asistentes.

En cuanto a foros, festivales, eventos, encuentros de hacedores o espacios de debate son considerados como instancias formativas relevantes y específicas por Arbach, Marull, Martín, Palacios y Sequeira. Las instancias enumeradas por estos directores y directoras son: las ediciones de la Maratón de Teatro, del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, el encuentro en torno a la formación teatral La Juguera, ayudantías en la Licenciatura en Teatro y los congresos del GETEA. Los directores participaron de dichos espacios por su carácter de estudiantes o como ayudantes de los eventos invitados por sus docentes. Es decir, fue debido a su pertenencia institucional que estuvieron en contacto con estos

²¹ El Centro Cultural España Córdoba es cogestionado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de Córdoba

espacios de formación. Observamos que en buena medida estas instancias están vinculadas a lo universitario, ya sea por su marco de realización, por los actores involucrados o por las temáticas tratadas. Las instituciones oficiales de formación suelen estar ligadas a la organización de distintas instancias del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, como, por ejemplo, foros de debate, presentación de funciones en sus instalaciones, conformación de jurados para la presentación de obras locales. Es habitual que docentes y directivos sean convocados/os para colaborar en el evento.

El tercer contexto de aprendizaje es el informal, el que refiere al “proceso educativo que acontece indiferenciada y subordinadamente a otros procesos sociales” (Martin, 2014: 4), es decir, se desarrolla sumido en otras actividades que producen una “experiencia espontánea y cotidiana” (Smitter, 2006: 243). Los aprendizajes son provocados por estas vivencias emplazadas en el entorno del “trabajo, la familia y el ocio” (Martin, 2014: 4). Para los y las entrevistadas, corresponden a este contexto aquellos saberes vinculados a la esfera familiar y de la vida privada. Belén Pistone reconoce que es su madre – una artista visual– quien siembra en ella el interrogante por la obra propia como un motor de las búsquedas escénicas. Eugenia Hadandoniou admite que su temprana proximidad a lo teatral se debe a los juegos expresivos que su tía alimentó y al acceso a literatura teatral de la mano de su padre. María Palacios también recuerda una infancia repleta de juegos teatrales posibilitados por su familia. Luciano Delprato observa que su práctica escénica se nutrió de la convivencia con el mundo de las artes visuales, dado que su padre era artista visual. Maximiliano Gallo plantea que su primera y gran maestra teatral era una amiga de su familia, alguien con quien compartía una cotidianeidad propia de la vida privada: Mariel Boff, que además de su vecina era ya una artista reconocida del campo teatral independiente. De estos casos puntuales, podemos decir que la inmersión en un ambiente familiar artístico ejerce una influencia fuerte en las trayectorias formativas posteriores, dado que los primeros aprendizajes teatrales se ubican en etapas tempranas de la vida. Quienes tuvieron estas vivencias artísticas tienen además la capacidad de registrarlas como experiencias relevantes, es decir, ejercitan una reflexividad que ilumina esos momentos “domésticos” para reconocer su valor en el presente.

En torno a las relaciones entre los contextos, observamos la centralidad de la Universidad Nacional de Córdoba en la trama formativa de la ciudad. Smitter afirma que, en la medida en que “el sistema educativo sea abierto, flexible, dinámico” se darán relaciones sinérgicas entre “la educación formal, no formal e informal” (Smitter, 2006: 246). Este sería el caso de los contextos de aprendizaje en la ciudad de Córdoba, que potencian la profundización de problemas de producción, el afianzamiento de la comunidad teatral y la diversidad de procesos escénicos. Las prácticas se imbrican debido a la presencia de personas específicas que circulan en los tres contextos y por la interrelación que se da entre la licenciatura en Teatro de la UNC y el teatro independiente –y de sus espacios, referencias y recursos–.

Aunque el nivel universitario es considerado una instancia de privilegio, a la que accede sólo una parte de la ciudadanía y queda restringida para buena parte de los sectores populares, es el espacio de formación que habilita mayores equidades²². La universidad es la instancia que mayor universalidad brinda en la formación artística, ya que los otros contextos de aprendizaje son aún más privativos. La gratuidad y el carácter público de las carreras artísticas universitarias permiten que muchos y muchas ciudadanas puedan acceder a una educación artística que les sería inalcanzable si dependiera de sus propios recursos. Los talleres independientes, por ejemplo, requieren ser solventados por sus estudiantes. A la vez, la formación informal requiere de herramientas reflexivas para la adquisición de conocimientos mediante la experiencia, por lo tanto, es más viable incorporar saberes informales si se ha atravesado la formación universitaria.

Maestros y maestras

La noción de maestro es en sí controvertida. En nuestro estudio, aparece en los discursos de los entrevistados de un modo natural, es decir, sin reparos o desnaturalizaciones. Designa aquel o aquella docente del cual tomaron buena parte de sus aprendizajes. Esta denominación diferencia a un o unas docentes por encima de todos los demás formadores que atravesaron su trayectoria. Marcelo Arbach propone una conceptualización que complejiza lo anterior: “son como mentores. Es el vínculo. Para mí lo importante no es la transmisión de conocimiento sino qué vínculo armas y cómo ayudas al otro a encender su fuego” (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019).

Todos los directores reconocen tener maestros y de los 32 maestros que se mencionan, 23 estaban radicados en Córdoba y 9 estaban radicados en otras ciudades (6 de Buenos Aires). Observamos las coincidencias y disidencias entre estos: 27 maestros eran distintas personas, mientras que 3 de ellos se compartían (4 directores reconocían a Jorge Díaz, 2 directores a Paco Giménez y 2 directores a Rodrigo Cuesta como maestros)²³. En otras palabras, cada director se filia a más de un maestro/a en su trayectoria. La supuesta fidelidad del discípulo a su maestro entra en cuestión, ya que el binomio no es exclusivo y cada quien va *armando su propio altar de santos*. Por otro lado, identificamos el espacio de primer contacto con el maestro/a, diferenciando los contextos formales (7 de 12), los no formales (5 de 12), entre talleres y festivales. Algo que podemos observar es que, en buena parte de los casos, los maestros/as no quedaron circunscriptos a un contexto en particular: de las clases oficiales se pasó a las no formales, y del taller se pasó a compartir espacios cotidianos (eventos sociales,

²² Si bien se impulsan transformaciones para revertir esa realidad de acceso desigual a la universidad, llevadas adelante por fuerzas políticas progresistas, la tendencia aún no logra ser erradicada.

²³ Las 27 personas que fueron consideradas maestras/os son: Alberto Fidani, Ana María Bobo, Ana Ruiz, Ana Yukelson, Camila Sosa Villada, Cipriano Arguello Pitt, Daniela Martín, Dardo Alzogaray, Eddi Carranza, Elisa Gagliano, Eva Bianco, Graciela Frega, Guillermo Cacace, Jorge Díaz, José Luis Valenzuela, José Sanchis Sinisterra, Lisandro Selva, Luis Cano, Marco Antonio de la Parra, Mariel Boff, Mauricio Kartun, Oscar Rojo, Paco Giménez, Roberto Videla, Rodrigo Cuesta, Rubén Schumacher, Sergio Blanco

procesos de creación, compartir la vida en sí). Este movimiento podría ser característico del binomio maestro-discípulo que se construye en el teatro independiente.

Este panorama de situación se relaciona, también, con una dimensión de análisis de género. De esa totalidad de 27 maestros, 22 son varones y 10 son mujeres o identidades femeninas. Aunque hay una gran mayoría de maestros varones, hay otros aspectos por leer. En primer lugar, observamos que principalmente mujeres toman como maestras a mujeres y que, 3 de ellas toman a pares –varones o mujeres– como referentes. Sólo uno de los directores varones toma a pares como referentes. De quienes tomaron a pares como maestros (4 de 12) son en su mayoría mujeres (3) las que referencian a otras mujeres (6). Podemos leer que las mujeres pueden referenciar a un/a par como maestra/o, mientras que los demás sólo asocian la figura del maestro a asimetrías y jerarquías etarias y de capital simbólico. En general, los varones toman a varones consagrados como maestros, mientras que las mujeres referencian a consagrados en simultáneo con mujeres pares. En otras palabras, las directoras son capaces de deconstruir variables de prestigio y poder para reconocer a una persona como un maestro/a: la edad y el género, mayor y varón, dejan de ser condición exclusiva de los referentes.

En segundo lugar, las directoras mujeres mencionan como importante en sus formaciones a los espacios familiares o íntimos. En el caso de los espacios privados como educación informal, encontramos a 5 de los 12 directores que señalaron que en su fuero familiar recibieron una formación relevante para sus prácticas actuales. En general, asociado a un familiar artista y a juegos teatrales intuitivos. No es un dato menor que la mayoría de los y las directoras que reconocen el ámbito íntimo como espacio de formación relevante sean mujeres.

Formación específica en la dirección

En relación con la formación específica en dirección, los discursos de las entrevistas aparecen como fuente de aprendizajes, cuatro contextos: a) los espacios académicos o de reflexión teórica vinculada a procesos formales, b) la práctica actoral, c) la práctica misma de dirigir, d) la observación a otro director o la realización de asistencias de dirección. De estos cuatro contextos, sólo el primero responde a contextos formales de aprendizaje, mientras que los últimos tres a contextos informales, donde el aprender depende de las interacciones y de la capacidad de sistematizar la propia experiencia. Ningún director mencionó un taller como espacio de aprendizaje de la dirección. Esto no quiere decir que no hayan asistido a talleres de dirección, sino que estos espacios no fueron significativos como sí lo fue la experiencia (observar, actuar o hacer) o bien, la academia.

Sabemos que la tradición cordobesa de producción de teatro independiente mantiene cierto resquemor por la figura de la dirección. En la creación colectiva arraigada en la historia del teatro independiente a lo sumo se reconoce a un coordinador grupal. Es por esto que el comienzo del rol es un aspecto a tener en cuenta, especialmente porque adquiere dos motivaciones: una instancia académica o una instancia de reconocimiento grupal. En su mayoría, se da en el marco de una situación

educativa como un trabajo final de carrera o una cátedra. En estos casos hubo un interés en ingresar en ese rol desconocido, pero al resguardo de una situación de exploración, de aprendizaje y evaluativa. En otros casos, el rol se asumió por el reconocimiento de sus pares, que le confirieron a un/a integrante del grupo una serie de tareas particulares y un lugar de la mirada singular.

Conclusiones

En síntesis, la primera cuestión que ponderamos es la configuración de la Universidad Nacional de Córdoba como un agente central en términos de reconocimientos. No sólo porque las prácticas de los nuevos hacedores se configuran, en buena medida, entre sus pasillos, sus aulas, sus instancias de interacción académica, de encuentro lúdico y de fiesta, sino también porque es el espacio institucional al que les hacedores vuelven, ya sea como docentes o como referentes para las nuevas generaciones. Hay que considerar, también, que el festival más relevante a nivel de la ciudad continúa siendo el Festival Internacional de Teatro del Mercosur y suele estar íntimamente relacionado con el departamento de teatro de la Universidad. El vínculo está dado porque en general son las mismas personas que tienen a su cargo responsabilidades organizativas o de selección de programación local y porque suelen promoverse instancias específicas de intercambio institucional. Más adelante profundizamos otras instancias de distinción que convocan a personas involucradas de la universidad para jurados, como especialistas del campo. Como dijimos, la Universidad Nacional de Córdoba es una institución clave al interior del teatro independiente.

La segunda cuestión a destacar es la importancia de las políticas culturales de formación de hacedores por parte del Estado. Estas instancias y su correspondiente asignación de recursos suelen suscitar debate alrededor de la dicotomía artistas vs. comunidad. La discusión gira en torno a si los beneficiarios de las políticas son los hacedores, en una lógica centrípeta y endogámica, o se beneficia al público, entendido siempre como el público no especializado al que se quiere ofrecer un arte “culto”. A partir de nuestro estudio revisamos cómo los talleres –de costo oneroso, por cierto–, organizados por distintas gestiones municipales, provinciales o nacionales en los años que nuestros directores y directoras se formaron, fueron determinantes para su modo de dirigir hoy. Es por eso que deben ser entendidos realmente como una inversión: nuestro análisis apunta a entenderlos de ese modo. Argumentamos el impacto que tuvieron esos recursos estatales en las prácticas actuales, ya que los talleres organizados por el estado fueron especialmente relevantes para los referentes de una generación. Lo que, es más, no sólo fue una cuestión de gestión, sino que la participación de esos directores nóveles fue subvencionada por el Estado. Es decir, el Estado realiza la curaduría de una formación, la concreta y, además, beca a sus participantes. Un panorama muy diferente sería el de una generación que sólo pueda formarse en talleres privados, cuyos costos de organización se trasladaran a los participantes. Ese otro escenario (hipotético) sólo le permitiría asistir a quienes son privilegiados por razones de clase, o bien, les permitiría viajar cada semana a Buenos Aires para tomar clases con

un maestro o inclusive establecerse allí a costa de la propia riqueza. Es más democrático y equitativo que el Estado sea quien provea, garantizando estas formaciones específicas mediante la organización de talleres o el otorgamiento de becas de formación. Si bien la inversión no fructificó ahí mismo, lo hizo 10 o 15 años más tarde, en la generación que estamos estudiando.

La tercera cuestión que valoramos de las trayectorias formativas es la perspectiva descentrada y feminista que lentamente va tomando lugar. En contra de las tradiciones que elevaban como maestros a figuras consagradas masculinas, esta generación da pasos hacia reconocer a pares, subalternos como ellos y ellas, como maestras y maestros. Esa operación no sólo es del orden generacional, sino también adquiere un carácter de género. Destacamos también que ese corrimiento es llevado adelante principalmente por directoras mujeres. Quizá exista una relación con la ausencia de referentes mujeres en la generación mayor a ellas, pero lo cierto es que la imagen estereotipada del maestro, varón y mayor, se desdibuja y aparecen una infinidad de maestras, que son amigas, pares y colegas.

Bibliografía

Avila, O. S. (2007). Reinenciones de lo escolar: tensiones, límites y posibilidades. En R. Baquero, G. Diker y G. Frigerio, *Las formas de lo escolar*, (135-151). Del Estante Editorial.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.

Martín, R. B. (2014). Contextos de Aprendizaje: formales, no formales e informales. *IKASTORRATZA. e-Revista de Didáctica* 12, 1-14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4786184>

Smitter, Y. (2006). Hacia una perspectiva sistémica de la educación no formal. *Laurus. Revista de Educación*, 12(22), 241-256. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76102213>

Ficción de origen, o de cómo el teatro se imagina a sí mismo en el Virreinato del Río de la Plata

Milena Bracciale Escalada²⁴
UNMdP – INHUS – Celehis
milenabracciale@gmail.com

Palabras clave: Virreinato del Río de la Plata – teatro – origen – Kartun – Demaría

Resumen

Este trabajo proyecta un enfoque comparado entre dos piezas teatrales estrenadas en un lapso reciente. Nos referimos a *La Vis Cómica*, de Mauricio Kartun, estrenada en 2020, suspendida durante la pandemia, y re-estrenada en abril de 2022. Y a *La comedia es peligrosa*, de Gonzalo Demaría y Ciro Zorzoli, estrenada en 2021. Ambas fueron puestas en escena en el marco del teatro oficial y sitúan su fábula en el virreinato del Río del Plata. Al mismo tiempo, eligen entre sus protagonistas a un grupo de actores y actrices que desean desarrollar su arte. De esta forma, los dos espectáculos elaboran una ficción de origen no solo sobre el virreinato, sino más precisamente sobre el teatro durante ese periodo. Proponemos comparar la mirada ofrecida por cada uno de ellos para deslindar similitudes y diferencias a fin de advertir cómo el teatro imagina, desde la ficción y la contemporaneidad, la constitución del campo, es decir, su propio origen.

Introducción

Poco sabemos del desarrollo del teatro en el virreinato del Río de La Plata. Algunas investigaciones han revelado las peculiaridades arquitectónicas, los textos estrenados, los actores y actrices, las costumbres del público y las imposiciones del virrey Vértiz en el famoso Teatro de la Ranchería. Así, paulatinamente, se van develando detalles que nos hablan de un origen tan cautivante como borroso. Mucho más hincapié se ha hecho en el desarrollo posterior del teatro, en especial a partir del período rosista y, de manera definitiva, durante la aparición de los Podestá y del *Juan Moreira* de Gutiérrez. La crítica, la historia y la investigación está en proceso de revisión de muchas de las afirmaciones que se han cristalizado durante años, acerca de cuál es el verdadero origen del teatro nacional, quiénes participaron, si hubo o no mujeres dramaturgas, actrices, etc. Pero más allá de eso, me parece al menos llamativo destacar que es el propio teatro contemporáneo, la propia dramaturgia actual, la que está poniendo sobre el tapete la cuestión del origen. De hecho, entre 2020 y 2022, podemos identificar el estreno de dos espectáculos que ubican cronológicamente la trama de sus textos en el virreinato del Río de La Plata, en vinculación directa con el quehacer teatral. Nos referimos a *La Vis Cómica*, de Mauricio Kartun, estrenada justo antes de la pandemia, suspendida luego de una breve temporada a raíz del aislamiento obligatorio, y reestrenada recién en mayo de 2022; y a *La*

²⁴ Profesora, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la UNMdP, donde se desempeña como ayudante graduada regular en el área de Literatura Argentina. Investiga teatro argentino desde el año 2006. Coordina la sección sobre teatro Reseñas en Proscenio, en *Reseñas Celehis*; es parte del comité ejecutivo de la revista *Cuarenta Naipes* y miembro actual de la comisión directiva de AINCRIT. Es actriz y Profesora de Juegos Dramáticos por la UNICEN, donde imparte seminarios de posgrado en la maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica.

comedia es peligrosa, de Gonzalo Demaría y Ciro Zorzoli, primera obra teatral estrenada en el Teatro Cervantes, una vez levantadas las restricciones que impedían el desarrollo de la presencialidad plena en los teatros. Es decir que, en un período prácticamente contemporáneo, dos obras teatrales estrenadas en la ciudad de Buenos Aires –y en el caso de *La comedia es peligrosa* con funciones también en otras ciudades del país–, revisan e imaginan, desde el humor, una ficción de origen para el teatro desarrollado en estas tierras. A lo largo de las siguientes páginas, propongo describir y comparar cómo son esos orígenes imaginados por Kartun y Demaría, e intentar responder por qué razón esta temática aparece de manera reiterada en este momento en particular del teatro argentino.

Desarrollo

En ambos casos, la autorreferencialidad y la metateatralidad funcionan como dispositivos aglutinadores, que dan pie al tema central de las dos piezas: las relaciones de los artistas con el poder. Pareciera que *La Vis Cómica* corresponde a un período anterior al de La Ranchería mientras que *La comedia es peligrosa* se ubica en el momento preciso en el que se debate la fundación de dicho coliseo. Lo que resulta llamativo es que a través del humor ambas puestas elaboran un mito de origen desacralizado: los artistas son tráfugas, pasan hambre; desarrollan su labor como pueden, debatiéndose entre el quehacer artístico y el contrabando; si es necesario, se venden al mejor postor, porque las necesidades los apremian y “entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente”, como diría Arlt, “no es posible pensar en bordados” (Prólogo a *Los Lanzallamas*, 1931). Al volver al origen y desde una perspectiva focalizada en el desenvolvimiento del teatro, Kartun y Demaría deconstruyen sardónicamente la mirada sobre la identidad nacional, derrumbando el mito de la Argentina de la abundancia y la prosperidad. Así lo afirma Angulo en *La Vis Cómica*: “Confiábamos en la América próspera y pura y caímos en el emporio criollo del contrabando y de la rapiña. Estamos atascados; temporariamente, pero estamos atascados en este fango de pudrición virreinal, en esta Babilonia del sur. Saldremos, confíen, pero entre tanto hay que apechugar” (Kartun, 2022: 18). Teniendo en cuenta el sostenido y firme posicionamiento ideológico de Kartun, no parecen caber dudas acerca de que esta necesidad del “apechugar temporario” alude de manera humorística a la era Macri, cuando, como Angulo, los dirigentes se defendían de los reclamos del pueblo con afirmaciones del tipo “pasaron cosas” y con pedidos de colaboración, comprensión y paciencia, porque, finalmente, llegaría la fortuna. Hasta se les pedía que en sus casas se abrigaran para ahorrar energía; nada de andar en patas y remera, expresiones literales del entonces presidente de la nación. En el caso de Demaría, los artistas pasan hambre y el autor trabaja sobre toda una estela de recursos escatológicos que, además de provocar humor, revelan el estado de miseria y marginalidad, que se contraponen en forma obscena al derroche de comida del que goza el obispo. La desigualdad es ostentosa.

La ubicación de ambas fábulas en un pasado remoto no oblitera la relación con el presente, sino que más bien la sobredimensiona. Como si ambos autores afirmaran desde el teatro que no hay

nada nuevo bajo el sol, empleando el humor como recurso corrosivo de crítica social para denunciar las inequidades y para dismantelar la precariedad de los artistas, cuya situación los conduce a perder cualquier tipo de excepcionalidad, aura o idealización. Los artistas aparecen así en absoluto desacralizados. Angulo resulta ser el ejemplo extremo, cuando luego de criticar sin miramientos a los artistas oficiales, porque el pregonero posee el monopolio de los espectáculos públicos, consigue obtener su puesto y su transformación es copernicana. Primero critica con dureza la cercanía con el poder: “mascotas del poder, vergüenza dan. Claro, trabajan por componenda, porque si fuera por mérito... Lo que hace ese miserable es auténtica corruptela. Humilla el arte dramático. Encima bufón de virrey...” (Kartun, 2022: 20). Sin embargo, su intransigencia desaparece en forma abrupta cuando hay recambio de virrey y ese lugar puede ahora ser ocupado por él mismo: “No hay un segundo que perder. Si es el recambio hay que golpear de inmediato [...] Quien pega primero pega dos veces [...] Señor Isidoro, a vuelapluma ya mismo una loa de bienvenida; corta que la memorizo en lo que va de acá de la playa al cabildo [...] Bien ceremonial. No sabemos el nombre del nuevo peluca así que va todo con Su Merced” (Kartun, 2022: 23). Su mujer le recuerda que “hay capucha en ese uniforme” (Kartun, 2022: 27), pero Angulo disfraza la situación con excusas morales y ejemplificadoras, aunque hacia el final, por supuesto, le saldrá el tiro por la culata.

En el caso de Kartun, la autorreferencialidad sirve, otra vez, para desacralizar la mirada sobre el arte con un recurso frecuente en su dramaturgia que podemos calificar de auto ironía. Así, las definiciones sobre el teatro, remarcadas de manera artificiosa y sobredimensionadas, sostienen que es “un truco barato si los hay” (2022: 7), una “ganga miserable” (2022:7); que “peor es robar” (2022: 10), entre muchas otras expresiones por el estilo. A su vez, este estado del teatro se condice con la condición bárbara y poco evolucionada del virreinato, donde todo es fango y podredumbre. Es decir, como sentencia Berganza, el teatro no puede ser aquí de otra manera, en “esta ranchada”, en “este paisaje deprimente. Liso el teatro acá como la pampa” (Kartun, 2022: 8-9).

Gonzalo Demaría, por su parte, pone en escena la lucha de los artistas por obtener un espacio propio donde desarrollar su arte. Hasta este momento, el teatro se practicaba de manera itinerante y supeditado a los riesgos de la intemperie y los caminos. De esta forma, trae a colación toda una serie de hechos y personajes históricos, tales como el virrey Vértiz o el marqués de Loreto. Tanto Kartun como Demaría elaboran sus tramas tomando como base la literatura del siglo de oro español, como dispositivo de creación escénica y como referencia obligada a raíz de la ubicación cronológica y geográfica de sus piezas. Kartun parte de un episodio de las novelas ejemplares de Cervantes, en particular, de *El Coloquio de los Perros*, de donde extrae el personaje de Berganza, el perro narrador y didascálico de su propuesta dramática. Demaría, a su vez, trabaja sobre el formato de las comedias de enredos propias del Siglo de oro, a partir de recursos escénicos como los equívocos, los disfraces, las infidelidades y, sobre todo, el ritmo vertiginoso. Desde ese marco, las alusiones anacrónicas a la

territorialidad concreta del espectador/a del siglo XXI argentino son permanentes y, siempre, jocosas. Así, podemos identificar referencias al uso del lenguaje inclusivo, pero también a la puja por el terreno, en tanto un sector poderoso vinculado a la Iglesia quiere la misma concesión para construir allí un estacionamiento de carruajes. Es evidente el guiño a los intereses pecuniarios del mercado por sobre el valor artístico, muy en boga en los tiempos que corren.

Hay algo de patetismo en la fragilidad que atraviesan los artistas en ambas obras. Estos autores se ríen de sí mismos, de su propia labor, de la puerilidad del arte, de la mezquindad que rodea la profesión, pero, al mismo tiempo, la exacerbación del patetismo, además de hacer reír, denuncia la fragilidad de la profesión.

Estos dramaturgos manifiestan otro elemento común: el trabajo minucioso sobre el lenguaje, al punto de elaborar tramas que desafían la capacidad cognitiva del espectador/a, que ya no se arrellana tan cómodamente en su butaca. Más bien se le exige una posición activa, un cuerpo atento y comprometido. Hay que ejercer una atención permanente y concentrada, para poder seguir el ritmo intenso y vertiginoso del verso rimado con el que Demaría elabora toda su escritura –lo que constituye también un alto desafío para el trabajo actoral– o para captar las humoradas kartunianas y sus acostumbrados juegos léxicos con términos anacrónicos, en desuso y hasta inventados.

En las tramas elaboradas por ambos escritores se reiteran escenas que se construyen como teatro dentro del teatro. No solo aquellas propias de los procedimientos del siglo de oro, en las que los personajes se hacen pasar por otros –esta es la base del enredo que escenifica Demaría, donde una actriz de poca monta interpreta a una falsa virreina– sino también momentos concretos en los que asistimos a una puesta teatral. En el caso de Kartun, esas escenas suelen ser narradas. Angulo cuenta su experiencia escénica como pregonero, desde su éxito hasta su estrepitoso fracaso:

ANGULO.– ¡Como ha gustado esa composición, farándula, pero cómo ha gustado! Yo parado allí en las escalinatas del cabildo; la nueva regencia disfrutando sorprendida mi irrupción. Mi osada irrupción. Se rompieron las manos. Elogiado el vestuario y la composición, compañía. Esas estrofas... “¿Y quién es nuestro Cervantes?” Preguntaba. El virrey claro, “¿quién es...?” Don Isidoro Barranco, guarda el tino cervantino, más no añora el brazo manco... ¡Me la ha festejado esa ocurrencia...! Sabrá indultar maestro que lo invadí en el campo de la rima pero me iluminó la vis cómica y...

ISIDORO.– Que me invadió no es nada, Angulo, me cambió el apellido, soy Salazar no Barranco.

ANGULO.– Ah sí, ¿y rimaba con manco? Busqué una rima al azar, Salazar.

(Kartun, 2022: 25)

Demaría, por su parte, pone una escena final en la que los artistas, luego de haber obtenido el espacio para la construcción de su teatro, ensayan la obra que será representada frente a las autoridades y con la que darán estreno a su espacio escénico. Allí se destaca el personaje del esclavo, que cumple la función de ser el integrante más bajo del escalafón social pero sobre quien recae, no

por casualidad, la mirada positiva de la obra. Es el pícaro, seductor y buen amante —reemplaza al virrey en su noche de bodas, como pantalla para acallar los rumores de homosexualidad, y la falsa actriz virreina queda realmente satisfecha y feliz con su despliegue—, pero además es el único letrado capaz de leer a los franceses y pregonar toda una ideología liberadora y de derechos que atenta contra la esclavitud. Al mismo tiempo, rechaza sus beneficios personales por el bien común, puesto que cuando obtiene el sello del virrey elige firmar la posesión del terreno para el teatro antes que su propia libertad, pese a las súplicas de su amante actriz. Es, de hecho, él quien sugiere una obra para estrenarse en la inauguración del teatro, lo que, por supuesto resulta problemático, porque la temática es censurable por las autoridades, en especial por el futuro virrey Loreto, que no tiene el ímpetu progresista de Vértiz. La puesta en escena de ese texto libertario fracasa, pero, pese a ello, la obra culmina con final feliz, con música y baile, no sin antes tratar todos los temas vinculados al origen del teatro, a las condiciones precarias del arte escénico y a sus relaciones conflictivas con el poder de turno, que hoy no es solo el Estado sino también el mercado: la censura, la marginalidad, la desigualdad social, las injusticias.

Consideraciones finales

Nos preguntamos al comienzo de estas páginas las razones de esta coincidencia en este momento en particular del teatro argentino. El estreno del Cervantes sabemos que realiza un doble homenaje, a los 100 años de fundación de ese teatro y, a través suyo, al origen del teatro en estas tierras, al recordar escénicamente la fundación de La Ranchería en vinculación con las reminiscencias del teatro español. Podríamos aquí hipotetizar acerca las repercusiones de la pandemia en la escena local, aunque en ese caso la obra de Kartun quedaría por fuera, puesto que su estreno y escritura es anterior a la eclosión del covid-19. Más allá de esto, lo que está claro es que ambos autores coinciden en formular desde el escenario un mito de origen del teatro en el Río de La Plata. Para ello, ubican sus tramas en un pasado remoto, construyen sus fábulas desde la influencia del siglo de oro español y desacralizan el aura del artista, mostrándolo con hambre y miseria en el fango del virreinato. El humor, la autorreferencialidad y la metateatralidad son recursos comunes en ambos espectáculos, direccionados en los dos casos a ejecutar un correlato con la territorialidad y temporalidad del espectador/a contemporáneo. Ambos textos poseen una densidad crítica contra los abusos del poder, la desigualdad y la corrupción, que sin dudas alude al tiempo presente. Doble intencionalidad, entonces, la de hacer reír y la de homenajear el origen del teatro, para producir una mirada memorialista y, a su vez, habilitar el cuestionamiento, los debates y la discusión acerca de la situación actual de los vínculos, por momentos incestuosos, de los artistas con el poder de turno y, por extensión, con el mercado.

Bibliografía

Arlt, R. (1931). Prólogo. En *Los Lanzallamas*. Disponible en:
<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/escritura1/wp-content/uploads/sites/119/2020/05/ARLT-R.-1931-Los-lanzallamas-Pr%C3%B3logo..pdf>

Kartun, M. (2022). *La Vis Cómica*. Buenos Aires, Atuel.

José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional

Dubatti, Jorge²⁵

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires /
Academia Argentina de Letras
jadubatti@gmail.com

Palabras clave: Teatro argentino – cultura argentina – depreciación – teatro popular – Armando Discépolo

Resumen

Entre el sábado 26 de julio y el jueves 7 de agosto de 1924, el diario *Crítica* realizó la encuesta “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”, que respondieron personalidades de diversos campos y disciplinas. La encuesta, valioso documento para la historia de la escena porteña en los años veinte, se abre con la entrevista a José Ingenieros, a quien *Crítica* define como “un hombre que va al teatro”, y considera que esta condición es “cosa no muy generalizada en nuestro ambiente literario y artístico, aunque parezca raro”. En nuestro artículo analizamos las observaciones de Ingenieros sobre el teatro de Buenos Aires. La expresión que entrecorrimos en el título proviene del epígrafe a la foto de Ingenieros que reproduce *Crítica*: “El Dr. José Ingenieros que responde a nuestra encuesta, haciendo una rara apología de nuestro teatro nacional”. Ingenieros afirma no coincidir con la consigna de la encuesta, valora la dimensión comercial de la actividad escénica, destaca precursoramente la producción de Armando Discépolo (*Mateo*), cuestiona el rol de los críticos teatrales y pone en primer plano la relevancia del “juicio del público” en las dinámicas del teatro.

El diario *Crítica* incluye una participación de José Ingenieros en la encuesta “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”, publicada entre el sábado 26 de julio y el jueves 7 de agosto de 1924. Queremos destacar aspectos de la lúcida mirada de Ingenieros sobre la actividad teatral, en varios puntos coincidente con relecturas contemporáneas de los aportes de los años veinte y de sus teatristas (especialmente Armando Discépolo, quien desarrolló el grotesco criollo) a la historia de nuestra escena.

Hemos estudiado esta encuesta en otras oportunidades (Dubatti, 1991 y 2012). Se trata de un valioso documento sobre el teatro nacional en los años veinte, que ilumina las relaciones de diálogo y desencuentro entre el campo teatral, el campo cultural, sectores universitarios y de poder político, jurídico y militar. Quince personalidades de diferentes disciplinas aceptaron responderla: junto a Ingenieros, dieron su visión Arturo Goyeneche (político radical), David Peña (historiador y dramaturgo), Ricardo Rojas (historiador y profesor universitario especialista en literatura argentina),

²⁵ Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Desde 2015 Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (renovado por concurso en 2022). Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega).

José Ignacio Garmendia (militar), Emilia Bertolé (pintora y poeta), Antonio de Tomaso (político socialista), Juan Luis Ferrarotti (jurisconsulto), Alberto Palcos (historiador y profesor universitario), Enrique Dickman (médico, escritor y político socialista), Carlos Iburguren (escritor y jurisconsulto nacionalista), Nicolás Coronado (crítico teatral), Alfredo Palacios (político socialista), Antonio Dellepiane (historiador y educador) y Herminio J. Quirós (jurisconsulto y profesor universitario).

Depreciacionismo antiteatral

En la presentación de la encuesta (*Crítica*, 26 de julio, sin firma), bajo el título “Rodríguez Larreta y Vacarezza” (en referencia a Enrique Larreta y Alberto Vacarezza, señalados por los periodistas como exponentes de las dos tendencias polarizadas de nuestra dramaturgia: el “teatro de arte” y el “teatro mercantilizado”), se califica rotundamente el presente y el pasado inmediato y se idealiza la primera década del siglo XX (más tarde canonizada por la crítica y la investigación especializada como “época de Oro” del teatro argentino²⁶):

El teatro nacional es malo. He aquí una afirmación rotunda que no discuten ni los mismos autores. Y aun las personas menos versadas en estos asuntos pseudo-literarios, saben que el teatro de los primeros años, el de Florencio Sánchez, por ejemplo, no ha sido superado, ni lo será, probablemente, ya que una orientación mercantilista aleja cada vez más de la escena al autor que no es, al mismo tiempo, un excelente “productor”, como se dice en el lenguaje comercial. (*Crítica*, 26 de julio de 1924: 6).

La nota introductoria reconoce que “en todos los ambientes tiene la producción artística, aparte de la finalidad puramente estética, una finalidad económica” y que “los países más civilizados son aquellos, precisamente, que colman de riqueza a Anatole France, a Bernard Shaw o a Chesterton”. Pero los encuestadores no están dispuestos a “poner en idéntico plano, a igualdad de éxito económico, a Guido de Verona, el autor de *La suegra de Tarquino*, y a ciertos revisteros de algún teatro bonaerense”. Por eso llaman a opinar a “nuestros lectores” y convocan para la encuesta a “los más capacitados”. De los quince, solo José Ingenieros y Nicolás Coronado (y parcialmente Ricardo Rojas) realizan un análisis positivo del teatro coetáneo y del pasado inmediato en Buenos Aires. Aunque con diversos matices y en diferente grado (lo que no permite un dictamen general uniforme), las/los otros/as entrevistadas/os señalan aspectos negativos o cuestionables del teatro argentino, por lo que podemos filiar sus posicionamientos a una corriente de opinión depreciacionista, desvalorizadora, generalmente sin sustento en “horas teatro” de experiencia expectatorial.²⁷ Esta actitud frente al teatro por parte de agentes centrales de nuestra dirigencia y cultura encuentra otros exponentes (insistimos, siempre con aristas e intensidades diferentes) en Enrique E. Rivarola (“El teatro nacional”, 1905), Juan Agustín

²⁶ Véase al respecto, Dubatti 2013 y 2014.

²⁷ Es decir, se juzga al teatro sin o con poca experiencia de expectación en los acontecimientos escénicos.

García (*Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*, 1921, y *Nuestra incultura*, 1922) o Joaquín V. González (entrevista “Sobre el teatro nacional” en *La Nación*, 23 de mayo de 1920). ¿Existió un pensamiento antiteatral²⁸ (específicamente orientado a las prácticas argentinas) en nuestra cultura durante décadas? ¿Existe en ciertos sectores todavía hoy? (Estudiamos un caso en Dubatti, 2005). José J. Podestá reconoce en sus memorias *Medio siglo de farándula* (1930) que, cuando se instala en el Apolo en 1901, debe construir un público que aún no existe en Buenos Aires y para eso debe convencer a los “enemigos declarados de nuestro incipiente arte; negadores intransigentes de un futuro teatro nacional” (Podestá, 1986: 124). En *Veinticinco años de teatro nacional* (1927), Alfredo Bianchi afirma que “los autores abandonaron todo ideal artístico para correr únicamente tras el éxito material” (17). En el “Estatuto y Reglamento” fundacionales de la Academia Argentina de Letras, en 1931, se expresa especial preocupación por trabajar para valorizar nuestra escena: “Artículo I, c) Estimular las formas de elevar, en sus múltiples aspectos, el concepto del teatro nacional, como importante factor de la educación y cultura populares” (Uriburu, Rothe, 1933: 72). Tácitamente, la escueta afirmación del “Reglamento” para recortarse sobre el fondo de una urgencia compartida: la de la necesidad de atender la realidad y los destinos de la escena argentina para “elevar” su calidad. Pedro Luis Barcia, en su “Brevisima historia de la Academia Argentina de Letras” (artículo disponible en la página oficial de la institución), afirma que esto

resulta particularmente interesante, en cuanto supone una función educativa social por parte de ese género, por la que deberá velar la Academia. No obstante, esta perspectiva no ha sido objeto de preferente preocupación a lo largo de la historia de nuestra Corporación. (Barcia, 2023, s/p).

Ezequiel Martínez Estrada, en *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires* (publicada en 1940), distingue “el público mayoritario, el de los estadios de fútbol, hipódromos y rings, el porteño” del “extranjero”, es decir, el de los inmigrantes (2009: 254-255). Si el primero es “más fino”, el segundo es una “minoría desarraigada que sostiene un nivel de espectáculos de sainete, comedia y drama de última categoría en el gusto peninsular del teatro teatral” (sic). Para Martínez Estrada este “teatro teatral” es “el género característico de la literatura española desde los tiempos de Lope de Rueda, y es hoy su hijo legítimo muy venido a menos”. A diferencia de ese teatro popular, “el repertorio de gran estilo de compañías ocasionales suele tener la sala vacía, cuando no se trata de *tournées* de significación diplomática”. El depreciacionismo antiteatral continúa. En 1954, en la revista *Sur*, Enrique Pezzoni dice pertenecer a “una minoría desencantada que rehúye cuidadosamente los teatros” (1986: 319). Lo cierto es que hoy, desde una revisión historicista, advertimos que estos diagnósticos negativos del teatro nacional fueron escritos en décadas en las que el florecimiento y la calidad de nuestra escena

²⁸ Sobre el concepto de pensamiento antiteatral, sus orígenes ancestrales y su continuidad en la cultura europea, véase Dubatti, 2016: 57-65.

ya eran innegables y se contaba con expresiones que hoy valoramos indudablemente. ¿Concesión a un prejuicio cultural? ¿Resultado de una escasa frecuentación²⁹ de nuestra escena que, sin embargo, habilita a nuestros intelectuales a formular diagnósticos?

Defensa del teatro nacional

Claramente, Ingenieros no participó de este depreciacionismo. Detengámonos en su intervención, ofrecida a continuación de la citada presentación introductoria ese mismo 26 de julio de 1924. Los encuestadores presentan a Ingenieros como espectador frecuente de los espectáculos porteños:

Ingenieros es un hombre que va al teatro. Así lo hemos comprobado en diversas ocasiones en los estrenos de las obras de sus amigos. Pepe, como lo llaman cariñosamente estos, no falta nunca a esos acontecimientos desarrollando en ellos toda su agudeza y espíritu crítico con la simpática jovialidad que lo caracteriza. Hemos creído, pues, que como hombre que suele ir al teatro, algunas veces por compromiso, ha de tener formado un criterio sobre nuestro teatro nacional, cosa no muy generalizada en nuestro ambiente literario y artístico aunque parezca raro.³⁰

Los encuestadores afirman que entrevistaron a Ingenieros “en su consultorio”. Aseguran que “El profundo psiquiatra (sic) y superficial ironista contestó a nuestras preguntas en términos tan equívocos, que el lector seguirá ignorando, de seguro, si el teatro nacional es bueno o es malo para el doctor Ingenieros...”. Se trata de una aseveración más provocadora que certera, ya que de las respuestas de Ingenieros se desprende unívocamente que considera que “nuestro teatro no es malo”, tal como se sintetiza en el encabezado de la primera respuesta. Ingenieros les devuelve la pregunta: “No sé por qué creen ustedes que el teatro nacional es malo”. Por otra parte, en el epígrafe de la foto de Ingenieros con que ilustra *Crítica* la encuesta, se sintetiza que hace “una rara apología de nuestro teatro nacional”.

La primera observación propositiva de Ingenieros ilumina el protagonismo del público en la dinámica del acontecimiento teatral y en la determinación del valor de un espectáculo. Cuando piensa el atractivo de la oferta escénica que seduce al público, centra la mirada en “el autor” y su obra (hoy hablaríamos de textocentrismo) más que en los actores, el director o la poética de puesta en escena. Ingenieros establece una perspectiva sociológica (propone analizar si el público acompaña o no, y por qué) y sostiene que Buenos Aires cuenta con espectadores fervorosos que constituyen una relevante cultura teatral. Destaca la dimensión del teatro como “negocio”, que no se riñe necesariamente con la calidad de la propuesta (recordemos que esta afirmación de Ingenieros es anterior a la creación, en

²⁹ Por ejemplo, en la entrevista mencionada, Joaquín V. González reconoce con sinceridad: “He podido frecuentar poco los teatros criollos” (citado en Rojo, 2013: 282).

³⁰ En adelante, todas las citas de Ingenieros corresponden a “Encuestas de *Crítica*. ¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”, *Crítica*, sábado 26 de julio de 1924: 6.

1930, del movimiento de teatro independiente, que opondrá polarizada y dogmáticamente el “negocio” a un “teatro de arte”):

Yo creo que no se trata de una cuestión de buen gusto. El teatro, aquí como en todas partes, es un negocio sometido al juicio del público. Si no fuera así, no sería teatro. El autor solo desea una cosa al poner una obra en escena, y es que el público le dé su sanción favorable, concurriendo asiduamente a sus representaciones. Así y de acuerdo con este lógico deseo del autor, la obra será magnífica si se representa cien noches, y una porquería si solo una. ¡Y cómo hemos de considerar malo a nuestro teatro con los éxitos que tiene noche tras noche! Las salas están llenas de un público devoto y entusiasta, las ganancias son pingües, ¿qué más puede desear un autor para ser feliz? ¿El juicio de la crítica? ¿El aplauso de dos o tres amigos?

Polémica, irónica, socarronamente, y acaso con la deliberada intención de radicalizar el impacto de su respuesta, Ingenieros arremete contra la crítica teatral desde un argumento *ad hominem* y afirma que el problema son los críticos, que “los críticos suelen ser autores fracasados”,³¹ que no suelen interpretar en qué dirección irá el público y menos aún orientan las elecciones de los espectadores. Una crítica positiva anuncia un fracaso de convocatoria, así como una negativa profetiza un éxito. Ingenieros parece sugerir que el público no está atento a las críticas, que estas no marcan tendencia, sino el boca-en-boca, las recomendaciones orales del mismo público. Los dramaturgos que no convocan al público son “autores mediocres”, asegura:

Yo creo que los críticos en sus sueltos marcan inconscientemente la suerte de las obras. Vea sino (sic) lo que sucede cuando en un diario leemos un suelto elogioso y ditirámico. El desastre es seguro; la obra solo va a tener dos noches de vida. Por el contrario, analice las consecuencias de un ‘palo’: representación segura por cien noches. Los críticos suelen ser autores fracasados y tienen por ello una clarividencia notable para prever el éxito de una obra. La del teatro honesto es una disculpa piadosa con que se pretende engañar a los autores mediocres.

Siguiendo la argumentación de Ingenieros, los encuestadores polarizan en Enrique Larreta y Alberto Vacarezza la proporcionalidad indirecta entre calidad artística y apoyo del público: “Pero, doctor, entonces Vaccarezza (sic) sería el ‘as’ de nuestros autores nacionales y Rodríguez Larreta, con su *Luciérnaga*, el peor”. Con seguridad de criterio, Ingenieros no teme ser claro e ir de frente contra la opinión establecida por la mirada de *Crítica*: distingue entre literatura y teatro e indaga en los intereses de los espectadores de los años veinte:

Y esto será muy triste decirlo; pero hay que reconocerlo. El señor Vaccarezza (sic) satisface los deseos del público y cumple con ello el que lo ha llevado a escribir. Las obras para una noche de representación están bien para ser publicadas en un elegante volumen y leerlas tranquilamente en una rueda de amigos. El teatro es otra cosa. En él hay un público que paga y ese público no va a buscar paradojas ni filosofía; desea

³¹ Tópico que también puede encontrarse en los cuentos “Escritor fracasado” de Roberto Arlt y “Las alas” de Manuel Mujica Láinez, respectivamente incluidos en sus libros *El jorobadito* (1933) y *El brazalete y otros cuentos* (1978).

sentir emociones; pasar un momento agradable, y aquel que lo ha logrado, ese es el mejor autor teatral aunque no sea el mejor literato.

Ingenieros no teme en cuestionar los valores de Larreta como dramaturgo: le parece “un magnífico escritor, pero es innegable que, como autor teatral, no se puede decir lo mismo”. En apoyo de su afirmación argumenta con el dato de su escasa temporada: “Basta para comprobarlo recordar la suerte de su obra, que, a pesar de estar muy bien escrita, subió una sola noche al escenario del Cervantes”. En oposición a Larreta, Ingenieros destaca precursoramente un autor que ha llamado su atención en la abundante cartelera: Armando Discépolo, y uno de sus grotescos criollos, *Mateo*, estrenado en 1923, que hoy consideramos parte del canon insoslayable del teatro nacional. Discépolo logra, según Ingenieros, proporcionalidad directa entre calidad teatral y convocatoria: “Yo he ido a ver no hace mucho un sainete que me hizo reír mucho: *Mateo*; confieso que me divertí un rato, y no me molestó que me hubiese llevado un amigo a verla”. Ingenieros prefiere el Discépolo de *Mateo* al Vacarezza de *Tu cuna fue un conventillo*. Cuando todavía no es un dramaturgo jerarquizado ni por la crítica ni por la investigación, Ingenieros ya pone el ojo en Discépolo. Es evidente que su frecuentación del teatro le ha permitido formar una mirada criteriosa y, al mismo tiempo, libre de prejuicio. Puede declarar que “un sainete [...] me hizo reír mucho”. Ingenieros lee el campo teatral como un verdadero adelantado, ve más allá del discurso hegemónico depreciacionista en la cultura. Identifica a *Mateo* con el “sainete”, reconociendo la génesis del grotesco criollo y el teatro popular argentino. Al mismo tiempo, retoma negativamente una expresión de la crítica teatral que ya utilizó: teatro “honesto”, y utiliza como variable de valoración el “aburrimiento”: “Con seguridad no hubiese sucedido lo mismo [que con *Mateo*] con una de las obras del teatro ‘honesto’ y aburrido que nos endilgan de tiempo en tiempo los autores con veleidades literarias”.

Ingenieros considera que hay que estar atento a las respuestas del público, y que esa es la real preocupación de los autores: “¿Cuántas veces irá?”, es decir, cuántas funciones concretará un espectáculo. “Esa es la pregunta obsesionante que los autores se formulan antes de todo estreno y el veredicto soberano, definitivo del público es esperado con ardiente afán”. Para Ingenieros los dramaturgos no están interesados en la crítica: “¿Qué les puede importar [a los autores] los denuestos de la crítica, si saben muy bien que un ‘pateo’ es más abrumador que toda la adversidad periodística?”. “Pateo”: golpear el público el suelo con los pies para manifestar su desaprobación de un espectáculo. Impermeables a las sabias proposiciones de Ingenieros, los encuestadores insisten con su visión confrontadora: “Con ese criterio, doctor, lo mejor de nuestro teatro es lo más malo y con esta paradoja reafirmamos la verdad de nuestra pregunta”. Ingenieros concluye, a la vez conciliador y firme en su posición:

Yo respeto mucho ese modo de pensar, pero creo que no es justo del todo y más, opino que es una irreverencia para felices escritores que ganan miles de pesos con sus obras, obteniendo el aplauso sincero de mucha gente.

Doce encuestados contra tres

Para medir la relevancia de la visión de Ingenieros, contextualicemos sus declaraciones en el marco de lo reflexionado por los otros encuestados. Salvo parcialmente Ricardo Rojas (martes 29 de julio) y, de manera rotunda, Nicolás Coronado (7 de agosto),³² en rasgos generales el resto de los encuestados afirma que debe hacerse algo para cambiar la orientación negativa del teatro argentino coetáneo. Hablan de “mercantilización” y de carencia de “calidad artística”. Según Arturo Goyeneche (27 de julio) el problema es inherente a la “juventud” del teatro argentino y el error que se comete es ponerse al servicio del gusto del público. Incluso David Peña (28 de julio), destacado dramaturgo, se manifiesta negativamente: para el autor de *La madre del cardenal* (pieza de reciente presencia en la cartelera citada por los encuestadores), quienes manejan la situación contemporánea y los destinos del teatro de Buenos Aires son los empresarios y los directores, preocupados por la taquilla, pero también está en juego la competencia del cine. Según Peña, se ha popularizado el oficio del dramaturgo a tal punto que “no hay espíritu audaz y zafado, por lo demás, que no se considere habilitado para considerarse autor teatral”. Peña refiere un hecho revelador:

Voy a la peluquería a afeitarme y el barbero que me conoce saca una obrita y me la da para que la lea. Lo mismo me sucede en la zapatería o en el café. Todo el mundo tiene su obrita preparada.

Refiere que, además, el actor Ballerini le contó que su cocinera le había presentado un drama. “Este es un mal tan generalizado que hay que temerle”, concluye. Para Peña la dramaturgia requiere de estudio y observación: “Yo, para escribir, cultivo permanentemente mi inteligencia, leyendo, estudiando, y analizando profundamente las modalidades de nuestra vida”.

Los encuestados oponen el teatro comercial a un “teatro de arte”. Juan Luis Ferrarotti (2 de agosto) describe con nitidez el funcionamiento del teatro mercantilizado: la imposición de los capocómicos, las obras escritas solo para su lucimiento, la tarea cómplice de los críticos para favorecer la convocatoria de público, el conformismo de los espectadores, la estandarización formularia en la composición de los textos. Dice Ferrarotti: “La receta del cocoliche que no tiene más gracia que maltratar el idioma, del ‘filósofo’ que hilvana palabras solemnes, del cabaret con el borracho sentimentaloides y de la prostituta en trance de retorno a la inocencia y la doncellerz”. Para Alberto Palcos (3 de agosto) el teatro argentino se ha alejado de la “misión del arte”: “La misión del arte no es

³² Nicolás Coronado rescata la producción dramática del momento y, en particular, hace también elogiosas referencias a la obra de Armando Discépolo (*Mustafá, Mateo*).

satisfacer al público, dice, sino también educarlo, que es lo que sucede con los grandes dramaturgos extranjeros, Shakespeare, Schiller”.

Enrique Dickman (4 de agosto) afirma que “el teatro es un comercio sometido a las influencias de la demanda”, habla de “degeneración” y encuentra razones histórico-sociales en el contexto para la situación negativa del teatro argentino: “La guerra ha degenerado la sensibilidad del público. Considero que la guerra y la posguerra han desorganizado el espíritu del mundo”. La hipótesis de Dickman es que en la población han permanecido “dormidos” durante “cuatro años de contiendas” y ahora “despierta acicateada por varios impulsos, deseando apagar la sombra del desastre con el dominio inefable de la diosa alegría”. Para Dickman no es un fenómeno nuevo: “Cada vez que una catástrofe ha conmovido a la humanidad, el hombre ha tratado de borrar todo pensamiento siniestro sobre el pasado buscando en la diversión fácil un anestésico eficaz a su dolor y así sucede en la actualidad”. Desde su punto de vista la Argentina, “moldeada en el supremo cáliz de la cultura europea”, no puede mantenerse al margen de lo que sucede en Europa y “se siente arrastrada en la corriente general que anima al viejo mundo”. Por esa razón, concluye, el teatro argentino “prodiga diversión fácil y barata a nuestro pueblo, no siempre como es de suponer, de muy buena calidad”.

Para Alfredo Palacios (8 de agosto) entre los “defectos fundamentales” del teatro argentino y del uruguayo están “la enorme superficialidad de las obras y ciertas características destinadas a satisfacer las pasiones nada deseables”.

Si en el epígrafe ya citado de la foto de Ingenieros los encuestadores hablan de “una rara apología del teatro nacional”, es justamente porque la mirada de Ingenieros iba contra la corriente.

Conclusión

Con el rescate de esta encuesta, queremos destacar algunos aspectos menos conocidos de la personalidad y el pensamiento de Ingenieros: su interés por el teatro y, especialmente, por el teatro argentino y porteño; su condición de espectador frecuente; su comprensión de la singularidad del acontecimiento teatral, en oposición a la literatura; su interés por el análisis de las respuestas del público; su valorización de los autores que reciben el aplauso de los espectadores; su capacidad para defender el teatro como “negocio” y de sostener que no necesariamente el “negocio” se riñe con la calidad artística (en la línea de lo que hoy llamamos “teatro comercial de arte”); su crítica de la crítica teatral; su atención al “aburrimiento” como eje de valoración de los acontecimientos escénicos, así como su visión precursora respecto de Armando Discépolo y la pieza *Mateo*. En muchos de estos señalamientos Ingenieros coincide con las perspectivas críticas e historiográficas acentuadas en la postdictadura y consolidadas en el presente. En materia de apreciación teatral, Ingenieros fue un adelantado a su tiempo y un caso ejemplar de espectador que reflexiona sobre su propia experiencia desde la auto-observación. Sus respuestas a la encuesta de *Crítica* constituyen una valiosa “literatura

de espectador” del teatro de Buenos Aires, producida desde el ángulo del “espectador voluntario” (Dubatti, 2022 y 2023).

Bibliografía

Arlt, R. (1933). *El jorobadito*. Buenos Aires, Anaconda.

Barcia, P. L. (2023). “Brevisima historia de la Academia Argentina de Letras”, <https://www.aal.edu.ar/?q=node/181>

Bianchi, A. (1927). *Veinticinco años de teatro nacional*. Buenos Aires, Separata de la Revista *Nosotros*, a. XXI, tomo 57, número extraordinario 219-220 (agosto-setiembre), pp. 145-167.

Discépolo, A. (1987) [1923]. *Obra dramática*. Buenos Aires, Eudeba.

Dubatti, J. [et al.] (1991). “Una encuesta sobre el teatro argentino en 1924”. En AAVV., *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral*, Buenos Aires, ACITA, pp. 55-61. En colaboración con integrantes de Centro de Investigación en Literatura Comparada (CILC) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Dubatti, J. (2005). “Tertulia: otro hito de pensamiento antiteatral”. *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, N° 29 (noviembre), p. 26.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.

Dubatti, J. (2013). “Después de Florencio Sánchez, la ‘declinación’. Sobre el mito de la ‘época de oro’ en la historiografía del teatro argentino”. *Episkenion, Revista de Teatro Contemporáneo*, Valencia, N° 1 (julio), pp. 9-22. Consulta electrónica: <http://www.episkenion.com/revista-de-teatro-contemporaneo/episkenion-numero-1/>

Dubatti, J. (2014). “Después de Florencio Sánchez, la ‘declinación’. Sobre el mito de la ‘época de oro’ en la historiografía del teatro argentino”. En *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*, Roger Mirza y J. Dubatti editores, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, pp. 53-69.

Dubatti, J. (2022). El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador. En *Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina*. Universidad Nacional de Jujuy. En prensa.

Dubatti, J. (2023b). “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Edición digital disponible en:

García, J. A. (1921). *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos*. Buenos Aires, Agencia General de Librería.

García, J. A. (1922). *Nuestra incultura*. Buenos Aires, Claridad.

González, Joaquín V. (2013) [1920]. "Sobre el teatro nacional". En R. Rojo, *El divino Joaquín*, La Rioja, Nexo Grupo Editor, pp. 281-288. Reproduce una entrevista de *La Nación*, 23 de mayo de 1920.

Martínez Estrada, E. (2009) [1940]. *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Mujica Láinez, M. (1978). *El brazalete y otros cuentos*. Buenos Aires, Sudamericana.

Pezzoni, E. (1954). "Giulio Cesare en el Odeón". *Sur*, N° 229 (julio-agosto), pp. 113-117. Recogido en su *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 319-326.

Podestá, José J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura. 1° edición: Córdoba, Río de la Plata Imprenta Argentina.

Rivarola, Enrique E. (1905). "El teatro nacional (su carácter y sus obras)". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año II, Tomo III, pp. 341-375.

Uriburu, J. F. B. y Rothe, G. (1933) [1931]. "Estatuto y Reglamento de la Academia". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo I, N° 1 (enero-marzo), pp. 71-78.

Modos afectivos de historicidad: el cuerpo de actriz como archivo.

Bifaretti, María Eugenia³³
CONICET, IHAAA, FDA-UNLP
meugeniabifa@gmail.com

Palabras clave: Archivo - instalación performática - cuerpo - memoria - afecto

Resumen

La puesta en diálogo de las prácticas escénicas / performáticas y el archivo resulta en primera instancia algo problemático si se advierte la tensión que existe entre la supuesta trascendencia del documento y la efimeridad del acontecimiento. Este escrito reflexiona acerca de las posibles formas de visitar y recuperar este tipo de producciones, sobre las estrategias de uso de restos materiales e inmateriales como potenciales productores de nuevos sentidos actuales y las implicancias del cuerpo como archivo vivo, atravesado por el afecto, la memoria y el deseo. Para esto se toma como caso la obra *El capricho de las vestiduras* (2016), una instalación performática realizada por la Plataforma de Teatro Performático donde se recupera la trayectoria actoral de la actriz platense Nora Oneto a través de la activación de su archivo personal, alumbrando otros modos posibles de historicidad guiados por lo afectivo.

La problemática relación entre archivo y prácticas escénicas/performáticas³⁴ invita a sumergirse en un recorrido investigativo disperso. Si bien los estudios sobre performance y archivo ya no constituyen una novedad dentro del campo de la investigación artística, su puesta en diálogo revela algunas incógnitas a la hora de intentar establecer definiciones precisas -como las mismas nociones de *performance* y *archivo*-, pero es esta misma dificultad la que habilita a formular el tipo de interrogantes que arrojan múltiples respuestas y, al mismo tiempo, que permiten generar cruces disciplinares. ¿Cuáles son las posibles *derivas* que surgen al trazar este vínculo, ya sea desde el hecho artístico o desde su teoría e historización?

Con el fin de reflexionar sobre las posibles formas de historizar las prácticas escénicas/performáticas, esta investigación se sitúa en el circuito teatral independiente platense para tomar como caso la obra *El capricho de las vestiduras* (2016), una instalación performática coordinada por la Plataforma de Teatro Performático (PTP) -espacio gestionado por Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice- realizada en el Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata. En esta obra se le propuso a la actriz platense Nora Oneto³⁵ visitar y recuperar su trayectoria actoral a través de la activación de su archivo personal, poniendo en escena relatos orales, escritos y vestuarios que vistió en diferentes obras

³³ Profesora en Historia de las Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad de La Plata (UNLP). Becaria CONICET del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Doctoranda en Artes (FDA, UNLP). Artista visual y escénica.

³⁴ Se comprende a las prácticas escénicas/performáticas como aquellas producciones artísticas que hacen uso del cuerpo vivo en acción, como materialidad y que por lo tanto son efímeras.

³⁵ Nora Oneto es Licenciada en Sociología y Profesora de Expresión corporal. Desarrolló su formación actoral en la Universidad de Aix-en Provence (Francia) y en talleres de actuación (Argentina). Se desempeñó como actriz desde 1982 en diversas producciones del teatro independiente de La Plata y CABA.

teatrales. Se atenderá al uso de material de archivo como elemento clave de la instalación y asimismo a los rasgos performáticos que ésta presenta, como el trabajo con la corporalidad, el tiempo y el espacio.

Al considerar los documentos en sus múltiples posibilidades materiales -objetos, escritos, registros visuales y audiovisuales- e inmateriales -relatos orales, memoria corporal-, y advirtiendo la tensión existente entre su supuesta trascendencia en contraposición a la efimeridad del acto performático, surgen las primeras preguntas: ¿Cuál es la *potencia del archivo* en este impulso por preservar o traer al presente acontecimientos pasados?, ¿Qué estrategias se pueden desplegar para recuperar y construir la historia de este tipo de prácticas efímeras, que involucran al cuerpo en acción y al tiempo-espacio como materialidades?. Y en relación a esta (re)construcción de la memoria histórica, ¿cuál es el lugar que ocupan los conceptos de *resto* y *huella* en el tratamiento del pasado?

Por otro lado, además de atender a las diversas estrategias en los usos de los documentos, en relación a las particularidades y posibilidades de este archivo vivo, atravesado por el cuerpo, la memoria y el deseo de la actriz, ¿Qué implica pensar al cuerpo como un dispositivo de almacenamiento?, ¿qué modos de historicidad habilita, teniendo en cuenta la dimensión afectiva y subjetiva que lo atraviesa?

¿Puede lo efímero trascender?

En los estudios sobre performance, la *desaparición* como característica particular de este tipo de prácticas ha generado profundos debates en torno a sus posibilidades de archivación y el lugar que ocupa el registro y los restos como potenciales documentos. Peggy Phelan, por un lado, sostiene tenaz que el valor de la performance reside precisamente en su desaparición y en su condición de efimeridad, lo que la imposibilita a ser guardada, grabada o documentada ya que, en tanto esto sucede, deja de ser performance para pasar a ser otra cosa (Phelan, 1996). Por otro lado, Rebecca Schneider arroja la necesidad de replantear las lógicas tradicionales de archivo en relación a la performance para poder considerar sus posibilidades de documentación. Si bien es inevitable afirmar que una vez acontecido el acto performático sus restos materiales e inmateriales no tienen la capacidad de capturar su materialidad específica, estos pueden funcionar como documentos, como elementos testimoniales de lo sucedido (Schneider, 2001). Siguiendo a Erika Fischer-Lichte, en las prácticas escénicas/performativas la documentación “es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas [...] la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único” (2011:156).

Al pensar las posibles maneras de construir la historia de estas prácticas, resulta interesante la insistencia de Schneider en discutir la idea de desaparición como aquello que hace que la obra performática se desvanezca sin poder ser recuperada. La autora hace énfasis en que los documentos en su noción tradicional -restos estrictamente materiales y cuantificables- no componen la única

manera de preservar lo vivido. Entonces, comprender la importancia de los documentos como potenciales elementos a la hora de recuperar e historizar este tipo de prácticas, implica que la pregunta acerca de las múltiples formas que estos pueden tomar, desafiando los modos ya conocidos de documentar. Siguiendo a Schneider, “los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne. Aquí, el cuerpo [...] deviene una suerte de archivo y huésped de una memoria colectiva” (2001:232).

Desde la danza, André Lepecki aborda el concepto de *cuerpo como archivo* en torno a las recreaciones de obras pasadas, motivadas no por la pulsión de producir documentación o fijarlas sino para distinguir en esas producciones espacios aún no explorados que permitan generar nuevos sentidos y discursos en el presente. Al hablar de *deseo de archivo*, el autor propone un marco afectivo, político y estético alternativo para abordar esta práctica de recuperación y hace foco en el cuerpo como lugar de archivo privilegiado, que en tanto móvil y cambiante “reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática” (2014:65). La premisa de que un archivo no almacena, sino que *actúa* revela que cualquier recuperación del acontecimiento pasado necesariamente implica una reescritura, una nueva producción de sentido.

Esto último se vincula a la idea de archivo como productor, desarrollada por Irina Garbatzky (2014). La autora propone entender el archivo como un lugar de uso, “no solo por la posibilidad de reutilización estética de sus materiales sino como producción de conocimiento [...] como dispositivo de democratización del saber y de las formaciones artísticas” (2014:318).

Por otro lado, de acuerdo con el impulso de repensar el lugar del documento que plantea Schneider, Garbatzky sostiene que la recuperación de documentaciones en los últimos años abre la pregunta sobre qué se torna archivable y qué no, cuál es el límite en la incorporación del fragmento, del resto o de la huella en muestras o investigaciones y qué efectos producen estos usos sobre la idea de una totalidad de la historia. De este modo, el trabajo con acciones artísticas pasadas y su recuperación a través de diversas estrategias en el uso de sus restos produce nuevos relatos que intervienen en el presente y en las historias oficiales.

Revisitar, accionar y recuperar los restos

Nora se sienta en una mesa repleta de papeles y anota palabras en una hoja. En el espacio hay otras dos mesas con pilas de vestuarios. La actriz se acerca a una prenda, la levanta y conjura: “Siempre ponerse el vestuario para un actor es un ritual, que le permite poner el cuerpo al personaje y acercarse a la obra”. Luego toma otro vestido y narra algo sobre lo que aconteció alrededor de ese objeto evocando sus huellas: anécdotas, acciones, sensaciones [Figs. 1 y 2].

En *El capricho de las vestiduras* el espacio se organizó de tal manera que la actriz pudiera realizar un recorrido aleatorio alrededor de tres mesas sobre las que se apilaba una selección de vestuarios que ella misma había vestido interpretando diferentes personajes en siete obras teatrales (realizadas entre 1984 y 2014), diseñados por las vestuaristas Analía Seghezza y Cristina Pineda. A partir de poner en movimiento aquellos restos materiales, se pusieron en escena los restos inmateriales, constituidos por los recuerdos que la actriz fue recuperando en los encuentros previos con Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice, aquellos *no-ensayos* donde ella abría la valija con sus vestuarios doblados, desparramaba los vestidos e iba relatando lo que recordaba a partir de cada uno [Fig. 3].

En relación a esto, se observa que la voluntad de conservación de estos documentos personales por parte de Nora está vinculada a la noción de archivo personal, ya que estos objetos documentales no se encuentran aislados sino agrupados con un criterio común, adquiriendo valor en tanto conjunto documental (Fernández Granados, 2018). Sin embargo, el hecho de que los vestuarios hayan sido diseñados por otras artistas deja ver que este archivo personal no es meramente individual, sino que, respondiendo a los modos propios del hacer de lo escénico, en estos objetos documentales converge la labor de cada artista perteneciente al elenco, quienes trabajan colectivamente para la realización de una obra teatral. De este modo, se advierte que en el archivo de la actriz conviven lo particular y lo colectivo al mismo tiempo.

El uso de la espacialidad y lo temporal como materialidades es otra característica performática destacable de esta producción. Por un lado, la búsqueda por trabajar con el espacio específico y sus particularidades: en aquel entonces, en la biblioteca del Taller de Teatro -ubicada en la sala de entrada al taller, donde se emplazó la instalación- se estaban catalogando y reorganizando los libros y documentos, por lo tanto, se encontraban en una mesa apilados y rodeados de cajas. Este suceso no pasó inadvertido para los coordinadores, quienes decidieron usar esa *eventualidad* como elemento en su dimensión poética -el diálogo entre el uso de material de archivo que la obra ponía en acto y la presencia física de esos documentos de la biblioteca- y su dimensión política -el uso del espacio real, concreto, despojado de lo ficcional- en consonancia a las nociones de lo performático a las que la PTP adhiere (Radice, 2021). Siguiendo esta idea, la actriz incluyó en su recorrido un momento para interactuar con la biblioteca, observar las cajas y documentos y revisar los armarios, en vínculo con la acción de *revolver* los recuerdos de aquellas obras pasadas en los intersticios de su memoria. Por otro lado, el hecho de que se haya propuesto una duración extendida en el tiempo -el evento duró cuatro horas- escapa a las temporalidades tradicionalmente empleadas en lo teatral y se acerca a procedimientos provenientes de otras disciplinas, como las artes visuales. La propuesta apuntaba a que el público ingrese, recorra la instalación, se detenga a oír los relatos, salga y pueda volver a entrar cuantas veces lo desee. Asimismo, este gesto de desbaratar la linealidad temporal y narrativa enfatiza la idea de lo aleatorio y caprichoso como poética propia de la memoria presente en la producción.

La puesta en acto del material de archivo y las demás producciones creadas para la instalación junto al uso del espacio-tiempo conforman un dispositivo que, al ubicarse entre pasado y presente, tensiona estas temporalidades y genera lecturas actuales a partir de visitar aquel pasado desde el archivo. De este modo, se puede advertir que en la instalación se pone en funcionamiento un *archivo productor*, ya que genera nuevos sentidos a partir de afirmar la importancia de recuperar los restos y las huellas del hecho escénico. Entonces, a partir de un acontecimiento pasado -las obras de teatro- y desde lo conservado, se produce otro nuevo -la instalación performática-, y por lo tanto este archivo “convocaría menos a constatar un acontecimiento que a producir otro en el curso de la historia” (Garbatzky, 2014:312).

Entender *El capricho de las vestiduras* como un recorrido retrospectivo sobre la trayectoria actoral de Nora Oneto, posibilita afirmar que allí no solo se cuenta la historia de esas obras, sino que también se construye una reflexión sobre qué significa la tarea de archivar (Garbatzky, 2014). La instalación sugiere así qué es lo que se puede tornar documentable cuando se trata de la recuperación o la historización de producciones efímeras como las obras teatrales junto a los personajes que la actriz corporizó, que reaparecen como espectros surgidos del relato oral, de los escritos y de los restos impregnados en los pliegues de cada vestido. En este sentido resulta necesario destacar el valor del relato oral como testimonio documental inmaterial junto a los objetos, que funcionan como elementos que permiten el acceso a esas realizaciones escénicas una vez concluidas (Fischer-Lichte, 2011), posibilitando su trascendencia en el tiempo -aunque sea mediada- y la construcción de una historia desde de los *restos*, aunque el teatro parezca resistirse a éstos. Como afirma Schneider, “en el teatro, el asunto de los restos como documento material se complica: por fuerza está integrado al cuerpo en vivo. El teatro en la medida que es performativo, parece resistirse a los restos” (2001:224). Batallar contra esta *resistencia* implica entonces persistir en mostrar la materialidad de los restos, dando lugar al surgimiento de otras historias que “abandonan el pasado en favor de la presencia, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente.” (Garramuño, 2015:65).

Respecto al relato oral como resto, al entender que el cuerpo es el espacio físico en donde se almacenan aquellos recuerdos materializados en la oralidad, cabe preguntarse ¿qué conlleva pensar la noción de archivo en relación al cuerpo?

El cuerpo como archivo vivo

Imaginar el cuerpo como dispositivo de almacenamiento implica atender a ciertas particularidades: por un lado, la dimensión personal y afectiva que ordena los *documentos* allí almacenados, y por otro, la cualidad mutable y finita, que lo constituyen como un dispositivo efímero, en constante transformación.

De este modo, hacer foco en las cualidades errantes de la corporalidad, “su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones” (Lepecki, 2014:65) permite alejarse de las ideas de archivo como depósito documental estanco y acercarse a una concepción de archivo más sensible, ligada a la carga afectiva y a los materiales que porta el cuerpo vivo. Esto supone un cuestionamiento a las políticas dominantes de la investigación histórica ya que, en lugar de recurrir a los criterios académicos como el documento o la objetividad para construir historia, se hace uso de “la experiencia [...] del propio cuerpo y el archivo de códigos que se han ido sedimentando en él” (Pérez Royo, 2010:12). Asimismo, entender al cuerpo como un archivo radicalmente subjetivo implica tener en cuenta que conlleva “grandes dosis de imaginación y ficción que van asociados a todos los procesos de recuperación de la memoria” (Pérez Royo, 2010:12) y que se actualiza en relación a las propias percepciones y afanes del presente.

Se considera entonces que la obra en cuestión presenta un archivo atravesado por lo corporal, ya que sus restos -vestuarios, escritos y recuerdos- se relacionan íntimamente con el cuerpo de la actriz y sus anhelos, deviniendo una suerte de *documentos afectivos*. Los vestuarios no solo están cargados de la singularidad de lo corporal, sino que también son objetos colectivos ya que en su producción participaron otras artistas integrantes de los elencos de cada obra. Esto sitúa al público ante un archivo particular, ya que se presenta como personal respecto a su guarda en manos de Nora, colectivo por las condiciones de producción que atraviesan a algunos de sus elementos, vivo en tanto es activado, atravesado por lo corporal y productor porque desde los restos reinventa y construye nuevos sentidos en el presente.

Cuando los recuerdos son relatados oralmente, el ejercicio de la memoria se revela como una acción guiada por el capricho, que encauza las volátiles remembranzas conducidas por un deseo actual. Así como las acciones y relatos que la actriz fue desplegando al visitar los materiales, el impulso de los coordinadores por llevar a cabo este acontecimiento también estuvo movilizado por el deseo, o más precisamente el *deseo de archivo*, la “capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de posibilidades impalpables” (Lepecki, 2014:62). Si bien Lepecki se enfoca en producciones que buscan la *recreación* de obras pasadas, se puede afirmar que en la instalación performática, desde otra búsqueda vinculada a la puesta en valor de la trayectoria de Nora, sucede algo similar: se da la *recuperación* -a través de la memoria- como “un modo afectivo, personal y material de historicidad” (2014:66). Las acciones que despliega la actriz para la recuperación de su propio recorrido la ubica en el lugar de historiadora, de archivista, en su actualización de una determinada tradición (Pérez Royo, 2010:13). Esta recuperación, como una puesta en escena del “conjunto de actos y significados espectrales que acechan el material” (Schneider, 2001:233) reafirma

el hecho de que el acontecimiento escénico/performativo no está destinado solo a desaparecer a través del tiempo aún si sus restos son inmateriales.

En conclusión, se puede constatar que el archivo vivo desplegado en *El capricho de las vestiduras* pone en tensión la supuesta imposibilidad de archivar las prácticas escénicas performativas al revisitar, recuperar y reactivar aquellos restos materiales e inmateriales atravesados por el cuerpo, la memoria y el deseo. Al mismo tiempo, al entender el cuerpo de actriz como un archivo personal y al considerarlo producción de conocimiento, esta instalación alumbra la posibilidad de construir otros modos de historicidad guiados por los afectos. Las estrategias empleadas en cuanto a los usos y puesta en valor de los restos, junto a las posibilidades de tender redes de sociabilidad que la apertura de este archivo personal y colectivo puede potenciar, revelan que no solo es factible recuperar aquellas obras efímeras, sino que también éstas pueden producir nuevos sentidos, generando aportes valiosos para continuar cimentando una historia de las artes escénicas platenses activa y vinculada al presente.

Anexo

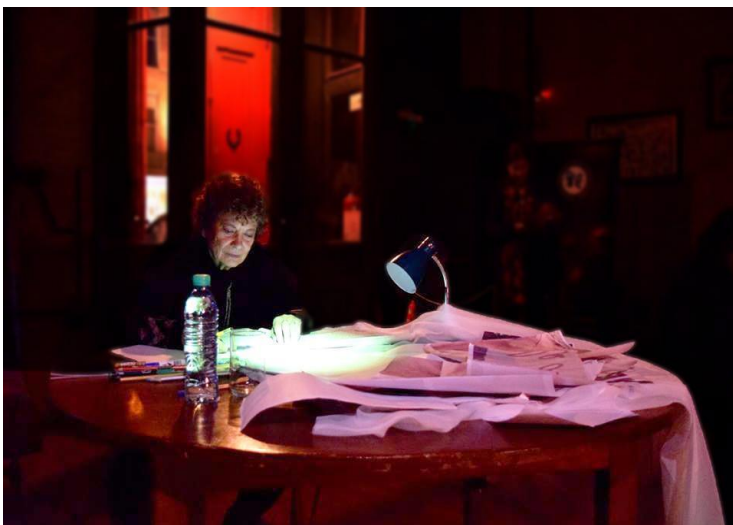


Figura 1. Nora Oneto leyendo durante la instalación performativa.



Figura 2. Nora Oneto relatando durante la instalación performática.



Figura 3. Nora Oneto con vestuario de *Fuenteovejuna 1476* (1984). Captura de pantalla del video de la entrevista realizada por PTP a la actriz.

Bibliografía

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Fernández Granados, L. (2018) “La preservación de archivos personales en España ¿Cómo hallar entre la dispersión?” en Castro, M. V. y Sik, M. E. (comps) *Actas de las II Jornadas de discusión/I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI.

Garbatzky, I. (2014) “El archivo como productor: el lugar del uso en *El deseo nace del derrumbe*, de Roberto Jacoby” en *Anos 90*, vol 21, num 40, pp. 311-331.

Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lepecki, A. (2014) “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza” en De Naverán, I. y Écija, A. (edits) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: Artea.

Pérez Royo, V. (2010) De Naverán, I. (ed.) *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Galicia: Centro Coreográfico Galego.

Phelan, P. (1996) *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge.

Schneider, R. (2011) “El performance permanece” en Taylor, D. y Fuentes, M.(edits) *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de consulta

Debord, G. (1999) “Teoría de la deriva” en *Internacional situacionista vol 1: la realización del arte*. Madrid: Literatura gris.

Foster, H. (2016) “El impulso de archivo” en revista *Nimio*, num 3, pp. 102-125.

Foucault, M. (1979) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

López, L. (2018) “Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas” en revista *Mitologías hoy*, vol. 17, pp.169-180.

Rolnik, S. (2010) “Furor de archivo” en revista *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, num 7, pp. 116-119.

Fuentes orales

Donnantuoni, C. y Radice, G. (2021). Entrevista personal, 7 de abril.

Materiales audiovisuales

El capricho de las vestiduras. Instalación performática (registro audiovisual). En línea: <<https://vimeo.com/174427428>> (Consulta 5/4/2022).

Plataforma de Teatro Performático. *Entrevista a Nora Oneto*. En línea:

<https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2019/03/18/entrevista-a-nora-oneto/>

(Consulta 5/4/2022).

EL DESCUEVE Y LA MEMORIA DE LOS CUERPOS QUE DANZAN

Segura, Dulcinea³⁶

Área de Danza del Instituto de Artes del Espectáculo (FFYL-UBA)

dulceduldul@hotmail.com

Palabras clave: El Descueve – Danza y Memoria – Danza Movimiento Terapia – Empatía kinestésica – Post dictadura

Resumen:

El artículo analiza las primeras obras del grupo El Descueve en relación al contexto desde la perspectiva de la danza movimiento terapia para enfatizar, desde una mirada sensible, que las obras de danza forman parte de la memoria corporal de un pueblo, como marcas materiales y kinéticas de la historia.

Presentación

Desde antes de nacer, el cuerpo capta su alrededor a través de los sentidos. Aunque el contexto no sea significado por la conciencia, el cuerpo percibe los estímulos que recibe en forma de temperatura, textura, sonido, olor, sabor, etc. Percepciones que dejan sus marcas en la memoria celular como huellas que irán tejiendo una memoria propia y singular a partir de la interacción del mundo interno con el externo, en el transcurso de la vida.

Podemos pensar entonces, que el cuerpo tiene una memoria personal, psicofísica, vincular e histórica. Está marcado por el contacto y el movimiento (o su ausencia), por las sensaciones, emociones, pensamientos y acciones en diferentes situaciones de vida. El cuerpo es como un mapa de las experiencias que atraviesa, un lugar de anclaje, un territorio con marcas que hacen a la historia corporal de cada persona.

La danza, como expresión simbólica, pone en circulación las memorias y saberes de los cuerpos de cada individuo singular y también de cada grupo o colectivo, porque las técnicas que se aprenden, que dan forma a los cuerpos de la danza, también circulan, son memoria y constituyen una marca de los modelos de cuerpo que existen en las distintas épocas históricas.

Nos preguntamos, ¿acaso esas memorias podrían pensarse como señales físicas de un momento específico en una posible historia de la danza espectacular argentina?

La Danza Movimiento Terapia (DMT)

La DMT es definida por la Asociación Argentina de Danzaterapia (A.A.D.T), como “el uso terapéutico y/ o psicoterapéutico del movimiento y de la danza que busca favorecer procesos de integración

³⁶ Licenciada en Artes por la UBA y maestranda en Danza Movimiento Terapia (UNA). Coordina el área de danza del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), donde investiga la historia y poética del grupo El Descueve. También dirige el área de danza de la Revista Llegás.

emocional, cognitiva, física y social". Es una disciplina que nace en EEUU después de la Segunda Guerra Mundial de la mano de bailarinas de danza moderna que encontraron en la danza una manera de aliviar, de transformar, de sanar diferentes problemáticas psíquicas y emocionales a partir del movimiento. Como dice la presidenta y co-fundadora de la Asociación Española de Danza Movimiento Terapia (ADMTE), Heidrun Panhoffer, la DMT "se basa principalmente en la conexión entre el movimiento y la emoción -motion-emotion- y recurre a uno de los medios de expresión terapéuticos y artísticos más antiguos del hombre: la danza" (2005: 50). Estas mujeres bailarinas entendieron que tanto lo que sentimos como lo que pensamos afecta al movimiento, así como éste influye sobre el pensamiento, tal como lo observó, a principios del siglo pasado, el coreógrafo y maestro Rudolph Laban, creador de la Labanotation, una técnica de observación y notación del movimiento que es utilizada en DMT.

Proponemos una mirada desde esta disciplina porque consideramos que esos métodos de observación junto a otros recursos que ofrece, pueden establecer una relación sensible y empática con el otro.

Uno de los elementos que la DMT utiliza en el trabajo corporal de la danza tiene que ver con la escucha empática del cuerpo, una relación desde los sentidos que somos capaces de establecer todas las personas y que se apoya en la idea de ponerse en el lugar del otro para poder entenderlo mejor.

La respuesta empática incluye la capacidad para comprender al otro y ponerse en su lugar a partir de lo que se observa, de la información verbal o de la información accesible desde la memoria (toma de perspectiva), y la reacción afectiva de compartir su estado emocional, que puede producir tristeza, malestar o ansiedad. Así, la empatía debe favorecer la percepción tanto de las emociones (alegría, tristeza, sorpresa) como de las sensaciones (tacto, dolor) de otras personas. (Moya-Albiol et al, 2010)

Ese estado emocional que es posible compartir desde la empatía no produce una indiferenciación con el otro. Desde la mirada profesional, puede favorecer la percepción para un mejor abordaje. En la DMT se sintoniza afectivamente desde el reflejo corporal o 'espejamiento', es decir, desde la interpretación kinestésica y visual de aquello que el paciente está vivenciando o trata de comunicar (Fischman, 2005: 57). Esta acción de empatizar es una forma de entrar en sintonía a partir de una percepción y observación sensibles que pueden colaborar positivamente para analizar las obras y la expresión de los cuerpos en relación al contexto.

Reca (2011), citando a Panhoffer dice que la DMT posee distintas particularidades o aspectos que surgen a partir de la danza y que nombra así: “los aspectos terapéuticos desde las danzas tribales y ceremoniales usadas durante siglos, los aspectos creativos de la danza moderna que subrayan la comunicación y la expresión y también los aspectos psicológicos del movimiento: es decir, el movimiento y su significado en psicoterapia”.

Tomamos de esa categorización especialmente los aspectos creativos de la danza que subrayan la comunicación y la expresión, para examinar en las obras de El Descueve, aquellas marcas del contexto histórico y social que son expresadas simbólicamente en la coreografía.

Nos animamos a cruzar elementos de una práctica terapéutica con el estudio de la danza espectacular a partir de entender que la escucha empática puede facilitar otra clase de acercamiento al material sensible de las propuestas. Quienes investigan también son espectadorxs, y el espectador no es un sujeto pasivo, espera y al mismo tiempo produce poésis, forma parte del convivio en una situación en la que no se limita a esperar. (Dubatti, 2019) “Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores)” (Dubatti, 2011: 42)

La memoria del cuerpo y la danza

Sabemos que nuestras prácticas no están desligadas del vínculo que tenemos con el material de investigación, por eso, abordamos nuestro análisis de la danza sostenidas en la red del paradigma de la complejidad (Morin, 1996), concibiendo el cuerpo como totalidad holística, no escindida, compleja y en permanente transformación en su interacción con lxs otrxs y el contexto en el que habita.

Pensamos que el cuerpo tiene un saber propio, una forma particular de aprendizaje y que la memoria que guarda se aloja mediante los sentidos a través de un proceso de selección en el que ciertas memorias serán conscientes, pero otras quedarán en el inconsciente. Algunas podrán ser traídas al presente con claridad, otras serán más ambiguas y el resto quizás nunca aparecerá.

Los cuerpos que danzan ponen en juego esa memoria activa y en relación con el presente en las creaciones coreográficas. Trabajan con su materialidad, sus movimientos aprendidos, su sensorialidad y sus recuerdos. Están aquí y ahora en el momento de la danza, pero a la vez traen otros tiempos, el pasado y el futuro, tejiendo un triple presente agustiniano. La coreógrafa y bailarina Fabiana Capriotti subraya que “el suelo, el soporte, los huesos y la memoria están

disponibles antes de moverte” (2015). No existe cuerpo que no tenga pensamientos, emociones, sentimientos. Y memoria.

A su vez, las obras de danza constituyen marcas materiales que enuncian, conservan y transmiten determinados acontecimientos (Groppo, 2002). Desde su lugar de enunciación, los cuerpos proponen y cuestionan modos de ser y estar en el mundo; exteriorizan imágenes elaboradas desde un imaginario atravesado por su época y por la historia particular de cada persona.

La memoria corporal inicia en el conocimiento del propio cuerpo. De acuerdo a algunas lecturas desde el ámbito de las neurociencias, cuyos descubrimientos en los estudios de las neuronas espejo traen aportes al territorio del movimiento, ese conocimiento corporal requiere integrar información que proviene de distintas fuentes: los sentidos, los interoceptores, los propioceptores y el sistema vestibular.

De acuerdo a esta perspectiva, la memoria corporal prepara al organismo para enfrentar situaciones concretas, los procesos de aprendizaje del cuerpo van ‘incorporando’ los saberes, registrándolos en su memoria, para ponerlos a disposición en situaciones similares.

La primera representación del cuerpo es aquella generada por la confluencia de la información proveniente de los diferentes receptores sensoriales (receptores del sistema vestibular, propioceptores e interoceptores), lo que permite a los neonatos percibir, de manera inconsciente, el cuerpo sensible (the sentient body) y su existencia como individuo diferente de los elementos del entorno (Riva, 2018).

Esta situación comienza a desarrollarse a partir del sentido del tacto porque es el contacto físico con elementos del ambiente lo que le revela al infante, la presencia de un entorno. Y ese contexto cultural, con sus condicionamientos (reglas), principios, costumbres y el lenguaje, incidirá en el desarrollo del conocimiento del propio cuerpo.

Si la memoria prepara al cuerpo frente a distintas situaciones, la danza lo habilita para estar disponible.

Nuestra tarea como investigadorxs es “mostrar que la memoria no es pasiva, sino que supone un trabajo de hacer memoria”, como expone Banega (2006) quien también propone a la memoria como un procedimiento “social y corporal”. Al analizar coreografías del pasado, la observación estará enfocada en la composición del gesto y su relación con el contexto, para poder dar cuenta de aquellas marcas que constituyen la memoria de ese momento.

La memoria en las obras

En el análisis sensible de *Criatura* (1990) y *La fortuna* (1991), las primeras obras del grupo, observamos elementos de la gestualidad corporal de lxs intérpretes que, junto con sus declaraciones y su relación con el contexto sociopolítico, nos aportan pistas para intentar reconstruir la memoria alojada en esos cuerpos danzantes durante la última post dictadura argentina, años en los que se conforma El Descueve.

En ese período, el teatro “se configura, así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio”, en palabras del investigador Jorge Dubatti (2011:74) El Descueve constituye una marca física clave de la memoria de la danza de ese período. Para sus primeras creaciones se apoyaron en la experimentación con el “movimiento puro que remite a sensaciones y sentimientos profundos” (Falcoff, 1991). Pero esa idea de lo ‘puro’ hay que tomarla con recaudo, porque ¿qué movimiento del cuerpo no está atravesado por algo, ‘contaminado’? Incluso aquellos movimientos que se pretenden vacíos de emocionalidad expresan algo, una idea, un concepto, una postura. Según recuerda Carlos Casella, en una entrevista inédita, la creación desde el movimiento tenía que ver también con sus inicios profesionales: “en los primeros espectáculos nos estábamos formando como bailarines; trabajábamos básicamente sobre el movimiento, aunque ya había mucho contenido teatral” (Pinta, 2006). Como expresa Mayra Bonard, el grupo se inspiraba en “el cuerpo y su lenguaje” (Durán, 1998), y el cuerpo en escena siempre porta algo más, presenta y representa. El cuerpo en escena es contenido teatral.

A lo que se quiere referir con ‘movimiento puro’ es que, en estas primeras obras, lxs intérpretes componen a partir de la fisicalidad de los cuerpos, de su fuerza muscular y su capacidad técnica. Esta se apoyada en la formación que poseían, que iba de la danza contemporánea a las artes marciales y que utilizaba elementos del contact improvisation, una danza cuyos rasgos característicos son:

La generación de movimiento a partir de un punto móvil del contacto entre dos cuerpos; la percepción abierta del tacto y los receptores kinestésicos; la atención centrada en las sensaciones que trae el movimiento y no en la forma de los mismos; el uso del cuerpo en cualquier posición en el espacio; la búsqueda de la continuidad del movimiento y el fluir del movimiento. (Tampini, 2012:19)

Esta formación comenzaba a circular en algunos espacios de enseñanza, como la Escuela de Margarita Bali donde tomaba clases Mayra Bonard y también María Ucedo, quien afirmaba en una

entrevista: “Bailamos todo el tiempo en contacto entre nosotros, con el piso y un poco con el aire.”
(Ferreira, S/F)

Esa técnica también aportaba a la danza el suficiente entrenamiento para empujarse, caer y rodar por el piso sin lastimarse y con un gran dinamismo. Movimientos fuertes, de choque, expansivos que nos llevan a pensar, en tanto marcas físicas de una época, en el movimiento o lo kinético de las obras como algo que puede vincularse con la efusividad de los primeros años de retorno democrático, como una de las marcas de la memoria de esos cuerpos en ese contexto de postdictadura.

En *Criatura* (1990) y *La fortuna* (1991), la trama coreográfica a partir del movimiento despojado de otros recursos escénicos como podrían ser el uso de la voz o la escenografía, hilvana un relato que hace uso y abuso del cuerpo del otrx, jugando con los límites físicos de una manera que impacta en el público.

Casella se refiere a las temáticas desarrolladas en sus obras afirmando que “los espectáculos siempre tratan sobre el erotismo, tomado de diferentes maneras”. En ese sentido podemos observar que en estas primeras coreografías, se trata de un erotismo desprovisto de sensualidad y cargado de violencia, aunque “siempre se conserva la beta del humor (que en *El Descueve* es inevitable)”, tal como expresa el coreógrafo y que, de acuerdo a él, está vinculado a un uso energético del cuerpo que forma parte del tratamiento que le dan al erotismo en los espectáculos (Pinta, 2006).

Caídas, rodadas, empujones, y las diferentes formas de contacto en escena ponen en tensión lo cotidiano y generan una temporalidad frenética a la que se suma el desnudo como un recurso erótico violento.

El cuerpo en la escena

En la obra *Criatura*, dos mujeres de pie se frotan la cabeza una a la otra sobre el pubis y meten los dedos en la boca de la otra. Esta acción que se repite en un ritmo pausado, ¿es una provocación? Puede verse como una acción erótica de connotación sexual que violenta tal vez a lxs espectadorxs que reciben en su cuerpo la sensación empática de la acción.

En otra escena, una de las intérpretes sentada en el piso con una especie camión se sacude rítmicamente. Luego, el único hombre del grupo, vestido de traje, la hace rodar por el espacio durante unos minutos para finalmente, en un movimiento, dejarla desnuda. La imagen muestra un vínculo desigual, desde el detalle del vestuario hasta la acción física. Una mujer desnuda y un hombre de traje. La vulnerabilidad frente a la imposición social. El traje como una vestimenta que

denota una determinada postura social. Puede ser un hombre de negocios, de oficina (¿acaso puede relacionarse con la vestimenta de un servicio de inteligencia?) En esta acción también podría vincular el pasado reciente con la imagen del abuso.

Ese cuerpo femenino desnudo es posteriormente ignorado por los demás, que corren, ruedan, giran; o se chocan, empujan, rechazan, pero sin dar cuenta de ese cuerpo que parece desvalido, abandonado, herido. ¿Puede ser esta escena memoria de un país destruido por el terror de la dictadura?

Más allá de que la propuesta de lxs intérpretes sea explorar y componer a partir de las relaciones humanas (Santillán, 2015) y se puedan imaginar diferentes circunstancias en una escena en la que se ignora a un cuerpo solitario y desnudo. Son justamente esas relaciones humanas que ponen en escena las que resuenan con el contexto humano de la postdictadura.

En La fortuna aparecen dos mujeres con el torso desnudo que son manipuladas como marionetas por dos intérpretes que van de negro. Las mujeres están totalmente inexpresivas, se dejan mover sin voluntad, como si el cuerpo estuviera anestesiado o ebrio. En esa situación de contacto y manipulación puede observarse cierta connotación sensual, pero la vulnerabilidad de los cuerpos desnudos manejados por otros vestidos es simultáneamente violenta.

En esta obra también aparece un personaje que sugiere la idea de deriva. Un personaje que está encarnado por Casella, y que queda ciego y a tientas, dando vueltas por la sala, perdido y burlado por quien sería su 'abusadora' o perpetradora del gesto violento de 'arrancarle' los ojos.

¿Qué trama construye la violencia de estas acciones? ¿Podemos pensar qué mantienen un vínculo de oposición al poder como territorio de opresión? ¿O que se liberan del control que tuvieron? Como expresa Sandra Lorenzano en un artículo sobre el erotismo político, las dictaduras ejercen "un control absoluto sobre la sociedad, imponiendo a los cuerpos la marca de su presencia" (1998:144). Por otro lado, Daniela Lucena, en un artículo sobre La Organización Negra, grupo que tomó las calles con lo que denominaban "acciones artísticas guerrilleras", plantea que en la misma sociedad donde...

...circuló y se asentó el poder desaparecedor tuvieron lugar también el desorden y la desobediencia; diversas formas de resistencias -individuales, colectivas, dispersas, decididas o no- que algunos actores sociales pusieron en marcha en medio del clima del terror instalado por el gobierno militar. Con el retorno de la democracia esas acciones se multiplicaron y diversificaron, dando lugar a un entramado de nuevas experiencias que cambiaron radicalmente las formas de concebir y llevar a cabo la acción estético-política. (2012)

De esa fuente bebieron los integrantes de El Descueve, adolescentes en el retorno de la democracia, pero cargados de la memoria que la represión hacia la juventud y la cultura, y todo lo que pudiera tener aroma a rebeldía y libertad, les dejó. Jóvenes que manifestaron su propia resistencia desde la perspectiva de la danza y la cultura.

Como recordaba María Ucedo en una entrevista: “Estamos hechos de esa historia, de esa época. La escena porteña estallaba y nosotros también bebíamos de ahí. Era el descubrimiento de otros lenguajes, de la libertad de expresión, de un mundo que estaba abajo y explotaba como el Big Bang. Había mucha necesidad de decir luego de tanta represión” (Prieto, 2015).

Desde allí, sus cuerpos hablan de las relaciones humanas, intentan transmitir las sensaciones más primarias del hombre (C. M., 1993) y muestran conflicto, soledad, desesperanza, agresividad, un erotismo violento, carente de sensualidad. Sacan la violencia del silencio social introyectado en los cuerpos, en la cotidianeidad de cada día bajo el poder de la dictadura que se encargó de disciplinar y normalizar los cuerpos, porque la danza “puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar.” (Franko, 2019: 207).

Aunque este no sea un objetivo creativo ni consciente, estas primeras composiciones coreográficas con su irrupción en las cristalizadas formas de espectar la danza, transformaron en un sello la poética del grupo, cuya impronta continuaría el viaje por quince años más.

Quedan las obras como marcas que nos traen a la memoria esos años de retorno democrático aún cargado de algunos terrores que se anquilosaron en la sociedad. Pero esa memoria podría ser la brasa suficiente para que nuevos fuegos ardan desde los cuerpos en danza.

Bibliografía

Banega, H. (2006) “La memoria como fenómeno corporal en Macón”, en Cecilia (coordinadora), *Trabajos de la Memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, ps.33-50. Buenos Aires: Ladosur.

Capriotti, F. (2015) *Hacer magia. Asuntos de danza*. Buenos Aires

C. M. (1993) “Corazones en danza” en *Sí*, Suplemento joven de Clarín, Buenos Aires, 23 de julio de 1993.

Dubatti, J. (2011) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. En *Stichomythia* 11-12 (2011): 71-80.

(2019) Espectadores: acción, liminalidad, historia. En *Conjunto*. Revista de Teatro Latinoamericano, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, N° 191 (abril-junio 2019), 11-21. Disponible en papel y digital <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>

- Falcoff, L. (1991) "Movimiento puro, sin argumentos". En Página 12, Buenos Aires, 21/ 11/1991.
- Ferreryra, P. (S/F) "El Descueve, un lenguaje propio y cinco cuerpos para expresarlo" en La imprenta, Buenos Aires.
- Fishman, D. (2005) La mejora de la capacidad empática en profesionales de la salud y la educación a través de talleres de Danza Movimiento Terapia. Tesis de doctorado en psicología de la Universidad de Palermo
- Franko, M. (2019) Danzar el modernismo/Actuar la política. Buenos Aires: Miño y Dávila
- Grosso, B. (2002) "Las políticas de la memoria". Revista Sociohistórica, N° 11-12, 187-198.
- Lorenzano, S. (1998) "Cuerpos que se escriben: por un erotismo político", PDF en cdigital.uv.mx (<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7383/19987P143.pdf?sequence=2&isAllowed=y>) (Última consulta: 11/12/20)
- Lucena, D. (2012) "Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina", en Cuadernos de H Ideas, vol. 6, nº 6, diciembre 2012. Universidad Nacional de La Plata Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Laboratorio de Estudios en Comunicación, Política y Sociedad. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1576> (Última consulta: 20/9/22)
- Morin, E. (1996). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Moya-Albiol L., Herrero N., Bernal MC.(2010) "Bases neuronales de la empatía". En Rev Neurol 2010; 50: 89-100
- Panhofer, H. (Ed.) (2005) *El cuerpo en psicoterapia*. Barcelona: Gedisa.
- Pinta, M. F. (2006) Paisajes kinético-sonoros. Entrevista con Carlos Casella (inédita). En Archivo Artea. (<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=90>)
- Prieto, C. (2015) "Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital", Página 12, Suplemento cultura y espectáculos. 30/09/2015 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html>
- Reca, M. (2011) *Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo del sobreviviente de tortura, por causas políticas*. Buenos Aires: Biblos.
- Riva, G.(2018) "La neurociencia de la memoria corporal" En Intramed (<https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoid=93106>)
- Santillán, J.J., (2015) La vuelta del grupo El Descueve, "Suplemento Joven del diario Clarín", Buenos Aires, 30/09/2015. (http://www.clarin.com/extrashow/teatro/El_descueve-Carlos_Casella-Ana_Frenkel-Mayra_Monard-Maria_Ucedo-Gabriela_Barberio_0_1440456355.html)

Tampini, M. (2012) *Cuerpos e ideas en danza: Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

<http://aadt.com.ar/dmt/>

La dramaturgia como fuente primaria en la investigación sobre la historia de la iluminación escénica: el caso de *Vestido de noiva* de 1943

Berilo Luigi Deiró Nosella
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil
berilonosella@ufsj.edu.br

Palabras claves: Iluminación escénica; historia e historiografía del espectáculo; Documentos teatrales; Dramaturgia; *Vestido de noiva*.

Resumen

La presente comunicación es resultado de una trayectoria de investigaciones historiográficas sobre el espectáculo teatral teniendo como centro articulador la cuestión documental referida a la iluminación escénica. En este momento, nos proponemos presentar algunas cuestiones iniciales de la investigación "La documentación de la iluminación escénica como forma de hacer, formar y transmitir conocimiento" desarrollada en el Núcleo de Estudios de Técnicas y Oficios de la Cena del Grupo de Investigación en Historia, Política y Cena - NETOC/GPHPC/UFJSJ, con financiación del CNPq y FAPEMIG, en Minas Gerais, Brasil. Pretendemos mostrar aquí un caso concreto en el que la dramaturgia contribuye al estudio de la iluminación en escena, en consecuencia para la investigación en el campo de la historia del espectáculo, en uno de los momentos clave de la historia e historiografía del espectáculo en Brasil, la puesta en escena del *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues, en su primer montaje por la Cia. Os Comediantes en 1943. Presentaremos y analizaremos dos documentos, una versión mecanografiada de la obra, utilizada para sus ensayos en 1943, y la primera versión publicada en 1944, tratando de demostrar cómo el análisis comparativo de estos dos documentos revela elementos fundamentales sobre el pensamiento acerca de su puesta en escena y, especialmente, de su iluminación escénica.

El presente texto aúna cuestiones de la conclusión de la investigación "Iluminación escénica y metateatro: el hacer y el pensar la iluminación entre lo real y lo ficticio", y resultados parciales de la investigación "La documentación de la iluminación escénica como forma de hacer, formar y transmitir conocimiento"³⁷. Ambos se desarrollan en el ámbito del Núcleo de Estudios de Técnicas y Oficios Escénicos del Grupo de Investigación en Historia, Política y Escena – NETOC/GPHPC/UFJSJ³⁸. Desde 2016, el NETOC viene desarrollando una investigación en el ámbito de la historia e historiografía del espectáculo, centrada en la comprensión de la realización de la escena en su dimensión técnica y estética, con énfasis específico en la realización de la iluminación escénica. En este contexto, es emblemático el estudio de la puesta en escena de *Vestido de noiva* por la compañía amateur Os Comediantes, en 1943. Texto de Nelson Rodrigues, dirigida por el polaco Zbigniew

³⁷ Investigaciones desarrolladas con financiación de las convocatorias universales del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico – CNPq (National Council for Scientific and Technological Development – CNPq) y la Fundación de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

³⁸ <<https://ufsj.edu.br/gphpc/>>.

Ziembinski, esta puesta en escena es señalada por un importante conjunto de trabajos e investigaciones como el hito fundacional de la iluminación escénica moderna en Brasil (Faria, 2013: 66).

Una de las razones fundamentales de la iluminación de la obra y del impacto que generó radica en la relación entre el ritmo escénico intensamente dinámico que proponen los diálogos y los intercambios espaciales (decorados) del texto de Nelson Rodrigues y la forma en que dicha dinámica fue trasladada al escenario por Ziembinski. Según Niuxa Dias Drago (2014: 135), la cuestión del intercambio dinámico de acciones a través del espacio escénico en varias escenografías era una cuestión ya pensada y experimentada por Santa Rosa -el escenógrafo del grupo-, en obras anteriores en las que, influenciado por Bragaglia, utilizaba carros sobre raíles. Niuxa, sin embargo, afirma que, en el caso de *Vestido de noiva*, la experiencia de Ziembinski con el teatro expresionista en Polonia aportó la inspiración para la realización de la iluminación escénica por zonas específicas, haciendo posible, en el encendido y apagado de estas zonas, un cambio aún más ágil.

Sin embargo, aún son insuficientes los textos que emprenden un relato específico de la realización de la iluminación escénica y, en consecuencia, de por qué fue tan revolucionaria; además, se desconoce lo que legó a los artistas y técnicos brasileños a lo largo del siglo XX sobre el trabajo con la iluminación escénica. Un ejemplo raro y muy reciente, citamos el trabajo de Eduardo Teixeira (2022), como el inicio de un nuevo camino de preocupación con este tema, utilizando por primera vez documentos específicos de la fabricación de la luz para el estudio del *Vestido de noiva*. Anteriormente, también podemos mencionar el estudio de Ivo Godois (2008 y Godois e Collaço, 2008) que relaciona el fenómeno del *Vestido de noiva* con el impacto que tuvo la visita de la empresa de Louis Jouvét (1887-1951) a Brasil en 1941, incluso sobre posibles materiales técnicos traídos por Jouvét y dejados en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, lo que plantea la hipótesis de que la influencia del paso de la compañía de Jouvét por Río de Janeiro no fue sólo en el choque visual de los artistas brasileños de la época, que siguieron el fenómeno como espectadores. Tales perspectivas técnicas, podrían lanzarnos a una forma de entender el fenómeno que, sin negarlo ni descartarlo, se sumaría al discurso ya consolidado de las influencias estéticas del expresionismo polaco de Ziembinski en la puesta en escena de 1943.

Aun así, la persistencia de la percepción de una cierta inobservancia de otros documentos que pudieran ser analizados y que abrieran el camino a una mirada sobre los aspectos técnicos y materiales del fenómeno, se confirmó cuando apenas se inició el presente estudio y se localizó el Centro de Documentación e Información de la Fundación Nacional de las Artes (CEDOC/FUNARTE),

en Río de Janeiro -principal archivo documental de las artes escénicas en nuestro país-, en el archivo personal del director y actor João Angelo Labanca, que fue ayudante de dirección de Ziembinski en el referido montaje, una amplia documentación sobre el trabajo de iluminación en la escena del *Vestido de noiva*: a partir de mapas de iluminación, esquemas sobre el posicionamiento y la puesta a punto de las fuentes de luz, listas de equipos, el guión de luces de la puesta en escena y, además, un texto mecanografiado de la obra con varias anotaciones de escena, lo que nos lleva a creer, incluso en una primera lectura, que se trata de un texto utilizado en el proceso de ensayo de la época.

En términos inmediatos, hay una clara diferencia entre las dos versiones (la mecanografiada y la publicada), ya que en la versión utilizada en los ensayos hay muy pocas indicaciones de didascalias referidas a la luz, mientras que hay muchas en la versión publicada. En términos menos obvios, en la versión utilizada en los ensayos, aunque ya existe la propuesta básica de juego narrativo espacial -que, en la escena, será explorada por Ziembinski mediante la iluminación-, hay pasajes concretos en los que el juego narrativo con la luz no aparece aún tan claramente como en la versión publicada. Podemos citar como ejemplo el paso de la primera a la segunda escena del primer acto. En la versión mecanografiada, el pasaje se describe así:

ALAYDE (EMOCIONADA)
¿Prometida? (CON EXALTACIÓN) ¿Novia? (RISA INTERRUMPIDA E HISTÓRICA)
¡Señorita Clessy, novia! (La risa crecida se convierte en sonido.
UN HOMBRE ENTRA, LLEVANDO UNA CAPA Y UN PARAGUAS. SE SIENTA EN UNA
MESA. EL RECIÉN LLEGADO TIENE LA MISMA CARA QUE EL CAMARERO.
ALAYDE (MOLESTO)
Deja esa música. Qué cosa.
ESCENA DE ARRIBA
PIMENTA
¿Es el Globo?

En la versión publicada en 1944:

ALAIDE (emocionada)
¿Novia? (con exaltación) ¿Novia - ella? (risa histérica y rota) ¡Madame Clessy, novia!
(las risas, in crescendo se convierten en sollozos). ¡Para esa música! ¡Qué cosa!

(La música se corta. El plano de la realidad se ilumina. Cuatro teléfonos, en el escenario, hablando al mismo tiempo. Emoción).

PIMENTA

¿Es el DIARIO? (Rodrigues, 1944, 21)

En este breve ejemplo, podemos ver cómo el motor del movimiento en el paso de la escena en la primera versión es la entrada de un actor en la escena ya establecida; en la versión publicada, tras la experiencia de la puesta en escena, el motor es la luz. Asimismo, al final de esta escena, la narración retoma a Alaíde; en la versión mecanografiada la propuesta de retorno está dada por el movimiento de Alaíde que se dirige al tocadiscos y lo apaga. La sensación que tenemos al leer la primera versión es que, incluso con el cambio de espacio, la escena de Alaíde nunca estuvo ausente. En la versión publicada posteriormente, la indicación del cambio de escena es: "(Oscuridad. Se ilumina el plano de la alucinación)" y sólo entonces el "hombre", indicado como motor del movimiento de cierre de la primera escena, en la versión mecanografiada, entra en juego en la versión publicada.

En conclusión, lo que hemos tratado de presentar aquí constituye los primeros pasos de la práctica de investigación desarrollada en el NETOC/GPHPC/UFSJ, en el campo de la historia de la iluminación escénica, introduciendo una cuestión crucial para la misma, la cuestión documental, tratando de demostrar, aunque sea de pasada, una pequeña muestra de los posibles resultados.

Bibliografía

Drago, Niuxa Dias (2014). *A cenografia de Santa Rosa – espaço e modernidade*. Rio de Janeiro, Rio Books.

Faria, João Roberto (org.) (2013). *História do teatro brasileiro. V. 2, Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, Edições Sesc-SP.

Godois, Ivo (2008). *Vieux-Colombie. Uma luz para o teatro brasileiro*. Revista de Iniciação Científica, Florianópolis.

Godois, Ivo; Collaço, Vera (2008). *Jouvet e Ziembinski: as inovações na iluminação cênica brasileira. Anais eletrônicos do V Congresso da Abrace*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Ivo%20Godois%20e%20Vera%20Collaço%20-%20JOUVET%20E%20ZIEMBINSKI%20As%20inovacoes%20na%20iluminacao%20cenica%20brasileira.pdf>. Acesso em 11/07/2020.

Rodrigues, Nelson (1944). *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro S. A.

Teixeira, Eduardo de Souza (2022). *Vestido de noiva (1943): a luz na gênese do moderno teatro brasileiro*. Porto Alegre, Editora FI.

El teatro activista en el trabajo de extensión universitaria

Mariela Rígano
Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista
Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur
marielarigano@hotmail.com/marigano@uns.edu.ar

Palabras claves: activismo- teatro del oprimido- extensión- universidad- territorio

Resumen:

El trabajo busca reflexionar sobre el teatro activista como herramienta para el diálogo democrático en territorio, a partir de su empleo en el trabajo extensionista en la Universidad Nacional del Sur. En esa misma línea se reflexiona sobre las diversas estéticas en el marco del teatro político.

Introducción

En este trabajo deseamos considerar analíticamente el teatro activista como herramienta en diversos proyectos de extensión universitaria. En tal sentido, deseamos indagar cómo el arte dialoga con el territorio, sus problemáticas e instituciones produciendo contenidos, estéticas y políticas que impactan en la configuración escénica. También pretendemos indagar las decisiones escénicas y estéticas que toman sus creadores y el aporte que ello supone a lo teatral entendido como político. Con este objetivo revisaremos particularmente el trabajo del Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, tanto en su trabajo realizado en presencialidad como en las redes, antes, durante y luego de las medidas de aislamiento en función de cuestiones sanitarias.

1.1.- Presentación del Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista

En tal sentido, deseamos señalar que el grupo nuclea a diferentes grupalidades que trabajan artísticamente desde lo teatral, particularmente, desde lo que definen como teatro de urgencia y popular. En una amplia mayoría de casos emplean técnicas del teatro del oprimido tanto para su entrenamiento como para la creación de sus puestas escénicas y entrecruzan estas herramientas con aportes estéticos y políticos del teatro obrero, el teatro de Kantor, la Commedia dell'Arte y los actores y actrices populares. Integran ese colectivo Mujeres de Pelo Suelto, Pan y Circo, Chicas de Kolgar y Querellas de las Tertulianas.

Todas estas grupalidades buscan impactar en la realidad, transformar el mundo en el que vivimos y cuestionar el entramado político de un sistema que tiene cada vez más excluidos. Desde esa perspectiva buscan refractar la realidad, interpelar al espectador para correrlo de su rol pasivo

y que se transforme en un hacedor que interpele, cuestione, cree, transforme políticamente su espacio y su territorio. Asimismo, pretenden liberar lo artístico de condicionantes mercantilistas y recuperar la dimensión popular en medio de producciones artísticas gestadas en un marco universitario, dado que entienden que las culturas y las estéticas son plurales y, en consecuencia, sus acciones suponen también un posicionamiento frente a ciertos modos de construir conocimiento en la academia.

Todos estos grupos integran diversos proyectos de extensión donde se abordan temáticas como la violencia de género, la trata de personas, la exclusión social, la estigmatización social, la invisibilización de determinados colectivos y la salud mental.

Es importante señalar también que buscan impactar estéticamente en las prácticas teatrales y pretenden legitimar un teatro popular donde la profesionalización no sea un impedimento ni un escollo, dado que entienden que la profesionalización del teatro independiente ha contribuido enormemente a que desaparezca en él el sueño utópico de un teatro que interviniera directamente en la vida social y política. Por el contrario, buscan que se legitimen los saberes y los haceres estéticos y artísticos diversos incluso cuando provengan de la praxis territorial y no de la academia o de la escuela artística.

Por esto mismo, estas grupalidades se enmarcan en una tarea de extensión crítica que prioriza las prácticas en territorio, los saberes múltiples, las pedagogías populares y las estéticas múltiples.

2.- Artivismo y extensión: teatro de urgencia

Continuando con lo que señalábamos en el último párrafo, muchas veces, a excepción del teatro brechtiano, las propuestas teatrales de fuerte contenido didáctico han sido desestimadas en su valor artístico precisamente por ese motivo, ponderándolas desde el valor social que tienen, pero negándolas desde su aporte estético.

La perspectiva de género nos exige revisar esto mismo, dado que – por un lado- las mujeres siempre han sido invisibilizadas como hacedoras y aún hoy cuesta que accedamos a espacios de decisión en paridad de igualdad con nuestros compañeros varones. Por otro lado, las estéticas son múltiples y son políticas y las opresiones por cuestiones de género también se ponen en evidencia en el campo artístico y, por esto mismo, la resistencia también se plantea en términos estéticos y de género. Por otra parte, el concepto de artivismo (como término para referir a las teatralidades que ocurren en espacios no convencionales, protagonizadas por actores y actrices no profesionales con la finalidad de cambiar lo social y las relaciones de poder desde la potencia comunicativa y

transformadora de lo artístico) es reciente y podemos enmarcarlo hacia finales del siglo XX o comienzos del XXI (véase Ardenne, 2008; Andreotti & Costa, 1996; Abarca, 2017; Szmulewicz, 2012). Sin embargo, más allá de la aparición del concepto, el arte en nuestros territorios ha estado imbricado con las estrategias políticas de activación, agitación y propaganda desde mucho antes y es y ha sido muy tempranamente el rasgo distintivo de las dramaturgias de urgencia.

Por esto mismo, la hibridación entre lenguajes artísticos y activismo – aunque pueda parecer novedoso – no constituye nada nuevo, dado que el arte siempre ha planteado su potencial político para expresar las demandas de cambio y la necesidad de transformar y/o visibilizar determinadas cuestiones que las hegemonías intentan ocultar. Los lenguajes artísticos a partir de su capacidad de sinestesia y evocación, su capacidad para conmover y movilizar resulta potentes carriles para expresar estas demandas. Lo llamativo podríamos decir que es el hecho de que el desencanto actual de muchos sectores de la población en relación a la política tradicional ha determinado que muchas de esas voces disconformes hayan buscado expresarse a través del artivismo. Y aunque esto no es exactamente una novedad cobra relevancia precisamente por lo que hoy ofrecen como posibilidad de impacto las redes y las tecnologías.

En esa línea, es importante decir que la política actual no ha logrado responder a muchos de los interrogantes y planteos que formula la ciudadanía, por lo que – tal como decíamos antes- esta ha buscado respuestas en espacios por fuera de la política tradicional. Pero debemos estar muy alertas porque ese descontento ha comenzado a ser aprovechado por grupos políticos de extrema derecha que son los mismos que han contribuido a crear los graves problemas estructurales que afectan a nuestros territorios, tal como vimos en las últimas elecciones aquí en Argentina.

Como se puede ver, la política tiene un deterioro importante en términos de confianza de la ciudadanía y parte de ese deterioro tiene que ver con la degradación del lenguaje político que fue ganado por los lenguajes del odio o por el marketing y la publicidad política sin sustancia.

Como contrapartida, el artivismo –ahora y siempre- recupera la capacidad de actancia de cada persona y por eso nos vuelve artistas comprometidos con la transformación de nuestros territorios. Nuestros propios cuerpos se vuelven el canal expresivo sobre el cual, y desde el cual se proyectan las imágenes que deseamos transformar, denunciar, hacer evidentes y así nuestro hacer se vuelve protesta, manifiesto y propuesta política.

El Teatro del Oprimido, como otras dramaturgias de urgencia, defiende la diversidad cultural y, en ese mismo sentido, respalda la diversidad de identidades y, en el campo estético, milita la multiplicidad estética, en tanto y en cuanto reacciona ante la castración estética de la ciudadanía

y el analfabetismo estético promovido por las hegemonías que pretenden implantar una única estética para todos, donde la inmensa mayoría son despojados de su capacidad de actuación para ser reducidos a la condición de espectadores. En ese sentido, Augusto Boal indicaba en *La Estética del Oprimido*:

El analfabetismo estético, que hace estragos incluso entre quienes están alfabetizados en lectura y escritura, es un peligroso instrumento de dominación que permite a los opresores llevar a cabo una invasión subliminal de cerebros.

Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de las clases sociales dominantes, cierto, pero ¿por dónde penetran tales ideas? Por los soberanos canales estéticos de la Palabra, la Imagen y del Sonido [lo que Boal llama lenguaje Simbólico –palabra-lenguaje Sensible –imagen y sonido-] ¡latifundios de los opresores! Y es también en esos dominios donde debemos trabar las luchas sociales y políticas en busca de sociedades sin opresores ni oprimidos. (...) hay que rechazar la idea de que solo se piensa con palabras, ya que pensamos también con sonidos e imágenes, aunque de forma subliminal, inconsciente, ¡profunda! (...)

El Pensamiento Sensible, que produce arte y cultura, es esencial para la liberación de los oprimidos, amplía y hace más profunda su capacidad de conocer. (...) El Pensamiento Sensible es un arma de poder: quien lo tiene en sus manos domina. Por eso, los opresores luchan por la posesión del espectáculo y de los medios de comunicación de masas, que es por donde circula y se impone el pensamiento único autoritario. (...)

Como ciudadanos, antes que nada, y como artistas por vocación o profesión, tenemos que entender que únicamente a través de la contracomunicación, de la contracultura de masas, del contradogmatismo, únicamente a favor del diálogo, de la creatividad y de la libertad de producción y transmisión del arte, del pleno y libre ejercicio de las dos formas humanas de pensar, únicamente así será posible la liberación consciente y solidaria de los oprimidos y la creación de una sociedad democrática. (...)

El Arte no es un adorno, la palabra no es absoluta, el sonido no es ruido, y las imágenes hablan, convencen y dominan. No podemos renunciar a esos tres poderes – Palabra, Sonido e Imagen – sin renunciar también a nuestra condición humana. (2016: 17 a 25)

Es en este sentido que los grupos, que conforman el Grupo de Teatro Popular Colectivo y Feminista, entienden que el Teatro del Oprimido constituye su columna vertebral desde lo estético, lo pedagógico y lo político. En tal sentido, los grupos artísticos desde los proyectos de extensión trabajan territorialmente y en cada territorio abordan las problemáticas que los ocupan (violencias diversas) desde las particularidades que las mismas adquieren según el territorio, dado que no se puede abordar de la misma forma la violencia y la discriminación por género en un barrio de trabajadores inmigrantes que en el hospital de día, por citar un ejemplo.

A modo de conclusión

Todas las actividades artísticas tienen como objetivo crear redes con otras mujeres buscando incidir en el aislamiento que afecta a las mujeres –valga la redundancia- que se encuentran en situación de

violencia y crear redes de confianza. En ese sentido, las actividades que se diseñan buscan disminuir los umbrales de tolerancia a la violencia y la modalidad de taller busca inaugurar procesos de enseñanza-aprendizaje colaborativos.

El empleo del teatro, tanto en talleres destinados a otras mujeres como obras e intervenciones, busca sensibilizar para conmover el posicionamiento subjetivo ante la violencia de género e instaurar confianza sorora. Para ello las actividades q habilitan la presencia del cuerpo y la circulación de emociones nos parecen ideales. Las herramientas teatrales nos permiten experimentar y sentipensar la situación y sus posibles soluciones acentuando la comprensión sorora.

El uso de las técnicas del teatro del oprimido busca sacar, a todes les participantes de estos espacios, del rol de espectadores pasivos para pasar a posiciones subjetivas activas y empleamos estas estrategias porque el aporte de lo lúdico fortalece la circulación de la palabra y la generación de aprendizajes y conocimientos q se generan a partir de una experiencia corporal-afectiva e intelectual y en una construcción horizontal.

Estas construcciones horizontales, incluso en espacios de formación formales e informales, fortalece la creación de vínculos solidarios y valida saberes q provienen de la propia experiencia y la propia praxis, lo que determina fuertes modificaciones de la posición subjetiva que esta marcada por la imposibilidad y el no poder. El compartir experiencias lleva también a la visibilización de que lo q lea ocurre no es individual, no les pasa solo algunas ni proviene de malas decisiones particulares, sino q tiene que ver con un sistema que valida la violencia y la docilización de las mujeres. Todo esto favorece la salida de posiciones de subordinación y sometimiento.

Bibliografía

Ardenne, P. (2008) *Un arte contextual*. Murcia: Cendeac.

Andreotti, L., y Costa, X. (1996) *Situacionistas: Arte, política, urbanismo*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani.

Abarca, J. (2017) Breve introducción al grafitti. [blog]. <https://bit.ly/2rB6iLe>

Boal, A. (2016) *La Estética del Oprimido*, Buenos Aires, Interzona

Szmulewicz R.I. (2012) *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

Teatro, Género y Diversidad

Sobre rostros y géneros: las prácticas transformistas contemporáneas de Buenos Aires

Trupia, Agustina
CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
agustinatrupia@gmail.com

Palabras clave: Rostro; maquillaje; género; transformismo; liminalidad

Resumen

Las prácticas transformistas realizadas en la segunda década del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires trabajan en torno a la construcción identitaria a partir del cuerpo. Es por esto que las prácticas son móviles; es decir, al centrarse en el cuerpo de le artista *drag*, el acontecimiento de teatro liminal va a donde se desplace ese cuerpo. En esta oportunidad, busco explorar dichas prácticas a partir del estudio de la conformación del rostro. En trabajos anteriores, me centré en la construcción corporal, pero en esta oportunidad deseo detenerme en el maquillaje, un elemento central de las prácticas, y, en particular, en la superficie del rostro la cual funciona como matriz para la identificación.

En las prácticas transformistas, el maquillaje se vuelve una máscara que esconde el rostro de les artistas, pero es trabajado de tal manera que se vuelve, a pesar de las modificaciones en cada presentación escénica, una marca personal y de reconocimiento. Me interesa abordar casos en los cuales se trabaja el rostro en torno a la feminidad, a la masculinidad y a aquellas conformaciones artísticas que elaboran una identidad ligada a lo monstruoso.

¿De qué maneras operan las programaciones de sexo-género en la plasticidad y transformación de los rostros? Con este trabajo, busco centrarme en uno de los aspectos de las prácticas transformistas que mayor tiempo de preparación demandan como manera también de explorar ese tiempo de camarín, previo a la instancia escénica con espectadores, el cual es constitutivo de las prácticas *drag*.

Introducción: rostros en metamorfosis

Las prácticas transformistas realizadas en la segunda década del siglo XXI en la ciudad de Buenos Aires trabajan en torno a la construcción identitaria a partir del cuerpo. Durante esos años, en diversos espacios festivos, se pusieron en escena constituciones de personas *drag* que se constituyen a partir de elementos de ropa, maquillaje, prótesis, pelucas y gestualidad que modifican el cuerpo. Es por esto que las prácticas son móviles; es decir, al centrarse en el cuerpo de le artista *drag*, el acontecimiento de teatro liminal va a donde se desplace ese cuerpo.

Esta ponencia se ubica como parte de la investigación de doctorado que me encuentro realizando en torno a la puesta en escena del yo en las prácticas transformistas las cuales funcionan como interrupciones a las programaciones de género (Preciado, 2017) que se erigen como normativas. En esta oportunidad, busco explorar dichas prácticas a partir del estudio de la conformación del rostro. En trabajos anteriores, abordé la construcción corporal, pero, en este caso, deseo detenerme en el maquillaje, un elemento central de las prácticas, y, en particular, en la superficie del rostro la cual funciona como matriz para la identificación. En las prácticas transformistas, el maquillaje se vuelve

una máscara que esconde el rostro de los artistas, pero es trabajado de tal manera que se vuelve, a pesar de las modificaciones en cada presentación escénica, una marca personal y de reconocimiento.

Me interesa abordar casos en los cuales se trabaja el rostro en torno a la feminidad como lo hace Santamaría; en torno a aquellas conformaciones artísticas que elaboran una identidad ligada a lo monstruoso como es el caso de Shiva; y también en torno a la masculinidad como lo hace Armando A. Bruno. ¿De qué maneras operan las programaciones de sexo-género en la plasticidad y transformación de los rostros? ¿Qué elementos hacen que relacionemos un rostro con la feminidad o masculinidad? Con este trabajo, busco centrarme en uno de los aspectos de las prácticas transformistas que mayor tiempo demandan como manera también revalorizar ese tiempo de preparación en el camarín, previo a la instancia escénica con espectadores, el cual es constitutivo de las prácticas *drag*.

Desarrollo: de máscaras, géneros y desprogramaciones

Para comenzar el análisis de los tres casos, voy a detenerme en el evento festivo que llevó adelante Trabestia Drag Club el 25 de agosto de 2018 en Beatflow, un boliche ubicado en el barrio porteño de Palermo. Allí se presentaron tanto Santamaría como Shiva, dos de las artistas cuya elaboración facial analizaré aquí. Por su parte, Santamaría es la cofundadora, junto con Le Brujx de Trabestia, un espacio que fue central para la escena transformista de la década pasada dado que fue creado por artistas transformistas y allí las prácticas liminales eran las protagonistas. En esa fecha, titulada “Skeleton’s Fetish Ball”, se realizó el evento en honor a Lest Skeleton, otra artista transformista parte de Trabestia, y se tomó como tema central para montarse su fascinación por el cuero como la temática de los fetiches, en general, y los asociados a la práctica de BDSM, en particular. Para esa ocasión, Santamaría llevó un vestido negro sin mangas y largo hasta las rodillas que remitía al látex. Era un vestido ajustado al cuerpo con un corsé por encima y cerrado hasta el cuello. Acompañó el truco con guantes negros del mismo material, unos zapatos cerrados con tacos de rojo con brillos y una peluca platinada peinada con un *brushing* hacia afuera. Como mencioné al comienzo, lo que me convoca aquí es el trabajo que realizó en su rostro.

En esa fecha, se la vio con los labios pintados de rojo, los ojos fuertemente delineados con negro y una sombra en los párpados predominantemente azul junto con una base en la cara con la que afinaba la nariz y sobresalían los pómulos. Su estilo de transformismo se diferencia del resto dado que suele constituir una persona *drag* que puede ser enseguida asociada con una identidad

femenina, a raíz de lo que culturalmente es decodificado de esta manera. Sus elecciones de ropa, peluca, calzado y maquillaje se acercan a los tipos de elementos que son convencionalmente vinculados con las feminidades. A diferencia de la gran mayoría de quienes organizan Trabestia, como Le Brujx y Lest Skeleton, quienes suelen presentar un estilo de transformismo que muchas veces escapa de las posibilidades de ser pensado con las categorías binarias del sistema heterocisnormado, Santamaría basa su práctica en la constitución estilizada y delicada de una feminidad.

Me interesa explorar cómo acompaña esta búsqueda ligada a la feminidad desde lo facial. Siguiendo los postulados epistemológicos y metodológicos propuestos por la Filosofía del teatro (Dubatti: 2010), comprendo las prácticas transformistas como acontecimientos de teatro liminal. En ellos, les artistas producen desde sus cuerpos, con acciones físicas, una *poíesis* que conduce a que les espectadores tengan consciencia de un salto ontológico. Se posibilita, de este modo, la organización de la mirada de espectadores que comprenden que aquellas identidades corresponden a un plano de existencia diferente al cotidiano. En otros trabajos, abordé la cuestión compleja y propia de las prácticas transformistas dado que, junto con esta instauración de un salto ontológico que pone a vivir un mundo diferente, esa persona *drag* se vuelve, en diferentes medidas, parte de la identidad propia de les artistas y persiste incluso cuando ya no está montada la persona o cuando no hay espectadores en convivio. En relación con esto, en cada una de las presentaciones públicas que realizan les artistas, hay una variación en la ropa, peluca y maquillaje utilizados. La novedad se presenta en el mundo del transformismo porteño de la década de 2010 como una exigencia. De esta manera, Santamaría, por retomar su caso, introduce trucos que varían en cada evento como la utilización del maquillaje.

Les artistas conforman una máscara móvil que se construye a partir de maquillaje o prótesis adheridas a la piel. Esta máscara esconde, en cierto punto, los rasgos faciales cotidianos y revela un rostro otro que, a pesar de las modificaciones que se introducen en cada evento, permite que sea identificada la persona *drag*. Es una máscara en sentido figurado que construyen les mismos artistas por medio de modificaciones que operan en sus rostros durante largas horas de preparación en las instancias previas al encuentro con espectadores. Santamaría trabaja su rostro para componer la imagen de una feminidad. El hecho de pensar las capas de maquillaje y, en ciertas ocasiones, el uso de prótesis sobre el rostro como máscaras ubica a estos acontecimientos liminales en la extensa tradición del uso de máscaras teatrales. A su vez, me lleva a considerar la pregnancia del rostro en la cultura occidental en tanto rasgo principal que permite la identificación. En relación con esto,

Mauricio Barría Jara (2007: 157) plantea que “el rostro pasa a ser la marca categórica de esta subjetividad a través del aislamiento de las variantes que son peculiares de un individuo”. Las modificaciones faciales que se producen durante las prácticas transformistas permiten justamente nuevas inscripciones para la propia subjetividad que se constituye a partir de rasgos diversos a los cotidianos. Esta máscara móvil, diferente al rostro, que incluso se señala a sí misma como aquello que no-es, instauro un nuevo reconocimiento facial que facilita otra identidad que es poética, pero que persiste por fuera de la instancia espectacular.

La pregunta, en el caso de Santamaría, sería cómo logra esto y qué operaciones debe realizar sobre su rostro para que la expresión de género de su persona *drag* sea femenina. En la fiesta de 2018 antes mencionada, se observa un rostro sin vellos que fue recubierto por capas de base para eliminar pozos, granos y otras respideces con el fin de realzar la sensación de suavidad y uniformidad. A su vez, los pómulos maquillados para hacerlos sobresalir, como la nariz afinada por medio del maquillaje, colaboran en la construcción de una imagen delicada y prolija. El contorno de los ojos fue ampliado por medio del uso del delineado negro y las sombras de diferentes tonos de azul y gris. Las cejas aparecen como líneas sutiles y elevadas. Se refuerza así la imagen de lo que se entiende por feminidad, en nuestra sociedad, en tanto aquello vinculado a la uniformidad, lo parejo, lo cuidado. El trabajo de la máscara móvil de Santamaría esconde cualquier signo que pueda remitir a la masculinidad y refuerza la sensualidad a través de la combinación delicada de colores que entran en juego a partir del lápiz labial, la sombra y el cabello.

Santamaría se sitúa como parte de la extensa tradición de transformismos que elaboró identidades femeninas y, en su caso, la producción escénica es cercana al referente. Su configuración es realista en tanto aparece como una continuidad de las imágenes de ciertas feminidades de nuestra sociedad. Es importante aclarar que, aunque continúa con la extensa tradición al interior de la escena transformista en la cual hay varones cisgénero que elaboran identidades femeninas, en su caso, el modo en que se presenta, desde lo corporal, arriba y abajo del escenario como por el modo en que habla de sí misma, no posee una intención peyorativa o misógina. Pareciera haber más bien una búsqueda identitaria en esa persona *drag* que, por medio de la construcción de un rostro diferente al cotidiano, disfruta al poder brindar una transformación. En este sentido, gran parte del goce de los espectadores se encuentra relacionado al hecho de que aprecian esa diferencia. Es decir, saben que ese rostro que se presenta en el evento, y que podría ser comprendido como el de un tipo de feminidad estilizada, está montado sobre un rostro que es distinto. Una parte importante del modo en que se valoran las prácticas transformistas tiene que

ver con la novedad de cada configuración corporal y facial como también con la capacidad de metamorfosis.

Continuando con el estudio de la construcción de un rostro diferente al cotidiano que compone la máscara móvil en los transformismos, en esa misma fecha de Trabestia, se presentó Shiva quien también se llama Orkgotik en las redes sociales. Su caso ofrece el ejemplo de un estilo de transformismo que es completamente diferente al de Santamaría antes mencionado y que es parte de un modo de concebir al transformismo que se desarrolló con fuerza en la escena porteña en la década pasada. Este estilo no tiene como referente los universos de las feminidades o masculinidades, sino que elabora identidades que desbordan lo humano al acercarse a lo monstruoso y a otros universos fantasiosos. De este modo, se corre de las categorías de género que son utilizadas en la sociedad y se desborda el sistema sexo-género, pero hacia otros territorios de existencia.

En la fiesta ligada a la temática fetiche, se la vio a Shiva con un traje negro entero que replicaba el cuero. Tenía unas botas de caña alta con una plataforma de varios centímetros. Llevaba un cinturón con tachas en dorado y guantes cortos negros. A su vez, tenía el rostro cubierto de maquillaje blanco. Los labios los tenía pintados de rojo en modo desalineado, y se extendían de los labios líneas rojas que ascendían y descendían a los costados de las comisuras de su boca. Tenía lentes de contacto que hacían que el iris de los ojos se viera claro y las pupilas estaban de color blanco con un delineado en rojo. En la nariz, llevaba un elemento rectangular plateado y, sobre las orejas, tenía unos triángulos negros con más tachas que sobresalían hacia atrás de su cabeza. Desde su frente y hacia arriba, había una prótesis realizada de un material similar al del traje que era blanca con bordes negros con tachas. Y la parte superior de su cabeza estaba también cubierta de la pintura blanca. No se veía, en ninguna parte de su cuerpo, el color de su piel ni los vellos de las cejas o el color de sus ojos.

De esta manera, Shiva compuso, en esa fiesta, una persona *drag* que excedía las reminiscencias de lo humano. La criatura constituida lindaba con lo monstruoso y se alejaba de las posibilidades de ser comprendida a partir de lo que culturalmente se entiende como masculinidad o feminidad. El uso del maquillaje en su rostro, junto con las prótesis que se desprendían de sus orejas y cabeza, se acercaba a la concepción más tradicional de la máscara, aunque seguía siendo móvil al permitir los movimientos faciales. De esta manera, Shiva se ubica como parte de la corriente de los transformismos que se corre de tradiciones pasadas en las cuales los artistas trabajan a partir de referentes masculinos o femeninos. De hecho, las nociones de identidad de género se vuelven

difusas en el caso de la práctica de Shiva. Se introduce un tipo de transformismo que no parece discutir necesariamente con las categorías sexo-género impuestas por la matriz heterocisnormativa, sino que se ofrece una exploración en torno a lo extrahumano. El despliegue visual está consolidado en torno a la conformación de una corporalidad alejada de la cotidiana que se vuelve difícil de nombrar.

El modo en que Donna Haraway (1995: 304) piensa el *cyborg* resulta estimulante para abordar este tipo de prácticas que pone en jaque las definiciones de transformismo que lo entienden como una exploración en torno al género. Aquí la exploración estaría más bien vinculada a las propias posibilidades del cuerpo en tanto humano. Haraway propone la figura del *cyborg* como un recurso imaginativo, como una ficción que abarca nuestra realidad social y que utiliza para pensar un mundo postgenérico, al modo en que podría hacerlo la ciencia ficción. Utiliza su figura para desafiar los dualismos que persistieron en las tradiciones occidentales y que colaboraron en las prácticas de dominación de las mujeres, de los trabajadores, de los animales no humanos y de todos los que fueron constituidos como otros. La constitución de esa identidad que desafía los límites de lo humano, en el caso de Shiva, se presta a una lectura desde estos sitios epistemológicos e imaginativos. Su práctica puede ser leída desde lo que Haraway propone cuando dice que “la imagería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia” (1995: 311).

Como es propio de las prácticas transformistas porteñas de esos años, uno de los intertextos con los que trabaja Shiva es con la referencia que hace su nombre al hinduismo. Es uno de los dioses de la religión y, entre las características que posee, tiene la capacidad de dominar las fuerzas del cosmos con lo cual tiene una enorme capacidad creadora como destructiva. Le artista suele presentarse dentro de su estilo de transformismo a partir de construcciones corporales que irrumpen desde lo exagerado, lo deformado y lo monstruoso. Escapa de estas maneras a las posibilidades de denominación y despliega su excelsa capacidad de transformación del rostro basada en el uso del maquillaje como de las prótesis.

El tercer artista con el que me propuse trabajar aquí es Armando A. Bruno. Es el fundador, junto con Felicitas Quispe, de Carrera de Reyes, un importante espacio de prácticas *drag king* que comenzó a finales de 2018 en el Centro Cultural Feliza. Allí se organizaban competencias en base a diferentes consignas y categorías en las cuales se trabajaba en torno a las nociones de masculinidad. La relevancia de este espacio tuvo que ver con que, durante muchas décadas, la mayor visibilidad

en torno a los transformismos estaba ligada a las prácticas que elaboraban identidades comprendidas como feminidades, con lo cual el surgimiento de estas competencias resultó un hito al interior de la escena transformista porteña. Durante los años de actividad de ese espacio, Armando fue también el anfitrión de los eventos.

El evento realizado el viernes 30 de agosto de 2019, que comenzó antes de la medianoche y se extendió durante la madrugada, contó con diferentes categorías para la competencia: estuvo la pasarela con la *realness* de “sportincho” en la cual les participantes deberían armar un truco que se asemejara a la corporalidad y estilo de un varón de clase media acomodada que se dedica a algún deporte. También hubo una categoría de competencias individuales en la cual se realizaba un número de fonomímica con un audio elegido por le participante. Y se agregó la categoría de dúos en la cual también se trabajaba en torno un audio o material audiovisual elegido previamente. En la apertura de las competencias individuales, Armando realizó una performance vestido como una masculinidad que juega al rugby con un pantalón negro, una remera azul de manga larga, una pelota ovalada en sus manos y el celular con el cual revisaba su perfil en una cuenta de citas en la que buscaba varones para salir. Finalmente encontraba uno que le gustaba, Lucio Fer, personaje también compuesto por él, que luego resultaba ser una persona homodiante y se decepcionaba. En esta performance sobre el escenario de Feliza tematizaba, por un lado, la posibilidad de existencia de los vínculos sexoafectivos entre varones en el ámbito del deporte y, por el otro, abordaba la constitución de una masculinidad disidente al componer un varón desde su propia identidad.

Para constituir esta identidad masculina, había producido una serie de modificaciones en su rostro. Utilizó la técnica de contorneado para delinear sobre su rostro ángulos rectos que le dieran rasgos más duros y firmes. Por medio de estos juegos de luces y sombras con el maquillaje, su quijada aparecía más cuadrada al igual que sus cachetes. A su vez, engrosó la línea de las cejas para darle mayor firmeza a su mirada, dibujó unos pequeños bigotes sobre su boca y una barba en su pera, y agregó unas líneas en su frente para reafirmar la mirada. Con lo cual, en este caso, en el que se está construyendo una masculinidad, la búsqueda está ligada a generar efectos faciales que tengan que ver con la fuerza, la firmeza y el vello facial como elementos que son culturalmente comprendidos como masculinos. El uso de la ropa de un modo desalineado y holgado puede vincularse al hecho de que se buscó dar la imagen de un deportista con ropa cómoda y en movimiento, pero también puede vincularse al uso que, en términos normativos, hacen las masculinidades de la ropa la cual suele ser utilizada de manera más holgada y las exigencias por el cuidado y la prolijidad son menores, en líneas generales. En vinculación con esto, Jack Halberstam

(2008: 24) plantea que “la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media”, a lo que agregó la categoría “cisgénero”. Es decir que son las prácticas *drag*, como la de Armando A. Bruno, las que evidencian que la masculinidad dominante, que se presenta a sí misma como “lo natural” y no plausible de ser imitada, en realidad es una construcción performativa, al igual que las feminidades, y puede ser encarnada por diferentes identidades. Asimismo, revelan que los comportamientos y mecanismos que las constituyen pueden ser visibles y teatrales.

En los tres casos, me interesa pensar el rostro según lo que Nora Domínguez (2021: 30) plantea cuando dice que “si el rostro nace allí donde se constituye alguna forma de lazo social y de comunicabilidad, en el mismo momento surgen las exclusiones que esos lazos no logran atar y las fallas en los circuitos de la comunicación”. Pensando esto a la luz de las prácticas transformistas, abordo esos rostros transformados por medio de las diversas técnicas de maquillaje como modos de interrumpir las programaciones de género. Tomo este concepto de Paul B. Preciado (2017: 100) quien explica las programaciones de género como “una tecnología psicopolítica de modelización de la subjetividad que permite producir sujetos que piensan y actúan como cuerpos individuales [...], con una identidad de género y una sexualidad fijas”. El autor mismo plantea que las prácticas transformistas implican operaciones de desnaturalización y desidentificación con la potencialidad de desmontar estas programaciones.

Rescato la potencia desestabilizadora que tienen al reapropiarse de las exclusiones que padecerían esos mismos rostros en otros espacios por no continuar con la expresión de género esperable. Es decir, los rostros maquillados que, desde una identidad masculina, producen una imagen femenina o las identidades que no son cisgénero y encarnan una masculinidad con, entre otras cuestiones, vello facial dibujado en el rostro, serían reprimidas y sofocadas por la sociedad heterocisnormada si se mostraran en otros espacios. En este punto, aparecen los lugares de celebración de la comunidad sexo-género disidente como espacios seguros que habilitan una conformación de un rostro desobediente y contrario a las normas. Asimismo, es interesante pensar la potencia que poseen estos rostros transformados los cuales, en los casos como el de Shiva, parecen querer favorecer las fallas de la comunicación que mencionaba Domínguez a partir de los rostros. Se resalta la potencia disruptiva de un rostro no humano emplazado en el cuerpo antropomórfico del artista.

Reflexiones finales

A partir del abordaje del trabajo facial realizado por les tres artistas en performances particulares que realizaron en la década pasada, refuerzo la idea planteada al inicio del trabajo en torno a pensar al maquillaje como una máscara que esconde el rostro de les artistas. Ese ocultamiento se da a partir de las capas de maquillaje y del uso eventual de alguna prótesis, pero posee algunas particularidades que se presentan en los transformismos. En primer lugar, la confección de esa máscara es móvil en tanto permite la libertad de movimientos faciales. En segundo lugar, el uso de término “máscara” es uno metafórico en tanto, en los casos acá abordados, la confección del rostro funciona como lo hace una máscara, la cual incluso podría extenderse como noción al resto del cuerpo, pero se corre de la concepción más tradicional del término. En tercer lugar, y tal vez lo más significativo, se encuentra el hecho de que es una máscara que, a pesar de las modificaciones en cada presentación escénica, funciona como una marca personal y de reconocimiento. Es decir, al cubrir sus rostros con maquillaje y modificar significativamente sus rasgos faciales, les artistas habilitan otro tipo de reconocimiento a partir de las tensiones que producen en la matriz heterocisnormativa y por la incomodidad en el reconocimiento, en términos de géneros identitarios e incluso en términos antropomórficos.

Siguiendo esta cuestión, busqué desarrollar cuáles son los rasgos que vuelven a los rostros cercanos a las concepciones que culturalmente funcionan como feminidades y masculinidades. La intención fue iniciar una reflexión en torno a cuáles son los rasgos faciales que hacen que la sociedad conciba de un modo determinado las expresiones de género. Lo que produce una fuga del sistema sexo-género binario es que les artistas abordan críticamente esos lugares que construyen desde sus identidades *drag* y cuestionan los roles de género, como en el caso de la performance de Armando A. Bruno en la que tensiona la cuestión de los vínculos homoeróticos en el deporte realizado por varones. Junto con esto, la construcción identitaria que sitúan en la escena pervive en les artistas cuando no están montades volviéndose identidades escurridizas para nombrar desde el aparato normalizador binario. En relación con esto, hay toda una corriente, que ejemplifiqué a partir de la práctica de Shiva, en esta ponencia, que ofrece constituciones identitarias que disputan el terreno de lo humano y abren otros mundos posibles que obligan a repensar las lógicas impuestas. En definitiva, las prácticas transformistas acá abordadas presentan, desde el trabajo sobre sus rostros, un intento de desplazamiento de la heterocisnorma. Utilizan como referencias aquello que culturalmente se entiende como identidades masculinas y femeninas, pero no como refuerzo de las normas o pensándolas como lugares estáticos de llegada, sino como espacios de exploración y plataforma desde la cual se presenta una desobediencia genérica.

Bibliografía

Barría Jara, M. (2007). Aura y máscara una aproximación a la relación aura y subjetividad en el teatro. En *Revista de teoría del arte*, 16, pp. 151-160.

Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel, Buenos Aires

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. EGALES, Madrid

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid

Preciado, P. B. (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Paidós, Buenos Aires

El vestuario como forma de resistencia y evocación poética

Cubeiro Rodríguez, Ana María
Universidad Siglo 21 / Grupo Balbuendo Teatro
acubeiro@gmail.com

Palabras clave: vestuario - género - performatividad - cuerpo

Resumen

En la cotidianeidad, la vestimenta es a un tiempo objeto y signo. Como objeto de uso, ejerce funciones de orden primario tales como proteger el cuerpo y complementarlo. A su vez, posee una funcionalidad secundaria de carácter comunicativo a través de las convenciones que connota a nivel simbólico. En el ámbito teatral, el vestuario posee también esta doble naturaleza, actuando como mediador del cuerpo en su devenir físico y simbólico. Más, sumergido en el nuevo contexto que supone la escena, se ve atravesado por la emergencia de nuevos significados que nos permiten concebirlo como materialidad poética. Desde este supuesto, me propongo reflexionar en torno al uso particular que juega el vestuario en dos experiencias gestadas en el Teatro La Cochera de Córdoba: *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti* (2009; reestreno 2021), dirigida por María Palacios y concebida como una pieza teatral de carácter testimonial de la actriz Camila Sosa Villada, en articulación con el universo creado por Federico García Lorca; y *Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)* (2018), espectáculo teatral dirigido por Paco Giménez que plantea una interpretación libre de la obra de Pier Paolo Pasolini. En los dos casos, el vestuario constituye una técnica de modelación del propio cuerpo, un medio para prepararlo a exponerse ante la mirada del otro en su ingreso en el acontecimiento poético.

Presentación

La vestimenta es clave en la vida cotidiana de las personas. Las prendas son objetos de uso con funciones de orden primario, tales como proteger el cuerpo y complementarlo, hasta el punto de modificar sus características fisiológicas. A su vez, la vestimenta constituye un lenguaje. Desde una perspectiva semiótica, posee una funcionalidad secundaria de carácter comunicativo, en la medida en la cual expresa y confirma determinadas relaciones sociales a través de las convenciones que connota a nivel simbólico (Eco, 1986; Barthes, 1980). Un traje puede interpretarse como un signo legible del sujeto que lo porta, informando acerca de su localización histórico-geográfica o de su pertenencia a un grupo determinado. De hecho, si nos retrotraemos al pasado, en el origen de la vestimenta subyacen razones de orden social, simbólico e incluso mágico, que superan la necesidad de suplir las carencias naturales del cuerpo humano. En un sentido antropológico, las técnicas corporales como el vestir se vinculan con la adquisición de hábitos que parten de la necesidad de modelar el cuerpo para su presentación pública.

Según Entwistle (2002), vestir constituye una señal a través de la cual somos interpretados e interpretamos a los demás. Como expresión de la identidad del yo, se trata de un acto íntimo y de

preparación para la vida social. En otras palabras, constituye una experiencia que es, a un tiempo, subjetiva e intersubjetiva. La autora halla en el acto de vestir el rasgo liminal que caracteriza la corporalidad, al desenvolverse entre el ocultamiento y la manifestación, lo natural y lo cultural, lo dado y lo construido. Por un lado, el vestido puede ser entendido como un ropaje cultural que habilita a nuestros cuerpos para que habiten el mundo social; por otro lado, es -o puede ser- una metáfora visual del yo. En el mismo, subyace tanto el deseo de identificarse con otros, como el deseo de distinguirse. En este sentido, Escribano (2011) distingue el momento social de vestirse del momento personal de vestirse.

El vestuario escénico posee también esta doble naturaleza. Luego, sumergido en el acontecimiento teatral, se ve atravesado por la emergencia de nuevos significados que nos permiten concebirlo como una materialidad poética. Desde este supuesto, me propongo reflexionar en torno al uso particular que juega el vestuario en experiencias gestadas en el Teatro La Cochera de Córdoba. En primer lugar, *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti (2009)*, con dirección de María Palacios³⁹, concebida como una pieza teatral de carácter testimonial de la actriz Camila Sosa Villada, en articulación con el universo creado por Federico García Lorca. En segundo lugar, *Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado) (2018)*, espectáculo teatral dirigido por Paco Giménez que plantea una interpretación libre de la obra de Pier Paolo Pasolini, junto a un grupo conformado por dieciséis actrices y actores⁴⁰.

Como aspecto adicional, cabe señalar que los dos casos coinciden en la ausencia de un diseñador de vestuario, siendo los actores los encargados de conformar su propio atuendo como una instancia del proceso creativo. De este modo, el vestuario de las obras analizadas puede interpretarse como una técnica de modelación del propio cuerpo; cuestión que no es menor si consideramos que éste es el fundamento existencial para el surgimiento del personaje, tal y como lo concibe Erika Fischer-Lichte (2012).

Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti

El espectáculo, dirigido por María Palacios, parte de la amalgama entre extractos de obras de Federico García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *El*

³⁹ El espectáculo fue el resultado del Trabajo Final de Licenciatura de Teatro de María Palacios, de la Universidad Nacional de Córdoba, cuyo asesor fue Paco Giménez. El tema de investigación de María Palacios tenía como título “Biodrama: los mecanismos de ficcionalización del testimonio hacia una obra dramática” (Martín, 2018: 108). En 2021, volvió a re-estrenarse, con algunas diferencias a nivel dramático y escénico.

⁴⁰ Elenco del espectáculo: Andrea Asis, Adriana Audenino, Natalia Buyatti, María Belén Carranza Bertarelli, Florencia Cisnero, Daniela Ferreyra, Viviana Gardinetti, Pablo Huespe, Paula Lombardelli, Nahuel Maldonado, Agustín Malvárez, Claudia Peralta, Alejandro Pillado, Belu Salerno, Leticia Woods y Guillermo Wright.

público) y las vivencias de la actriz Camila Sosa Villada. La propuesta dramaturgica discurre de manera fragmentada, en el salto abrupto entre distintos registros actorales. Se suceden escenas en las que Camila encarna a personajes tomados del universo lorquiano y a figuras de su propia historia de vida. Su actuación se mueve en los límites de la ficción y la realidad teatralizada, hasta abandonar el orden de la representación en aquellos momentos en los cuales se dirige al público como sí misma. Como ha observado Daniela Martín (2018), en el inicio del espectáculo el relato lorquiano ocupa un lugar más importante, en diálogo con figuras y escenas testimoniales de Camila. Pero, a medida que la dramaturgia avanza, la biografía de la protagonista cobra cada vez más peso. Este progreso se ve reflejado en el vestuario, tal y como expondré a continuación.

Durante el comienzo, Camila viste una monoprenda que constituye una tipología híbrida en varios sentidos. La parte superior remite a una blusa de los años veinte, con mangas levemente abullonadas y cuello con lazo; sin embargo, se alarga para tomar la entrepierna y configurar un pantalón corto, modificando la tipología clásica. Asimismo, posee un cierre de cremallera en color rojo, que destaca fuertemente sobre el negro dominante. La elección del cierre, más allá de facilitar el acto de desvestirse que Camila realiza en un momento del espectáculo, actualiza la prenda en términos de diseño.

En conjunto, este primer vestuario contribuye a la representación que Camila realiza de los personajes lorquianos y que nos retrotrae a las tierras andaluzas de antaño. Pero lo hace con matices, pues pone de manifiesto la mixtura de relatos y de registros por la cual transitan la dramaturgia y la actuación. La monoprenda enlaza elementos de tipologías atribuibles al género femenino y masculino, convirtiéndose en un atuendo capaz de acompañarla en el cambio constante de registros. A su vez, se conjugan elementos de épocas distintas; es en sí una tipología de indumentaria contemporánea, pero detalles como las mangas o el cuello evocan la España de principios del siglo XX. Finalmente, el tratamiento del color recupera la simbología del poeta español: el negro de la noche, el duelo y el luto; el rojo de la pasión, la sangre y un palpito de la vida que trágicamente puede cortarse.

Avanzado el espectáculo, se desarrolla una escena en la cual la vestimenta cobra un sentido especialmente relevante. Camila se dirige al público y dice: “Mi mamá era una mujer muy dulce. Llena de miel en los abrazos. Ella guardaba tesoros para mí, esos tesoros los traigo hoy, para ustedes. Son estos.” Seguidamente, toma del estuche del acordeón unas prendas de bebé que coloca delicadamente en el suelo (Figura 1). Continúa diciendo: “Tienen mi edad, son mi niñez. Yo estuve

dentro de estas ropas. Pero mi infancia no es solamente la dulzura de mi mamá y los tesoros que ella guardaba.”



Figura 1. Camila muestra sus ropas de bebé. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: Diario Alfíl

La escena evoca la infancia de Camila, apelando al sentido que la ropa posee como segunda piel que cubre el cuerpo, que lo protege y que le da identidad (Entwistle, 2002). En realidad, poco importa si las prendas expuestas le pertenecieron verdaderamente. El vínculo está dado por la palabra, estableciendo un lazo metonímico directo entre la ropa y su cuerpo infantil. Su sentido se extiende para convertirse en una metáfora objetual del cuidado maternal. A través de su presencia, se rememora también el cuerpo de la madre, a quién puedo imaginar tejiendo, lavando o doblando su ropa años atrás.

Momentos después, Camila tararea una canción de cuna y crea con dichas prendas un muñeco de trapo que emula el cuerpo de un bebé. Se levanta llevándolo consigo en brazos, lo acuna y lo mece con ternura. En un momento, acaricia su mejilla con la manga del muñeco. En resumen, se trata de una serie de gestos a través de los cuales dota de vida a la materialidad textil. Luego, en el crescendo de su canto, comienza a golpear el muñeco, provocando una intensa ruptura. Como espectadora, siento la irrupción de la violencia, que luego se desatará con fuerza para terminar con la intimidad que Camila había creado entre su cuerpo y el cuerpo del muñeco. Tal cambio da pie a un pasaje de *Yerma* (“No hay útero, no hay ovarios, no hay trompas de Falopio, no hay hueco...”), en cuyo devenir la actriz golpea con vehemencia el bebé-muñeco, hasta estallar en un grito desconsolado y caer de rodillas al suelo.

Me parece relevante destacar de qué manera la ropa de bebé se revela como un signo de gran fuerza poética. En primer lugar, elabora una metonimia del cuerpo infantil de la propia Camila, acompañando el recuerdo de su pasado. Pero trasciende esta primera significación, logrando evocar la presencia de un cuerpo inexistente: el hijo que no va a poder concebir. El salto del amor al dolor se canaliza en las prendas atesoradas desde la infancia. Representan el vínculo maternal y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que Camila lo sienta en su carne.

Volviendo sobre la figura de Camila, el vestuario es un elemento esencial a la hora de representar el proceso de construcción del género. Esta cuestión cobra especial relevancia en la escena ocho, hacia la mitad del espectáculo, cuando Camila realiza un cambio de vestuario ante el público. Por medio de una cita directa a la novela *Confesiones de una máscara* de Mishima, el vestuario se concibe como un artificio o una forma de ocultamiento. No obstante, como me propongo mostrar, su potencia no reside en la máscara en sí sino en el proceso de construcción de la misma.

Desde la perspectiva de Butler (1988), Camila exhibe ante el público el proceso de performatividad constitutivo del género; un proceso que vive día a día: “Hoy, les ofrezco la construcción de mi máscara, el ritual al que me entrego todos los días desde hace once años”, tal y como declara Camila antes de proceder a su transformación, a escasa distancia de los espectadores. Destaca en este proceso el contrapunto que ofrece la directora, María Palacios, quien toma la palabra por unos instantes. “Un travesti es algo innominado, con frecuencia alguien segregado, ausente de la sociedad, no reconocido, negado”, afirma la directora, mientras Camila trabaja en su cambio de apariencia.

María define al travesti como un ser clandestino, que se mueve en la oscuridad de la noche. Como ya detectó Butler (2002), según la matriz heteronormativa dominante, la transferencia de atributos femeninos a quienes nacen con un cuerpo masculino no es legítima, razón por la cual socialmente ha sido relegada a los márgenes. *Carnes Tolendas* nos conduce como espectadores a ese espacio marginal, convirtiéndonos en confidentes de Camila mientras presenciamos cómo se cambia de ropa.

Camila descubre públicamente el ritual que desarrolla día a día como travesti para presentarse en la esfera social, tal y como ella ha elegido ser. Mientras María habla, termina de maquillarse, se suelta el pelo y se cambia de ropa. En conjunto, el cambio de apariencia que realiza problematiza la noción del género como construcción cultural, evidenciando hasta qué punto se puede “ser mujer” por medio de la estilización del cuerpo que ejercen elementos como el vestuario.

Al terminar la intervención de María, Camila se queda sola en escena y se dirige al público en tanto que sí misma, abandonando el orden de la representación que hasta ese momento era predominante. Mientras se pinta las uñas, como paso final de la construcción de su máscara, Camila describe su experiencia personal durante diez años como travesti⁴¹, una experiencia conflictiva que involucra esencialmente el cuerpo:

El cuerpo del hombre al que matamos para poder ser nosotras mismas, establece una guerra que libramos todos los días, sus armas: calvicie, voz grave, manos grandes, pies grandes, caderas estrechas, ausencia de pechos, de cintura. Contra todo eso, una travesti siempre dispone de trucos. Una travesti siempre tiene trucos. Porque una travesti, es ante todo, una maestra del engaño.

Los trucos a los que se refiere Camila son el vestuario y el maquillaje, utilizados para camuflar las marcas corporales de masculinidad. La escena problematiza el carácter fronterizo de la apariencia o la modelación del cuerpo, como acto de ocultamiento y de manifestación. Camila dice de sí que es una “maestra del engaño”, pero lo que hace precisamente es mostrar abiertamente los trucos con los cuales se compone tal engaño. Por otra parte, ¿acaso no son esos trucos los mismos que utilizan las mujeres cis con el fin de resaltar su feminidad? El vestido escotado que luce Camila actúa sobre su cuerpo, pero también lo haría sobre mi cuerpo, o el cuerpo de otras mujeres. Según Entwistle (2002), determinados tipos de prendas poseen la capacidad de conferir “feminidad” o “masculinidad” al sujeto, pudiendo trascender el cuerpo biológico, como sucede con el vestido de Camila.

Desde la óptica de Butler, todas las personas actuamos el género. Por lo tanto, la distinción entre géneros supuestamente originales (o naturales) y géneros imitativos carece de sentido: “No habría actos de género verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género sería revelada como una ficción regulativa” (Butler, 1988: 528). En consecuencia, estimo que todos y todas nos comportamos como maestros del engaño, en las mismas condiciones que Camila. Este es el motivo por el cual considero que el vestuario constituye una forma de resistencia, en la medida en la que desafía los términos en los cuales las convenciones de feminidad actúan sobre el cuerpo y pone de manifiesto la arbitrariedad de las mismas. Asimismo, me parece importante señalar cómo se articulan lo público y lo privado en el acto que nos invita a compartir Camila. Vestirse, que en la cotidianidad es un momento íntimo (Entwistle, 2002;

⁴¹ Los diez años corresponden a la primera puesta en escena de la obra del 2009, no a su reposición

Escribano, 2011), se transforma en un modo de expresar y reivindicar públicamente la identidad que Camila ha elegido para sí.

En la sinopsis de *Carnes Tolendas*, la obra se presenta como “el testimonio de un cuerpo donde habitan lo masculino y lo femenino” (Repositorio Digital UNC, s.f.). Tal y como acabo de describir, el retrato se ofrece a través de la construcción de la máscara, mostrando el artificio que antecede a la presentación social del cuerpo. Sin embargo, al final de la escenificación, el retrato concluye con el cuerpo desnudo de Camila⁴². Con María acompañándola con el acordeón, la actriz ofrece al público una última canción, envuelta en una gran tela de raso azul que deja caer en el último instante, antes del oscuro final. Pese a la fugacidad del desnudo, poco visible para algunos de los espectadores, el gesto es tajante. Al caer la tela, el desnudo de Camila se impone como imagen final del espectáculo. En su tesis doctoral, Daniela Martín señala la importancia que posee el desnudo como testimonio final, resistente a los discursos y a las categorías, entendiendo que “la carne expuesta no admite ficción” (2018: 130). De acuerdo con Erika Fischer-Lichte (2012), el cuerpo de Camila se exhibe en su singularidad, como punto cero de su ser fenoménico. Ahora bien, no debemos olvidar que es un cuerpo que se ofrece para ser contemplado e indagado por el ojo del espectador. En función de ello, me parece relevante volver sobre las ideas de Judith Butler acerca de la performatividad del cuerpo y su carga de sentido:

El cuerpo no es una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo sino que, en un sentido clave, uno hace su cuerpo y, en efecto, lo hace de manera diferente a la de sus contemporáneos y, también, a la de sus predecesores y sucesores. (Butler, 1988: 521)⁴³.

Aunque no se niega la existencia de los aspectos naturales y biológicos del cuerpo, éstos se replantean desde la comprensión del proceso por el cual la corporalidad se conforma culturalmente;

⁴² Cabe señalar que en el reestreno de *Carnes Tolendas*, a fines del 2021, no se produce el desnudo final. Como se menciona en la crítica del espectáculo de Christian Quinteros, esta versión cambió dramáticamente, como cambió el cuerpo de Camila y el camino recorrida por ella en los años transcurridos desde el primer estreno. “Hoy la desnudez de Camila no es necesaria, y el excelente trabajo de iluminación cuida muy bien ese final despojado. La valentía del personaje no pasa por exhibir sus genitales”, escribe Quinteros (26 de noviembre 2021). A pesar de ello, en atención a las implicancias que el desnudo cobra en una reflexión en torno al vestuario, consideré oportuno analizar la escena tal y como se producía en esa primera versión del espectáculo.

⁴³ Traducción del autor.

especialmente en el desnudo escénico, cuya realización está inevitablemente marcada por el peso de la mirada ajena.

Pintó Sodoma (escándalo de un mundo equivocado)

La dramaturgia de *Pintó Sodoma* nace de una relectura de la obra de Pier Paolo Pasolini. Bajo la dirección de Paco Giménez, el espectáculo se compone como un *collage* de múltiples escenas inspiradas en diferentes títulos del autor italiano, en especial las películas *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Teorema* (1968). Se desarrollan temáticas clave en la poética pasoliniana. Por un lado, se expone la necesidad de acercarse a la realidad y de escarbar en los escombros de la sociedad capitalista. Por otro lado, el acontecimiento escénico pivota sobre el cuerpo; un cuerpo que goza y que sufre en el devenir junto a otros cuerpos.

Desde mi punto de vista, en el teatro de Giménez y especialmente en *Pintó Sodoma*, la escena se concibe como un espacio de exposición intensificada, en el cual los cuerpos se movilizan juntos. Son cuerpos que se apoyan los unos en los otros, que se desafían, resisten y se transforman, lo cual guarda una estrecha relación con la obra del mismo Pasolini. El suyo es un universo poético que versa sobre los cuerpos y que trata obstinadamente de reencontrar lo sagrado que el capitalismo les ha arrebatado. De acuerdo con el análisis de Albornoz (2015), la obra de Pasolini puede entenderse como un vuelco performativo hacia las formas de percibir el despliegue y el movimiento de los cuerpos en la vida. Las pasiones se viven como experiencias que traspasan los cuerpos de manera directa, a través del erotismo o del sufrimiento.

Al detenerme a observar la conformación de la apariencia de los actores y de las actrices, en general, el espectáculo reproduce un esquema del género binario, destacando la rudeza en el hombre y la cosificación del cuerpo de la mujer por medio del vestuario, el maquillaje y la peluquería. Desde mi punto de vista, conforman modos hiperbólicos de masculinidad y de feminidad. En el espectáculo, el trabajo sobre la apariencia cobra sentido a partir de su capacidad para construir estereotipos, disponiendo de las prendas como signos que comunican y que actualizan los supuestos atributos femeninos y masculinos sobre los cuerpos. Así, por ejemplo, las actrices dan vida a diferentes arquetipos femeninos apoyadas en la vestimenta: desde la ama de casa con delantal y pañuelo, hasta las viejas prostitutas enfundadas en calzas doradas, botas altas o zapatos de tacón.

En el espectáculo, aparece también la figura de la joven inocente, pero lo interesante es observar cómo la misma se desbarata. Por un lado, la actriz Natalia Buyatti, que porta un vestido largo blanco,

altera la imagen cándida de la novia y nos desafía tirada en el suelo, recibiendo con excitación las peladuras de zanahoria que sus compañeras pelan sobre ella (Figura 2).



Figura 2. Natalia Buyatti extasiada y tendida en el suelo. Fotografía: Eugenia Las Heras. Fuente: Archivo Paco Giménez, Repositorio Digital UNC

Por otro lado, cabe destacar una de las intervenciones de Belén Salerno, en la cual lleva un vestido blanco corto que le otorga un aspecto añado. La actriz entona una canción, que termina con un grito estridente para salir corriendo hacia el fondo del escenario. Al volverse antes de correr, muestra su espalda y sus nalgas desnudas. El giro es sorpresivo y provocador, despertando carcajadas entre el público. A su vez, pone en tensión dos visiones estigmatizadas del género femenino: la inocencia y la cosificación del cuerpo. Luego, ambas visiones contrastan con una canción que canta Salerno unas escenas después: “...Quiero jugar con los niños, con los niños caracutres, con los niños golpeados, abusados, olvidados, que nunca van a amar. ¡Lloran, lloran, gritan, patalean porque sus padres les pegan por no saber jugar!...” La crueldad de sus palabras choca con la imagen estereotipada del género femenino que momentos antes traía a colación la misma actriz.

Avanzado el espectáculo, el cuestionamiento sobre la performatividad del género se hace más patente. Concretamente, se trata de la escena en la cual el personaje de Ettore (interpretado por Nahuel Maldonado) recibe una bicicleta de regalo, lo cual da lugar a un momento de celebración y de embriaguez grupal. En el caos festivo, el actor Agustín Malvarez aparece vestido con un camión negro de raso y encaje. En ese momento, empieza a imitar el personaje de Mamma Roma, que interpreta Viviana Gardinetti. Agustín repite sus palabras y ademanes con histrionismo, seguido de cerca por la misma actriz. De este modo, se desarrolla un ciclo de re-interpretaciones de fragmentos

del espectáculo donde algunas actrices imitan a sus pares masculinos. El vestuario contribuye al juego y la transformación, redundando sobre los estereotipos incluso desde la hipérbole -por ejemplo, exageran el volumen en la entrepierna, simulando los miembros masculinos-. El ciclo culmina cuando Belén Salerno arremete brutalmente contra Andrea Asís, lanzando por los aires el somier de una de las camas de la escenografía y arrastrando a su compañera por el suelo. Ver como una actriz reproduce un acto de violencia masculino sobre otra mujer lleva al extremo la problematización en torno a la performatividad del género. Como espectadora, me asalta una duda: ¿cómo hubiera reaccionado a dicha brutalidad si ésta hubiera sido ejercida por un actor masculino?



Figura 3. Belén Salerno arrastra por el suelo a Andrea Asís. Fotografía: Irene Lazarte.
Fuente: Facebook del espectáculo.

Las referencias internas hacia el propio espectáculo introducen una brecha en el seno de la ficción, exponiendo el delgado umbral que existe entre la representación y la presencia. El vestuario juega un papel importante en el tránsito entre uno y otro estadio. Se evidencia el carácter artificial de las prendas, convertidas en máscaras al servicio de la representación, cuyo juego se deconstruye para poner de manifiesto tanto el simulacro teatral (Cornago, 2004-2006) como el simulacro del género (Butler, 1999).

Aunque existen maneras individualizadas de hacer género, Judith Butler (1988) lo equipara a un acto que habría sido ensayado previamente, como un libreto que requiere actores individuales para ser actualizado o reproducido. Asimismo, compara las condiciones de corporización en la realidad social y en las realizaciones teatrales. En ambos casos, el cuerpo se ve limitado por ciertas pautas o códigos, pero dentro de ellos el sujeto puede proponer sus propias interpretaciones.

En su libro reciente *Cuerpos aliados y lucha política* (2019), Butler señala de qué manera las normas de género se nos imponen en términos psicosociales, acompañadas de las fantasías y de las expectativas de los demás, que se nos inculcan desde el nacimiento. Desde el principio, nos vemos forzados a representar el género que se nos ha asignado. Pero tales normas no sólo se imprimen en nosotros como destinatarios pasivos, sino que dan forma a modos de vida corporeizados que, en ciertos casos, pueden convertirse justamente en expresiones de rechazo hacia estas mismas normas.

Cuando desafiamos los códigos vestimentarios naturalizados en la esfera social, como sucede en la escena que acabo de describir, se pone de manifiesto la debilidad de las normas en cuestión y aparecen formas de resistencia. De este modo, el intercambio de prendas que realizan los intérpretes no sólo advierte sobre el carácter artificial del código vestimentario; sino que supone una subversión de la performatividad de género hegemónica y se convierte, por lo tanto, en una expresión de resistencia. En este sentido, coincido con Zambrini (2007) acerca de cómo las prácticas de travestismo ponen en evidencia formas ideológicas del género y de la sexualidad que están determinadas por una mirada dominante heterosexual.

A la hora de analizar el vestuario del espectáculo, es necesario mencionar también el semi-desnudo de Pablo Huespe en su interpretación del huésped de *Teorema*, “un personaje que llegaba y que venía a mover las necesidades, a mover los deseos, a mover lo erótico”, tal y como nos explicaba el mismo actor (comunicación personal, 17 diciembre 2019). A su vez, reinterpreta la historia del ángel de Sodoma y Gomorra que, en su descenso para observar cuál es el estado del mundo, es maltratado y abusado por los sodomitas. Es un personaje que viene a quebrantar el orden establecido y a escandalizar, como hiciera el propio Pasolini. Escándalo, del latín tardío *scandalum* y del griego *skándalon*, significa “piedra con que se tropieza”, y tal parece que es su misión en este mundo equivocado, buscando hacer caer y subvertir las normas dominantes.

En suma, la actuación de Huespe constituye un contrapunto frente a la de sus compañeros, tanto en el orden de la ficción representada como en el orden de la presencia (Fischer-Lichte, 2012). Sólo él aparece casi desnudo, ocultando el sexo en una tela que lo envuelve con ciertas reminiscencias clásicas. Desprovisto de ropa común como la de los demás intérpretes -que, como expuse anteriormente, reproducen estereotipos sociales- su apariencia es extra-cotidiana. Asimismo, es el único que permanece en silencio durante todo el espectáculo, a excepción de una sola intervención final.

La actuación de Pablo Huespe se vuelca enteramente en la acción física en relación con el otro. En este sentido, la fragilidad de la tela que lo envuelve, en los múltiples escarceos que tiene con los demás actores y actrices, pone de manifiesto hasta qué punto se expone. La falta de un vestuario que lo proteja -física y simbólicamente- intensifica esta sensación. De esta manera, nos acerca a las ideas de Jean Luc Nancy, para quién el cuerpo corresponde a una extensión y a una exposición. Más aún, “no sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo consiste en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto” (2010: 87), según el filósofo. Sus palabras no sólo me permiten describir el trabajo de Pablo Huespe en *Pintó Sodoma*, sino que aplican a todos los actores y actrices que, en mayor o menor medida, se exponen al contacto con los otros.

Es parte de un proceso de interdependencia -el cuerpo de uno se convierte en agente para revelar la fragilidad de los otros- en el cual me veo inmersa, aún como espectadora. Sin pudor, los personajes de *Pintó Sodoma* descubren ante mí sus “vidas precarias”, utilizando la expresión acuñada por Butler (2006). El espectáculo se despliega en las zonas invivibles e inhabitables de la esfera social, pobladas de proxenetas, prostitutas y niños condenados a la marginalidad y el abandono. Conforman una densidad de cuerpos abyectos, ajenos a mi existencia y que, no obstante, me interpelan directamente al exponer su condición vulnerable y profundamente humana.

Conclusiones

Finalmente, me pregunto, ¿qué papel juega el vestuario en este tipo de experiencias? Debemos tener en cuenta que la vestimenta compone también un modo de exposición. Como he analizado, ocupa un lugar clave en la conformación de la apariencia de uno mismo, la construcción de la máscara que Camila Sosa Villada pone al descubierto. Vestir es una práctica corporal contextualizada (Entwistle, 2002). Implica formas concretas en las cuales los cuerpos se exhiben, sin que puedan desligarse de las convenciones culturales que producen identidades socialmente inteligibles. La vestimenta participa de una clasificación estética del mundo social (Zambrini, 2007), marcada por una permanente negociación respecto a qué identidades son susceptibles de ser visibilizadas legítimamente.

A su vez, el vestuario constituye también una pieza clave en las narrativas que los sujetos crean sobre sí mismos. Las prendas producen discursos, los cuales pueden ir a favor o en contra de las normas sociales. Sin embargo, en última instancia, se pueden leer como una expresión del yo. Como indicaba al comienzo, en los dos espectáculos analizados, el vestuario fue creado por los propios actores. Aunque en un principio puede parecer un hecho circunstancial, derivado de las limitaciones de la producción independiente, no me parece fortuito. Cuando un actor o actriz elige y elabora su

vestuario, se apropia íntimamente de las prendas y de los significados que éstas son capaces de comunicar.

En *Carnes Tolendas* y en *Pintó Sodoma*, el vestuario forma parte del proceso de creación de los actores; un proceso que, en La Cochera, está atravesado por la subjetividad, de acuerdo con la forma de comprender y de hacer teatro que tiene Paco Giménez y quiénes se han formado con él. El deseo, el azar y la necesidad que sostienen el proceso de creación en este tipo de espectáculos, tal y como ha analizado profusamente José Luis Valenzuela (2004, 2009), inciden forzosamente sobre el vestuario. Incorporadas a la búsqueda personal de los actores y actrices, las prendas no se limitan a la construcción de una determinada apariencia o a la caracterización de un personaje, sino que se convierten en un material de gran potencia en términos poéticos, dramáticos y escénicos.

Bibliografía

Albornoz, F. (Diciembre 2015). Pasolini / Performatividad / Política. La vida como obra de arte. En *Aisthesis: Revista Científica de Investigaciones*, núm. 58, pp. 345-351. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5393313.pdf> (consulta 10-2-2022)

Alonso, J. M. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografías]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En línea: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5710> (consulta: 10-3-2022)

Anónimo (s.f.). Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti [Fotografía]. En *Alfil diario para leer*. En línea: <https://www.diarioalfil.com.ar/2021/11/09/de-orgullos-memorias-y-teatro-sanador/> (consulta 10-4-2022).

Anónimo (s.f.). Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti [Fotografía]. En Sitio Web del Festival Internacional de Buenos Aires. En línea: <http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/fiba/home11/web/es/plays/show/v/id/26.html> (consulta: 10-4-2022).

Barthes, R. (1980). *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.

Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Buenos Aires.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. En *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, pp. 519-531. En línea: https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf (consulta: 10 - 12- 2021)

- Eco, U. (1986). *La estructura ausente* (3ª ed.), Lumen, Barcelona
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Paidós, Barcelona,
- Escribano, X. (2011). De la experiencia íntima del vestir al espacio público del vestido. Esbozo de una fenomenología. En *Investigaciones fenomenológicas*, vol. 3, pp. 159–173 En línea <https://revistas.uned.es/index.php/rif/article/view/5612> (consulta: 10-12-2021)
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid.
- Las Heras, E. (2017). Pintó Sodoma [Fotografía]. En Archivo Paco Giménez, Repositorio digital de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En línea: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5710> (consulta 10-3-2022)
- Lazarte, I. (2017). *Pintó Sodoma* [Fotografía]. En página del espectáculo. En línea: <https://www.facebook.com/pintosodoma/> (consulta 10-3-2022)
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba. En línea: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15250> (consulta: 15-2-2022)
- Nancy, J.L. (2010). *Corpus*, Arena Libros, Madrid.
- Quinteros, C. (26 de noviembre 2021). Camila Sosa Villada, de nuevo en el escenario después de 12 años. En *Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/tags/60657-carnes-tolendas> (consulta: 10-2-2022)
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Zambrini, L. (2007). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología*, Buenos Aires. En línea: <https://cdsa.aacademica.org/000-062/428.pdf> (consulta: 10-12-2021).

De Tirso de Molina a "Siglo de Oro trans": la diversidad desde el Barroco hasta hoy

Ortiz Rodríguez, Mayra⁴⁴
Universidad Nacional de Mar del Plata
mayra@mdp.edu.ar

Palabras clave: Tirso de Molina; Don Gil de las calzas verdes; Siglo de Oro trans; reescritura; diversidad

Resumen

En el extraño -e inesperado- contexto de los inicios de esta segunda década del siglo XX, apareció en escena una obra también determinada por marcar una diferencia, pero de signo radicalmente opuesto al abismo de la pandemia: se trata de *Siglo de Oro trans*, surgida de la mano del escritor Gonzalo Demaría y de un grupo tan talentoso como ecléctico de intérpretes bajo la dirección pormenorizada de Pablo Maritano. Esta pieza recupera de manera vertiginosa y profunda los cimientos estipulados por Tirso de Molina en medio de los varios intentos por ser silenciado cuatro siglos atrás, en una de sus comedias más paradigmáticas: *Don Gil de las calzas verdes*. Reescritura, versión libre, adaptación, intertextualidad... todas estas denominaciones nos hablan de mecanismos a través de los cuales diferentes obras teatrales se ponen en diálogo, y estas obras en diálogo dirimen acerca de un concepto ya problematizado en el siglo XVII y que hoy florece en todo su esplendor: el de diversidad. Este trabajo propone un análisis de las vinculaciones dramáticas en torno a este concepto que además sirve como sustento, tanto en la comedia con cuatrocientos años de antigüedad como en la actual, para la creación dramática.

Al hablar de diversidad, casi de inmediato se produce una asociación conceptual con los espacios y el reconocimiento de derechos ganados por los distintos colectivos (vinculados a las identidades genéricas no hegemónicas) durante las últimas décadas. Desde su multiplicidad de variables estéticas, el arte teatral, evidentemente, se ha hecho eco de este fenómeno sociopolítico que -afortunadamente- ha venido a hacer tambalear estructuras y modificar cosmovisiones. No obstante, no debemos pensar el abordaje de esta cuestión como privativo de este convulsionado siglo XXI: esta temática y su problematización fue dramatizada o aludida dramáticamente desde períodos muy distantes a nuestra realidad contemporánea. El teatro del Siglo de Oro español, particularmente, refirió a cuestiones inherentes a la diversidad de género no solo como procedimiento de gran eficacia escénica que abría juego a sensualidad y erotismo entre personajes

⁴⁴ Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área literatura. Magíster en Letras Hispánicas graduada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí se desempeña como docente e investigadora: es profesora adjunta a cargo de las cátedras Literatura y Cultura Españolas I, Seminario de Área Hispánica y Teoría y Crítica del Teatro (Facultad de Humanidades) y Lenguajes Artísticos II (Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño). Su área de experticia es el teatro del Siglo de Oro español.

del mismo género (recordemos la recomendación enfática del travestismo femenino que expuso Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609), sino también, en algunas manifestaciones, a través de la recreación de casos puntuales que fueron muy llamativos para la sociedad del siglo XVII: un ejemplo es el de *La monja alférez*, comedia de Juan Pérez de Montalván donde dramatizó ciertos pasajes de la vida de Catalina de Erauso, quien pasó a la historia porque, habiendo nacido mujer y crecido en un convento, luego optó por una identidad de género masculina y se alistó en el ejército español, donde llegó a ser alférez. Es decir, el tema de la diversidad de género ya ocupaba al teatro del Siglo de Oro y se hacía parte constitutiva del mismo. Lo curioso es el perfil del dramaturgo que aquí referiremos, que hace eje de su obra justamente a esta temática.

Cuando faltaban dos décadas para finalizar el siglo XVI, en el seno de una familia madrileña de sirvientes, nacía Gabriel Téllez, sin un futuro certero dadas las condiciones de pobreza de su crianza. A sus veinte años, decidió ingresar en el Convento de la Merced y, luego de transitar favorablemente el noviciado, tomó los hábitos en 1601, siendo ordenado sacerdote en 1606. Su ordenación llegó de la mano de la posibilidad de estudiar Artes y Teología, en Toledo, y también de comenzar a escribir: fue en ese momento cuando surgió su *alter ego* literario, el dramaturgo Tirso de Molina. El gran Tirso, el creador teatral que -paradójicamente dados sus hábitos religiosos- pasó a la historia de las letras por su individuación del tipo dramático del seductor por antonomasia y por su detallismo en la elaboración de la psicología de los personajes femeninos.

No obstante, evidentemente, la coexistencia del fraile mercedario Gabriel Téllez y del escritor Tirso de Molina -muchas veces de obras religiosas, pero también de muchas otras profanas- no fue fácil. En una sociedad en la que el teatro profano era visto como uno de los enclaves de mayor amoralidad del momento -al menos de esa que se exponía abiertamente en el empleo de los cuerpos para la representación y en el abordaje de temas a veces controversiales, y no de aquella mucho peor pero que se reservaba para puertas adentro, sobre todo de palacios y casas nobles-, escribir para los tablados era una práctica inconcebible en quien aspirara a una carrera dentro de una orden religiosa. Y este fue el caso de Tirso. Las autoridades conventuales, dada su composición de sátiras y comedias, decidieron su retiro de los epicentros religiosos -y también culturales- de la época, enviándolo en primer lugar a Aragón, para luego trasladarlo a Centroamérica durante tres años, donde se desempeñó como profesor de teología en la Universidad de Santo Domingo y colaboró activamente en el culto e intervino en asuntos de su Orden. A su regreso a Madrid, continuó

componiendo obras de todo tipo, frente a lo cual, en 1625, una de las llamadas “Juntas de Reformación” estipuló lo siguiente:

Tratose del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso de Molina, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se (...) le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su religión y le imponga excomuni3n mayor latae sententiae para que no haga comedias, ni otro ning3n g3nero de versos profanos. (Cotarelo y Mori, 1907, t. 1, p. XIII)

Es decir, se le prohibió seguir adelante con la escritura de versos y comedias que no fueran religiosas y se indic3 su destierro, amenazando inclusive con su excomuni3n. A partir de esta determinaci3n, se tom3 la resoluci3n de desterrar a Tirso a Sevilla. Sin embargo, esto no fue permanente y pudo seguir parcialmente desarrollando su actividad escrituraria, aunque evidentemente se detuvo su carrera como dramaturgo activo en la vida cultural del momento. Se trat3 de un fallo muy severo considerando que su objetivo era llamar al orden a un religioso que en paralelo deseaba constituirse como hombre de letras: “En otros t3rminos, su propia creaci3n literaria, la del Maestro Tirso de Molina, sucumbe a un silencio impuesto por el tribunal.” (Paterson, 2016: 273). Entre 1632 y 1639 fue enviado a Catalu3a, donde fue nombrado definidor general y cronista de su Orden: este nombramiento implicaba una labor que hoy en d3a equiparar3amos a la de un historiador, y bajo este rol compuso la *Historia general de la Orden de la Merced*. Pero este rol tambi3n puede leerse como una suerte de castigo encubierto, dado que implicaba una labor muy intensa que poco tiempo dejaba para otras tareas y que no era difundido ni ten3a mayor trascendencia⁴⁵. En 1639 el pontifice Urbano VIII le concedi3 el grado de maestro y luego pas3 sus 3ltimos a3os en Soria.

Cuando se cumplieron dos d3cadas de iniciado el siglo XX, vio la luz *Siglo de Oro trans*, de la mano del escritor Gonzalo Demar3a y de un grupo tan talentoso como ecl3ctico de int3rpretes bajo la direcci3n pormenorizada de Pablo Maritano. Esta obra recupera de manera vertiginosa y profunda los cimientos estipulados por Tirso de Molina en medio de los varios intentos por ser silenciado cuatro siglos atr3s, en una de sus comedias m3s paradigm3ticas: *Don Gil de las calzas verdes*. Reescritura, versi3n libre, adaptaci3n, intertextualidad... todas estas denominaciones nos hablan de mecanismos a trav3s de los cuales diferentes obras teatrales se ponen en di3logo y este di3logo es el que sirve como sustento para la creaci3n dram3tica. En este caso, *Siglo de Oro trans*

⁴⁵ Paterson indica que “su nombramiento como cronista general de su Orden proscribe sin duda su participaci3n en la esfera intelectual y social de escritor para el teatro y representa su sumisi3n a una labor dir3ase con toda raz3n penitencial (y de un tedio excepcional sea dicho entre par3ntesis); en cuanto a su creaci3n literaria, Tirso como luminaria del Arte Nuevo es apagado, cruz y raya.” (2016: 273)

anuncia en sus diversos soportes de difusión que se trata de una “Versión Libre” de la pieza de Tirso, y esto también es lo que se propone en el programa de mano (ya no en soporte de papel sino que para su visualización se debía escanear un código QR al hacer ingreso a la sala teatral, dadas las herramientas que brindan las nuevas tecnologías y su uso forzoso en contexto de pandemia). Este programa también redirige a una sección especial para la obra dentro del sitio web del Complejo Teatral San Martín (<https://complejoteatral.gob.ar/ver/siglo-de-oro-trans-21>), cuyo contenido opera como un desmontaje de la puesta en escena. Allí, Demaría señala que “Esta reescritura irreverente de *Don Gil de las calzas verdes*, este *Siglo de Oro trans*, es, creo, un trans-plante criollo y revitalizador del viejo árbol hispano” (Demaría, 2019). ¿Por qué *irrevente*? ¿Por qué un *trans-plante*? Porque esta nueva obra propone una reinterpretación del original de Tirso, dado que si en aquella una dama escogía travestirse para conquistar a su amado (tópico recurrente por su carácter efectista en el teatro del Siglo de Oro, pero llevado al extremo en la pluma del mercedario al combinarlo con una profusa indagación en la psiquis del personaje femenino y en sus deseos), en este *Siglo de Oro trans* los géneros de los personajes son sometidos a un nuevo intercambio. Como lo indica el autor, esto llevó a que “en otro juego de espejos barroco, sus intérpretes no se elijan con el criterio de un casting convencional” (Demaría, 2019). La reescritura radica verdaderamente en el trabajo compositivo del texto -y, luego, de la puesta en escena-, en una evidente labor verso a verso (cuya dicción, tan dificultosa, se lleva a cabo de manera destacable por todo el conjunto actoral). Se conservan la trama original, la mayoría de los personajes y varios pasajes estróficos, incorporando un prólogo, dos intermedios y un final distinto: ese prólogo será anticipatorio y operará como cifra interpretativa de la expectación de la puesta. Allí, se anuncia:

Esta comedia de enredos
-convertida aquí en sainete-
exige doble atención,
porque a la obra precedente
(con su trama de travestis)
se agrega que los papeles
no se entienden como hoy
con dos sexos excluyentes.
"¿Por qué?", dice aquel señor.
Porque el director lo quiere.
Por último este consejo:
que la trama no lo enrede
ni lo confundan los géneros
porque hay uno solamente:
humano. ¡Que sea una fiesta!
(Demaría, 2019)

El espíritu festivo del teatro del Siglo de Oro reluce entonces en su mayor esplendor. Porque aquel teatro, el del corral de comedias, en definitiva, no buscaba más que aglutinar a todas las facciones sociales existentes en un mismo hecho artístico. Y aquí Demaría, indudablemente, logra mirar desde el siglo XXI aquel planteo y hacer brillar, ni más ni menos, que a todo el abanico de posibilidades que constituye la diversidad humana.

Sobre la puesta en escena de *Siglo de Oro trans*, resulta insoslayable la mención de su director, Pablo Maritano, cuya participación no resulta azarosa: en el teatro áureo, el componente musical resultaba orgánico a la representación, por ello su vasta trayectoria en el ámbito de la ópera posibilita, en este caso, que los diferentes lenguajes escénicos se imbriquen, vinculando al espectador directamente con todos los intersticios que caracterizan al arte barroco. Música y literatura convergen con fluidez y hacen que aquella composición española del siglo XVII no nos parezca tan lejana.

Las actuaciones, que rozan lo caricaturesco con una expresividad desbordante (acompañadas trajes, pelucas y maquillaje del mismo tenor), habilitan una atención sostenida por parte del público y hacen que el seguimiento de la trama no resulte trabajoso. En rigor, todos los componentes de esta puesta en escena son explotados de manera optimizada y confluyen en un balance armónico. Esto condujo, evidentemente, al reconocimiento de la obra en diversos círculos culturales, periodísticos y académicos: ejemplo de ello fue la obtención de cinco premios ACE (de la Asociación de Cronistas del Espectáculo de la Argentina) en la entrega correspondiente a los años 2019, 2020 y 2021: los galardones correspondieron a *mejor dirección* (Pablo Maritano), *mejor escenografía* (Mariana Tirantte), *mejor vestuario* (María Emilia Tambutti) y la *revelación femenina* a Payuca, además del premio a mejor producción compartido con otra obra del Complejo Teatral San Martín.

Desde su rol monacal y a partir su mirada propia del siglo XVII, Tirso de Molina problematizó -y también satirizó- las relaciones interpersonales fundadas en intereses sociales y económicos; en correlato y desde su perspectiva del siglo XXI, los personajes de Demaría invocan a Santa Liberada con la finalidad de apartarse del paradigma patriarcal. Tirso, gran dramaturgo y gran provocador, consiguió configurar un espacio de resistencia teatral en la búsqueda de que su percepción ideológica tanto como su obra dramática se mantuvieran vivas; Demaría retoma su voz y su concepción estética para dar lugar escénico a quienes habitualmente se encontraron (y aún encuentran) fuera de los ámbitos de consagración socio-cultural. Claramente, son puntos de vista que se intersectan en una cosmovisión en común. *Siglo de Oro trans* interpela tanto al canon establecido como a un paradigma propio de una sociedad donde la diversidad, progresivamente,

gana necesario protagonismo. Y deja al espectador saboreando la idea primordial de que la autopercepción y el propio deseo son lo que cuentan, y lo demás son solo espejos borrosos.

Bibliografía

Cotarelo y Mori, E. (1907). *Comedias de Tirso de Molina*. Madrid, Bailly-Balliere.

Demaría, G. (2019). "Trans-plantar: La receta de Tirso". *Complejo teatral Buenos Aries - Siglo de Oro Trans*. Recuperado de <https://complejoteatral.gob.ar/nota/trans-plantar-la-receta-de-tirso>, el 19 de marzo de 2022.

Duarte, M. y López, L. (2019). "Siglo de Oro Trans, de Gonzalo Demaría, reescritura de Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina". *El matadero*, 13, pp. 17-27.

Gallud Jardiel, E. (1995). "Guerras literarias de Tirso de Molina". *Gramma y cal: Revista Insular de Filología*, Nº 1, pp. 121-134.

Ortiz Rodríguez, M. (2021). "Tirso de Molina, escritor profano". *Actas del XIV Coloquio Internacional de Historiografía Europea, y XI Jornadas de Estudios sobre la Modernidad Clásica*, organizado por el Grupo de Investigación en Historia de Europa Moderna. Mar del Plata, UNMdP. (En prensa).

Pagnota, C. J. (2005). "Espacio e ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso de Molina". *Estudios de Teatro Español y Novohispano*. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas F.F.y L. – UBA, pp. 221-255.

Paterson, A. K. G. (2000), "Transmisión tirsiana: peripecias textuales de Tirso". En Arellano, I. y B. Oteiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*. Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 129-142.

Paterson, A. K. G. (2016). "Tirso de Molina: el dramaturgo en la crisis de la sucesión de 1621". *Hipogrifo*, 4.2, pp. 267-300.

Otras estrategias de producción y programación en festivales escénicos: una mirada incómoda.

Algán, Raúl S.
Universidad Argentina de la Empresa (UADE).
Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas Proyectuales (INSOD).
Buenos Aires, Argentina.
CONICET. Buenos Aires, Argentina.
- raulsantiago@algan.com.ar

Sturla, Antonella
Universidad de Buenos Aires (UBA),
Facultad de Filosofía y Letras
Buenos Aires, Argentina.
Universidad Argentina de la Empresa (UADE)
Buenos Aires, Argentina
Universidad de Santiago de Compostela (USC)
Facultad de Humanidades
Campus Terra, Lugo, España
- antonella.sturla@gmail.com

Palabras clave: Gestión cultural, producción integral, artes escénicas, género, festivales

Resumen

Sobre finales del S.XX los procesos de globalización, descolonización y horizontalidad epistemológica han puesto de relieve la necesidad de investigar las voces silenciadas. En ese contexto se teje un entramado complejo en el cual esas voces se alzan en contra de las históricamente legitimadas. Para desnaturalizar el relato hegemónico es imprescindible plantear las siguientes preguntas: *¿Cómo se construye la producción y la programación artística de un festival?; ¿Cuántas voces son representadas y cuántas son omitidas?* De esta forma, nuestra ponencia indaga en torno a dos macro dimensiones: las estrategias de producción y las líneas estéticas de programación.

Al partir de la gestión cultural como disciplina destacamos la importancia del reconocimiento de las categorías históricas que perpetuaron la exclusión de las mujeres en los ámbitos de decisión. Apoyados en la entrevista semiestructurada como técnica de investigación nos proponemos indagar en las dimensiones mencionadas. Para ello tomaremos como muestra aquellos festivales escénicos del espacio cultural iberoamericano cuya dirección recaiga en mujeres. Con la premisa de garantizar la participación en el panorama cultural, observamos la importancia de la transversalidad del enfoque de género en las iniciativas privadas y en las políticas públicas. Esta ponencia se suscribe en la línea de investigación que los expositores mantienen desde el año pasado tanto en el encuentro EFíbero 2020, en la escritura del libro que está próximo a ser editado y en sus respectivos proyectos de investigación doctoral.

Una mirada incómoda para introducir el tema

“El arte toma el lugar de la insurrección” (Terry Eagleton)

La propuesta del presente estudio está centrada en conocer, analizar y reflexionar sobre la incidencia del enfoque de género en la gestión cultural, partiendo de un conjunto de elementos conceptuales y definiciones que den cuenta de los diferentes niveles de análisis de los festivales de teatro iberoamericanos. Para ello, consideramos a los festivales escénicos, en tanto eventos de encuentro, como espacios simbólicos cuya función es incentivar el diálogo intercultural, dinamizar la economía local y contribuir a la construcción de ciudadanía. Consideramos que en torno a la producción, programación y realización de estos eventos (que si bien son visibles a las comunidades que los albergan en un período temporal reducido suponen un trabajo constante y anualizado) se produce un efecto multiplicador que los vuelve objeto de interés para las políticas culturales, los gobiernos locales, la territorialidad que alcanzan y, por supuesto, el interés académico por abordarlos como objeto de estudio.

En este sentido, con apoyatura en la estructura de EFíbero como espacio de encuentro entre los festivales escénicos iberoamericanos, hemos entrevistado a Helen Portillo. Ella es quien está al frente de Festiclown y la asociación cultural Irreal Teatro de El Salvador, que promueve el festival. Esta ponencia es la primera parte de una investigación mayor en la cual se entrevistarán a otras directoras de festivales y compañías de Iberoamérica con el fin de indagar sobre las cuestiones de género en la gestión cultural del continente. En esta línea, cabe mencionar que la investigación reúne los temas de investigación doctoral de lxs ponentes cuyos proyectos están suscriptos uno en FSOC-UBA y otro en USC. Interesan a ambos la cuestión de las teatralidades en el espacio y las dinámicas de producción.

Cultura inquieta: gestión cultural con perspectiva de género

Sobre finales del SXX los procesos de globalización y descolonización han puesto de relieve la necesidad de investigar las voces silenciadas. La reflexión sobre la cultura no ha sido ajena a esos procesos al punto de abandonar su sentido iluminista, es decir el que la construye como un campo autónomo de producción de sentido, para “[arrancarla] de su supuesta autonomía y utilizarla como recurso para intervenir en el cambio social” (Vich, 2014: 98). En ese contexto se teje un entramado complejo en el cual esas voces se alzan en contra de las históricamente legitimadas y consideramos relevante que los estudios culturales abonen esa causa de equidad e igualdad. Por ello, proponemos reflexionar en torno a la gestión cultural desde un enfoque de género que implique, primeramente, detectar que “ahí donde existe un privilegio, un derecho es negado” (Gargallo, 2013: 32). En esta relación dialéctica entre imposición y resistencia se inserta la gestión cultural como campo

disciplinar que orienta la producción de bienes y servicios en un cruce de caminos complejo, polisémico y en disputa.

Laura Pautassi (2012) afirma que la perspectiva de género es un prisma que permite desentrañar aquellos aspectos que de otra manera permanecen invisibles, a través de ideas, métodos y técnicas que proponen una nueva mirada de la realidad. Esta perspectiva nos permite dar cuenta de las relaciones de poder entre varones y mujeres con el fin de observar las desigualdades; abordar y problematizar la desigualdad de oportunidades, trato y resultados; reconocer las relaciones jerárquicas entre varones y mujeres; proveer una herramienta de análisis y acción con el objetivo de generar igualdad real. Por su parte, Fuentes Firmani (2019) reflexiona en torno a la gestión cultural indicando que debe “contribuir activamente al desarrollo de las políticas culturales de diferentes sectores, incluso colaborando con la realización de diagnósticos, con la sistematización de experiencias o a través de la elaboración de planes estratégicos de desarrollo” (55). Nuestra propuesta de abordaje a la cuestión de los festivales y su relevancia como objeto de estudio cabalga en la relación que ambos enfoques tienen con relación a la necesidad de desnaturalizar y desarticular discursividades desde la cuestión pública y desde el arte como lenguaje.

Evangelina García Prince (2017) define a las políticas públicas para la igualdad como el “conjunto de principios, normas y objetivos formulados explícitamente (a través de fórmulas legales y técnico administrativas) y sancionados por el Estado (autoridades), dirigidas a la consecución de la igualdad de hecho y de derecho de mujeres y hombres” (García Prince, 2017: 62). En la misma línea, podemos convenir que “para convertirse en un órgano político efectivo, el Estado debe ser primero un órgano cultural que eduque a sus miembros más básicos en los hábitos de la civilidad.” (Eagleton, 2017: 77). De ello se desprende la necesidad de considerar al Estado y sus diferentes niveles de gobierno como principal responsable de la construcción de un tipo de ciudadanía que debe poner en entredicho el *statu quo* para lograr modificar los vicios de las relaciones sociales.

Toda política pública que tenga por objetivo revertir la desigualdad, debe tener en cuenta la argamasa de creencias y supuestos sociales y culturales que definieron a las sociedades de las cuales emana esa política. En este sentido, las sociedades son las que delimitan las esferas públicas y privadas en torno al determinismo sexual que asigna de manera excluyente roles, prácticas, oportunidades y deseos diferenciados a varones y mujeres. Así, las construcciones culturales “requiere[n] una perspectiva de análisis que explique la existencia de la injusticia, su persistencia y la complicidad de las propias víctimas en su perpetuación” (Lamas, 1996). Esto engloba desde la devaluación del trabajo doméstico no remunerado, las barreras en el acceso y promoción en sus

carreras laborales, la naturalización de las violencias y prácticas discriminatorias y estereotipadas, entre otras.

Las estrategias de producción escénica, festivales y espacio cultural iberoamericano

Desde su separación del rito, las artes escénicas siempre han tenido un estrecho vínculo con lo político y lo social (Barthes, 1992). En tiempos más contemporáneos, puntualmente desde mediados del S. XX en adelante, la profesionalización de los procesos de producción escénica ha redundado en que la actividad fuera, progresivamente, de mayor interés para la academia. Así, esta disciplina se ha constituido en una profesión empírica con abordaje intelectual y con una visión propia de las identidades culturales iberoamericanas. No obstante, cabe mencionar que en la actualidad no ha generado un campo de investigación propio, sino que se enmarca en una disciplina académica mayor conocida como gestión cultural (Fuentes Firmani, 2019; Olmos & Santillán Güemes, 2000). De forma tal que abordar las estrategias de producción en el marco de esta ponencia es inescindible de este campo disciplinar con sus particularidades.

A los Estados nacionales iberoamericanos les interesa que su teatro circule porque es una manera de difusión cultural que relaciona artes escénicas (como práctica económica y social) y gestión pública (de cara al exterior). Los festivales escénicos que conforman el universo de esta ponencia son cabal ejemplo de ello. En este marco, los productores escénicos diseñan e implementan sus estrategias de producción procurando empatar sus propuestas con los requisitos de circulación internacional y que la programación de los festivales impone. En este marco hay un programa de orden internacional que, desde 2006 a la fecha, ha venido apoyando en términos económicos y simbólicos a las producciones escénicas y los festivales de la región Iberoamericana, procurando generar espacios de intercambio y vinculación cultural. Esta fuente, enmarcada en el ámbito de las relaciones culturales internacionales es Iberescena. La presencia de Argentina en un programa de cooperación cultural como este no solo sirve para que los productores escénicos locales obtengan financiamiento público, sino que también le permite al país posicionarse en la región en el ámbito de la producción de bienes y servicios culturales. Se desprende de la presencia de nuestro país en el programa que la cooperación cultural es de interés para el gobierno nacional no solo por designar al Instituto Nacional del Teatro como unidad técnica del proyecto (con los costos que ello implica), sino además por el aporte anual que hace al fondo desde su conformación.

Además, este posicionamiento se manifiesta en hechos puntuales como haber liderado en 2018 el proyecto especial EFíbero o haber integrado la Comisión de Política Comparada. Cuando el

representante ante el Consejo Intergubernamental de Iberescena, que en el caso argentino es el presidente del Instituto Nacional del Teatro de turno, negocia las ayudas para sus proyectos, está poniendo en juego no solo la proyección cultural exterior sino el tipo de alianzas que son de interés para el gobierno nacional promover dentro de las acciones de poder blando (Nye, 2004). Esta concepción blanda del poder, construida por oposición a la tradicional (dentro de la que se encuentra el poder económico o militar) contempla las acciones vinculadas a la promoción de la cultura local y sus manifestaciones artísticas. Por tanto, y especialmente la línea de coproducción del programa, trabaja la idea de la creación colaborativa entre agentes culturales de nacionalidades diversas también como forma de mantener la paz y estimular el intercambio comercial. Dado que los festivales son espacios simbólicos de intercambio (García Canclini, 1979) esta actividad redundante en una forma de dinamizar las economías locales y fortalecer las relaciones.

Las líneas estéticas de programación, ciudadanía cultural y disidencias

Detrás de todo relato está la idea vertebradora del poder y su carácter procesual, su ideología totalitaria y su violenta intervención en lo social. Si “el saber, que es poder, no conoce límites” (Adorno-Horkheimer, 2013: 14), las historias se tejen en un entramado complejo en el cual algunas son silenciadas y otras legitimadas. Para desnaturalizar el relato hegemónico es imprescindible plantear las siguientes preguntas: *¿Cómo se cuenta?*; *¿Quién las cuenta?*; *¿Cuántas historias son contadas?* y *¿Cuántas historias son omitidas?*, ya que el poder posee la capacidad no sólo de contar las historias del otro, sino de definir cuál será la historia definitiva.

Las líneas estéticas de programación de los festivales de teatro iberoamericanos reclaman ser pensadas a partir del género como una perspectiva que favorece la posibilidad de detectar las asimetrías y evidenciar los discursos sexistas en las relaciones de poder que atraviesan las prácticas culturales. Cabe recordar que “un festival, aunque altera a la comunidad completa, se dirige principalmente a cuatro sectores objetivos: el público, los artistas, los medios de comunicación y los presentadores o programadores” (De León, 2011: 102). Dado que el efecto multiplicador que el festival tiene en su comunidad es tal no debe perderse de vista que la construcción de ciudadanía es también afectada por este.

Por esta razón, y al entender a los festivales como espacio de encuentro, debemos concebir al ciudadanx como un sujeto mediatizado, interesado en la cuestión pública y portador de derechos (Chauí, 2013). Solo así se puede comprender la finalidad de las políticas culturales y el interés social de los festivales. Una definición ya clásica de política cultural es la de García Canclini (2005) que las

define como un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (72). Aún este vínculo entre gestión y políticas culturales está atravesado por la mirada económica sobre la actividad puesto que “tal vez no haya ningún otro campo en el que la relación entre la economía y la cultura sea más directa que en el ámbito de las políticas públicas” (Throsby, 2001: 153). Por ello producir y programar festivales escénicos requiere una mirada crítica y el enfoque de género es promotor de esta cuestión por su propia impronta y discursividad.

En suma, el espacio cultural iberoamericano es heterogéneo, imbricado y ha tenido una construcción histórica apoyada en opresiones y voces silenciadas. Los devenires históricos, que han generado configuraciones culturales apoyadas en procesos de erosión y sedimentación (Grimson, 2011) muestran como resultado un campo fértil para que los festivales echen raíces. Entonces “la cultura es una forma de pedagogía ética que nos prepara para la ciudadanía política liberando el yo colectivo enterrado en cada pecho. Este es el yo ideal que encuentra su expresión suprema en el ámbito universal del Estado.” (Eagleton, 2017: 79). Así, es innegable, entonces, que como servicios culturales trabajan en el espacio social como generadores de una oferta cultural que busca encontrarse con su público objetivo apoyándose en una cadena de valor (Algán, 2019). En este sentido, podemos encontrar en el festival un punto de pivot donde se encuentran necesidades y expectativas del sector público y privado, político y económico y, por supuesto, simbólico y cultural.

Abordaje metodológico

Dadas las dimensiones del análisis que nos proponemos llevar adelante, estas son las estrategias de producción, las líneas de programación y el enfoque de género que interviene en ellas, nos propusimos abordar esta cuestión con un enfoque cualitativo y con la entrevista semiestructurada como herramienta. Esta selección se apoya en que son los mismos entrevistados quienes proporcionan los datos relativos a sus conductas, opiniones y deseos “(...) cosa que por su misma naturaleza es casi imposible de observar desde fuera. Nadie mejor que la misma persona involucrada para hablarnos acerca de todo aquello que piensa y siente, de lo que ha experimentado o proyecta hacer” (Sabino, 1992: 122). De esta manera, podemos conocer de primera mano las reflexiones y estrategias que lxs productorex escénicos llevan adelante al momento de diseñar sus festivales.

Además, esta herramienta permite indagar la percepción que les entrevistades tengan sobre su labor y el reconocimiento de esta. En este caso entrevistamos a Helen Portillo del festival Festiclown (El Salvador) para esta ponencia entendiendo que es un primer recorte de la muestra que analizaremos luego para lograr mayor representatividad. Según nuestro plan de trabajo las próximas entrevistadas serán de Panamá, Brasil, Uruguay y Argentina. Cabe mencionar que sobre un total de 68 festivales que integran la red durante 2021 solo 10 tienen mujeres y géneros disidentes en sus direcciones. Por esta razón, proponemos esta mirada incómoda que titula la ponencia sobre una práctica que aún no logra deconstruir sus espacios de poder.

Por tratarse de un enfoque complejo y heterogéneo cabe reflexionar respecto del rol que, como equipo de investigación, cumplimos en las diferentes etapas del proceso. En línea con Bourdieu (1988) la objetivación del sujeto objetivante se devenga de “los esquemas clasificatorios, los sistemas de clasificación, las oposiciones fundamentales del pensamiento (...) son categorías políticas: la teoría crítica de la cultura conduce muy naturalmente a una teoría de la política” (35). Por tanto, es dable pensarse en relación con la investigación como con la persona entrevistada en función de un posicionamiento social y político que debe ser deconstruido para objetivar los resultados. En este sentido, pensarse como *bricoleur* o montajista habilita la instancia de autoanálisis y objetivación puesto que “el investigador inventará o rearmará nuevas herramientas o técnicas a medida que lo necesite, dado que la elección de las prácticas interpretativas a implementar no necesariamente se hace de antemano” (Denzin & Lincoln, 2011: 50). Con apoyatura en este enfoque epistemológico, en la entrevista semiestructurada como principal puerta de abordaje al objeto de estudio y la noción de un investigador *bricoleur* y objetivante se construyen las herramientas y el marco metodológico que se describe a continuación.

Con relación a la conformación de la muestra (no probabilística) optamos por la diversidad y heterogeneidad en todas las dimensiones. A tales fines, si bien en esta ponencia se presenta el prototipo, cabe mencionar que las entrevistadas a futuro serán de diferentes países, diferentes lenguajes y diferentes modelos de producción. Por tanto, la construcción de la muestra es subjetiva por decisión razonada de lxs investigadorxs ponderando territorialidad, línea de programación (o estética), modelo de producción, género y lenguaje artístico. La propuesta metodológica está basada en la construcción de una perspectiva de estudio basada en el género para visibilizar el lugar de la mujer como disidencia en el marco del sistema patriarcal de producción vigente. Incorporar esas miradas refuerza el concepto de igualdad y la necesidad de transformación de las instituciones, las prácticas culturales y comunitarias basadas en la discriminación que restringen y limitan el

acceso de las mujeres. Desde esta perspectiva resaltamos la importancia de revisar los discursos tradicionales para denunciar el funcionamiento y las consecuencias de la red dinámica que constituye los vínculos entre género, cultura y sociedad.

Con relación a la estructuración de las entrevistas utilizamos las siguientes preguntas como guía. Las transcribimos a continuación para dar cuenta de cómo reflejan las categorías analíticas propuestas.

Tabla 1.

Dimensiones analíticas y formulación de preguntas.

Dimensión analítica	Preguntas formuladas
Estrategias de producción y líneas de programación	<p>¿Podría compartimos una breve historia personal y del festival para comprender desde donde concibe sus estrategias de producción actuales?</p> <p>¿Cómo caracterizaría las estrategias de producción que sigue (junto a su equipo) al momento de llevar adelante su festival? ¿El enfoque de género tiene alguna incidencia?</p> <p>¿De qué forma construye la línea estética de programación que nutre su festival? ¿Contempla la diversidad como factor? ¿Qué estrategias ponen en práctica para posibilitar una programación diversa en términos de contenido?</p> <p>¿Cómo considera a los públicos potenciales cuando elige los espectáculos que programa?</p>
Relación con los gobiernos locales, políticas públicas/culturales	<p>¿Considera que existen políticas públicas en su país que acompañan la visibilización de las voces culturales disidentes?</p> <p>¿Cómo es el vínculo con el gobierno local de la/s ciudad/es donde programa su festival? Como hacedor/a cultural, ¿Qué propuestas le haría al gobierno para potenciar la puesta en marcha de acciones que abonen la igualdad de oportunidades en el sector teatral?</p>

Perspectiva de género en la gestión de festivales escénicos	¿Cómo percibe las desigualdades de género en el campo teatral? ¿Cómo piensa la realidad teatral contemporánea de los festivales iberoamericanos en relación con la perspectiva de género? ¿Considera que esa dominación cultural de los hombres sobre las mujeres ejerce una opresión similar sobre otros grupos o colectivos?
---	--

Fuente: Elaboración propia

Presentación y discusión de los resultados

Helen Portillo fue entrevistada de forma virtual el 13 de agosto de 2021 siguiendo el formulario antes detallado. Con la intención de lograr una lectura más fluida de la presenta ponencia editamos sus respuestas respetando siempre lo que enuncian. Cuando la misma amerita cita directa respetamos la voz de la hablante, cuando no es posible recurrimos, forzosamente, al parafraseo. Nos hemos cuidado, particularmente, de no tergiversar la voz de Helen porque entendemos que “(...) el subalterno no tiene “voz propia” porque la academia fagocita el discurso del otro dentro de los marcos propios del texto científico o el ensayo filosófico” (Rufer, 2012: 72). Nos apoyamos, entonces, en la horizontalidad como premisa al momento de transcribir respuestas e interpretarlas para poder discutir la voz del enunciante con relación a las dimensiones analíticas propuestas.

Entendemos que cuando Bourdieu (2013) plantea la relevancia de la trayectoria y la intencionalidad de un agente en un campo está intentando llamar la atención respecto de cómo la biografía personal afecta la toma de decisiones. A su vez, entendemos que esta toma de decisión está orientada a la consecución de un capital específico en disputa, podríamos decir, en el caso de las artes escénicas: el prestigio o la consagración. En este sentido, queremos destacar que la entrevistada es de formación actriz y que se especializa en clown como lenguaje porque lo entiende como una disciplina transversal. Partiendo de esta premisa no es azar que haya optado (consciente o inconscientemente) por un modelo de producción autogestivo para su festival. Indica que en 2014 se anulan ciertas fuentes de financiamiento públicas que el gobierno de El Salvador brindaba y que en respuesta se crea el festival como forma de resistencia. Indica que la “necesidad de crear y empezar a producir de manera independiente, a garra y a pulmón, poniendo nuestros propios recursos” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021) fue lo que la llevó a elegir este

camino. Nótese entonces cómo se pliegan y superponen las rotulaciones puesto que su formación, el lenguaje por el que opta, el modelo de producción, todo, lleva a una trayectoria apoyada en la elección de un modo cooperativo de trabajo y de resistencia.

Esta impronta en la estrategia personal de Helen se traduce, según su parecer en el vínculo que tiene con el festival. En este punto comienzan a avizorarse las relaciones heterogéneas e imbricadas entre las respuestas y las dimensiones analíticas. Helen piensa que “el corazón del festival siempre fue ir a estas comunidades que tenían difícil acceso al arte, que jamás en su vida iban a tener el acceso a ir a un teatro a participar de una obra (...) y las llevamos a las comunidades, a las cárceles, a los hospitales, a los hogares de niños, a los hogares de ancianos” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021). Estrategias de producción, entonces, son trabajadas en conjunto con las líneas de producción puesto que esta impronta eminentemente social requiere ciertos criterios curatoriales específicos.

Las cuestiones de género no escapan a las decisiones de producción, sino que, por el contrario, las entrelazan. Indica Helen que “desde que lanzamos las convocatorias y nos reunimos con el comité de selección a estas propuestas siempre [les damos] nuestra prioridad.” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021). En este sentido se puede ver reflejada en su respuesta cómo la relación entre arte y sociedad, antes descrita a través de Eagleton (2017), se imprime en sus decisiones y son compartidas por el comité de selección. No obstante, la realidad se impone a la intención, o como diría Bourdieu (2013) la estructura se impone al agente, puesto que las propuestas no conservan una relación armónica entre géneros. Helen sostiene que “generalmente, por ejemplo, de 100 propuestas que podemos recibir de agrupaciones 20 son de mujeres. Sigue siendo la autoridad propuestas dirigidas por hombres y actuadas por hombres en este rubro específico del clown” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021).

Es interesante la tensión que evidencia Helen porque sostiene a la vez que el clown es disruptivo pero que sigue siendo llevado adelante, principalmente, por hombres. Además, indica que “en El Salvador hay compañeros que producen, pero también hay muchas mujeres que producimos. Nos pasa también esto que nos invisibilizan porque es algo que ellos normalizan [la primacía masculina en el rol].” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021). Cabría entonces preguntarse qué lugar ocupan las temáticas de género en las políticas culturales que sostienen al sector. Si, como hemos mencionado antes, las políticas culturales están orientadas a la construcción de ciudadanía cultural (Chauí, 2013) la cuestión de género debería ser fundamental. Aun así, indica que el lenguaje del clown permite visibilizar las cuestiones de género por la forma en que aborda la problemática:

Yo creo que ha sido para nosotros muy importante el lenguaje que usa el clown para hablar sobre estos temas en escena. Creo que la gente digiere de manera diferente la propuesta y que con este lenguaje que nosotros trabajamos en el festival es muy digerible para el público. No solamente para mujeres también para algunos hombres que nos retroalimentan y nos comentan luego de la función (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021).

A raíz de los incontables casos de abusos y maltratos que se dan en el contexto de la producción teatral, uno de los cuales es abordado por Helen Portillo en la entrevista realizada, es fundamental poner de manifiesto la necesidad de gestionar espacios libres de violencias. Desde el punto de vista de la producción del Festival Festiclown, cabe destacar el profundo interés y compromiso que ocupa la creación de protocolos para el cuidado de las compañeras.

Comprender las violaciones a los derechos de las mujeres como un problema sistémico y no como casos aislados, promueve el desarrollo de una mirada crítica necesaria en lxs hacedores de cultura. Finalmente, Helen se expresa con relación a la desigualdad y el espacio cultural iberoamericano permitiéndonos tensar su respuesta con la tercera dimensión de análisis que hemos propuesto. Ante todo, se reconoce como madre y reconoce en su compañero un gran apoyo. Indica que comparten las responsabilidades del hogar y de la gestión del festival. Es interesante mencionar esto porque da cuenta de la impronta autogestiva del festival, impronta que regularmente reúne a amigos, colegas y/o familia alrededor de un proyecto artístico-creativo. Helen nos brinda un ejemplo vinculado a una práctica específica de producción:

(...) algo que como equipo de trabajo pues nos da rabia, por ejemplo, es que a veces cuando vamos a una empresa, si la gerente es una mujer tiene que ir él para que la convenza. Hemos tratado de romper esa parte, aunque hemos terminado con muy mal resultado. Nos dicen que no nos apoyan, pero a nivel social es muy duro porque generalmente mucha gente tiene esta idea (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021).

Nótese de qué forma la gestión cultural, como la abordáramos en el apartado teórico de esta ponencia, trabaja en la frontera de lo social y lo económico. Esto le impide a la estrategia de producción desarrollada por Helen escapar de los condicionamientos sociales y de las dinámicas propias de su país. Por eso insiste en que es fundamental y necesario el mapeo de identificarse entre ellas, quienes producen, y saber qué están haciendo. Pero no solo se queda con la cuestión de la mujer, sino que la amplía: “hablando de minorías, no solamente es una cuestión de género es en

todo (...) aquí la minoría no tiene voz, no tiene visibilidad. No tiene para el Estado o para la sociedad misma la capacidad de resurgir y de liderar” (H. Portillo, Comunicación Personal, agosto de 2021).

Una mirada no tan incómoda para llegar a algunas reflexiones finales

“Las historias importan. Muchas historias importan.
Las historias se han usado para despojar y calumniar,
pero las historias también pueden dar poder y humanizar.
Las historias pueden quebrar la dignidad de un pueblo,
pero también pueden reparar esa dignidad rota”
(Chimamanda Ngozi Adichie)

La intención original de tensar las dimensiones analíticas (estrategias de producción, líneas de programación y perspectiva de género) no hace reflexionar en torno a las concepciones desde las cuales partimos para abordar el objeto de estudio. En este sentido, este primer acercamiento de corte exploratorio nos permite detectar en las respuestas de Helen una mirada sobre la cuestión impregnada por el mundo cotidiano. Adicionalmente, nos hace repensarnos en función de la investigación y su continuidad de cara a las siguientes personas que se entrevistan. Por citar un ejemplo, al respondernos sobre la cuestión de las minorías Helen nos expande el enfoque obligándonos a pensar no solo en el género sino también en otras dimensiones culturales que son silenciadas en igual proporción y fuerza.

A modo de campaña de prevención, el desarrollo de diversas estrategias en materia de protocolos organiza la producción en un sentido superador de dinámicas opresivas que habilitan la reproducción de las violencias. La experiencia de Helen pone de manifiesto el concepto de empoderamiento asociado a la teoría feminista, que tiene como objetivo la constitución de relaciones sociales basadas en la igualdad y el poder repartido entre hombres y mujeres. La capacidad de gestionar proyectos culturales alterando las estructuras patriarcales y sus procesos de opresión y subordinación es un camino necesario para estimular la actividad teatral en vistas a construir igualdad.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2013). *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal.
- Adichie, N. C. (2009). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Penguin Random House.
- Algán, R. S. (2019). *Mercado teatral y cadena de valor*. Caseros: RGC Libros.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.

- Bourdieu, P. (2013). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Chauí, M. (2013). *Ciudadanía Cultural. El derecho a la cultura*. Caseros, Argentina: RGC Libros.
- De León, M. (2011). La gestión de festivales: de la concepción a la producción. En L. Bonet, & H. Schargorodsky, *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. (págs. 101-124). Barcelona: Cuadernos Gescénic.
- Eagleton, T. (2017). *La cultura y la muerte de dios*. Buenos Aires: Paidós.
- Fuentes Firmani, E. (2019). ¿y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina. En: *Gestión cultural en la Argentina* (pp. 43-61). Caseros: RGC Libros
- García Canclini, N. (2005). Definiciones en transición. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, 69-81.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gargallo Calentani, F. (2013). Feminismos desde Abya Yala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América, México: Corte y Confección.
- García Prince, E. (2008). Políticas de Igualdad, Equidad y Gender Mainstreaming ¿de qué estamos hablando?: Marco Conceptual. San Salvador: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- Lamas, M. (1996) "La perspectiva de género" en *Revista de Educación y Cultura La tarea*. Nro. 8. Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. México
- Nye, J. (2004). *Soft Power*. New York: PublicAffairs
- Pautassi, L. (2011). La igualdad en espera: el enfoque de género en *Lecciones y Ensayos*, N° 89, Buenos Aires: Facultad de Derecho (UBA)
- Olmos, H. & Santillán-Güemes, R. (2004). *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*. Buenos Aires: Ciccus.
- Portillo, H. (2021). *Comunicación personal con Helen Portillo*. Entrevistadores: Antonella Sturla y Raúl S. Algán. Realizada virtualmente.
- Rufer, M. (2012). El habla, la escucha y la escritura. Subalteridad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En S. Corona Berkin, & O. Kaltmeier, *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales* (págs. 55-81). Barcelona: Gedisa.
- Sabino, C (1992). *El proceso de investigación*. Venezuela, Caracas: Panapo

Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press.

La violencia como eje en las dramaturgias colombianas contemporáneas (Fabio Rubiano y Ana María Vallejo)

Agudelo Yenny
Doctoranda en Artes de la escena
Universidad Estadual de Campinas- Unicamp
yeagudelo@yahoo.com

Palabras claves: Dramaturgia femenina. Dramaturgia colombiana. Dramaturgia y violencia.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo presentar dos textos dramáticos contemporáneos de teatro colombiano: *Labio de liebre* de Fabio Rubiano y *Magnolia perdida en sueños* de Ana María Vallejo. Estos dos textos desarrollan a partir de diferentes perspectivas, la temática de la violencia en Colombia, utilizan herramientas y dispositivos dramáticos, distintos entre sí, para presentar una temática que históricamente ha influenciado profundamente la creación de los artistas colombianos, en este caso específico la creación de los dramaturgos y dramaturgas. Se realizará una exposición de ideas que permita crear aproximaciones a la dramaturgia colombiana a partir de la lectura del contexto en que las obras fueron creadas y la influencia directa que tiene el entorno en la obra de Vallejo y Rubiano. Algunos de los tópicos y fragmentos presentados en este documento son producto de las investigaciones realizadas durante el proceso de maestría y actualmente desarrolladas en el doctorado en Artes de la escena en la Universidad Estadual de Campinas-UNICAMP.

Colombia es un país que tiene un conflicto armado interno con más de cincuenta años de historia (vigente hasta la actualidad). Con el paso del tiempo muchas guerrillas y grupos armados fueron exterminados. En esa lucha entre Estado, ejército y guerrillas, la población civil ha sido gravemente afectada, generando desplazamientos de habitantes de ciudades enteras, empobrecimiento, miles de muertes y desapariciones. En ese sentido, muchos artistas colombianos de diferentes áreas, basaron sus trabajos en cuestiones que circundan la temática de la guerra, las consecuencias, las víctimas y los procesos de destrucción de territorios en el país.

El arte en Colombia ha sido fundamental para recordar las atrocidades ocurridas en el país, además de relatar a partir de la ficción partes de la historia que fueron negadas y borradas de los imaginarios colectivos y que incluso hasta hoy no son reconocidas como parte fundamental de la memoria del país⁴⁶. De esta manera, fragmentos de la construcción de la memoria histórica a partir del arte y de los sucesos fundamentales de la sociedad colombiana han sido relatados por dramaturgos y dramaturgas del país. En el ámbito de las obras que retratan el contexto colombiano (aunque de

46 Es el caso de artistas como Doris Salcedo, Fernando Botero, Alejandro Obregón, o el grupo Mapa teatro, entre otros.

modo ficcional), se destacan aquí *Labio de liebre* y *Magnolia Perdida en Sueños*. Las dos obras fueron creadas en momentos diferentes de la historia: *Magnolia Perdida en Sueños* en el año 2008 y *Labio de Liebre* en el año 2015, sin embargo, ambas obras mantienen un eje en común: la violencia en Colombia.

Magnolia perdida en sueños

La dramaturgia de Ana María Vallejo es una dramaturgia de la violencia en Colombia. Es también el resultado de los tránsitos y aprendizajes de la autora por el mundo y sus perspectivas autorales se reflejan en las referencias que existen dentro de sus obras a sus vivencias como migrante. En las obras de Vallejo es posible identificar la presencia constante del contexto como elemento fundamental y su influencia en los conflictos centrales, la relación directa que éste tiene con los personajes y la importancia definitiva que tiene con las historias contadas.

Las obras de la autora son relatos ficcionales de los procesos ocurridos en Colombia debido a las acciones violentas que marcaron la historia reciente del país. Vallejo hace de la violencia la base para la construcción de textos poéticos que develan entre otras cosas, la situación de las mujeres en el conflicto armado, que en ocasiones resulta invisible para la sociedad. La dramaturgia de la autora permite acercarse a las dimensiones de los estragos de la guerra, la situación de las familias en medio del conflicto, las posiciones asumidas en el conflicto armado y las situaciones que pasaron a ser cotidianas con el paso de tiempo y con el avance de la guerra en todo el territorio nacional.

Magnolia perdida en sueños es una obra que ocurre en un ambiente de degradación constante, en un barrio periférico de Medellín en la década del noventa, lugar afectado por el tráfico de drogas y las venganzas constantes entre los habitantes de la región. La historia central ocurre alrededor de Magnolia, la protagonista, quien en su lecho de muerte recuerda parte de su vida. Junto a la historia de Magnolia, se construye la historia de los otros miembros de la familia y a partir de sus historias personales también se relata parte de la historia de sus contextos en lugares de Colombia que en la realidad atravesaban situaciones de violencia en esa época.

En *Magnolia perdida en sueños* es posible ver elementos que construyen un universo particular asociado a la ciudad y a los conflictos de la época en la que se desarrolla, cada escena presenta la individualidad de los personajes y sus propias confrontaciones, define los espacios y las relaciones directas con la vida de Magnolia, que es el centro de lo que sucede.

En la obra, la autora describe con profundidad una situación ocurrida en los años ochenta en Medellín- Colombia (ciudad de nacimiento de la dramaturga), los detalles construyen un universo

campesino lleno de olores, sensaciones, colores y personajes que componen la historia. En este texto, la familia y los vínculos entre parientes son el tema que la autora desarrolla detalladamente, recorriendo sus propias experiencias y los lugares que hacen parte de su herencia cultural en el país. Los juegos con los diálogos que oscilan entre presente y pasado y entre sueños y realidad son elementos característicos de la pieza. Como en otras piezas de la autora, las mujeres, sus dilemas y deseos son elementos vitales para el conflicto, en este caso, construye una atmósfera rica en sensaciones que recuerdan el ambiente rural colombiano.

Voz de la Madre – Entonces es verdad que a mi hermano Antonio le cortaron la cabeza. ¿Pero cómo puede ser que a mi hermano Antonio le hayan cortado la cabeza? ¿Quién le mata a uno los hermanos? No le digan a mi madre que a su hijo alguien le cortó la cabeza, esas cosas no se le dicen a una madre, no. ¡No Berenice! No le pongan traje oscuro a mi hermano, que en Barrancabermeja el paño no le gusta ni a los muertos ¿Por qué no puedo ver claro? Si ni siquiera estoy llorando.

Lía – de ¿De qué se ríe Pablo?

Mariana – De su desgracia, de la desgracia de todos nosotros.

Lía – Pablo era bonito, ya no ¿Es verdad que vivía en las calles?

Mariana – Sí. Vivía en los parques y dormía debajo de los puentes en la inmensa soledad de Bogotá.

Lía – ¡Pobrecito! ¿Qué lo enloqueció Mariana?

Mariana – La rabia.

Lía – No puede ser, mi mamá estaría loca de remate entonces, vive furiosa, creo que me odia, mejor dicho, me odia, me odia, la rabia no enloquece, arruga.

Mariana – Tu mamá sí está loca, como todos. Yo no salgo casi nunca, prefiero cuidarle el sueño a mi madre, pero sé que afuera la gente se enloquece de rabia y no son locos tristes como Pablo, no se ríen solos, no se sientan en la oscuridad a enredar frases con frases, no duermen con Sinogán, son locos sin tratamiento, sin remedio, mueren y matan de rabia.

Lía – Deja que mi mamá se ocupe de tu mamá y vamos a dar una vuelta. Podemos ir al parque o a un centro comercial, cada vez hay más centros comerciales, hay unos enormes, cuatro o cinco pisos llenos de almacenes de ropa. Hay juegos electrónicos y cines y un montón de gente animada comprando cosas.

Mariana – Esta ciudad me asusta. (VALLEJO, 2008: 20).

En el diálogo anterior se destaca la manera como el mundo de la ciudad y del campo son presentados y cómo son mencionadas la violencia, la locura y los deseos, elementos que están presentes en toda la obra. Los diálogos entre los personajes, muestran gran profundidad y son enunciados de forma coloquial y tranquila, lo que permite que el lector genere una proximidad con la historia.

Es pertinente considerar que la dramaturgia de Ana María Vallejo tiene dentro de sus características un lenguaje rico en imágenes y una gran capacidad de construir espacios y sensaciones, además de presentar una riqueza cultural que se refleja en el lenguaje, la sutileza, las descripciones y en los contextos en los cuales se desarrollan las piezas.

Labio de Liebre

Labio de Liebre es la historia de un ex asesino paramilitar, Salvo Castello, condenado a pagar una condena fuera de su país de origen, en un país que no es mencionado en la obra pero que, por las descripciones del autor, es un lugar distante de Colombia, caracterizado como un país extremadamente frío y silencioso, pero bajo la tranquilidad de estar en una casa alejado de todos. En un determinado momento de la rutina de Salvo, un grupo de víctimas aparece en su casa, con el desarrollo de la obra descubrimos que todos los miembros de esta familia están muertos, y que están ahí para ser reconocidos como víctimas de Salvo. El objetivo de esta familia de víctimas, la familia Sosa, es hacer que Salvo reconozca sus crímenes y les conceda la identidad que les fue robada en el momento de ser víctimas no identificadas (NN) ni por él, ni por nadie. La familia busca paz para su descanso, en el tránsito de la historia, son generados temas como el perdón, la justicia, la memoria y el reconocimiento de las víctimas. La obra contiene elementos fantásticos, oníricos y abstractos, sin embargo, el eje central es construido por la realidad de un país que se niega a reconocer sus víctimas en el marco de un conflicto armado en donde los civiles son los más perjudicados. Es fundamental decir que la pieza fue escrita durante el proceso de la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y los guerrilleros de las FARC en Colombia (2016), destacando así la importancia de ese debate para el país y la necesidad de pensar el reconocimiento de las víctimas. Labio de liebre es una pieza escrita y dirigida por Fabio Rubiano, llevada a escenario en 2015 con su grupo Teatro Petra en coproducción con el Teatro Colón de Bogotá, según el grupo:

Labio de liebre es una obra sobre una de las pasiones infalibles en la narración dramática: la venganza. Pero también sobre una de las acciones más difíciles: el perdón. Salvo Castello, un empleado eficiente ha colaborado con firmeza en la ejecución de hechos atroces. Ha obrado por convicción, por rabia, por dolor; pero también por venganza. Se arrepiente. Pero queda en deuda. Para saldar su deuda debe enfrentarse en su propia casa con hechos del pasado; fragmentos olvidados por voluntad, por obligación o por inercia. La familia Sosa, afectada años atrás, renuncia a cobrarle a don Salvo los daños del pasado. No todos. Hay algunos que no se pueden perder en la memoria, ni sepultar en los terrenos del perdón. Renunciar a la venganza como forma de justicia, no significa que los afectados no reclamen otras cosas. Piden, exigen. Tanto, que a veces la exigencia es tan insistente e inalterable que parece cruel, cercana a la venganza. Los territorios blancos de un país lejano y frío, y los bosques y campos cálidos de otro, se encuentran de la misma manera que dos tipos de personas aparentemente irreconciliables, se acercan para entender por qué pasó todo lo que pasó. (Dossier)

La obra construye una mirada crítica del conflicto armado en el país, pero además interpela y cuestiona al público asistente de inicio a fin, alrededor de una temática actual y dolorosa, el posconflicto⁴⁷. Rubiano realiza una observación desde un lugar controversial y polémico, en tanto que, centra su atención en el punto de vista del victimario, para cuestionar los valores, elementos previos en la vida del asesino, los prejuicios que existen en el espectador respecto a las víctimas y en los procesos de perdón y reconciliación en el país.

La puesta en escena tuvo una excelente recepción por parte de los espectadores. El éxito de la obra permitió que circulara por diferentes sectores de la capital, además de llegar a muchos lugares del país, en donde el conflicto armado se ha vivido de manera cruel y la problemática que aborda *Labio de liebre* es mucho más tangible y cercana. En el momento en que fue escrita la obra, el país iniciaba un proceso de reconstrucción y de transformación social atravesado sobre todo por las ideas de reconciliación, perdón y justicia, con la idea de la búsqueda de la paz. A estos aspectos, se suma el lugar de la víctima y el victimario dentro del conflicto armado, que será el eje central en el texto y la puesta en escena de Rubiano.

Mauricio Doménici hablando de la poética de Fabio Rubiano, dirá que el autor mismo en sus declaraciones afirma que: “su teatro no se construye sobre las bases del <<realismo>>, no intenta ser <<documental>> o <<sociológico>>, no quiere reflejar la realidad tal y como es o como nos la presentan.” (BARRIENTOS, 2017:118). Lo anterior queda expuesto cuando se revisan las piezas de Rubiano, en donde evidentemente existe un contexto violento y desgarrador, pero a la vez existe ese planteamiento de eliminar en el espectador las ideas maniqueas entre la víctima y el victimario. El mismo Dómenici, refiriéndose a la extensa obra de Rubiano dirá:

Uno intuye que su teatro ha surgido en la diferencia no explícita con el movimiento del Nuevo Teatro y de forma consciente en las antípodas del melodrama, como una feroz y aguda guerra contra el sentimentalismo y la manipulación de las emociones en los medios de comunicación” (BARRIENTOS, 2017:117).

Labio de Liebre como otras obras de Rubiano, presenta en su contenido esbozos de una violencia que influencia a los creadores y creadoras; las huellas de lo que se vivencia en el contexto colombiano se hacen visibles en personajes, conflictos, espacios, atmósferas, tiempos escénicos, músicas, diálogos e incluso puesta en escena. Así como en otros textos dramáticos, referentes comunes para los colombianos constituyen lugares de identificación que generan mayor

47 Para este caso se denomina posconflicto al proceso posterior de implementación de los acuerdos de paz, luego de los acuerdos de paz conseguidos y aprobados en las mesas de diálogos entre el gobierno colombiano y las FARC.

profundidad en las temáticas propuestas y que permiten verificar la importancia de la dramaturgia y el teatro en la construcción de memoria histórica.

Consideraciones finales

Las obras presentadas en este artículo son dos ejemplos de cómo la guerra influye en la creación de algunos dramaturgos y dramaturgas del país, en parte porque es un tema bastante caro para la población colombiana y es difícil escapar de ella, pero en parte también porque la creación y el diálogo con la realidad se vuelve una forma de enfrentar lo que sucede. La guerra y la violencia son temas que se mantienen vivos hasta hoy y así mismo permean la realidad del teatro y la dramaturgia, a partir de esto es posible que sea contada la historia de la violencia en Colombia. Tanto Ana María Vallejo como Fabio Rubiano construyen en sus obras la especificidad de conflictos que han perdurado por décadas, esos aspectos son presentados a partir de las herramientas dramáticas, los puntos de vista y las formas de contar las historias en el teatro. En las dos obras anteriores se utilizan situaciones que son profundamente dolorosas para los colombianos, pero que es preciso contar intentando traer al presente años de dolor y millones de víctimas que de a pocos son olvidadas y dejadas en el pasado. La presencia del contexto histórico en la creación de este autor y autora, es innegable, incluso siendo obras ficcionales, es posible ver cómo los vestigios de la guerra y de la violencia generan trazos particulares en todos los colombianos de una forma u otra. Hoy más que nunca se hace necesario una creación artística (en los escenarios colombianos) que contenga situaciones y acontecimientos históricos que marcaron generaciones enteras. Como ya es visible en otras dramaturgias del país, es imposible escapar de conflictos tan próximos y al mismo tiempo es necesario y pertinente apostar al arte para mantener viva la esperanza y la memoria de un país.

Bibliografía

Alzate, L. (2012) *El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza*. Colombia, Programa editorial Universidad del Valle.

Blair, E. (2005) *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Camacho, S. (2010) *Del horror al sentido de lo humano: una reflexión sobre lo trágico en el teatro contemporáneo colombiano*. Colombia, Ministerio de cultura.

Dieguez, I. (2016) *Cuerpos sin duelo*. México, Ed Universidad Autónoma de Nuevo León.

Lamus M. (1999) *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 36, núm. 50-51. Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango.

(2013) *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*. Colombia, Ed Ministerio de cultura de Colombia.

Rubiano, F. (2016) *Labio de liebre*. Bilbao, Artezblai.

Sarrazac, J. (2017) *Poética do drama moderno*. São Paulo, Perspectiva.

Segato, R. (2010) Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Aníbal Quijano y Julio Mejía Navarrete (eds.). *La cuestión descolonial*. Lima, Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder- Universidad Ricardo Palma.

Teatro Petra. (s.f.) *Marcela Valencia biografía*. Colombia En línea: <<http://www.teatropetra.com/marcela-valencia/>> (consulta: 07-12-2018)

Theatre contemporain Colombia (s.f). En línea: <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-f15-595a485428f3d.pdf> (consulta: 19-11- 2020).

Vallejo, A. (2019) Entrevista concedida á Yenny Paola Agudelo. Bogotá, 20 mar. 2019.

Vallejo. A. (2000) *Pasajeras*. España, Ed Casa de América.

Vallejo, A. (2018) *Pies morenos sobre piedras de sal*. Editorial PU MIDI.

Vallejo. A. (2008) *Magnolia perdida en sueños*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Velasco, M. (1992) La mujer en la dramaturgia colombiana. En: *Revista de estudios culturales /A journal of cultural studies*: Número 2.

Humor y Género. Grupalidades artísticas transdisciplinarias de mujeres en la transición democrática

Lucía Nuñez Lodwick (EIDAES/UNSAM)

lucialodwick@yahoo.com.ar

Micaela Picarelli (UNA)

micaelapicarelli@hotmail.com

Palabras claves: Humor- Performance- Géneros – Feminismos – Diversidades

Resumen

Este trabajo se propone indagar en los cruces de las experiencias estético- políticas de tres grupalidades artísticas conformadas por mujeres en la Ciudad de Buenos Aires durante el fin de la última dictadura cívico- militar y el retorno a la democracia.

Estas artistas surgidas de los espacios de resistencia cultural, ante la persecución y la censura, fueron sujetos claves de la cartografía cultural de ese entonces que luego devino en el *under* porteño llegando en ocasiones a ocupar el espacio público. Pensadas desde Bourdieu, a través de la teoría de los campos, identificamos a las tres grupalidades seleccionadas como contrahegemónicas; debido a que las mismas han realizado su aporte en la construcción cultural de visiones alternativas desde la subversión.

Apelando a la estrategia de la alegría (Jacobi, 2000) para defender el estado de ánimo y posibilitar la expresión de cuerpos liberados del mandato social. Estas militantes del humor dejaron su marca abriendo caminos para otros grupos de mujeres en el campo cultural.

La teoría Butleriana del género como performático nos permitirá indagar en los modos en que los cuerpos y sus prácticas pueden subvertir las normas sociales. Desde la performance que, como actuación permanente del género, produce el efecto de una esencia binaria: fijando imágenes o representaciones mientras recupera la crítica a los discursos biologicistas.

Nos proponemos abordar el análisis de las experiencias artísticas de *Las Bay Biscuit* (1980-1984), *Las Gambas al Ajillo* (1986-1994) y *Las Inalámbricas* (1982-1986) desde una mirada de género, desde una provocación política y desde la crítica intrauterina del propio campo de sus disciplinas. Analizando la producción artística de cada uno de estos grupos podemos reconocer una serie de procedimientos y temáticas recurrentes. Proponemos algunos puentes y claves de lectura posibles entre estas experiencias no tan frecuentemente abordadas.

Humor y Género. Grupalidades artísticas transdisciplinarias de mujeres en la transición democrática

Este trabajo se propone indagar en los cruces de las experiencias estético- políticas de tres grupalidades artísticas conformadas por mujeres en la Ciudad de Buenos Aires durante el fin de la última dictadura cívico- militar y el retorno a la democracia.

Estas artistas surgidas de los espacios de resistencia cultural, ante la persecución y la censura, fueron sujetos claves de la cartografía cultural de ese entonces que luego devino en el *under* porteño llegando en ocasiones a ocupar el espacio público.

Pensadas desde Bourdieu, a través de la teoría de los campos, identificamos a estas tres grupalidades como contrahegemónicas. Las mismas han realizado su aporte en la construcción cultural de visiones alternativas desde la subversión. La parodia, la sátira y la burla fueron las estrategias humorísticas usadas en estos formatos breves. Estos grupos de mujeres le pusieron el cuerpo a la reconstrucción de un tejido social en la búsqueda de su propia forma de expresión artística.

Apelando a la estrategia de la alegría (Jacobi, 2000) para defender el estado de ánimo y posibilitar la expresión de cuerpos liberados del mandato social, estas militantes del humor dejaron su marca abriendo caminos para otros grupos de mujeres en el campo cultural. El *under* porteño puso en centro a la periferia, entendiendo a las mujeres y disidencias en la escena como parte fundante de lo hasta ese momento marginado.

Nos proponemos abordar el análisis de las experiencias artísticas de *Las Bay Biscuit* (1980-1984) , *Las Inalámbricas* (1982-1986) y *Las Gambas al Ajillo* (1986-1994) desde una mirada de género, desde una provocación política y desde la crítica intrauterina del propio campo de sus disciplinas.

En los tres casos observamos un fuerte vínculo de origen en la formación artística, un deseo de hacer juntas de una forma diferente: horizontal, independiente y cooperativa.

Las tres grupalidades son complejas a la hora de su clasificación debido a la fuerte impronta transdisciplinar que cruza estas tres experiencias. Las fronteras entre las diferentes disciplinas se rompen o vuelven difusas, nutriéndose mutuamente con un espíritu performático y experimental que a su vez reniega de una forma anterior a la que percibe agotada.

Sin embargo, en cada grupo reconocemos una disciplina predominante que en los tres casos está relacionada a la formación de las integrantes dentro de su campo de origen que se mantiene como un rasgo característico en sus producciones; en *Las Gambas* lo teatral, en las *Bay Biscuit* lo musical y en *Las Inalámbricas* la moda plástica.

Analizando la producción artística de cada uno de estos grupos podemos reconocer una serie de procedimientos y temáticas recurrentes. Proponemos algunos puentes y claves de lectura posibles entre estas experiencias no tan frecuentemente abordadas.

Desde sus campos cada una de ellas ha intervenido los cuerpos y los espacios; estimulando y provocando como opuestos complementarios; valiéndose del humor para generar una reflexión crítica sobre los mandatos sociales y morales de género, símbolos patrios, identidad, entre otros; buscando constantemente su propia forma libertaria de expresión.

La teoría Butleriana del género como performático nos permitirá indagar en los modos en que los cuerpos y sus prácticas pueden subvertir las normas sociales. La performance, como actuación permanente del género produce el efecto de una esencia binaria fijando imágenes o representaciones a la vez que recupera la crítica a los discursos biologicistas.

Desde el humor las grupalidades analizadas prestaron cuerpo y discurso para elaborar una representación crítica al estereotipo de mujer, atravesado por los mandatos de la maternidad, el amor romántico, la familia, la belleza, la sumisión, entre otros. Para eso tomaremos algunas experiencias de estos grupos:

Las Inalámbricas enseñan en vivo a hacer licuados de banana, con un atuendo recargado y *kitsch*, compuesto por poleras negras y corpiños en punta, faldas y cinturones de hule, zapatos taco aguja, moño y tocados de los años cuarenta con frutas de plástico como una parodia burlesca de los programas televisivos de cocina, caricaturizando el lugar social que se le asigna a lo femenino. En todas sus creaciones *Las Inalámbricas* apelan a la moda como un territorio de comunicación e identidad. "Casamiento con el arte" fue una de las experiencias más significativas del grupo, ocupando espacio público en la estación de Callao se presentan vestidas de novias. "El ramo que portaban las novias era de crisantemos, una flor utilizada asociada a los rituales mortuorios, que parecería traer a esa celebración la pregunta por las miles de muertes y ausencias que el terrorismo de Estado" (Lucena, 2016: 127)

Valiéndose de la canción, en sus conciertos performáticos las *Bay Biscuit* agregan a sus letras una capa de sentido crítico; por ejemplo, en "Mujeres aburridas" se cepillan el pelo y planchan la ropa mientras cantan:

Estamos muy aburridas
Y hartas de planchar
Somos un par de mujeres
Que solo quieren zafar
No quiero estar parada
Ni me quiero sentar
No quiero ir a pasear

También valiéndose de la canción como estructura, en su número de “El Bolero”, *Las Gambas* hacen una crítica al amor romántico heterosexual, parodian el género musical y crean una letra en donde hablan de la violencia y el sometimiento: mientras canta Verónica Llinás representa todos los clichés de los cantantes del rubro. Mientras tanto María José Gabín interpreta una fan incondicional que danza como un satélite insoportable en torno al cantante, recibiendo sus embates y graficando la letra de la canción en un doble sentido simple pero no por eso menos efectivo.

En todos los casos analizados el humor ofrece una reflexión crítica ineludible. Como indica Palacios (2018) mientras lo cómico plantea una relación de ventaja frente a la otredad que aborda, el humor transgrede todo límite siendo consciente de su condición de subjetividad.

Valiéndose del humor para generar una reflexión crítica sobre la realidad, buscando constantemente su propia forma libertaria de expresión reconocemos en el hacer de estas grupalidades una metodología común que es defensa y destrucción al mismo tiempo, el romper como forma de hacer y replantearse la propia práctica.

En un clima opresivo estas grupalidades eligen abordar problemáticas en un acto subversivo, aunque festivo. En una coyuntura asfixiante estas grupalidades hallan su razón de ser, tomando el contexto como una condición de posibilidad para hacer escena, canción e intervención. Como muchos de sus pares hicieron desde y contra las circunstancias, rompiendo forma y contenido con una coherencia singular.

Reírse también es abrir una puerta, es decir, de esto nos podemos reír porque lo estamos visibilizando. Abrir una puerta en el sentido de darle un lugar, dar un lugar a estas cosas que estuvieron tan tapadas (María J. Gabín)

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (1984) *Sociología y cultura*. México, Editorial Grijalbo.

Butler, J. (2004) *Deshacer el género*. Madrid, Paidós.

Gabin, M.J. (2001) *Las indepilables del Parakultural*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Lucena, D. (2016) Intervenir desde el vestido: sobre las acciones de “Las Inalámbricas” en los años ochenta en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vo. 11, Núm. 2.

Palacios, C. (2018) ¿De qué hablamos cuando hablamos de humor? en *Revista Luthor*, Núm 42.

Red Conceptualismos del Sur. (2012) *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Escenas teatrales de la disidencia sexual platense durante la década del 2010

Greco, Mariano
ETLP – Escuela de Teatro La Plata
mariano_joaquin_3@yahoo.com.ar

Palabras clave: Teatro argentino – Performance – Queer – LGBT+ – Diversidad sexual

Resumen

En la última década, la ciudad de La Plata vio nacer un nuevo escenario teatral y performático, comprometido con la disidencia sexual y de género, capaz de generar sus propias hipótesis y dar voz a un grupo de actores sociales que se mantuvieron invisibilizadxs dentro de las prácticas artísticas legitimadas. En la investigación se hace un recorrido por las figuras centrales del mismo, y se busca poner en valor a una nueva escena teatral platense, inédita en el campo de la investigación artística local al igual que la ausente calle número 52 del plano de la ciudad.

Presentación

*No vengo a retarte; vengo a que me conozcas.
¿Y sabés por qué?
Porque hay un amanecer asomando
y estaría bueno que no te lo pierdas, que no nos lo perdamos.
Susy Shock (2020).*

La ciudad de La Plata es reconocida en Argentina como una ciudad de amplio desarrollo artístico y creativo, cuya oferta cultural se extiende en numerosos centros culturales, salas teatrales, museos y espacios públicos. El investigador platense Matías David López (2018) analiza que en la escena cultural local existen diversas prácticas culturales y artísticas que pueden ser definidas como escenarios de la ciudad, habiendo escenas de las artes visuales, musical, danza, así como una teatral. Dichos escenarios son delimitados en circuitos, espacios, prácticas y actores que, si bien son heterogéneos y presentan sus diferencias, comparten ciertas iniciativas e inquietudes (López, 2018). En rasgos generales, la escena teatral de la ciudad de La Plata se inserta bajo una adscripción identitaria denominada teatro independiente platense (del Mármol, Magri, Sáez, 2017), que define determinados modos de producción y un fuerte interés sobre el propio lenguaje artístico (Radice, 2020).

Si es posible hablar de un escenario teatral platense, ¿qué sucede con las representaciones de la diversidad sexual? ¿Existe un arte escénico teatral platense comprometido con la disidencia sexual y de género? El estudio del arte dramático con la mirada puesta en las sexualidades disidentes en La Plata es inexistente, nadie lo ha hecho. La ciudad debe tener espectáculos y realizadores que se

encuentran en la espera de ser revalorizados y estudiados. Es hora de hablar de ellas, o corremos el riesgo de perderlas mientras se desvanecen como la arena de un reloj.

El arte siempre se posiciona políticamente, y a través de ello es capaz de generar efectos sociales. Desde su propia constitución, el hecho teatral construye una realidad social acordada entre artistas y espectadores, cuestionándose las nociones de realidad, las lógicas de pensamiento, el accionar del Estado y la sociedad, el status quo; formulando la hipótesis de que las situaciones se pueden constituir (Bartís, 2014). Su representación no solo reivindica a quienes han sido negadxs durante tanto tiempo, sino que desnuda el aparato de reproducción de la heteronormatividad y abre líneas de fuga de la heterosexualidad obligatoria.

El corpus empírico de la investigación se compone de entrevistas con algunxs de lxs artistas mencionadxs, documentos de investigación sobre los espacios y artistas, y un rastreo de información en las redes sociales públicas de los centros culturales que se estudian. La investigación se nutre transversalmente de referentes de la teoría *queer* y estudios de la diversidad sexual en Argentina, con el fin de articular y pensar a los ejemplos mencionados, desde una mirada política que piensa a la sexualidad, la orientación sexual e identidad de género como un constructo cultural no ligado a la naturaleza biológica.

La investigación se organiza en cuatro secciones. La primera describe algunos de los espacios de representación formales donde se llevaron a cabo algunas de las prácticas artísticas de la disidencia sexual platense en la última década. La segunda hace referencia a ejemplos dentro de la escena teatral platense. La tercera rescata a performers que constituyen prácticas ligadas al arte drag, a la identidad marica o lésbica. Finalmente, la cuarta sección aborda los espacios y encuentros de representación teatral/performativa no formales, tales como la Marcha del Orgullo, fiestas y carnavales.

El presente artículo es una síntesis de dicha investigación, haciendo un recorrido general por la primera, segunda y tercera sección, optando por dejar de lado lo referido al cuarto punto.

Espacios formales de representación sexual disidente

Al Triángulo Mamichula (119 y Diag. 63) fue un emprendimiento gastronómico-teatral/performativo cuyo objetivo fue devolver el trabajo digno a travestis y mujeres trans, trabajadoras sexuales de la llamada zona roja platense. La casa contaba con un comedor, donde se realizaban diversos eventos, y la puerta de entrada invitaba a la cocina - dato no menor - debido a que la gastronomía era un

punto importante de *Mamichula*: a través del delivery barrial y un catering obtenían los recursos para financiar sus proyectos.

Durante los años de funcionamiento, *Mamichula* se caracterizó por un acompañamiento constante hacia las identidades trans y travestis de la región, con el fin de repensar sus vocaciones y ampliar sus posibilidades de trabajo y participación, a través de actividades gastronómicas y artísticas. Maisa Bohé, una de las mamichulas fundacionales, entiende el surgimiento y ciclo de *Al Triángulo Mamichula* como parte de un proceso histórico social que atravesaba el país:

(...) donde un movimiento que se venía viendo de una manera muy intensa hace su salto cuántico. A veces pareciera que la ley de género, la ley de matrimonio igualitario, todas estas preguntas que nos hacemos hoy que sabemos que existe Rita Segato, conocemos el travestismo de Diana Sacayan, tenemos mucha información que tiempo atrás parecía que no existía, y no es que no existía. (...) Hay un destape importante que moviliza un montón de cosas que, acá en Argentina, tuvieron su momento de auge y de concretar en ese momento. (Entrevista a Maisa Bohé, 8 de octubre de 2020)

La labor y deseo de *Al Triángulo Mamichula* por reivindicar a las identidades trans marca un hito a celebrar por parte de la militancia sexual disidente en La Plata, en relación a las problemáticas que vivencia la comunidad travesti y trans en de la ciudad. En la actualidad, la violencia sistemática a los derechos humanos de mujeres trans y travesti en La Plata se realiza mediante distintas instituciones (salud, penitenciaria, educación) así como una amplia violencia social y mediática. Como analiza Aramis Lescano (2019), desde el año 2013, es frecuente la persecución policial represiva hacia estas identidades en la ciudad, mediante procedimientos individuales y masivos y la imputación del delito de “tenencia de estupefacientes con fines de comercialización” (Art. 5, Inc. C) así como “tenencia simple” (Art. 14), lo que generó, junto a discursos por parte del Poder ejecutivo local, miembros de la iglesia católica, vecinos y miembros de la administración de justicia penal, en medios de comunicación, la concepción de que la prostitución es una pantalla para la comercialización de distintas sustancias, la relación entre travestismo-migración-narcotráfico. Es a través de estos discursos generalizados que se habilitan y reproducen diversas violencias contra las mujeres trans y travestis, en la violencia de derechos humanos por parte del Estado.

Al Triángulo Mamichula contó con variedad de actividades artísticas, siempre desde el compromiso en la diversidad y pensando al arte como un aliado que les permitía relacionarse, trabajar en comunidad, reflexionando sobre el trabajo, las sexualidades y los saberes, en una constante reconstrucción de la memoria colectiva y biográfica. En la casa-hogar acontecían producciones

musicales, performáticas, teatrales y de poesía, y a través de la comida -sello característico del centro cultural- se buscaba dar cuenta de la mirada estética que tenían del mundo a través de juegos que revelaban clasificaciones del género y la sexualidad.

Laberinto Casa Club abrió sus puertas el 22 de septiembre de 2018, convirtiéndose en uno de los centros culturales que mejor alberga y promueve actividades de la sexualidad disidente platense. Salvador Lovo, uno de sus fundadores, considera que el propósito de un laberinto es encontrar una salida que solo es posible de identificar a través del trabajo colectivo y, como todo laberinto, la mejor forma de salir es por arriba, lo que implica poner el cuerpo a otros niveles que unx no acostumbra.

Desde *Laberinto Casa Club* entienden que los espacios artísticos son fundamentales en el plano de lo cultural y lo simbólico para la sociedad, ya que en sus proyecciones se construye una realidad concreta, a través de actividades y eventos, espacios que generan el intercambio y potencian a la creatividad de quienes son parte. Con tan solo dos años de actividad, la agenda del espacio fue fructífera, a través de ciclos que se repiten regularmente, como *Todxs Putxs* y *Furia* que mezclan la lectura y la performance. Pese a que algunos que no son específicamente teatrales, siempre estuvo el espacio para la performance en determinadas fechas.

Salvador Lovo considera que se trabajó mucho en el espacio, generando distintas instancias de intercambio económico, afectivo, comunicacional y de experiencia, potenciando mucho a nivel colectivo, porque se entiende que *Laberinto* tiene que ver con eso, en la búsqueda de cruzar distintos públicos y generar redes.

La galería de arte *Cösmiko* es un espacio muy concurrido por la disidencia sexual platense, habitándolo desde el arte visual, la música y el teatro, en la formación de talleres y en la peluquería que funciona dentro del edificio. Un clásico de sus instalaciones es el Carnaval Disidente. Se representaron obras performáticas como *La patria es el orto* (2019) de Mane Carreira, eventos como *La Drag Fiesta* o la cena show *Bodegón Travesti* (2019) con performances de Torino Verga, Ai Sa y un registro de fotos históricas del movimiento LGTB platense de Liliana Bidonde.

Otros centros culturales destinados o abiertos a representaciones artísticas de la comunidad LGBTIQ+ fueron *Olga Vázquez*, *Casa Brava*, *C'est La Vie*, *Casa Taller Armarse*, *Centro de DD.HH. Hermanos Zaragoza*, *Pura Vida*, *Casa Unclan*, *El Hormiguero Disidente*, entre otros. Así como boliches gay-friendly o disidentes como *La Vedette Club*, *La Juana*, *Yulo*, *Zen*, y *Hogan's Club*, el único que se mantiene activo a la fecha de esta publicación.

Muchos de los espacios mencionados forman parte de la Red de Espacios Culturales *Fugitiva* que

busca visibilizar reclamos e impulsar la elaboración de una cultura platense con perfil popular, revolucionaria, disidente y feminista. El 27 de octubre de 2020 - a un año del crimen de odio de *La Chicho*- llevaron a cabo un mural en su homenaje, como un acto de venganza contra el silencio. Venganza como símbolo de la violencia que es ejercida hacia las travestis e identidades trans por parte del Estado y la policía, la misma venganza que llevan a cabo las maricas que se rebelan contra los varones que las violentan, y en la construcción de espacios de intercambio y autodefensa como lo fueron y son *Al Triángulo Mamichula* y *Laberinto Casa Club*.

Resulta pertinente rescatar una reflexión de Salvador Lovo, de *Laberinto Casa Club*, en la que piensa los lugares que habitan los centros culturales, los cuales generalmente sobrepasan la vereda de enfrente:

Yo creo que los espacios culturales tienen un territorio y eso a veces termina siendo el espacio, más que estar adentro de una manzana o un barrio, porque el público que va a *Laberinto* es más o menos la misma, y ahí hay una territorialización de ideas y prácticas, que me parece que es rescatable. Porque nosotros, los espacios culturales, siempre nos comemos la cabeza con que hay que ser parte del territorio, invitar a los vecinos, y tal vez a los vecinos no les importa nada lo que estás diciendo, entonces también valorar lo que se construye hacia adentro y hacia afuera, y que eso también es territorializar. (Entrevista a Salvador Lovo, 22 de octubre de 2020).

Breve repaso por los ejemplos teatrales y performáticos investigados

El colectivo *Teatro del Vómito*, fundado por Carlos Hilbck, cuenta con varias obras estrenadas y cuatro libros de texto dramático publicados por Malisia Editorial. Los personajes de su teatro vomitan emociones, dolor, erotismo, malestar o crueldad, al igual que su autor Carlos Hilbck, que considera que él también vomita a través de su teatro.

Lo que yo propongo es apropiarme con una palabra desagradable, como vomitar, que es una palabra shockeante, y hacerla propia como algo lindo. Es un término que yo creo que es liberador, orgánico, necesario, porque uno necesita vomitar para sentirse bien [...] El acto de vomitar es orgánico, el cuerpo te lo pide, vos no puedes frenar el vómito (Entrevista a Carlos Hilbck, 14 de octubre de 2020).

Eltuyo tuvo dos puestas diferentes en la ciudad de La Plata, ambas en el año 2018, una con dirección de Carlos Hilbck y otra a cargo de Rezo Szeinfeld. Desde una temporalidad regresiva, se observan tres personajes (Yo de 30 años, Tú de 25 años, y Él de 18 años). Al final de la obra se descubre que el adolescente se suicidó, y que los personajes que aparecieron previamente son fantasmas de la persona que nunca llegó a ser. Habla de la homosexualidad, el hostigamiento y el planteo entre vivir de actor o ser abogado. *Eltuyo* es una obra que difícilmente pueda ser separada de su autor:

Yo, Carlos, soy actor y abogado, construí muchas cosas mal, sufrí mucha homofobia en mi trabajo de la administración pública, enfermé, quise morir, y acá estoy, vivo, construyendo mis sueños, viendo mis sueños contruidos en la generosidad y talento de todos los que hacemos Teatro del Vómito (Carlos Hilbck en Tierno R., 2017).

En *Sauna*, estrenada en el 2018 con dirección de Rezo Szeinfeld, evidencia un lado antipático del ambiente gay, la mirada cruda de un espacio de encuentro como es un sauna, “ser gay e ir a un sauna a garchar no es la mejor experiencia del mundo. Hemos tenido esos rincones porque no nos ha quedado otra. Pero no es que voy a un sauna porque tengo muchas opciones” (Entrevista a Carlos Hilbck, 14 de octubre de 2020). Es de las obras más provocativas de su catálogo, entre el sexo y la muerte, y temas como la compulsión sexual y la prostitución.

Coven Teatro, creado por Nicolás Rosas, construyó una identidad propia en La Plata, recurriendo a textos clásicos del arte dramático y utilizando procedimientos recurrentes como el travestismo. Encontraban en esas obras clásicas un material subversivo, crítico, violento y sexual, que requería ser retomado desde otra dimensión:

Cuando abordé esos textos, los abordé con la intención de visibilizar algo sobre mi propia sexualidad, sobre las identidades y la diversidad, sobre salir desde una pregunta, que yo me venía haciendo, sobre la ausencia (en el teatro) de personas como yo, [...] de las corporalidades y de las identidades y de los deseos de personas que uno llamaría disidentes /diversas. [...] Hice en el teatro lo que quería hacer en la sociedad. (Entrevista a Nicolás Rosas, 24 de agosto de 2020).

Los textos canónicos que abordaron fueron *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, *Macbeth* de William Shakespeare, *Medea* de Eurípedes, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen y *Las Criadas* de Jean Genet. Cada puesta requería de una nueva lectura, así como de adaptaciones cuestionadoras de que todos esos personajes femeninos fuertes y reconocidos fueran escritos por varones, comprendiendo que había una lectura heterosexual intrínseca en esos textos.

La primera obra del grupo fue *Lo inefable o la casa de Bernarda Alba* (2011-2013) que contó con un elenco de varones y una sola mujer en el papel de Adela. La elección de personajes femeninos en cuerpos de hombres era por la represión, la falta de libertad sexual, y la pérdida energética y pasional. Nicolás Rosas recuerda que muchxs espectadores recordaban historias personales con relación a sus madres y abuelas, del autoritarismo y la violencia que vivían en sus hogares, de cómo las mujeres de sus familias habían reproducido lógicas que eran machistas y provenían del propio sometimiento vivido.

Como rescata Gustavo Radice (2016) en la ciudad de La Plata, la reescritura y cita de obras canónicas se estableció como un nuevo paradigma estético, un nuevo mecanismo discursivo de apropiación que permite su resignificación, que deriva en nuevas formas de producción de acontecimientos escénicos y corre el límite hacia otras posibilidades escénicas, sin reproducir de manera arqueológica los textos clásicos. El grupo *Teatro Coven* resignificó en sus obras algo que los textos originales y la institución teatro les había negado mucho tiempo.

¿Por qué seremos tan hermosas?, dirigida por Laura Valencia y con la actuación de Eduardo Spinolla, retoma la poesía homónima de Néstor Perlongher. La poesía es un texto que funciona a modo de cuestionamiento, cruzándose la diversidad, la perspectiva de género, la forma de vivir el amor y el placer.

El poema, enunciado desde un hablante colectivo, muestra a una marica escandalosa, desestabilizadora de la normalización de los sujetos homosexuales. Los escritos de Néstor Perlongher siempre se colocan en el bando de la marginalidad y dicen un “devenir homosexual” - uno de los tantos devenires de los que habla el autor argentino- por el cual se toma conciencia de la propia identidad que se torna subversiva respecto a las exclusiones y jerarquías del mundo heterosexual capitalista. *¿Por qué seremos tan hermosas?* trasgrede el orden heterosexual y revaloriza el lugar de la marica, espacio de marginalidad y de traición al movimiento homosexual de clase media que fue la figura de visibilidad política del activismo sexual disidente de los años 80, fundando un orden disciplinario de los cuerpos y las subjetividades homosexuales (Davis, 2012).

Eduardo Spinolla, actor de la obra de *La Fabricuera*, recuerda con entusiasmo a la experiencia:

Tengo una sensación de mucho afecto para con ese material (...) Creo que es un texto que me permitió arriesgarme mucho y exponerme, y que eso fuera positivo. Y una sensación muy vinculada a lo diverso, incluso en un tiempo en que este término no estaba tan instalado. (...) Pero creo que también, pensándolo ahora, fue moviéndose a medida que lo íbamos haciendo, y a medida que también se iba moviendo algo en la sociedad con respecto a la diversidad. (Entrevista a Eduardo Spinolla, 13 de octubre de 2020).

Trans-pórtarte (2013) fue un biodrama sobre identidades trans dirigido por Jazmín García Sathicq, construido a partir de las historias de vida y las necesidades de la comunidad trans. Tenía como propósito dar visibilidad a estas identidades y “generar un movimiento que nos corra del lugar de la otredad para producir cercanía, contacto, vínculo y posicionamiento respecto a la defensa de la igualdad de derechos y oportunidades” (entrevista a Jazmín García Sathicq, 12 de octubre de 2020). La obra hablaba de los devenires identitarios, corriéndose del binomio hombre-mujer, de la auto-

percepción y el derecho al propio cuerpo, de la transfobia en la sociedad, la militancia por la igualdad de derechos, y la lucha por la despatologización en el listado de patologías de la Organización Mundial de la Salud. Se estrenó en el *Espacio TAE* (Escuela y Espacio de Arte y Oficios) del Teatro Argentino de La Plata (51 e/ 9 y 10) y es la única obra dentro del teatro oficial con temática sexual disidente en este período.

Para la producción artística se convocó a identidades trans de la región, no necesariamente artistas, y se llegó a las mismas mediante diferentes redes, una de ellas el centro cultural *Al Triángulo Mamichula* (2010-2016).

Otro objetivo importante del proyecto era generar una fuente de trabajo para el colectivo trans y travesti, el cual es excluido y marginalizado, sobretodo laboralmente. En los últimos años, el constante reclamo por parte de agrupaciones y entidades sociales, en busca de políticas que garanticen la inserción laboral de las identidades trans y travestis, consiguió el Cupo Laboral Travesti Trans dentro del sector público, decretado por el Presidente Alberto Fernández (2020). En el ámbito del teatro, el cine y la televisión, es recurrente que las identidades trans fueran retratadas por mujeres y varones cis-género. En el año 2019, se dio a conocer que la actriz Sol Perez interpretaría a una mujer trans en una obra de teatro, y los comentarios en oposición no tardaron en salir, la activista travesti Lara Bertolini dijo al respecto:

Mientras el telón, la actuación y los aplausos correrán para una mujer cis interpretando una mujer que se hace pasar por trans recordándole su historia desde el mandato teatral patriarcal, muchas esperan entre bambalinas no solo el respeto a la identidad, sino además el derecho a ser las reales protagonistas. Cuando nuestros derechos se invisibilizan por cualquier excusa, ahí estamos para recordar, recordarles el cupo laboral trans es también una cuestión de dignidad y respeto relacionado con nuestra historicidad. (Bertolini, 2019).

La decisión de Jazmín García Sathicq de elegir actuates cuya identidad era la misma que les personajes de la obra fue una elección política, consciente de las llegadas y el tipo de reacción que genera en quien especta y resulta importante valorizarla, sobre todo a inicios de la década del 2010, cuando las discusiones en base al tema no estaban tan instaladas como en la actualidad.

Jazmín García Sathicq recuerda a la experiencia como un acontecimiento transformador, que posibilitó a les actuates poder contar su historia de manera poética, en una institución que les había sido negado por mucho tiempo. En las funciones, público se acercaba a les performers con carteles que decían “Esta es la lucha trans”, cantando junto a ellos, buscándoles al final la misma para abrazar y charlar con quienes habían realizado la obra.

El *Ciclo Indómitas* es un evento teatral performático de la ciudad de La Plata que inició en el año 2018 y se volvió un obligado de la agenda cultural disidente y feminista platense. Bajo la premisa “Nos quieren como musas porque nos temen como artistas”, es un ciclo que mezcla lo teatral con la performance, la poesía, la danza y la música, siempre desde una perspectiva de género. El proyecto fue una iniciativa en respuesta a un circuito teatral platense que se mostraba progresista, pero guardaba por dentro comportamientos y lógicas machistas.

Originalmente llevaba el nombre de *Mujeres Indómitas* pero, cuestionado dentro del grupo, decidieron erradicar la palabra “mujer” y quedarse con el nombre *Indómitas*: “No éramos mujeres indómitas; somos lesbianas, maricas, trans, travas, digo, dentro de procesos personales y procesos colectivos también” (Noche Nacha en *Tren para Pocos*, 2018).

Cada evento del *Ciclo Indómitas* se presenta bajo un disparador, las celebraciones y rituales sociales, buscando parodiar las situaciones propias de esos ritos, los aspectos socioculturales que se construyen en esos espacios y los cuales el grupo de Indómitas cuestiona y repudia. Las temáticas investigadas fueron *Noche de Bingo*, *Cabaret*, *Noche Buena*, *Funeral*, *Casamiento*, *15 Años*, *Aquelarre*, *El Juego*. El ciclo es militado por sus integrantes como un medio de cuestionamiento de la realidad y de lo establecido, como el generador de espacios de integración. Así lo indica una de sus miembros, Charo Farías:

Hago teatro por su violencia y por su intensidad. Por la extravagancia de su vivencia. Por lo grupal y lo colectivo. Por el entusiasmo, por la trashumancia. Por entender las fibras de la humanidad. Para que me pasen cosas. Para experimentar lo que puede un cuerpo. Para materializar mis fantasías (sus imágenes, sus afectos, sus historias). Para reafirmar que otra realidad es posible. Para contener y profundizar la exigencia. Para que me quieran. Por la revancha, porque siempre hay revancha en el teatro. Por el feminismo. Por la finitud. Por la belleza del instante, del accidente y del azar en la creación. Por la obstinación. Por la metáfora y la paradoja. Por las imágenes perdurables. Por la resistencia. Por el combate y la poesía. Por la risa. (Charo Farias, 2019: 50)

La *Drag Fiesta* nació en la ciudad de La Plata en 2015 como un evento nocturno, pensado como una fiesta activista en respuesta a la falta de espacios dentro de la ciudad de La Plata que no repitan lógicas cis-heterosexuales, y desde la creación de un espacio que garantice el trabajo para lxs artistas de la disidencia sexual de la región.

El rol del artista drag es político; al romper los esquemas impuestos en la sociedad, referidos al género, a la identidad, y a la performatividad, destruye el binomio hombre-mujer, y se agarra de los estereotipos de cada uno para evidenciarlos y alterarlos. El rol de la drag queen es de suma

importancia para la comunidad LGBTQ+, porque cumplió muchas veces el trabajo de acaudillar su grupo encabezando actos y marchas, visibilizando a la comunidad. Cuando Judith Butler (1998) habla de un régimen heteronormativo, que regula la performatividad del género, no indica que todas las personas se limitan a reproducir el guion social establecido sin producir rupturas; los sujetos sociales pueden producir fallas, y correrse del patrón cultural. Al igual que un guion dramático, los actores sociales performatean ese guion social de distintas maneras, con la posibilidad de dejarlo de lado e improvisar. Les artistas que hacen drag alteran dicho patrón cultural, y lo ponen en evidencia cuando lo muestran sobre un escenario. En el acto de performatearlo, el público sabe que aquello es una farsa, pero, por un instante, se vuelve creíble ante sus ojos y pone en evidencia que nada es sustancial, que todo es construido.

El drag muchas veces tiene este factor de molestia, de que tiene que molestarte, que tiene que hacer algo que te confronte, y no necesariamente violentamente, pero sí que sea un arte muy confrontativo, que te pone muchas preguntas encima (...) que después cada quien va a responder. Esa es una de las cosas más interesantes, hablando del espacio de militancia. El drag viene acá a molestar, a ser políticamente incorrecto, a hacer algo nuevo o a recrear tu cuerpo, a recrear tu manera de verte. (Entrevista a *Color*, 10 de octubre de 2020).

Color, una de las organizadoras y artista drag de la fiesta, define su arte como la performance del género, incorporando a su personaje un tinte folclórico que la acompaña de toda la vida, si bien reconoce que su drag se encuentra mutando constantemente, en reflejo de su propia identidad que reconoce como fluida. *Color* piensa que la actualidad demostró que no existe una sola feminidad, y eso la llevó a buscar referentes que no se encasillen en una mirada cis-género, observando qué hacen las personas no binarias, las feminidades travestis y trans.

Yo voy por mi camino de descubrimiento de mi ser folclórico, de la música que me crió, que estoy trabajando para transformarla, y eso es pura performance. Al momento de que, en mi caso, una marica montadísima como una puerta, se sube al escenario a cantar Bailarín de los montes, las canciones y las letras dejan de tener el significado que tenían y empiezan a tener una nueva interpretación y resignificación. (Entrevista a *Color*, 10 de octubre de 2020).

La Toni (Toni Domínguez) es otra drag que fue parte de algunas ediciones de la fiesta. Describe a su personaje como una Barbie paisana, porque mezcla la hegemonía de belleza de la muñeca Mattel con el elemento rústico y autóctono de tener origen en el interior de la Provincia de Buenos Aires. El drag es una herramienta que utiliza como participación política y de lucha militante, y que la relaciona con un proceso de descubrimiento personal, de transmutar identidades, de expresar

aquello que no lograba concluir en otros espacios. Su debut como artista drag fue en la ciudad de Quilmes, y en La Plata participó en el *Carnaval Disidente* de *Cösmiko Galeria Club*, ganando el reconocimiento de drag del evento.

Muchas de mis fantasías de niña, y todo lo que imaginaba viviendo en medio del campo, y todo lo que quería ser, se está concretando en mi drag. Mucho del drag vino a ponerle nombre a mis sueños y a mis deseos, a mis anhelos de la infancia, (...) creo que eso es lo más lindo del drag, lo que más me gusta, ese marco de libertad en un mundo en el que sabes que es inevitable, por más que nos queramos hacer las progres, estamos encorsetadas en esto. (...) El drag es eso, ese recoveco, ese rincón de libertad, de expresión, de ponerle nombre y colores a cosas que piensas, que soñas, que crees, que querés materializar, sobretodo... y tener las herramientas para hacerlo, es una de las conclusiones que llegué. (...) El poder hacer drag, o cualquier expresión artística que quieras llevar adelante, creo que es (...) tener las herramientas y la creatividad de llevar adelante tus fantasías. Ese es el gran placer, ver materializado todo eso que soñaste. (Entrevista a la Drag Queen La Toni, 10 de octubre de 2020).

La escritora, docente y performer *val flores* llevó a cabo la performance *Sexo (en) público* (2019) en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, buscando “desmoronar la intimidad como política nacional heterosexual racializada y su poder para administrar la vida, la violencia, el deseo y la muerte” (*flores* en Kolesnicov, 2019). La performance trae sucesos biográficos propios que incluyen una carta del director de un colegio donde era docente, quien se niega a justificar su ausente por presentarse a un congreso donde exponía las políticas corporales y sexuales de su enseñanza, identificada como “maestra tortillera”. A medida que la performance avanza, *val* se despoja de su ropa al igual que devela su vida. Juliana Enrico hace una reseña de la performance y menciona:

flores nos invitó a pensar alteraciones y disidencias sexuales y pedagógicas en los estándares de vida organizados por los discursos necropolíticos hegemónicos, desplegando pulsos y poéticas de pasión, ruptura y vulnerabilidad frente al totalitarismo de las prácticas y mandatos neoliberales y patriarcales que asolan el espacio público, plenos de violencias y de pactos funestos. (Enrico, 2019).

La bailarina y performer Paloma Ardeti considera que *lxs* artistas componen desde la propia identidad, por lo que le resulta difícil separar el lesbianismo de sus prácticas artísticas. Pero la identidad, según ella, es una serie de composiciones y de aspectos que involucran una gran cantidad de matices, que incluyen todo lo vivenciado a lo largo del tiempo y de los distintos espacios transitados. El lesbianismo es parte de su identidad, pero no es lo único que la compone, es más

complejo. Todos esos aspectos de vida son condicionantes de su personalidad, de su imaginario poético y creativo, y de sus prácticas artísticas. “Esto no quiere decir que yo decida hacer obras con temática específicamente queer pero, desde ya, mi base, mi material, mi universo imaginario de dónde puedo sacar ideas, está condicionado por mi filosofía, mi existencia, y mi ética tortillera” afirma Paloma Ardeti (Entrevista del día 15 de octubre de 2020).

Todas sus obras y proyectos tienen que ver con la identidad y al amor. *LUNSESLO: Lo uno no se explica sin lo otro* (2018) fue una obra que incluía preguntas sobre el feminismo y la identidad. A través del movimiento y el grito, Paloma se hacía preguntas referidas al género, al binarismo, al ser mujer.

Al igual que *La Toni*, Paloma Ardeti encuentra en sus prácticas artísticas un lugar por el cual generar conocimiento:

Compongo por deseos, porque siento que me falta algo, porque tengo preguntas. (...) ...Tengo dudas, hay cosas que no entiendo, que no sé cómo resolver desde las prácticas, desde lo teórico o vinculándome con la gente, y atravesándolo por experiencias artísticas, creativas y del movimiento me doy algunas respuestas. Compongo porque tengo la urgencia, el deseo, de cuestionarme cosas que me pasan. (Paloma Ardeti, 2020)

Otra performer que transita su identidad lésbica a través del arte es Luciana Campilongo. En sus performances busca unir la disidencia sexual, lo migrante, lo latino, el ritual, en la búsqueda de generar redes, entendiendo que esa intersección se debe a que las líneas que nos cruzan son múltiples y conviven entre sí.

En la performance *Deolinda* (2018) retoma a la figura mítica-pagana de la Difunta Correa, originaria de San Juan. Contra el mito de que se había adentrado al desierto en busca de su marido, la relacionó con Martina Chapanay, una guerrillera de las guerras civiles argentinas, hija de un cacique huarpe. En ese cruce pensó una historia de amor que las unía.

Otro de los rituales fue la invocación a Lohana Berkins, activista y escritora trans argentina, a través de una performance que retoma su voz y la regresa al plano físico por unos instantes.

Ale Pa es una poeta, performer, drag queen, escritora y docente marica, que empezó a desarrollar prácticas artísticas dentro de espacios de militancia, en Marchas del Orgullo o La Drag Fiesta. No le interesan las categorías en las prácticas artísticas, moviéndose entre distintas disciplinas y generando hibridaciones. Considera que transitar por distintos lenguajes le permitió experimentar en base a lo que cada una de esas disciplinas permite.

En el año 2019 presentó *La Impaciencia* en la Bienal del Centro de Arte de la UNLP (48 e/ 6 y 7),

investigación sobre la relación mariconería-albañilería. Su padre era albañil y el oficio lo aprendió junto a él en Punta Alta, su pueblo de origen. Al venir de un estrato social pobre, tuvo experiencias muy distintas al de un homosexual de ciudad, comprendiendo que el trabajo de albañil estaba vinculado a la performatividad de género masculina, que contrarrestaba con lo femenino de identificarse como marica. Las inquietudes entre el ser marica y el ser albañil lo llevaron a pensar si podía haber una relación entre ambos mundos: lo obrero, la albañilería, la masculinidad, la marica pobre, la feminidad. Llegó a la conclusión de que ambos mundos tienen que ver con los privilegios de clase, y que, sin embargo, se podía ser ambos.

(En mi arte) aparece algo de la sensibilidad que fui construyendo a lo largo de estos años, que está muy vinculado a mí con lo marica, a mi experiencia, pero eso no implica necesariamente que solo piense, o hable, o imagine, o proyecte cosas que solo hablen de lo marica, sino que lo pienso más como una forma de percibir el mundo, como de habitar. Desde mi ser marica percibo ciertas cosas que están vinculados a una sensibilidad de lo marica. Puede ser desde hacerme un vestido a escribir un poema de hojas que caen, que no necesariamente está hablando de la disidencia sexual, pero para mí es un modo de percibir, un modo de ver. (Entrevista a Ale Pa, 27 de octubre de 2020)

La *Liga de Combate Marika* es un evento performático que arrancó como grupo de entrenamiento y autodefensa del gimnasio marica de *Laberinto Casa Club* para maricas, lesbianas, identidades trans y mujeres, que derivó en un show en donde entra lo performático y la putez, alejado de los gimnasios que excluyen a la disidencia.

Para el evento les participantes se montan y piensan a sus personajes desde el travestismo, pensando otra manera de hacer boxeo y kick boxing, en contraposición a los grandes negocios que menospreciando el lugar de las mujeres y las disidencias en sus competencias. Unx de los coordinadores de *Laberinto* recuerda las representaciones de La Liga de Combate Marika:

Se genera una hinchada, un aliento a las personas que están peleando, y obviamente bronca, enojo, alegría, un montón de emociones que se proyectan. Re fuerte. No es algo que estemos acostumbrados los putos, bueno... yo hablo por mí. No es algo a lo que acceda. Se le está robando lo que nos han robado, que es la posibilidad de defendernos. Desde ese lugar, creo que es una impronta. (Entrevista a Salvador Lovo, 22 de octubre de 2020).

En sus unipersonales, Alberto Bassi se acompaña de dos músicos, canta, narra, actúa y baila mientras habla con el público y revela algunas de sus fantasías y anécdotas de vida. Comenzó a actuar en el inicio de la democracia, a los 18 años, desde entonces, se mantuvo activo dentro de la

agenda cultural platense, presentando sus shows en bares y centros culturales, siempre con un estilo provocador y sexual, de alto contenido erótico, despojándose de la idea de belleza hegemónica que prevalece dentro de la comunidad homosexual. Al romper los estereotipos gais, resalta la fealdad y lo escatológico de la identidad marica no hegemónica, encontrando en ese lugar una belleza que parecía inexistente.

El objeto sexual de sus canciones y monólogos, de alto contenido erótico homosexual, se convierte en algo más profundo que el que narra, capaz de lograr la identificación en espectadores que no son parte de la diversidad sexual, ya que el mensaje y el sentimiento que comparte es universal y no subyacente a una sola identidad.

Pienso que lo que hago en el escenario y en mi vida es ir en pos de la libertad. De la libertad en todo sentido, de la libertad interior, de la libertad sexual, de la libertad con el otro. Esa es mi búsqueda. Yo trato de transmitir la liberación absoluta de las sensaciones del cuerpo, de la sexualidad, de la masturbación, de acariciarle el cuerpo desnudo al otro, de succionarlo, de ser feliz con eso, de que el otro sea feliz. (Alberto Bassi en Di Paoli, 2011).

En abril del año 2019, Facundo Saxe, investigadora y escritora marica platense, fue víctima de burla y difamación en televisión argentina de aire, por motivo de un trabajo de investigación del CONICET, así como de su apariencia y descripción en redes sociales. Todo eso, desencadenó un oleaje de comentarios hostiles y amenazas de muerte. En el texto *Hacia un cuerpo marica: una reflexión situada sobre investigación, memoria queer/cuir, infancia sexo-disidente y trols* (2019), Saxe reflexiona sobre lo sucedido, y lo asocia al odio hacia la disidencia sexual y de género que se instala en la sociedad. Facundo hace un recorrido por el hostigamiento recibido cuando era una marica infantil, la re-piensa, describiendo los alcances y fallas en el sistema. En vez de aceptar ese hostigamiento, abraza a su cuerpo e identidad marica y se niega a volver al closet académico y público.

¿Por qué molestó tanto a muchas personas que yo me identifique como investigadora marica? ¿Por qué molestaba tanto mi feminidad marica infantil? Por supuesto, está el odio, la homofobia y el prejuicio, pero, al mismo tiempo creo que hay algo de la desobediencia y cierta visibilidad que no puede aparecer con tanta facilidad en ciertos circuitos de producción de conocimiento. (...) Porque, en determinados contextos, si unx niñx marica no quiere ser varón, muchas veces, la única opción que le deja el cisheteropatriarcado es el silencio. (Saxe, 2019: 8).

Las identidades maricas dentro de la ciudad de La Plata encontraron en la última década, espacios donde expresar y hablar desde el ser disidente, muchas veces apoyado en distintas disciplinas

artísticas. En el caso de Facu Saxe, aparte de sus estudios académicos, encontró en la poesía un lugar donde seguir investigando su propia identidad, participando en varios eventos de lectura con el acompañamiento performático del drag *Miss Cordillerita*.

Conclusión

Podemos afirmar que la disidencia sexual en la ciudad de La Plata todavía está lejos de instalarse como otra de las caras que la construyen. De los ejemplos mencionados, solo una de ellas fue parte del circuito teatral oficial platense, evidenciando un retraso por parte del Estado para promover un arte dramático que refleje al abanico de diversidades que transitan por su ciudad. Teniendo en cuenta el gran número de obras que giran por el circuito teatral platense, los ejemplos son pocos. El teatro de la sexualidad disidente tiene poca presencia en la escena teatral platense. En cambio, hay un crecimiento por parte de los centros culturales, varietés, fiestas, encuentros, arte performático, que abren el espacio para la representación de artistas disidentes de la región. Expresiones surgidas, además, desde las mismas voces de quienes vivencian el ser disidentes del régimen heterosexual patriarcal. Podríamos afirmar que la teatralidad comprometida con la diversidad sexual y de género transita por una nueva escena platense, en espacios no institucionalizados y con pocas excepciones.

Todos esos trabajos nacen de proyectos y espacios autogestivos, en el que compartir la práctica artística y generar espacios de discusión son más importantes que la búsqueda de un sustento económico. No porque no estén interesadx en recibir una remuneración económica, sino que la necesidad del hacer artístico y de la expresión es más importante que ello.

El surgimiento del nuevo escenario teatral es parte de un camino construido por años de militancia y de visibilidad. De recorridos que no comenzaron en el arte, sino en la calle, en los debates entre pares, en las movilizaciones y actos de protestas, en los intentos sin aprobarse de las leyes de matrimonio igualitario y de género, en la aprobación de dichas leyes, en el habitar las academias e instituciones, en el acto de compartir con las comunidades disidentes de América Latina, en mirar lo que pasaba en el mundo para re-pensarlo y planificarlo dentro de nuestro país. De quienes no aguantaron más esconderse en los armarios del hogar, de la academia, del arte, de las instituciones educativas.

Hacer teatro y performance como disidencia sexual, desde el lugar de un sujeto marginal y divergente de la heterosexualidad obligatoria, es un acto de reivindicación política que supone

entenderse como sujeto de conocimiento, de militar que las experiencias, los espacios habitados, son objetos que suponen una re-definición de los marcos de la sociedad y de los saberes obligados a aceptar, espacios que negaron la existencia disidente. Hay algo que, como sexualidades diversas, hay que aportar, para cuestionar o incluso derribar, y con ese acto re-modelar o crear desde cero todo lo previamente. Un conocimiento vengativo que se encamina desde el agotamiento, desde la rabia y el llanto, pero que se reformula en un sendero militado por el amor, el respeto, el deseo y las ganas de poder vivir como queramos.

La Plata sufre de un problema satelital. Demasiado cerca de Buenos Aires como para pensarse sola. Constantemente vinculada a ella, que permite sus viajes regulares, pero demasiado cerca para alejarse, para dejarse vagar sola por el resto del sistema y así poder hablar de lo propiamente platense. No para desmerecer esos vínculos que nutren al teatro, sino para terminar de definir una identidad propia, con las identidades que la transitan. ¿Qué tiene la disidencia sexual platense para contar? no solamente en su discurso, si no en las decisiones estéticas y formales del arte. ¿Cómo se elige contar las experiencias, las violencias, los futuros proyectados, los impulsos alojados en el cuerpo libido? ¿Qué tiene que decir la disidencia sexual del propio lenguaje artístico?

El estudio del arte disidente pone a flote esas prácticas y hace visibles a quienes las realiza. Hablar de arte e identidad disidente es hablar por las víctimas del régimen hetero-patriarcal, por lxs compañerxs víctimas del homo-trans-odio de nuestra ciudad; por José Zalazar Marutano (asesinado en Florencio Varela el año 2011), por La Moma (hallada muerta en el año 2011), por Brandy Bardales Sangana (muerta en el año 2017, por abandono de parte de la policía en medio de un procedimiento en su casa, mirando para otro lado cuando acontecía el estado de convulsión que estaba pasando), por Damaris Becerra Jurado (víctima de la violencia del sistema penitenciario cuando se le negó el tratamiento a una enfermedad crónica, año 2017), por Pamela Macedo (víctima del abandono por parte del sistema penitenciario, año 2017), por Angie Velazques (otra víctima del sistema penitenciario, año 2017), por Sabrina Nicole Urquiaga (murió por depresión en su casa, año 2017, doblemente fallecida cuando no respetaron su nombre e identidad en el certificado de defunción), por La Chicho (asesinada en el 2019).

Porque creo que la disidencia sexual cuando es visible, pública, nos sana. Nos ayuda a construir memorias cuiras colectivas y memorias personales de lo borrado, lo amputado, recuerdos que enuncian sobre el silencio de un pasado que no nos quiso vivas y desobedientes. [...] Porque las disidencias sexuales somos visibles en muchos espacios y parece que ciertas formas de hablar, de escribir, de moverse en una sociedad [...] a muchas de esas personas discriminadoras y prejuiciosas les da mucho

odio y pánico. A mí me gusta pensar ese pánico como miedo a que se descubra que detrás de todo ese odio no hay nada. Y ahí tenemos algo que nos mueve, porque del lado de las disidencias sexuales hay placer, goce, ganas de escribir, de leer y de abrirnos y dilatarlos como ese primer día que pudimos hablar y enunciar. Porque de algo sí estoy segura, de que sea como sea ya no hay posibilidad de volver a callarnos (Saxe, 2019: 11)

Bibliografía

Basualdo, K. (2017) *Tan impulsivo como la indignación. Sobre el libro «Teatro del Vómito 2» de Carlos Hilbck.* <<http://laescenaestaservida.com.ar/tan-impulsivo-como-la-indignacion/>>

Bartis, R. (2014) “Lo poético como acontecimiento político”. Cuadernos de Picadero, vol. 27, diciembre 2014, pp. 20-34.

Di Paoli, A. (16 de septiembre 2011) *Feo, sucio y malo.* Página 12. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2124-2011-09-16.html>>

Bertolini, L. (2019) *Cuando el cine y el teatro habla de nosotras las trans pero no nos contrata.* Agencia Presentes. <<https://agenciapresentes.org/2019/11/05/>>

Butler, J. (1990) *El género en disputa.* Barcelona, Paidós Ibérica.

Butler, J. (1998) Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Revista Debate Feminista*, vol. 8, pp. 296-314.

de Lauretis, Teresa (1989) *Tecnología del género.*, Londres, Macmillan Press.

del Mármol, M; Magri, G.; Sáez, M. (2017) Acá todos somos independientes. en *El Genio Maligno*, núm. 20, marzo 2017, pp. 44-64.

Dubatti, J. (2010) *Filosofía del Teatro II.* Buenos Aires, Atuel.

Enrico, J. (2019) Alteraciones del pulso de la vida: val flores y la pregunta por el sexo en el espacio público educativo. *Revista alfilo:* <<https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/alteraciones-del-pulso-de-la-vida-val-flores-y-la-pregunta-por-el-sexo-en-el-espacio-publico-educativo/>>

Farías, C. (2019) Manifiesto. *Revista El ojo y la navaja* Nº 3, pp. 42-50. La Plata, Argentina, Malisia editorial.

Fischer-Lichte, E. (1999) *Semiótica del Teatro.* Madrid, España.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo.* Madrid, Abada.

Kolesnicov, P. (2019) *Tarde de sexo (en) público en un museo de La Plata.* <https://www.clarin.com/cultura/sexo-publico-museo-plata_0_B93PDFied.html>

Lescano, A. (2019) *La persecución penal a travestis y mujeres trans en la “zona roja” de la ciudad de*

La Plata. Trabajo Final Integrador, Especialización en el Abordaje de las Violencias Interpersonales y de Género. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Secretaría de Posgrado, (UNLP). La Plata, Argentina.

López, M. D. (2019) Construir la escena local. Apuestas y prácticas en las artes visuales de la ciudad de La Plata. *Calle 14*, vol. 13, nº 14, pp. 454-468.

Martinelli, L. (comp.) (2016) *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Argentina.

Radice, G. (2016) La reescritura y la cita en el teatro platense: Donnantuoni, Catani y Sánchez. *Revista Telón de fondo* nº 24, pp. 155-162.

Radice, G. (2020) *Aquello que resuena en el interior del teatro independiente*. <<https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2020/10/14/aquello-que-resuena-en-el-interior-del-teatro-independiente-platense/>>

Saxe, F. (2019) Hacia un cuerpo marica: una reflexión situada sobre investigación, memoria queer/cuir, infancia sexo-disidente y trols. *Aletheia*, vol. 10, nº 19.

Sidoti, M. (2019) *Guantes, máscaras y pelea: qué es y cómo funciona la primera "Liga Marika de Combate" de la ciudad*. <https://www.0221.com.ar/nota/2019-9-15-7-39-0-guantes-mascaras-y-pelea-que-es-y-como-funciona-la-primera-liga-marika-de-combate-de-la-ciudad>.

Shock, S. (2020) *Crianzas*. Buenos Aires, Editorial muchas nueces.

Tierno, R. (2017) *Teatro del Vómito: Espero un teatro que se entienda, que todos entiendan*. <<http://www.revistaelpasajero.com.ar/index.php/cine-y-teatro/989-teatro-del-vomito-espero-un-teatro-que-se-entienda-que-todos-entiendan>>

Fuentes electrónicas

Ardeti, P. (2020) Entrevista. En Federación Argentina LGBT (FALGBT). <https://www.facebook.com/FALGBT/videos/401619897483540>>

Campilongo, L. (2019) <<https://polesbica.wordpress.com/2020/07/27/polesbica-en-el-bar-cap-33-un-gol-a-tu-corazon-14-06-19/>>

Davis, F. (2012) Devenir "loca": La micropolítica deseante de Néstor Perlongher. Blogspot: <<http://micropoliticasdesobedienciasexualarte.blogspot.com/2012/11/devenir-loca.html>>

Tren Para Pocos (2018) NOCHE NACHA en TTP. Radio Estación Sur 91.7. <<https://ar.radiocut.fm/audiocut/noche-nacha-en-tpp/#>>

Entrevistas realizadas por el autor

Ardeti, P. (2020) Entrevista personal, 15 de octubre.

Bohé, M. (2020) Entrevista personal, 8 de octubre.

Color (2020) Entrevista personal, 10 de octubre.

La Toni (2020) Entrevista personal, 10 de octubre.

Lovos, S. (2020) Entrevista personal, 22 de octubre.

García Sathicq, J. (2020) Entrevista personal, 12 de octubre.

Hilbck, C. (2020) Entrevista personal, 14 de octubre.

Pa, Ale (2020) Entrevista personal, 27 de octubre.

Rosas, N. (2020) Entrevista personal, 24 de agosto.

Spinola, E. (2020) Entrevista personal, 13 de octubre.

Teatro, Teorías, Crítica y Estéticas

Molière: una teoría teatral del humor

Palacios, Cristian⁴⁸

Consejo Nacional de Investigación Científicas y Técnicas; Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires

atenalplaneta@gmail.com

Palabras clave: Molière – Teatro Humorístico – Humor - Cómico

Resumen:

¿Es Molière un autor cómico, en la tradición clásica de los caracteres de Teofrasto, según el modelo de la Comedia del Arte o puede también ser considerado humorístico? En estas páginas intentaremos argumentar que, si bien el autor de *Tartufo* puede ser considerado con justicia un fiel representante de lo primero, su tratamiento de los personajes y su particular posición teórica respecto de la naturaleza misma de la risa lo ubican en un punto de inflexión en la historia particular del humorismo. Se trata, por lo tanto, de examinar las operaciones risibles del dramaturgo francés más famoso de todos los tiempos en aquello que tienen de más específico. Esto es, en su capacidad para hacer reír y en los modos en que buscan lograrlo.

¿Es Molière un autor cómico, en la tradición clásica de los caracteres de Teofrasto, según el modelo de la Comedia del Arte o puede también con justicia ser considerado humorístico? La importancia de esta pregunta radica en la relevancia que se le dé a la diferenciación entre una y otra modalidad de lo irrisorio tanto respecto de sus implicancias teóricas hacia el interior de una teoría del humor, lo cómico y la risa como respecto de su rol en la historia del teatro, el arte y la cultura. Se trata de examinar los procedimientos irrisorios que constituyen la obra del autor de *El Misántropo* en aquello que tiene de más específico, es decir, en su capacidad para causar la risa y el modo en que buscar lograrlo.

A priori Molière debería ser considerado un autor cómico, en el sentido de que escribió comedias, palabra en cuya denominación se encuentra el origen de la etimología de lo cómico. No busco refutar esa tesis que creo, a grandes rasgos, verdadera, pero sí matizar algunos de sus aspectos. La pregunta es a qué clase de comicidad apelaba Molière y qué papel cumple ésta en el marco de una historia cultural de la risa y el teatro humorístico. Acaso la clave se pueda encontrar en el texto que él mismo publicó, de manera anónima, en defensa del *Tartufo*, frente a las numerosas críticas que había recibido por esta obra (Molière 2006). Una de ellas es bien conocida. Se trata del comentario

⁴⁸ Doctor en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires, Cristian Palacios es además dramaturgo, actor, escritor e investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general. Ha obtenido su licenciatura con diploma de honor en la Universidad de Buenos Aires. Es investigador adjunto del CONICET e investigador del Instituto de Lingüística de la UBA. Se desempeña además como gestor cultural y dirige el Festival PIROLOGÍAS en las afueras de la Ciudad de Buenos Aires.

que le dedica Jean de La Bruyère en el capítulo sobre la moda de *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle* (La Bruyère, 1976: 380). Dicho párrafo es el punto de partida del capítulo XV del monumental estudio de Auerbach sobre la mímesis (Auerbach, 1996). Lo que escandaliza al moralista, dice Auerbach, es que Tartufo, en casa de Orgón, intente seducir a su mujer o despojar al hijo legítimo de la totalidad de sus bienes. En su opinión, un personaje de este calibre, jamás se insinuaría ante la esposa de su benefactor “dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables: on ne les traverse point sans faire de l’éclat (et il l’appréhende)” (La Bruyère, 1976: 381).

Pero las intenciones satíricas de Molière se llevaban mal con la rigidez del arquetipo del santurrón exigida por La Bruyère y sus epígonos. Lo que Molière precisaba de su personaje era más bien lo contrario. Los apetitos sexuales de Tartufo, que lo llevan a desviarse de su papel, por un lado, y la notoria ceguera de Orgon y su madre, que se dejan convencer fácilmente por las intrigas simplonas del primero tenían por fuerza que resultar incomprensibles para los críticos del siglo XVII "que solo tenían por verosímil lo racionalmente comprensible" (Auerbach 1996: 341). Lo que la pieza tiene de más gracioso (pero a la vez de más trágico) es la ineficacia del actor para representar el rol que ha decidido jugar. “Este mozo fuerte y sano [...] con su buen apetito [...] no tiene el más mínimo talento para la devoción, aún simulada” (Auerbach 1996: 341). Por ello resulta singular que las críticas más acérrimas vinieran del lado de quienes se sentían singularmente identificados con el personaje. A ellos se dirige Molière en el prefacio de su obra, donde apela al carácter didáctico de la comedia (carácter en el que podemos presuponer que no creía) y un poco más tarde en la *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, publicada de forma anónima en 1667. Allí esboza el dramaturgo su particular teoría sobre lo ridículo:

Le ridicule est donc la forme extérieure et sensible que la providence de la nature a attachée à tout ce qui est déraisonnable, pour nous en faire apercevoir, et nous obliger à le fuir. Pour connaître ce ridicule, il faut connaître la raison dont il signifie le défaut, et voir en quoi elle consiste (Molière, 1870)

[Lo ridículo es por lo tanto la forma exterior y sensible conque la providencia de la naturaleza ha dotado a todo aquello que es irracional para hacérslo evidente y obligarnos a huir de ello. Para conocer lo ridículo, es necesario conocer lo racional de lo cual señala ausencia y ver en qué consiste]

Y a continuación agrega: “la disconvenance est l’essentiel du ridicule” es decir, la incongruencia, es la esencia de lo ridículo y por tanto de lo cómico y todo lo que mueve a risa: “selon mon principe, nous estimons ridicule ce qui manque extrêmement de raison” (Molière, 1870).

Estas definiciones de lo cómico no parecen oponerse, como era habitual en la época, a lo trágico, sino a lo irracional. De hecho, aquí Molière parece abrazar la causa de una de las tantas teorías sobre el origen del placer de lo risible, que es la de la incongruencia. Esto resulta interesante porque el tipo de Comedia en las que el autor francés parece abonar, son comedias de caracteres, en la tradición de Teofrasto y la Nueva Comedia, cuya risa es más bien de superioridad (el *castigat ridendo mores* que podía leerse a menudo, en el frente de los carramatos de la Comedia del Arte). Oponer comicidad y racionalidad y fundar dicha racionalidad en una determinada congruencia de ciertos factores es algo ciertamente novedoso respecto de la tradición clásica sobre la risa que era habitual en su época. El redescubrimiento y la traducción relativamente reciente de la *Poética* de Aristóteles por parte de Alessandro de' Pazzi, publicada en 1536, había actualizado los debates sobre la comedia y los propósitos de lo risible en una época en la que la palabra "Humor" iba poco a poco decantándose hacia su significación actual.

Según nuestro punto de vista el humor constituye un modo muy particular de discursividad, por la cual los sujetos se permiten reír de aquello que pone límites a su propia condición subjetiva: la muerte, lo absurdo, la realidad, lo real. Lo cómico, en tanto transgrede un orden en el que realidad cree, es a la larga conservador. Lo humorístico opera de manera inversa, aparentando cumplir las reglas, se constituye sobre un trasfondo de nada. Dicho modo de lo discursivo, ligado mucho más al sentimiento que en la antigüedad se asociaba a la melancolía que a lo cómico propiamente dicho, tendría su punto de partida en el Renacimiento. No es un dato menor el hecho de que la palabra pierda en esa época el sentido que poseía en la antigua teoría de los humores, para pasar a adquirir el significado moderno del término.

Hoy en día consideramos humorístico todo aquello que mueve a risa. Por poco más de tres siglos, sin embargo, el humor supo diferenciarse cuidadosamente de lo cómico, entre muchos otros términos de significado similar o parecido. Esta última palabra, como se sabe, tiene su origen en la forma teatral de la comedia; siendo lo cómico a la comedia lo que lo trágico es a la tragedia (hecho que a menudo se olvida). Es decir, un sentimiento específico que se desprende del orden narrativo

particular que la estructuración dramática cómica impone a los hechos. La idea de un texto cómico que fuera a la vez trágico hubiera resultado desconcertante para los antiguos griegos y romanos. El término tragicómico, que Plauto pone por primera vez en boca de Mercurio en el prólogo del *Anfitrión* apuntaba (cómicamente) a señalar que, en esa comedia, que respetaba casi todas las reglas del género, aparecían dioses. Esa extraña forma de tristeza expresada a través de la gracia que es el humor, esa capacidad de desdoblamiento del sujeto por la cual se permite reírse de sí mismo, de sus propias incapacidades, de su muerte, aparece por primera vez en la época de Shakespeare, asociada a la melancolía, aunque caben encontrar ejemplos medievales e incluso clásicos de dicha clase de risa. Es en esa misma época donde lo serio va a perder su significado de "solemne" o "grave" para empezar a constituirse como sinónimo de lo que es real, sincero y verdadero, en oposición a la idea de "juego". Resulta sencillo, dada la historia literaria de esos conceptos, contraponer lo cómico a lo trágico o a lo solemne. En última instancia, ambos sustantivos encuentran su origen en las antiguas formas de la tragedia y la comedia y en las emociones a las que éstas estaban asociadas, que derivaron, en la época de Molière, en el principio clasicista de la separación de los estilos, por la cual lo cotidiano, la vida del hombre común, requería de una representación cómica. Es más difícil, sin embargo, oponer lo trágico y lo humorístico que a menudo parecen emparentarse. Es a partir de ese momento, entonces que lo serio se asocia a lo verdadero, lo que se dice sin segundas intenciones, lo que no admite ambigüedades en el modo de interpretarlo, es decir más allá de la actitud del hablante el "hablar en serio" comienza a adquirir el sentido por el que se lo asocia en inglés con el significado original de *Earnest*, el de constituirse en un cierto grado cero del discurso, un blindaje de la enunciación contra la posibilidad, inherente a todo intercambio comunicativo, de ser malentendido o malinterpretado. Según nuestra hipótesis, Molière es el primer dramaturgo de relevancia que explora, de manera teatral y casi teórica, los alcances y límites de lo serio.

Esta exploración se da en por lo menos tres aspectos: en el hecho de que apelara a la Comedia Vieja, a lo bufo, a lo farsesco y a la crítica de la actualidad en sus comedias. Ello va de la mano con el hecho de que Molière escriba sobre su época y, sobre todo, sobre su clase social. También es crucial la inversión del *dictum* aristotélico respecto de la relevancia de la trama por sobre los caracteres. En Molière, los personajes anteceden casi siempre a la historia que estos habitan. Finalmente, es importante todo lo que en Molière queda librado a la improvisación escénica: es un autor más consciente incluso que Shakespeare de las potencialidades de la risa física, del hecho de que la crítica

cómica a la realidad debe estar matizada con un estado de gracia prototípico de los actores cómicos. Lo bufo en Molière es un punto de desequilibrio con respecto a su lugar como autor puramente cómico y parte de una risa de superioridad.

Así, por ejemplo, no es precisamente Tartufo, en la pieza que lleva su nombre, ni el estereotipo del Santurrón, a quien supuestamente encarna, quien se lleva la mayor parte de las burlas. Es el más moralmente censurable y gracioso en la medida en que sobre-representa su papel, pero a la vez sus acciones tienen un fin muy específico y hacia el final, en el momento más dramático de la pieza, se nos presenta como un malvado en toda la línea. Mucho más desconcertantes son, en este sentido, el personaje de Orgon y su madre, incapaces de ver lo que para todos es más evidente, hasta el punto de la exasperación. Las comedias de Molière terminan siempre bien, según las exigencias del género, pero el Tartufo está a punto de terminar tan mal que uno se pregunta si no podría haber devenido fácilmente en tragedia. Comparadas con las comedias de Shakespeare (con aquellas que Shakespeare identificaba como Comedias), las Comedias de Molière son mucho más pesadas. El elemento farsesco, bufo, las situaciones mecánicas, preconstruidas, nunca están ausentes de sus piezas. Las obras de Molière representan un paso considerable hacia la constitución del drama moderno y de su contraparte, el teatro humorístico. Orgon, su madre, Alceste, Argante, sufren por su falta de dinamismo, por ser demasiado serios, por su imposibilidad de reconocer el lado lúdico, ridículo, de la vida ¿Era Molière consciente de este proceso? Lo que en la tragedia es percibido como terror y espanto ante lo inabarcable, en el teatro humorístico, causa risa. También éste es un particular modo de ver las cosas. Aquél que apunta, como la tragedia, a desengañarnos respecto de nuestras pretensiones últimas frente a lo real. Según nuestra hipótesis, su decisión de evitar cuidadosamente la tragedia se relaciona con su búsqueda por trascender el modelo clásico de la comedia antigua, hacia un teatro humorístico que como la tragedia (o todavía más que ella) apunte a desengañarnos respecto de nuestras pretensiones últimas frente a lo real: una verdadera teoría teatral del personaje humorístico.

Bibliografía

Auerbach, E. (1996) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.

(de) La Bruyère, J. (1976) *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*. París, Livre de Poche.

Molière, J.B.P. (1870) *Lettre sur la comédie de L'imposteur, attribuée à Molière lui-même: réimprimée textuellement, sur la première édition (1667) et précédée l'une notice bibliographique de Paul Lacroix*. Iowa, University of Iowa.

Molière, J.B.P. (2006) *Tartufo*. Madrid, Cátedra.

Estética y poéticas. Aportes biopsicológicos y culturales

Fabiani, Nicolás Luis⁴⁹

UNMdP - IECE (Instituto de Estudios Culturales y Estéticos)

fabiani@mdp.edu.ar

Palabras claves: Estética – Poéticas – Neuroestética – Cultura

Resumen

No es intención de esta ponencia recorrer la vastísima historia de las poéticas, desde Aristóteles, pasando por las diversas manifestaciones teatrales a lo largo de los siglos posteriores. Se trata de poner el acento en la diversidad y en la relatividad de las mismas. Relatividad que ya señalara Luigi Pareyson al poner el acento en el “carácter histórico y operativo” de las poéticas. Vale decir, sujetas a cambios constantes aun cuando dependientes de convenciones y consensos capaces de asegurarles una relativa consolidación. Es decir, con períodos más o menos extensos de su vigencia, pero teniendo en cuenta que la apropiación de cada una de ellas (más o menos establecidas) por parte de los más diversos teatristas significara una variación de las mismas. De ahí entonces la diversidad y, al mismo tiempo, la riqueza del campo de las poéticas.

Escribía en mi ponencia del año anterior que había tomado de Luigi Pareyson la distinción entre Estética y poéticas: la Estética, escribió Pareyson, “ha un carattere filosofico e puramente speculativo” (Pareyson, 1988: 311) en tanto que las poéticas, en plural “hanno un carattere storico e operativo” (Pareyson, 1988: 311). Para este autor las poéticas son “programmi d’arte”; dicho directamente, recetas. Estas consideraciones mías vienen ya de lejos. Me refiero a mis artículos publicados en *La Escalera*, Anuarios 5 y 6 (años 1995/96), publicación de la por entonces Escuela Superior de Teatro, Univ. Nac. del Centro de la Pcia. de Buenos Aires (actual Facultad de Arte). Y el artículo “Teatro, Estética y Poéticas. La Estética como campo de reflexión privilegiado”, publicado en el N° 1 de los *Breviarios de investigación teatral*, editado por AITEA (Fabiani, 1998). Llegué a Pareyson a través del ejemplar que me facilitara, pocos años antes, Rosa María Ravera, en su edición italiana que de inmediato fotocopié (confieso mi delito). Esto allanó el camino para mi investigación teatral. Esta distinción la vuelvo a plantear hoy renovada, para esbozar el camino seguido desde entonces y proponer estos nuevos aportes biopsicológicos y culturales.

Años más tarde continué publicando diversos artículos a partir de esta distinción y su aplicación a distintos abordajes de los estudios teatrales. Debe tenerse en cuenta que las poéticas fueron

⁴⁹ Profesor en Letras (UNLP). Magister en Historia del Arte (Univ. de Poitiers); D.E.A. Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (Univ. de Poitiers). D.E.A. en Filosofía (Barcelona). Ejerció como titular de las cátedras de Estética y de El Arte en la Cultura (UNMdP); Historia del Arte (UNICEN). Fue investigador y director del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMDP). Fundador del IECE (Instituto de Estudios Culturales y Estéticos).

consideradas en aquellos trabajos tanto para los productores del hecho teatral (autoras/es, directoras/es, actores y actrices, etc.), cuanto para los espectadores quienes, de alguna manera, también fueron considerados como poseedores de unas poéticas en cierta medida implícitas (su formación cultural, y la específicamente teatral, adquirida por su propia experiencia).

La diversidad de poéticas

No es mi intención recorrer la vastísima historia de las poéticas, desde Aristóteles, pasando por las diversas manifestaciones teatrales y escritos teóricos a lo largo de los siglos posteriores. Sí lo es poner el acento en la diversidad y en la relatividad de las mismas. Relatividad que Umberto Eco asume para el concepto de Belleza (en el libro *Historia de la Belleza*) y que ya señalara Pareyson al poner el acento en el “carácter histórico y operativo” de las poéticas. Vale decir, sujetas a cambios constantes aun cuando, considero, dependientes de *convenciones* y *consensos* capaces de asegurarles una relativa consolidación. Es decir, períodos más o menos extensos de vigencia, pero teniendo en cuenta que la apropiación de cada una de ellas (más o menos establecidas) por parte de los más diversos teatristas signifique, casi con seguridad, una variación de las mismas. De ahí entonces la diversidad y, al mismo tiempo, la riqueza del campo de las poéticas.

La Estética y la neuroestética

La Estética es considerada tradicionalmente una disciplina filosófica. Por su parte, la neuroestética solo hizo su aparición poco más de diez años atrás. Al parecer esto significó, para algunos, que el problema de lo bello encontraba su “solución” en el sistema neuronal, y específicamente en nuestro cerebro. Hoy ya no es tan así. De todos modos es necesario considerar los nuevos rumbos provocados, diría, por la aparición de la neuroestética.

- Estética

Muchos autores consideran que la reflexión estética viene de muy lejos. Y, diría, aquellos autores escribían sobre estética antes que ésta existiera bajo esa denominación. Bastaba que se refirieran a las artes y a la belleza para, muchos más tarde subsumir esas reflexiones bajo aquella denominación posteriormente establecida. Sin embargo, es por todos sabido que el término estética fue introducido por Baumgarten en su tesis doctoral de 1735. Años más tarde, entre 1750 y 1758 fue publicada su *Aesthetica*, en dos volúmenes. Podría decirse que prácticamente a partir de aquí se impondrá el nombre de Estética a esta disciplina filosófica. En esa tesis doctoral señalaba

Baumgarten la distinción –que ya establecían los filósofos griegos y los padres de la Iglesia– entre cosas percibidas y cosas conocidas. De ahí entonces que importe subrayar el particular interés que implica esa distinción para el singular relieve que adquirirá el campo de la percepción.

Kant utilizará ya este concepto en la primera parte de su *Crítica de la razón pura* (“La estética trascendental”). Por su parte Hegel dejaría en claro su preferencia por una “filosofía del arte”. No obstante, de ahí en más, la Estética asentaría su dominio como un enfoque disciplinar sobre la Belleza, lo Bello, el Arte.

- Neuroestética

Hace ya tiempo vengo insistiendo en la recuperación de aquel significado del concepto de *aisthesis* que Baumgarten había propuesto en su tesis doctoral –poco antes de Kant y de Hegel– para remitirse a esa forma de conocimiento inferior que designaba con esa palabra. Esto en primer lugar por juzgar, como lo hicieran otros, que no se trata de un conocimiento inferior; en segunda instancia, en razón de mi interés por atender a las sensaciones y a los procesos de percepción que tienen lugar en nuestros cerebros, en nuestros cuerpos.

En un breve texto que cité alguna vez, Jean-Pierre Changeux, neurocientífico francés, resumía así esta nueva orientación representada por la neuroestética:

El término neuroestética es reciente. Data oficialmente del primer congreso sobre el tema que se realizó en San Francisco en 2002. Se trataba de consagrar un procedimiento mucho más antiguo (Changeux, 1987, Luria, 1967) que apuntaba a interrogarse sobre las bases neurales de la contemplación de la obra de arte y su creación y, de ser posible, de emprender su estudio científico. (Changeux, 2010: 85)

La pregunta es, hoy, qué nos cabe esperar –a partir de nuevos enfoques– del subsistema biopsicológico y, más específicamente, de las propuestas de la neuroestética. La respuesta sería un vasto campo de investigación, aun cuando, como espero puntualizar, no exclusivamente de la neuroestética. Campo también para las distintas disciplinas artísticas, que no prescinda de las ciencias y que tampoco deje de lado la consideración de la naturaleza además de las artes. Cabe, pues, un doble punto de vista: el del subsistema biopsicológico (superada ya, quizá, la neuroestética) y el de la cultura.

Un giro hacia el futuro. Aportes biopsicológicos y culturales

La *aisthesis* es el primer momento de los procesos que se producen a partir de las sensaciones (externas e internas) y, como tal, implica una complejidad en la que intervendrán percepciones, emociones, memoria, intelección, etc.

Mi objeción, respecto de las tradicionales obras referidas a la Estética, radica en considerar y calificar algo como bello y seguir girando en torno de la idea de belleza. Entiéndase bien: no se trata de que me oponga a que alguien pueda considerar un objeto como bello o que dictamine la prohibición de mencionar siquiera la palabra belleza. Nada de eso. Pero, por muchas vueltas que le demos, calificar algo como bello implica un juicio que, por supuesto, alude a la subjetividad. Insistiendo con ese relativismo que plantea Eco y la pluralidad mencionada a partir de Pareyson, considero que estas cuestiones tienen que ver con el subsistema cultural [C]. Y de ahí con dos conceptos a los que alguna vez hice mención: *convención* y *consenso*; conceptos que tienen que ver precisamente con el mencionado subsistema cultural: No hay convenciones ni consensos sino entre personas y éstas viven en comunidad, comunidad que, a su vez, implica una determinada cultura. Por lo tanto, ¿cuál es el sustento objetivo de dicho juicio sobre lo bello? Evidentemente esto tiene que ver con el subsistema biopsicológico [Bp], pero en cuanto subjetivo. Ahora bien, considerar convención y consenso evidentemente, alude a lo social y a la evolución histórica. De ahí que, a lo bello, a la belleza, desde el punto de vista cultural [C] le quepa esa relatividad histórico-social ya aludida. Por supuesto que, al ser parte de un sistema, los dos subsistemas son parte de la estructura de ese sistema, lo que significa, por lo tanto, relación entre sí e interacción. Aquí la pregunta que se impone es cómo interactúan. El cambio que se avisa, como vengo señalando en mis artículos, tiene que ver con quienes se ocupan de neuroestética refiriéndose solamente al cerebro, a lo bello, a la belleza, a las artes. Esta sería mi otra objeción. Y la respuesta no puede ser simple.

Las poéticas

Para terminar, retomo brevemente al tema de las poéticas. Respecto de la catarsis, o mejor, de los efectos de las poéticas, surgen interrogantes ineludibles a la luz del subsistema biopsicológico, en la consideración de los temas artísticos. Todo artista es muy dueño de proponer su propia poética. Ahora bien, el espectador también posee la suya propia, elaborada a partir de sus experiencias tanto biopsicológicas como culturales, a lo largo de su vida. Quizá nos hemos acostumbrado bastante a que, en el siglo XX y aún hoy, los artistas nos hayan cuestionado con sus poéticas las convenciones y consensos más o menos establecidos. A partir de consideraciones biopsicológicas surgen algunos interrogantes referidos, en buena parte, al campo emocional. De todas las artes aludiría particularmente al teatro, al cine, a la música, por ejemplo, y no exclusivamente. ¿Cuánta atención han prestado los artistas con sus poéticas a los efectos y consecuencias que esas poéticas pudieran haber tenido y tener sobre sus espectadores? La piedad y el terror ¿serían los medios “para expurgar

tales pasiones”, como señalaba Aristóteles en el capítulo VI de su *Poética*? ¿Las emociones promovidas podrían considerarse siempre “positivas”? Provocar el miedo, el terror, el llanto, la cólera, el odio, etc., ¿estaría el artista en condiciones de sopesar los efectos que esas emociones pudieran provocar en los espectadores? ¿Cuáles son los conocimientos en biopsicología que no puede eludir el artista en razón de sus propuestas artísticas? Hoy los estudios sobre la actividad y los procesos neuronales (y añadiría, somáticos) no permiten que ignoremos estos interrogantes. Que no son tan nuevos como puedan parecer. Goebbels debió saber algo al respecto. Y la publicidad a la que nos someten los medios debiera alertarnos acerca de distintas manipulaciones a las que hemos sido y somos sometidos desde mucho tiempo atrás de los ejemplos aquí mencionados. ¿Puede, entonces, el artista operar inocente, inconsciente, o conscientemente con sus poéticas? ¿Considera que el espectador debe tomar conciencia sólo de todos los horrores de la existencia o debería apelar a emociones menos “sórdidas”? Georg Lukács, en el tomo IV de su voluminosa *Estética*, expresa con referencia a la catarsis: “es lo decisivo el modo como el hombre en cuestión aproveche en su vida aquella conmoción para conseguir una transformación y un desarrollo superior de su vida. Aquí se tiene un problema ético, un problema de conducta.” (Lukács, 1988, Vol. IV, p. 354)

Las poéticas son “programmi d’arte”, como decía Pareyson. Recetas. ¿Para curar o para sanar?

Conclusión

A modo de conclusión quiero subrayar las consecuencias que presentan estas consideraciones respecto de los procesos de percepción, aprendizaje y actuación, ineludibles en los estudios teatrales. El campo experimental no es de mi competencia. Pero no he podido menos que reconocer que sí importa el sustento científico que podamos acordar a estos estudios frente a cualquier especulación. Por ejemplo, cómo puede cambiar nuestro punto de vista al conocer la existencia de los procesos corporales, que no sólo tienen que ver con las neuronas sino con nuestro organismo como un todo. Y con nuestro concepto de Vida.

Bibliografía

Aristóteles. (1959) *Poética*. Buenos Aires, Emecé Editores.

Baumgarten, A. G. [1750] (2014) *Estética breve*. Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas.

Changeux, J.-P. (2010) *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Buenos Aires, Katz Editores.

Fabiani, N. L. (2011) "Desafíos para el abordaje de la Estética." *Anuario de Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.), Vol. III, Año 3. Mar del Plata: Editorial Martín.

Fabiani, N. L. (2014) "Estética y neuroestética. aportes culturales y neuronales". *Actas XVII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Cortázar y las artes*. (Nicolás Luis Fabiani compilador). - 1a ed. - Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas de la UNMDP. CD-ROM.

Fabiani, N. L. (2020a) "¿La belleza está en el cerebro?". *Diario La Capital, Enlace Universitario*, Mar del Plata, 25 de abril.

Fabiani, N. L. (2020b) "Estética, neuroestética... y cuarentena". *Enlace Universitario*, Univ. Nac. de Mar del Plata, Año 15, N° 33, p. 7.

Fabiani, N. L. (2021) "Estética comparada. Hegel y Lukács desde la neuroestética. Implicancias teatrales". *XXVII Jornadas Nacionales / Internacionales de Teatro Comparado*. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNTC/XXVIJTC/paper/viewFile/6458/3789>

Hegel, G. (1989) *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ed. Akal.

Lukács, G. [1963] (1982) *Estética 1*. Vol. II. Barcelona, Grijalbo.

Pareyson, L. (1988) *Estetica. Teoria della formatività*. Milano, Bompiani.

Pinel, J. P. J. (2007) *Biopsicología*. Madrid, Pearson Educación, S.A.

Zeki, S. (2005) *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro* Madrid, A. Machado libros, S.A.

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico: una Filosofía de la Praxis teatral

Dubatti, Jorge⁵⁰

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires /
Academia Argentina de Letras
jadubatti@gmail.com

Palabras clave: Filosofía del Teatro – Investigación-creación – Razón de la praxis – Saberes de trabajo específico – Ciencias del Arte

Resumen

Con fundamento en la Filosofía del Teatro, proponemos una introducción a la problemática de la investigación artística en la línea de la investigación-creación o creación-investigación. Distinguimos sujetos de la investigación artística y sus combinatorias, así como los conceptos de razón de la praxis artística y pensamiento teatral. Desplegamos la investigación artística en tres grandes campos: Investigación Específica, Metainvestigación e Investigación Aplicada. Caracterizamos un pensamiento teatral implícito y explícito y sus formas híbridas. Definimos a las/los artistas como trabajadores específicas/os que poseen múltiples saberes sobre su trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Distinguimos también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico (Ciencias del Arte) como variantes del pensamiento explícito. Finalmente nos referimos a una nueva concepción en la relación arte y universidad, y nos detenemos en la experiencia con la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro y el Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica que realizamos en la UNAM, con la participación del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Desde el equipo de la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro de la UNAM, que coordina Mariana Gándara, venimos impulsando el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales).

Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la creación-investigación (o investigación-creación, o investigación-acción artística), como puesta en práctica de los conceptos expuestos en nuestra *Filosofía del Teatro III* (2014: 55-77). La Filosofía del Teatro teoriza al respecto porque, como

⁵⁰ Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Desde 2015 Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (renovado por concurso en 2022). Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega).

disciplina, se fundamenta en las prácticas de estos sujetos de investigación. La Filosofía del Teatro es, en una de sus definiciones centrales, una Filosofía de la Praxis escénica.⁵¹

Caractericemos brevemente estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador/a al/la artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general. Investigador/a-artista: el/la artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación artística. Investigador/a participativa/o: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, y que puede además realizar tareas en el campo (espectador, periodista, gestor, político cultural), es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc.; coloca su “laboratorio” en el campo artístico, “vive” el campo radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo. Finalmente, llamamos asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o a un acuerdo de trabajo colaborativo entre partes con el objetivo de producir conocimiento.

Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica

A partir de estas nociones realizamos con la Cátedra Bergman y la Dra. Didanwy Kent, en el marco del *XXVII Festival Internacional de Teatro Universitario*, del 10 al 12 de febrero de 2020, el Seminario

⁵¹ Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poiesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véase al respecto nuestro “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”, 2020: 51-108. De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poiesis* corporal esperadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, formas liminales, etc.

“El artista-investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico”, en el Auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, y lo replicamos luego, en pandemia, en formato digital, bajo el nombre “Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador”. Esta segunda versión, co-organizada con Teatros UNAM y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tuvo cuatro semanas de duración, del 30 de marzo al 3 de mayo de 2020, y la participación de 760 alumnos de 16 países.

De estas experiencias surgió el Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, que coordinamos con Didanwy Kent, en el que la Cátedra Bergman contó con la colaboración de la Unidad Académica de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, y el apoyo de Teatro UNAM, el Centro Universitario de Teatro y el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. El Diplomado se extendió de febrero 2021 a febrero 2022, con la participación de 30 alumnas/os de diversas naciones y una duración total de 240 horas reloj. El dictado virtual de las clases, a través de seminarios, conferencias y mesas de discusión y diálogo, estuvo a cargo de destacados artistas-investigadoras/es de distintos países: Miguel Rubio, Mauricio Kartun, Shaday Larios, Diana Taylor, Paola Hernández, Antonio Prieto Stambaugh, Claudio Valdés Kuri, Flávio Desgranges, entre muchas/os otras/os.

El temario del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica desplegó el siguiente diseño:

Primer Módulo:

Investigación-creación: propedéutica

La producción de conocimiento sobre los procesos artísticos

Segundo Módulo:

La producción de conocimiento sobre las estructuras y los constructos artísticos

Tercer Módulo:

La producción de conocimiento sobre la circulación dentro del campo de las artes escénicas (instituciones mediadoras, espacios de presentación, academia, archivos, crítica, premios, festivales, entre otros)

Cuarto Módulo:

La producción de conocimiento sobre la expectación

Quinto Módulo:

La metainvestigación: la pregunta de cómo investigar para poder investigar

Sexto Módulo:

Estrategias de la escritura académica

Séptimo Módulo:

Investigación aplicada (la educación, la salud, la comunicación, el trabajo social, las políticas culturales, entre otras)

Octavo Módulo:

El archivo⁵²

Razón de la praxis y pensamiento teatral

La Filosofía del Teatro ha puesto el acento en el rol del/la artista como productor/a de saberes y conocimiento, como pensador/a e intelectual específica/o (Dubatti, 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el/la artista puede producir. Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica.⁵³ Muchas veces el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de artes escénicas y Teatrología.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista, el/la técnica/o artista⁵⁴ y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadores, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). Hablamos de “nuevos-antiguos” sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y

⁵² Más información sobre el Diplomado puede encontrarse en la página de la Cátedra Bergman www.catedrabergrman.unam.mx

⁵³ Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis.

⁵⁴ Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

encontrar su evidencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios. En “El artista como lugarteniente”, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos:

Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento. (Adorno, 1984: 208-209)

Recordemos las reflexiones de Tibor Bak-Geler (2003: 87), en esta misma línea. Alain Badiou afirma que “el teatro piensa” en tanto teatro (2005: 137-142). Asegura: “Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (2005: 121). El teatro encarna ideas en los procedimientos y las poéticas, no las ilustra ni las explicita. El teatro no es un medio para el pensamiento, sino un fin en sí mismo para el descubrimiento de otras ideas que no han sido pensadas. “El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas”, afirma Javier Daulte (2010). El teatro como pura producción de multiplicidad, que genera “ideas teatro”.

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del 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 ve la realidad”, *Obra abierta*, 1984: 88-89), en su estructura, en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. T. S. Eliot destaca en “La función de la crítica” ese pensamiento implícito en el trabajo:

Pues no cabe duda que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada. (s/f, p. 33)

Hay además un pensamiento teatral *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico) habla del lenguaje artístico (en artículos, monografías, tesis, libros). Puede también acontecer que el pensamiento teatral explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro).

Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo, pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir.⁵⁵

Artistas: trabajadores específicos/as

El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: Investigación Específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), Metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e Investigación Aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su

⁵⁵ Un ejemplo claro de esta extensión, que involucra los más diversos aspectos de la vida y el mundo, son los artículos de tres teatristas argentinos: Eduardo Pavlovsky en *Página/12* y otros medios y revistas (reunidos en sus libros *Micropolítica de la resistencia*, *La voz del cuerpo* y *Resistir Cholo*); los de Rafael Spregelburd en el diario *Perfil* (compilados parcialmente como Apéndice a la edición de sus obras en *Atuel*); los 88 textos de Mauricio Kartun en su *Escritos* (2015).

carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias.

No hablamos de ciencias “duras”, sino “blandas”: el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrología⁵⁶. Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998: 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998: 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Es un error frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte / Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte.⁵⁷ La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer

⁵⁶ Nos referimos a la Teatrología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2º grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por las/los artistas-investigadores.

⁵⁷ Hay problemas del arte que sólo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras inmanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la *poiesis*; la elaboración de las técnicas y su implementación; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la microhistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en

teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda crecerán a futuro. Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la “función social de la Universidad Latinoamericana” que exaltó José Luis Romero en 1959:

Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la Universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente. (2004: 395)

Así las iniciativas de la Cátedra Bergman en el empoderamiento las/los artistas investigadores ubican a la UNAM y a sus instituciones aliadas en la segunda opción destacada por Romero.

Pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis artística. Por esta vía de la nueva investigación artística, se han puesto en primer plano algunos interrogantes que ya podemos responder de otra manera, hacia el futuro: ¿El arte produce conocimiento? ¿Cómo produce conocimiento el arte? ¿Arte y ciencia no son opuestos y se complementan? ¿Son realmente “ciencias” las ciencias blandas, qué características tienen las Ciencias del Arte en tanto ciencias blandas? ¿Toda/o artista produce pensamiento implícito, todas/todos pueden producir también pensamiento teatral explícito? ¿Un científico no-artista podría producir el mismo conocimiento sin ser artista y llegar a las mismas conclusiones? ¿Ha cambiado en este sentido la relación entre arte y universidad? ¿Cómo se presenta esta renovación en la cartografía mundial? ¿Se trata de pensamiento universal o territorializado? ¿Qué debería hacer un artista para empoderarse como artista-investigador? ¿Por qué hay tanta resistencia de las/los

oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica); el diseño de mapas específicos de producción, distribución, circulación, flujos, etcétera, más allá de las fronteras de los mapas geopolíticos nacionales; la pedagogía artística y los secretos de la formación, ¿se puede enseñar a ser artista?

artistas a aceptarse como productores de conocimiento? ¿A aceptar la relación arte-ciencia? ¿Vale la pena que el artista haga este esfuerzo?⁵⁸

Lo cierto es que la historia del arte y el teatro, de la producción de pensamiento artístico y teatral y de nuestras Universidades como instituciones artísticas sería muy diferente sin los libros de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal o Luis de Tavira. Como ha estudiado Mark Fortier, “el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002: 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías (etimológicamente, “visiones”) que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

Bibliografía

Adorno, Th. W. (1984) “El artista como lugarteniente”. En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe, pp. 203-219.

Artaud, A. (1964) *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana.

Badiou, A. (2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.

Bak-Geler, T. (2003) “Epistemología Teatral”. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* 4 (julio-diciembre), pp. 81-88.

Boal, A. (2015) *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Edición revisada por el autor [2009]. Buenos Aires, InterZona.

Bogart, A. (2008) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona, Alba.

Daulte, J. (2010) “Juego y compromiso”. En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Edición de Olga Cosentino. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 119-139.

Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

(2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.

(2020) *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona,

⁵⁸ Sobre estos interrogantes, sugerimos consultar nuestra conferencia “Diez preguntas que me gustaría responderme sobre teatro y producción de conocimiento”, dictada en el marco de las Actividades Académicas de la Cátedra Ingmar Bergman de Cine y Teatro y el 27° Festival Internacional de Teatro Universtario FITU (Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, Teatros UNAM y Centro Cultural Universitario, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, viernes 14 de febrero de 2020), disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

Gedisa.

Eco, U. (1984) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.

Eliot, Th. S. (s/f) "La función de la crítica". En su *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, tomo I, pp. 24-39.

Fortier, M. (2002) *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York, Routledge.

Fourez, G., Englebert-Lecompte, V., y Mathy, Ph. (1998) *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires, Colihue.

Hegel, G. W. F. (2008) *Estética*, trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires, Losada, 2 tomos.

Kartun, M. (2015) *Escritos 1975-2015* de Mauricio Kartun, Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.

Marx, K., y Engels, Fr. (1969) *Escritos sobre arte*. Barcelona, Península.

(2003) *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires, Colihue.

Pavlovsky, E. (1999) *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires, Eudeba/CISEG.

(2004) *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires, Astralib.

(2006) *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*. Buenos Aires, Topía.

Romero, J. L. (2004) [1959] "Función social de la Universidad latinoamericana". En su *La experiencia argentina y otros ensayos*. Luis Alberto Romero (comp.). Buenos Aires, Taurus, pp. 395-400.

Sirvent, M. T. (2006) *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Spregelburd, R. (2009a) *Heptalogía de Hieronymus Bosch, I, II, III*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel. Incluye 45 notas de Spregelburd publicadas en el diario *Perfil*.

(2009b) *La Terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch, VII*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel. Incluye 24 notas de Spregelburd publicadas en el diario *Perfil*.

(2011) *Todo, Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel. Incluye 22 notas de Spregelburd publicadas en el diario *Perfil*.

Stanislavski, K. (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, Alba.

(2009) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, Alba.

(2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona, Alba.

Tavira, L. de (2003) *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México, El Milagro.

Página y video en la Web

Cátedra Bergman, UNAM:

www.catedrabergrman.unam.mx

<https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

El rey ha muerto, ¡tenemos fiesta!
El entierro del carnaval en el límite entre la celebración ritual y el teatro

Dallaglio, Renata
Licenciada en Artes Combinadas (UBA),
docente, investigadora, actriz y directora teatral.
Docente del Profesorado de Teatro
miembro del Grupo de Estudios Carnavalescos (FHAyCS-UADER).
Integrante de la comisión directiva de AINCRIT
UADER- AINCRIT
renatadallaglio@gmail.com

Palabras claves: Carnaval- Teatro - Liminalidad- Performance

Resumen

Las prácticas carnavalescas se han organizado a lo largo de todos los tiempos mediante diversas cosmovisiones sostenidas desde de la sátira, el juego, el baile y el teatro, por lo que han convertido esta fiesta en un verdadero hecho artístico. El entierro del carnaval, ese momento esencial donde es necesario darle muerte para que pueda volver a surgir, se presenta como una configuración estética cargada de poéticas y simbolizaciones que se escenifican y devienen en teatrales, parateatrales y performativas. En este trabajo se desarrollará lo que sucede en la ciudad de Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos, respecto de la culminación del tiempo de carnaval, de cómo las distintas agrupaciones utilizan el entierro como el universo de lo posible, ya que allí todo puede ser enterrado con la esperanza de que vuelva a resurgir renovado, fortalecido y sanado. Acciones que, acompañadas de procedimientos específicos, conforman teatralidades discursivas que dialogan con diversas problemáticas sociales y también con el propio carnaval. Estas manifestaciones simbólicas y fuertemente estéticas combinan elementos que se emparentan con el espectáculo teatral pero no pertenecen específicamente a su campo. La puesta en escena se pone al servicio de lo que se quiere contar y más específicamente de lo que se quiere decir, ya que el mensaje y la denuncia es una de las características predominantes. En el entierro la diversión abierta y popular permite la catarsis, acepta y avala a la escenificación satírica sobre la muerte de lo viejo, de lo vivido, da paso a la vida nueva, renovada. El carnaval, a través de sus modos de representación, habla de sí mismo, de su vida, de su muerte y se transforma en su propia resurrección.

Presentación

Rey Momo, personaje mítico que en la Antigua Grecia representaba el sarcasmo, las burlas, la crítica injusta y malintencionada, lidera esa festividad universal que se llama carnaval, en un periodo del año en el que, desde el campo simbólico y representacional, se busca “*poner mundo patas para arriba*”. Pero como todo ritual, cíclico y repetitivo, es necesario darle muerte para que pueda resurgir. Momo es un rey que se hace cargo del desenfreno y asume su expiración.

A Momo, se le rinde culto a través de distintos tipos de festividades (bailes, mascaradas, ritos, representaciones, carnavales-espectáculo). En la ciudad de Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos, los carnavales gozan de una larga tradición y actualmente, cuenta con dos manifestaciones bien

definidas y complementarias (aunque se jacten de ser antagónicas): el “Carnaval del país” espectáculo empresarial -de influencia correntina en sus inicios y fundamentalmente brasileña después- donde se presentan las comparsas y los Corsos Populares “Matecito” donde murgas y conjuntos carnavalescos desfilan representando a barrios y agrupaciones y cuenta con una impronta e identidad bien definida, aunque se debata entre perdurar ciertas tradiciones y /o “acercarse” a formatos de puesta en escena de tipo espectacular. El entierro del carnaval es parte de estos festejos populares con un día especial destinado para tal fin. Canto, música, baile, vestuario, puesta en escena, coreografías conforman teatralidades discursivas que dialogan con la realidad actual y con el propio carnaval. Todo es posible de ser enterrado, con la esperanza de que vuelva a resurgir renovado, fortalecido. La economía, la política y la salud son los ejes más fuertes que presenta este espacio destinado a la sátira y a la *meta carnavalización* donde el propio carnaval se manda a guardar bajo la premisa del desparpajo, la diversión y la embriaguez. Sin embargo, el trabajo artístico juega también un papel fundamental y el canto, la música, el baile, el vestuario y la puesta en escena conforman teatralidades discursivas que dialogan con la realidad actual y con el propio carnaval, desde las diversas formas de entenderlo y vivirlo.

De naturaleza lúdica y ritual - repetición y juego- estas manifestaciones simbólicas y fuertemente estéticas combinan elementos que se emparentan con el espectáculo teatral, pero en su mayoría no pertenecen específicamente al campo del arte o vale decir, no son concebidas desde sus realizadores como hechos artísticos. Así, el entierro queda “situado en las fronteras entre el arte y la vida” (Bajtín, 1987: 9), la puesta en escena se pone al servicio de lo que se quiere contar y más específicamente de lo que se quiere decir, ya que el mensaje y la denuncia es una de las características predominantes de este tipo de manifestaciones.

Desde la pura participación por mero jolgorio hasta la construcción poética con clara conciencia de puesta en escena, cada agrupación se presenta desfilando y dando curso a la procesión, al cortejo festivo para cerrar la celebración anual del carnaval. De esta forma, las participaciones se transforman en prácticas socio estéticas que organizan el universo corsero y popular de la ciudad, donde el arte se entremezcla con la vida, y las performances grotescas y satíricas se fusionan con prácticas ideológicas.

El entierro del carnaval se presenta como una configuración estética cargada de poéticas y simbolizaciones que se escenifican y devienen en teatrales, parateatrales y performativas.

Sobre los cruces culturales y artísticos la investigadora mexicana Ileana Diéguez (2014), aporta visiones y enfoques que sirven para analizar nuestro objeto de estudio, ya que el eje se traza

alrededor de la relación entre arte y performatividad. Esta última es una práctica que deriva de las artes visuales, pero debido a sus características se aproxima también a las artes escénicas. *Performance art* o Arte Acción son prácticas que combinan distintas artes como música, artes visuales, danza, actuación, multimedia, donde el factor determinante es el asombro, la improvisación y la provocación. Esta forma de leer la realidad ha traspasado los límites del propio arte para instalarse en acciones sociales y políticas logrando alcances colectivos.

Para la autora, la escena latinoamericana actual se ha ido configurando alrededor de los entrecruzamientos entre prácticas teatrales y performáticas, lo que hace repensar los conceptos sobre la teatralidad, el teatro y la aparición de las teatralidades liminales. Considera la teatralidad como una “estrategia discursiva presente en prácticas culturales - más allá del arte-, pero también en diversas prácticas artísticas- más allá del teatro” (Diéguez, 2014: 24). Sus estudios se orientan al análisis de las estrategias estético- artísticas que se utilizan en las acciones políticas y ciudadanas y también a la politización del arte a través de prácticas carnavalescas. Estudia el teatro desde los cruces y diálogos con la realidad, por eso los interrogantes y observaciones serán en torno a las características de esas “contaminaciones” (25) y mestizajes articulados con el tejido social en el cual se insertan. Teatro y diversas formas de activismo donde la dimensión “presentacional” (24) prevalece por sobre la representacional, aunque sin perder de vista esta última.

El estudio de lo liminal abarca teatralidades y performatividades que no necesariamente están asociadas al teatro o al *performance art*. La palabra teatralidad para la autora, se ubica por fuera del marco disciplinar del teatro que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales. Los conjuntos y los personajes individuales combinan imágenes, vestuarios, caracterizaciones, danzas, parodias que se emparentan con el espectáculo teatral pero no pertenecen al teatro. Sin embargo, puede observarse que en algunos casos hay más clara conciencia del sentido que adquieren la articulación de los elementos de la puesta en escena. El disfraz se transforma en vestuario, la música, coreografías y acciones cobran sentido escénico y la “jarana” se carga de sentido ofreciendo una cosmovisión particular. La diversión abierta y popular permite la catarsis, acepta y avala a la escenificación satírica sobre la muerte de lo viejo, de lo vivido, da paso a la vida nueva, renovada.

En este sentido y a modo de ejemplo, presentaremos dos entierros que a su vez resultaron los ganadores del certamen en el año 2022. Paradoja interesante ya que frente a la libertad transitoria que ofrece lo carnavalesco, se opone la regulación mediante el reglamento y la premiación.

El primero es el “El entierro de Luz Cortés” (Foto 1); un carro alegórico y colorinche -realizado sobre la base de un chasis de camioneta- que denuncia los reiterados cortes de energía eléctrica en plena temporada turística y con temperaturas que han rozado los 50 grados centígrados. Luz Cortés en el cajón y los demás personajes alrededor. Por reglamento cada conjunto debe presentar cuatro personajes característicos: el muerto o muerta o algo muerto, la viuda, viudo o viude, las lloronas o les llorones y un sacerdote o sacerdotisa. Acompaña en este caso un grupo de vecinos que protestan y se suma la cartelería correspondiente al nombre del entierro. Las referencias y simbolismo en torno de la muerte aparecen siempre junto a la espuma, la música y el baile como elementos carnavalescos por excelencia.



Foto 1 “El entierro de Luz Cortés”

El segundo ejemplo es “El entierro del peso” (Fotos 2 y 3), personificación de monedas y personajes que representan la inestabilidad económica de nuestro país, como la inflación, el recaudador de impuestos y el FMI. El vestuario de Don Peso, al estilo del “hombre pancarta” de las publicidades callejeras de antaño, algunos vestidos con incrustaciones de billetes de dólares y acciones vinculadas al intento de ahorro y como siempre la amenaza y la muerte (impuestos e inflación) con guadañas y vestidos negros.



Foto 2 "El entierro del peso" (2022)



Foto 3 “El entierro del peso” (2022)

Diana Taylor (2012), quien también realiza sus estudios sobre la performance desde la experiencia latinoamericana, la aborda desde múltiples enfoques -el teatro, la política, la teoría de géneros, la memoria y el activismo social- profundiza sobre estas prácticas y sus vinculaciones entre participantes y público. Su trabajo es un análisis sobre lo que es, lo que se hace, lo que se entiende y lo que se concibe como performance en “su compleja relación con los sistemas de poder” (14), considerándolas como manifestaciones que- aunque separadas de la vida cotidiana- poseen estructuras y estéticas propias que engloban saberes sociales y revelan el carácter genuino de una cultura. La autora hace referencia a Richard Schechner, al afirmar que existe una diferencia entre lo que es performance y lo que puede estudiarse como performance. Esto último se da desde una mirada externa que los constituye como objeto de estudio, al observar que las performances transmiten conocimientos e información sobre la forma de ser de una cultura a través del cuerpo, la acción y los comportamientos (ya que, si bien son actos simbólicos, interpelan a lo real de manera muy concreta). Es así que, en nuestro caso, se leen como performances acciones que posiblemente no las tienen concebidas o contempladas como tales, en algunos casos, mientras que en otros tienen clara conciencia del activismo, aunque no asignen una nomenclatura específica a sus prácticas.

Entretanto, para Jorge Dubatti el teatro y su teatralidad se organizan a partir de la concatenación de tres acontecimientos o procesos: el convivial, el poético o del lenguaje y el espectadorial. El teatro como “*institución ancestral del convivio*”⁵⁹ (2003:17), reunión en un tiempo y espacio en cuerpo presente. El teatro es un arte del presente, todo sucede aquí y ahora, actores y público comparten el mismo espacio físico en el mismo momento. El acontecimiento poético, la construcción estética de universos únicos con lenguajes verbales y no verbales. Se crean otros mundos posibles mediante procesos de semiotización que cooperan en la producción de sentido. Por último, el acontecimiento espectadorial, la constitución del espacio del espectador, bajo diversos grados de participación completa los tres momentos para que el teatro se constituya como teatro. Este curso plantea un especial modo de vincular estos tres momentos, que hacen que la teatralidad sea por ciertos momentos el eje principal, mientras que ciertos otros quedan librados a los sentimientos, las emociones y la experiencia de la pura fiesta.

Convivios carnalescos, encuentros de presencias atravesados por cuerpos en estado festivo y de risa exaltada, cuerpos en movimientos desarticulados por baile liberto y la caracterización de

⁵⁹ El destacado en cursiva es del autor

personajes, por el alcohol en la adultez y el juego en las infancias, cuerpos que se animan a expresar y a denunciar. Y del otro lado, el lugar desde donde se participa con la mirada, pero con sus corporeidades “tribuneras”, beodas de alcohol y alegría, se suman con el baile, el canto, el grito y la risa catártica a la feliz caravana de la muerte. Para Bajtín los cuerpos, el tiempo y el espacio carnavalesco significan las verdaderas dimensiones de lo popular, configurándose alrededor de expresiones artísticas- ideológicas que el autor ubica dentro del “*realismo grotesco*” (1987:19), y da paso esa “segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa” (10). Cuerpos que escapan al dominio de lo individual y lo privado, cuerpos incompletos, inacabados, imperfectos, desenfrenados, colectivos, cuerpos que ocupan espacios abiertos, corporeidades callejeras. El corso ha ido transformándose a tal punto que no solo es un pasar jocoso y divertido, sino que además se crean verdaderas configuraciones ideológicas, culturales e identitarias sostenidas en elementos poéticos.

En trabajos anteriores (Dallaglio, 2018) se ha hablado de los tipos de convivios y formas de participación de los espectadores que se dan en los “Cursos Populares ‘Matecito’”. Ahora, el foco está puesto en el acontecimiento poético, y se tomará como ejemplo para finalizar el caso del “El entierro del Rey Momo” (Foto 4) ya que plantea lo que podríamos llamar *meta carnavalización*, al hablar de la vida- muerte del carnaval. Un tal momo que se cree el rey del corso con características de payaso de circo y cumpleaños infantiles es atacado por payasos caníbales mixturados con la estética de la representación de la muerte mexicana (Catrina). Los caníbales ponen en una olla al payaso y hacen un ritual de sacrificio, danzas, coreografías y vestuario de colores que permiten la identificación de los roles: chamanes- tribu, y la presa como chivo expiatorio. Finalmente el propio carnaval contraataca, el payaso los espanta con espuma tirándola como si fuera insecticida. Luego baile y algarabía, hasta que el ritual vuelve a empezar.



Foto 4 “El entierro del Rey Momo” (2022)

La participación performática tiene su costado poético y político. El ritual se rebalsa de teatralidad. El desparpajo, lo escatológico, lo sexual, lo prohibido según las normas de comportamiento social asoma en ese universo de la “locura pública” (Alfaro, 1998) se (re) presenta se vuelve verosímil y esperanzador bajo el código lo satírico, lo grotesco, lo humorístico y catártico. Nos unimos a la carcajada del desencanto, al reclamo, la denuncia y la protesta. La risa habilita a tomar una bocanada de aire para seguir adelante, un sacudón popular y poético que invita a continuar.

Bibliografía

Alfaro, M. (1998) *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, Montevideo, Trilce Ediciones.

Bajtín, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais [1941]*, Madrid, Alianza.

Dallaglio, R. (2018) Dimensiones conviviales- Contemplación y participación en los Corsos Populares 'Matecito' de Gualaguaychú. En: **X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral**, AINCRIT, <https://aincrit.org/actas-publicadas/>

Diéguez, I. (2014) *Escenarios liminales. Teatralidades- Performatividades – Políticas*. México, Paso de Gato.

Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.

Taylor, D. (2012) *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.

Teatro íntimo en *Constanza muere* de Ariel Farace

Gardey, Mariana
Facultad de Arte, UNICEN/ IAE, UBA
gardeymariana@gmail.com

Palabras claves: Teatro íntimo –*Constanza muere* – Ariel Farace – Música – Muerte

Resumen

Este es un análisis de *Constanza muere*, del dramaturgo y director Ariel Farace (Buenos Aires, 1982). Primeramente, describiremos sus vínculos intertextuales con *La ilustre fregona*, novela ejemplar de Miguel de Cervantes, y *Constanza*, del mismo Farace. En segundo término, analizaremos algunos aspectos de la obra que nos ocupa: la acción, las referencias poéticas, la música, el proceso de creación, el humor. Y en tercer lugar, interpelaremos esta obra a la luz del concepto de “teatro íntimo”, de Jean-Pierre Sarrazac.

Presentación

Y la muerte, que era para ser una única vez, no: está siendo sin parar.
Clarice Lispector - *De bichos e pessoas.*

AURORA: Habría que reemplazar la palabra muerte por la palabra poesía.
Mariano Tenconi Blanco - *La vida extraordinaria.*

Lo que sigue es un análisis de *Constanza muere*, del dramaturgo y director Ariel Farace (Buenos Aires, 1982). Esta obra teatral se estrenó el 27 de marzo de 2015 en el Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto de Río de Janeiro, en el marco del *Festival Dois Pontos*. Sus intérpretes son Analía Couceyro (*Constanza*), Matías Vértiz (*la Muerte*) y Florencia Sgandurra (*la Música*), y la dirección es del propio Farace. Fue publicada en 2017 por Editorial Libretto. Una primera versión de la obra, llamada *Constanza*, nació de un proyecto del Centro Cultural de España en Buenos Aires y del Teatro Nacional Cervantes, consistente en la adaptación teatral de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes por dramaturgos contemporáneos de Latinoamérica y de España. No se pidió fidelidad en la adaptación, sino que las novelas fueran un disparador de imaginarios contemporáneos. *Constanza* fue publicada en *Teatros ejemplares*, edición digital en homenaje al autor español en el cuarto centenario de la publicación de las *Novelas ejemplares*. La novela adaptada por Ariel Farace fue *La ilustre fregona*.

Esta novela de Cervantes cuenta la historia de dos jóvenes caballeros de Burgos, don Diego de Carriazo y don Tomás de Avendaño. De inclinación picaresca, Carriazo quiere llevar a Avendaño a

las almadrabas de Zahara. Para conseguir el dinero, les mienten a sus padres que irán a estudiar a Salamanca. Luego les mandan decir que irán a la guerra de Flandes. Como se enteran de que en una posada de Toledo hay una fregona muy bella, Tomás quiere conocerla y su amigo lo acompaña. Así, se emplean en la posada del Sevillano, Tomás como el mozo de la cebada y Diego como aguador. Costanza se distingue por su belleza y su virtud. Enamorado, Tomás es rechazado por ella. Diego compra un asno para ser aguador, y lo pierde jugando. Pero reclama la cola, que no pertenece a ningún cuarto del animal. De esa manera logra no perderlo, pero todos se burlan de lo sucedido, y le piden la cola por donde vaya. El Corregidor viene a la posada del Sevillano a conocer a Costanza, de quien está enamorado su hijo. El posadero le relata la historia de la madre de Costanza, una gran señora que llega enferma y embarazada a la posada, y le pide al Sevillano que se haga cargo de la niña que nace allí. La madre le deja parte de una cadena de oro y de un pergamino, diciendo que la persona que vaya a buscar a su hija tendrá las partes que completen esas pruebas de identidad. Los padres de Tomás y Diego llegan a la posada del Sevillano. Don Diego de Carriazo le muestra al posadero la cadena de oro y el pergamino que completan los que él tenía, dándose a conocer como el padre de Costanza, producto de la violación a su madre. Se reencuentran en la posada los padres y los hijos, y don Carriazo conoce a su hija Costanza. Ella se casa finalmente con don Tomás de Avendaño.

En *Constanza*, la adaptación libre de Ariel Farace, desaparece prácticamente toda la trama de la novela de Cervantes. Solo se conservan la alusión a la belleza de Constanza, la mención de su madre, el modo en que ella nació y su infancia, el conocimiento de su padre y el casamiento con Tomás a los quince años; y están presentes el asno y la Música. Una Constanza joven se vuelve la protagonista de un monólogo donde habla de la apariencia de las cosas, el perdurar, su belleza alabada por los poetastros, su honestidad y su virtud; cómo conoció al asno Lucio, que la acompaña desde chica; su matrimonio y la separación de Tomás, los hijos que tuvo y se fueron; los silencios; su madre fanática de la limpieza, los productos de limpieza; la dejadez, su fin de semana consigo misma; su gusto por la lectura de los poetastros y por la ficción; la luz del sol, la noche, la soledad, el alimento, lo femenino, la fe; la muerte, la realidad, mirar a los ojos, el cielo. Sobre esta obra escrita por encargo, Farace da algunas precisiones:

Inicialmente me motivó la idea de la muerte, la de la madre, que antes de morir decide contarle a su mayordomo cómo fue la historia. Una cosa que hoy nos parece de telenovela mejicana o de folletín. Pero la muerte trae esa necesidad de decir la verdad, o de mostrar lo oculto, o algo así, de cierta redención, que hacía que ya la figura de la muerte anduviera dando vueltas en esa *Constanza*. Estaba también *La*

muerte y la doncella de Schubert, había algo de la mujer y la muerte que resultaba capital. Era más la idea de que el personaje de Constanza, que en la novela de Cervantes no hablaba, hable. En principio, con esa premisa más lúdica, se realizó *Constanza*. Pensando que era una suerte de mujer que atravesaba el tiempo, que era siempre la misma, que podía ser Constanza o cualquier otra (Gardey, 2016).

En *Constanza muere*, Farace convierte a Constanza en una anciana, acompañada por dos personajes simbólicos: el asno Lucio, que es la Muerte, y la Música, que representa la Vida. El texto dramático carece de acotaciones, y la puesta en escena contiene pasajes ausentes en el texto.⁶⁰ La obra se inicia con una pantomima en la que Constanza se quiere librar de la muerte, sin conseguirlo. Cuando termina “muerta”, pregunta “¿Estuve bien?” En la mesa, Constanza prepara el té y lo describe, mientras la Muerte lee en el sofá. Constanza habla con la Muerte, con quien comparte el gusto por la lectura. “Los finales piden poesía”, dice. Por eso ella termina el día leyendo. Le parece que los “poetastros” hablan de ella. La Muerte le hace leer un poema. La Música toca el piano, y Constanza baila clásico. La anciana destaca que la Música dice, pero sin palabras, a través de su arte. Constanza le cuenta a la Música que ella de chica tocaba el piano y bailaba. Ahora al piano lo tiene de recuerdo, como todo lo demás.

Los objetos tienen su historia. En el piso hay una canaleta llena de objetos que es como un río; esto se liga a que Constanza vio la muerte en el río, la muerte es solo un río de cosas. La Muerte juega a *Dígalo con mímica* con Constanza. Primero, se trata de un cowboy y un indio, donde el primero muere a manos del segundo; luego es un poetastro al que se le sale el corazón y muere; y en tercer lugar es Constanza, que toma té y muere. Constanza prefiere la música, que “no muere ni sabe morir”. Le teme a la muerte. Dormir es un ensayo de la muerte. Constanza sueña que se muere, pero justo cuando está muriendo se despierta. Si la vida es sueño, morir es “todo abrir los ojos y despertar”. “Abrir los ojos es bastante todo”, dice. Va a regar su planta. Habla sobre los poetas y la realidad. La muerte le hace leer otro poema sobre la muerte. La Música toca el piano y Constanza baila y hace ejercicios en la barra. La Música encuentra un álbum de fotos. Constanza lo comenta. Entre las fotos están las de Horacio Rodríguez Larreta, Patricia Bullrich y María Eugenia Vidal, de quienes no se mencionan los apellidos.

Constanza alude a su belleza y a su infancia de huérfana en el campo. Le da agua a su planta. Cuando era chica leía mucho. Relata que ensayaba la muerte; se la imaginaba como un cuadro todo negro. En el río a sus once años conoció a Lucio: ella quiso suicidarse y el asno la salvó; desde entonces están juntos. “El ojo es un espejo”, le dice Lucio después de salvarla. El asno lee un poema. La Música

⁶⁰ Por eso me baso en el espectáculo para su descripción.

toca *Rasguña las piedras*, de Charly García; Constanza y el asno cantan el estribillo. Constanza, la Muerte y la Música toman el té con masas. Constanza habla sobre el alimento y lo femenino. A veces siente que es la primera mujer: “Antes de mí, nada”. Constanza recuerda a su madre, que era una mujer de fe y murió cuando nació Constanza, no se conocieron. Ella se la imagina. La Música toca el piano. Constanza le cuenta a Lucio que ella era devota, pero dejó de serlo. Prefiere la ficción, que no ciega; habla sobre las ficciones.

Constanza recuerda a su padre y su gusto por el orden, y a su madre como fanática de la limpieza. La Muerte despoja la escena de los muebles: la mesa y las sillas, el sofá. Constanza describe los productos de limpieza, entre los que está Ariel, con “apariencia de veneno y nombre de ángel”. Constanza vuelve a regar su planta. Previene sobre la dejadez. La Música toca el piano, y Lucio baila, y amenaza con su guadaña al público. La Muerte lee. “La muerte es una ilustre fregona”, afirma Constanza. Los tres hacen un picnic. Constanza recuerda el picnic de una película: *El séptimo sello* de Ingmar Bergman. La Música toca la flauta. Lucio hace leer a Constanza sobre la muerte. Constanza cuenta que al atardecer sale al balcón a mirar el cielo. “Es difícil dejarlo todo”, dice Constanza. Cuando va de nuevo a regar su planta, muere. La Música toca el piano.

Los textos citados de los “poetastros” son: un fragmento del poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath:

Morir es un arte, como todo.
Yo lo hago excepcionalmente bien.
Tan bien que es una barbaridad.
Tan bien que parece real.
Se diría, supongo, que tengo el don.

Luego hay una cita de una entrevista a Borges hecha por Seamus Heaney y Richard Kearney (1981):

Dormir es como soñar la muerte. De la misma manera en que despertar es como soñar la vida. A veces ya no puedo distinguir cuál es cuál.

La tercera es una cita de un pasaje de *Mirror*, otro poema de Sylvia Plath:

Ahora soy un lago. Una mujer se inclina sobre mí,
buscando en mi superficie lo que realmente es.
No le importo nada.
Me deja y vuelve a mí constantemente.
Cada mañana su rostro
viene a reemplazar la oscuridad.
En mí se ahogó una joven antaño,
y en mí una anciana hoy se yergue ante ella,
día tras día, como un pez terrible.

La cuarta es una cita de *La jornada de la mona y el paciente* de Mario Bellatin:

Esta mañana, por ejemplo, me encontré con que todo en la casa estaba dispuesto a recibir la visita.

Los pisos pulidos, los muebles y los marcos de las ventanas libres de polvo, preparada la cama para los huéspedes.

Sentí entonces una inmensa ternura por la gente que me rodea, que escucha cada una de las cosas que pienso y digo, por más desafortunadas que estas sean.

Allí quedó la casa.

Engalanada para tal fantasía.

Después hay una cita de Pier Paolo Pasolini: un extracto de *Cuadros friulanos* de su libro *Las cenizas de Gramsci*:

Ah, cuando un tiempo confuso
vuelve a hacerse terso en la memoria,
en el tiempo verdadero que huye,
por algún instante,
qué sabor a muerte...

De Samuel Beckett es "Es difícil dejarlo todo", enunciado de su novela *Malone muere*, título al que remite el de la obra de Farace.

Los temas musicales interpretados en vivo en el piano por la Música son: versiones o fragmentos de *An die Musik D.547 Op. 88 n.º 4* (Franz Schubert); *Preludio Op.28 n.º 15* (F.Chopin); *Waldszenen Op.82 Einsame Blumen* (Robert Schumann); *Rasguña las piedras* (Charly García); *Iván canta* (Aram Kachaturian); *Changes* (David Bowie); *Mort de Socrate: Phédon + Trois petites pièces montées II; Marche de Cogne* (Erik Satie). En la escena del picnic, la melodía de la película de Bergman es ejecutada en flauta.

En *Constanza muere*, la vejez de Constanza fue una deriva del proceso de creación. Al respecto, cuenta Farace:

... hablando de asumir ciertos riesgos, y diciendo que la obra iba a ser sobre la muerte, que lo importante y lo interesante era eso, ahí apareció la propuesta de Analía [Couceyro] de pensar un doble sentido: por un lado, que si toda la situación, que es esa convivencia con la muerte, era por parte de una vieja, todo tenía otra peligrosidad. Y por otro lado, que a nivel riesgo ella nunca había hecho a una vieja, entonces eso suponía un desafío nuevo que inevitablemente la llevaba a una zona más riesgosa de actuación. Yo dudé bastante, y ella me dijo "Dejame probar" y fuimos probando. Yo tenía cierto resquemor con el tema de la composición, que eso no quedara en un lugar como de máscara, una cosa muy distante. Pero no, finalmente se transformó en un campo de trabajo super bueno y super constitutivo

de la obra. Pero bueno, llegó después de una cantidad de... digo, también tuvo esa fuerza porque había una cantidad de materiales probados, una cantidad de ideas a las que habíamos dado vuelta y que el material trafica, que se potenciaba si el personaje era una vieja. Y que incluso también se potenciaba con la idea de que sea una actriz joven haciendo de vieja. No sé si el personaje tiene que ser interpretado por una mujer vieja, en el sentido realista. (Gardey, 2016).

Farace decidió que la muerte fuera un asno porque le pareció un “acto de justicia”:

Colocar a esa figura tan constitutiva de todo como personas, que nos genera tanto miedo y pensamientos imaginarios, y que tiene tantas representaciones, ponerla en un animal torpe me parecía una suerte de zona de justicia. Como es un animal de carga, es algo insignificante, tonto. El castigado es un burro, el que no sabe es un burro... Poner a la muerte en ese lugar me parecía un acto de justicia. Y luego, la zona animal es la que más ganaba en el proceso, a partir de una serie de ideas que fuimos desarrollando en el proceso y que sostienen la obra y el texto, que tienen que ver con esta idea de la muerte como ficción, algo que no existe sino en nuestro imaginario: ninguno de nosotros tiene una evidencia de la muerte; sabemos de la muerte de otros pero no de la propia. Entonces la idea de que la muerte no existe fue bastante cabal también, era provocativa como ponerla en un animal torpe. Nos parecía como un acto de rebelión sostener, en una obra sobre la muerte, que la muerte no existe, es una creación ficcional que cada uno de nosotros tiene y que, en realidad, en un momento de la infancia conoce a la muerte como idea, de alguna manera eso aparece, por la muerte de un familiar, por algo externo a uno que sucede, y a partir de ahí la muerte ya como un animal fiel nos acompaña durante toda la vida. (Gardey, 2016).

A diferencia de la religión, la ficción no ciega:

La idea más importante para mí tiene que ver con esto de la muerte como ficción, pero después de ahí se desprende también todo esto de que la ficción no ciega, que es mucho mejor creer en una ficción como puede ser la muerte por más que no exista, que tener una religión. Si vamos a creer en algo que no existe mejor creamos en una ficción, mejor confiemos en nuestras propias ficciones que construimos a partir de lo que pasa. La religión también ha sido siempre como una manera de aliviar la tensión que produce la conciencia de la muerte. Y entonces en este caso es anteponer la ficción o el arte como respuesta a cualquier idea de religión. Si vamos a creer en algo mejor creamos en el poder de la música, del arte. En el poder de la propia imaginación, para aliviar ese destino fatal que todos tenemos. Para darle algún tipo de sentido. Justamente porque no ciega, no aparece como algo real sino que uno siempre sabe que es una construcción de otro o de uno que produce ciertos efectos gozosos o no. (Gardey, 2016).

En cuanto al personaje de la Música, Farace expone:

La muerte no existe, pero sí sería bueno afirmar que algo así como la vida sí existe. Entonces no podía haber muerte sin vida. Si había muerte tenía que haber vida, y dentro del espectáculo, la convención a la que arribamos era que la vida era una suerte de música. Que uno en algunos momentos de la vida puede reconocer, puede atisbar, sentir esa música que dice Ah, estoy vivo, ¿no? Unos espacios de plenitud, donde uno se siente no necesariamente pleno, pero donde uno escucha eso que podría ser una melodía que nos precede, nos sucede, y que uno reconoce. Por lo inasible también, ¿no? Un sonido, un algo que viene desde siempre y que sigue como una música. Que a la vez esa música podría ser la infancia. La musiquita que nos repetimos todo el tiempo cuando pensamos en estar vivos, o en la felicidad, que tiene que ver con la infancia y la juventud. La gente dice “En mi época...” para referirse a la juventud, como si esta no fuera su época. Entonces ahí se misturaron varias zonas, como que vienen la Muerte y la Música, la Muerte y la Vida. Así como la Muerte es un burro la vida es la Música. Y vienen juntas, hacen juntas su trabajo, tienen riñas, son lo contrario, conviven. Y la forma tiene esa suerte de persona más joven, por lo menos Constanza lo ve así, le habla como si fuera una suerte de nena aunque la actriz no sea una niña. Pero hay algo de eso. La idea de la vida como una música que nos precede y nos sucede a mí me gusta mucho, me parece que ahí logramos algo, fue importante descubrir, definir eso. Porque si no estaba siempre Florencia con el piano y decíamos por qué... Una chica con el piano, y pensábamos que tenía que ser medio *dark*, se probó durante mucho rato un personaje *punk*. Que era una rémora del trabajo escénico del músico en *Luisa se estrella contra su casa*, había algo de la antítesis al personaje protagónico. Y finalmente, por suerte o no, se generó un campo más de la vida como la música. Música que no podemos definir pero sabemos que está allí, en algunos momentos la reconocemos. (Gardey, 2016).

El humor está presente en la obra, sobre todo en la puesta en escena: la pantomima del inicio en la que Constanza se enfrenta con la Muerte; la escena de los productos de limpieza, la del álbum de fotos; la repetición por Constanza de la palabra “todo” hasta el exceso; la amenaza de la Muerte con suguadaña al público; los repetidos riegos de la planta por Constanza, quien le da ánimo; el canto del estribillo de “Rasguña las piedras” por Constanza y Lucio; el pedido de Constanza a la Muerte para que no le apunte con la guadaña, etc. Para Farace...

El humor es siempre muy importante como lugar de creación de empatía con el espectador. Me parece que si no está el humor, no está la emoción. A mí no me emociona nada que no me hace reír, en general. Siento que es más compartir reírnos de eso que sucede y que se abre cuando uno se puede reír para después poder emocionarse. Me parece que van juntos. Se me vuelve solemne cualquier cosa de guiar hacia una zona emotiva si no está eso. Acá emocionaba igual por el tema. Entonces era más bien divertirse alrededor de eso. Poder hablar de la muerte de otra manera. Hay un gesto ahí rebelde que invita a reírse de eso. No habría por qué no reírse. Es un tema más. El humor genera una comunidad que no la genera nada en el espectador, para mí. Genera conocimiento. Hay algo que circula con el humor que no circula de otra manera. Que solo lo creás haciendo reír a alguien. Es una complicidad, un entendimiento. En un tematan tratado, si no se va por un lugar

de humor cuesta mucho poder decir algo desde un lugar serio. La verdad es que yo solo puedo hablar así. Para poder después calar hondo. Para poner el tema en la mesa. (Gardey, 2016).

Este drama íntimo o doméstico de Farace se presenta como el epílogo de la novela cervantina. Lo trágico moderno, del que Ibsen estableció las premisas, no nos da a ver la grandiosa caída de un héroe sino el periplo inmóvil, el largo estacionamiento al borde del vacío de un ser ordinario presa de la pulsión de muerte. De ahí en adelante, los cambios de fortuna, las peripecias, no tendrán otro teatro que el del ser íntimo. En Farace, lo trágico no está ligado a un evento o a una fatalidad, exteriores al personaje, sino determinado por un estado y una evolución psíquicos que, al límite, tienen su existencia en un solo personaje. Cuando Constanza se cree a salvo de la muerte exterior, la tragedia extraña y silenciosa del ser y de la inmensidad abre verdaderamente las puertas de su teatro. El destino de Constanza procede de una interioridad y de eventos exteriores. Constanza completa esta subjetivación de la desgracia. Farace prepara la amalgama del diálogo exterior y del soliloquio íntimo, del realismo y del onirismo. En este autor, el drama doméstico deviene drama íntimo. La intrasubjetividad (relación del personaje con la parte desconocida de sí mismo) le gana a la intersubjetividad (relación que los diferentes personajes tienen juntos); la palabra íntima le gana a la palabra compartida. La dramaturgia de la subjetividad tiene como resorte principal el trabajo del pasado en la interioridad. La desgracia -la Muerte- está instalada en la casa, en el corazón del espacio íntimo. El teatro de lo trágico doméstico e íntimo es la puesta en muerte del personaje.

La obra de Farace está sólidamente anclada en la vida cotidiana. Pero a ese cotidiano él lo trabaja, lo elabora. Porque no existiría realismo subjetivo sin una conjugación de lo más concreto y lo más abstracto, del mundo tangible y de sus márgenes invisibles, del cotidiano y de lo fantástico, de lo familiar y de lo extraño. *Constanza muere* es una meditación sobre la vida, la soledad y la muerte. Farace pone a punto un dispositivo -el del teatro íntimo (Sarrazac, 1989)- que permite la autoscopía y el autorretrato. La Música impone la regla del silencio; el personaje es mudo, pero hace que Constanza hable y se entreviste consigo misma. La función del silencio es invitarnos a la meditación sobre nosotros mismos, a un soliloquio de virtud terapéutica y estética. El silencio de la Muerte tiene la última palabra. La paz se logra al precio de un comercio con la Muerte donde el teatro es el intercesor. Lo novelístico afecta al diálogo, bajo la especie de un monólogo interior que emerge por momentos. Estos desvíos novelísticos nutren y fortifican la relación intersubjetiva dialogada, por lo tanto, la forma dramática misma.

¿Qué me importa que una pieza no sea ni toda relato ni toda drama? Nómbrénla un ser híbrido. Basta que este híbrido me plazca y me instruya más que las producciones regulares de nuestros autores correctos, tales como Racine y otros. La mula no es ni asno ni caballo: ¿es menos una de las más útiles bestias de carga? (Lessing).⁶¹

Constanza recuerda a su pobre madre y el dolor de haberla perdido. Todo el esfuerzo del dramaturgo es extraer lo íntimo de la interioridad de Constanza y llevarlo a la superficie del diálogo, anclar lo trágico en la existencia cotidiana y doméstica. La pantomima inicial apunta a conferir una estatura heroica al personaje. Allá donde el teatro deviene más fuerte, confiaba Kafka a Janouch, es cuando hace reales cosas irreales. La escena entonces deviene un periscopio del alma, ilumina la realidad por el interior. ¿Cómo podemos encontrar al otro, si nos perdemos a nosotros mismos? El otro -es decir el mundo en toda su magnífica profundidad- se abre solo en el silencio.⁶² Se crea un lugar de intimidad consigo mismo y con los espectadores donde el teatro del yo y el teatro del mundo son puestos en tensión. El teatro íntimo de Farace puede contener todo lo que al mundo le es esencial. Lo íntimo se define como lo que está más adentro y lo más esencial de un ser o de una cosa, de alguna manera el interior del interior. Lo íntimo difiere del secreto en el sentido en que no tiene vocación de ser ocultado sino, al contrario, es vuelto hacia el exterior, ofrecido a la mirada y a la penetración del otro que ha elegido.

La doble dimensión de lo íntimo testimonia además su disposición a darse en espectáculo bajo condiciones restrictivas: por una parte, relación con lo más profundo de sí mismo y, por otra, el vínculo más estrecho de sí mismo con el otro. Hay incluso, si pensamos en el verbo intimar - hacer saber con autoridad-, algo de conminatorio que está en el temperamento de Farace, en el concepto de lo íntimo. La intimidad puede ser aceptada o rechazada, instaurada o destruida; no podría ser ignorada. El teatro íntimo de Farace parte del silencio y, después del breve intervalo de la representación, retorna al silencio. Lo íntimo no podría ser sistemáticamente opuesto, como sucede frecuentemente, a lo espectacular. Porque lo íntimo no es, en verdad, más que una profundidad imaginada, y el más sutil de los efectos de superficie. En cambio, el teatro íntimo participa de una espectacularidad estrictamente delimitada, y cada vez más concentrada en tanto voluntariamente restringida.

El teatro íntimo, en la acepción de Farace, se sitúa en las antípodas de todo teatro intimista. Este significa encierro, clausura, forclusión de la acción dramática en la esfera o en la barrera

⁶¹ G. Lessing (1869). *Dramaturgia de Hamburgo*.

⁶² Gustaf Janouch (1978). *Conversations avec Kafka*.

fantasmática de la “vida privada”, mientras que aquel implica una aspiración del exterior, tanto social como cósmica, por el interior, por el espacio de adentro. Estaríamos tentados de retomar, a propósito, la oposición establecida por Brecht entre naturalismo y realismo: el teatro intimista, como el naturalismo visto por Brecht, sería un arte de la “discreción”, y el teatro íntimo un arte de la “indiscreción”. Farace es indiscreto, escapando totalmente a la crítica brechtiana del naturalismo. Cuestión de actitud frente a la cuarta pared fundamental en la estética naturalista: finjamos considerar, en la escena y en la sala, que ella continúa existiendo incluso si la hemos retirado, y tendremos un teatro intimista; juguemos plenamente su ausencia -o su transparencia- y nos situaremos en la perspectiva del teatro íntimo.

La mirada de Farace es esta, antigua, de los orígenes del teatro: la teicoscopía, visión a través de las paredes. Tiene el poder de atravesar, incluso de abatir esta famosa “pared de la vida privada” que ha llevado al individuo moderno a la esperanza falaz de preservarse, él y su familia, de una vida pública juzgada decepcionante o inquietante. El teatro íntimo - que es toda exposición, toda frontalidad - no deja de denunciar estos atrincheramientos ilusorios. Farace devela brutalmente la intimidad de las personas haciendo caer las paredes, nos da a ver lo que hay detrás de la fachada. Pone en resonancia al punto de provocar una sacudida, incluso un colapso, de la intimidad familiar, la interior y la exterior. La casa de Farace es la meta de un ciclón cósmico cuyo ojo tranquilo sería la muerte y que, en los últimos instantes de la pieza, va a hacerla volar en pedazos. En *Constanza muere*, la catástrofe dramática toma el aspecto de un cataclismo natural que, antes de golpear y de dejar su mensaje de muerte -la anciana muerta en su casa-, se infiltra insidiosamente a través de las fisuras de la casa. En su teatro, lo íntimo no se manifiesta en su esencia más que bajo la presión de lo cósmico. El teatro íntimo supone la conflagración de lo pequeño y de lo grande, del microcosmos y del macrocosmos, de la casa y del universo, del yo y del mundo. La escena de interior es elevada al teatro del mundo, la intimidad llevada al nivel cósmico. El que quiere darnos a ver el interior debe situarse en el umbral, en ese lugar simbólico donde la intimidad toma forma.

El autor del teatro íntimo tiene algo de demiurgo; su yo parece aun más dilatado a medida que se inclina sobre un mundo -el de lo íntimo- aparentemente limitado. El teatro íntimo no engendra una dramaturgia de la subjetividad porque el espíritu subsume al mundo. En tiempos del *theatrum mundi*, la vida humana era representada por una acción dramática continua; la característica de la nueva era, la del *theatrum mentis*, es no hacer aparecer esta misma vida humana más que a través de una serie de asociaciones subjetivas y de acciones fragmentarias. De ahí la partición, establecida por Szondi, entre el “yo épico” y el “yo dramático”, de donde esta mezcla de subjetividad y

objetividad se impone al teatro. Este “yo épico” corresponde a una irrupción subversiva del “yo” en el teatro. Sin embargo, siendo un yo “narrador”, toma una dimensión supra personal. La subjetivación del drama no sería asimilada a una privatización o desviación egocéntrica. Como no es intimista, el teatro íntimo no es individualista. En el teatro íntimo, el yo es audaz y aventurero y su terreno de aventura es el mundo. El yo se impone en la literatura, a mediados del siglo XVIII, en favor de lo que hoy podemos llamar “el nacimiento de lo íntimo”. Diderot, que fue el heraldo de la poesía moderna, escribió:

¿Cómo un astrónomo pasa treinta años de su vida en lo alto de un laboratorio, el ojo aplicado día y noche a la extremidad de un telescopio para determinar el movimiento de un astro, y nadie se estudiará a sí mismo, no tendrá el coraje de tener un registro exacto de todos los pensamientos de su espíritu?⁶³

Reinventando el teatro en la época de la llegada de los valores domésticos, Diderot diseña para los siglos por venir el nuevo perímetro del teatro; en este círculo se inscribe un triángulo cuyos vértices son el yo, la casa y el mundo, que delimita todo teatro de lo íntimo.

La mutación de la forma dramática, en el último siglo, implica una crisis del interior, una crisis de la casa y de sus habitantes. Para Bachelard, cuya meditación apunta a expresar todo lo posible de la felicidad humana, la casa, que es “un cosmos en toda la acepción del término”, se presenta como la “gran cuna” de la intimidad. La casa puede también asemejarse a un sepulcro y tomar con un frío mortal a los que ella debiera abrigar. A la visión optimista de la vida doméstica que prevalecía en el Siglo de las Luces -el espacio privado burgués representando el lugar donde se prepara la reforma del espacio público-, la sustituye el desencanto y el pesimismo. Devenidas un fin en sí mismo y no más el medio de una transformación moral de la sociedad, la existencia doméstica y la intimidad que ella engendra se afirman como una fuente de malestar y de conflictos. Esta degradación del espacio doméstico obtendrá su paroxismo con *A puerta cerrada* de Sartre, donde el infierno es representado por “un salón estilo Segundo Imperio”. Dramaturgo de la crisis del interior, Farace pone como personaje principal, sino la casa, a sus habitantes. Casa que sufre una desintegración que afecta a cada uno de sus moradores. La casa entera es la presa de este demonio doméstico que estrangula al personaje. El yo está bajo la amenaza de una doble desposesión: de la propiedad y de sí mismo.

⁶³ Denis Diderot. (1988). *Carta a Sophie Volland*. Citada por Michel Delon: *Magazine littéraire. Ecrits intimes de Montaigne a Peter Handke*, n° 252-253, abril.

Más que el paraíso perdido o el infierno, la casa de Farace evoca el purgatorio. El teatro íntimo requiere un espacio aun más restringido porque su inmensidad es interior. La inmensidad íntima es la del microcosmos cuando -dilatándose al extremo- recoge en él al macrocosmos, el de la persona que libera su universo interior. La casa es vasta para contener esta extensión infinita, y el cuerpo, físicamente dispersado, periférico. Solo la psique, y su aparente estrechez, pueden rivalizar con la extensión sin límites del mundo. El yo absorbe el cosmos -reduce el movimiento a su propia inmovilidad- y retorna lo visible en invisible. El enfrentamiento dialéctico entre el yo épico y el yo dramático engendra el espacio del teatro íntimo. Este es el pasaje entre una dramaturgia de la intersubjetividad y una dramaturgia de la intrasubjetividad. El diálogo es de hecho un soliloquio. En el colmo de lo cotidiano que representa el domingo, la intimidad no se manifiesta más que a través de la catástrofe de su propia desaparición. Lo íntimo es el lugar que no deja otra alternativa que la muerte.

La casa de Constanza, anciana a la espera de la muerte, es representada por algunas piezas de mobiliario dispuestas en la escena: un sofá, una mesa con sillas, un piano. El yo del individuo contemporáneo, desintegrándose, es de nuevo puesto en tensión con el universo que lo rodea. El teatro íntimo parece querer reintegrar el teatro del mundo. El espacio del teatro íntimo no sería el de una subjetividad replegada sobre sí misma. Menos doméstica y más caótica, concentra, a través de su infinita dispersión, toda la aventura del ser, es decir la triple experiencia del amor, el conocimiento y la muerte. La psique contemporánea está sin anclaje y sin reposo. Lo íntimo subsiste, pero más allá de toda intimidad, en la privación de una reconfortante unión -o unidad- con el otro, con el mundo y consigo mismo. Buscar sin tregua - en el lugar desterritorializado de lo íntimo- el sentido de esta presencia a priori inoportuna y extranjera del yo al mundo y del yo a sí mismo, es el exacto desarrollo del drama contemporáneo. Farace inaugura su teatro íntimo -que es también el nuestro, la escena original donde se conjugan a nuestra intención teatro del yo y teatro del mundo- a fin de convidarnos a este recorrido de muerte, de desafío y de renacimiento.

Entre el relato de vida y la forma dramática, la novela sirve aquí de mediadora; el teatro, según la expresión de Bajtin, se “noveliza”. En cuanto al hecho de que un personaje se convierta en el recitante -o el rapsoda- de su propia vida, el estudio de las dramaturgias de Strindberg y de Brecht nos ha enseñado que esa escisión del personaje no es imposible. El sujeto de un relato de vida desbordará fatalmente, en el teatro, al tradicional “personaje que actúa”; se desdoblará en una figura, aparentemente más pasiva, de personaje que recuerda, es decir de testimonio de sí mismo que da cuenta *a posteriori* de sus actos y de su existencia. Nada *a priori* más voluminoso e informe

como material teatral que una vida que se cuenta. Llevar lo vivido por una persona a la escena, cuando esta persona reivindica el carácter dramático o trágico de los eventos de su existencia, supone la puesta en lugar de una forma elíptica que contiene y constriñe la totalidad de lo vivido. Una vida es extrema dilatación, extrema dispersión, y el teatro reclama, en principio, la más grande concentración. Abstrayendo el comportamiento específico de la “novela dramática” donde el teatro, privado, en el marco del relato de vida, de la tradicional acción dramática, encontrará la necesaria concentración en el tiempo circular de una ceremonia.

Constanza muere narra, principalmente en forma de monólogo autobiográfico, la vida entera de su protagonista. Pero Constanza no llega a relevar este desafío más que porque ella persigue el relato de vida en una temporalidad y un espacio ceremoniales. No hay prácticamente en la obra más que un personaje que habla y cuenta, quedando los otros mudos -la Música- o casi silenciosos -la Muerte-. Este reparto entre el silencio y la palabra se dobla, sin que haya obligatoriamente coincidencia, en otro reparto: entre la vida y la muerte. La escena, que representa la casa de Constanza, constituye un lugar transicional entre la vida y la muerte, el ser y el no ser. Constanza relata su vida y ese relato signa su propia muerte. Ella cuenta su existencia en un inmenso monólogo prácticamente ininterrumpido. La Muerte sirve de intercesora y estructura el acto teatral específico del relato de vida.

Constanza muere merece ser llamada una pieza-epitafio. Constanza espera a lo largo de toda la pieza la visita mortuoria, y cruza en su soliloquio el umbral de la muerte. Su muerte no solo es previsible desde sus primeras palabras sino programada como un acto cíclico. Al final de esta representación en forma de ceremonia del adiós, Constanza morirá.

El acto esencial del teatro, el acto que desafía la conveniencia, un teatro de lo esencial, es la muerte en escena. “Todo lo que decimos es siempre sobre la muerte”, ha declarado Thomas Bernhard.⁶⁴ En el teatro íntimo, la muerte no es simplemente dicha; ella se debe hacer presente y “en trabajo”. “La tarea de morir - diría Blanchot- es un trabajo.” Es la Muerte que, como un personaje alegórico del viejo “teatro del mundo”, toma directamente la palabra en escena. Ella deviene la portavoz del personaje dramático y su sombra. La muerte en *Constanza muere* no es individual, sino la muerte común, la muerte indivisa de todos los seres humanos, única especie del universo que se sabe mortal. La Muerte teatralizada por Farace se presenta a la vez como un saber y como una materia. La primera operación de su teatro es la descomposición. En el fondo, dice Thomas Bernhard en *La partida de caza*,

⁶⁴ Thomas Bernhard (1986). *Ténèbres. Textes, discours, entretiens*.

No estamos compuestos de otra cosa que de la muerte.
Cuando miramos a un ser humano
cualquier ser humano que sea
vemos a un muriente.
Comprende
nosotros estamos muertos
todo está muerto
todo en nosotros está muerto
todo está muerto.

Cuando todo en el drama tiende a la inmovilidad, a esta abolición de la acción que signa la muerte del drama, es la muerte misma la que toma el control, y se introduce lentamente en la acción. Lo viviente no es más que un dominio limítrofe del territorio de Farace, una región adonde conviene exiliarse a fin de franquear el umbral de la muerte. Ya que la muerte y la catástrofe preludian su aparición, el personaje de Farace no tiene otro recurso que darnos a ver su propia desaparición. “Comienzo mi último soliloquio” podría anunciar, como Hamm en *Final de partida*, la protagonista de la pieza de Farace. Hay una condensación del universo dramático.

La vejez no tiene otra función que la de intensificar el trabajo de la muerte en el interior del personaje. La vejez del personaje de Farace es el estado retrospectivo de la vida, el momento de hacer el balance del combate entre el yo y el mundo. El proceso a favor del cual un ser se realiza y se distingue en el teatro del mundo es también el de su irremediable aislamiento y su caída. La condición humana se representa bajo la forma de un retrato -o autorretrato- del personaje. La práctica del soliloquio produce una segmentación de la psique individual. La teatralidad de Farace nace del reparto entre el discurso y el silencio, entre el que habla y el que se calla. La relación *a priori* más cotidiana y la más íntima es así llamada a tomar una dimensión ceremonial. Un gesto cotidiano que se transforma en ritual; así se logra en un movimiento circular, ceremonial, el trabajo de la muerte. Poniendo en escena su muerte, Constanza accede a una existencia póstuma. El lugar de la pieza es organizado en función del vaivén incesante del personaje entre la vida y la muerte.

El hecho de morir no mata la vida. Al contrario, la muerte nos introduce en una dimensión supra humana donde la vida toma toda su extensión. Y si el teatro quiere aprehender la existencia real, interior y exterior, íntima y cósmica, visible e invisible, necesita apuntar más alto y alcanzar la muerte. La potencia separadora no es otra que la muerte intermitente a la que Constanza está sometida desde su entrada en escena. La escena es un lugar ambivalente de muerte y de vida, de presencia y de ausencia, de realidad e irrealdad. El balance del pasado de Constanza no tiene nada de una seca recapitulación o de una simple rememoración de la vida real; abarcará los sueños, los

deseos, las aspiraciones, la vida imaginaria del personaje. El tiempo detenido, suspendido en una tarde de domingo, es la metáfora perfecta del desafío, de la apuesta, de la utopía necesaria que presiden el teatro íntimo. Farace les confiere una dimensión épica a las relaciones más íntimas. Eleva la escena al nivel de un teatro del mundo: todo puede suceder, todo es posible y verosímil. Sobre un fondo de realidad insignificante, la imaginación crea nuevos motivos: una mezcla de recuerdos, de acontecimientos vividos, de libres invenciones. La escena de la muerte le da existencia a una representación metonímica; es autosuficiente y constituye la esencia de la obra.

Citamos a Jean Genet, que parece remitirnos a Constanza:

Antes que enterremos al muerto, que llevemos ante la escena el cadáver en su ataúd; que los amigos, los enemigos y los curiosos se acomoden en la parte reservada al público; que el mimo fúnebre que precedía al cortejo se desdoble, se multiplique; que se vuelva troupe teatral y que haga, ante el muerto y el público, revivir y re-morir al muerto; que luego retomemos el ataúd para llevarlo, en plena noche, hasta la fosa; finalmente que el público se vaya; la fiesta terminó. Hasta una nueva ceremonia propuesta por otro muerto cuya vida merezca una representación dramática.⁶⁵

Bibliografía

Farace, A. (2014) *Constanza*. En *Teatros ejemplares*. Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes/ Centro Cultural de España en Buenos Aires.

(2017) *Constanza muere*. Buenos Aires, Libretto.

Gardey, M. (2016) Entrevista a Ariel Farace. 26 de julio.

Sarrazac, J.P. (1989) *Théâtres intimes*. Arles, France. Actes Sud

⁶⁵ Genet, Jean. (1986). *Un cautivo enamorado*. París, Gallimard, p. 45.

La enunciación dramática como un caso de *doble enunciación* Mecanismos de ocultamiento del sujeto en el texto dramático

Zucchi, Mariano Nicolás⁶⁶
CONICET, UNA-IIT
marianonzucchi@gmail.com

Palabras claves: enunciación dramática - doble enunciación - réplica - didascalia - polifonía

Resumen

Es frecuente encontrar en la bibliografía especializada que la enunciación dramática se describe como un caso de *doble enunciación*, esto es, de discurso referido en estilo directo (cf. Abuin, 1997; Issacharoff, 1981, Rubio Montaner, 1990; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979). El concepto, proveniente de la teoría de la polifonía (Ducrot, 1984), busca explicar aquellos enunciados que reproducen dos enunciaciones diferentes (una que contiene y enmarca a la otra). Si bien parece aceptado que la relación entre réplicas y didascalias se puede pensar en estos términos, son escasos los trabajos que asumen las consecuencias teóricas de describir el dispositivo de enunciación prototípico del género de este modo. En particular, rara vez se vincula este diseño enunciativo con la emergencia de la subjetividad autoral y con el proceso de construcción del punto de vista. En estas páginas, que se inscriben en una línea de investigación ocupada de (re)pensar las cualidades lingüístico-discursivas distintivas del texto dramático (Zucchi, 2017; 2018; 2020; 2021; 2022), se pretende visitar esta caracterización desde una perspectiva dialógica de la enunciación (Caldiz, 2019; García Negroni, 2016; 2018; 2019; 2021; García Negroni y Hall, 2020). Luego de señalar algunas inconsistencias presentes en los trabajos que abordaron el problema, nos dedicamos, en primer lugar, a identificar el tipo particular de *doble enunciación* que reproduce el texto dramático en su diseño canónico y a describir sus atributos principales. Con esto como plataforma, en segundo lugar, se explican los efectos de sentido asociados a esta configuración, específicamente, la injerencia que esta tiene en el establecimiento de un *efecto de objetividad* sobre la situación dramática. Se espera, con un estudio de estas características, arrojar luz sobre las particularidades enunciativas del género y el modo en que estas afectan el proceso de construcción de sentido.

Introducción

El texto dramático (de aquí en más, TD) suele ser definido como un género discursivo caracterizado por la co-presencia de dos clases de enunciados de naturaleza diferente: las réplicas y las didascalias (cf., entre otros, Bobes Naves, 1985; De Marinis, 1982; De Toro, 2008; Pavis, 1988; Villegas, 1971). En efecto, en toda pieza teatral –y en ello radica su especificidad– es posible encontrar tanto diálogos (discursos imputados a los personajes que intervienen en la acción) como

⁶⁶ Mariano Zucchi es Lic. en Letras (UBA) y Dr. en Artes (UNA). Es Jefe de trabajos prácticos ordinario en las materias Análisis del Texto Teatral I e Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo (UNA). Además, es Investigador asistente en CONICET. Se especializa en el estudio de la emergencia de la subjetividad en el género texto dramático desde una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación.

acotaciones (expresiones metadiscursivas que comentan la situación dramática y agregan información relativa a las cualidades del propio texto (Zucchi, 2021; 2022)).

Ahora bien, ¿qué tipo de relación se establece entre estos tipos de enunciados? ¿Existe alguna jerarquía entre ellos? La bibliografía especializada suele señalar que el vínculo entre réplicas y didascalias se puede describir como un caso de *doble enunciación*, esto es, de discurso referido en estilo directo (cf. Abuin, 1997; Issacharoff, 1981; Rubio Montaner, 1990; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979). La noción, que proviene de la teoría de la polifonía (Ducrot, 1984, en adelante, TP), aparece para explicar la existencia de enunciados que reproducen en su interior dos enunciaciones diferentes (una que contiene y enmarca a la otra). Si bien parece aceptado que la enunciación dramática se puede pensar en estos términos, son escasas las investigaciones del área que asumen las consecuencias teóricas de describir el dispositivo de enunciación prototípico del género de esta manera. En particular, no se suele explorar el vínculo que se produce entre este diseño enunciativo, la emergencia de la subjetividad autoral y el proceso de construcción del punto de vista.

Conforme a lo anterior, en estas páginas, que se inscriben en una línea de trabajo ocupada de (re)pensar las cualidades lingüístico-discursivas distintivas del género texto dramático (Zucchi, 2017; 2018; 2020; 2021; 2022),⁶⁷ se pretende revisar la aplicación del concepto de *doble enunciación* para caracterizar a la enunciación dramática. Específicamente, se busca probar no solo que la noción es operativa, sino que además permite identificar con precisión la multiplicidad de voces que se plasman en un TD, los distintos estratos en los que estas se organizan y los efectos de sentidos asociados a esta configuración.

En cuanto a la perspectiva adoptada, en este trabajo se utilizará como marco el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz, 2019; García Negroni, 2016; 2018; 2019; 2021; García Negroni y Hall, 2020, en adelante, EDAP), teoría que se inscribe en la llamada “lingüística enunciativa”, orientación fundada Benveniste ([1966] 1985). En esta tradición se ubica también la semántica-pragmática integrada de Ducrot, encuadre teórico desde el cual se propone el concepto de *doble enunciación*. No obstante, aquí hemos decidido enmarcarnos en el EDAP, puesto que consideramos que esta propuesta es superadora para el estudio del TD: al incorporar en la descripción del sentido los aspectos dialógicos de la significación, permite dar cuenta con nitidez de la compleja relación que se establece entre réplicas y didascalias.

⁶⁷ Investigación financiada por CONICET (Beca Interna Doctoral 2016-2021; Proyecto: “El trabajo del actor con el texto dramático. Sentido, lenguaje y texto en la pedagogía teatral” (2022)). En este escrito se retoma y reformula la descripción enunciativa del género propuesta en la tesis de doctorado de la que se desprende este trabajo.

El texto está ordenado de la siguiente manera: en primer lugar, se examina en detalle la noción de *doble enunciación* en su formulación original y se analiza el modo en el que esta fue aplicada en el campo de la teatrología para caracterizar al género dramático. Luego, en segundo lugar, se busca identificar el tipo particular de discurso referido que reproduce todo TD y sus atributos distintivos. Específicamente, nos interesará aportar evidencia lingüística que pruebe que efectivamente el vínculo entre replicas y didascalias sigue la lógica de la *doble enunciación*. En tercer lugar, y tomando lo anterior como plataforma, se explican los efectos de sentido asociados a este diseño enunciativo, en particular, la injerencia que este tiene en el establecimiento de un *efecto de objetividad* sobre la situación dramática. En cuanto a este punto, se observará que esta configuración subjetiva no hace otra cosa que ocultar al sujeto a cargo de la enunciación para propiciar que las réplicas sean leídas *como si* fueran discursos autónomos, esto es, independientes de una instancia enunciativa que los introduce y modaliza. Finalmente, se presentan algunas conclusiones del trabajo.

Esperamos, con una exploración de estas características, arrojar luz sobre las particularidades enunciativas del género y sobre la forma en la que estas afectan la emergencia de la subjetividad y el proceso de construcción de sentido.

El concepto de *doble enunciación* y su aplicación en el campo de la teatrología

Como quedó dicho, la noción de *doble enunciación* se formula originalmente en el marco de la teoría de la polifonía (TP). Para poder comprender su productividad, sin embargo, debemos explicar primero la concepción de subjetividad presente en la propuesta ducrotiana.

Al respecto, la TP entiende que los enunciados no reflejan las características distintivas de los sujetos que los profieren ni tampoco sus intenciones (García Negrón, Libenson y Montero, 2013). En cambio, para este enfoque, la subjetividad se define en términos representacionales, esto es, como una imagen que queda plasmada en el enunciado de la entidad (real o ficticia, humana o no) que aparece a cargo de formular esa expresión. Ducrot denomina a esta “persona del discurso” *Locutor* (L) y lo caracteriza como el responsable de la enunciación según el enunciado (1984: 198).

Ahora bien, para justificar su posicionamiento teórico y mostrar que la categoría de *Locutor* no coincide con la de sujeto empírico, el lingüista francés analiza el caso del discurso referido en estilo directo (DD). En este procedimiento, según Ducrot (1984: 203), el mismo enunciado reproduce de forma simultánea dos enunciaciones distintas y, por lo tanto, posee dos *Locutores*: el del discurso citado y el del discurso citante. En otras palabras, para la TP el discurso directo muestra a la

enunciación como doble (de allí el rótulo de *doble enunciación*): la presenta como una suerte de diálogo entre dos *Locutores* que se produce en el interior del propio enunciado.

Sin embargo, y si se adopta la perspectiva del EDAP, se puede observar que en este “intercambio” existe una clara relación de jerarquía entre las voces que en él participan. En efecto, al tratarse de una estructura sintáctica yuxtapuesta (García Negroni y Tordesillas, 2001; Maldonado González, 1999; Reyes, 1995), en el DD la enunciación citada queda incrustada en la principal y, por tanto, depende de ella. Este solapamiento tiene una consecuencia fundamental en el proceso de construcción de sentido: vuelve al enunciado citante una suerte de marco a la luz del cual se debe leer el discurso referido. Así, la expresión orienta la interpretación que invita a hacer de la cita. Más adelante, se volverá sobre este punto.

Por otra parte, y en lo relativo a sus características formales, es importante decir que en el DD la frontera entre discurso citado y citante queda marcada, en el caso de la escritura, por el signo “dos puntos”. Además, el enunciado mencionado suele aparecer entre comillas o precedido por una raya, elementos que funcionan como marcas de alteridad que indican la presencia de fragmentos que el *Locutor* no asume como propios (Authier-Revuz, 1984).⁶⁸ Asimismo, el DD puede apelar a un *verba dicendi* para introducir (y modalizar) el discurso citado. No obstante, y a los efectos de evaluar el funcionamiento del recurso en el TD, hay que aclarar que, a diferencia de lo que sucede con el discurso indirecto, el verbo de decir que introduce la cita no es obligatorio en este tipo de procedimientos.

En cuanto a los efectos de sentido asociados al recurso, se suele señalar que el DD genera una *teatralización* del decir ajeno (Aikhenvald, 2008; Doury, 1998; Ducrot, 1984; Voloshinov, 1992), esto es, que introduce la voz del otro *como si* esta fuera presentada sin mediación alguna. En ese sentido, se considera que el DD tiene un fuerte carácter histriónico, puesto que induce a creer que el *Locutor* retomado se expresa directamente en la enunciación que lo cita. En otras palabras, en los casos de *doble enunciación* se genera un *efecto de objetividad* sobre el discurso referido: este aparece como “fiel” al original y *como si* no estuviera modificado por la voz que lo introduce.

No obstante, como se sabe, “no speech representation is objective or simply neutral” (Caldas-Coulthard, 2004: 203) [“Ninguna representación del discurso ajeno es objetiva o neutral”]⁶⁹. El DD implica siempre una transformación y un recorte del decir recuperado, proceso que, por

⁶⁸ En sentido estricto, el Locutor de la enunciación global (la citante) emerge solo a cargo del acto de citar, pero no del contenido del discurso mencionado.

⁶⁹ La traducción es nuestra.

supuesto, está cargado de subjetividad (cf. Charaudeau, 2013; Clift, 2007). La *doble enunciación*, entonces, no es un procedimiento imparcial: siempre se utiliza para recuperar un discurso ajeno a los efectos de establecer un posicionamiento subjetivo a propósito de él (Bajtín, [1979] 2002: 282). Así pues, el responsable de la enunciación global (el *Locutor* que cita) queda comprometido con algún tipo de valoración. Esta, sin embargo, tiende a no ser explícita, puesto que el discurso citado se muestra autónomo y no intervenido. Aquí radica la eficacia argumentativa de este procedimiento: permite recuperar el decir ajeno y construir un juicio sobre él de forma resguardada.

Explicados los atributos principales de la *doble enunciación* y sus efectos de sentido asociados, observemos a continuación cómo fue utilizado el concepto en el campo de la teatrología. Como se mencionó más arriba, Abuin (1997), Issacharoff (1981), Rubio Montaner (1990), Ubersfeld (1989) y Vaisman (1979) caracterizan la enunciación dramática como un caso específico de DD en el que las didascalías operan como el discurso citante y las réplicas como el citado.

Si bien aquí coincidimos con esta caracterización, consideramos, sin embargo, que los investigadores mencionados en el párrafo anterior hacen un empleo impreciso del concepto de *doble enunciación*. Por ejemplo, los dos últimos teóricos sugieren que la especificidad del género se halla en el hecho de que las réplicas se presentan al lector sin ningún tipo de mediación. Incluso, afirman que el TD constituye un tipo de “discurso sin sujeto” (Ubersfeld, 1989: 186), en el que no existe ninguna figura encargada de introducir las voces de los personajes. Como recién se detalló, esta idea es completamente incompatible con el concepto de *doble enunciación*: la co-presencia de discurso citado y citante pone en escena obligatoriamente a dos *Locutores*. Es más, en tanto voces mencionadas, los discursos de los personajes quedan siempre subsumidos a la perspectiva de la entidad que los cita (el responsable de la enunciación global, denominado por nosotros *Locutor-Dramaturgo* (Zucchi, 2020)). Esta figura, como se sugerirá más adelante, queda a cargo de la enunciación didascálica, lugar desde el cual se ocupa de modalizar la introducción de las réplicas y de definir la perspectiva y el esquema de la narración.

Por su parte, Rubio Montaner, si bien reconoce que los diálogos son “discursos atribuidos” (1990: 199), esto es, enunciados citados que jerárquicamente dependen de la enunciación principal (la didascálica), rechaza la idea de que las réplicas sean introducidas desde un posicionamiento subjetivo particular que afecte su presentación. Para la autora, en cambio, “[en] las acotaciones la voz se abstiene de cualquier intervención personal con un rigor extremado” (195). Una vez más, este posicionamiento resulta contradictorio: afirmar que la enunciación dramática representa un

caso de *doble enunciación* implica aceptar que el discurso de los personajes está siendo citado y, por lo tanto, no es neutro ni objetivo.

Como se puede observar, las caracterizaciones propuestas resultan poco rigurosas, al menos, en términos lingüísticos. Con todo, creemos que la noción de *doble enunciación* en sí es productiva para explicar la configuración particular que asume el género dramático. En el próximo apartado, se busca aplicarla –respetando su formulación original– para describir el dispositivo de enunciación del TD. En particular, nos interesará relevar los atributos específicos que asume el DD en el caso de la enunciación dramática.

Características distintivas de la enunciación dramática

Luego de proveer una definición del concepto de *doble enunciación* y de revisar la forma en la que fue retomado históricamente por los estudios teatrales, en esta sección nos ocuparemos de evaluar su productividad para caracterizar al género dramático. Específicamente, pretendemos demostrar que, en efecto, todo TD se organiza de acuerdo a dos niveles de enunciación: el didascálico (ocupado de presentar el mundo de ficción y los discursos de los personajes) y el de las réplicas (subordinado, por tanto, al anterior). Para ello, en primer lugar, debemos ocuparnos de identificar el tipo específico de discurso directo que reproduce el dispositivo de enunciación tradicional. En ese sentido, en lo que sigue, buscaremos aislar sus cualidades distintivas.

La primera de ellas se relaciona con la forma en la que el TD introduce la voz ajena. Al respecto, la enunciación dramática se distingue por evitar el empleo de muchos de los elementos lingüísticos especializados en indicar que una porción de discurso remite a otro *Locutor*. Considérese, por ejemplo, la utilización de comillas, recurso que sirve para señalar los límites del enunciado mencionado. En la misma dirección, el TD elude también rigurosamente el uso de los *verba dicendi* para introducir las voces de los personajes. Estos verbos suelen ser los responsables de indicar la valoración que se hace del fragmento citado.⁷⁰ Su eliminación, por ende, potencia el *efecto de objetividad* al que apuesta el discurso directo.

¿De qué modo, entonces, el TD introduce la voz ajena? ¿Cómo señala los límites que existen entre la enunciación didascálica y la de las réplicas? Para establecer esta frontera, toda pieza utiliza

⁷⁰ Considérese, a modo de ejemplo, el siguiente enunciado: “María criticó a Juan: “Sos demasiado bondadoso”. Aquí la aparición del verbo “criticar” evidencia que para el Locutor de la enunciación global (la citante) el discurso ajeno (lo dicho por María) es percibido como un juicio negativo que ella emite sobre Juan. No obstante, no necesariamente ese enunciado está asociado a una ilocución de ese tipo. En efecto, podría tratarse de un elogio.

dos elementos: las *didascalias atributivas* (DA_t, sustantivos que indican la identidad del personaje al que se le debe imputar el decir)⁷¹ y el signo “dos puntos”. En cuanto a las primeras, al señalar el nombre del protagonista, subrayan el carácter esencialmente polifónico de la enunciación dramática: ponen de manifiesto que esta apuesta a una estratificación de múltiples voces. En el proceso, además, enfatizan que lo dicho por los personajes no se le debe atribuir al *Locutor-Dramaturgo*, responsable de la enunciación didascálica y global. En lo relativo al signo “dos puntos”, como se sabe, este último es usado prototípicamente en el DD para indicar la transición que se produce entre el discurso citado y el citante. En ese sentido, el uso que el TD hace de este signo no sale de lo convencional.

El segundo atributo distintivo de la enunciación dramática es la fuerte tendencia a emplear el tiempo presente del modo indicativo en las didascalias. Esto genera la idea de que existe simultaneidad entre el tiempo de la narración que se construye desde el discurso didascálico –el tiempo del discurso– y el tiempo de la historia (las coordenadas déicticas en las que sucede el diálogo teatral).⁷² Así, y como un efecto secundario, se potencia el grado de verosimilitud de las réplicas, puesto que estas emergen *como si* se produjeran en el mismo momento en el que se relata. En consecuencia, estas aparecen *como si* no estuvieran siendo intervenidas por la voz que las menciona. En última instancia, es el propio carácter citativo de estos enunciados lo que resulta matizado como resultado de la simultaneidad temporal.

En tercer lugar, la enunciación dramática –en su configuración tradicional– apuesta a despersonalizar la enunciación citante, esta es, la ocupada de introducir el discurso de los personajes. En efecto, las didascalias tienden a estar escritas en tercera persona del singular de la voz activa del tiempo presente del modo indicativo y, en general, se evita en ellas el empleo de *subjektivemas* (i.e., expresiones de fuerte carga subjetiva y compromiso epistémico (Kerbrat-Orecchioni, 1986)). Esta disposición enunciativa, similar a la empleada en el discurso histórico (García Negroni, 2009), borra la presencia del *Locutor* y, como efecto de sentido, genera la idea de

⁷¹ En Zucchi (2021) nos ocupamos de caracterizar este tipo de acotación. Dejando de lado su función principal (i.e., determinar la identidad del individuo a cargo de la réplica), en ocasiones, estas didascalias informan también sobre el tipo de personaje al que apuesta un TD. Por ejemplo, si la DA_t dice “Hombre 4”, se puede suponer que la obra construye a sus protagonistas siguiendo una lógica de personaje-rol, esto es, seres contruidos desde una única perspectiva y sin profundidad psicológica (Abirached, 1994).

⁷² Se retoma la distinción entre tiempo del discurso y tiempo de la historia de Ducrot y Todorov (2011: 361)

que el decir es objetivo. En otras palabras, al eliminar toda marca subjetiva, *parece* que no existiera una figura responsable del contenido y de la forma que asume la expresión.⁷³

Finalmente, la cuarta propiedad característica del dispositivo de enunciación del TD es que este se diferencia de otros casos de DD porque plasma un conjunto de figuras específicas. Como ya se mencionó, los fenómenos que se enmarcan en la *doble enunciación* escenifican en simultáneo a dos *Locutores*. En el caso que nos ocupa, estos son los personajes (en el nivel de las réplicas) y el *Locutor-Dramaturgo* (en el de las didascalias), entidad que funciona como una suerte de articulador del relato. No obstante, no son estas las únicas “personas del discurso” involucradas. En efecto, todo enunciado construye siempre también una imagen de su *alocutario*, *i.e.*, el individuo a quien está dirigida la intervención (Benveniste, [1966] 1985). En tanto el TD apuesta a una enunciación “doble”, es posible encontrar en él también dos niveles de destinación: en el plano de las réplicas, cada discurso crea una representación del personaje receptor del turno de habla; en el de las didascalias, una imagen del lector del texto (Arenas Ulloa, 2018: 53). En ese sentido, estas piezas de discurso tienen un rol fundamental en la creación de la figura del *lector modelo* (Eco, 1981), es decir, inciden en la representación que todo texto plasma de su posición de lectura preferida.⁷⁴

Pues bien, ya caracterizado el tipo particular de discurso referido que aparece en un TD, queda pendiente presentar las evidencias lingüísticas que muestran que entre réplicas y didascalias se establece un esquema de dos niveles de enunciación ordenados jerárquicamente. En otras palabras, buscamos dejar probado que efectivamente el diálogo teatral guarda una relación de subordinación respecto al discurso didascálico.⁷⁵ En cuanto a este punto, sin dudas, la prueba más evidente de este vínculo se halla en el empleo del signo “dos puntos”. Como se sabe, este se utiliza convencionalmente para indicar que lo que está a su derecha es dependiente de la pieza de discurso que lo antecede (García Negroni, 2010: 107).

⁷³ Los investigadores citados en la sección anterior no leen este efecto de sentido en tanto tal y lo confunden con la configuración subjetiva efectiva presente en una pieza teatral. Es por ello que afirman que la enunciación dramática constituye un tipo específico de “discurso sin sujeto”.

⁷⁴ Por motivos de extensión no podemos aquí desarrollar todos los elementos presentes en un TD involucrados en la emergencia del lector modelo. En Zucchi (2020) se describen en detalle.

⁷⁵ Nótese, al respecto, cómo esta hipótesis discute implícitamente con la caracterización ya clásica que Ingarden (1971) hace del género de TD. Como se sabe, el autor propone las etiquetas “texto primero” y “texto segundo” para describir a las réplicas y a las didascalias, respectivamente. Esta denominación, por su parte, busca reflejar el carácter acotacional del discurso didascálico y su dependencia respecto al discurso de los personajes. Desde nuestra perspectiva, y como esperamos dejar aquí mostrado, la relación de subordinación es inversa.

No obstante, y dejando de lado esta cuestión, son las *didascalias particulares* (DP), aquellas que están escritas entre paréntesis luego del nombre del personaje, las que confirman la existencia de una organización de tipo jerarquía. Estos enunciados, como mostramos en Zucchi (2021), se especializan en comentar la enunciación de los personajes (en particular, incorporan información relativa a la pronunciación efectiva de las réplicas en el marco de la situación dramática). Ahora, si se las analiza en términos morfo-sintácticos, se puede observar que la alta ocurrencia que presentan de participios, gerundios y sintagmas preposicionales hace que estos fragmentos oracionales funcionen como un circunstancial que modifica a un *verba dicendi* que está elidido. En otras palabras, la falta de autonomía sintáctica que caracteriza a las DP insta a leer que existe un verbo de decir que está siendo omitido y que constituye el objeto de comentario de esa DP.

Para clarificar la exposición, presentamos a continuación un ejemplo. En la muestra “Juan (llorando): Hemos perdido todo” la didascalia “llorando” describe la enunciación de Juan. Ahora, si se analiza sintácticamente la oración, el gerundio opera como un circunstancial que, necesariamente, modifica a un verbo principal. Esta exigencia gramatical es la que prueba que existe un verbo de decir tácito. En términos parafrásticos, entonces, la muestra se podría traducir de la siguiente manera: “Juan dice llorando: “Hemos perdido todo””. Es más, si esta hipótesis es correcta, las réplicas constituyen entonces el objeto directo del verbo de decir elidido, tal como sucede en los demás casos de DD. Así quedaría probada la relación de subordinación entre las didascalias y el discurso a cargo de los personajes.⁷⁶ El siguiente esquema resume nuestra propuesta en torno al funcionamiento sintáctico-semántico de la enunciación dramática:

	Enunciación dramática	Paráfrasis
Ejemplo	Juan (llorando): Hemos perdido todo.	Juan dice llorando: “Hemos perdido todo”.
Función sintáctica		(Sujeto) (Verbo) (Circunstancial) (Objeto directo)

⁷⁶ Se podría reprochar que en este esquema las DP y las réplicas operan al mismo nivel sintáctico. Sin embargo, el uso de paréntesis que caracteriza a las DP las convierte en adjuntos circunstanciales. En efecto, estos signos se utilizan para enmarcar incisos, aclaraciones o informaciones complementarias y tienen “escasa o nula vinculación sintáctica con lo que antecede y sigue en el discurso” (García Negroni, 2010: 199). En ese sentido, siempre funcionan como anexos de la estructura principal (se pueden elidir sin que la oración se vuelva agramatical).

Componentes	DAt (DP): Réplica	DAt [decir] (DP): Réplica
-------------	-------------------	---------------------------

Tal como se puede observar, son las características morfológicas y sintácticas de las didascalias las que evidencian que las réplicas representan efectivamente un discurso que está siendo citado.⁷⁷ En tanto tal, y como se viene insistiendo, siempre aparecerá evaluado de algún modo. En el próximo apartado se estudian justamente los efectos de sentido asociados a esta configuración enunciativa.

Ocultamiento del sujeto y efecto de objetividad en el texto dramático

Luego de describir los atributos principales de la enunciación dramática y de mostrar que esta apuesta a un diseño de dos niveles ordenados jerárquicamente, quedan pendiente por estudiar las consecuencias que esta disposición tiene en el proceso de construcción de sentido del TD.

Al respecto, como se viene argumentando, en tanto caso de DD, toda pieza dramática establece un *efecto de objetividad* sobre las réplicas: invita a leer estos enunciados *como si* fueran lo que efectivamente dicen los personajes. En otras palabras, se persigue instalar la idea de que el diálogo teatral es autónomo (*i.e.*, no mediado) y, en consecuencia, objetivo. Nótese, al respecto, que esta es la caracterización del género propuesta originalmente por Aristóteles (1999) y reproducida por un número considerable de investigadores pertenecientes a la llamada “Semiótica teatral” (cf. Barko y Burgess, 1988; De Toro, 2008; Helbo, 2012; Pavis, 1988; Ubersfeld, 1989). No obstante, y como se desprende de estas páginas, esto no es más que un efecto de sentido que surge del propio diseño enunciativo característico del género. De hecho, todos los atributos distintivos de la enunciación dramática apuestan a la construcción de este simulacro: como mostramos, la ausencia de comillas y de verbos de decir y el empleo del tiempo presente en las didascalias debilitan el carácter citativo de las réplicas. De este modo, se propicia que estas sean percibidas como discursos que no están siendo introducidos desde un punto de vista particular.

⁷⁷ Si bien es cierto que las marcas de alteridad están debilitadas, estos elementos constituyen evidencia suficiente para concebir a la enunciación dramática como un caso particular de discurso directo. Esto, por su parte, desacredita a aquellos autores que conciben al TD como un ejemplo de discurso directo libre (cf. García Barrientos, 2012). En efecto, el hecho de que en este dispositivo se indique con precisión a quién se le debe atribuir la responsabilidad enunciativa de cada porción de discurso vuelve inexacta una descripción de esas características.

En el mismo sentido, el decir despersonalizado al que apuesta el discurso didascálico no hace otra cosa que potenciar este mecanismo, puesto que enmascaran la figura del *Locutor-Dramaturgo*. En efecto, fruto de esta configuración enunciativa, su presencia se oculta y, así, el TD *parece* un discurso “sin sujeto”, sin una voz responsable de introducir y modalizar lo que dicen los personajes.

En definitiva, lo que se pretende defender aquí es que la enunciación dramática –en su diseño canónico– constituye un caso extremo de *show* (Booth, 1961), es decir, un modo narrativo en el que la posición narrador se encuentra debilitada y, en consecuencia, se refuerza el carácter verosímil de la situación dramática. Esta última aparece frente al lector entonces, y como consecuencia de este dispositivo enunciativo, como un universo autónomo, no narrado y, por tanto, no subjetivo. La especificidad del género radicaría, por consiguiente, en la apuesta a un *simulacro*: el diálogo teatral emerge *como si* fuera independiente de una instancia enunciativa ocupada de introducirlo. Así, se encubre el hecho de que la naturaleza de las réplicas es la de ser un discurso que está siendo citado (y, en consecuencia, valorado de alguna manera). De este modo, *parece* que los personajes se expresan sin ningún tipo de mediación.

A modo de conclusión

Enmarcada en una perspectiva dialógica y polifónica de la significación, este texto pretendió revisitar la ya clásica caracterización del género dramático como un caso específico de *dobles enunciación*. Luego de examinar la definición tradicional del concepto y de estudiar el modo en el que, retomado por la teatrología, nos dedicamos a analizar su productividad para el examen del dispositivo de enunciación del TD.

En cuanto a este punto, mostramos, en primer término, que las piezas dramáticas reproducen un tipo particular de discurso referido en estilo directo. Este se distingue por la ausencia de comillas, rayas y verbos de decir introductorios de cita y por poseer, como marcas de alteridad, el signo “dos puntos” y las *didascalias atributivas* (sintagmas nominales que señalan la identidad del responsable de la réplica). Además, la enunciación citante se caracteriza por el empleo del presente del indicativo (que establece una relación de simultaneidad entre tiempo del discurso y tiempo de la historia) y por una configuración esencialmente despersonalizada, en la que se oculta la presencia de la voz a cargo del discurso.

En segundo término, y con esta caracterización como plataforma, se buscó dejar probado que el vínculo entre el discurso didascálico y los diálogos sigue efectivamente la lógica de la *dobles*

enunciación, i.e., reproduce un esquema de dos niveles ordenados jerárquicamente. Al respecto, se mostró que son las *didascalias particulares* (enunciados escritos entre paréntesis que acompañan las réplicas de los personajes) aquellas piezas de discurso que demuestran la existencia de un vínculo de subordinación entre estos dos tipos de enunciados. En efecto, el hecho de que sintácticamente funcionen como un circunstancial hace ver que las réplicas operan como el objeto directo de un verbo de decir que se encuentra elidido.

Dar cuenta de la existencia de esta relación de dependencia, como se indicó, es crucial a los efectos de evaluar la particularidad que tiene el proceso de construcción de sentido en el género. De hecho, asumir que el diálogo teatral representa un tipo de discurso citado implica ver también que este no es neutro ni objetivo, sino que siempre está siendo evaluado de algún modo. No obstante, y aquí radica el efecto de sentido principal, todo TD hace uso de los recursos reseñados en estas páginas para instalar la idea que réplicas representan un discurso autónomo.

Sin embargo, como se viene argumentando, todo discurso es inherentemente subjetivo (García Negroni, 2009) y el texto dramático no constituye una excepción. Un análisis lingüístico exhaustivo puede siempre reconocer el posicionamiento enunciativo desde el cual la situación dramática es presentada. Su identificación es crucial, puesto que de él depende el *contrato de lectura* (Verón, 1985) al que apuesta el material. En otras palabras, la ubicación del *Locutor-Dramaturgo* y la evaluación que esta “persona del discurso” haga de la diégesis define en buena medida el lugar desde el cual el *lector modelo* queda invitado a leer los sucesos relatados.

Esperamos en futuros trabajos analizar obras teatrales específicas para mostrar la productividad de describir la enunciación dramática de esta manera. En particular, aspiramos a identificar la relación que existe entre la modalización de las réplicas y la orientación argumentativa que se asume en los textos.

Bibliografía

Abirached, R. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

Abuin, A. (1997) ¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito. En *Signa*, vol. 6, pp. 25-39.

Aikhenvald, A. (2008) Semi-direct speech: Manambu and beyond. En *Language Sciences*, vol. 30, pp. 383-422.

Arenas Ulloa, C. (2018) Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus (Tesis de grado inédita). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Aristóteles (1999) *Poética*. Madrid, Gredos.

Authier-Revuz, J. (1984) Hétérogénéité(s) énonciative(s) (Trad. M. Constenla). En *Langages*, vol. 73, pp. 98-111.

Bajtín, M. ([1979] 2002) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

Barko, I. y Burguess, B. (1988) La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro. En *Lettres Modernes*, pp. 76-95.

Benveniste, E. ([1966] 1985) *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI.

Bobes Naves, C. (1985) Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo. En *Boletín Hispánico*, vol. 87, num. 3-4, pp. 305-335.

Booth, W. (1961) *The rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press.

Caldas-Coulthard, C. (2004) On reporting reporting: the representation of speech in factual and factional narratives. En Coulthard, M. (ed.), *Advances in Written Text Analysis*, pp. 295-308. Londres y Nueva York, Routledge.

Caldiz, A. (2019) Puntos de vista evidenciales y entonación. En *Antares*, vol. 11, num. 23, pp. 53-74.

Charaudeau, P. (2013) *Discurso das mídias* (Trad. A.M.S. Correa). San Pablo, Contexto.

Clift, R. (2007) Getting there first: Non-narrative reported speech in interaction. En Holt, E. y Clift, R. (eds.), *Reporting on talk: Reported speech in interaction*, pp. 120-149. Cambridge, Cambridge University Press.

De Marinis, M. (1982) *Semiótica del Teatro* (Trad. G. Camilletti). Milano, Bompiani.

De Toro, F. (2008) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna.

Doury, M. (1998) El argumento de autoridad en situación. En *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, vol. 17-18, pp. 89-112.

Ducrot, O. (1984) *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Paidós.

Ducrot, O. y Todorov, T. (2011) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Eco, U. (1981) *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

García Barrientos, J. L. (2012) *Cómo se comenta una obra de teatro*. México, Paso de gato.

García Negroni, M. M. (2009) Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia. En *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita*, vol. 7, pp. 15-31.

(2010) *Escribir bien en español. Claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

(2016) Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación. En *Letras de Hoje*, vol. 51, num. 1, pp. 7-16.

(2018) Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político. En *Oralia*, vol. 21, pp. 223-236.

(2019) El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía, puntos de vista evidenciales y puntos de vista alusivos. En *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, num. 2, pp. 521-549.

(2021) Tiempos verbales y puntos de vista evidenciales citativos: acerca de los valores citativos del futuro, del condicional y del imperfecto. En *Signos*, vol. 54, num. 106, pp. 376-408.

García Negroni, M.M. y Hall, B. (2020) Procesos de subjetivación y lenguaje inclusivo. En *Literatura y lingüística*, vol. 42, pp. 275-301.

García Negroni, M.M., Libenson, M. y Montero, A.S. (2013) De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido. En *Revista de Investigación Lingüística*, vol. 16, pp. 237-262.

García Negroni, M.M. y Tordesillas, M. (2001) En torno a las voces del discurso y a la polifonía enunciativa. En *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, pp. 152-199. Madrid, Gredos.
Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires, Galerna.

Ingarden, R. (1971) Les fonctions du langage au theatre (Trad. C Bobes Naves). En *Poétique*, vol. 8, pp. 531-538.

Issacharoff, M. (1981) Texte théâtral et didascalecture. En *Modern Languages Notes*, vol. 96, num. 4, pp. 809-823.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) *La Enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.

Maldonado González, C. (1999) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe.

Pavis, P. (1988) *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

Reyes, G. (1995) *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid, Arco Libros.

Rubio Montaner, P. (1990) La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos. En *Anales de filología hispánica*, vol. 5, pp. 191-201.

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

Vaisman, L. (1979) La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. En *Revista Chilena de Literatura*, vol. 14, pp. 5-22.

Verón, E. (1985) El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, pp. 181-192. París, IREP.

Villegas, J. (1971) *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile, Universitaria.

Voloshinov, V. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.

Zucchi, M. (2017) Hacia una descripción del género texto dramático como obra literaria. En *Reflexión académica en diseño y comunicación*, vol. XXXI, pp. 165-170.

(2018) Hacia una descripción lingüística del género texto dramático. En *Reflexión académica en diseño y comunicación*, vol. XXXVI, pp. 169-174.

(2020) El ethos autoral en la Heptalogía de Hieronymus Bosch de Rafael Spregelburd. Subjetividad autoral en el género texto dramático desde una perspectiva polifónico-dialógica de la enunciación (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de las Artes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

(2021) El discurso didascálico. Una tipología revisada. En *Telón de fondo*, vol. 33, pp. 81-102.

(2022) La función de las didascalias en la indicación de las causas de la enunciación dramática. En *Signo y seña*, vol. 41 (en prensa).

Prácticas escénicas y lenguaje para una poética de resistencia en el teatro de Buenos Aires

Carla Pessolano⁷⁸
(IIT-UNA-DAD / CONICET / UFC)

Palabras Clave: resistencia - ensayo – actuación – proceso de creación – metaforología

Resumen

En este trabajo se buscará indagar sobre una serie de conceptos errantes que configuran la práctica de un grupo de creadores que, sin unirse fácticamente para sus creaciones, presentan conjuntos de rasgos discursivos recurrentes. Esto permitiría pensar que sus pensamientos -que operan al modo de soportes evanescentes- escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo.

Presentación

En el vasto arco de la producción discursiva que se genera en el campo de las praxis escénicas hay múltiples tipos de acuerdos: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones, aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar.

En este trabajo se buscará indagar sobre una serie de conceptos errantes que configuran la práctica de un grupo de creadoras y creadores que, sin unirse fácticamente para su quehacer, presentan conjuntos de rasgos discursivos recurrentes. Esto permitiría pensar que sus pensamientos, que operan al modo de soportes evanescentes, escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo.

En la indagación que desplegamos en trabajos previos en torno a las definiciones - principalmente- efímeras que circulan en el campo de la escena se buscó visibilizar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de una constelación de creadoras y creadores que llamo de resistencia. Así es que, en la actualidad, me encuentro en la tarea de condensar una serie de términos disciplinares y estudiar los modos en que se generan esos términos para intentar ver cómo inciden en las propias producciones artísticas.

⁷⁸ Carla Pessolano es artista escénica e investigadora teatral. Se doctoró en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté. Es Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC y Licenciada en Actuación por la UNA. Como actriz trabajó en obras de teatro independiente, con funciones en Argentina y en el exterior. Como investigadora es parte del IIT de la UNA donde desarrolla su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET.

Lenguaje y resistencia

“Una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente una definición de los seres humanos en el mundo” afirma Raymond Williams (2009: 30). Al buscar relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales un grupo de artistas describe las prácticas escénicas he tomado como referencia las prácticas de actuación desde diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones similares no impactan en la producción de campos poéticos parecidos. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una lectura diacrónica, ya que al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales encontramos decires de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy.

Así es que la producción de decires y la producción de saberes asociada a esos decires es profusa y amplia, pero tiene una característica singular, pareciera tratarse de conceptos que surgen en ensayos. Esto se deduce al ver que presentan algunos rasgos peculiares que los agrupan: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata -en muchos casos- de núcleos metafóricos que se atreven a intentar decir lo indecible, arriesgan descripciones sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer.

Al hacer foco en la distancia entre las prácticas y el modo de enunciar las prácticas seguimos el trabajo de Michel de Certeau cuando refiere a la enunciación de las prácticas y al uso como una “nudosidad inseparable del ‘contexto’” (De Certeau, 1996: 40) del cual, normalmente -y de manera abstracta- se la suele distinguir. Uno de los elementos principales de nuestro trabajo es la detección de esos términos que suelen insertarse como indistinguibles de las prácticas, justamente, para recoger información acerca de su procedencia. En el caso de las metarreflexiones emanadas de las praxis escénicas contemporáneas, esas “nudosidades” permitieron ir en busca de un recorte específico para agrupar artistas que pensarán su práctica y produjeran este tipo de material reflexivo que podría ser analizado a partir de diversas fuentes en que cupiera registro de los mismos. En esa investigación, los artistas que conformaron nuestro corpus son aquellos para quienes la actuación es entendida como territorio de resistencia en las praxis de la escena y para abordar su producción discursiva comenzamos haciendo un relevamiento acerca de los modos de nombrar y los espacios que existen para hacerlo.

Al darle entidad a los discursos de espesor (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada”) que se hallaban en diversos materiales textuales y no únicamente publicaciones legitimadas por la academia o la crítica, se evidenció posible el armado de un objeto apoyado en la diversidad de las fuentes. Así y todo, las fuentes que centralizan esos decires suelen tener alguna instancia de procesamiento inevitable: los artículos previos a ser publicados, las notas periodísticas en las desgrabaciones ajenas y las descripciones generales de las propias praxis al salir del campo específico del ensayo y de la clase.

En este relevamiento de los decires de la creación sería imposible -y probablemente estéril- pretender agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en teatro. No obstante, la creación de ligazones, coincidencias y redes para estudiar los vínculos entre la práctica y la reflexión sobre la práctica es sumamente productiva para estudiar las características singulares de las concepciones de teatro que tienen ciertas constelaciones de creadoras y creadores en los territorios. Así y todo, cabe destacar que el pensamiento que los artistas puedan desarrollar sobre su obra de ningún modo clausura el sentido de la obra en sí. Por el contrario, haciendo foco en el pensamiento inmanente a todo material escénico, es evidente que esas reflexiones (del artista sobre su obra y de la obra en sí misma) conviven con otras (que son las que pueden aportar críticos, investigadores, historiadores, etc.).

Durante mi investigación posdoctoral, a partir de estas conceptualizaciones, delineé el armado de un glosario de ‘palabras clave’ (Williams, 2003). Palabras que son constitutivas de los saberes de la escena en nuestro campo teatral y que las reconoce como herramientas del pensamiento de los creadores -en esta dirección trabajé puntualmente sobre constructos metafóricos a partir de la *Metaforología* de Hans Blumenberg (2003)-. En algunos casos se trataba de metáforas en sentido estricto y en otros casos de léxicos con sentido figurado a partir de los cuales las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica.

Un pensamiento de resistencia

Indudablemente, la dimensión crítica sobre la escena y la sistematización de materiales documentales puede ser potenciada por la perspectiva singular y específica de las creadoras y creadores del campo teatral. En estudios precedentes hemos comprobado que en la tradición teatral argentina hay un profuso pensamiento emanado de la práctica escénica que puede ser

concebido en términos de teoría (no por esto necesariamente sistemática). Durante esa investigación se tomó como caso testigo a un grupo de artistas que operan como referentes ineludibles en lo que a reflexión acerca de la praxis de actuación respecta y que entienden esa praxis como confluencia entre cuerpo y resistencia. En la actualidad, ese grupo se extiende a varios exponentes más dentro del campo teatral de Buenos Aires que, se intuye, se encuentran alineados con la concepción de cuerpo de actuación de este grupo originario que he clasificado como propiciadores y continuadores en su pensamiento en torno a las praxis de actuación. Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa, Analía Couceyro, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa son los creadores y creadoras que hoy nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia.

Concretamente, tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

Actuación, cuerpo, poética y resistencia

De manera provisional, estos serían los cuatro vectores que funcionan como nodos conceptuales y permiten ordenar los elementos centrales del tipo de poéticas que se vuelven productoras de los discursos sobre las prácticas actorales para las y los creadores de resistencia. Desde estos constructos del decir se puede observar, además, que algunas de las categorías emanadas del campo autorreflexivo de la actuación fueron abordadas por varias autoras y autores en simultáneo, en muchas ocasiones sin saberlo. En algunos casos, se puede observar con claridad el modo en que algunos de estos términos, a su vez, contienen a otros. Son especies de recortes lexicales que incluyen universos conceptuales semejantes, pero no idénticos. A partir de cada uno de estos cuatro lexemas, entonces, se pueden armar redes que permiten abordar toda una serie de

sublemas que podrían servir para pensar la actuación y el teatro. Sin voluntad de exhaustividad -y en el marco de una investigación en proceso- relevamos algunos de ellos para cada uno de los vectores mencionados.

En el caso de la idea de Actuación, por ejemplo, podemos tomar la tríada que configuran las nociones de Espacio, Fuga y Punto de vista. Este trio de conceptos se encuentra muy presente – y de modo frecuente- en abordajes descriptivos de las praxis actorales dentro del grupo de creadoras y creadores de resistencia. Estas nociones (que se encuentran principalmente en los decires de Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, creadores que clasifiqué como propiciadores de esa concepción de escena resistencial) funcionan para un armado conceptual que se centra en la conciencia del cuerpo de actuación al saberse mirado. Este fenómeno se da lateralizando la dimensión de la actuación al contemplar al espectador como un colectivo que presencia un orden de relaciones impactando, a su vez, sobre ese cuerpo actoral.

En la idea de Cuerpo hemos relevado una tríada que se organiza a partir de las nociones de Cuerpo editado, Cuerpo poético y Cuerpo como campo teórico. Dentro de esta triangulación, cuando María Onetto define a la actuación como “un cuerpo que decide atravesar una experiencia”, o Analía Couceyro refiere a la actuación como “presente absoluto” las concepciones de ambas pueden trenzarse con la constelación conceptual que vincula las ideas de actuación como una “conquista del cuerpo para sí mismo” de Alejandro Catalán, o la idea del actuar como “pasaje de intensidades” de Pavlovsky o la noción de “impulsos interactuantes” de Alberto Ure. En todos los casos, se trata de modos de enunciar una concepción de la actuación centrada sobre los cuerpos en el espacio en contraposición a una escena centrada en el texto o únicamente en las pautas de dirección.

Por su parte, en el vector poética podemos incluir las ideas de lenguaje, Tráfico y Canal. Esto incluye tanto la idea de Bartís de la búsqueda de conformar un abordaje actoral que funcione como una “máquina autónoma de producción de teatralidad” (Bartís, 2018), la idea de Cappa de “tráfico de emociones” (Cappa, 2015) para el uso del texto como gatillo para producir actuación y la concepción “la palabra como material” (Couceyro, 2020) de Analía Couceyro cuando afirma que cualquier tipo de material escritural -incluso los que pueden considerarse insignificantes- puede ser útil para producir escena generando un impacto directo sobre la corporalidad específica del actor y la actriz.

Finalmente, la idea de resistencia propiamente dicha contiene a la tríada flujo, fragilidad y potencia. Y esto permite incluir, dentro de la concepción de flujo, la idea de “cuerpo de actuación

como catalizador” (Cappa, 2015: 18), un actuar desde el “arder” en Onetto (Onetto en Pages y Aguilera, 2021); en la concepción de fragilidad podría incluirse las ideas de “vacío” y “despojo del ser social” a través de la actuación (Garrote, 2015: 38); y en la concepción de potencia la lectura de una “escena total” (Boris, 2020) en un espacio-tiempo teatral.

En las relaciones posibles entre estos conceptos encontramos, a nuestro entender, un núcleo central que contiene modos de saber específicos que se ubican al interior de una comunidad de creadores. Estas zonas imprecisas (puesto que se trata de léxicos que se pueden recuperar solo parcialmente y presentan variaciones, evolucionan, mutan) conviven con otros -más transparentes- y todo ese conjunto conforma el idioma de una praxis. Si bien hoy estas redes funcionan de modo tentativo el paso siguiente sería ver cuánto de este tipo de terminología aparece efectivamente en el campo del ensayo y la clase (como constructos explícitos de producción de decires efímeros y precarios). Se trata de términos que -sin cristalizar su sentido- van actualizando las variantes de su uso en la práctica corriente. Si bien en el marco de este escrito tomamos solo algunos de estos casos como redes en latencia, desde estas entradas, hemos visto que se puede acceder a pensar un recorte de la actuación como espacio de resistencia. Al hacerlo, estas nociones se aglutinan como líneas de fuerza capaces de exhibir las complejidades de una praxis.

Bibliografía

Bartís R. (2003) *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.

Bartís, R., Desmarás, J., Zapata L. (2018) *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Blumenberg, H. (2003) *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.

Boris, S. (2020) *Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas*. Universidad Nacional de las Artes.

Cappa, B. (2015) “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas”. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

Catalán, A. (3 de septiembre de 2011). “Un éxito”. En línea: <<http://alecatalan.blogspot.com/2011/09/>> (consulta: 10-10-2021)

Couceyro, A., «Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone» En línea: <<https://www.instagram.com/p/CEiQptgpuPh/>> (consulta: 30-08-2020).

De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Garrote, A. (2015) "Se puede ver el cristal roto". *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

Mannarino, J. M. (2009) "El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán". *Revista Telón de fondo* No. 9.

Pagés, P. y Aguilera, M. (s/f) "María Onetto: 'Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador'" *Revista Ruda*. En línea: <<https://revistaruda.com/2021/07/20/maria-onetto-necesaria-energia-intensa-para-soportar-mirada-del-espectador/>> (consulta: 1-04-2022)

Pavlovsky, E. (2001) *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

Pellettieri, O. (1998) "El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

Rodríguez, M. (2000) "La puesta en escena emergente y su futuro". *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.

Ure, A. (2003) *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.

Williams, R. (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

(2009) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Reescrituras y nuevas formas poéticas. Sueño de una noche guaraní, de Mauro Santamaría

Civitillo, Susana Mirta
Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL., UBA;
Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CTPCBA)
susanacivitillo@yahoo.com.ar
suscivitillo@gmail.com

Palabras clave: Poética Comparada – micropoéticas – re-enunciación – reescritura

Resumen

Dentro del núcleo Poéticas Comparadas, nuestra ponencia aborda la temática de la adaptación teatral y la reescritura con la finalidad de describir, en primer lugar, algunos criterios sobre los componentes que las conforman y, en segundo lugar, destacar la relevancia de las mismas. En este caso, nos ocuparemos de las relaciones entre el texto/obra fuente *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, y la reescritura de Víctor Santamaría, *Sueño de una noche guaraní*, considerada por su autor como una “versión libre” de la primera. El marco teórico está basado en: a) las conceptualizaciones de Poética, Poética Comparada y de poésis, elaboradas por Jorge Dubatti en diversas obras de su autoría (2007; 2008; 2019; 2020; 2021); b) las definiciones de poéticas y micropoéticas del citado autor en los trabajos mencionados; c) el concepto de liminalidad (Dubatti, 2016); d) el concepto de “estados del texto”, de Roger Chartier (2016), tema importante para conocer aspectos de Shakespeare como dramaturgo. Aunque no existen evidencias de los manuscritos originales del autor, se cuenta con reconstrucciones de sus textos dramáticos, aportes de los actores y anotaciones en aquellos, ediciones tempranas, entre otra documentación conservada. Una cuestión muy tratada por investigadores es el hecho de que Shakespeare construía sus obras a partir de historias ya existentes, circulantes entonces, a las que recreaba y dotaba de innovación con otros procedimientos y un lenguaje poético propio. Mauro Santamaría elabora su propia adaptación del texto fuente a través de una dramaturgia que lo reterritorializa en las dimensiones espacial, temporal, lingüística y cultural. Establece vínculos entre el mundo mítico retomado por Shakespeare de las culturas celta, bretona, germánica, anglosajona, medieval, y los seres mitológicos de la cultura guaraníca. La presencia de esta esfera mágica, sobrenatural, recontextualizada, conforma una poésis que actualiza el valor del mito en la subjetividad social.

Presentación

En la presente ponencia, nos ocuparemos de las relaciones entre el texto/obra fuente *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, y la reescritura de Víctor Santamaría, *Sueño de una noche guaraní*, considerada por su autor como una “versión libre” de la primera. Se aborda aquí la temática de la adaptación teatral y la reescritura con la finalidad de describir, en primer lugar, algunos componentes y características que conforman cada una de ellas y, en segundo lugar, destacar la relevancia de las mismas en razón de la relevancia y originalidad de las mismas. Aunque brevemente, es necesario precisar el marco teórico dentro del cual hemos situado nuestro trabajo. Nos referimos a: a) las conceptualizaciones de Poética, Poética Comparada y de poésis, elaboradas por Jorge Dubatti en diversas obras de su autoría (2007; 2008; 2019; 2020; 2021); b) las definiciones de poéticas y micropoéticas del citado autor en los trabajos mencionados; c) el concepto de

liminalidad (Dubatti, 2016); d) el concepto de “estados del texto”, de Roger Chartier (2016), tema importante para conocer aspectos de Shakespeare como dramaturgo.

Cuando hablamos de texto u obra fuente en el caso de William Shakespeare, resulta imprescindible partir de la base de que no existe un manuscrito original o texto único fijado para siempre puesto que no hay tales evidencias. Sí se cuenta con reconstrucciones de sus textos dramáticos, aportes de los actores y anotaciones en aquellos, ediciones tempranas, entre otra documentación conservada. Una cuestión muy tratada por investigadores es el hecho de que Shakespeare construía sus obras a partir de historias ya existentes, circulantes entonces, a las que recreaba y dotaba de innovación con otros procedimientos, recursos, y muy especialmente, con un lenguaje poético propio. Según veremos, son numerosas las fuentes a las que acudía, tanto las provenientes de obras teatrales como de diversos contextos histórico-culturales.

Mauro Santamaría elabora su propia adaptación del texto fuente, *Sueño de una noche de verano* (1595), a través de una dramaturgia que lo reterritorializa en las dimensiones espacial, temporal, lingüística y cultural. Establece vínculos entre el mundo mítico retomado por Shakespeare de las culturas celta, bretona, germánica, anglosajona, medieval, y los seres mitológicos de la cultura guaranítica. La presencia de esta esfera mágica, sobrenatural, recontextualizada, conforma una poéisis que actualiza el valor del mito en la subjetividad social.

Secciones

1. Reescrituras y nuevas formas poéticas

De acuerdo con lo expresado en párrafos precedentes, la perspectiva y criterios de análisis que adoptamos propone un cierto distanciamiento respecto de las valoraciones basadas en la mayor o menor fidelidad al texto fuente y apunta a aportar otra visión acerca de las adaptaciones y reescrituras, compartida con diversos estudios de Teatro. Las y los teatristas muy frecuentemente construyen, a través de su concepción artística, verdaderas micropoéticas o poéticas que podrían caracterizarse “en segundo grado”, dada su procedencia de un texto u obra fuente, generalmente inscripta en otra Poética, en otro espacio socio-histórico. Hemos extrapolado y aplicado en esta caracterización el concepto de las literaturas traducidas como “literaturas en segundo grado”, denominadas así por algunos autores. Creemos que tal concepto puede extenderse a las poéticas que adquieren relativa autonomía y originalidad respecto de los textos u obras fuente.

Partimos de la concepción de discurso teatral en tanto cuerpo de lenguajes en movimiento, constituido por la palabra, el silencio, la corporalidad, el espacio escénico, la música, la iluminación,

los dispositivos tecnológicos. Es una base que implica una comprensión más holística que la mera lectura, escritura, trabajo sobre la letra desconectada de su virtualidad dramática. Implica también una inmersión en el mundo de la obra o texto de partida y en el posible acontecimiento teatral posterior. Es decir, significa entrar en las propiedades y características que hacen a la singularidad de ambas piezas. La predominancia de ciertos tópicos, la morfología de los enunciados, tanto verbales como no verbales, la musicalidad, los ritmos, la construcción de escenas/secuencias dramáticas, el silencio signifiante, entre otros componentes, constituyen la matriz poética de la obra de partida y de la traducción, adaptación o reescritura. Estas cuestiones están estrechamente vinculadas con la Poética y la Poética Comparada.

Retomamos las definiciones de Jorge Dubatti sobre ambos temas con el objeto de centrar los ejes del presente trabajo: “La Poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poésis teatral y de la zona de experiencia que esta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación” (Dubatti, 2008:76). Destacamos en este punto los conceptos de “poésis teatral”, “complejidad ontológica” y “zona de experiencia” puesto que conforman la matriz poética de las obras. En el caso de *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría, construyen una poésis muy basada en los territorios culturales, recontextualizados y re-subjetivados, de la región, en particular, la provincia de Corrientes. La alta presencia de la herencia guaraní es recreada por el dramaturgo, a partir de las observaciones y estudio de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, en la que encuentra zonas en común entre los seres mitológicos, la esfera mágica, las creencias, del mundo medieval/isabelino de la obra fuente y los propios del universo guaraní. Volviendo a la otra definición anunciada en este párrafo, “Poética Comparada es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica” (Dubatti, 2008:78). En suma, situamos las adaptaciones, reescrituras y versiones, dentro del marco de las poéticas y no, de paralelismos o valoraciones en cuanto a la fidelidad respecto del texto dramático de partida.

Lo expresado anteriormente nos lleva a otra cuestión importante. ¿A qué nos referimos cuando decimos texto fuente o texto de partida? En el caso del Teatro clásico, el de Shakespeare y otros dramaturgos distantes en el tiempo histórico con limitadas posibilidades de acceso a su trabajo, es imprescindible conocer aspectos de la materialidad textual considerada fuente. El historiador e investigador Roger Chartier (2016: 171-254) establece algunos principios muy relevantes en varios sentidos, especialmente en relación con los textos de Shakespeare, pero aplicables a otros autores. Describe diversas situaciones que, en general, atraviesan las obras en su recorrido, entre

producción, escritura, ediciones, traducciones. Fundamenta y formula el postulado de que no existe un texto único ideal, fijado para siempre, sino “estados del texto”. Lo expresa de la siguiente manera:

Las significaciones de las obras cambian incluso cuando su texto no lo hace. Pero hay casos en los que es en la obra misma, modificada en su literalidad, donde la historia introduce variantes textuales y transformación del sentido. Tanto en una situación como en otra, lo que el autor ha escrito no es más que la matriz de variaciones, cuyos agentes son múltiples censores que exigen correcciones y enmiendas, editores que tienen en mente los gustos e intereses de sus lectores, actores que ajustan las piezas a las expectativas de sus públicos y a las necesidades de la actuación (Chartier, 2016:171)

Por otra parte, Chartier demuestra, basándose en el estudio de diversas ediciones cómo los editores atribuyen la obra a un autor singular y “borran” la realidad colectiva del teatro (2016: 215-222). Las y los teatristas que abordan el trabajo artístico de traducciones, adaptaciones, reescrituras y versiones, dedican mucho tiempo a leer, revisar, hacer acopio de materiales previos.

2. William Shakespeare y Mauro Santamaría. Procesos de creación de la dramaturgia

A continuación, nos referiremos a los procesos de producción tanto de William Shakespeare como de Mauro Santamaría en los cuales veremos el recurso a diversas fuentes. Habitualmente, como hemos dicho al inicio de esta presentación, Shakespeare creaba las historias de sus obras a partir de textos dramáticos o no ya existentes. En *Sueño de una noche de verano*, no puede hablarse de una única fuente. Es más, el universo ficcional desplegado muestra la presencia de varias tradiciones culturales, literarias y teatrales. En cuanto a la estructura dramática, el dramaturgo ha tomado elementos de la comedia griega. Respecto de las historias propiamente dichas, míticas o no, podemos nombrar el mito clásico de Diana y Cupido; El *asno de oro*, de Apuleyo, en la composición del *clown* o bufón *Bottom*; la historia de *Píramo y Thisbe*, retomada del poema *Metamorfosis* de Ovidio; los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer; los seres y relatos mitológicos provenientes del folklore celta, de los antiguos bretones y anglosajones. Sin duda, el contexto social y cultural medieval atraviesa la poética isabelina de finales del siglo XVI. Los enredos, la confusión de identidades cambiadas, forman parte de la estructura de esta comedia, probablemente estrenada para los festejos de la boda de William, conde de Derby, y Elizabeth Vere, ahijada de la reina Isabel I. Es importante también tener en cuenta la celebración de la primavera en el primer día de mayo, aún vigente, denominada *May Day*, durante la cual los jóvenes se divierten y recogen flores, hierbas, frutos, etcétera.

Mauro Santamaría escribió *Sueño de una noche guaraní* como parte de su tesis de Licenciatura en Artes Escénicas por la Universidad Nacional del Nordeste. El dramaturgo, actor, artista plástico y director teatral posee una vasta trayectoria en el campo teatral y cultural. La obra fue publicada por EUDENE en 2021. No ha sido estrenada hasta la fecha, pero destacamos la potencialidad y virtualidad escénica del texto dramático. Creemos que el acontecimiento convivial resignificará sus cualidades. La versión editada incluye el marco teórico, fuentes de lo mágico, las creencias y tradiciones de ambas culturas.

Uno de los nexos centrales que articula y vincula la obra fuente con la reescritura o versión libre es la percepción del mundo, la mirada sobre las cosas, operada simbólicamente a través del brebaje que vierten en los ojos, *Puck*, el duende, en la comedia de Shakespeare y el *Pombero*, ser mitológico, en la versión de Santamaría. El brebaje hace que algunos personajes vean a los demás según sus propios deseos o ilusiones. Cuando el hechizo es suspendido, cada uno ve a la otra u otro tal como es en realidad. Los siguientes pasajes muestran con humor lo que acabamos de decir acerca del denominado “love juice” o jugo del amor:

Puck: Through the forest have I gone,/ but Athenian found I none /On whose eyes I might approve/This flower's force in stirring love [...] (Act Two, Scene Two, lines 72-75)

Titania: (*Awaking*) My, Oberon, what visions have I seen!/ Methought I was enamoured of an ass (Act four, Scene One, lines 70-74).

En este intercambio, Puck relata haber atravesado el bosque para encontrar la flor con la fuerza de despertar el amor. Titania se refiere a la escena del enamoramiento con el bufón Bottom, revestido con una cabeza de asno.

Mauro Santamaría reescribe estos episodios en los diálogos entre *Ñamandú* (el dios del Olimpo guaraní) y el *Pombero* de la siguiente manera:

Ñamandú: A esa flor las *kuñataĩ* del Guarán la llaman *amor desconsolado*. Pombero, en poco tiempo esas flores aparecerán en su fugacidad. Quiero que busques una flor, me la traigas porque su fragancia expandida por el ser viviente hace que este, cuando despierte, se enamore perdidamente de toda criatura que pase por su lado (Cuadro 5).

Una vez cumplidas las acciones del embrujo o *pajé*, *Ñamandú* llama nuevamente al *Pombero* y dice:

Ñamandú: Bueno, señores, para nosotros se terminó la fiesta. Pombero, devuelve la humanidad a este pobre infeliz.

(Señala a Cirilo que está durmiendo)

Pombero: (Pombero le pasa la pluma del *kavure'i* por la cabeza de Cirilo)

Hermano, vuelve a mirá la vida con los ojo' de un vecino común de Guaripola.
Dispertate, huevón, que ya se te pasó tu' cinco minuto' en el paraíso. (Cuadro 9)

La metáfora de la visión de la vida extiende sus alcances por sinécdoque, puesto que el hechizo, los seres mitológicos, lo onírico, el ver a través de la ilusión, remiten al deseo, a las imágenes que habitan en el interior de los personajes y funcionan como velos frente a la realidad. Desde otro punto de vista, en ambas obras se traen a la escena ecos del relato bíblico. Los seres más sencillos y humildes son quienes pueden ver en la oscuridad, el bufón *Bottom* en la obra shakespeariana, el *Pombero*, que no es humano y es feo, deforme, en la obra de Santamaría. Muy particularmente, la cualidad está presente en las escenas en las cuales los trabajadores/actores se distancian de sus personajes o muestran extrañeza. Dicho de otro modo, comprender lo real dentro de un mundo con múltiples formas engañosas, es decir, la denominada “oscuridad”, no depende de la pertenencia a la clase social o de apreciaciones intelectualizadas.

Un procedimiento o recurso dramático muy productivo muy relacionado con la temática lo constituye el denominado “distanciamiento brechtiano”, en palabras del dramaturgo. Los actores y actrices intercambian roles con los personajes que encarnan, formulan comentarios, se dirigen al público, develan la autorreferencia teatral: “Esto es teatro. De mentira nomá se hace todo”, dice *Cumicho* al dar instrucciones a los actores que se harán cargo de preparar una obra para la boda del Intendente del lugar. En los diálogos y escenas, son recurrentes los tópicos del malentendido, las equivocaciones, las identidades cambiadas, las cuestiones de género, la humillación de sí misma por parte de la mujer para lograr ser amada, distintas formas de violencia. Se trata de tópicos que aparecen con naturalidad, solo reparados cuando puede verse la verdad o lo real.

Santamaría estructura un territorio teatral que re-enuncia la obra fuente a través de la apropiación de un campo cultural constituido por un complejo discurso teatral, conformado por el habla, el espacio geográfico, la historia, la permanencia de ciertas creencias, la tradición en el mejor de los sentidos y las costumbres sociales. La variedad de la lengua, el español con fuerte presencia del guaraní, con polifonía de voces, se materializa en un registro del habla coloquial, popular, de la provincia de Corrientes y zonas cercanas. El empleo de esta variedad de la lengua hablada es sumamente significativo. El guaraní está impregnado de imágenes conectadas con la observación de la naturaleza, los sonidos del paisaje, los comportamientos de los seres vivos, la base mítica de ciertas creencias. Por ejemplo, el *pajé* como embrujo, el *kavure'í*, el ave cuyo canto paraliza a sus víctimas y a la que se le atribuyen poderes mágicos.

Se construye mediante componentes clave un territorio polifónico, habitado por la subjetividad social de la región. En la construcción dramática de esa zona se produce la poíesis de la obra. Podríamos adelantar la epifanía del futuro acontecimiento. Por ello, sostenemos que una adaptación no es una mera adecuación al contexto, una actualización más acorde con la temporalidad vigente o un rescate de lo telúrico solamente. Es una re-territorialización, en todo el sentido del término. Se conforma un tercer espacio, un “tercero incluido”, al decir de Jorge Dubatti (2021) y de diversos autores. En otras palabras, la poética de *Sueño de una noche guaraní*, es y no es shakespeareana, es las dos a la vez, desde la re-enunciación.

A manera de cierre

El estudio del texto dramático de Mauro Santamaría nos permite reflexionar sobre varios aspectos que revalorizan las traducciones, adaptaciones, reescrituras y versiones libres, en razón del trabajo previo de las y los teatristas y de la calidad artística de muchas obras. De acuerdo con nuestra opinión, podemos considerar *Sueño de una noche guaraní* dentro del campo de la Poética y la Poética Comparada como una micropoética en segundo grado, denominada así por tratarse de una poética basada en una obra existente. El tema sin duda requiere mayor profundización, pero creemos importante destacar algunas cualidades a manera de fundamentos para incluir esta y otras reescrituras dentro del campo mencionado:

- La más acabada comprensión de la materialidad textual de la obra o texto dramático fuente con vistas a la instancia del proceso de trabajo creador y de un proceso de construcción del lugar de re-enunciación.
- Las adecuaciones de las y los teatristas al contexto espacio-temporal del teatro en la actualidad.
- La capacidad innovadora de las y los artistas conjuntamente con la recuperación de las culturas regionales.
- La producción de conocimiento a partir de la propia praxis artística.
-

Bibliografía

Burgos Almaraz, A. (coord.) (2022) *Presentación del libro Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría. En AINCRIT. Por canal youtube. Visionado: 23 de marzo de 2022.

Chartier, R. (2016) *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI y XVII*. Buenos Aires, Eudeba.

- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires, ATUEL.
- (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, ATUEL.
- (2016) *Teatro-Matriz, Teatro-liminal. Estudio de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, ATUEL.
- Dubatti, J. (2018) Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. En: *Investigación Teatral*, vol. 9, núm. 14. Universidad Veracruzana, México.
- (2019) *Teatro y Territorialidad. Perspectivas del Teatro y Teatro comparado*. Barcelona, Gedisa.
- (2020) Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. En: *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, año 2, núm. 4, pp. 37-45. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2021) Prólogo. Ser y no ser Shakespeare en Argentina. En: *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría. Resistencia, Editorial de la Universidad del Nordeste, EUDENE.
- García Negroni, Ma.M. (coord.) (2015) *Sujeto (s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Buenos Aires, Ampersand.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- Santamaría, M. (2021) *Sueño de una noche guaraní*. Resistencia, Editorial de la Universidad del Nordeste, EUDENE.
- Shakespeare, W. (2004) *A Midsummer Night's Dream*. Nelson Thornes Shakespeare, Reino Unido.
- Thornes, N. y Jurksaitis, D. (2004) Foreword. Introductory Essays. En: *A Midsummer Night's Dream*. Nelson Thornes Shakespeare, Reino Unido.

El Nuevo arte de hacer comedias de Marco Antonio de la Parra

Ortega Criado, Domingo

Profesor de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid /

Doctorando en la Universidad Carlos III de Madrid

domingortega@gmail.com

Palabras claves: Marco Antonio de la Parra – Dramaturgia – Comedia

Resumen

En una conferencia que Marco Antonio de la Parra dictó en la Casa de América de Madrid en 1998, analizó cómo percibía el fin de milenio a través de tres paradigmas. El primero era el retorno a la idea de mito historiográfico del apocalipsis milenarista vivido en Europa mil años antes. En segundo lugar, habló del símil con *Titanic* de James Cameron. El hundimiento de aquel transatlántico era, en cierto modo, el del mito de la modernidad, que ahora se retomaba con un simulacro filmado en tono melodramático y en el que el autor chileno percibía el naufragio de las ideologías. Por último, descubría un paralelismo entre la naturaleza del teatro barroco y el fin de siglo, lo que le motivó a explorar los límites de la comedia como género. Ya superado su último periodo de escritura, apuntó su intención de volcarse en la comprensión del nuevo modelo social que imponía ese patrón global, en el que el neoliberalismo había abierto la necesaria reflexión sobre la fuerte brecha social que se estaba consolidando y la posibilidad de investigar un “Nuevo arte de hacer comedias” contemporáneo, en referencia a la poética de Lope de Vega.

El resultado fue la escritura de, entre otras obras, *Paul & John* y *Querido Coyote* (2000), *SOFá* (2005, escrita en 2000), *Auto sacrogenital* (2001, escrita en 2000), *(Estamos) En el aire* (2002a, escrita en 2001), *La vuelta al mundo* (2002b, inédita), *Road Movie* (2004b, inédita) o *Decapitation* (2004a, inédita).

En este estudio, que parte de una tesis bajo la dirección del Dr. Julio Enrique Checa Puerta en la Universidad Carlos III de Madrid, se propone un análisis de las obras de este periodo, en las que los personajes se muestran en platós de televisión, dentro de películas absurdas, en aeropuertos imposibles. La sangre, la violencia o el instinto prohíben el amor e impiden el nacimiento de un hombre nuevo. El lenguaje, una vez fragmentado el discurso, rompe los límites de los géneros dramáticos, que se mezclan en una espiral componiendo una novedosa tragicomedia.

Marco Antonio de la Parra como artista y psiquiatra tiene fascinación por el abismo. Desde esta identidad vocacional surge el autor teatral. Escuchar el abismo y darle voz, eco al menos, huella de su presencia en el ser humano y manifestación, es decir, palabra en el cuerpo es el sueño del dramaturgo. (Nieves Martínez de Olcoz 2019: 152)

Introducción. Primeras obras.

Con el cambio de milenio se dieron varias circunstancias históricas y personales que permitirían vislumbrar una nueva etapa en la ya sólida obra de Marco Antonio de la Parra. Se detuvo a Augusto Pinochet en Londres, la sociedad chilena estaba atravesando una fuerte crisis económica en el final del mandato de Eduardo Frei y las siguientes elecciones las ganó el socialista Ricardo Lagos, un hecho que tornaba la vista al último gobierno socialista de Salvador Allende y, con ello, a expectativas e inquietudes conocidas. Hasta entonces, su teatro se había desarrollado entre los periodos históricos marcados por la dictadura y, con su final debido al resultado del Plebiscito Nacional de 1988, la transición que sobrevino.

A grandes rasgos, aquellos sucesos influyeron en su dramaturgia y el resto de su creación, aunque se debe considerar la prevalencia de su amplio discurso literario frente al ejercicio del poder hegemónico. Hay que recordar que, además de dramaturgo, es actor, director, novelista, ha ejercido como periodista, aparte de su profesión paralela como psicoanalista, a la que entró tras finalizar sus estudios de médico cirujano en la Universidad de Chile. Al ingresar en su Escuela de Medicina, compaginó los estudios con diversas experiencias dentro del ámbito cultural, como la narrativa y principalmente el teatro, con el ingreso en diferentes agrupaciones estudiantiles. No era de extrañar, ya que su tío Mauricio de la Parra fue uno de los fundadores del Teatro Nacional de Chile y le inspiró su pasión. Habría que añadir el estímulo en las áreas humanísticas con que sus padres lo favorecieron, las cuales fueron transversales en su formación en la enseñanza media. También se aproximó al cine, y estuvo cerca de abandonar la carrera para aceptar una beca de formación cinematográfica en Europa. Sin embargo, el golpe de estado de septiembre de 1973 le impidió aquella oportunidad y se vio obligado a centrarse de nuevo en la medicina. No obstante, a finales de año, organizaron un nuevo grupo para participar en los eventos culturales universitarios que se permitieron y se embarcaron en la creación de un espectáculo para recibir a las nuevas promociones de estudiantes, a quienes en Chile llaman “mechones”. El resultado fue una pieza que titularon *Quiebraspejos y otros sueños*. Su argumento parte con el ingreso en la carrera de medicina de un muchacho, el cual vivirá toda suerte de aventuras en el transcurso de su primera jornada universitaria hasta sacrificarse en la escena final tras un interrogatorio con tono policiaco.

Para su construcción, se valieron de todos los recursos materiales y humanos de los que disponían, por lo que se consideró una creación colectiva. Sus primeras presentaciones obtuvieron tal éxito que, aunque su texto no se ha transcrito, se ha transmitido como tradición oral y continúa ofreciéndose para recibir y despedir a todas las promociones de medicina.

A pesar de diversas transformaciones, en la obra ha continuado vigente su ritual originario: en su trama, porque su protagonista es uno de aquellos “mechones”, y en su sentido más profundo, por la identificación de unos jóvenes que están viendo una prueba de superación en los sucesos que les ha correspondido vivir.

Todo lo expuesto llevaría a reconsiderar el concepto de autoría de ese texto. Al investigar sobre él se ha revelado que gran parte de la creación dramática y escénica perteneció a De la Parra, e incluso en algunas de las noticias sobre las funciones más recientes se asume que la mayor parte de la estructura dramática estuvo a su cargo.

El hecho de hallarse en un ambiente de teatro universitario, sin ninguna pretensión profesional, ni de aspirar con ello a un futuro como autor teatral, no puede hacer perder de vista que en *Quiebrespejos y otros espejos* se distingue una aproximación a la que sería una voz propia. Su lenguaje era incivil, irreverente y significaba una transgresión de los códigos del canon establecido, rebasando los límites de la tradicional separación entre contenido y forma. Él mezclaba modalidades genéricas, estilísticas y expresivas, lo que se ajustaría a los términos del concepto de intertextualidad (Kristeva, 1978). Con la temeridad propia de quien no tiene nada que perder y en un ámbito fuera del circuito teatral, se atrevió a fusionar elementos del cabaret, la farsa, el musical, la novela gráfica, el cine negro y los mitos. Esta reunión de géneros y estilos la presentaba con un concepto de cuño propio: “masacre *concert*”. En distintos análisis posteriores, otros autores han calificado de “pastiche” (Piña, 1990), “grotesco” (Hurtado, 1992; Andrade, Fuentes, 1994), “antigrotesco” (Hurtado, Vidal, Ochsenius, 1982), han visto obvias referencias al teatro del absurdo (Cajiao Salas, 1981) o lo han englobado en la posmodernidad (Véanse De Toro, 1994; Garavito, 1995; Muguercia, 1993; Seda, 2000; Vidal, 1998, entre otros). A este viaje por la transversalidad de los códigos expuestos se podría añadir un término referente que englobaría estas expresiones: “*pulp*”, un estilo proveniente de Estados Unidos del que se hablará más adelante. Según fue adquiriendo más presencia en el teatro profesional, su poética alcanzaría una mayor cota de expresión, sobre todo con sus reconocidas obras *Matatagos o disparen al zorzal*, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1983, escritas en 1978) y *La secreta obscenidad de cada día* (1988, escrita en 1984). En particular con la tercera entró en el círculo de dramaturgos hispanoamericanos más relevantes. No es objeto

de este artículo analizarlas, aunque sí lo es recordar que una de sus características comunes fue el género que empleó: la comedia, en un estilo que parecería cercano al absurdo en una lectura incipiente pero que, al profundizar en ella, se descubre la aplicación de las técnicas del psicoanálisis en el teatro. Era la vía con la que planteaba el paradigma contemporáneo del humano que se ve enfrentado al poder político y a un sector de la sociedad, desde la experiencia local de la opresión selectiva e indirecta. El psicoanálisis trata de distinguir la expresión del psiquismo latente y sus posibles enfermedades en los síntomas físicos y en el contenido del lenguaje, a la vez que la experiencia sensorial provoca modificaciones inconscientes del alma. De tal modo, si ese desplazamiento de lo psíquico hacia lo corporal se consolida en el lenguaje, el mismo lenguaje haría el camino inverso, manipulando el poder de las palabras sobre el escenario del cuerpo. Mientras que con la psiquiatría abría estas vías de comunicación interior / exterior descifrando el lenguaje y sus códigos, proponía cifrar este en el teatro, ampliando su proceso de interpretación / comprensión al dejar las puertas abiertas para que el público fuera quien la alcanzase.

De ahí surgió el concepto dramaturgico que calificó de juego de apariencias, que en unas ocasiones comparó con los trampantojos y en otras con las muñecas rusas. Con él buscaba la ambigüedad e incluso la contradicción en esas yuxtaposiciones dispares, donde se reconoce el discurso camuflado para provocar que el público lo hiciera propio desde su experiencia y llegara a una lectura individualizada.

El humor facilita un acceso sinuoso al contenido latente del inconsciente (Bergson, 2002; Freud, 1986). En el teatro, a través de la comedia en todos sus estilos, produciría el efecto colectivamente siempre, claro está, si llegara a ser eficaz. «Quien ríe no puede morder» afirmaba Norbert Elias (citado en Eagleton, 2021), por lo que la risa paralizaría la agresión, una pretensión que De la Parra ha buscado en su teatro. Siempre se ha mostrado contrario a la violencia, conector de que su recorrido debe comenzar en el reconocimiento del lado oscuro de cada persona, la suya en primera instancia. La constatación del sufrimiento de los individuos, que se convierte en social, debe confrontarse y el teatro es, de todas las artes, la que sirve con más inmediatez y con menores recursos para la superación colectiva, más aún con el humor. En una entrevista argumentaba que en la sociedad «es tanto el dolor, que por eso yo apelo al chiste de doble sentido, al juego de las apariencias» (1984: 43). Su empleo como vía de salida de la angustia redescubre la necesidad de estimular reacciones emocionales en el público, convertidas, gracias a la distancia que suscita la comedia, en una lectura –más o menos consciente– propia de cada espectador, lo que ayudaría a la

superación de la situación y a la esperanza del restablecimiento de una sociedad dañada por la historia reciente.

La plástica poética del sueño

En aquellos inicios se hallaban ya algunos de los elementos de su experimentación que continuaría a principios del siglo XXI. Entre tanto, su investigación siguió otros cauces. Desde 1986 y hasta 1999 en sus textos probó algo similar que en las obras precedentes, pero desde un ángulo distinto, ensayando con el lenguaje y las imágenes, a lo que denominó la “plástica poética del sueño” (1998: 11) y que expuso en *Cartas a un joven dramaturgo* (1995a). Con esa expresión se refería a los sueños que sirven de material para los procesos psicoterapéuticos, en los que la fragmentación del relato, con las imágenes supuestamente inconexas de una realidad cotidiana igualmente supuesta, permite una interpretación.

Se trata de veinticinco obras entre las que se cuentan algunas de las más premiadas de su trayectoria en Chile, como *Telémaco/Subeuropa o el padre ausente* (1998, escrita en 1993), *La pequeña historia de Chile* (1995b, escrita en 1994), *Ofelia o la madre muerta* (1996, escrita en 1994) o *La puta madre o la tierra insomne* (2007, escrita en 1993) y de las más representadas como *El ángel de la culpa* (escrita y publicada en 1996) o *Monogamia* (2007, escrita en 1999).

Se dividirían en dos grandes ejes temáticos que se definen por el carácter de sus personajes, más cercano a lo mítico o, por otra parte, a lo familiar, que corresponderían a unas gestualidades rituales o cotidianas. Con ellas se acercaba más al no-relato que, a la desvinculación con la metanarrativa, accediendo a un posible puente de comunicación entre el deseo de un proceso social que se estaba no-viviendo y el proceso íntimo propio, el cual, por extensión, sería también el de los demás. El discurso camuflado en sus primeros textos, propio de la resistencia a la dictadura que se confrontaba en forma cubierta con la opresión, en las siguientes se transformó en un discurso contra el simulacro que imponía el neoliberalismo a través de sus órganos de decisión que se mueven en el anonimato, que incluso parecen no existir, y que están alojados dentro de uno mismo en una especie de autocensura preventiva. Es el policía interior de Boal –o “polis” en la cabeza (2004: 218), pero que también tiene un externo verbal, con palabras como “mercado”, “prensa”, “administración”, o con una identificación menos humana como “agenda”, “proyecto”, “algoritmo”, etc. Dejan de tener una imagen física, corpórea, para pasar a convertirse en una entidad abstracta, un juego del lenguaje contenedor del rol antagónico dentro de un sistema actancial, en el que ocuparía el lugar del opositor sin representación, extendido en la figura del actante adyuvante, en bastantes ocasiones definido también como una víctima más. Lo que anteriormente se velaba,

ahora se trataba de desvelar, aunque se mantuviera para tal fin en el parámetro del juego de las apariencias, en la mayoría cambiando el empleo del género de la comedia al drama o la tragedia contemporáneos.

En estos textos se halla originariamente una culpa, personal y/o colectiva. Sobre ella domina el régimen social establecido como un mal dios ignoto: el neoliberalismo. De él parte un deseo causado por la ambición, la infidelidad o la búsqueda de la identidad, entremezclándose. Esa suerte de *hýbris* trágica –de ahí el acercamiento a este género– provocará un sacrificio y su fatalidad cruzando la trama de la obra. Sin embargo, no se conseguirá la vuelta al orden establecido, sino que solo se certificará que el nuevo consiste en la ruptura generada por una culpa, que se logrará redimir reconociéndola. Una empresa inútil en una sociedad sin referentes ni creencias, convertida en el simulacro de una metanarrativa póstuma. Aun así, entre los rescoldos de esa ruina, permanecerá encendida una llama para alcanzar el restablecimiento social desde la “revuelta íntima” (Kristeva, 1998), abriendo la conciencia individual.

Nuevo arte de hacer comedias

En las postrimerías del milenio imprimió un giro a su línea dramática. Hay que entender ese deseo de transformación desde el carácter emprendedor con el que se ha guiado durante su carrera profesional. No podría decirse que hubiera agotado la expresión de su trabajo previo y, de hecho, continuó escribiendo otras obras en los parámetros expuestos anteriormente, como *Las costureras: teatronovela chilena* (2007, escrita en 2000), *Wittgenstein o el último filósofo* (2007, escrita en 2002) o *Australia* (2013, escrita en 2000), entre otras. No obstante, comenzó a adentrarse en la investigación de los códigos de la comedia con la pretensión de buscar un teatro que fuera más allá del lugar en el que había situado su dramaturgia y de otros estilos que había contemplado en otros teatros. “Quiero recuperar la pólvora y la energía subversiva de la comedia más incendiaria, tan saludable en tiempos tan difíciles para la sociedad sin perder la capacidad de la crítica más profunda” («Estamos en el aire», 2001).

La motivación provenía de dos causas principales. La primera se localizaba en la evolución de la sociedad, que entraba en una etapa de fuerte presencia de la tecnología sin haber superado los grandes retos humanos a los que el neoliberalismo había confrontado: la igualdad, el respeto a los derechos fundamentales o la paz. La segunda derivó de su vuelta a las actividades escénicas, en las que participó ejerciendo diversas responsabilidades, desde la gestión, la dirección y la actuación. Junto a los actores Julio Jung y Álex Zisis proyectó la apertura de una nueva sala, al tiempo que con la Fundación La Academia Imaginaria organizó el Festival de Teatro de Pequeño Formato en el que

competían piezas breves de representantes de la nueva dramaturgia chilena, gran parte de los cuales se había formado en sus clases universitarias o talleres de escritura, y que se convirtió una promoción de jóvenes que combinaban la renovación del lenguaje teatral con la aportación de una nueva mirada a la sociedad. De ahí que se justificara el retorno a los códigos de los comienzos de su trayectoria, con un aliento más transgresor y arriesgado. Su propuesta la formuló como un “Nuevo arte de hacer comedias” contemporáneo, en referencia a la poética de Lope de Vega, que le permitiera el regreso a la investigación de la clave de su teatro inicial.

En la conexión con el dramaturgo barroco fue fundamental la relación artística y personal surgida con Nieves Martínez de Olcoz quien, además de actriz y directora, es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Ph.D. por la Universidad de Harvard.

En una época en la que yo había perdido de modo absoluto el sentido del humor, alejándome de la comedia y produciendo una obra como *La vida privada*, que corresponde a una investigación personal respecto a la tragedia, me encontré con Nieves Olcoz. Ella me preguntó qué pasaba con el arte nuevo de hacer comedias, y yo, después de muchas conversaciones, decidí volver a hacer comedia desde un espacio desprestigiado y con personajes sentados (Guerrero del Río, 2001: 66).

Al igual que Lope de Vega preconizaba una poética para «imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (2020: 147) que partiera del texto, los personajes, la acción y su tiempo y las formas de los distintos géneros, De la Parra contemplaba al principio de siglo XXI el simulacro de la vorágine neoliberal en la que viven personajes cotidianos, lo que les hace entrar en la demencia, siempre con la atención de las demás personas puesta en ellos como si fueran insectos para el estudio. Se muestran en platós de televisión, dentro de películas absurdas, en aeropuertos imposibles. La sangre, la violencia o el instinto prohíben el amor e impiden el nacimiento de un hombre nuevo. El miedo a todo ello está presente en los protagonistas, que se ven incapaces de resolver sus conflictos, muchas veces absurdos, otras insostenibles. El lenguaje, una vez fragmentado el discurso, aparece sin subtexto aparente, pues las situaciones límites que plantea provocan una catarsis que desenmascara a cualquier personaje, y los géneros dramáticos se mezclan en una espiral que podría componer una novedosa tragicomedia, buscando una conexión diferente con el público a partir del hecho dramático. De tal manera que llevaría a retroceder, más allá de la poética barroca planteada por Lope de Vega, a la comedia antigua que representó Aristófanes, con lo que enlazaría más en lo mítico y lo religioso, y a avanzar después a la idea de las comedias bárbaras de Valle Inclán. No en vano, a estas obras también las calificó de

«comedias salvajes» en varias entrevistas o en su ensayo, aún no publicado, *El escritor en dictadura, transición y democracia* (2011: 29).

La conexión con la etapa perteneciente a su teatro inicial sería el primero de los aspectos generales que engloba este Nuevo arte de hacer comedias. Al igual que entonces, el relato merodea cerca del drama e incluso del melodrama, pero los trampantojos que provocan los actos del lenguaje lo llevan al corazón de lo grotesco, de lo *pulp*.

En cuanto a las temáticas que lo componen, la vertebradora sería la crítica a un neoliberalismo desbocado, que ya no puede encubrirse detrás de ninguna representación de un represor. La entrada al nuevo siglo sin la figura paternalista de Pinochet y con la normalización de las instancias democráticas de Chile, permitían observar sin máscara sus consecuencias en el avance de la desigualdad y de la alienación social. Dios, después de su morir a instancias de Nietzsche y de su posterior silencio beckettiano, aquí parece un desaparecido cuya ausencia no justifica ni los milagros ni la maldad (*Decapitation*).

Es lo que motiva el sacrificio de la pureza, obsesión en toda su producción. En todos se descubre al héroe que se ha sacrificado sin que su inmolación sirva para nada. Más aún, el sacrificio no es solo la muerte del personaje más puro; debe ser devorado por los demás, por la sociedad, para que no quede recuerdo de él (*Estamos En el aire*). Es la necesidad cristológica de que su cuerpo sea comido y su sangre sea bebida.

La infancia y su inocencia, la única esperanza, será la más sacrificada, dejándola un legado que, lamentablemente, se ve oscuro a medida que el futuro se aproxima. El aborto, infanticidio, la negación de la maternidad o paternidad, la esterilidad, son las circunstancias anteriores que marcarán el devenir; parte de una sangre derramada que, como en *Macbeth*, no se puede ocultar. Es la escatológica narración del delito que acontece en el cuerpo desapropiado por un sistema que lo autocriminaliza. Por eso, la prostitución es la posibilidad de supervivencia. El mercado del cuerpo es la tentación última, pero se extiende una vez cruzadas las líneas del pecado y la culpa.

La actuación de sus textos se debe buscar en la multiplicidad de los actos de habla, que saltan del acto fonético del grito sin solución de continuidad a la semántica perlocutiva, por lo que se hace preciso investigar más en la figura del cómic y las marionetas que en la técnica de la memoria emotiva de Strasberg. Busca en el subtexto de la obra no de forma realista, sino «el falso subtexto que es un error» (Ortega Criado, 2007). El teatro y su doble en la palabra.

Acertar con disparar la bala directa a la incomodidad que bombardea al inconsciente —que cada vez se encuentra en más retroceso— del espectador, es una tarea muy difícil. Lo consiguió con

La pequeña historia de Chile o con *La secreta obscenidad de cada día*, alrededor de las cuales hubo un consenso en la recepción, pero no así con muchas de estas obras.

Al tratar su primer teatro ya se ha mencionado que en ese periodo residía lo que más adelante se formalizó como Nuevo arte de hacer comedias. Y también se ha hecho una referencia al *pulp* como una de las posibles definiciones para este estilo. Aunque el autor nunca se ha referido al *pulp* directamente, sí ha explicado que ha trabajado sobre este género. Cuando habla en estos términos, o recurre al «lenguaje cinematográfico de las películas de serie B, el gore, el esperpento», está refiriéndose exactamente a lo que Clive Bloom define de esta manera:

Cult Fiction is an exploration of pulp literature and pulp mentalities: an investigation into the nature and theory of the contemporary mind in art and in life. Here the violent, erotic and sentimental excesses of contemporary life signify different facets of the modern experience played out in the gaudy pages of sensational and kitsch literature: novels, comic books, tabloid newspapers (...) Pulp is not only a descriptive term for certain forms of publishing produced on poor quality paper, but it is also indicative of certain attitudes, reading habits and social concerns (1996: 3).

Como dice, este lenguaje no sólo es formal: habla de un modelo de conducta contradictorio, inconformista al tiempo que instalado en la sociedad de consumo. Es quizá el anuncio de una cultura totalmente instalada hoy día. La televisión, los medios de comunicación, la música, realizan esta crítica paradójica y hasta cierto punto incompatible con la congruencia. Sin embargo, es totalmente compatible con el *pulp*. Que la ficción y la realidad se unan bajo el alero de la fantasía, es la única manera de poder compatibilizar términos como capitalismo, anarquismo, empresariado o individualismo. Sin ser un movimiento político, es totalmente subversivo, al tiempo que está integrado en la sociedad. Con lo “grotesco” adquiere la herencia del expresionismo y del esperpento de Valle Inclán, es incivil y distorsiona la realidad, y con el *pulp* añade un lenguaje contradictorio en sí mismo (inconformista a la vez que consumista), propio de los tiempos que refleja este trabajo. Ambos conceptos son precisos para enmarcar en su justo término las obras que se han reunido bajo este epígrafe.

Obras

En la publicación de cuentos *Novelas enanas*, recogió una pieza de teatro breve titulada *Paul & John* y un monólogo, *Querido Coyote*. Ambas son piezas breves en las que comienza a vislumbrarse este nuevo teatro.

En *Paul & John* reescribe sobre unos personajes cuya intertextualidad se encuentra en el imaginario colectivo contemporáneo: *The Beatles*. La muerte del único puro de ellos, John, convierte a los demás en sombras, que no se salvan. No se puede escuchar la música sin sentir que algo ha ido mal, que algo no se ha hecho. Son copia de lo que fueron. El autor distancia al personaje real al darle un lenguaje chileno, que lo contextualiza en una sociedad extraña, pero que compare con los originales el mismo relato del sacrificio del más puro.

Querido Coyote, monólogo que representó él mismo en el II Festival de Teatro Breve, está escrito en forma epistolar, pero mantiene el relato sobre la acción no de la escritura de la carta, sino de la necesidad de discurso. Cuenta la historia de un amor imposible. Expresado así, se puede interpretar simplemente el texto desde cualquier drama o melodrama. Pero el origen del relato *pulp* está en su protagonista: el *Correcaminos*. El dolor de su relato enunciado lo vuelve grotesco. Ver a un personaje de animación infantil destrozado en un hotel de mala muerte no es serio. Tampoco un chiste. La ruptura va más allá del cuerpo: ha cambiado su sexo y es una mujer que canta en un cabaret. Expresa de esta manera, como en otras ocasiones, que detrás del transporte físico, del viaje y transición al verdadero cuerpo, se encuentran unidas la pureza y la frustración. La pureza no puede existir para una cantante de cabaret, pero es la única que guarda el relato del amor original. Amor imposible, como la comunicación: la carta posiblemente no llegará, el teléfono nunca es contestado.

El siguiente texto, *Auto sacrogenital: amor, sangre y las virtudes contrahechas o del coño la venganza*, es una pieza compuesta a partir de un chiste en un verso conscientemente ripioso. En el origen de su creación está el encuentro del autor con la compañía española *El Tinglao*, con el propósito de integrar en proyectos escénicos a personas con y sin discapacidad.

Desde un cuerpo fragmentado, por el que se interesa profundamente, revisitaba la obra de Calderón de la Barca el año en que se cumplía el cuarto centenario de su nacimiento. El relato muestra al amor como un acto caníbal, devorador. En el título ya aparecen los temas tratados: el sexo debe ser un espacio sagrado para la pareja, por eso es un *Auto sacrogenital*. El amor está unido a la violencia, su virtud se contra-hace con la pulsión feroz de la sangre; de ahí el *Amor, sangre y las virtudes contrahechas*. Como consecuencia, la insatisfacción de la mujer debe ser vengada sino por ella, sí por su cuerpo. Así expresa *Del coño, la venganza* el miedo del hombre a ser devorado por su amante, contestado por la mujer, que clama por el deseo de tener un hijo contra la soledad, mientras que el hombre demanda el deseo para aplacar su pulsión.

Tras ella llegaría la que se podría calificar como una trilogía del viaje a ninguna parte, en la que la velocidad no equivale al movimiento. La primera, *SOFá* se escribió dentro del proyecto *Los*

tres tenores, con textos de Jorge Díaz, Benjamín Galemiri y Marco Antonio de la Parra, pero que no llegó a producirse (Ibacache V., 2000). En ella se asiste a la descomposición de la familia. Una pareja y el amante de ambos están volando subidos a un sofá: el mueble que mejor puede simbolizar el lugar familiar. La pareja se disputa la hegemonía de la relación con el amante. En esta obra, sexo y sangre vuelven a estar unidos, junto a los hijos que, por la frustración generada, encaminan a la muerte y destrucción a sus padres y amante. Durante el proceso, cuyo hilo conductor son la infidelidad y los consecuentes celos, el cuerpo va siendo cercenado. La amputación del miembro (sexo, mano) es resultado de la culpa.

Un juego en el que una mentira encierra otra mentira que encierra otra mentira genera una confusión hasta no saber en qué zona de la realidad se encuentra el receptor. No se conoce quién es el amante, Tommy, o si los hijos, encerrados en un frigorífico, son los asesinos o los sacrificados. La supuesta confesión de cada verdad es una mentira nueva que traslada a una supuesta expiación de la culpa, a un nuevo sacrificio. Pero, al ser mentira, no entraña ni arrepentimiento de vuelta al orden. Al contrario, se acerca más a la muerte, a la desgracia última, que no al sacrificio. Incluso, conocer la verdad –el abuso sexual que sufren los hijos– es del todo imposible. Además de ser incierta, tampoco es la solución de la pareja.

Con *La vuelta al mundo*, segunda en la trilogía, quería re-volver al mundo, re-correr el mapa, des-cubrirlo, y con ello denunciarlo. Si el mundo gira, la civilización quiere girar más deprisa aún, quiere parar el tiempo, ser inmortal, mecánicamente inmortal. Viajar, y rápido, no siempre entraña comunicación. Ni con los compañeros de viaje ni con los que quedaron (otra vez los hijos alejados, perdidos). Tampoco el teléfono móvil, que es un simulacro de vínculos.

Lo relevante es el lenguaje en sí más que quienes lo enuncian, por lo que no aparece el nombre de sus personajes. Sus frases son puros actos de habla sin sujeto: en algunos casos apunta un pequeño diálogo y, en otros, son inconexas. Estas múltiples voces quedan al arbitrio del proceso de creación entre los actores y el director, por lo que claramente cada propuesta de este texto será distinta. Porque es un viaje al exterior, una fuerza centrífuga que pretende alejar al espectador de sí mismo, pero que siempre depende de su lugar, es decir, que le revela la condición de turista de su situación vital.

Con la última obra de esta trilogía, *Road Movie*, regresó a un teatro donde la palabra es dicha de tal forma que la imagen proyecta el desplazamiento, el viaje, el movimiento de la actuación. Recogiendo esos elementos del cine de carretera, los dos personajes protagonistas, buscan su identidad más personal, huyendo del padre, Samuel, con su dinero. Ellos creen haberlo matado,

pero el cadáver siempre resucita. Es un padre, al mismo tiempo amante, al mismo tiempo Dios. Aquí el viaje es la huida para el encuentro con ellos, al contrario que en *La vuelta al mundo*. El padre siempre vuelve. Es la representación del gran represor, casi Lucifer. Su muerte es imposible, porque la única forma de matarlo es acabando con nuestra propia vida. Son ciertamente característicos del estereotipo del sacrificado en su dramaturgia. Sus nombres y sus falsos nombres lo indican: María y Jesús, en clara referencia bíblica o Marilyn y James, dos iconos contemporáneos de la juventud muertos en oscuras circunstancias.

Decapitation, la última de las piezas en orden cronológico, construye la alteración para trasladar la voz de un padre enloquecido que clama a Dios por el hijo que inevitablemente nace, aunque todas las circunstancias, íntimas e históricas, parecían impedir su llegada. Con relación a lo íntimo, De la Parra expone su biografía y la de su pareja al desnudo sin que lleve al espectador al drama personal, sino a la distancia que provoque la comedia. El difícil encuentro de este género con la exhibición de la intimidad se ve reforzado por las circunstancias históricas que lo rodean. De tan cercanas –atentados de las Torres Gemelas, Guerra de Irak, atentados del 11 de marzo en Madrid–, son escatológicas para el receptor, lo que añade más complejidad a su objetivo de conseguir con los actos del habla el efecto distanciador de la comedia.

Dios, que sigue callado, que no ofrece la palabra de la sanación, parece que provoca un milagro, o es la casualidad. La mujer, con dificultades de engendrar, queda embarazada. El hijo abortado, el no nacido, el otrora decapitado, finalmente llegará. Ni la madre tendrá que huir ni tendrá que cargar culpa alguna. Al contrario, el verbo se hará carne para salvar al artista.

Por último, se ha dejado (*Estamos en el aire*) porque, aunque fuera anterior a *La vuelta al mundo* y a *Decapitation*, es la que mejor refleja el sentido del Nuevo arte de hacer comedias. Se escribió y estrenó en el Teatro Nacional de Chile en 2001, con dirección del propio autor. De nuevo se centra en una familia en terribles circunstancias, que esta vez se ve obligada a hacer de su intimidad un espectáculo de “telerrealidad” o “*reality shows*”. La identidad de cada uno de sus miembros es la del personaje que interpretan ante las cámaras. Para salvarse de la ruina, todos ellos han tenido que adoptar esa identidad como falsa que, sin sentido, es reconocida públicamente en televisión. Lalo se llamará Larry, Carolina será Carol. El programa de ese día arranca con la llegada de Carlos y Ana, quienes son el hijo que huyó y su reciente esposa, y a quienes convertirán en Joe y Anne. Pero se encuentra a una familia desquiciada: corrompida económicamente, su sexualidad está fuera de toda norma. Debido a sus adicciones, pasan por picos de emoción sin tránsito, valorada con puntos de *rating* por una televisión que los alimenta. La llegada de Carlos revela el delito

familiar: el hermano discapacitado, Miguel, asesinado por el padre para liberar a la familia, atándola para siempre a la culpa. El nacimiento del hijo de la pareja supondrá la redención y la inmolación del padre.

Además, si en las obras anteriores se mostraba el juego de las falsas verdades, aquí se hace de la mayor mentira –estar en televisión– el marco para que cualquier cosa pueda enunciarse. Violaciones, abusos sexuales, canibalismo, incesto, violencia, hasta destapar el crimen. La verdad vuelve a ser una peligrosa “anunciación”.

La estructura que presenta el relato de la expiación de la culpa sería aplicable de una u otra manera a gran parte de estos textos. Solo la muerte del padre represor y el nacimiento de una nueva generación abriría una vía de solución a la frustración imperante. En el fondo son dos sacrificios, el de la muerte del progenitor haciendo estallar su cabeza, y también el del nacimiento en el seno dañado que lo acoge.

La posibilidad que le ofreció mostrar un texto arriesgado en el Teatro Nacional y bajo su dirección, no fue bien acogida por la crítica y el público. Fue una decepción para él, que declaró: «quedé muy asustado y choqueado con el rechazo de la crítica. Como no había *realities* en Chile, nadie entendió nada. Ahora que está lleno de *realities*, dirían, bah, una cosa común y corriente» (comunicación personal, 16 de febrero de 2006). Distinto a lo que ocurrió en su gira por el sur del país o en la versión del Teatro de la Universidad de Antofagasta –con puesta en escena de David Ojeda, su ayudante de dirección en el montaje original– que no distaba mucho de la de su autor. Una de las circunstancias que habrían ayudado a esa variación en la recepción sería que ya se emitían programas de telerrealidad en la televisión chilena según señalaba Ángel Lattus, director de la compañía.

Conclusiones

Desde (*Estamos*) en el aire, hasta la actualidad, *La vuelta al mundo* y *Decapitation* se han estrenado en España, *SOFá* en México, *Road Movie* en Argentina y, hasta donde se conoce, no se ha puesto en escena *Auto sacrogenital*. Solo *Paul & John* se montó en Chile, y lo hizo en Antofagasta, donde sus obras han disfrutado de un excelente recibimiento. A pesar de que el autor no detuvo su producción por las críticas, sí que se percibe desde entonces un retraimiento en su teatro al adentrarse en la comedia, haciéndolo con códigos más normativos.

La comedia precisa de una distancia estética con la recepción. Quizá en este punto es donde el Nuevo arte de hacer comedias tropezó con su límite y al mismo tiempo su definición. Porque el encuentro con la actualidad debe hacerse produciendo monstruos. Es el cruel acto de perder la

cabeza y seguir hablando. Lo expuesto muestra que se hace necesario un estudio avanzado que contextualice la obra de uno de los dramaturgos contemporáneos más relevantes del teatro latinoamericano que permita una visión global de su conjunto y facilite su expresión artística última, la del encuentro escénico.

Bibliografía

Bergson, H. (2002). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico* (A. Haydée Raggio, Trad.). Losada.

Bloom, C. (1996). *Cult Fiction: Popular Readings and Pulp Theory*. St. Martin's P.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo*. Alba.

De la Parra, M. A. (1983). *Teatro: Lo crudo, lo cocido, lo podrido; Matatangos: Disparen sobre el zorzal*. Nascimento.

(1988). *La secreta obscenidad de cada día; Infieles; Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramática*. Planeta.

(1995a). *Cartas a un joven dramaturgo: Sobre creatividad y dramaturgia*. Dolmen.

(1995b). La pequeña historia de Chile. *Apuntes*, 109, 17-38.

(1996). *El ángel de la culpa y otros textos*. Escuela Nacional de Arte Dramático del Instituto Colombiano de Cultura.

(1998). *Teatro mutilado de Chile*. Dolmen.

(2000). *Novelas enanas*. Aguilar.

(2001). Auto sacrogenital: Amor, sangre y las virtudes contrahechas o del coño la venganza. *Cuadernos Escénicos*, 3, 72-76.

(2002a). *(Estamos) En el aire* (En línea). Celcit. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/75/>

(2002b). *La vuelta al mundo* [Mecanoscrito].

(2004a). *Decapitation* [Mecanoscrito].

(2004b). *Road Movie: Comedia a toda velocidad* [Mecanoscrito].

(2005). *SOFá* (En línea). Celcit. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/203/>

(2007). *El arte del peligro*. Frontera Sur.

(2011). *El escritor en dictadura, transición y democracia* [Mecanoscrito].

(2013). *Australia* (En línea). Celcit. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/391/>

De Toro, F. (1994). Elementos para una articulación del teatro moderno: Teatralidad, deconstrucción, postmodernidad. En *Del rito a la Postmodernidad* (pp. 27-36). Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano.

- Eagleton, T. (2021). *Humor* (M. Peyrou, Trad.). Taurus.
- Entrevista a Marco Antonio de la Parra (D. Ortega). (2006, febrero 16). [Audio].
- Estamos en el aire. (2001, julio). *Cultura Urbana*, 20.
- Freud, S. (1986). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza.
- Garavito, C. L. (1995). Popular culture and Dramatic Competency in «Matatangos» by Marco Antonio de la Parra. En *The theatre of Marco Antonio de la Parra: Translations and commentary* (Vol. 2, pp. 307-322). P. Lang.
- Guerrero del Río, E. (2001). Entrevista con Marco Antonio de la Parra. *Acto Único: Dramaturgos en escena*, 61-74.
- Ibacache V., J. (2000, octubre 13). Díaz, Galemiri y De la Parra retoman proyecto de montaje conjunto. *La Segunda*, 68.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica* (Vol. 1). Fundamentos.
- (1998). *El porvenir de una revuelta*. Seix-Barral.
- Lope de Vega, F. (2020). *El arte nuevo de hacer comedias* (F. B. Pedraza, Ed.). Idea/Igas.
- Martínez de Olcoz, M. N. (2019). Tentativa poética de La tragedia del lenguaje. En *La tragedia del lenguaje* (pp. 127-153). Libros de la Resistencia.
- Muguercia, M. (1993). Antropología y posmodernidad. *Gestos, Año 15*(15), 9-24.
- Ortega Criado, D. (2007). Soy puro fragmento. *Teatro Celcit*, 31. <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/25/31/>
- Piña, J. A. (1990). Pastiche y tragedia contemporánea en las obras de Marco Antonio de la Parra. En *King Kong Palace o el exilio de Tarzán; Dostoievski va a la playa* (pp. 157-169). Pehuén.
- Seda, L. (2000). ¿Quién vigila a los vigilantes? La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra. En *Resistencia y poder: Teatro en Chile* (Vol. 8, pp. 89-98). Iberoamericana.
- Ulibarri, L. (1984, junio 5). De la Parra, presente. *Apsi*, 145, 43-44.
- Vidal, H. (1998). *Tres argumentaciones postmodernistas en Chile: Revista de crítica cultural, José Joaquín Brunner, Marco Antonio de la Parra*. Mosquito.

Atravesar una experiencia: prácticas artísticas liminales y salud mental comunitaria.

Corpoescritura de una experiencia circular y expandida

Ferraro Pettignano, Estefanía⁷⁹

Becaria Doctoral CONICET – INCIHUSA (Mendoza-Argentina)

eferraro@mendoza-conicet.gob.ar

Palabras claves: prácticas artísticas liminales – creación colectiva – teatro - salud mental comunitaria – abordajes interdisciplinarios

Resumen

Esta ponencia presenta avances descriptivos de una investigación que indaga una experiencia de creación artística grupal que se llevó a cabo en el 2019 en el taller de teatro de un centro de día para jóvenes y adultas/os, dispositivo perteneciente a una institución neuropsiquiátrica privada ubicada en la ciudad de Mendoza.

Es una investigación en curso, la cual refiere y reflexiona sobre la realización de un proceso creativo cuyo resultado fue la elaboración de tres materiales audiovisuales de cine mudo. Para producir estos materiales se utilizaron técnicas específicas provenientes de las artes escénicas, tales como la improvisación teatral con variantes propias de la misma y algunos recursos provenientes del teatro del oprimido. El proceso completo tuvo una duración de dos meses y medio. Además de hacer una descripción del proyecto realizado, se pretende indagar cuáles son las singularidades que adquieren este tipo de prácticas artísticas en el contexto de la institución seleccionada y cómo se organizó la dinámica/modalidad de trabajo en el taller de teatro del centro de día.

Por medio del análisis de la experiencia, se intenta contribuir a los debates vigentes de las artes liminales sobre la importancia de concebir las prácticas teatrales más allá de los límites del arte y aportar a los recorridos que vinculan arte escénico y salud mental desde la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1991).

Se está llevando a cabo un estudio de caso único y descriptivo, con técnicas cualitativas: bitácora personal de la investigadora, registro de relatos de las/os usuarias/os y entrevistas en profundidad que aún no han sido realizadas, debido a que la investigación está en curso.

A partir de los avances alcanzados, se considera que la implementación de prácticas artísticas en contextos destinados a la salud mental de jóvenes y adultas/os, se constituyen en una experiencia liminal de creación y participación grupal que trasciende el hecho artístico en sí. Estos espacios de encuentro habilitan procesos que son saludables en sí mismos, ya que acompañan y generan bienestar en las/os usuarias/os durante la internación.

Introducción

Me preguntaba cuál sería la manera más adecuada de compartir una experiencia que en un comienzo sólo tuvo la intención de generar un espacio de encuentro grupal y creación artística con

⁷⁹ Artista – investigadora en artes escénicas. Se dedica a la actuación, dramaturgia y la dirección de puestas en escena de obras teatrales y performáticas. Graduada de la Facultad de Artes y diseño de la UNCuyo. También se formó como psicodramatista y coordinadora de grupos. Trabaja a través del arte en espacios socio-comunitarios y de salud/ salud mental. Actualmente está realizando su doctorado a través de una beca otorgada por CONICET – INCIHUSA.

usuarias/os institucionalizadas/os por sufrimiento psíquico. En el camino de recordar las memorias experienciales de dicha creación grupal, encontré *sentidos* en los que no había reparado, por lo menos de manera consciente.

Siempre estuve vinculada con la investigación, pero la mayoría de las veces tenía que ver con estudios acerca de otras/os, de temáticas que, por supuesto me tocaban fibras muy íntimas y personales pero que tenían que ver con experiencias *ajenas*, por decirlo de alguna manera. Mi mirada se posaba sobre *otros recorridos*, era una mirada *observadora de un proceso ajeno, pero resonante en mí*. Me sentía muy cerca, pero a la vez separada de eso que estaba observando. Tal vez porque no lograba integrar o encarnar la posición de artista – investigadora. Me refiero a esta posición en línea con lo que comparte Dubatti:

...cuando hablamos de artista-investigador, nos referimos al productor de conocimiento desde todas las actividades vinculadas con el arte/el teatro: el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el técnico-artista-investigador, el productor artístico-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. [...] Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general (2020:28).

Este trabajo se enmarca dentro del Diplomado internacional de Investigación - Creación Escénica de la Universidad Nacional de México (USAM). El mismo es devenir de un año (2021) de trabajo y producción de conocimiento colectivo. Si bien la experiencia y los relatos que elijo indagar, son de años anteriores, esta investigación ha logrado echar raíces a partir de los intercambios y reflexiones acontecidas en ese espacio tanpreciado y construido colectivamente del Diplomado.

Desde los comienzos de mi profesión sentí mucha afinidad y resonancia con el trabajo socio-comunitario y sobre todo con el vínculo que existe entre el arte y la salud mental comunitaria. Por eso me capacité y relacioné con diferentes campos. Acercándome a recorridos y experiencias que se ubican en los bordes, las periferias y liminalidades entre arte y salud mental comunitaria.

Este trabajo relata – desde una perspectiva meta investigativa - el proceso de una creación artística que llevamos a cabo junto a un grupo de personas institucionalizadas por situaciones de sufrimiento psíquico. Este grupo realizaba un tratamiento semanal en centro de día Reencuentro, centro privado para la salud mental de la provincia de Mendoza – Argentina. En esta institución fui tallerista de teatro, desde el 2017 hasta el 2020.

Con este grupo realizamos un proceso creativo cuyo resultado fue la elaboración de tres materiales audiovisuales de cine mudo. Para producir estos materiales utilizamos técnicas específicas provenientes de las artes escénicas, tales como la improvisación teatral (con variantes

propias de la misma) y algunos recursos provenientes del teatro del oprimido. El proceso completo tuvo una duración de dos meses y medio (octubre - diciembre de 2019). Además de hacer una descripción del proyecto realizado, indagué sobre cuáles son las singularidades de esta práctica artística en el contexto de la institución seleccionada y cómo se organizó la dinámica/modalidad de trabajo en el taller de teatro del centro de día. Por medio del análisis de la experiencia, intento contribuir a los debates vigentes de las artes liminales (Diéguez, 2007) sobre la importancia de concebir las prácticas teatrales más allá de los límites del arte y aportar a los recorridos que vinculan arte escénico y salud mental comunitaria desde la perspectiva del conocimiento situado (Haraway, 1991).

Llevo a cabo un estudio de caso (Stake, 1998) con técnicas cualitativas (Sirvent, 1998): centradas en bitácoras de campo y entrevistas en profundidad a usuarias/os y equipo tratante. Los materiales que están en revisión son: mis bitácoras personales del proceso creativo, los registros audiovisuales (videos en crudo), relatos propios y de las personas que participaron de la experiencia, además de materiales diversos que se produjeron en ese momento, como los informes que realizaba al equipo tratante sobre cada usuaria/o y los guiones de clases que se armaban para el dictado de los talleres. Este proceso de revisión lo realice a lo largo del 2021. Me centré en un proceso meta investigativo y auto etnográfico. A su vez realicé corpoescrituras a través de herramientas de escritura performática.

La indagación de esta experiencia está enmarcada en una investigación en curso más amplia que estoy realizando, en la cual estudio las prácticas artísticas liminales que realicé en talleres de teatro con usuarias/os (niñas/os, adolescentes, jóvenes y adultas/os) del sistema estatal y privado de salud mental, en la provincia de Mendoza.

Antecedentes

En Latinoamérica existen diversos escenarios institucionales, locales, municipales y comunitarios; en los que se llevan a cabo prácticas artísticas y socio- comunitarias capaces de acompañar el desarrollo subjetivo e intersubjetivo de las/os usuarias/os institucionalizadas/os por situaciones de padecimiento psíquico. Desde hace más de veinte años, en Argentina, son cada vez más las investigaciones que se vinculan al campo del arte, la salud y la comunidad (Bang, 2018). También, en Mendoza desde finales de los noventa, hay recorridos y experiencias artísticas que ocurren en el campo de la salud mental, pero es escasa la sistematización y registro de las mismas. Resulta difícil encontrar literatura específica que pueda dar cuenta del conocimiento situado de dichas prácticas. Por eso, es relevante realizar investigaciones que indaguen el vínculo entre el arte

y la salud mental, no sólo para aportar al conocimiento situado del campo (Haraway, 1991), sino también porque puede incentivar a la conformación de un archivo territorial que agrupe y visibilice las prácticas artísticas realizadas en otros contextos.

Avances del estudio de caso

Para no extenderme de más en la ponencia, enuncio algunos avances descriptivos, los cuales están desarrollados en los diferentes apartados de la investigación en curso. Hasta el momento he realizado: la *descripción de la grupalidad, modalidad del taller y sistematización del proceso creativo*. El trabajo de campo está incompleto porque aún no termino con las entrevistas y el procesamiento de las mismas. Por eso los avances y conclusiones presentadas son parciales.

Conclusiones Parciales



Reflexiones de la experiencia

Estudiar el vínculo entre las prácticas artísticas y la salud mental comunitaria, se presenta por momentos inabarcable debido a la complejidad que tienen este tipo de experiencias. Haciendo esta salvedad, observo que, a través del recorrido sistematizado, se evidencia que la implementación de prácticas artísticas y específicamente teatrales - audiovisuales en contextos destinados a la salud mental de jóvenes y adultos/os; se constituyen en una experiencia liminal de creación y participación grupal que trasciende el hecho artístico en sí. El encuentro a través del teatro, habilita procesos que son saludables en sí mismos, porque acompaña y genera bienestar en las/os usuarias/os durante la internación (Bang, 2018). Este tipo de abordajes “se constituyen en espacios de búsqueda, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas de ser en los grupos” (Bang, 2018:10).

En la experiencia estudiada encuentro que el taller de teatro en particular y los talleres de arte en general, dentro de la institución seleccionada están concebidos y pensados como una instancia más del tratamiento. Estos talleres junto a otras prácticas asistenciales, están enmarcados dentro de un modelo de abordaje integral e interdisciplinario de la salud mental que responde a lo que propone la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657, en Argentina. Este último punto confirma la importancia que tiene el arte, en este caso las prácticas teatrales, para acompañar las trayectorias de salud mental de jóvenes y adultos/os que se encuentran institucionalizadas/os por algún tipo de sufrimiento psíquico. Considero, al igual que Tato Pavlovsky, que por medio del encuentro que se propicia en este tipo de prácticas artísticas, es posible que se puedan alcanzar nuevos territorios

existenciales, o quizás inventar micropolíticas de ensayo que tal vez nos transformen para el futuro (Dubatti, 2001: 45).

Corpoescrituras: reflexiones meta investigativas

¿Cómo me atraviesa esta experiencia? Quise desarmar esta pregunta, desarmarla para intentar comprender algo de la experiencia de investigar. Cómo me atraviesa particularmente, esta investigación. Empecé por buscar las raíces de las palabras *experiencia* y *atravesar*. En esa búsqueda me encontré con que la experiencia es: cómo hago algo, cómo lo conozco, cuánto acumulo de ese algo. Según Jorge Larrosa la experiencia es “eso que me pasa” (2007). “Experimentar implica ser transformado. No es solo comprender algo o saber algo, sino que tiene que ver con aquello que no está pautado, que involucra la incertidumbre y que ese proceso innovador me transforma. “Lo que me pasa” tiene que ver con un movimiento de ida y vuelta; la experiencia implica una exteriorización, y además supone que es un movimiento que tiene efectos en mí, en mis saberes, en mis creencias, en mis pensamientos” (Larrosa, 2007). Etimológicamente la palabra experiencia es prueba, ensayo, es arriesgar, intentar. Por otro lado, pero en la misma línea, *atravesar* es “pasar a través de algo”, interesarse “mezclarse con ese algo”. Esa mezcla, ese pasar a través de ... es una interrupción, es también arriesgarse.

Corpoescribo para provocar un espacio de interrupción, para arriesgarme y acercarme a lo que me atraviesa de esta experiencia y a su vez desde mi posición, también *atravesar* la experiencia y reconocer la potencia de mi ser artista-investigadora. Corpoescribo para poder mirar mi investigación, ya no como ajena o extranjera, sino para verla desde adentro de mi ser, y a través de ella, mirarme a mí misma. Corpoescribo porque es la manera que encuentro de provocar *atravesamientos* en la experiencia descrita, que por supuesto, también me ha *atravesado*.

Este recorrido ha tenido sucesivas variaciones, espacios de mucha incertidumbre, luces y sombras, cambios de perspectivas. Enfoques y desenfoques. Diversidades temáticas. Nuevas formas de caos, vacíos conocidos y algunos nuevos por conocer. Calmas que antecieron huracanes. Hibridaciones. Momentos de silencios, emociones a flor de piel. Momentos para no entender nada. Momentos de focalizar. Hubo creación, lugares fértiles, encuentro, escucha, baile. Construí una casa para mi investigación, luego se derrumbó y sobre eso vuelvo a construir.

Bibliografía

Bang, C. (2018) El arte participativo y la transformación social en una experiencia comunitaria de ciudad de Buenos Aires. En *UBA Artes & Humanidades*, 7 (27).

Boal, A. (1985/2018) *Teatro del oprimido I*. Fondo Editorial Casa de las Américas: La Habana.

Dieguez, I. (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Atuel: Buenos Aires.

Dubatti, J. (2020) *Artistas investigadoras/es y producción del conocimiento desde el teatro: hacia una filosofía de la praxis*. Instituto de Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dubatti, J. (2001) *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Atuel: Buenos Aires.

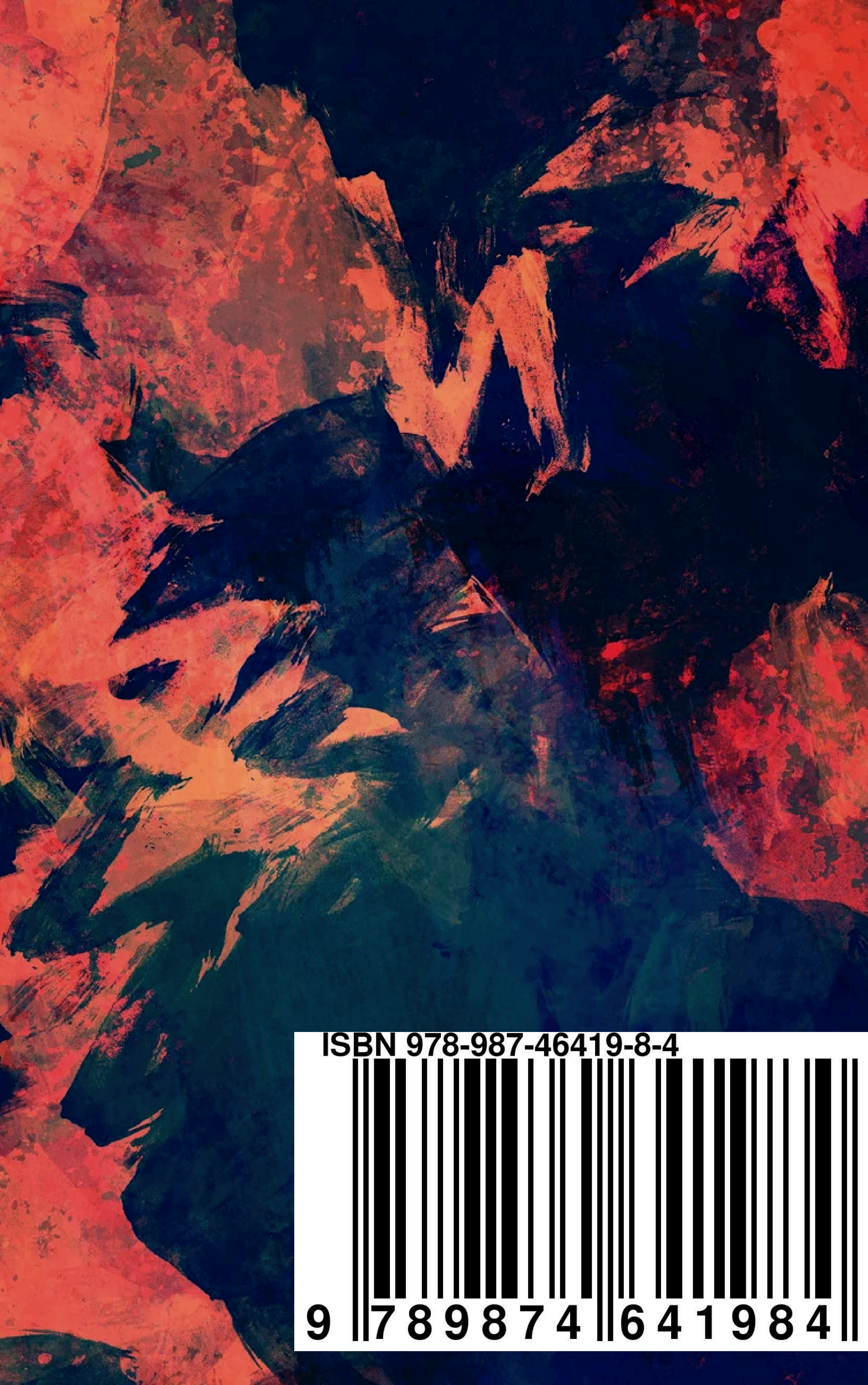
Haraway, D. (1991/1995) *Ciencias, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra Universitat De Valencia Instituto De La Mujer.

Larrosa, J. (2007) *Conferencia: La experiencia – Parte 1*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=7kRamPWp1as> (Consulta: 15/10/2022).

Ministerio de Salud, Presidencia de la Nación 2013 “Ley de Salud Mental N.º 26.657 – Decreto reglamentario 603/2013” (Argentina). En: <http://fepra.org.ar/docs/Ley-nacional-salud-mental.pdf> (Consulta: 3/10/2022).

Sirvent, M. (1998) *Los diferentes modos de operar en investigación social*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Stake, R. (1998) *Investigación con estudio de casos*. Morata: España.



ISBN 978-987-46419-8-4



9 | 7 8 9 8 7 4 | 6 4 1 9 8 4 |