

AINCRIT

Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral

Actas de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral



MEMORIAS, POÉTICAS Y TERRITORIALIDADES DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

PUBLICACIÓN VIRTUAL DE PONENCIAS

Edición AINCRIT 2026

© AINCRIT 2026

Coordinación de edición: Mauricio Méndez

Equipo de edición: Leandro Arce de Piero, Jorge Dubatti, Mauricio Méndez, Mariela Rígano

Diseño: Mauricio Méndez

Comisión Directiva 2025-2027:

Presidenta: Claudia Elizabeth Tourn (B. Blanca/ Pcia Bs. As.)

Vicepresidente: Adriana Quiñones (Chubut)

Secretaría General: Jorge Dubatti (CABA)

Tesorería: Nora Lía Sormani (CABA)

Secretaría de Relaciones Internacionales: Antonella Sturla (CABA)

Secretaría de Relaciones Nacionales: Juan Rolón (Río Negro)

Secretaría de Actas: Lucía Ferré (CABA)

Secretaría de Admisión: Miriam Corzi (La Rioja)

Secretaría de Publicaciones: Mauricio Méndez (CABA)

Secretaría de Extensión: Mariela Rígano (B. Blanca/ Pcia. Bs. As.)

Secretaría de Prensa: Daiana Calabrese (San Luis)

Vocal: Gabriela Román (Misiones)

Vocal: Fabiola Pavetto (Rosario/ Santa Fe)

Vocal: Alberto Eloy Muñoz (Mendoza)

Vocal: Leandro Arce de Piero (Salta)

Méndez, Mauricio

Memorias, poéticas y territorialidades del teatro contemporáneo : actas de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral / Mauricio Méndez ; Compilación de Mauricio Méndez ; Editado por Leandro Arce de Piero ; Mariela Rígano. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : AINCRIT Ediciones, 2026.

Memoria USB, PDF

ISBN 978-631-91966-0-3

1. Teatro. I. Méndez, Mauricio, comp. II. Arce de Piero, Leandro, ed. III. Rígano, Mariela, ed. IV. Título.

CDD 790



A I N C R I T

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL

MEMORIAS, POÉTICAS Y TERRITORIALIDADES DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Actas de las XV Jornadas
Nacionales y X Latinoamericanas de
Investigación y Crítica Teatral

**100 años del “Manifiesto surrealista” de André Breton y el
surrealismo teatral en escena**

MEMORIAS, POÉTICAS Y TERRITORIALIDADES DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

*Actas de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas
de Investigación y Crítica Teatral*

Coordinación de edición: Mauricio Méndez

Equipo de edición: Leandro Arce de Piero, Jorge Dubatti, Mauricio Méndez, Mariela Rígano

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES	6
-----------------------------	---

Claudia Elizabeth Tourn

ARTÍCULOS

HISTORIOGRAFÍAS – HISTORIAS - HISTORIAS ORALES

AL RESCATE DE MANUEL CHIESA	10
-----------------------------------	----

Gabriela Borgna

RESCATE DOCUMENTAL DE LAS SINGULARIDADES DE LA FIESTA DE LAGUNAS DEL ROSARIO DE LAVALLE, MENDOZA	14
---	----

Andrea Gabriela Cichinelli

REIVINDICA-SE O POPULAR NO TEATRO BRASILEIRO: O CASO DOS BUCHSBAUM	22
--	----

Howardinne Leão

LAS VOCES DETRÁS DEL ESCENARIO: LA ORALIDAD REESCRIBIENDO HISTORIAS DEL ESPECTÁCULO	34
--	----

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella; Ma. Priscila de Souza Chagas do Nascimento

POLÍTICAS – MEMORIAS – IDENTIDADES

ENTRE CHATO Y NARIGÓN, UNA MEDIA PROPORCIÓN: CYRANO Y EL MODELO HEGEMÓNICO DE LA BELLEZA	49
---	----

Mariela Rígano

PRODUCCIÓN DE SENTIDOS EN TORNO A LOS DERECHOS HUMANOS EN UNA OBRA DE DANZA-TEATRO	63
---	----

Mario Alberto Palasi

LA CAJA DE MEMORIAS; UNA EXPERIENCIA DE TEATRO TESTIMONIAL	67
--	----

Keila Pons; Agustina Heredia; Milagros Breno; Ailén Rebolledo

GÉNEROS – FEMINISMOS – DIVERSIDADES

CUERPOS FEMENINOS Y FORMAS DE VIOLENCIA EN LA ESCENA TEATRAL ARGENTINA. PATRICIA ZANGARO	74
---	----

Alicia N. Lorenzo

GAMBAS AL AJILLO. DEL UNDER AL MAIPO	81
--	----

Alcira Serna

TEORÍAS - CRÍTICAS Y ESTÉTICAS

VIOLENCIA ESTÉTICA EN LAS ARTES	94
Nicolás Luis Fabiani	
LA PRIMERA CRITICA TEATRAL EN LA REVISTA <i>SUR</i> : UNA OBRA DE TÍTERES	99
Marcos Montes Welch	
TERRITORIOS POÉTICOS Y METÁFORAS PARA (RE)CONOCER LAS PRAXIS DE ACTUACIÓN	107
Carla Pessolano	
DRAMATURGIAS – DIRECCIONES	
AGENCIA FEMENINA ANTE UN TEATRO MACHO: REESCRITURAS ESCÉNICAS	114
Leandro Arce De Piero	
EL JUICIO DE SALOMÉ. DE LA ESCRITURA A LOS CUERPOS Y VICEVERSA. RECONSTRUCCIÓN DE UN PROCESO CREATIVO.....	129
Paula Echalecu	
NUEVOS MODOS DE FUNCIONAMIENTO DE LA GRUPALIDAD EN EL ELENCO INSOMNIA - TEATRO DE SOMBRAS. MENDOZA	163
Martín Javier Ferreyra	
POÉTICAS COMPARADAS	
PRESENCIA DE POÉTICAS Y LENGUAS DE PUEBLOS ORIGINARIOS EN OBRAS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO	168
Susana Mirta Civitillo	
UNA VELADA EN UN BAR SURREALISTA: <i>LE BOEUF SUR LE TOIT</i>	178
Laura Valeria Cozzo	
LOS PROCESOS DE TERRITORIALIZACIÓN EN “RÁPIDO NOCTURNO, AIRE DE FOXTROT” DE MAURICIO KARTUN	186
Victoria Giménez	
MONÓLOGOS DE “MICROCHIP” Y UNA DRAMATURGIA DISCONTINUA	198
Gabriela Isabel Román	
TEATROS PARA LAS INFANCIAS Y LAS JUVENTUDES	
TEATROS EN DISTINTOS ESPACIOS/CONTEXTOS DE FORMACIÓN	
ABORDAR EL TEATRO DESDE LOS ENFOQUES DECOLONIALES: ALGUNAS PROBLEMÁTICAS EN LA CLASE DE LITERATURA	210
Viviana Da Re; Gabriela Fernández	
CUERPOS – PERFORMANCES	
ARCHIVO Y REACTUACIÓN EN GRACIELA MARTÍNEZ, COSAS, CISNES	222
Laura Noemí Papa	
DANZAS – ARTES DEL MOVIMIENTO	
PEDAGOGÍA DE LA PROPULSIÓN: HACIA UNA DOCENCIA ESCÉNICA, CREATIVA Y TRANSFORMADORA.....	232
Jesica Lourdes Orellana; Laura Daniela Cornejo	
VESTUARIOS, MAQUILLAJES, CARACTERIZACIONES, ATREZZI	

FANTASÍA Y TRUQUE, DOS NOCIONES CENTRALES EN LAS PRÁCTICAS TRANSFORMISTAS ACTUALES EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES	243
--	-----

Agustina Trupia

CIRCO – CLOWN – MURGA – CARNAVALES

LA ESTRUCTURA DEL SENTIR CARNAVALESCA: COORDENADAS PARA UNA DEFINICIÓN DESDE LA CULTURA POPULAR.....	250
---	-----

Camila Martínez

FEMINISMO EN LAS ARTES CIRCENSES: TRANSFORMACIONES, TENSIONES Y NUEVOS HORIZONTES EN CIRCO EN ESCENA.....	259
--	-----

Jesica Lourdes Orellana

UN DOMINGO: LA ALCURNIA DEL CIRCO.....	281
--	-----

Marina Eva Posadas

MÚSICA – SONORIDADES

TECNOLOGÍAS SONORAS

RESONANCIAS Y REPERCUSIONES DEL CABARET POLÍTICO MEXICANO EN LA DRAMATURGIA SONORA <i>LAS MISERABLES</i> DEL GRUPO LAS REINAS CHULAS.....	292
--	-----

Rocío Reyna

MODOS HÍBRIDOS – TEATROS LIMINALES – ARTES TECNOLÓGICAS

LA CONSTRUCCIÓN DE TERRITORIALIDADES EN EL CHILE INDEPENDENTISTA: EL MÁS PLAUSIBLE HOMENAJE DE LUIS AMBROSIO MORANTE (1823)	300
--	-----

María Belén Landini

DEL TEATRO PRESENCIAL AL TECNOTEATRO COVID Y FUTURISMO, LA PESTE COMO DETONADORA	307
---	-----

Pérez Facundo José Jairo

FORMACIÓN DE ESPECTADORES

POÉTICA DRAMÁTICA Y ESPECTADOR IMPLÍCITO EN <i>LOS MUERTOS</i> (1905) Y <i>LOS DERECHOS DE LA SALUD</i> (1907), DE FLORENCIO SÁNCHEZ	319
--	-----

Jorge Dubatti

PRESENTACIÓN DE LIBRO

PRESENTACIÓN DEL LIBRO: TEATRO MUNICIPAL COLISEO PODESTÁ, EN CUNA DE ARENA.....	343
--	-----

Ana María Rozzi de Bergel

ENTREVISTA

MARIO DIAMENT: “MUCHAS VECES LA VERDAD DRAMÁTICA, O LA VERDAD DEL ARTE, SON MÁS PROFUNDAS Y REVELADORAS QUE LA SIMPLE REALIDAD” ENTREVISTA SOBRE EL CAZADOR Y EL BUEN NAZI	347
--	-----

Jorge Dubatti

PALABRAS PRELIMINARES

Cada nueva edición de nuestras Jornadas se incorpora a una trama que venimos tejiendo desde hace años, una construcción colectiva en la que el intercambio de ideas, la investigación, la crítica y las prácticas escénicas se entrelazan para fortalecer una comunidad de pensamiento y de afectos.

Las XV Jornadas Nacionales y X Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT, realizadas del 6 al 11 de mayo de 2024 en modalidad híbrida, renovaron ese compromiso. La posibilidad de sostener el encuentro tanto en la presencialidad como en la virtualidad volvió a ampliar las fronteras del diálogo, permitiendo que investigadorxs, críticxs, artistas y estudiantes de distintos puntos del país y del exterior compartieran saberes, experiencias y preguntas.

Cada ponencia, cada mesa de debate, cada conversación en los pasillos, cada intercambio que trascendió los horarios de la programación fue parte de una experiencia que reafirma el valor del encuentro. Porque las Jornadas no son solamente el espacio donde se presentan investigaciones: son también un tiempo de escucha, de discusión, de construcción de vínculos y de producción colectiva de conocimiento.

Las Actas que hoy presentamos buscan preservar una parte de esa experiencia. Reúnen trabajos que condensan años de estudio, investigación, lecturas, ensayos y prácticas, pero también el deseo compartido de seguir pensando el teatro desde perspectivas múltiples y situadas. En estas páginas resuenan las voces de quienes investigan, crean, enseñan, gestionan y hacen del teatro un territorio de reflexión permanente.

En tiempos atravesados por transformaciones culturales, sociales y tecnológicas que desafían nuestras formas de producir y transmitir conocimiento, estas Actas constituyen una invitación a detenernos, volver sobre lo compartido y proyectar nuevas preguntas. Son, al mismo tiempo, memoria y porvenir: un registro de lo vivido y una plataforma para los diálogos que vendrán.

Lxs invitamos a recorrer estas páginas, a reencontrarse con las discusiones que animaron las Jornadas y a seguir alimentando, entre todxs, esta red de pensamiento crítico y creación colectiva que AINCRIT sostiene desde hace tantos años.

Claudia Elizabeth Tourn
Presidenta Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral

ARTÍCULOS

HISTORIOGRAFÍAS – HISTORIAS - HISTORIAS ORALES

AL RESCATE DE MANUEL CHIESA

Gabriela Borgna



“Los coroneles de Mitre”. Taller Municipal de Teatro de Catamarca Capital (1987). Diario La Unión.
Hemeroteca Municipal.

“Viracocha era a la vez varón y mujer, no podía el dios evadirse de la ley de la cópula. Y es que la cópula engendraba el fruto y por lo tanto creaba la dinámica del mundo”.

Rodolfo Kusch.¹

“Los coroneles de quienes aquí se habla, no son imaginarios, son hombres singulares y contradictorios. Valientes por momentos, sanguinarios y crueles la mayoría de las veces”.

Ricardo Mercado Luna.²

Los dos acápites que dan inicio a esta ponencia explican buena parte del universo histórico-social y cultural del actor y director Manuel Chiesa (Catamarca, 11/07/1947- La Rioja, 28/10/2004), de quien se cumplen dos décadas de su muerte y a quien bien vale dar a conocer y recordar en estas jornadas porque su trayecto profesional fue un parte aguas en el teatro riojano desde los años 80 del siglo pasado.

1 “Los cinco signos de Viracocha”. Rodolfo Kusch. Obras completas. Tomo II. (Editorial Fundación Ross. Santa Fe, 2007).

2 “Los coroneles de Mitre”. Ricardo Mercado Luna. Alción Editora. (Córdoba, 2006).

Sus tránsitos teatrales ida y vuelta entre ambas provincias, a lo largo de la ruta 38, merecieron el rescate en la Fiesta Nacional del Teatro 2024. Replicada la programación en ambas provincias, sus respectivos gobiernos firmaron un documento que, con el título de Ruta Teatral, da cuenta de que los límites entre jurisdicciones políticas son etéreos, superados por la pregnancia de los campos culturales.

Manuel como director - acompañado por colegas como el dramaturgo Jorge Paolantonio, el director Oscar Carrizo y la actriz Blanca Gaete - pavimentaron esas teatralidades compartidas con notables puestas como “Rosas de sal”, del primero: una serie de monólogos que daban voz a mujeres singulares, desde la figura histórica de Eulalia Ares de Vildoza³ hasta aquellas a quienes las desgracias habían dejado a un lado del camino. Obra que, desde su estreno en octubre de 1990 hasta la muerte de la actriz en 2023, ostenta el récord de cerca de 200 funciones. Cada presentación era una ceremonia a sala llena.

El que hoy se conoce como Teatro Estable Municipal (TEM) surgió primero desde la Asociación Folklórica Riojana a impulso y dirección de Chiesa en 1981 y recién tres años después, ya al borde de la recuperación democrática, pasará a dominio oficial. La apertura del 12 de diciembre fue con una versión libre de un fragmento de “El carnaval del diablo” de Juan Oscar Ponferrada: “Por La Rioja del Chiquí”, en alusión al diabólico duende que nace y muere en los carnavales de la cultura calchaquí.

Siguieron “Víctor María Cáceres, el hombre y la tierra”, sobre la obra “¿Lloverá?” de ese dramaturgo riojano, y “Facundo camina su muerte” con base en textos de Agustín Pérez Pardella, “Don Juan” de Leopoldo Marechal, “El gigante Amapolas” de Juan Bautista Alberdi, “Kondor Atari” de José Bruno Pavón, entre las más destacadas. Hasta 1994, el TEM representó a La Rioja y su cultura teatral en 10 oportunidades en las fiestas nacionales que organizaba la entonces Dirección de Teatro y Danza que dependía del Ministerio de Cultura y Educación nacional.

Chiesa es una rara avis en más de un sentido. En la Fiesta Nacional de Teatro '87, realizada en el Teatro Nacional Cervantes, fue el único director con dos elencos del NOA: el Taller Municipal de Teatro de Catamarca y el Teatro Estable de la Municipalidad de La Rioja.

³ Eulalia Ares de Vildoza fue la primera mujer en ejercer el cargo de gobernadora provisional de Catamarca en 1862, luego de encabezar una revuelta política conocida como la “Revolución de las mujeres”. <https://escriturafeminista.wordpress.com/2020/08/20/eulalia-ares-primera-gobernadora-en-argentina/>

En el primer caso, los días 19 y 20 de noviembre presentó “Los coroneles de Mitre”, versión teatral propia del ensayo homónimo del historiador Ricardo Mercado Luna, donde se denuncia el rol del ejército mitrista en el sangriento arrasamiento de las montoneras del Chacho Peñaloza el siglo 19 en La Rioja.

Luego del estreno catamarqueño, al que asistió el autor, el elenco del Taller Municipal hizo funciones tanto en la capital vecina como en Olta, en cuya plaza – clavada en una pica- se exhibió la cabeza del caudillo. Esta información fue provista por Silvio Rivas, quien fuera el asistente de dirección de Chiesa en la puesta catamarqueña.

Con el Teatro Estable de la Municipalidad de La Rioja hizo dos funciones el 8 de diciembre de “La muerte del Chacho” de Rodolfo Kusch, estreno absoluto en La Rioja y en Buenos Aires.

“Su obra estuvo siempre poblada de personajes marginales, antihéroes hedientos, que se debatían por mantener los vínculos sociales o familiares en medio de una evidente crisis de la justicia...” sostenía César Torres, quien fuera su compañero de andanzas teatrales y actual director de la Comedia Provincial de La Rioja en el segundo número de la revista “Ñaques Escénicas del Norte” en la que se publicó un dossier sobre Chiesa.

En 1989 vuelve a representar a la provincia en la Fiesta Nacional con “El callejón” de Máximo Aguirre. Tal como afirma su amigo y socio teatral César Torres, *“los protagonistas eran clowns, payasos, tonys, que se transformaban en los personajes de la trágica historia del matador de Facundo, fragmentada con números de malabares y contorsionismo, en la circularidad de la pista circense...”*. Y agrega: *“Nos dejaba aquélla “Bernarda Alba” metáfora del poder absoluto, en un dispositivo escénico que era un campo de concentración violento, desmedido, un Lorca despojado de poesía convencional”*. Primera vez que en el NOA, tan signado por el catolicismo y la heteronormatividad, se representaba una obra de Lorca con varones en los roles femeninos. En 2005, una puesta similar de la misma obra se haría en Catamarca dirigida por Claudio Soto, asesinado en 2007 en lo que fue el primer crimen de odio en la provincia.

Al año siguiente, 1990, Manuel Chiesa vuelve a representar a La Rioja en el Cervantes con “Las de Barranco” de Gregorio de Laferrere. Y el 4 de diciembre de 1994, es decir, hace casi 30 años, regresa al Cervantes con “El bumbún”, con base en el cuento homónimo de Carmen Agüero Vera y en los relatos populares de los habitantes de los

llanos riojanos. El bumbún es el abejorro zumbador, también conocido como mangangá en el Litoral. La obra se convirtió en un largometraje nacional tiempo después.⁴

“El bumbún” narra la historia de una niña, “José”, criada rudamente y obligada por su padre a convertirse en varón y hachero, a partir de lo cual su vida se debatirá entre resignarse a lo impuesto o luchar por una percepción propia de su identidad en la miseria provincial de los años 50.

Si hasta entonces, Chiesa era un director – respetado, pero “del interior”- esta propuesta teatral puso en evidencia que la provincia de la que llegaba.

En octubre de 2023, la Comedia Provincial de La Rioja la repuso dirigida por César Torres.

En el 2001, cuando se cumplían 80 años de la creación del Teatro Nacional Cervantes, en el Programa Primer Encuentro de las Regiones, en su caso del NOA, la sala Orestes Caviglia albergaría una única función de “Ruta 38”, su singular versión de “La carretera del norte” del dramaturgo mexicano Tomás Urtusástegui.

Nos dejaba “Ruta 38”, gritándonos que, en cierto momento, las madres, en este país, vendían sus hijos para poder comer...

⁴ “El bumbún”. Director: Fernando Bermúdez. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5641>

RESCATE DOCUMENTAL DE LAS SINGULARIDADES DE LA FIESTA DE LAGUNAS DEL ROSARIO DE LAVALLE, MENDOZA

Andrea Gabriela Cichinelli
Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo
andrecichi@gmail.com

Palabras clave

Fiesta - liminalidad - popular - celebración - Lagunas del Rosario.

Abstract

Desde hace años, en la comuna de Lagunas del Rosario, departamento Lavalle, provincia de Mendoza, es tradición realizar la Fiesta de Lagunas del Rosario, evento anual que convoca a participantes no solo del departamento sino también de otros lugares de la provincia y del país. Dicha fiesta constituye patrimonio cultural e histórico a nivel municipal, provincial y también nacional. Los registros documentados de la misma son escasos, en su mayoría corresponden a notas periodísticas. Nuestro propósito es historiografiar una genealogía del devenir de dicha fiesta desde sus inicios hasta la actualidad. Mediante esta genealogía reseñaremos sus marcas identitarias reconociendo los elementos propios de la cultura huarpe, de la que son descendientes los habitantes de la comuna, así como también los que presentan rasgos de hibridación cultural. Distinguiremos las singularidades artísticas y culturales de la fiesta confrontándolas, por un lado, con los estudios de Mijaíl Bajtín acerca de la cultura popular, y por el otro, con la teoría de Ileana Diéguez sobre escenarios liminales y performatividades. De esta manera podremos establecer un marco categórico que nos permita comprender la fiesta de Lagunas desde sus propias singularidades.

Mediante este trabajo nos proponemos estudiar las expresiones culturales realizadas durante la Fiesta de Lagunas del Rosario, celebración patronal de la comuna Lagunas del Rosario, departamento Lavalle, provincia de Mendoza. Encontramos en esta festividad prácticas que, al decir de Ileana Diéguez, constituyen una “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (2014, p. 24), es decir encontramos rasgos de lo que la autora denomina *lo liminal*.

Nuestro principal objetivo es historiografiar una genealogía del devenir de dicha fiesta desde sus inicios hasta la actualidad, profundizando en su carácter de práctica liminal

donde se cruzan diferentes disciplinas artísticas, lo festivo, lo ritual, lo social. Nos proponemos comprender la fiesta desde sus propias singularidades para lo cual recurriremos a los estudios de Mijaíl Bajtín acerca de la cultura popular; a la teoría desarrollada por Ileana Diéguez sobre escenarios liminales y performatividades; y a entrevistas realizadas a organizadores y participantes de la fiesta y habitantes de la comuna.

Para situarnos territorialmente, Lagunas del Rosario constituye uno de los distritos del departamento Lavalle. Está localizado en el límite noreste del departamento y de la provincia. Ocupa lo que anteriormente fue el humedal Lagunas de Guanacache, que desde el año 1999 fue designado sitio Ramsar *Lagunas de Guanacache*, es decir humedal considerado de importancia bajo la Convención de Ramsar. En ese entonces la designación incluía territorios de Mendoza y San Juan. Posteriormente, en el año 2007, fue ampliado pasando a denominarse *Lagunas de Guanacache, Desaguadero y Del Bebedero* incluyendo también terrenos de la provincia de San Luis. A pesar de la intención de resguardo y protección del humedal con la denominación de sitio Ramsar, hoy las lagunas se encuentran en estado de sequía casi absoluta.

Dentro de la jurisdicción departamental, Lagunas del Rosario se encuentra localizado en la denominada zona no irrigada de Lavalle, también conocida como desierto o secano lavallino: “Se entiende por “zona no irrigada” a aquella que carece de sistema de riego, que no se destina a explotaciones agrarias intensivas y que se usa preferentemente para la actividad pecuaria” (Katzner, 2009, p. 118). A su vez, Lagunas del Rosario forma parte del polígono de territorio que en el año 2010 fue restituido a la comunidad Huarpe bajo el decreto 633⁵. Once son las comunidades lavallinas inscriptas en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas, y una de ellas es Lagunas del Rosario.

Históricamente el pueblo Huarpe Milcallac se concentró en gran parte del secano lavallino al ser desplazados de otras regiones de Mendoza tras el proceso de la colonia. El humedal Lagunas de Guanacache fue de vital importancia para su supervivencia. De allí el valor de este reconocimiento y esta restitución de tierras ya que hasta fines de la década del 90 “los Huarpes eran considerados un sujeto etnográfico extinto” (Katzner,

⁵ Como antecedentes de este reconocimiento datan la inscripción de comunidades adscriptas como Huarpes en el Registro Nacional de Comunidades Indígenas (RENACI) del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) entre los años 1998 y 1999; y la sanción de la Ley Provincial 6920 del año 2010 en la que se reconoce la preexistencia étnica y cultural del pueblo Huarpe Milcallac de la provincia de Mendoza.

2009, p. 118). “Desde el año 1998 las “comunidades indígenas”, específicamente la comunidad Huarpe, se organizan formalmente, mediante un proceso social de relevancia para el territorio, buscando una forma de participación como sujeto social de derecho y de reconocimiento étnico”, (p. 47) así lo expresa el Plan Municipal de Ordenamiento Territorial de Lavalle realizado en el año 2018. Actualmente la comunidad de Lagunas conjuga rasgos esenciales de sus antepasados, aggiornados por las influencias inca y española.

Cuando se acerca octubre toda Lavalle, y a estas alturas muchas personas del resto de Mendoza y también de otras provincias, sobre todo de las vecinas San Juan y San Luis, se preparan para asistir y vivenciar la Fiesta de Lagunas del Rosario. Dicha celebración se lleva a cabo el segundo fin de semana de octubre y consiste en el festejo en honor a la patrona de la Capilla de Lagunas, la Virgen del Rosario.

La construcción de la primera capilla del lugar se estima alrededor del año 1609 por encargo del Obispo de Chile fray Juan Pérez de Espinosa, para llevar a cabo el proceso de evangelización de los pueblos originarios. En 1749, se designa Nuestra Señora del Rosario como patrona de la capilla, aunque luego se adaptaría el nombre a Nuestra Señora del Rosario de las Lagunas. En 1753, se construye la capilla en el lugar actual aunque se derrumba parcialmente tras el terremoto de 1861 cuyo epicentro fue la Ciudad de Mendoza. Finalmente fue reconstruida en 1864. Cabe destacar que en el año 1975 por el decreto 368 la Capilla de Lagunas del Rosario fue declarada Monumento Histórico Nacional.

Con el proceso de evangelización llevado a cabo en Lagunas, a medida que el tiempo fue avanzando los habitantes de la comuna motivados por representantes del culto católico comenzaron a celebrar cada año el día de su patrona realizando una misa y una procesión como forma de agradecimiento y a la vez pedido de súplica de resguardo y protección. Estas actividades generalmente duraban dos días. En años posteriores, movidos por la devoción, comenzaron a llegar a la celebración vecinos de otras comunas, otros parajes, otras localidades por ejemplo Media Agua de San Juan, quienes además de vivenciar las mencionadas actividades de la fiesta patronal, empezaron a compartir rondas y fogones de guitarreadas, principalmente como forma de pasar la noche ya que no contaban con lugares donde resguardarse. Así podían participar de las actividades de ambos días.

Con el paso del tiempo aquella celebración fue adquiriendo otras dimensiones, otros matices, ciertas singularidades que dieron y dan lugar a que hoy podamos pensar en la Fiesta de Lagunas del Rosario como una fiesta popular, por lo menos una parte de ella. ¿Cuáles son esas singularidades que nos permiten pensar esta categoría? Los estudios de Mijaíl Bajtín resultan esclarecedores en este aspecto. Dice Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*:

casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las «fiestas del templo» que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares. (Bajtín, 1987, p. 10)

Continúa más abajo:

Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica; [...] Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia. (Bajtín, 1987, p. 11)

Volviendo a nuestra fiesta en cuestión, como decía anteriormente, aquella celebración patronal original de carácter absolutamente religioso y reducida a los habitantes del lugar, fue variando y renovándose hasta constituir una fiesta que, en la actualidad, dura tres días, inicia en viernes y termina en domingo, generalmente el segundo fin de semana de octubre. Los participantes concurren con carpas o vehículos en los que se pueda dormir. No necesariamente son vehículos destinados a ello. Lo que se busca es contar con un espacio para dormitar un tiempo al resguardo de la intemperie. Por otro lado, el territorio no cuenta con característica de camping o sitio para acampar, sí son comunes algunos hospedajes del lugar, pero no alcanzarían para cubrir de ninguna manera la cantidad de asistentes. La tradición organizacional de la fiesta implica *ubicarse* en algún espacio disponible que se encuentre en el pueblo como calles, plaza, los predios que antes constituían las lagunas, etc. Las características del territorio, como mencionaba más arriba, se corresponden con las de un suelo desértico, árido, de escasa vegetación, parte de la denominada zona no irrigada o secano lavallino.

Durante las tres noches convocan los *bodegones*, construcciones típicas del lugar en los que se puede comer y beber y compartir guitarreadas. Estas guitarreadas tienen una

singularidad: la mayoría de *bodegones* no dispone de un escenario o espacio destinado para un/a artista. La protagonista en estos casos es la guitarra que circula de persona en persona dispuesta a compartir por lo general una tonada, mientras los presentes se disponen como por acuerdo tácito a oírle. Por fuera de estos *bodegones* sí existe un escenario, que podríamos denominar central por su ubicación, pero nunca principal, en el que durante las tres noches se ofrecen espectáculos de bandas y ballets fundamentalmente locales, y que forman parte de la programación que en general organiza el municipio de Lavalle.

También hay un lugar destinado para que se instalen los puestos de ventas de ropa, artesanías, accesorios y demás, al estilo feria. Generalmente es a lo largo de una calle y los puestos están ubicados uno al lado del otro en un costado. La fiesta como tal, con todo lo mencionado, es organizada en conjunto por la Comunidad Huarpe de Lagunas, la Comisión de la Capilla y la Municipalidad de Lavalle.

A través de esta breve y rápida descripción de la Fiesta de Lagunas en su acontecer actual, podemos encontrar ambos aspectos enunciados por Bajtin, lo religioso y lo popular. Lo religioso continúa aconteciendo y convocando: durante los tres días se realizan la novena en honor a la patrona, bautismos, misas, la procesión. Lo popular está presente en las vivencias extra-religiosas, los *bodegones*, la feria, las guitarreadas. Es importante destacar que ningún aspecto o espacio anula o compite con otro, ya sea la celebración propiamente religiosa, los espectáculos ofrecidos en el escenario, o las vivencias festivas en los *bodegones*. Sin embargo, consideramos necesario reconocer que, más allá de que la celebración religiosa fue el disparador original, sigue vigente y congrega a gran cantidad de personas, se trata de momentos particulares, no por ello menos importantes, pero luego la fiesta acontece por fuera de lo religioso y gran cantidad de participantes asisten atraídos por su carácter popular, que es fundamentalmente lo que nos interesa estudiar. Tuvimos la posibilidad de asistir a la edición 2023, es decir el año pasado, y comprobar lo antes mencionado en la praxis además de escucharlo de diferentes voces de personas entrevistadas.

Esto está vinculado con otro aspecto enunciado por Bajtín en relación a las festividades y a la cultura popular a diferencia de las festividades oficiales o ligadas a un culto religioso. Según el autor, el individuo que vivenciaba festividades de carácter popular parecía dotado de una segunda vida que borraba diferencias de jerarquías, roles, reglas, privilegios y le permitía establecer relaciones de verdadera humanidad con sus

semejantes, a diferencia de las fiestas oficiales que tendían a perpetuar la estabilidad de las reglas sociales en cuanto a privilegios, jerarquías, normas, religión, etc. (1987, p. 15). En esta misma línea Diéguez plantea que “la liminalidad está inevitablemente vinculada a [...] la proximidad desjerarquizada hacia los otros, al encuentro no reglamentado pero vital” (2014, 13), y continúa “En la actualidad asistimos a la producción de situaciones espectaculares producidas espontáneamente desde abajo –no desde las jerarquías institucionales-, que quieren dar cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder” (33). Ejemplo de esto es lo que mencionaba antes sobre las guitarreadas en los *bodegones*, los roles artista-espectador está desdibujados, no existen en el clima de fiesta, todas las personas son parte de ella sin división de jerarquías. Un último aspecto enunciado y estudiado por Bajtin que nos gustaría mencionar aquí es el relacionado con la concepción del tiempo en el acontecer de la fiesta: “En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*” (1987, p. 13). El tiempo se relativiza, en la fiesta hay una concepción particular del tiempo. A la fiesta no se asiste, a la fiesta se la vive, y desaparece la marca cronológica cotidiana. Se vive un clima de fiesta, en el que todas las personas son parte en igualdad de condiciones. Como ejemplo de esto me gustaría traer palabras de una participante de la fiesta recogidas durante algunas entrevistas: “Yo vine aquí para estar incómoda” (Amaya, 2023). El contexto de esta frase: ella, persona de aproximadamente 55 años se encontraba sentada en la tierra y le ofrecieron una silla⁶. Esto deja entrever esa especie de segunda vida que se genera en oposición a la vida cotidiana y rutinaria. Durante el tiempo de fiesta se vive de manera diferente, se vive una segunda vida, lo que implica cambiar hábitos cotidianos. Se vive de fiesta.

Todas estas características, y otras más que se encuentran en proceso de estudio, fueron los disparadores de esta investigación, y por supuesto de este trabajo. Nos surgen interrogantes que buscan profundizar acerca de las singularidades de la fiesta en su acontecer a lo largo del tiempo: nos preguntamos por ejemplo qué tan progresivas fueron las modificaciones que la fiesta sufrió desde sus inicios hasta nuestros días; qué implicaba trasladarse hasta un sitio alejado en épocas en las que no existía transporte público; cómo fue que la fiesta se fue separando de su carácter netamente religioso para pasar a hibridar

⁶ Cabe recordar lo mencionado al comienzo: el paisaje ofrecido por el lugar presenta características desérticas, no hay parquizado por ejemplo ni tampoco características urbanas como calles de pavimento ni veredas

ambos aspectos, lo popular con lo religioso; qué historias giran en torno a las ediciones de la fiesta año tras año según las vivencias de los/as asistentes.

Pero en el curso de esta investigación sucedió algo inesperado: buscando información que diera respuestas a las preguntas mencionadas y otras más, nos encontramos con que al día de la fecha no existen registros que resguarden y conserven las memorias de la misma, su evolución a lo largo del tiempo. Existen notas periodísticas que describen de manera muy generalizada la convocatoria de cada año previa a la fiesta; luego ofrecen un resumen de su acontecer en relación a la cantidad estimada de asistentes, y se concentran fuertemente en la celebración religiosa y en la grilla de artistas, insisto, de manera generalizada, cual nota informativa. No existen registros ni estudios que profundicen en el carácter popular de la fiesta. Son muchas las voces que se escuchan, en Lavalle sobre todo, que testimonian su paso y sus experiencias en las fiestas laguneras. Su sobrevivencia depende del *boca en boca*.

Esta realidad despertó el deseo –y la premura- por documentar historiográficamente el devenir de una fiesta que, dadas sus singularidades, constituye un patrimonio cultural de inmenso valor. Desde el reconocimiento etnográfico de una comunidad cuyos antepasados son parte ineludible de nuestra historia departamental, pero también provincial y nacional, pasando por el reconocimiento como sitio Ramsar de un lugar que se busca preservar y proteger y por la declaración como monumento histórico de la Capilla de Lagunas, sostenemos que la Fiesta de Lagunas del Rosario constituye una identidad cultural que trasciende los límites del secano lavallino. Nos encontramos actualmente trabajando en conjunto con agentes del territorio lavallino y lagunero para realizar este registro historiográfico y salvaguardar sus memorias.

Referencias bibliográficas

- AMAYA, PAULO, Entrevista personal, 11 de noviembre. Mendoza, s/e, 2023.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad. Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1987
- DIÉGUEZ, ILEANA, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México, Paso de Gato, 2014.
- FERNÁNDEZ, MARCELO, *La lucha de un pueblo por un título de propiedad comunitario: TIERRA DE HUARPES. de todo un poco*. (2 de septiembre de 2013) [en línea]. <http://marcelogfernandez.blogspot.com/2013/09/la-lucha-de-un-pueblo-por-un-titulo-de.html> [Consulta: 17 de febrero de 2024].
- KATZER, LETICIA, «Tierras indígenas, demarcaciones territoriales y gubernamentalización. El caso Huarpe, Pcia de Mendoza», *Avá, Revista de Antropología*,

Nº 16, (2009), ppp. 117-136
https://www.ava.unam.edu.ar/images/16/pdf/ava16_katzer.pdf
 KATZER, LETICIA, «Espectrografías nómades del “desierto” del NE de Mendoza, República Argentina», *Plural. Antropologías desde América Latina y el Caribe*. Año 1, Nº 2, (2018), pp. 55-90. <https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/revista-plural/wp-content/uploads/numero02/articulo-4.pdf>
 MUNICIPALIDAD DE LAVALLE, *Plan Municipal de Ordenamiento Territorial*. Mendoza, Municipalidad de Lavalle, 2018.
 PRENSA GOBIERNO DE MENDOZA, *Jaque restituyó tierras fiscales a la comunidad huarpe*. Mendoza, Prensa Gobierno de Mendoza. (12 de octubre de 2010) [en línea]. <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/jaque-restituyo-tierras-fiscales-a-la-comunidad-huarpe/> [Consulta: 05 de febrero de 2024].
 PRENSA GOBIERNO DE MENDOZA, *Importante trabajo patrimonial en la capilla de Lagunas del Rosario*. Mendoza, Prensa Gobierno de Mendoza. (13 de mayo de 2021) [en línea]. <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/importante-trabajo-patrimonial-en-la-capilla-de-la-laguna-del-rosario/> [Consulta: 05 de febrero de 2024].

REIVINDICA-SE O POPULAR NO TEATRO BRASILEIRO: O CASO DOS BUCHSBAUM

Howardinne Leão
Universidade de São Paulo
dinnequeiroz@gmail.com

Este artigo explora o movimento “Teatro ao Encontro do Povo”, criado no Brasil por Otto (1920-2000) e Florence Buchsbaum (1926-1996), o qual se configurou em uma campanha de popularização teatral ao público privado dos bens culturais. A visão de teatro popular inculcada por eles rejeitava os moldes de um teatro mercadológico, associado ao lucro e apresentado em salas convencionais, longe do povo. Segundo eles, um tipo de teatro que importava e replicava modelos estrangeiros, muito mais preocupado com vanguardas do que as raízes brasileiras. Diante disso, surgiu o grupo de teatro amador⁷ Perspectiva de Santos, conhecido como PERSAN, na cidade de Santos, litoral paulista, formado por jovens de baixa renda, cujo objetivo central foi aproximar-se da população e oferecer entretenimento de qualidade gratuito.

O estudo faz parte da tese em andamento e compartilha um primeiro levantamento a partir do vasto material, sendo a maioria periódicos da época. Também utilizo para somar à análise, duas contribuições das depoentes: Lizette Negreiros (2022) e Cleide Queiroz (2023). Ambas participaram do PERSAN e contribuíram também com seus arquivos pessoais.

De antemão, para compreender os parâmetros de teatro popular adotados pelo casal, faz-se necessário recorrer a cultura popular. Podemos considerar que a cisão entre cultura erudita e popular se transformou ao longo dos séculos em ritmos distintos. A erudita acelerou-se com mudanças históricas nos períodos da Renascença, do Iluminismo e da Revolução Industrial, por assim dizer, enquanto a cultura popular não acompanhou na mesma velocidade - ainda que houvesse trânsito entre elas. Essas diferenças se ampliam quando observamos os contextos internacionais. Conforme o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Guinsburg; Faria; Lima, 2009⁸), a antinomia entre teatro popular e teatro erudito ganhou força na Alemanha com expressões como “Cena Livre” e “Cena do Povo”,

⁷ Entendemos ser esta uma modalidade plural e efêmera, diferente em cada lugar em que é desenvolvida, mas adota-se a definição de atividade teatral não remunerada conforme o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009).

⁸ GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coords.), *Dicionário do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

ligadas à tentativa de abolir a hierarquia entre palco e plateia. Na França, o *Théâtre National Populaire* de Jean Vilar, desenvolveu um teatro com acesso universal sem abrir mão da sofisticação estética. Já na Rússia pós-Revolução de 1917, a ideia de um teatro popular foi vinculada à propaganda e à pedagogia socialista. Essas experiências mostram que o termo “popular” assumiu significados distintos conforme o tempo, o lugar e o projeto político envolvido.

Segundo os próprios artistas, a premissa desse movimento foi realizar um teatro popular que pudesse “renovar a face do teatro nacional”. Identificamos que essa renovação estava ao adotar o espaço da rua como possibilidade de democratização teatral, atingindo uma parcela do público não frequentador dos espaços tradicionais. Outro fator de destaque é o discurso adotado - comum aos artistas do período – a favor de um teatro ao alcance de todos, do teatro como missão à uma conscientização popular. Pensar a trajetória e a atuação desses grupos no Brasil em tempos de repressão, envolve considerar a censura em diferentes momentos: no Estado Novo (1937-1945) e na Ditadura civil-militar (1964-1985). Em ambos os períodos, o regime foi uma realidade que impactou diretamente na atuação e na expressão artística. Uma das ações importantes ocorridas durante o Estado Novo, em 1937, foi a criação da União Nacional dos Estudantes (UNE), importante articulador político e cultural reconhecido na luta dos jovens contra a ditadura. A UNE se uniu a muitas iniciativas de teatro popularização do teatro, priorizando a politização social.

À guisa de exemplo, a pesquisadora Sara Neiva⁹ (2023) debate em sua tese os movimentos de teatro estudantil à luz de três grupos referenciais: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Cada um representa um modo de pensar a popularização teatral. O Teatro do Estudante do Brasil (TEB), é um divisor quando se trata da modernização do teatro brasileiro. Criado em 1938 sob os auspícios do diplomata e agitador cultural, Paschoal

⁹ Não aprofundaremos no movimento estudantil por reconhecer trabalhos importantes desenvolvidos sobre o tema, como o de NEIVA, Sara. Movimentos do Teatro Estudantil no Brasil: As experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT), e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Acesso em 13 de jan. 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19122023-115916/pt-br.php>. Outro referencial é: VILELA, Mauriney. Teatro Amador Paulista (1963-1975): organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Estudos Pós-graduandos em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em 12 de jan. 2024. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21134>.

Carlos Magno (1906-1980), se tornou um espaço de experimentação que priorizou textos clássicos à formação de novos talentos. O TEB, entre distintos formatos, manteve-se até os anos 1970 na promoção de festivais estudantis por todo o país, consolidando o teatro estudantil (FONTANA, 2016; NEIVA, 2023). Já o GUT, pertencente a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, funcionou entre 1943 e 1948, dentro de um projeto modernizador de teatro universitário. A influência do ambiente estudantil e as referências intelectuais francesas, como o encenador Louis Juvet (1887-1951), foram marcantes. Por último, o TEP, conduzido pelo teatrólogo e referência de teatro popular: Hermilo Borba Filho (1917-1976). No caso do grupo nordestino, o foco recaía sobre obras de caráter popular, com temáticas sociais e universais que mesclavam humor e situações do cotidiano do povo, cujo interesse se atrelava a uma pedagogia teatral voltada à difusão e valorização da cultura popular. É neste cerne teatral que surge concretamente uma preocupação com as demandas sociais, muitas vezes sobrepostas às artísticas.

Todas essas atividades ocorreram durante o regime, levando os grupos a utilizarem recursos de metáforas, analogias, bem como a criação de estratégias para burlar a censura. Neste sentido, o teatro realizado nas periferias, desassistidas de políticas públicas, longe dos epicentros culturais, conseguia, à sua maneira, passar pelo crivo da censura com maior facilidade (GARCIA, 2008). Essa época corresponde, portanto, ao trabalho do grupo amador Teatro Perspectiva de Santos (PERSAN), em 1967, na cidade de Santos¹⁰, criado e conduzido por Otto e Florence Buchsbaum. O casal franco-austriaco se conheceu na Baixada Santista, se casou, e criou um grupo amador que foi a célula de um projeto maior chamado “Teatro ao Encontro do Povo”.

Por ser uma cidade portuária, localizada no litoral de São Paulo, serviu de rota a muitas companhias operísticas e teatrais estrangeiras desde o século XIX. No século XX, se destacou no cenário amador com artistas que despontaram, como o diretor e dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999). *Pedro Mico*, de Antonio Callado, escrita em 1957, foi a escolha para estreiar o trabalho do grupo, abordando o cotidiano a partir de personagens

¹⁰ A primeira casa de teatro na cidade foi construída em 1830 e seria o terceiro teatro mais antigo do país se ainda estivesse em atividade (GUIMARÃES, 1996).

genuinamente brasileiros. A direção foi assinada por Florence, também responsável pela composição da trilha sonora, junto a Otto, responsável pelo cenário.

As primeiras apresentações de *Pedro Mico* ocorreram no palco italiano do *It Club*, no dia 11 de julho de 1967 e apresentações nos dias 12, 13 e 14 de julho de 1967¹¹. Rapidamente os Buchsbaum perceberam que uma sala de teatro convencional não comportaria seu público ideal: um público popular. A questão não envolvia apenas o custo financeiro daqueles que não podiam arcar com as entradas, mas pretendia ser um projeto de popularizar o teatro, na forma e no conteúdo. Cleide Queiroz (2023), atriz santista participante da montagem, relatou em seu depoimento, que entrou em contato com o TEP pelo convite da amiga e atriz conterrânea, Lizette Negreiros, para substituir outra atriz. Cleide, à princípio, por ser uma jovem negra, ficou receosa de frequentar o lugar em que o grupo estava ensaiando, o *It Club*. Mesmo já decadente na época, era um espaço social frequentado apenas por ‘brancos’, conforme destacou: “Eu nem perguntei para ela ‘como é que vai no *It Club*? lá não pode entrar negro’. Eu nunca pude entrar naquele clube porque era só branco que podia entrar”. A questão social era imanente àquelas jovens atrizes, que devido a sua condição social eram privadas de frequentar alguns espaços. Lizette¹² reconheceu o teatro por uma porta de entrada à sociedade santista:

Nós éramos da periferia, nós éramos de família pobre e então nós estávamos - ao fazer teatro em Santos - é que nós estávamos entrando dentro de uma sociedade que era totalmente desconhecida para nós porque nós sempre fomos à margem. Não à margem de ficar na rua não, mas à margem da filosofia, dos grandes escritores (Negreiros, 2022).

Nesse início, constam na ficha técnica¹³ o elenco: Lizette Negreiros, Claudio Ferreira Coutinho, Gilberto Molinari, Jorge Elias, Terezinha Tadeu, Osmar Assis Ribeiro, Aguinaldo Mota e Cleide Queiroz. Na percussão, os músicos da Escola de Samba Império: Wilson José Ferreira, Alfredo Mangabeira, Maurício Chagas. Arci Carmo Redivo fazia a produção e a iluminação. Os personagens são: Pedro Mico, Aparecida,

¹¹ Diversas matérias de jornais notificaram a apresentação no dia 7 de julho, conforme A Cidade de Santos, 7 de julho de 1967, mas ela foi adiada para o dia 11 de julho; O grupo também participou do programa “Setor Teatro” da rádio Tribuna, em 8 de julho de 1967. Acervo pessoal de Lizette Negreiros.

¹² Entrevista concedida a autora, 7 de out. 2022.

¹³ Cláudio Coutinho era Pedro Mico, Lizette Negreiros era Aparecida, Jorge Elias era Zé Mélio, Terezinha Tadeu era Melize, no papel de 1º e 2º investigador eram Aluizio Ribeiro Graça e Osmar Assis respectivamente (posteriormente os papéis foram condensados e feito por Aguinaldo dos Santos). A figura de Zumbi, Pai Malaquias e Zé da Ilha eram feitos por Wilson José Ferreira.

Melize, Zé Mélio, Zumbi, Zé da Ilha, Maneco, Perna Fina, Pai Malaquias, Tônio, Manga, investigadores, e a moça do morro. Vale destacar que alguns desses nomes foram figuras reais que estamparam os jornais santistas, como Zé da Ilha e Maneco Perna Fina¹⁴. No enredo constavam os seguintes destaques:

Ouçá os batuques do morro da catacumba e conheça Pedro Mico, ladrão ventanista, que é ao mesmo tempo um novo Zumbi dos Palmares, Aparecida, a outra garota de Ipanema, Zemelio, o último Fiel, e Melize o Brôto dos Morros. Veja também as aparições de fantásticas do Zumbi, Pai Malaquias, Zé da ilha e Maneco Perna Fina, com samba, capoeira, macumba e batuques (Programa da peça *Pedro Mico*, 1967).

A narrativa contrapõe a vida do malandro carioca, conhecido pela alcunha de “herói da favela” à figura de Zumbi dos Palmares, refugiado do Morro dos Palmares e grande líder contra a escravidão. O cenário de Mico se passa no Morro da Catacumba, uma favela que existiu ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, removida nos anos 70. Atualmente a favela se transformou no Parque Natural Municipal da Catacumba. O cenário¹⁵ de estreia imitava um barraco feito ripa de madeira, sugerindo janelas ao fundo. No primeiro plano havia uma mesa, cadeiras, um bule e algumas xícaras. Tudo para deixar a ambiência realista. A crítica do jornalista Paulo Lara detalha alguns pontos da encenação, a seu ver, problemáticos:

A direção de Florence Buchsbaum perde-se em duas tangentes antagônicas. Às vezes, consegue ótimos resultados, como no flash da capoeira; outras, como no flash da morte de Zumbi, resultados negativos. O cenário de Otto Buchsbaum esteve acima das perspectivas. Apenas anotamos o uso desmedido de gravatas em cena, com a exclusiva finalidade de efeito plástico, pois Pedro Mico não traja camisa social em seu figurino. Apesar do reduzido número de “spots” utilizados, a iluminação de Arci do Carmo Redivo esteve regular. Entretanto, cuidado com o uso de luz azul sobre amarela, pois essas duas cores sobrepostas dão o verde como resultado. Quanto às personagens, nossas atenções caem sobre Pedro Mico, pela responsabilidade que o texto lhe impõe. [...] Gilberto é um ator que inicia e que tem possibilidades, mas devido à complexidade do papel, não chega a convencer. Lizette Negreiros, como Aparecida, tem boa voz, mas falta-lhe intensidade dramática. Jorge Elias, como [sic] Zemello, e Terezinha Tadeu, como Melize, conservam-se discretos no espetáculo. Aluisio Graça e Osmar Ribeiro, como policiais, completam o elenco. Boa a parte afro-

¹⁴ ““Pedro Mico” sobe morro São Bento”. A Cidade de Santos, 2 de jan. de 1968, p. 6, caderno 1; ““Pedro Mico”, sábado, com entrada franca”. A Tribuna, 3 de jan. 1968.

¹⁵ “Pedro Mico”, amanhã, no It”. A Tribuna, dia 10 de julho de 1968.

brasileira por Wilson José, Mauricio Chagas e Alfredo Mangabeira, passistas da Escola Império do Samba¹⁶.

A crítica se refere às apresentações iniciais no *It Club*. Após essa primeira experiência, Otto e Florence concretizaram o desejo de levar o teatro às camadas populares, apresentando-se aos domingos em todos os morros santistas por meio de uma temporada itinerante que durou um pouco mais de 1 ano, se configurando em uma iniciativa inédita. Os morros de Santos foram ocupados majoritariamente por portugueses, nordestinos, pessoas que trabalhavam no Porto de Santos e nos armazéns - parcela mais pobre da população. O projeto de levar teatro aos morros foi bastante noticiado pelos jornais locais devido à insistência de Florence em comunicar o trabalho à mídia, repercutindo em programas de rádio, matérias de jornais, etc. A maior conquista nesse sentido foi o destaque colossal do PERSAN na Revista carioca *O Cruzeiro*¹⁷, a mais renomada do período. Publicou-se uma entrevista com Otto e Florence, fotos de *Pedro Mico* em apresentação no morro Bela Cintra, além de uma resenha do trabalho do movimento.

Através da criação de Antônio Callado, Pedro Mico penetra na verdadeira vida dos morros cariocas. A peça se desenrola no morro da Catacumba. Não um morro pintado num cenário de cores berrantes, onde o papelão compõe o todo. Nas apresentações de Otto e Florence, o morro é autêntico o cenário é ao Vivo¹⁸.

O barraco, antes cenográfico, encontrava um cenário de casas reais. De início, o grupo explorava o morro até encontrar um lugar plano para a apresentação, iniciada ao som da cuíca e do pandeiro, aproximando os moradores que, por sua vez, emprestavam mesas, cadeiras, toalhas e elementos a serem utilizados na encenação. Uma única mala reunia o arsenal cênico do grupo. Os ajustes finais como a delimitação do espaço cênico e a entrada e saída dos atores eram ajustadas na hora. Abaixo é possível ver as pessoas se amontoando nos barrancos, sentados, e de pé, formando uma semi-arena ao redor dos atores.

Figura 1: Apresentação de *Pedro Mico*

¹⁶ “Malandro carioca fica até amanhã”. LARA, Paulo. A Cidade de Santos, 13 de julho de 1967.

¹⁷ LUZ, Luiz Antônio. O Cruzeiro, São Paulo, 11 de maio de 1968.

¹⁸ “Pedro Mico volta ao cartaz”. A Tribuna. 24 de ago. 1969.



Fonte: Acervo pessoal de Márcio Buchsbaum cedido a autora.

Antes de iniciar, Gilberto Molinari apresentava o grupo e explicava o que iria acontecer, identificando os personagens e pedindo para que todos imaginassem o barraco da trama, em uma tentativa didática de explicar aos que estavam vivenciando o teatro pela primeira vez¹⁹. A *Tribuna*²⁰ registrou que a direção optou por ações paralelas à cena central para ilustrar fatos do passado com trechos narrativos. Isto é, a dramaturgia fazia uma explícita alusão à Zumbi dos Palmares pelo próprio Callado, portanto imaginamos que as inserções brechtianas – ainda novidade no Brasil - foram utilizadas para representar os fatos narrados. Por exemplo, os personagens²¹ Zumbi, Zé da Ilha, Maneco Perna Fina e Pai Malaquias são mencionados na dramaturgia como uma narração do passado. Há ainda Manga e Tonio, personagens acrescentados pela encenação. Mas a direção optou por fazer

¹⁹ “Atenção, um marginal está no morro hoje”. Cidade de Santos, 11 de fev. 1968.

²⁰ “Pedro Mico”, sábado, com entrada franca”. A *Tribuna*, 03 de jan.1968.

²¹ Na apresentação do dia 24 de agosto de 1969 eram dez atores em cena (“Pedro Mico volta ao cartaz”. A *Tribuna*. 24 de ago. 1969).

com que esses personagens aparecessem por meio da ação, do recurso de *flashback*, como denota este comentário no jornal: “apresenta paralelismo com a história de Zumbi dos Palmares. Essa similaridade é sublinhada com “canções, batuques e flashbacks” onde surgem as personagens de Zumbi, Zé da Ilha, Pai Malaquias, Maneco Perna Fina e outros”²². Outros excertos apontavam que “cenas de macumba, capoeira, lutas e batuques” foram os recursos dos trechos narrativos²³.

Paulo Lara, autor da crítica anterior, se reposicionou ao assistir ao espetáculo pela segunda vez²⁴:

A imaturidade do espetáculo, quando da estreia, havia desaparecido, para dar lugar a uma sequência segura de cenas. O que mais se destacou foi o equilíbrio de interpretação, o mais homogêneo que se apresentou no certame. Florence Buchsbaum está de parabéns. Se antes houve falhas a apontar, somos sinceros em afirmar que grande parte delas foram superadas. “Pedro Mico” não chega a ser um grande espetáculo. É antes de tudo um trabalho sério, consciente, fruto de estudo e muita observação. E só isso vale muito. O PERSAN, com essa primeira experiência teatral obtém um resultado signo de destaque²⁵.

A análise terminava com uma previsão de que *Pedro Mico* venceria as eliminatórias da competição que os levaria ao V Festival Nacional de Teatro Amador, fato esse que não se concretizou²⁶. Embora não ganhassem oficialmente, o programa de rádio “Setor Teatro”, fez uma premiação extra oficial, revelando, segundo seus critérios, quais vencedores deveriam ocupar as categorias. Segundo o programa, O PERSAN receberia uma menção honrosa por *Pedro Mico*, além dos instrumentistas e passistas da Escola de Samba Império; Jorge Elias como melhor ator coadjuvante; e melhor iluminação para Arci Redivo. De acordo com eles, a comissão “verdadeira” enfrentou dificuldades de achar um espetáculo com condições técnicas para o perfil representativo que elevaria o teatro santista a nível nacional²⁷. Isso demonstra que o grupo paulatinamente ganhava notoriedade e respeito no cenário cultural.

²² “Pedro Mico pelo PERSAN”. A Tribuna, 8 de julho de 1967.

²³ A Tribuna, 4 de jan. de 1968; “Pedro Mico vai mostrar o carnaval aos santistas”. Notícias Populares, 6 de janeiro de 1968).

²⁴ “Pedro Mico”. [não identificado] D. Ilust. 8 de dez. de 1967; “Pedro Mico mais uma vez em cena depois de amanhã”. A Tribuna, 4 de jan. de 1968.

²⁵ LARA, Paulo. “Pedro Mico vale para representar teatro santista”. A Cidade de Santos, 1º de setembro de 1967.

²⁶ Ainda assim, Santos foi referência do teatro. Dentre os 5 destaques paulistas do Festival, 4 eram grupos santistas. Cristo vs. Bomba, escrita e dirigida por Sylvia Orthof, encenada por estudantes de Brasília foi a vencedora do V Festival Nacional de Teatro de Estudantes (“Atores santistas premiados no Festival Nacional”. Cidade de Santos, 11 de fevereiro de 1968).

²⁷ ““Setor Teatro” analisou o Festival”. Caderno 1º, p. 6. A Tribuna, 4 de set. de 1967.

Em uma nova apresentação de *Pedro Mico* no Morro de São Bento, na manhã do dia 7 de janeiro 1968, compareceram cerca de 350 espectadores, muitos deles desconfiados: “é um bloco de carnaval?”, “quem são esses caras?”²⁸. Mas ao escutar os atuentes cantando e dançando, o público recebeu o grupo com aplausos e, ao final, pediram para retornarem no domingo seguinte. Outra experiência exitosa ocorreu no Largo do Machado, com o apoio da Comissão Municipal de Cultura que cedeu o transporte. O público revia o personagem Pedro Mico e chamava pelo seu nome.

Havia gente de pé, gente que trouxe cadeiras para sentar, atentos ao desenrolar da peça. Os que passavam paravam para ver o que era e iam ficando também. E a garotada que não conseguiu um bom lugar trepou pelos telhados dos barracos para ver melhor o Pedro Mico. Criancinhas nuas e descalças, por várias vezes, entravam pelo cenário, dando mais realidade à representação. Era bom de se ver aquele povo, que talvez havia visto teatro, rir com o que “Pedro Mico” dizia e assustar-se com os gritos de socorro de “Cida” [Aparecida]. Estava provado mais uma vez o grande poder de comunicação do teatro. No fim, aplaudiram, cercaram os atores e perguntaram quando voltariam outra vez²⁹.

A rua tornou-se o ambiente ideal para as ambições do TEP, pois não precisavam de aparatos técnicos e tampouco objetos de cenografia elaborados. “Quando os atores cantam ‘Tens as encostas semeadas de barracos e de gente’ os moradores olham o ambiente ao entorno, e olham um para o outro e sorriem, pois está tudo aí, a gente e os barracos” (“Quando um porta aviões se transforma em palco”. *Diário Popular*. 12 de maio de 1968). O PERSAN se apresentou em diversos lugares como: *It Club*, Tênis Clube de Santos, Clube Sírio Libanês, Teatro Municipal de Campinas, Morro do Pacheco, Morro de São Bento, Morro da Penha, Morro da Cintra, Morro da Pena, Núcleo de Pescadores na Praia de São Lourenço, Núcleo de Pescadores na Praia do Perequê, em Guarujá, Clube de Regatas Tumiaru, em São Vicente, no Porta-aviões “Minas Gerais”, etc. O jornalista e crítico de teatro Ivo Zanini descreveu em uma página inteira a façanha do grupo e a empolgação de Florence em seguir com o projeto. Nas favelas “nem tudo é poesia e batucada, como dizem as músicas», mas a encenação atraía muita gente, segundo ela, gente simples.

²⁸ “Teatro dá vez ao morro com Pedro Mico”. Cidade de Santos, 20 de janeiro de 1968.

²⁹ “Teatro dá vez ao morro com Pedro Mico”. Cidade de Santos, 20 de janeiro de 1968.

O próximo passo após a longa temporada de *Pedro Mico* seria *A incelença*³⁰, do dramaturgo nordestino Luiz Marinho³¹. A peça³² teria a supervisão e as músicas assinadas por Florence, com um elenco de aproximadamente 22 pessoas. Gilberto Molinari, o ator de *Pedro Mico*, assumiria a direção, e a pesquisa temática ficaria a cargo de Otto Buchsbaum, baseando-se no folclore paraibano. Não há uma explicação objetiva da irrealização do projeto, mas intuimos que se deveu a alguns fatores. A tensão política era cada vez maior no campo teatral, assim como as perseguições aos artistas. Segundo Cleide (2023), ela e Lizette ouviram boatos de que o casal era vigiado por ser comunista e que elas deveriam se afastar. Consequentemente, o grupo foi se desintegrando, levando o casal deixar a cidade.

Para Lizette (2022), com 16 anos na época, ela não enxergava perigo no trabalho por não compreender a politização contida nele. Cleide Queiroz (2023), por sua vez, reconheceu a importância de iniciar um movimento de teatro de rua em uma época que não era realizado: “E aí a Florence começou a fazer teatro de rua, que era uma coisa muito acintosa na década de 60”. De acordo com o investigador Alexandre Mate (2023) nem todo teatro de grupo engajado é necessariamente partidário, mas pressupõe uma atitude política. Isto é, embora o PERSAN não se opusesse frente à ditadura, nem se identificasse pertencente a alguma organização, o fato de levarem teatro às ruas, a pessoas que nunca puderam frequentar as salas de teatro, já era em si um ato político.

Apesar do esfacelamento, a partir de março de 1968 surgem destaques nos jornais à campanha “Teatro ao Encontro do Povo”, desta vez, não se tratava de mais um grupo amador, era uma iniciativa que envolvia conferências teatrais sobre diversos temas acerca do teatro mundial. Nelas eram realizadas leituras dramáticas de peças representativas de vários períodos da história, lidas por estudantes ensaiados durante uma semana por Florence³³.

³⁰ Em alguns jornais é possível encontrar a grafia “incelência”.

³¹ Luiz Marinho nasceu em Timbaúba, Pernambuco (1926-2022) e foi dramaturgo e escritor com mais de 14 peças publicadas. É conhecido com um autor regionalista por explorar em suas obras o universo sociocultural nordestino. Cf.: <https://editora.cepe.com.br/autor/luiz-marinho>. Acesso em 30 de maio de 2025.

³² As Incelenças são cantigas, lamúrias de defuntos e formam uma expressão musical típica principalmente no Sertão Nordeste. Cf.: <https://www.dicionarioinformal.com.br/incelen%C3%A7a/>. Acesso em 17 de jan. 2024.

³³ “PERSAN ao encontro do povo”. A Cidade de Santos, 10 de março de 1968.

Além do sucesso das encenações, o projeto dos Buchsbaum ganhou ampla repercussão, sobretudo, no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina, ao incentivar a constituição de mais de 60 companhias de teatro amador entre estudantes, camponeses e operários (Beloch, 2021, p. 125).

As conferências chamavam a atenção e se espalhavam rapidamente pelas cidades vizinhas, atraindo pessoas de diversos lugares. Os jovens, a maior parte secundarista, se engajavam na ideia de fazer teatro popular com o mínimo possível, conforme pregava o movimento. O importante era escolher peças de caráter popular que pudessem ser levadas às praças, ruas, vilas, escolas, isto é, em todos os lugares.

À guisa de conclusão, o Teatro ao Encontro do Povo tratou-se de um amplo movimento que envolveu diversas ações. Entre elas, a realização de inúmeras conferências, a criação do seu próprio mensário cultural batizado com o nome do movimento, para divulgar e arregimentar pessoas ao movimento de teatro popular e, por fim, a fundação de uma organização não governamental, intitulada “Resistência Ecológica”, em 1975. Essa organização conferiu-lhes contato com diversas personalidades: ganhadores do Prêmio Nobel, políticos, cientistas e ativistas. O jornal publicou constantemente artigos referentes a esses temas. Projetaram-se internacionalmente por meio de suas conferências pautadas nas questões socioeconômicas e ecológicas do Brasil, o que os levou a se apartarem totalmente do teatro. O casal trabalhou no campo ativista e social até o final de suas vidas, quando Florence vem a falecer em 1996, e Otto em 2000.

Bibliografia consultada

- «Atenção, um marginal está no morro hoje», *Cidade de Santos*, 11 de fevereiro de 1968.
- «Atores santistas premiados no Festival Nacional», *Cidade de Santos*, 11 de fevereiro de 1968.
- BELOCH, ISRAEL (coord.), *Dicionário dos Refugiados do Nazifascismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Imprimatur, 2021.
- FONTANA, FABIANA SIQUEIRA, *O Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno*, Rio de Janeiro, Funarte, 2016.
- GARCIA DE SOUZA, MILIANDRE, *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008, 420 p.
- GUIMARÃES, CARMELINDA, *Memória do teatro de Santos*, Santos, Prefeitura de Santos, 1996.
- GUINSBURG, J.; JOÃO ROBERTO FARIA E MARIÂNGELA ALVES DE LIMA (coords.), *Dicionário do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 2009.
- LARA, PAULO, «Malandro carioca fica até amanhã», *A Cidade de Santos*, 13 de julho de 1967.

LARA, PAULO, «Pedro Mico vale para representar teatro santista», *A Cidade de Santos*, 1.º de setembro de 1967.

LUZ, LUÍZ ANTÔNIO, «Pedro Mico "sobe"», *O Cruzeiro*, n.º 19, São Paulo, 11 de maio de 1968, p. 84.

MATE, ALEXANDRE, «Teatro de Grupo em Tempos de Ressignificação: criações Coletivas, Sentidos e Manifestações Cênicas no Estado de São Paulo», em Alexandre Mate, Elen LONDERO, IVAM CABRAL E MARCIO AQUILES (orgs.), *Teatro de Grupo em Tempos de Ressignificação*, São Paulo, Selo Lucias/ADAAP, 2023.

NEGREIROS, LIZETTE, Entrevista concedida à autora sobre o TEP, São Paulo, 7 de outubro de 2022.

NEIVA, SARA, *Movimentos do Teatro Estudantil no Brasil: As experiências do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Grupo Universitário de Teatro (GUT), e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)*, Tese de Doutorado, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023 [online]. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19122023-115916/pt-br.php> [Acesso em: 13 de janeiro de 2024].

«Pedro Mico», *D. Ilust.*, 8 de dezembro de 1967.

«Pedro Mico, amanhã, no It», *A Tribuna*, 10 de julho de 1968.

«Pedro Mico mais uma vez em cena depois de amanhã», *A Tribuna*, 4 de janeiro de 1968.

«Pedro Mico pelo PERSAN», *A Tribuna*, Santos, 8 de julho de 1967.

«Pedro Mico, sábado, com entrada franca», *A Tribuna*, 3 de janeiro de 1968.

«Pedro Mico sobe morro São Bento», *A Cidade de Santos*, caderno 1, 2 de janeiro de 1968, p. 6.

«Pedro Mico vai mostrar o carnaval aos santistas», *Notícias Populares*, 6 de janeiro de 1968.

«Pedro Mico vai ser encenada hoje com entrada franca», *A Cidade de Santos*, caderno 1, 3 de janeiro de 1968, p. 6.

«Pedro Mico volta ao cartaz», *A Tribuna*, 24 de agosto de 1969.

«PERSAN ao encontro do povo», *A Cidade de Santos*, 10 de março de 1968.

Programa da peça Pedro Mico, 1967.

«Quando um porta aviões se transforma em palco», *Diário Popular*, 12 de maio de 1968.

Queiroz, Cleide, Depoimento concedido à autora, 25 de outubro de 2023.

«Setor Teatro analisou o Festival», *A Tribuna*, Caderno 1, 4 de setembro de 1967, p. 6.

«Teatro dá vez ao morro com Pedro Mico», *Cidade de Santos*, 20 de janeiro de 1968.

VILELA, MAURINEY, *Teatro Amador Paulista (1963-1975): organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura*, Tese de Doutorado, São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduandos em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018 [online]. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21134> [Acesso em: 12 de janeiro de 2024]

LAS VOCES DETRÁS DEL ESCENARIO: LA ORALIDAD

REESCRIBIENDO HISTORIAS DEL ESPECTÁCULO

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ
berilonosella@ufsj.edu.br

Ma. Priscila de Souza Chagas do Nascimento
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
priscilachagas@edu.unirio.br

En primer lugar, debemos considerar las opciones que se pueden adoptar en cuanto al modo y la forma de presentación. En segundo lugar, cómo evaluar y poner a prueba nuestra evidencia. En tercer lugar, aparece el núcleo de la cuestión, la interpretación: cómo relacionar la evidencia que encontramos con modelos más amplios y con las teorías de la historia; cómo lograr que la historia adquiera sentido. Y, finalmente, a modo de conclusión, miraremos más hacia adelante, hacia el impacto que podemos esperar que la evidencia oral tenga en la construcción de la historia en el futuro. (Thompson, 1992, p. 299)

Camino investigativo, una propuesta político-académica

Este trabajo resulta de investigaciones sobre los haceres y los oficios técnicos del espectáculo, desarrolladas en el ámbito del Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena del Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (NETOC/GPHPC), del Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas de la Universidade Federal de São João del-Rei (PPGAC/UFSJ). El NETOC/GPHPC reúne investigadores interesados en los haceres denominados “técnicos” o “técnico-artísticos” (Dubatti, 2007), abordándolos en dimensiones como historia y memoria, pensamiento y conocimiento, contextos de realización, organización de los oficios, relaciones de trabajo y procesos pedagógicos, teniendo como base la historia cultural, la historia oral y la genética teatral. Dado que el foco de estudios del NETOC/GPHPC se sitúa en un campo frecuentemente invisibilizado, la historia oral se vuelve un instrumento fundamental para documentar las prácticas y saberes de estos profesionales, permitiendo romper con ese borramiento.

Básicamente, trataremos de los resultados de dos investigaciones integradas: la primera, titulada “La documentación de la iluminación escénica como modo de hacer, formación y transmisión de conocimientos”³⁴, proyecto docente coordinado por Berilo Luigi Deiró

³⁴ El presente proyecto de investigación, enseñanza y extensión tiene vigencia de 2022 a 2025 y cuenta con financiamiento del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, de la

Nosella; y la investigación de maestría “Cenotecnia, la creación de los obreros de la escena: un estudio sobre las funciones de los trabajadores cenotécnicos de la ciudad de São Paulo”³⁵ (2022), desarrollada por Priscila de Souza Chagas do Nascimento bajo la dirección del Prof. Berilo L. D. Nosella.

Consideramos que la propuesta de presentar dos investigaciones con características propias puede resultar fructífera para demostrar cómo se produce esta articulación en el ámbito del GPHPC y del PPGAC/UFSJ, aunque no de forma hegemónica. La integración no se da solamente en la relación formal entre director y dirigida, sino en la articulación entre las investigaciones; en el caso específico, principalmente, en el campo temático propuesto por el Núcleo de Estudios – estudios sobre los haceres técnicos de la escena – y en el campo metodológico de la historia oral.

Ambas investigaciones tuvieron etapas fundamentales de recopilación de entrevistas. Estas se realizaron con iluminadores escénicos y técnicos de iluminación escénica, además de representantes de cada función presente en el oficio de la cenotecnia. En el caso de la investigación acerca del hacer y del oficio de la cenotecnia, también observamos que sería importante para la reflexión la narrativa de profesionales representantes de dos áreas que dialogan directamente con las funciones de la cenotecnia: la arquitectura escénica, en lo que se refiere al espacio escénico de operación; y la escenografía, proceso de idealización y proyección que antecede a la construcción desarrollada por la cenotecnia. Con ello, para el proyecto de maestría se realizaron siete entrevistas con el objetivo de contemplar todas esas áreas mencionadas. En el proyecto sobre los documentos de la iluminación escénica, hasta el momento han sido entrevistados veinticinco profesionales del área, activos en Brasil, Italia y Argentina.

Adelantamos que la investigación identifica estos sectores como parte de algo más general (la cenotecnia), tal como se trabaja en países como Estados Unidos, que, según Cyro del Nero (2008, p. 27), “prefieren definiciones más específicas para cada área, painters and sculptors for the theater, manufacturers, technicians, props managers y

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG y de la Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFSJ. Fue aprobado por el Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos de São João del-Rei-MG-CEPSJ, bajo el CAAE: 57923122.9.0000.5151. Para conocer más sobre la investigación y sus resultados, véase NOSELLA, 2023 y NOSELLA; FONTANA, 2025.

³⁵ La presente investigación de maestría fue desarrollada en el PPGA-UFSJ, concluida en 2022, y contó con financiamiento de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Beca del Programa de Demanda Social. Fue aprobada por el Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos de São João del-Rei-MG-CEPSJ, bajo el CAAE: 40247020.8.0000.5151.

theater consultants”. Sin embargo, comprendemos de entrada que estas definiciones no corresponden a la forma en que el trabajo se ejecuta en Brasil. Percibimos, por ejemplo, que el carpintero escénico – aquel que participa en el proceso de construcción de la escenografía – también puede ejercer la función de operación, ya sea en el montaje o durante la temporada del espectáculo. Esta fuga de los límites de las funciones designadas también es común, y quizá incluso más radical, en el campo del trabajo con la iluminación escénica.

En el caso de la iluminación escénica, notamos que no existe una definición clara en la relación entre una posible separación de funciones y posibles oficios correspondientes. En líneas generales, las funciones de la iluminación escénica – iluminador (o light designer), asistente de iluminación, técnico de luz o montador, operador de luz, etc. – muchas veces son realizadas, ya sea en una misma producción o en producciones diferentes, por el mismo profesional, definido de forma genérica, en términos de oficio, como “iluminador”. En este sentido, las entrevistas se llevaron a cabo con profesionales del área de la iluminación escénica, en su mayoría iluminadores o light designers, pero también técnicos y operadores que se encuentran actualmente activos en la profesión, produciendo luces para espectáculos de teatro, danza y ópera. Aunque las funciones no hayan servido como parámetro para la selección de las personas entrevistadas, los guiones de entrevistas tuvieron en cuenta particularidades de cada función, aun cuando las diferentes cuestiones fueran respondidas por un mismo profesional.

El trabajo técnico de la escena en la voz de quienes lo ejecutan

Identificamos que en los teatros de grupo³⁶, colectivos y procesos de creación colaborativa, este tránsito entre las funciones teatrales – tanto las llamadas “técnicas” como las llamadas “artísticas” – está fuertemente presente y muchas veces se convierte en un elemento que caracteriza la propia estructura y la identidad del proceso. Para la comprensión estructural del trabajo técnico, destacamos aquí como elementos fundamentales de análisis: la autonomía y la heteronomía del trabajo; los conocimientos heredados, ejecutados y compartidos; la creación técnica (proveniente de saberes prácticos); la alteración del trabajo; y el dominio en el uso de herramientas, máquinas y

³⁶ Consideramos teatro de grupo un conjunto de artistas teatrales organizados en torno a un interés común que desarrollan investigaciones continuadas en diversos proyectos.

tecnologías que acompañan la transformación técnica y tecnológica. En el ámbito de la investigación sobre la documentación de la iluminación escénica, consideramos que estos elementos de análisis también se plasman, a partir de un modo específico de producción, en los documentos de apoyo al trabajo que son producidos y utilizados por estos profesionales en la elaboración de sus funciones.

En este sentido, en cada investigación las entrevistas siguieron un único guion, en el cual se enumeraron los puntos fundamentales que debían ser abordados o identificados en los relatos, pero no se elaboraron preguntas cerradas y generales que debieran presentarse a todas las personas entrevistadas como un modelo estándar. En el caso de la iluminación, por ejemplo, hay preguntas más orientadas al trabajo de creación y otras más al trabajo de ejecución de la luz; correspondía al entrevistador dirigir las según el perfil del entrevistado y el rumbo de la entrevista. En todo caso, la existencia de una estructura de base común es fundamental para el ejercicio analítico posterior, en el cual la comparación entre las respuestas constituye un ejercicio central.

Entendemos que hay niveles desiguales de formación y de comprensión entre estos participantes, lo que exigió una escucha atenta durante la realización de las entrevistas, en la convicción de que los temas surgirían, muchas veces, a medida que los entrevistados fueran narrando sus trayectorias y definiendo sus modos de realización del trabajo. Así, destacamos como temas imprescindibles:

- Presentación
- Inicio en la carrera teatral
- Trayectoria: etapas y acontecimientos significativos
- Proceso y relaciones de trabajo
- Transformación: tiempo, historia y hacer (técnica y tecnología)
- Comprensión conceptual del oficio
- Expectativas: el futuro de la profesión

En el caso específico de la iluminación escénica, esta estructura se orientó, en lo que se refiere al proceso de trabajo (en las dimensiones del aprendizaje del oficio, de su realización y de su transmisión entre funciones), a cuestiones que llevaban al entrevistado a relatar cómo y qué documentos eran producidos o utilizados en ese proceso productivo.

Escoger este tipo de entrevista presupone que la narración de la vida del declarante a lo largo de la historia tiene relevancia para los objetivos del trabajo. Así, por ejemplo, si en el estudio de determinado tema se considera importante conocer y comparar las trayectorias de vida de quienes en él se involucraron, será aconsejable realizar entrevistas de historia de vida. O, dicho de otro modo, si la investigación versa sobre una determinada categoría profesional o social,

su desempeño, su estructura o sus transformaciones en la historia, resulta igualmente aconsejable optar por entrevistas de historia de vida (ALBERTI, 2013, p. 48-49).

La investigación en historia oral, realizada a través de las historias de vida de las personas entrevistadas, pone de relieve una cuestión muy relevante para los investigadores del campo de la cultura y del arte: la articulación entre la subjetividad de los individuos y el campo sociocultural de la historia. Como advierte Paul Thompson (1992, p. 302), esta articulación es una parte importante del trabajo.

Igualmente fundamental, en cualquier forma de presentación, es decidir entre abordar la historia por medio de la biografía o mediante un análisis social más amplio. La evidencia oral, al asumir la forma de historias de vida, pone en primer plano un dilema subyacente a toda interpretación histórica. La vida individual es el vehículo concreto de la experiencia histórica. Además, la evidencia contenida en cada historia de vida solo puede comprenderse plenamente como parte de la vida en su conjunto.

Continuando, Thompson (1992, p. 302) nos llama la atención sobre un aspecto fundamental de la metodología de la historia oral, la articulación entre la historia de vida y la experiencia histórica:

Sin embargo, para que la generalización sea posible, tenemos que extraer la evidencia sobre cada tema a partir de una serie de entrevistas, recomponiéndola para verla desde un nuevo ángulo, como si fuera horizontalmente en lugar de verticalmente; y, al hacerlo, atribuirle un nuevo significado.

Tales indicaciones fueron fundamentales para la composición de los cuadros de entrevistados, definiéndose los recortes y sus justificaciones. Así, en el caso de la investigación sobre la iluminación escénica, el criterio fue bastante amplio, como ya se ha dicho: iluminadores (o light designers), técnicos y operadores que se encontraran activos en la profesión en la actualidad, produciendo luces para espectáculos de teatro, danza y ópera en Brasil, Argentina e Italia.

En el caso de la investigación sobre el trabajo del cenotécnico, los criterios debieron ser más restringidos y precisos para que pudiéramos observar los cambios en la comprensión del oficio y las modificaciones en la realización del trabajo. Estos se justifican en el siguiente recorte, expresado en dos categorías: la primera, trabajadores cenotécnicos de

la ciudad de São Paulo que iniciaron sus carreras en la década de 1970³⁷; la segunda, como ya mencionamos, que hubiera representantes de todas las diferentes funciones ejercidas por la cenotecnia. Este recorte temporal posibilitó acceder a un repertorio de cambios en el hacer y en el oficio cenotécnico, a partir de las narrativas de estos profesionales que acompañaron transformaciones históricas, sociales, económicas y tecnológicas a lo largo de casi cincuenta años de carrera. Sin embargo, en el transcurso de la investigación, percibimos que el Theatro Municipal de São Paulo (TMSP) es un espacio significativo para la historiografía de la cenotecnia – presente en la tesis desarrollada por Maria Aparecida Alves (2008) y, principalmente, como lugar de paso en la trayectoria de cuatro de los cenotécnicos entrevistados; por lo tanto, el TMSP se convierte en un tercer elemento que caracteriza las relaciones de comparación narrativa³⁸.

Autonomía, heteronomía y transmisión de saberes de la técnica

Presentaremos ahora una pequeña muestra de los análisis de las entrevistas realizados por medio de esta metodología. Para esta muestra, escogimos una cuestión temática propuesta por el Núcleo y desarrollada en la investigación de maestría de Priscila: el tema de la transmisión de saberes y la formación de nuevos profesionales.

Para iniciar el análisis propuesto, se vuelve fundamental comprender la materialidad de las relaciones profesionales, entendiendo cómo estas generan, en la cultura histórica, una dialéctica entre lo que comprendemos acerca del trabajo técnico y su práctica. Para ello, recurrimos a Williams (2011) sobre la diferencia entre una defensa “idealista” y una defensa “materialista” de una posible “revolución cultural”. El autor sostiene que no podemos entender la conciencia separada de la esfera del ser social:

Así, una forma fundamental de división del trabajo, la división entre operaciones mentales y manuales, está siendo, por un lado, prácticamente corroída, pero, por otro lado, en la forma de un orden social clasista o de un orden aparentemente nuevo que le da continuidad en su modo de producción, aunque sea discontinuo en otros aspectos, todavía se impone prácticamente. (WILLIAMS, 2011, p. 349)

³⁷ Con este recorte, todas las personas entrevistadas seleccionadas fueron hombres, lo que centró el análisis en una perspectiva masculina sobre el oficio, que podría ampliarse con la participación de mujeres. Esta discusión fue desarrollada en el artículo Operárias da cena: a participação de mulheres no ofício cenotécnico (NASCIMENTO, 2024).

³⁸ En cuanto a la relación entre el Theatro Municipal de São Paulo y el trabajo de la cenotecnia, véase NOSELLA y NASCIMENTO, 2022.

Tal corrosión de la división del trabajo presentada por Williams está presente cuando el profesional se percibe como detentor de determinado saber. En la práctica de la cenotecnia, ese saber se adquiere entre nosotros durante el propio hacer; por eso, para llegar a la toma de decisiones, el profesional recorre un camino de observar, ayudar/colaborar, equivocarse y aprender:

La autonomía se constituye a partir de las transformaciones provocadas por la mediación del ser humano en su relación con la naturaleza, por la libertad de tomar decisiones, no solo para un individuo, sino también para el colectivo. Sin embargo, esta autonomía no es posible cuando el trabajo produce plusvalía. Por ello, observamos que uno de los elementos que caracteriza la cenotecnia es la ilusión de que existe una autonomía del trabajo por medio de los conocimientos tradicionales de las técnicas empleadas y, al mismo tiempo, la seguridad de que son esos conocimientos tradicionales, que se presentan como insustituibles por cualquier tecnología ya inventada, los que garantizan su permanencia en el mercado. Podemos entender que esta característica puede darse a partir de un antagonismo que genera explotación y desvalorización de estos profesionales.

En Marx y Engels (2005), el alcance de la autonomía del individuo está relacionado con el universo de las actividades y solo en las relaciones sociales con la colectividad los individuos detentan los medios para desarrollar sus capacidades en todas las dimensiones; únicamente en la colectividad la libertad se vuelve alcanzable. La autonomía individual solo es posible si se realiza en la relación con otros; en la comunidad, los individuos detentan los instrumentos esenciales para el desarrollo de sus capacidades de manera ampliada (TABORDA, 2017, p. 41).

Los siete participantes de esta investigación, que generosamente contaron sus historias de vida, atravesaron procesos que se asemejan entre sí: tuvieron maestros que les enseñaron el oficio que hoy ejecutan y que ahora transmiten a nuevos aprendices. Pero ¿cómo se da este proceso? ¿Cuáles son esos saberes transmitidos y adquiridos? En definitiva, ¿qué necesita saber un cenotécnico para ser un cenotécnico? No fue necesario formular preguntas tan directas: en la narración de la trayectoria de estos profesionales, las respuestas comienzan a expresarse, pues se trata de saberes tan presentes en sus vidas que ya no los reconocen como algo separado de lo que ellos son.

Como ya hemos señalado, la cenotecnia es un área que abarca diversas funciones y conocimientos específicos. Así como el arte posee sus lenguajes (danza, música, artes

plásticas, literatura, interpretación), la cenotecnia también se ramifica en varias prácticas agrupadas en departamentos que, en su conjunto, conforman la ejecución del oficio cenotécnico. Por ello, cuando reconocemos e identificamos a un cenotécnico, se exige un amplio repertorio de conocimientos y saberes para su actuación: el trabajador cenotécnico necesita tener una comprensión básica de los siguientes campos – herrería, carpintería, pintura, escultura y mecánica – y, para ello, debe dominar otras áreas de conocimiento que lo auxilian en su comprensión – geometría, matemática, química, arquitectura, automatización, electricidad, óptica, logística y administración.

Cuando le pregunto a Ermelindo Terribele Sobrinho qué debe tener y saber un cenotécnico para desempeñar su oficio, él dice:

[...] Tiene que conocer el plano, en primer lugar. Conocer los dibujos y conocer todas esas funciones de las que te hablé. Tiene que ser carpintero, tiene que ser pintor, tiene que ser herrero; no es que sea totalmente completo, pero debe conocer las medidas, conocer los tubos, qué será necesario, si se va a usar rueda en esto. El cenotécnico sabe trabajar con todas esas cosas. (TERRIBELE SOBRINHO, 2021. Información verbal).

Para adquirir y dominar todas estas ciencias, es común pensar que el cenotécnico necesite un extenso curso con especialistas en cada una de esas áreas que, aunque correlatas, poseen sus propias especificidades. Pero lo que ocurre es que estos saberes se van adquiriendo y dominando en la práctica del propio ejercicio de la cenotecnia. Terribele Sobrinho también relata que aprendió carpintería trabajando como carpintero en el Liceu de Artes e Ofício. Francolino Manoel Gomes aprendió trabajando en el Parque Anhembi, en la construcción y montaje de la decoración de las tribunas para el carnaval. Aníbel Marques (Pelé) aprendió trabajando en el taller de José Antônio Gomes (Pupe), a quien considera uno de los mejores cenotécnicos de la época. Y Jorge Ferreira Silva aprendió trabajando en el teatro, bajo la orientación de tantos maestros, siendo uno de ellos Geraldo Marques (Batucada).

En esta forma de aprendizaje, en la que se aprende trabajando, no existe una fórmula ni un manual, pero tampoco un rechazo de las reglas ni de las ciencias exactas y estéticas que envuelven la cenotecnia. Es así como podemos comprender a Francolino Manoel Gomes cuando afirma:

El cenotécnico – toda profesión – tiene que trabajar con garantía; tiene que aprender a ser correcto en el trabajo que va a realizar. Yo, por ejemplo, para

empezar un trabajo, pienso, a veces discuto mucho con Jorge este tipo de cosas, porque yo tengo mi manera de trabajar, pero Jorge quiere trabajar de otra manera – que también funciona. Entonces procuro facilitar según mi modo, para hacerlo más rápido o más práctico, pero él dice “no, lo quiero así”, y entonces tengo que hacerlo de la forma en que él quiere. Se aprende a trabajar, porque cada trabajo que tomamos nunca es igual. Ese año se recibe un diseño, un proyecto, que es de una manera; otro proyecto será de otra manera. Lo único que no cambia mucho es hacer paredes, eso no cambia. Ahora bien, el esquema de montaje cambia; la forma en que vas a fijar una pared a la otra cambia (GOMES, 2021. Información verbal).

La cita anterior, presente en el relato de Gomes, llama la atención en dos puntos: el primero es la conciencia de que la forma de ejecutar un mismo trabajo puede ser distinta de un trabajador a otro, incluso cuando el resultado deba ser el mismo, y es esa la garantía de su quehacer; el segundo es la comprensión de que cada trabajo constituye una nueva experiencia, es decir, existe un estado en el momento de iniciar un trabajo que Francidelton Vieira Nunes, en entrevista, define como “mente limpia”, que coloca a este trabajador siempre dispuesto a aprender algo nuevo.

Es a partir de este estado inicial de “mente limpia” (aunque sin desprestigiar las experiencias anteriores) que el trabajador de la cenotecnia crea un arsenal de saberes prácticos que, muchas veces, no es comprendido por quienes se limitan a valorar solo el campo de la idea basada en teorías predeterminadas. ¿Podemos relacionar este estado de “mente limpia” con la forma en que el teatro épico de Brecht estructura su producción estética, en busca de un teatro que sitúe al espectador sin la certeza de lo que puede o va a ocurrir? ¿Necesita el cenotécnico, en su momento de trabajo, incluso con sus experiencias de vida, mantenerse distanciado de las fórmulas para poder realizarlo?

Esta relación con el trabajo de la cenotecnia (en la cual cada proceso, cada espectáculo y cada escenografía se presentan como novedad) no tiene lugar en todos los lenguajes que estos profesionales experimentan en su labor. Nunes deja claro que esa posibilidad es exclusiva de la escenografía teatral; en la herrería en la que desarrolla, por ejemplo, la estructura de un cartel publicitario, esta relación con lo “nuevo” en cada proyecto desaparece. Francolino Manoel Gomes también considera “bruta” la carpintería que realizaba para stands y comerciales, por tratarse de piezas fijas, sin movimientos y siempre con un patrón de paredes y pisos, destacando que, a diferencia de otros lenguajes, no hay movimientos (vinculados al transporte). Por su parte, Silva – cuya carrera está dedicada íntegramente al trabajo cenotécnico para espectáculos teatrales – considera que “el cenotécnico es alguien que no muere de tedio, es un descubrimiento constante de

cosas, de desafíos que uno tiene que enfrentar” (SILVA, 2021. Información verbal). Es frente a estos desafíos que el cenotécnico crea su coraza, desarrolla su autonomía y pasa a tomar decisiones sobre la realización de su trabajo.

Todos aquellos a quienes hemos citado están fuertemente vinculados a la cenotecnia de construcción y montaje. Podemos notar que, cuando la pregunta se dirige a Marques – cenotécnico operador –, estos conocimientos se asocian a la percepción del espacio, a la mirada sobre el edificio teatral, sobre el escenario y sobre lo que va a ocurrir en ese ambiente escénico, con la garantía de que todo esté en orden y seguridad:

El cenotécnico es responsable de la construcción, del montaje y de la distribución de los técnicos: cada uno en su lugar. El cenotécnico tiene que verificar si esa construcción está bien hecha, si el acabado está bien resuelto, porque debe tener la noción de que va a entrar un vestuario con una capa que no puede rasgarse ni engancharse en ninguna parte (MARQUES, 2021. Información verbal).

Llamamos la atención aquí sobre la preocupación por la acción que se llevará a cabo durante el espectáculo; es decir, percibimos que este profesional está al tanto de los acontecimientos escénicos, de las marcas de escena y de los actos organizados por la puesta en escena. Y Marques continúa diciendo:

Entonces, ese piso tiene que estar en buenas condiciones. Él [el cenotécnico] va a verificar si la alfombra del ballet está bien estirada, bien colocada, para que el bailarín no se caiga; va a verificar si la escenografía que está colgada está bien amarrada; va a comprobar si la escenografía que va a subir y bajar no va a chocar con nada. “¿Quién va a operar este espectáculo?” “¿Quién va a operar esta vara?” (MARQUES, 2021. Información verbal). Es a partir de este conocimiento acumulado a partir de la experiencia, junto con los conocimientos específicos relativos al espectáculo (que, a su vez, exigen la presencia del cenotécnico durante los ensayos), que se organiza el equipo de operación. Así, identificamos al cenotécnico operador no solo como aquel que organiza el espacio escénico, sino como quien vela porque ese mismo espacio esté seguro antes, durante y después del espectáculo:

[...] el cenotécnico tiene que percibir el conjunto. Tiene que tener la capacidad de entrar al lugar y decir: “eso de allí no está afinado”. Tiene que tener ese ojo, tiene que tener oído. Si algo sube y baja, si está haciendo un ruido diferente en la roldana. Tiene que pensar antes de que suceda. Yo concibo al cenotécnico de esta manera. Tiene que estar prevenido. Y, si ocurre algo, debe tener una

solución inmediata para ese problema, porque trabajamos con vidas humanas y trabajamos en vivo. Telón abierto, no hay marcha atrás, el espectáculo no puede detenerse. (MARQUES, 2021. Información verbal)

Observamos aquí la exigencia asociada a la responsabilidad que el cenotécnico tiene sobre la vida humana: “pensar antes de que suceda” parece improbable. Pero Marques muestra que son esos sentidos – la mirada aguda, el oído atento – los que permitirán prever un posible problema; y, si no logra preverlo, debe contar siempre con una solución.

El cenotécnico, aun teniendo la posibilidad de aprender el oficio a partir de la observación y de la práctica durante la ejecución del trabajo, está constantemente estimulado por otros profesionales: los maestros. Incluso el perfeccionamiento de esos sentidos descritos por Marques se construye en el trabajo a partir de esa relación entre maestro y aprendiz.

[...] Fue con Pupe que aprendí todo eso. Aprendí a leer planos en la práctica, porque él colocaba el plano en el panel, nos lo mostraba, tomaba un papelito, garabateaba, hacía un dibujo y decía: “Vas a hacer tantos paneles, de tanto por tanto, con este ángulo aquí”. Nosotros mirábamos y ya empezábamos a cortar las maderas. “Si no entendiste, ahí está el plano, andá y miralo”. “Preguntá”. “Hacelo despacio, pero hacelo bien hecho para que lo tengas que hacer una sola vez”. Esa frase no se me borra hasta hoy. Siempre nos decía eso. Así fue como aprendí todo con él. (MARQUES, 2021. Información verbal)

En la entrevista de Marques identificamos un ejemplo de cómo comprende y describe su aprendizaje, pero también la existencia de un lugar de confianza y de atención en el que el maestro se pone a disposición de quien aprende. La lectura de un plano es un saber básico para ejecutar la construcción de un proyecto de escenografía; es en los dibujos técnicos donde se describen las medidas y se presentan los cortes. Al saber leer un plano y dominar las posibilidades de procesos constructivos y de materiales a utilizar, el cenotécnico consigue calcular la cantidad de esos materiales, el tiempo de trabajo necesario y el número de profesionales requeridos para la realización del proyecto. Con esto, este primer análisis de las entrevistas nos ha llevado a una nueva cuestión sobre el hacer y el oficio cenotécnico, a saber: ¿cómo se produce la formación de estos trabajadores a lo largo de la historia del oficio cenotécnico en Brasil?

Entre memoria y oficio

Las reflexiones aquí presentadas evidencian cómo la historia oral, al sacar a la luz las voces de iluminadores y cenotécnicos, permite revelar dimensiones invisibilizadas del

trabalho técnico em las artes de la escena. Más que simples registros, los testimonios recogidos se constituyen como evidencias de una cultura que articula saberes, prácticas y procesos de transmisión de conocimientos sobre el oficio y, también, sobre la propia escena en su historicidad.

En este sentido, las investigaciones desarrolladas en el NETOC/GPHPC/UFSJ no solo contribuyen a la preservación de la memoria de estos oficios, sino que también señalan caminos para comprender su centralidad en la producción estética y social del espectáculo, es decir, para proponer otras lecturas de la propia historia del espectáculo. Al destacar la voz de quienes construyen, iluminan y mantienen viva la escena, reafirmamos que el futuro de la historia del espectáculo depende igualmente del reconocimiento de aquellos que, con ingenio y sensibilidad, sostienen su realización cotidiana.

Referencias bibliográficas

- ALBERTI, V, **Manual de história oral**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- ALVES, M. A, **O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP, p. 247. 2008.
- DUBATTI, J, **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: SESC, v. e-book, 2007.
- NASCIMENTO, P. S. C, **Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2024.
- NASCIMENTO, P.S.C, Operárias da cena: a participação de mulheres no ofício cenotécnico. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0111. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24534/16810>. Acesso em: 29 ago. 2025.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; FONTANA, Fabiana Siqueira, Rastros de Luz, Traços de Ofício: bases para análise da documentação da iluminação cênica. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 55, p. 1–27, 2025. DOI: 10.5965/1414573102552025e0112. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/27401>. Acesso em: 7 set. 2025.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró, Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o Vestido de noiva de 1943. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 4, n. 49, p. 1–28, 2023. DOI: 10.5965/1414573104492023e0106. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24408>. Acesso em: 7 set. 2025.
- NOSELLA, B. L. D.; NASCIMENTO, P. S. C. O martelo e o edifício: o encontro entre ofício e espaço pela experiência de um trabalhador cenotécnico no Theatro Municipal de São Paulo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n.

45, p. 1–23, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0502. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22670>. Acesso em: 28 ago. 2025.

NERO, C. D., **Cenografia - Uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2008.

SILVA, J. F., **Os invisíveis do teatro: primeiro ato**. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2020a.

SILVA, J. F., **Os Invisíveis do teatro: segundo ato**. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2021b.

TABORDA, E., **Autonomia em Marx, Gramsci e Lukács: análise a partir do projeto ético-político do serviço social**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Socioeconômico, Programa de Pós-graduação em Serviço Social. Florianópolis. 2017.

THOMPSON, P., **A voz do passado: história oral**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, R., **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

FONTES ORAIS

GOMES, Francolino Manoel, Entrevista concedida a Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, SP. Projeto “Cenotecnia, a criação dos operários da cena”. 23 mai. 2021. Transcripción disponible para consulta en el texto de la tesis (Maestría en Artes Escénicas). “Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo” - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei - MG, 2022, p. 110. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert_Priscila.pdf

MARQUES, Aníbal, Entrevista concedida a Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, SP. Projeto “Cenotecnia, a criação dos operários da cena”. 06 jun. 2021. Transcripción disponible para consulta en el texto de la tesis (Maestría en Artes Escénicas). “Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo” - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei - MG, 2022, p. 129. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert_Priscila.pdf

NUNES, Francidelton Vieira, Entrevista concedida a Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, SP. Projeto “Cenotecnia, a criação dos operários da cena”. 04 jul. 2021. Transcripción disponible para consulta en el texto de la tesis (Maestría en Artes Escénicas). “Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo” - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei - MG, 2022, p. 180. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert_Priscila.pdf

SILVA, Jorge Ferreira, Entrevista concedida a Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, SP. Projeto “Cenotecnia, a criação dos operários da cena”. 27 jun. 2021. Transcripción disponible para consulta en el texto de la tesis (Maestría en Artes Escénicas). “Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo” - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei - MG, 2022, p. 164. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert_Priscila.pdf

TERRIBELE SOBRINHO, Ermelindo, Entrevista concedida a Priscila de Souza Chagas do Nascimento. São Paulo, SP. Projeto “Cenotecnia, a criação dos operários da cena”. 16 mai. 2021. Transcripción disponible para consulta en el texto de la tesis (Maestría en

Artes Escénicas). “Cenotecnia, a criação dos operários da cena: Um estudo sobre as funções dos trabalhadores cenotécnicos da cidade de São Paulo” - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei - MG, 2022, p. 94. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert_Priscila.pdf

POLÍTICAS – MEMORIAS – IDENTIDADES

ENTRE CHATO Y NARIGÓN, UNA MEDIA PROPORCIÓN: CYRANO Y EL MODELO HEGEMÓNICO DE LA BELLEZA

Mariela Rígano
Centro de Documentación en Artes Escénicas “Carlos Fos”
Departamento de Humanidades-UNS
marielarigano@hotmail.com
marigano@uns.edu.ar

Resumen

Desde su estreno en 1897, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, ha sido leída principalmente como una historia de amor imposible o como la exaltación romántica de un héroe cuya grandeza moral contrasta con su apariencia física. Sin desconocer esas líneas de lectura, el presente trabajo propone desplazar el eje de análisis hacia la construcción histórica del modelo hegemónico de belleza que organiza el conflicto dramático. La hipótesis sostiene que la oposición entre Christian y Cyrano no enfrenta simplemente belleza e inteligencia, sino que pone en escena un régimen de visualidad propio de la modernidad, en el que el cuerpo bello constituye la condición de acceso al reconocimiento social, al deseo y a la legitimidad. A partir de los aportes de Jonathan Crary sobre la historicidad de la mirada y de Raymond Williams en torno a la noción de hegemonía y estructura del sentir, se analiza cómo la obra naturaliza un determinado orden perceptivo al mismo tiempo que deja entrever sus fisuras. Finalmente, se recuperan algunas reflexiones de Pierre Bourdieu acerca de la producción de lo popular para pensar de qué modo la belleza funciona como un mecanismo de distribución diferencial del capital simbólico y de las posibilidades de reconocimiento.

Palabras clave

Cyrano de Bergerac; belleza; visualidad; hegemonía; estructura del sentir.

1. Introducción

Entre las múltiples lecturas que ha suscitado *Cyrano de Bergerac*³⁹ desde su estreno, la historia de amor entre Roxane, Christian y Cyrano ha tendido a ocupar el centro de las interpretaciones. La obra suele presentarse como el relato de un hombre

³⁹ Para este trabajo empleamos la edición del texto hecha por editorial Alianza en 2016 con traducción y notas de Mauro Armíño

extraordinariamente inteligente y sensible cuya desmesurada nariz le impide ser correspondido por la mujer que ama. Sin embargo, esa formulación deja intacto un supuesto que el propio texto dramático pone en tensión: la belleza aparece como una condición evidente del deseo, como un atributo cuya legitimidad nunca necesita ser justificada.

Precisamente allí reside, a nuestro juicio, uno de los aspectos más interesantes de la obra. Rostand construye dos sujetos incompletos cuya existencia sólo adquiere eficacia social cuando ambos cuerpos se articulan. Christian posee la apariencia necesaria para ser visto, pero carece de la palabra capaz de sostener aquello que su cuerpo promete. Cyrano, por el contrario, reúne todas las virtudes asociadas tradicionalmente al héroe, a saber, valor, ingenio, sensibilidad, destreza militar y dominio excepcional del lenguaje, aunque ninguna de ellas alcanza para convertirlo en un hombre deseable. Su palabra necesita alojarse en otro cuerpo para ingresar en el espacio del reconocimiento.

Esta organización del conflicto excede ampliamente el melodrama amoroso. La obra pone en escena un problema histórico: la consolidación de un modelo de belleza que opera como criterio de representación social. Lo bello deja de constituir un atributo meramente estético para transformarse en un principio de clasificación que hace posible la legitimidad, el deseo y el reconocimiento de una ideantidad. En otras palabras, *Cyrano* muestra que aquello que una época considera bello determina también qué cuerpos pueden ocupar el centro de la escena y cuáles quedan confinados a la invisibilidad.

Desde esta perspectiva, el trabajo propone leer la obra a partir de la noción de régimen de visualidad desarrollada por Jonathan Crary (2008). Su planteo permite comprender la visión no como una facultad natural e inmutable, sino como una práctica históricamente organizada, atravesada por relaciones de poder que producen determinadas formas de percepción. La mirada moderna determina qué merece ser visto y, correlativamente, qué puede permanecer fuera del campo de lo visible. En *Cyrano*, esa pedagogía de la percepción organiza tanto el conflicto amoroso como las relaciones entre los personajes. Este régimen visual adquiere relevancia al ponerse en diálogo con la noción de hegemonía elaborada por Raymond Williams (2012). La belleza deja de aparecer como un valor aislado para integrarse en una estructura de sentimiento que articula sensibilidad, percepción y experiencia social. La elección de Roxane no responde simplemente a una preferencia individual; expresa una sensibilidad históricamente construida que vuelve

natural la asociación entre belleza corporal, virtud y legitimidad. Precisamente porque esa asociación opera como experiencia compartida, apenas requiere ser enunciada.

Finalmente, la lectura dialogará con algunas reflexiones de Pierre Bourdieu (2014) acerca de los mecanismos mediante los cuales las sociedades producen jerarquías simbólicas y definen aquello que aparece como legítimo. Desde este punto de vista, la belleza puede pensarse como una forma específica de capital simbólico cuya eficacia reside en presentarse como una cualidad natural cuando, en realidad, constituye el resultado de una construcción histórica.

Lejos de proponer una crítica moral de la belleza o de invertir la jerarquía entre inteligencia y apariencia, *Cyrano de Bergerac* permite observar el funcionamiento mismo de ese orden perceptivo. La obra dramatiza el momento en que la belleza deja de ser simplemente una cualidad del cuerpo para convertirse en una condición de posibilidad del reconocimiento social. En ese sentido creemos que radica parte de su persistente actualidad.

2. La belleza como régimen de visualidad

La primera aparición de Cyrano instala una paradoja que atraviesa toda la obra. El personaje reúne prácticamente todas las condiciones que la tradición literaria había atribuido al héroe: domina la espada, se expresa con una facilidad e ingenio extraordinarios, posee una valentía fuera de toda duda y sostiene una ética que privilegia la independencia antes que el ascenso social. Sin embargo, ninguna de esas cualidades alcanza para convertirlo en un hombre susceptible de ser amado. La obra organiza desde el comienzo una jerarquía precisa entre aquello que puede verse y aquello que sólo puede descubrirse mediante el trato prolongado.

Esta tensión en torno al reconocimiento constituye uno de los núcleos del conflicto dramático. La oposición entre Christian y Cyrano suele describirse como el enfrentamiento entre belleza e inteligencia; sin embargo, el texto propone un problema más complejo. Ambos personajes poseen aquello de lo que el otro carece y esa complementariedad revela que la belleza no funciona simplemente como una cualidad corporal sino como la condición de posibilidad para que otras cualidades ingresen en el campo de lo visible.

Christian aparece definido, desde sus primeras intervenciones, por una belleza excepcional. Rostand insiste en ese rasgo antes incluso de desarrollar su personalidad. Su

cuerpo precede a su palabra. Cyrano, por el contrario, queda inmediatamente asociado al lenguaje. Antes de que el lector o el espectador conozcan la profundidad de sus sentimientos, presencia una larga demostración de ingenio verbal que culmina en la célebre escena del enfrentamiento con el vizconde de Valvert. Allí la inteligencia despliega toda su potencia creadora, pero ese despliegue no modifica la posición que el personaje ocupa dentro del universo afectivo de la obra.

La conocida escena de los insultos a la nariz resulta particularmente significativa en este sentido. El vizconde intenta ridiculizar a Cyrano mediante una observación torpe y previsible; Cyrano responde apropiándose de esa misma burla y multiplicando, con extraordinaria creatividad, las posibilidades retóricas del defecto físico que pretende degradarlo. El episodio suele leerse como una demostración de superioridad intelectual y efectivamente lo es. Sin embargo, la brillantez verbal no elimina aquello que originó el conflicto. El ingenio permite dominar al adversario; la nariz continúa organizando el modo en que el personaje será percibido por quienes lo rodean. Rostand construye así una escena donde el triunfo discursivo convive con la permanencia del estigma.

La eficacia dramática de esta oposición se comprende con mayor precisión si se piensa la mirada como una práctica histórica antes que como una facultad natural. Jonathan Crary (2008) sostiene que cada época organiza determinadas formas de percepción y produce modos específicos de ver. La visión no constituye un dato biológico invariable sino que participa de procesos históricos que establecen qué merece atención, qué ocupa el centro de la escena y bajo qué condiciones un objeto o un cuerpo resultan visibles. Desde esta perspectiva, *Cyrano* puede leerse como la dramatización de un régimen perceptivo en el que la belleza corporal se convierte en el principal organizador del reconocimiento.

La obra insiste en diferentes oportunidades sobre este mecanismo. Cyrano sabe que Roxane nunca llegará a verlo como objeto de deseo. Esa certeza antecede incluso a la declaración amorosa. Su decisión de ocultar sus sentimientos surge del temor al rechazo y, además, expresa la aceptación de un orden perceptivo que él mismo considera imposible de modificar. Resulta significativo que jamás intente convencer a Roxane de que la belleza carece de importancia. Tampoco busca disputar el valor social de ese atributo. Toda su estrategia consiste en desplazar su palabra hacia el cuerpo de Christian, como si únicamente ese cuerpo pudiera garantizar la eficacia del discurso amoroso.

En consecuencia, la belleza adquiere una función muy diferente de la que habitualmente se le atribuye. En la obra, el cuerpo bello no aparece como moralmente superior ni

intelectualmente más valioso, sino que su materialidad resulta la garantía necesaria para el discurso amoroso, vuelve creíble aquello que enuncia. Christian puede pronunciar palabras que no le pertenecen porque su apariencia les otorga verosimilitud. Cyrano produce esas mismas palabras, pero reconoce que, pronunciadas desde su propio cuerpo, perderían inmediatamente su potencia seductora.

Esta operación organiza buena parte del desarrollo dramático. Las cartas, los encuentros nocturnos y la célebre escena del balcón reproducen una misma lógica: la separación entre el cuerpo que habla y el cuerpo que puede ser visto. La palabra necesita una corporalidad legítima para transformarse en experiencia amorosa. En otras palabras, el régimen visual construido por la obra establece que la belleza no garantiza su el reconocimiento del sujeto, no du verdad.

El propio título de esta ponencia intenta recuperar uno de los momentos más reveladores del texto de Rostand. Durante el duelo verbal, Cyrano enumera las múltiples maneras en que el vizconde podría haber ironizado sobre su nariz. Entre esas posibilidades aparece una observación co la que cierra el largo parlamento de autoescarnio:

Imitando en fin a Píramo en uno de sus lamentos: «¡Ah, nariz que destruyes de los rasgos de tu dueño la armonía! ¡De tu propia traición te ruborizas!»
(2016:108)

La frase posee un alcance mayor que el mero juego de ingenio. Introduce la idea de una medida, de una proporción correcta, de un equilibrio corporal cuya alteración transforma inmediatamente al individuo en objeto de observación y de burla. La belleza deja de definirse por la presencia de un atributo positivo y comienza a organizarse alrededor de la adecuación a una norma. Lo bello coincide con aquello que permanece dentro de una medida socialmente aceptada; lo monstruoso emerge cuando esa medida se rompe.

La desmesura de la nariz convierte a Cyrano en un cuerpo permanentemente visible. Paradójicamente, esa hipervisibilidad física produce una forma particular de invisibilidad afectiva. Todos advierten su nariz; muy pocas –al menos entre las damas de cierto rango– logran ver al hombre que existe detrás de ella. Rostand organiza así una inversión que atraviesa toda la obra: cuanto más visible resulta el defecto corporal, menos visibles se vuelven las demás cualidades del personaje. Al menos, desde lo erótico y amoroso para las mujeres de cierto rango social. El deseo no se organiza de la misma manera entre los

personajes populares: la Alojera⁴⁰, por ejemplo, manifiesta abiertamente su atracción por Cyrano. En tal sentido y animándolo para declarar su amor a Roxane, Le Bret dialoga con Cyrano y destaca la actitud de la Alojera:

Cyrano, agitando la cabeza
¡No! A Cleopatra amo: ¿un César te parezco? Adoro a Berenice: ¿de un Tito tengo aspecto?
Le Bret: ¿Y tu valor? ¿Y tu ingenio? – Los ojos de esa muchacha que hace un rato te ofrecía esta modesta comida, bien lo viste, no te detestaban.
Cyrano, animado
¡Cierto! (2016: 128)

La invisibilidad amorosa del protagonista no responde, entonces, a una condición universal de su cuerpo, sino al modelo hegemónico de belleza que organiza el deseo femenino dentro del universo cortesano y que establece qué cuerpos pueden ser objeto de amor y cuáles quedan desplazados hacia otros espacios de deseo.

Este desplazamiento constituye, a nuestro juicio, uno de los principales aportes de la obra. El conflicto ya no enfrenta simplemente belleza y fealdad. Pone en escena un régimen histórico de percepción que asigna valores diferentes a los cuerpos y distribuye, a partir de ellos, las posibilidades de reconocimiento, de deseo y de existencia social.

3. La hegemonía de la belleza: una estructura del sentir

La eficacia del modelo de belleza que organiza *Cyrano de Bergerac* reside en la naturalización de esa valoración. Ningún personaje necesita justificar por qué Christian resulta deseable o por qué Cyrano se considera a sí mismo excluido de esa posibilidad. Ambos aceptan ese orden como una evidencia, dado que la belleza opera como un presupuesto compartido.

Desde esta perspectiva y tal como propone Williams (2012), la hegemonía se juega, sobre todo, en el terreno de la experiencia cotidiana, allí donde determinadas formas de percibir el mundo llegan a experimentarse como naturales. La noción de estructura del sentir permite precisamente dar cuenta de ese nivel de la experiencia histórica en el que las

⁴⁰ “Alojera” remite a la aloja, una bebida alcohólica de baja graduación obtenida por fermentación (según la región podía elaborarse con miel, cebada, frutas o savia). En la Francia del siglo XVII existían los marchands d'allouge/alose y otros vendedores de bebidas populares; en las traducciones al español de Cyrano suele optarse por “alojera” para designar a la mujer que regentea un establecimiento donde se vende aloja, es decir, una especie de taberna o casa de comidas y bebidas populares. En Cyrano, la alojera pertenece claramente al mundo popular. Su presencia no es casual: forma parte de ese universo social ajeno a la corte y a sus códigos de refinamiento.

sensibilidades, las emociones y las percepciones preceden muchas veces a su formulación conceptual.

En *Cyrano*, la belleza participa de esa estructura del sentir. De tal forma, aparece como una forma compartida de experimentar el deseo y el reconocimiento. Roxane, en su elección de Christian, y Cyrano, en su renuncia, reaccionan desde un horizonte de percepción que determina, de antemano, qué cuerpos pueden ser amados y cuáles permanecen fuera de ese horizonte.

La relación entre Christian y Cyrano permite observar con claridad el funcionamiento de esa lógica. Christian nunca pone en duda el valor de su apariencia física. Del mismo modo, Cyrano jamás supone que su inteligencia pueda compensar la desmesura de su nariz. Ambos personajes aceptan, aunque desde posiciones opuestas, la misma jerarquía perceptiva. La obra consigue así un efecto particularmente significativo: quienes ocupan lugares distintos dentro del sistema comparten la misma manera de percibirlo. La hegemonía alcanza aquí uno de sus puntos más altos, porque logra organizar tanto la mirada de quienes resultan beneficiados por ella como la de quienes quedan excluidos. En este caso ambos son beneficiados, por algunos de sus atributos, y excluidos, por otros de los atributos.

La escena del balcón condensa de manera ejemplar esa operación. Cyrano produce el discurso amoroso; Christian ofrece el cuerpo que lo vuelve creíble. El episodio suele interpretarse como la victoria del lenguaje sobre la apariencia. Sin embargo, el desarrollo posterior de la obra muestra exactamente lo contrario. La palabra sólo alcanza su objetivo cuando permanece asociada al cuerpo de Christian y, por esto, el discurso amoroso no sustituye a la belleza, sino que necesita alojarse en ella para adquirir eficacia.

Este desplazamiento permite comprender que la belleza funciona como una condición de representación de los cuerpos. Determina qué sujetos pueden ser percibidos como posibles destinatarios del deseo y cuáles quedan desplazados hacia posiciones secundarias dentro del entramado afectivo. La hegemonía se manifiesta precisamente en esa capacidad para organizar el campo de las posibilidades antes incluso de que los personajes actúen sobre él.

Williams sostiene que las estructuras del sentir expresan procesos históricos en formación, experiencias compartidas que todavía no han cristalizado completamente en doctrinas o instituciones, pero que orientan de manera decisiva las prácticas sociales. Desde esta perspectiva, *Cyrano* registra uno de esos procesos. La obra participa de un

momento histórico en el que la apariencia corporal adquiere una centralidad inédita dentro de las formas modernas de reconocimiento. La belleza comienza a funcionar como un principio ordenador de las relaciones sociales porque establece el umbral a partir del cual otras formas de valoración u otras cualidades pueden llegar a ser reconocidas.

Esta observación permite volver sobre una de las escenas más conocidas de la obra. Cuando Cyrano despliega su extraordinaria inventiva para ridiculizar su propia nariz frente al vizconde de Valvert, demuestra que el ingenio puede vencer en el terreno de la palabra. Sin embargo, esa victoria retórica no modifica la posición que ocupa dentro del universo afectivo de la obra. Continúa siendo el hombre cuya inteligencia despierta admiración y cuya apariencia impide el amor. La estructura del sentir permanece intacta. La brillantez del discurso revela la arbitrariedad del modelo de belleza, pero todavía no alcanza para desarticularlo.

El conflicto dramático encuentra allí una de sus tensiones más productivas. Rostand construye un mundo en el que la belleza se presenta como una condición previa para que las demás cualidades adquieran visibilidad. La inteligencia, la sensibilidad o el coraje están allí, pero ingresan en una jerarquía donde la apariencia establece el orden de acceso al reconocimiento. La obra consigue, de este modo, volver perceptible el funcionamiento cotidiano de una hegemonía que precisamente obtiene su mayor eficacia cuando deja de ser percibida como una construcción histórica.

La persistencia de *Cyrano de Bergerac* dentro del canon teatral puede pensarse también desde esta perspectiva. La obra continúa interpelando porque el conflicto que organiza, aunque pareciera ser cierta tensión entre las convenciones amorosas del siglo XIX, en realidad reside en mostrar un mecanismo que inicia ese contexto histórico, pero lo excede: la capacidad que poseen determinados modelos de belleza para presentarse como naturales y convertir esa naturalidad en criterio de inclusión o exclusión. Por ello se puede decir que la pieza de Rostand pone en escena una forma histórica de organizar la percepción, el deseo y el reconocimiento.

4. El cuerpo visible y la palabra desplazada

La organización del conflicto amoroso en *Cyrano de Bergerac* permite advertir que el problema central de la obra radica en la relación que se establece entre cuerpo y palabra. Rostand distribuye esas cualidades entre dos personajes distintos y construye, a partir de esa escisión, uno de los dispositivos dramáticos más eficaces del teatro moderno.

Christian posee el cuerpo que el régimen de belleza reconoce como legítimo; Cyrano domina el lenguaje, la sensibilidad, la valentía y el ingenio. Ninguno de los dos reúne, por sí solo, las condiciones necesarias para convertirse en el sujeto hegemónico del relato amoroso.

Resulta significativo que la solución que encuentra Cyrano nunca consista en disputar el valor que la belleza ocupa dentro del universo de la obra. El personaje tampoco intenta demostrar que la inteligencia o la sensibilidad constituyen atributos superiores. Su decisión sigue otro camino. Cyrano desplaza su palabra hacia el cuerpo de Christian y organiza cuidadosamente las condiciones para que ese cuerpo pronuncie un discurso que no le pertenece.

Las cartas constituyen el primer momento de ese desplazamiento. Roxane se enamora de una voz que supone propia de Christian. La escritura instala una primera separación entre el cuerpo y la palabra, aunque esa distancia permanece provisoriamente oculta. La escena del balcón lleva ese procedimiento a su máxima expresión. Mientras Christian ocupa el lugar visible, Cyrano permanece protegido por la oscuridad y convierte la noche en el espacio desde el cual su voz puede alcanzar a Roxane sin que su cuerpo intervenga. La escena organiza así una compleja economía de la percepción: el cuerpo visible permanece en silencio; la palabra eficaz surge desde un cuerpo que debe permanecer oculto.

Este procedimiento merece una observación más detenida. La oscuridad actúa como un filtro o una zona de ambigüedad que permite mostrar cierta grieta en el régimen de belleza. La noche interrumpe la primacía de la mirada y permite que la voz ocupe transitoriamente el centro de la escena. Vemos ahí el desplazamiento del sentido de la vista priorizado por la Modernidad, en favor del sentido auditivo. Sin embargo, esa alteración dura apenas unos instantes. Apenas vuelve la luz, el cuerpo y la mirada recuperan su lugar como criterio privilegiado de reconocimiento. La organización de la escena permite advertir que el conflicto amoroso depende de las condiciones de la percepción antes que de las cualidades morales de los personajes.

La construcción de Roxane también participa de esa lógica. Su enamoramiento nunca aparece asociado exclusivamente a la belleza física de Christian. La obra presenta un proceso más complejo. Roxane ama la sensibilidad que descubre en las cartas, la delicadeza del lenguaje y la intensidad de los sentimientos que cree escuchar en Christian. La eficacia del engaño surge precisamente de la articulación entre ambas dimensiones.

La palabra conmueve porque encuentra un cuerpo cuya apariencia vuelve verosímil aquello que expresa.

Desde esta perspectiva, Christian tampoco puede reducirse al lugar del galán hermoso y superficial. Su dificultad para sostener el discurso amoroso pone de manifiesto que la belleza, por sí sola, tampoco alcanza para construir el ideal masculino que la propia obra propone. Rostand distribuye las cualidades socialmente valoradas entre ambos personajes y obliga al lector a reconocer que ese ideal sólo puede sostenerse mediante la ficción de una unidad inexistente.

La escena del balcón permite observar con claridad esa operación. Allí no sólo se pone en escena el encuentro entre Roxane y Christian. También asistimos a la construcción de un personaje nuevo, compuesto por el cuerpo de uno y la palabra del otro. Ese personaje ideal constituye, en realidad, el verdadero objeto del deseo de Roxane. El conflicto posterior encuentra allí su origen, porque la unidad que sostiene ese ideal resulta imposible de conservar.

La muerte de Christian vuelve visible esa imposibilidad. A partir de ese momento, Cyrano conserva la palabra, pero pierde definitivamente el cuerpo desde el cual esa palabra adquiriría eficacia. El desenlace de la obra desarrolla lentamente las consecuencias de esa separación. Durante años, Cyrano mantiene vivo el vínculo con Roxane a través de una presencia silenciosa y cotidiana. Su lugar continúa siendo el del amigo, el confidente y el compañero fiel. La escena final adquiere precisamente su intensidad porque restituye, demasiado tarde, la unidad entre la voz y el sujeto que la produjo.

Resulta especialmente significativa la lectura de la última carta. Roxane reconoce a Cyrano por la voz y no por la escritura. Ese detalle modifica retrospectivamente toda la obra. La lectura ya no depende de la vista sino de una experiencia acumulada durante años. La memoria auditiva permite identificar aquello que la mirada había mantenido separado durante décadas. Rostand organiza así una escena donde el reconocimiento se produce cuando la belleza ha dejado de ocupar el centro de las relaciones entre los personajes.

El desenlace no invierte el orden perceptivo construido a lo largo de la obra. Cyrano no conquista finalmente el lugar que la belleza le había negado. La revelación llega cuando la muerte vuelve imposible cualquier transformación del vínculo amoroso. Esa decisión dramática conserva intacta la fuerza del régimen de belleza y, al mismo tiempo, permite que el lector advierta el costo humano que produce esa organización de la percepción.

La construcción del conflicto deja entrever, entonces, que la belleza funciona como una forma de ordenar las relaciones entre los personajes. Christian y Cyrano encarnan posiciones diferentes dentro de ese orden. La tensión dramática surge precisamente porque ninguno de ellos consigue reunir las condiciones necesarias para responder, por sí solo, al ideal masculino que la propia obra construye.

5. La sombra y las condiciones de la representación

El recorrido realizado permite volver sobre una cuestión que habíamos desarrollado anteriormente al analizar la representación de lo popular en *Cyrano de Bergerac* (Rígano, 2024). Allí sosteníamos que Cyrano lograba constituirse como portavoz del pueblo porque su figura condensaba atributos y comportamientos que lo aproximaban a los sectores populares, aun cuando su pertenencia estamental lo ubicara dentro de la nobleza. El análisis desarrollado aquí permite precisar uno de los mecanismos que hacen posible esa representación.

La proximidad entre Cyrano y el pueblo no se construye únicamente a partir de su irreverencia frente a la autoridad, de su extraordinario dominio de la palabra o de la defensa de una ética ajena a los intereses del poder. La propia configuración de su cuerpo participa de ese proceso. La desmesura de su nariz lo sitúa por fuera de la medida corporal que organiza el universo de la obra y lo convierte en objeto permanente de observación, de burla y de exclusión. Esa condición lo aproxima a quienes también experimentan formas de subordinación dentro del orden social.

La lectura propuesta permite advertir, entonces, que la representación de lo popular no depende exclusivamente de la posición social de los personajes ni de los discursos que enuncian. También se construye a partir de un régimen de visualidad que distribuye diferencialmente las posibilidades de reconocimiento. Cyrano conoce ese funcionamiento porque lo experimenta sobre su propio cuerpo. Su palabra adquiere autoridad precisamente porque surge desde esa experiencia de desplazamiento. El personaje consigue expresar aquello que el resto apenas alcanza a intuir: la existencia de un orden que separa sistemáticamente la producción del reconocimiento.

La reflexión que escuchamos en boca de Cyrano poco antes de su muerte condensa esa experiencia con una claridad excepcional:

¿Recordáis la noche en que os habló Christian bajo el balcón? Pues bien: toda mi vida es eso: mientras yo estaba abajo, en la negra sombra, ¡otros subían para coger el beso de la gloria! Justo es, y lo apruebo, a un paso de mi tumba: Molière tiene genio, y era hermoso Christian. (2016: 407)

El personaje deja de hablar puntualmente del episodio del balcón para convertirlo en una imagen de toda su existencia. La oposición entre la sombra y la gloria trasciende el conflicto amoroso y organiza una reflexión sobre las condiciones del reconocimiento. El balcón más allá de representar el lugar donde Roxane escucha una declaración de amor, pasa a representar un modo de funcionamiento del mundo. Mientras algunos permanecen en la sombra produciendo, sosteniendo o haciendo posible una obra, otros reciben el reconocimiento público, el prestigio o la belleza que ese mismo orden social distribuye. Desde esta perspectiva, el conflicto amoroso adquiere un alcance más amplio que el estrictamente sentimental. La separación entre Cyrano y Christian deja de expresar solamente la distancia entre fealdad y belleza para poner en escena la distancia entre producción y reconocimiento. La representación de lo popular que la obra construye encuentra allí una dimensión complementaria: Cyrano habla desde la sombra porque ese es el lugar desde el cual aprende a reconocer el funcionamiento de un orden que distribuye desigualmente la visibilidad.

Conclusiones

El análisis desarrollado permite advertir que el conflicto entre Cyrano y Christian excede el triángulo amoroso que organiza la obra. La separación entre el cuerpo de uno y la palabra del otro pone en escena un orden que distribuye diferencialmente las posibilidades de ser visto, de ser creído y de acceder a la representación. La escena del balcón condensa ese funcionamiento y la reflexión final de Cyrano lo convierte en una clave de lectura del conjunto de la obra: «Toda mi vida es eso». La sombra deja de nombrar el lugar desde donde Cyrano habla prestando su voz para transformarse en el lugar desde donde comprende retrospectivamente toda su existencia. Lo que comprendemos, entonces, es que la sombra es el lugar que la hegemonía reserva a determinados cuerpos que representan también determinadas subjetividades e identidades sociales⁴¹.

⁴¹ La colonialidad estética participa de la invención del otro y de la jerarquización de los cuerpos, véase Gómez, 2021

El recorrido realizado permite afirmar, entonces, que la modernidad transforma la belleza en un índice de verdad. Sobre el cuerpo bello se proyectan anticipadamente la virtud, la inteligencia, la sensibilidad y la legitimidad, mientras que los cuerpos que se apartan de la norma cargan, también de manera anticipada, con las marcas de aquello que el propio orden considera excesivo, vulgar o impropio. La belleza deja así de remitir a un gusto individual para convertirse en un principio político de clasificación. A partir de esa clasificación se organizan las condiciones de representación, porque la misma operación que establece qué cuerpos encarnan la verdad determina también cuáles ocuparán el centro y cuáles serán desplazados hacia el margen.

La potencia de *Cyrano de Bergerac* reside en dejar al descubierto ese funcionamiento sin romper completamente con él. Cyrano comprende el lugar que ocupa dentro de ese orden y actúa en consecuencia. Ama a Roxane porque también su deseo ha sido organizado por el mismo modelo hegemónico de belleza que produce su exclusión. El silencio que sostiene durante toda la obra constituye, en ese sentido, mucho más que un gesto de nobleza o de sacrificio amoroso. Expresa el acatamiento de una norma cuya legitimidad nunca discute. Cyrano acepta que el cuerpo de Christian representa mejor que el suyo aquello que Roxane debe desear. La tragedia del personaje encuentra allí una de sus dimensiones más profundas: reconoce el funcionamiento de la hegemonía y, al mismo tiempo, permanece inscripto dentro de ella.

Esta lectura permite volver sobre una hipótesis que habíamos desarrollado anteriormente respecto de la representación de lo popular en *Cyrano de Bergerac*. El pueblo no reconoce a Cyrano únicamente por la desmesura de su nariz. Reconoce en él un conjunto de formas corporales, lingüísticas y gestuales que el propio orden dominante construye como populares: la bravura, la insolencia, la ironía, la burla hacia los nobles, la libertad con la que hace uso de la palabra, la ausencia del refinamiento cortesano y un cuerpo que exhibe, sin disimulo, las marcas de aquello que la norma considera impropio. Del mismo modo, las mujeres de la posada, los pasteleros, los artesanos y los personajes que permanecen en los márgenes del universo cortesano participan de un espacio común producido por esa misma clasificación. Cyrano deviene representante del pueblo porque el pueblo reconoce en él una experiencia material compartida: la de aquellos cuerpos y maneras que la hegemonía produce como margen para afirmar la legitimidad del centro.

La escena final termina de iluminar esa relación. Cuando Cyrano afirma que toda su vida transcurrió «abajo, en la negra sombra», mientras otros «subían para coger el beso de la

gloria», el conflicto amoroso adquiere una dimensión social más amplia. La sombra deja de ser únicamente el lugar desde donde Cyrano presta su voz a Christian para convertirse en el espacio que ocupa el pueblo dentro del orden hegemónico. Allí permanecen quienes producen, sostienen y hacen posible el mundo que otros habitan bajo la forma del prestigio, la belleza y la gloria. Cyrano ocupa ese lugar sin dejar de pertenecer al universo nobiliario. Esa posición ambigua explica, precisamente, la eficacia política del personaje: encarna el margen que el sistema puede admitir y, por esa misma razón, permite que el pueblo se reconozca en él. La obra deja entrever, de este modo, que la hegemonía no sólo organiza las condiciones del deseo y de la representación; organiza también las formas mediante las cuales el propio margen llega a ser representado sin alterar el orden que produce su exclusión.

Bibliografía

- BADIOU, ALAIN Y OTROS, *¿Qué es un pueblo?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- CRARY, JONATHAN, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo xix*, Murcia, Cendeac, 2008.
- GÓMEZ, PEDRO PABLO, “Decolonialidad estética: ni blanquearse ni desaparecer”, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(11), 2021, pp. 186-188.
- RÍGANO, MARIELA, “Cyrano y el melodrama o de cómo representar al pueblo”, inédito, 2024.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Cultura y Materialismo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2012.

PRODUCCIÓN DE SENTIDOS EN TORNO A LOS DERECHOS HUMANOS EN UNA OBRA DE DANZA-TEATRO

Mario Alberto Palasi
UNSL/UNC
albertopalasi@gmail.com

Las producciones teatrales de las últimas dos décadas en San Luis originan una serie de significantes territorializados y reterritorializados que tienen relación con otras propuestas estéticas de los centros urbanos del país, pero con improntas propias. Por otro lado, también la producción de los significantes sonoros y/o icónicos se encuentran cargados de representaciones entorno a los derechos individuales y colectivos, su defensa y vulneración. Es la intensión de este trabajo identificar y analizar algunos significantes en este sentido en una obra de danza-teatro producida en la ciudad de San Luis.

Mujer en Partes

Mujer dentro de mujer,
Parte de sus partes,
Florecerá...
(Programa de mano de Mujer en Partes)

Un retablo funciona como un dispositivo de fragmentación del cuerpo en esta obra de danza teatro que posee una propuesta dramática “más parecida a los sueños” (L. Veiga, comunicación personal, 7 de mayo de 2024) donde la disgregación y falta de resolución es la presentación en escena de un cuerpo “real” mujer. En esta propuesta, estrenada en diciembre de 2007 en Merlo – San Luis, el cuerpo de la interprete casi de forma performática se va exponiendo “por partes” con su propia impronta, con su funcionalidad, con sus sentimientos, como si las piernas, los brazos, el vientre, la cabeza, etc... tuviera su dramaturgia propia (pensada como un entretejido de sentidos), cada parte va contando y sufriendo algo privado. Se observa en cada “parte de mujer” una energía y fuerza propia; pareciera que las piernas por momentos se exhiben en una presentación, o corren a buscar (hijo, pareja, padres, madres, colectivo, etc) o descansan reposando. Luego se observa un torso, unido a una cabeza, amoroso o extasiándose con el propio cuerpo, en fin, cada “parte” va formando aquella mujer fragmentada dividida entre la casa, el trabajo, el

estudio, el arte que luego se retira con su propio retablo, coma aceptando esa condición para bien, con su propio dispositivo fragmentador, entre aceptación y sufrimiento... dudas, idas y vueltas en la existencia femenina... posibilidades o no en el mundo del patriarcado.

Para comenzar este análisis podemos preguntarnos de dónde procede esa fuerza interior que guía este tipo de danza y cómo se llevó a delante en esta producción en particular. Ya es muy claro que el expresionismo alemán y la propuesta de Pina Bausch caló profundamente en las búsquedas de los coreógrafos contemporáneos.

La búsqueda de la interioridad del individuo hacia una construcción de movimientos verdaderos, donde se componen secuencias con significantes que proceden de la propia vivencia de los/las bailarines/as produciendo una metarorización que resulta sensible es un principio que parece fundamental en las creaciones de danza propuestas y trabajadas por Pina Bausch. En este sentido, Pina, expresa:

Hago centenares de preguntas a mis bailarines, y ellos responden y me muestran cosas. Siempre se comienza con preguntas. Cada uno reflexiona y responde. (...) Al principio no existe nada, solo respuestas, frases y pequeñas escenas y queda todo fragmentado. Luego empiezo a relacionar una cosa que me ha parecido buena con otra (...) muchas pequeñas se convierten poco a poco en algo más grande. (Falcoff, 2007, p 32)

Sin duda, las poéticas desde el expresionismo giran en torno a significantes propios que movilizan al cuerpo desde sus fibras, no con secuencias armadas desde la pura figura, por el contrario, con pulsos propios buscados, escudriñados desde la propia vivencia. Con respecto a esto podemos citar a la autora/creadora/intérprete de *Mujer en Partes*, que en una entrevista nos dice:

Yo estaba recién separada de mi compañero de vida y de grupo, él era actor y músico del grupo MARAÑAS, era un momento muy fuerte para mí, de muchos interrogantes, muchos replanteos, muchos acomodes a nivel grupal. El tema de la mujer me recorría internamente. Como todas las obras que llevo adelante hablan un poco de mí, de manera poética. Tratan de plasmar artísticamente, desde el movimiento, cosas que de ninguna otra manera puedo sacar afuera. Y con todo eso en mí salió la obra MUJER en PARTES. (L. Veiga, comunicación personal, 7 de mayo de 2024)

De esta manera se observa el trabajo de autorreferencialidad que existe en las propuestas de danza-teatro, hay historia, sensaciones, deseos, sufrimientos, etc.. que se trasladan al

movimiento produciendo sentidos más potentes con vectorizaciones de condesación y desplazamiento (Pavis, 2000) produciendo interferencia, sustitución, encadenamiento y ruptura de significantes hacia sentidos donde, desde la expectación se producen diferentes tipos de identificación, promoviendo significaciones inscriptas en el cuerpo.

Laura Veiga comenta el inicio de su propuesta de danza teatro como el dispositivo de un retablo fue fundamental en la construcción de su dramaturgia:

Surge la primer idea-semilla de esta obra en el verano del año 2006 en un Festival Internacional de Teatro para Niños en Chile al cual fui a acompañar a mi hija de 9 años. Allí pude ver muchísimas obras de títeres y me picó el bichito de hacer una obra en una especie de retablo. (L. Veiga, comunicación personal, 7 de mayo de 2024)

Este dispositivo fue el que luego permitió producir una fragmentación del cuerpo donde cada “parte” va encadenando su propio grupo de significaciones y donde luego el conjunto va construir esta mujer contemporánea.

A partir de esta idea y producto surge la posibilidad de dialogar con posturas de Shwan (1974) que en sus estudios sobre el método de Delsarte (1811-1871) propone que “El hombre [la mujer] es una trinidad hipostática a cuyo servicio funcionan tres aparatos orgánicos (Vital, espiritual e intelectual) y cuyo juego sucesivo o simultáneo manifiesta las actividades inmanentes a su ser” (Valenzuela, 2000, p. 34). Delsarte fracciona al cuerpo experimentando con cada parte su posibilidad expresiva y de funcionamiento, otorgando significados a la parte en sí y a su movimiento en el espacio. De esta manera clasifica los Grandes Órdenes del movimiento -paralelismo, oposición y sucesión- a partir del cual construye un proceso de semiosis corporal. Desde aquí podemos afirmar que el gesto de cada parte del cuerpo, construido desde los sentires propios de la creadora, están en relación con su impronta y energía, “el significado de un gesto está fuertemente coloreado por la parte del cuerpo en que se origina, pero también está ulteriormente modificado por el dominio espacial en que el gesto culmina” (Valenzuela, 2000, p. 35). En la obra, este dominio espacial, está condicionado y afectado por el retablo que la intérprete va modificando y moviendo según se va construyendo la escena. “Estos contenidos y significaciones que se proyectan sobre las componentes del movimiento revelan, sobre todo, las más altas probabilidades de lectura de un determinado gesto por parte del observador” (Valenzuela, 2000, p.38). Además, podemos agregar que estas lecturas son influenciadas por las referencias culturales que enmarcan la recepción del

espectador en un momento histórico dado. Si pensamos en las lecturas en el momento histórico del estreno de la obra y sus posteriores funciones (20 aproximadamente) y lecturas que se podrían hacer en este momento histórico, hay cadencias diferentes debido a la preponderancia de los movimientos feministas actuales.

La autora expresa en la entrevista al respecto:

Cuando yo estrené la obra en el año 2008 el movimiento feminista estaba apenas asomando, no tenía la fuerza que empezó a tener en los años subsiguientes que yo seguí haciendo la obra. La obra vista desde hoy es una obra muy feminista, podría haber sido presentada en cualquiera de los Encuentros Plurinacionales de Mujeres como portavoz de muchas de las voces que allí se conglomeran. Las mujeres se acercaban para agradecerme el hecho de haber podido plasmar tantos sentimientos profundos en una obra de danza-teatro. Sentían que la obra hablaba por ellas. (L. Veiga, comunicación personal, 7 de mayo de 2024)

Si pensamos a los cuerpos como territorios en disputa que han sido disciplinados en función de la reproducción de la sociedad neoliberal y patriarcal, controlando fuertemente el comportamiento, el rol y la sexualidad y que, además, son mirados como objetos y mercancías, en esta creación de Laura Veiga, el cuerpo de la mujer se encuentra en tensión permanente, en lo que se obliga que sea como debe y en lo que le gustaría ser. Se suceden movimientos y gestos, en cada parte, donde por un momento hace lo que debería y por otro intenta romper con las rigideces del disciplinamiento patriarcal. Parte a parte de una mujer que se fragmenta para superar su existencia.

Referencias bibliográficas

- FALCOFF, L., Dossier Los misterios de la creación en *Revista Tiempo de danza* 2: 19-34, (2007).
- PAVIS P., *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- VALENZUELA, *Antropología Teatral y Acciones físicas, notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires, INT, 2000.

LA CAJA DE MEMORIAS; UNA EXPERIENCIA DE TEATRO

TESTIMONIAL

Keila Pons

Departamento de Humanidades-UNS
keilagpons@gmail.com

Agustina Heredia

Escuela de Teatro de Bahía Blanca
AgusHeredia2001@hotmail.com

Milagros Breno

Departamento de Humanidades-UNS
milagrosbreno0@gmail.com

Ailén Rebolledo

Departamento de Humanidades-UNS
rebolledoailen75@gmail.com

Introducción

A 48 años de la última dictadura militar, es válido preguntarse qué hemos hecho con la memoria, la personal y la colectiva. ¿De qué forma recordamos? ¿Quiénes recuerdan? ¿Qué cosas quedan en el olvido inevitable? ¿Qué cosas merecen ser rescatadas?

"La Caja" es una obra de teatro escrita por Mariela Rígano, inspirada en una historia real, que presenta a una familia argentina que, en la actualidad, lucha con los fantasmas de un pasado marcado por el terror de la última dictadura militar. Beltrán, el padre de familia, guarda un secreto angustiante que, a lo largo de la hora y cuarto que dura la obra, se ve en la obligación de compartir con sus hijos: el peso de haber callado durante años la desaparición y muerte de su propio hijo. Frente a él, Ana, la menor de sus hijas y la única nacida en democracia, confronta a su padre, a su hermano y a la falta, disputando con sus preguntas un silencio familiar que se sostuvo por generaciones.

La obra cuenta con las actuaciones de Mónica García, Rubén Dambrosio, Marcelo Romano y Mariela Rígano, música en vivo de Julián Ponce de León y Juan Cerritelli, e iluminación de Nadia Guzmán. A partir de una escenografía simple pero efectiva, y con el texto como gran protagonista, "La Caja" pone en juego distintos recursos escénicos y sensoriales para narrar cómo una familia entera puede volver a desaparecer a los suyos a través del silencio, y qué caminos existen para revertirlo.

La presente ponencia se organiza en cuatro apartados. En primer lugar, se abordan la memoria, el silencio y la reconstrucción sensorial como ejes centrales de la obra. En segundo lugar, se analiza la función didáctica de la puesta y su diálogo con el presente.

En tercer lugar, se examina la dimensión latinoamericana y comunitaria que atraviesa el relato. Por último, se profundiza en la figura de Beltrán como cuerpo y voz del silencio familiar. El trabajo cierra con una conclusión que retoma e integra los distintos ejes desarrollados.

Memoria, silencio y reconstrucción sensorial

Para empezar a desandar estas preguntas, resulta necesario detenerse en la memoria misma: en cómo se construye, qué recursos escénicos la sostienen, y por qué callarla termina por repetir la desaparición. Es la memoria, y el uso consciente de la misma, lo único que puede salvar del olvido a quienes fueron desaparecidos. A pesar del dolor, lo único que puede traer(nos) paz es hilvanar entre todxs los retazos de una historia, que es la historia tanto individual como colectiva de una persona, una familia, un país.

Ana, llena de rabia, es quien decide hacer preguntas, aunque sean incómodas y duelan. Es quien, como las generaciones que siguieron a la dictadura, disputan la historia, para que ya no pertenezca a aquellos que la mancharon de sangre. Ana, además, expone algo que resulta muy interesante: ¿qué pasa cuando las mismas familias vuelven a desaparecer a sus hijos, hermanos, primos? ¿Qué pasa cuando una familia entera guarda silencio? Ya sea por miedo o por culpa, no hablar de aquello que pasó termina por revictimizar a quienes no están. El silencio y la indiferencia los vuelve a desaparecer.

"La Caja" es una historia fuerte y necesaria, que llega cargada de buenas actuaciones y de una escenografía simple, pero que acompaña muy bien. El protagonista es el texto, sin dudas, que cuenta con bastante crudeza de a momentos, pero con palabras dulces cuando es necesario. El uso de distintos recursos la hace también ser una obra interesante, ya que no solo la palabra se pone en juego, sino los distintos tipos de memorias que acarreamos como seres humanos, memorias que nos permiten reconstruir nuestro paso: el tacto, la vista, el olfato, etc. Y esto da verosimilitud a la escena porque nos recuerda a los testimonios de quienes sobrevivieron a los centros clandestinos de detención, ya que muchos han usado estas mismas memorias sensoriales para reconstruir su paso por los mismos, y así cooperar con los juicios. Un olor, una sensación, todo forma parte de nuestra memoria y de la reconstrucción que podamos lograr en la misma. Por ende, resulta atractivo que "La Caja" nos haga parte con el olor del chocolate caliente, y con la música en vivo que llena nuestros sentidos.

La función didáctica y el diálogo con el presente

Esa reconstrucción de la memoria, sin embargo, no queda encerrada en la ficción: interpela directamente al presente y a la función que el teatro puede cumplir frente a él. La función didáctica de la obra se ve exaltada por la cualidad de que cada persona que vea la puesta conoce o tiene un Dante en su familia. En tiempos donde todo lo desconocido o poco familiar es tachado de violento y autoritario, cuando las luchas por la memoria y los derechos están intentando ser sepultadas a través del desfinanciamiento de la educación y el cuestionamiento de la historia, resulta vital construir puentes a través de la representación.

Las representaciones que se nutren de lo real y se presentan como ficciones permiten al espectador pensar la realidad en términos más allá de lo bueno y lo malo o lo real y lo verdadero. Así, La Caja permite reflexionar respecto la lucha por la memoria más allá de las construcciones falaces que el poder de turno intenta construir. La obra no juzga al personaje de Dante, que tiene sus momentos de vulneración y explicación de sus acciones, sino que permite el diálogo entre los personajes y con el público.

La dimensión latinoamericana y comunitaria

Esta interpelación al presente, a su vez, excede el marco de una sola familia o de un solo país, e invita a pensar la obra dentro de una trama histórica y regional más amplia. Particularmente la obra no queda encerrada en una simple familia de clase media de Argentina, sino que esta emerge en el corazón de cualquier persona que la experimenta o puede reconocerla en otros. Es importante recalcar esto último, porque lo otro, en este caso, no es un sujeto ajeno. Son parte de las huellas de un tejido social violentado a partir de las políticas llevadas a cabo en los años 70, donde distintos imperialismos han financiado y llevado a cabo un ejercicio de dominación en Latinoamérica. No es ajeno a una historia colonial en tierras que hoy habitamos, y que la cultura de la educación en el siglo XX se ha encargado en ubicarse como pionera de su establecimiento, consolidando ciudadanos con historia, y pueblo.

Además, que los distintos trabajos de militancia en reivindicación de derechos humanos, que no comienzan allí sino mucho antes, penetra en las memorias como un recuerdo para la permanencia. Las secuelas del terror, como nos han mostrado la gran camada de escritores argentinos hijos de ese tiempo, quedan selladas de formas indirectas, silenciosas, camufladas. La representación simbólica de la figura de una madre que murió

con el silencio, como en esta obra, aparece a partir de los sonidos y de las luces. La comunicación de la ausencia cristaliza esta huella del terror enterrada, sumergida y aparentemente "muerta". Poder volver el tiempo atrás para que pueda volverse a poner sobre la mesa al otro reprimido, padeciendo un dolor que no produjo y que no es culpable, denota las indudables consecuencias de los mecanismos de poder que lograron conquistar en las mentalidades.

Ejemplificado con la figura de una mujer adulta que elige reparar y tejer lo que su hermana no pudo (Clara), por un miedo incrustado en los huesos, inicia la transformación de una familia enterrada en la culpa. En esta obra se hace énfasis en lo que padeció cada personaje, pero hay una clara intención de mostrar a la mujer tomando las riendas de la reparación, y finalmente lo logran. Ana, que después de haber procesado una herida instalada en su familia donde no se le había permitido ser parte, considera finalmente que es necesario poder retroceder hacia aquellos retazos del pasado de su hermano. La lucha contra el silencio y lo que no pudo ser, interpela en cada persona que presencié la obra, donde la pregunta y el intercambio persiste durante y habiendo finalizado. La obra no es una experiencia "agradable" para un público acostumbrado a un "entretenimiento" vacío, carente de finalidad política y sensibilidad. Sin embargo, habilita las vías para la reconstrucción de la comunidad en nuestra sociedad individualizada, y el reencuentro con el otro, un poco más cercano que antes.

Beltrán, el cuerpo del silencio

Todo ese entramado colectivo, sin embargo, se sostiene y se hace visible a través de un cuerpo concreto: el de Beltrán, sobre quien recae el peso del silencio familiar. "¿Cómo puede entrar en una caja el cuerpo de una persona?" Esto es lo que se pregunta Beltrán, el padre de familia quien esconde un amargo secreto. El silencio, que es respetado por años y años, marca a este personaje de manera férrea. El dolor que carga, no sólo de sí mismo, sino de su familia, es resultado de aquella mudez, de callar la voz de su hijo desaparecido y el peso que generó su muerte. Pero ya no hay lugar para el mutismo. Beltrán ha callado para proteger a sus más queridos, en especial a Ana. Enfrentando con preguntas a sus familiares, ella es quien pondrá en alto las voces de aquel que ya no puede hablar, quien hará que no pierdan memoria de aquello que pasó, quién luchando contra el silencio de su padre y su hermano hará que termine la indiferencia o las ganas de olvido. Indiscutible es que el silencio y la falta de memoria generen victimización por aquellos

que no están. Y no solo ello, sino el interrogante "¿quién soy?" que Ana se hace al enterarse del horror que persigue a su familia. No tiene más remedio que hilvanar los retazos de una historia que no solo es la del joven desaparecido, sino que es la suya, la de su hermano, su padre, su tía... la historia de una comunidad.

Rubén Dambrosio, intérprete de Beltrán, no hace más que agregarle al personaje una chispa que desde el comienzo de la obra logra que el público ponga foco en su persona. Sentado en soledad en medio del escenario, con el acompañamiento de las luces y la música que suena despacio, es la primera de muchas imágenes que logra en el espectador cierta emoción. Analizando su rol en la obra desde la sensibilidad vivida, se puede sostener que es una figura de impacto. No solo por su corporalidad y oralidad —Beltrán es un hombre adulto que ha sufrido un ACV— sino por la crudeza de su texto. Contiene en él la cruda y cruel realidad que, pasados casi veinte minutos de obra, con un llanto incontrolable que deja al público estupefacto, puede dejar salir a la luz.

Dicho esto, cabe preguntarse: ¿qué relación habría entre la memoria y la adultez?, ¿por qué, a pesar de que las figuras de adultos mayores prevalecen en las obras teatrales y literarias, son poco investigadas o analizadas?

"La Caja", un texto inspirado en una historia real, es una obra que permite vislumbrar algo más que la representación sobre la dictadura militar argentina. En estos años de democracia ininterrumpida en el que hemos logrado un progreso en relación a nuestros derechos, esta obra permite una interpelación sobre el respeto, el diálogo y la memoria colectiva.

Algunas conclusiones

Las cuatro miradas aquí reunidas coinciden en un punto de partida: "La Caja" no narra únicamente la historia de una familia, sino que interpela a quien la presencia. El silencio de Beltrán, el cuerpo que no logra explicar cómo puede caber en una caja, encuentra su contracara en la insistencia de Ana por preguntar, por hilvanar los retazos de una historia que es tanto suya como de su familia y de una comunidad entera. Ese movimiento del mutismo a la palabra, de la culpa individual a la reparación compartida, es a la vez, un gesto íntimo y un gesto político.

La obra recuerda que la memoria no es un ejercicio pasivo ni exclusivamente personal: se construye con otros, se sostiene en el cuerpo, en el olfato, en el sonido y en la luz, y se disputa activamente frente a los discursos que buscan sepultarla. Por eso "La Caja" no

ofrece un entretenimiento cómodo; propone, en cambio, una experiencia que perdura más allá de la función, y que, como plantea cada una de las críticas aquí integradas, habilita la posibilidad de reconstruir comunidad allí donde el silencio había impuesto la desaparición.

A 48 años de la última dictadura militar, sostener estas preguntas -qué recordamos, quiénes recuerdan, qué merece ser rescatado- sigue siendo, como lo demuestra esta obra, un ejercicio necesario y colectivo

GÉNEROS – FEMINISMOS – DIVERSIDADES

CUERPOS FEMENINOS Y FORMAS DE VIOLENCIA EN LA ESCENA TEATRAL ARGENTINA. PATRICIA ZANGARO

Alicia N. Lorenzo
Universidad Nacional de la Patagonia SJB
alicia.lorenzo.portela@gmail.com

Patricia Zangaro (1958), quien comienza a escribir hacia mediados de la década de los 80, manifiesta, en su variada producción teatral, un compromiso político y social donde se insertan las cuestiones de género, particularmente la opresión sobre las corporalidades femeninas. Las potentes mujeres de sus piezas dramáticas se constituyen en paradigmas de la resistencia, de la lucha por la supervivencia como así también son las voces de la memoria. Su teatro explora zonas marginales de la sociedad habitadas por sujetos que se abren paso en un mundo de violencia; ahí, se erigen los cuerpos femeninos que, a pesar del hostigamiento que padecen, interpelan al lector-espectador con la potencia de su voz. Esojs cuerpos cautivos, confinados en espacios familiares, sociales, naturales logran perforar, en algunos casos, los sistemas opresivos de una larga historia patriarcal.

Hemos seleccionado tres de sus obras correspondientes a diferentes períodos: *Hoy debuta la finada* (1988), *La boca amordazada* (1999) y *Última luna* (2007). Las protagonistas de estas piezas se mueven en ambientes totalmente distintos: un salón de tango, un ámbito musulmán y el desierto argentino, respectivamente, pero estos lugares pueden ser cualquier lugar, como bien dice la autora en el inicio de *Última luna*: “Aunque improbable, pudo haber ocurrido durante la última campaña del desierto, hacia mil ochocientos setenta y tantos. O, tal vez, con otros nombres y sonidos, esté ocurriendo ahora mismo, en cualquier parte del mundo”. (*Última luna*, 108)

Al estilo de un sainete criollo, en un escenario tanguero, *Hoy debuta la finada* (primera obra de la dramaturga) identifica ciertos perfiles sociales- sexuales: una mujer en el centro de la escena asediada por los hombres, en este caso, Rosita/Catalina en yuxtaposición permanente y, por otro, Pascual (el padre), el Morocho (frustrado cantor de tangos), Rascato, (bailarín que ha ascendido económicamente) y Virola, el tímido empleado. Pascual organiza un espectáculo en el que pretende hacer debutar a la hija que ocuparía el lugar de su madre Catalina (la finada). Alrededor de este hecho, se desarrolla el conflicto cuya protagonista es una mujer de cuarenta años, con una leve cojera, aniñada y apasionada lectora de novelas semanales. Y a quien, precisamente, no le gusta el tango, sino la música clásica. Dentro de un juego de equívocos, de límites confusos, de vaivenes

inciertos, Rosita se constituye en un falso objeto de deseo a quien los varones no reconocen, sino que ven a la otra, que ha muerto cuarenta años atrás. Los dos tipos familiares (madre/hija) se superponen permanentemente: el padre le elige un vestuario que corresponde a la moda de los 40, quiere transformarla en una “artista de boliche” - como su madre- mientras los demás ven en ella una versión deformada del original. El cuerpo femenino se moviliza a través de una serie de polaridades que exponen su completa vulnerabilidad: realidad/idealidad, madurez/infancia, presente/pasado; la opresión se observa en las formas de repudio, de maltrato, de desprecio a las cuales está sometido por quienes integran un mundo aparentemente viril, pero expuesto en sus miserias, debilidades y contradicciones (la doble moral de la violencia de género); valga como ejemplo el caso del Morocho que tiene 68 años, pero vive con su madre y fracasa en la demostración de sus aptitudes viriles o el padre, quien incapaz de afrontar la realidad, vive en el pasado y asume comportamientos sexuales equívocos con su propia hija.

Con la excepción de Virola, son personajes burdos e inmorales, representantes de una falsa hombría pero con un rasgo identificador: la lascivia, como vemos en la escena del cuadro único del acto II donde Rosita es arrastrada a bailar y pasa de mano en mano ante la euforia de los presentes: “Viejo: Se deja con todos la renga, eh! (El Viejo estrecha a Rosita que vuelve violentamente la cara asqueada por su aliento. El Viejo aprieta a Rosita contra sí, manoseándola, pero no baila). (*Hoy debuta la finada*, 32)

Patricia Zangaro dice: “Encuentro la esencia en las fronteras, en el decir de los personajes” (Entrevista del 9-04-2004). Esto vale para las otras dos obras elegidas. El monólogo *La boca amordazada*⁴² nos presenta, precisamente, a una mujer que “dice” un discurso donde se articula una historia con afirmaciones y elusiones, donde lo entre-dicho es tan importante como lo dicho; es su confesión final, pues está a punto de ser lapidada⁴³. Tres figuras masculinas convergen en su vida: el padre (la entrega a los catorce años en matrimonio), el marido (el “hombre bueno”, maduro, de sólida posición económica, que obligará al hijo a mirar el suplicio hasta el final como una manera de replicar el modelo), y el amante (el hijastro, “un gato erizado”, un jabalí”, el único personaje con nombre, -¡y

⁴² La boca amordazada fue traducida al francés y estrenada en el Festival de Auvignon en 1999 y, el mismo año, en Buenos Aires.

⁴³ La lapidación es un procedimiento que se practica todavía en algunos países musulmanes y por el cual se castigan algunas conductas consideradas impropias por la ley islámica, por ejemplo el adulterio.

qué nombre!-Magnífico). Nos encontramos con una femineidad carnal, erótica, arrasadora, con una especie de Fedra que se atreve a concretar la acción transgrediendo las normas establecidas. Más allá de su condición materna, se instala la imagen del cuerpo femenino destinado al placer (y con “la persona equivocada”); esta forma decretada como asocial o antisocial se paga con una condena, con una sanción, con un castigo: “Sentiré la respiración de Magnífico cuando el verdugo alce el brazo y nos miraremos antes de que nos caiga la lapidación... una piedra afilada me arrancará los senos...” (*La boca amordazada*, 3). Sobre este tema, M. Lagarde dice:

No sólo el incesto, sino cualquier interdicto o tabú implica una dialéctica del poder entre la disposición que prohíbe, que limita, separa y el horror, el goce que causa su transgresión a quien lo violenta con el daño causado al propio sujeto, a la comunidad, al otro, al orden del cosmos. El consenso político al tabú [...] implica la aceptación de la prohibición como defensa social, en los marcos de lo bueno y lo malo, lo puro y lo contaminado, lo peligroso, la develación, la desnudez, la blasfemia, el peligro y finalmente, el castigo. (M. Lagarde y de los Ríos, 2005, p. 193)

El cuerpo obediente, del “deber ser” da paso al cuerpo deseante cuya energía es “exceso, consumo, desgaste”, pero que, en sí mismo, se constituye en experiencia que empodera. A propósito, las isotopías que marcan el devenir discursivo de la protagonista se concentran, precisamente, en los signos corporales externos: “labios blandos”, “piel curiosa”, “risa suelta”, “pelo negro”, “trenza untuosa”, en un recorrido que potencia la intensidad de la relación sexual establecida. Los roles femeninos instituidos socialmente conyugalidad/maternidad se debilitan, en este caso, por la irrupción del deseo ciego que consume: “Podré soportar el tormento con decoro?... los ojos del niño, sabe usted, me afligen... Pero más me aflige que después del martirio y de la muerte... nunca... nunca más... podré gozar del cuerpo de Magnífico...” (*La boca amordazada*, p.4)

Con *Última luna* (perteneciente a *Advientos. Diálogos en el desierto*), los cuerpos femeninos se ubican en un territorio fronterizo, el desierto⁴⁴, escenario de larga tradición en la literatura argentina. En esta pieza, la norma es la transgresión y los cuerpos se ajustan

⁴⁴ El desierto ha sido siempre en la literatura argentina una “espacialidad poética” cuya interpretación y proyección simbólica se ha ido transformando. Asociado a la barbarie y el infinito (Esteban Echeverría), al espacio que define una de las dicotomías del siglo XIX –civilización/barbarie (Domingo F. Sarmiento), al hábitat del gaucho marginal que se enfrenta al orden estatuido (José Hernández), se abre, en la actualidad, a nuevas posibilidades significativas que deconstruyen paradigmas y propone nuevas formas identitarias.

a ella: una abuela pare un hijo, una niña con ropa de dama se introduce en el desierto en su búsqueda, un desertor/actor/homosexual participa de un acto heroico. Los cuerpos femeninos lograrán recuperar su identidad en un no-lugar que se convierte en el espacio de la libertad (nueva subversión): “El desierto puede ser mejor guarida que un laberinto”, afirma la mujer. Es decir, ni fortín ni toltería, el desierto como espacio de la liberación. Asimismo, el cuerpo cautivo⁴⁵ se integra con la espacialidad, se sumerge en lo más profundo del territorio (“es como si el desierto hubiera entrado en la penumbra del almacén” o “se la tragó el desierto” o “me hundí en el desierto”) potenciando, así, una especie de circularidad. Al respecto, la ocupación colonial generó, un proceso asociado al sentido de la frontera a la que Patricia Zangaro. define como “el límite que coarta o el margen inquietante, el borde peligroso, esa otredad que la sociedad expulsa en un movimiento centrífugo hacia el confín, el destierro...” Desde el momento en que una mujer blanca es robada por los indios y atraviesa el límite ominoso de la frontera, su corporalidad es otra, como ajena:

¡Tantas veces me han partido el corazón! Durante un años miré el horizonte, los ojos sin sueño, esperando que el ejército me rescatara... Creía ver a tu abuelo, sucio de sangre india, llevándome en brazos hasta el fortín... Un año sufrí tormento y humillaciones por negarme a los favores del cacique... pero el horizonte siguió ahí, quieto, y tu abuelo nunca vino a buscarme... Cuando dejé de esperarlo, el cacique me hizo el primer hijo... Desde que la leche brotó de mis pechos no volví a mirar el horizonte... (Última luna, p. 30)

Asimismo, la pulpería es el escenario tradicional donde se manifiestan las masculinidades a través de un discurso violento y degradatorio: “¡Hija de unas gran perra... tendría que haberla carneado a mis pies... ¡Es una cautiva puta y roñosa...!” o “Linda hembra... Lástima que ande sola entre tanta fiera”. (*Última luna*, 112). La dicotomía civilización/barbarie se resignifica, en este caso, pues esta última –que define habitualmente al salvaje- se concentra en el hombre blanco cuyo intento de violar a la niña será abortado por la intervención del soldado, personaje caricatural de la historia. Llámese pulpería o reducto tanguero (como se observa en la *Hoy debuta la finada*) es en

⁴⁵ La cautiva (1837) de Esteban Echeverría puede ser considerado el poema fundante, el primero de una serie que continúa con Martín Fierro de J. Hernández (canto VIII, 2º parte) y Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V Mansilla. En nuestros tiempos, el cuerpo de una mujer blanca y cristiana raptada y violada por los indios será reformulado, entre otros, por C. Aira (Ema, la cautiva), G. Saccomano (La lengua del malón), L. Brizuela (El placer de la cautiva) y P. Mairal (El año del desierto).

estos lugares donde se institucionaliza la violencia y la discriminación, donde el cuerpo femenino es objeto de maltrato, de burla y de humillación.

En esta pieza, resultan evidentes las alteraciones corporales que dan cuenta del paso de un tiempo que parece dilatarse más allá de las experiencias vitales: de la señora que leía historias a la india curtida, tallada de arruga, que huele a sobaco y muestra su avanzada preñez, del abrazo protector de abuela al cuerpo desgarrado de dolor que roe hasta los huesos, del grito como el trueno, del ansia de devorar el aire en el momento del parto.

Los dos personajes femeninos se estremecen ante la amenaza de la aparición de los hombres (¿el padre? ¿el cacique?) que “se destrozan entre sí”, “que están ocupados en despedazarse” y se niegan a volver porque volver implica repetir la historia, transitar nuevamente el camino de la degradación y la obediencia. En el final, la representación del espejo (lunar, femenino) como símbolo del sujeto que contempla, que reconoce y es reconocido se da en la mirada de las dos mujeres, la joven y la vieja, como una manifestación de resistencia y liberación:

La mujer se apoya en el brazo de la niña para caminar, pero se detiene bruscamente al mirarla de frente). LA MUJER: Tus ...ojos... LA NIÑA: ¿Sí...? LA MUJER: De pronto, hija... De pronto, los he reconocido... (La mujer y la niña se abrazan, mientras a su alrededor crece el estruendo). (Última luna, 132)

Conclusiones

Como sabemos, las formas de violencia y sometimiento sobre los cuerpos femeninos cambian según las culturas o los contextos sociales, pero mantienen una característica: el despojamiento de la subjetividad, la cosificación. En algunos casos, las mujeres no se doblegan y construyen un espacio propio para contrarrestar las fuerzas exteriores del sometimiento y el castigo. Así vemos al personaje de *La boca amordazada*, quien ante la confrontación entre deber y placer no duda y se proyecta como una figura femenina absolutamente auténtica.

Una versión contemporánea del mito de la cautiva en *Última luna* nos ofrece una imagen femenina fragmentada en sus roles sociales-familiares y territoriales. Esa mujer es abuela y madre simultáneamente, esposa y concubina; su pertenencia a la “civilización” se quiebra al ser raptada por el malón y parir una progenie mestiza. Su sangre se contamina con la del salvaje y en su representación se concentra el drama de “desterritorialización forzada y la transgresión extrema”.

En cuanto al personaje de *Hoy debuta la finada*, no sólo está sometida al brutal acoso masculino, sino también a las ambigüedades temporales que operan a través de sus propios comportamientos o los que le imponen los otros. Su vulnerabilidad corporal ofrece una débil resistencia ante las masculinidades que la asedian. Al no existir el reconocimiento de los otros, su presencia se desdibuja, se devalúa lo que nos lleva a considerar la ironía del título: “Hoy debuta la finada”, es decir Catalina encarnada en la corporalidad de Rosita.

Los cuerpos femeninos quedan insertos en una cadena de tensiones –más allá de lo masculino/femenino, a saber: vejez/juventud, deber/placer, debilidad/resistencia, aceptación/transgresión, sumisión/libertad, vida/muerte. La recuperación identitaria de la cautiva la instala dentro del círculo de la vida y frente a la muerte, mientras que la dicotomía civilización/barbarie, en esta pieza, no se resuelve, queda en una zona de incerteza y ambigüedades porque ¿dónde está lo civilizado y dónde lo bárbaro? ¿dónde la libertad y dónde el sometimiento? Ciudad, todería, frontera, desierto, son territorios corporales que forman parte de la propia carnadura de los personajes. Se destaca la valentía de la cautiva que escapa para encontrar un lugar y encontrarse a sí misma en el reflejo de la otra o la mujer de *La boca amordazada* que se enfrenta al sistema y se desgarran en el grito de su verdad de manera tal que se afianza en su subjetividad.

Los “machos” de *Hoy debuta la finada*, las leyes inflexibles del patriarcado en *La boca amordazada*, los hombres “civilizados” y “bárbaros” de *Última luna* intentan demostrar cómo opera el ejercicio de la autoridad del amo sobre el esclavo, pero las reacciones femeninas desarticulan y exponen las debilidades de un sistema que se fractura después de tantos siglos de impunidad.

Bibliografía

- AGAMBEN G., *El uso de los cuerpos*. Bs. As, Adriana Hidalgo, 2017.
- CASTELLEVÍ DE MOOR, M., *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Mendoza, FFyL, Universidad de Cuyo, 2003.
- DELEUZE, G., *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus, 2005.
- DUBATTI, J., *Cartografía teatral*. Buenos Aires, Atuel, 2000.
- DUBATTI, J., *Teatro y producción de sentido en la postdictadura. Micropoética III*. Bs. As, Ediciones del CCC, 2006.
- FOUCAULT, M., *Los anormales. Curso en el College de Francia (1975-1976)*. Bs. As. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GÁLVEZ, L., *Mujeres de la conquista*. Bs. As., Punto de Lectura, 2007.
- GIORGI, G., “Política del monstruo” en *Revista Iberoamericana LXXV* 323-329, 2009.

- Lagarde y de los Ríos, M. *Los cautiverios de las mujeres*. México, Universidad Nacional de México, 2005.
- LE BRETON, D., *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Bs. As., Nueva Visión, 1995.
- LOJO, M. R., *La barbarie en la narrativa argentina del siglo XIX*. Bs. As., Corregidor, 1998.
- PELLETTIERI O. (ed.), “Espacios femeninos en la dramaturgia argentina” en Pellettieri. *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As., Galerna, 1995.
- PERSINO, M. S., “Espacio y opresión en el teatro de Patricia Zangaro” en *Latin American Theatre Review*, 2006.
- TARANTUVIEZ, S., “La representación del género mujer en el teatro argentino contemporáneo” en *Boletín GEC* N° 17, 2013.
- TARANTUVIEZ, S., “Tendencias del teatro argentino actual” en *Revista de Literatura Modernas*, N° 31, 175-188.
- ZANGARO, P., *Teatro y margen*. Buenos Aires, Amaranta, 1997.
- ZANGARO, P., *Des- montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*. Buenos Aires, La Bohemia, 2003.
- ZANGARO, P., *Teatro*. Buenos Aires, Losada, 2008.
- ZANGARO, P., *La boca amordazada*, CELCIT. Dramática Latinoamericana 154.
- ZANGARO, P., *Hoy debuta la finada*, CELCIT. Dramática Latinoamericana 367.

GAMBAS AL AJILLO. DEL *UNDER* AL MAIPO

Alcira Serna
UNA – UBA
alciraserna@gmail.com

El presente trabajo forma parte de mi investigación doctoral: *Mujeres, parodia y deconstrucción patriarcal. Gambas al ajillo, una marca de género en el teatro under porteño de la postdictadura. Gambas al Ajillo* fue un representante emblemático del under porteño en la segunda mitad de la década del 80, en el período de la postdictadura militar. Su trayectoria como grupalidad se extendió hasta 1994, con el espectáculo *Gambas gauchas*. Integrado por mujeres, el grupo presentó una conformación singular respecto de otros colectivos contemporáneos del under; esta característica imprimió en sus producciones rasgos particulares que las distinguieron e identificaron dentro del campo teatral.

De la primavera a la tristeza de la caída de las flores

En la Argentina, tras la última dictadura cívico-ecclesiástica-militar y con el retorno de la democracia, se produjo en el campo cultural una suerte de “primavera”, en la que surgieron nuevos gérmenes artísticos, entre ellos el teatro *under*. Este se caracterizó principalmente por su conformación grupal y por la ausencia del ejercicio del rol tradicional del director. En lugar de partir de un texto dramático preexistente, los grupos trabajaban desde la creación colectiva, rasgos que dieron lugar a una nueva poética.

Según Jorge Dubatti (1999), dicha poética se definió por su diversidad y polimorfismo, rasgos que el autor conceptualizó como un “canon de la multiplicidad”. En el teatro *under* se desplegó un humor transgresor e irónico, privilegiando la expresión corporal, la parodia, el juego, el collage y la provocación, junto con otras técnicas provenientes de diversas disciplinas. Desde nuestra perspectiva, el *under* puede pensarse como una configuración rizomática que entrelaza estéticas heterogéneas.

Oswaldo Pellettieri (2002) caracterizó estas propuestas como un “teatro de parodia y cuestionamiento”, en tanto retomaban la tradición popular paródica del teatro argentino y, al mismo tiempo, impugnaban el “teatro serio” que las precedía. Una de las características más representativas de los grupos *under* fue el uso del clown como recurso expresivo. En este sentido, resulta fundamental mencionar la formación brindada por

Raquel Sokolowicz a numerosos artistas del circuito. Para ella, era indispensable ofrecer al actor herramientas que posibilitaran un estado de apertura y disponibilidad corporal, liberando su creatividad. Este enfoque produjo una modalidad expresiva particular, de base clownesca y con elementos de la comedia y la parodia, que dejó una huella perdurable en la escena teatral actual.

Dentro de los grupos que conformaron el teatro *under*, se encuentra *Gambas al ajillo*, integrado inicialmente por cuatro actrices: María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert, Alejandra Flechner. Viviana Pérez las acompañó solo durante el primer año e incorporándose a partir del segundo Miguel Fernández Alonso. El grupo desarrolló su actividad entre 1986 y 1994, período en el que realizó cuatro espectáculos: *Gambas al Ajillo I y II*, *Gambas al Ajillo Varieté*, *La Debacle Show* y *Gambas gauchas*.

Sin embargo, aquella “primavera” cultural fue breve. El clima social comenzó a enrarecerse como consecuencia de las políticas económicas que produjeron un acelerado proceso inflacionario. El gobierno, a cargo del presidente Raúl Alfonsín trató recomponer la situación mediante la implementación del Plan Austral, diseñado por el entonces ministro de Economía Juan Sourrouille, que finalmente fracasó. Este proceso eclosionó en 1989 con la sin precedentes hiperinflación. En este contexto, el gobierno buscó una concertación con los sectores empresariales, quienes propusieron la apertura económica, la desregulación y las privatizaciones. Los sectores agropecuarios también se vieron involucrados, lo que condujo a una situación definitivamente caótica.

La asunción de Carlos Saúl Menem en 1989, para sorpresa de muchos, implicó la profundización de reformas neoliberales que derivaron en el desmantelamiento del Estado, la caída de la industria nacional, la desregulación de la economía, el aumento de la desocupación y el empobrecimiento progresivo de amplios sectores de la población. En lo referente al escenario mundial, se configuraba hacia la globalización, fundándose en la lógica del mercado y en la instalación de valores competitivos y excluyentes amparados por el individualismo.

El arte, sensible a las transformaciones políticas y sociales, fue tanto reflejo como partícipe de la crisis. En el ámbito teatral, muchos grupos surgidos durante la apertura democrática se disolvieron o se replegaron en espacios cerrados, mientras que las producciones callejeras se espaciaron. En estos años el teatro *under* deja de ser *under*, y se consolidó en nuevas formas, posteriormente denominadas teatro off o alternativo. Paradójicamente, fue en este período cuando se produjo la consagración de numerosos

artistas y dramaturgos provenientes del *under*, quienes comenzaron a circular entre circuitos oficiales, alternativos y comerciales.

Estos últimos comienzan a tener repercusión hacia fines de la década del 80 y principios de los 90. Los recorridos mutan hacia las propuestas que alternan a los artistas en circuitos oficiales, alternativos y comerciales. Ante la dificultad de producir las salas comerciales limitan sus exigencias, se reconstruyen reduciendo su capacidad y ampliando sus ofertas. Este contexto admite que las propuestas cuenten con reminiscencias del *under* y se acerquen a otros públicos.

Como consecuencia de la política global individualista empezará a plasmarse en nuestra cultura la validación personal por sobre la grupal. Sin embargo, surgió una nueva forma de producción cultural dada por el patrocinio de organizaciones extranjeras a artistas y técnicos que, en muchos casos, viajaron para crear sus espectáculos en diferentes ciudades de Europa, existiendo un intercambio con el exterior para luego regresar a trabajar en el país. Ese off, que fue revalorizado y consagrado a nivel internacional, se convierte en el espacio desde donde surgen las nuevas tendencias teatrales.

Del under al circuito consagrado: inflexiones y desplazamientos

En este escenario se produjo, en Gambas al Ajillo, una inflexión que marcó el pasaje del circuito under hacia espacios teatrales más cercanos a la avenida Corrientes, hasta llegar finalmente al Teatro Maipo. Si se revisa la trayectoria del grupo, puede advertirse que esta necesidad no fue novedosa, sino que estuvo presente desde sus inicios, a partir de la búsqueda de productores que posibilitaran su consagración y asistieron a sus funciones en el Parakultural. Uno de ellos, identificado como “Juan Pablo” (Gabin, 2001), fue el impulso para terminar de armar del espectáculo *Gambas al Ajillo I*. Paradójicamente, tras presenciar la función, estos productores se retiraban rápidamente y sus devoluciones evidenciaban el conflicto entre la potencia estética del grupo y las exigencias del mercado: “no es para la tele”, “¿no se les ocurrió hacer algo más suave?” (Gabin, 2001, p. 74), o bien “ustedes tienen que hacer esto más potable” (Gabin, 2001, p. 75). Incluso les sugerían que otro artista escribiera sus textos, propuesta que, según Gabin (2001), les resultaba inaceptable.

Asimismo, fueron convocadas a diversos programas televisivos, aunque en la mayoría de los casos no llegaron a salir al aire debido a lo “fuerte” de sus propuestas. No obstante,

como afirma Gabin (2001), “lo que nunca hicimos fue cambiar el carácter de lo que hacíamos; eso pudimos respetarlo hasta el final” (p. 113).

La búsqueda de inserción continuó sin tregua. Llegaron incluso a una instancia avanzada de negociación con el productor Daniel Grimbank, quien manifestó interés en armarles una temporada y les solicitó información técnica, además de proponer una gira por Chile. Sin embargo, esta posibilidad tampoco se concretó (Gabin, 2001). Quien sí asistió a verlas al Parakultural fue Nicolás Carreras, quien años más tarde, en 1989, las llevaría al Teatro Empire, donde estrenaron *La Debacle Show*.

Ese mismo año, *La Debacle Show* se estrenó en el *Parakultural*⁴⁶ y marcó un punto de inflexión en la relación del grupo con el público. La asistencia comenzó a incrementarse y a diversificarse: junto al público habitual aparecieron sectores sociales que hasta entonces no frecuentaban el under. La crítica especializada comenzó a prestar mayor atención al grupo y a publicar reseñas con mayor frecuencia, fenómeno que también alcanzó a otros colectivos como *La Banda de la Risa*, *Los Macocos*, *Urdapilleta* y *Tortonese*. En este contexto, puede pensarse que una parte del público asistía al espectáculo como quien visita un espacio extraño con raros especímenes, poblado por prácticas artísticas novedosas y disruptivas.

Ante los rumores del cierre del Parakultural —que se concretó en junio de 1990—, las integrantes comenzaron a considerar el traslado a un espacio con características más cercanas al teatro tradicional, con mejores condiciones técnicas y espaciales. Decidieron asumir ellas mismas la producción, afrontando los costos económicos que ello implicaba. Con la mediación de Ana Alvarellos⁴⁷, llegaron al Teatro Empire, dirigido por Nicolás Carreras. Durante esta etapa, Laura Markert se encontraba embarazada y, aunque figuraba en la marquesina, fue reemplazada por Silvia Armoza, conocida como la “*Gamba ortopédica*”. Con Carreras también realizaron una temporada en Mar del Plata al año siguiente.

⁴⁶ El Parakultural, creado en 1986 por Omar Viola y Horacio Gabin fue un espacio del under que funcionaba en un sótano alquilado por ellos en la calle Venezuela 336. Allí se presentaron artistas, grupos teatrales, así como también música de rock y muestras de artistas visuales. Para Gambas al ajillo, fue su segunda casa ya que no solo ensayaban sus espectáculos allí, sino que presentaron toda su producción hasta su cierre en 1989. A fines de 1991 reabrieron el Parakultural New Border, en Chacabuco 1072, que funcionó hasta 1995.

⁴⁷ (1940-2022) Gestora y productora cultural. Trabajo realizando la prensa para artistas consagrados como para los integrantes del under porteño de los años 80. Durante una década, junto a Paco Poblet, fue la programadora de Clásica y Moderna.

En 1990 fueron invitadas al programa televisivo *Hola Susana*. Durante un juego de mímica, Gabin pronunció una palabra considerada escandalosa para la televisión de la época, “pija”, lo que generó un silencio inmediato en el estudio y dejó momentáneamente sin reacción a la conductora. El episodio produjo un pico de rating y una fuerte repercusión mediática. Al día siguiente, *Ámbito Financiero* publicó una nota que calificaba el hecho como “las palabras más soeces que se hayan escuchado jamás en la televisión argentina” (Gabin, 2001, p. 109). Paradójicamente, el escándalo contribuyó a llenar el teatro, con largas filas de espectadores interesados en conocer el espectáculo.

La Debacle Show había sido concebida para el espacio del Parakultural, lo que determinaba sus características escénicas, lumínicas y la relación con el público. El traslado al Empire exigió una reconfiguración del espectáculo. Ante esta necesidad, convocaron a Antonio Gasalla, quien ya había incorporado a Verónica Llinás en su programa televisivo. Su trayectoria en el café concert, la revista *Porteña* y la comedia, junto con su apertura hacia artistas del under, lo convertían en una figura idónea para esta tarea. Gasalla aceptó dirigir el espectáculo “encantado y sin cobrar” (Gabin, 2001, p. 175). Para él, ellas, eran “emergentes de algo. Uno no está tan loco para inventar un delirio, por ahí somos los encargados de vivir el delirio de los demás” (Gasalla citado por Gabin, 2001, p. 251).

La intervención de Gasalla supuso una reorganización estructural del espectáculo, que incluyó el ordenamiento de secuencias, la modificación de finales, la síntesis de escenas y el fortalecimiento de gags preexistentes, así como la incorporación de nuevos remates. Esta constituyó la primera experiencia del grupo bajo una dirección externa y, según Gabin (2001), el cómico logró potenciar la comicidad de cada integrante, dando como resultado un espectáculo más equilibrado, sin perder su identidad estética.

La puesta adquirió un tono más crudo, despojándose de ciertos rasgos de inocencia presentes en trabajos anteriores. El espectáculo se cerraba con el número *Gerishoping*, cuya coreografía, a cargo de Oscar Araiz⁴⁸, no lograba atenuar la acidez del cuadro, que solía desconcertar a un público que asistía con la expectativa de una mera diversión (Gabin, 2001).

⁴⁸ Quien es convocado por Antonio Gasalla para la realización de las coreografías del espectáculo.

Cuerpo, parodia y perspectiva de género

La Debacle Show estaba compuesta por una serie de números autónomos. Entre ellos, *El sillón* presentaba a Alejandra Flechner travestida con un traje típicamente masculino — corbata, anteojos, peluca y bigote—, enfatizando los signos sociales asociados a la masculinidad. Este personaje funcionaba como detonante del deseo de la pareja femenina encarnada por Verónica Llinás, quien desplegaba códigos del humor masculino de la época mediante movimientos pélvicos exagerados y gestualidades de clara connotación sexual, retomando rasgos del Arlequín de la *Commedia dell'arte*.

La escena ofrecía un retrato deformado de la sexualidad humana, recurriendo a onomatopeyas y movimientos que remitían a la animalidad, generando risas nerviosas en el público. Una vez más, Gambas al Ajillo apelaba a la animalización propia del grotesco para evidenciar, a través del humor, discursos sociales naturalizados. El personaje masculino exhibía una eyaculación precoz, evidenciando el escaso interés por el intercambio sexual, mientras que el personaje femenino expresaba explícitamente su deseo y su culminación orgásmica, cuestiones poco visibles en las representaciones de la sexualidad femenina de la época.

De este modo, el cuerpo se constituía en un símbolo carnal de deseos largamente reprimidos, no solo por la dictadura, sino también por el rol social pasivo históricamente asignado a las mujeres. Gambas al Ajillo rompía con los mandatos sociales y con las conductas canónicas de lo permitido y lo prohibido, exponiéndolos en un espectáculo realizado por y sobre mujeres, desde una clara perspectiva de género.

El espectáculo finalizaba con Gerishoping, número en el que las cuatro actrices interpretaban a ancianas que, una a una, iban muriendo, para culminar en un “fin de fiesta” que remitía a la lógica del musical. En ese tramo ingresaba Miguel Fernández Alonso, quien cantaba mientras ellas se incorporaban para ejecutar la coreografía final. El estribillo decía:

Deposítelo deposítelo, aquí
Si, si, si, estamos bien
Abandónelos, abandónelos, aquí
Sí, sí, sí, estamos bien

Y la última estrofa concluía con:

Gerishoping es lo mejor
Gerishoping es la única opción
Traiga a su abuelito y deposítelo
Deposítelo, deposítelo, aquí

Gambas al ajillo trabajaba con procedimientos de parodia e ironía, particularmente mediante el contraste entre códigos: lo que se decía y lo que se hacía en escena constituían un dispositivo de tensión que potenciaba la lectura crítica. Gabin lo sintetiza del siguiente modo:

el humor que salía del número era cruel a tal punto que a algunos ni siquiera los divertía pero continuaba mostrando algo que a lo largo del espectáculo se iba repitiendo: la muerte, el sexo y la violencia estaban en todos y cada uno de los momentos que recreábamos, dejando una sensación en la boca de los presentes que tenía bastante que ver con la acidez. Sí, muchos se reían, algunos ni siquiera reparaban en el dolor que estaba implícito en esos materiales. (Gabin, 2001, pp 185- 186)

En términos actorales, el cuerpo se construía desde la deformidad y la animalización, procedimientos propios de la comicidad y el grotesco. Asimismo, el espectáculo citaba y reponía formas provenientes de géneros tradicionalmente considerados “menores” (cabaret, café concert, show de strippers), ya sea mediante la parodia explícita o como recurso para exponer críticamente instituciones y discursos hegemónicos, tal como ocurre en *Gerishoping*.

Estos procedimientos se articulaban con la comedia, género que define al grupo. La comicidad, atravesada por el humor negro, operaba a partir de situaciones que condensaban violencia y crueldad, por ejemplo, la competencia feroz de “las gemelas del tap” o la muerte de las ancianas en *Gerishoping*. En términos de Florencia Dansilio (2019), estas propuestas habilitan una crítica social que no se formula de manera directa, sino a través de dispositivos cómicos, irónicos y paródicos.

El pasaje de *La Debacle Show* al *Teatro Empire* consolidó un proceso de reconocimiento dentro del campo teatral hegemónico. Dicho tránsito se articuló, entre otros factores, con la dirección de Antonio Gasalla, la participación de Verónica Llinás en el programa televisivo del cómico, la recepción periodística favorable en los periódicos más dominantes y la exposición mediática obtenida tras el paso por el programa de Susana Giménez.

La temporada constituyó un éxito, lo que derivó en la realización de funciones en Mar del Plata, con producción económica asumida por el propio grupo. En esa etapa participaron Carreras como productor, Ana Alvarellos a cargo de prensa, Zulema Goldemberg en producción ejecutiva, Miguel Guerberooff en iluminación y Diego Kogan como asistente. Sin embargo, el proyecto de consolidación en “La Feliz” quedó afectado por el accidente

sufrido por Gabin y Markert, además de la exclusión —por una diferencia mínima— de las nominaciones al Premio Estrella de Mar. Estos acontecimientos funcionaron como mojones que, en perspectiva, anticiparon el cierre del ciclo grupal y condujeron finalmente a la creación de *Gambas gauchas*.

La debacle conduce al fin

La debacle no fue únicamente la del país —como señalaron algunos críticos periodísticos—, sino que acompañó transformaciones en el campo teatral. Para Gambas al Ajillo, este éxito marcó el comienzo del fin: si bien *La Debacle Show* prolongó el inevitable final, no logró evitar su disolución, que se consumaría con Gambas gauchas, aunque nunca fuese anunciada de manera explícita. En el tramo final, trajo n otro éxito dentro del circuito, aunque *Gambas* ya no era un cuarteto: Verónica Llinás había abandonado el colectivo.

La llegada de La Debacle Show al Teatro Empire produjo una inflexión decisiva en la trayectoria del grupo: se integraron a un teatro perteneciente al circuito consagrado, trabajaron con un director reconocido (Gasalla) y, en plena crisis económica, alcanzaron un éxito sostenido de público. Sin embargo, tras la experiencia fallida en Mar del Plata, transcurrieron cuatro años hasta el estreno de Gambas gauchas, ya sin Llinás. Este nuevo espectáculo implicó modificaciones sustantivas en el modo de producción: de una lógica independiente pasaron a una producción comercial.

***Gambas gauchas*: del dispositivo under a la producción comercial**

El espectáculo se estrenó en La Trastienda bajo la dirección de Elena Trittek y con texto de Hilario Pitalunga, definido por Gabin como “un guion más parecido a una obra de teatro” (2001, p. 208). La producción estuvo a cargo de Lino Patalano y contó con Gabriel Goity y Andrea Politti⁴⁹ como actores invitados. En otras palabras, la realización quedó organizada según una división de roles propia del teatro profesionalizado: dirección, dramaturgia, producción, elenco invitado y equipo técnico. Se trata, además, del espectáculo del grupo que más se aproxima a la forma tradicional del teatro. Posteriormente, fue trasladado al *Teatro Maipo*.

⁴⁹ Quien va a reemplazar a Laura Market ya que estaba cursando su segundo embarazo.

Desde el punto de vista estructural, *Gambas gauchas* presentaba una lógica secuencial más que dramática, con rasgos que dialogan con procedimientos del teatro épico brechtiano. Un presentador/narrador⁵⁰ —emulando la forma circense— articulaba episodios vinculados a distintos momentos de la historia argentina. La comicidad y la parodia continuaban siendo centrales; sin embargo, la propuesta se orientó menos hacia una crítica feminista y más hacia una crítica social y política. Se abandona el tono zafado, cruel e irreverente para aproximarse a la sátira política y a la tradición de la revista porteña de la década de 1930.

El contexto político atravesó la puesta, que se organizó en torno a una reflexión sobre la “argentinidad”. Para ello, se activaron signos de fuerte pregnancia en el imaginario social: Nación, bandera, gaucho, payada, carreta, malambo y poesía campera. A diferencia de trabajos previos, donde el cuerpo se presentaba desde la exposición y la desmesura, aquí se lo dispone primordialmente como herramienta de crítica.

Se mantiene la presencia de la danza, como en propuestas anteriores; sin embargo, en este caso se centra en el baile del malambo y sus variaciones: zapateo acompañado con bombo, danza con varas, boleadoras y revoleo de poncho.

La escenografía remite al *under* por su austeridad y por el empleo de objetos simples de significación mutante —por ejemplo, un cajón que funciona como tarima para “el presidente” o como banco, según el cuadro.

El travestismo vuelve a aparecer como procedimiento escénico en diversos momentos. El canto se reduce a instancias brevísimas (por ejemplo, el canto de cancha) y cede su lugar a la ejecución instrumental: saxo (Gabin), bombo (Flechner) y redoblante (Laura o Andrea). Este dispositivo se articula con una seguidilla musical en formato de “compilado” breve, que enlaza melodías fuertemente codificadas en la memoria colectiva: desde el *Himno a la Bandera* hasta canciones de cancha, pasando por “*La felicidad* de Palito Ortega, *La cucaracha*, *El camaleón*, *Por cuatro años locos*, *Barrilito de cerveza* y la *Marcha peronista*.

Los vestuarios remiten al imaginario del gaucho y se modifican de acuerdo con las épocas abordadas. En los cuadros contemporáneos, se incorporan brillos que evocan tanto la estética del *under* como la espectacularización de la vida política propia del período. La peluca continúa siendo un elemento clave para la composición del personaje.

⁵⁰ Interpretado por Gabriel Goity.

La destreza acrobática se expresa a través del juego con boleadoras y la ejecución del malambo. Si bien se mantienen los gags de caídas, la violencia se desplaza: ya no se concentra en la agresión física, sino que se reinscribe en una dimensión social. La referencia a la realidad es directa y, en comparación con espectáculos previos, disminuye el trabajo metafórico. En este sentido, la presencia de un féretro asociado a la muerte de Carlitos Junior remite simultáneamente a una Argentina herida, estafada y simbólicamente “muerta” en sus ilusiones. Del mismo modo, las alusiones a la coyuntura política —privatizaciones, corrupción y discursos oficiales— se exponen sin mediaciones ni velamientos.

En continuidad con procedimientos ya ensayados en la década de 1980 —cuando la ironía se utilizaba para denunciar el maltrato hacia las mujeres, las diversidades sexuales y el deseo femenino—, en este período la crítica se dirige explícitamente a la dirigencia política. A través de la ironía, se exponen los discursos de la época, como la reiterada expresión “el mejor equipo económico de nuestro país”, dejando al descubierto la crisis social, la destrucción de la clase media y los procesos de pauperización que afectaron a amplios sectores de la población. Estas referencias se construyen a partir de hechos concretos, como las privatizaciones y los casos de corrupción —entre ellos, el de Amira Yoma—, sin recurrir a estrategias de abstracción. En este marco, las tres actrices encarnan figuras políticas que, desde la parodia, remiten al ministro de Economía, al presidente y a su cuñada Amira, sobreseída en el denominado caso de “las valijas”⁵¹. Este juego irónico, sostenido por personajes femeninos, no solo visibiliza situaciones cotidianas y sociales del período, sino que propone una inversión simbólica del poder al situarlo, en la ficción, en manos de mujeres. De este modo, la puesta legitima una perspectiva de género que, al presentar mujeres empoderadas en posiciones de autoridad, habilita imaginarios alternativos alejados de la lógica de dominación patriarcal, aun reconociendo los límites y tensiones de ese proceso histórico.

A modo de desenlace

⁵¹ *El Gobierno de Carlos Menem estuvo en la mira por actos de corrupción. Se descubrió una organización que lavaba dinero del narcotráfico internacional en la Argentina. En la causa en la que estuvo involucrada, en una banda que transportaba y lavaba dinero sucio del narcotráfico, Amira Yoma junto con su hermano Emir, su marido Ibrahim al Ibrahim y Mario Caserta, un puntero de Lanús. hermana de Zulema Yoma, libre de sospecha en esta investigación, pues fue sobreseída definitivamente en 1994. Es decir que ninguna nueva prueba en el expediente puede servir para imputarle el lavado de dinero.*

Como se ha explicitado, el principio constructivo de *Gambas al ajillo* fue la parodia, articulada con elementos del clown sostenidos a lo largo de toda su trayectoria, así como con el travestismo, la acrobacia, la danza y el canto. Ahora bien, ¿qué parodiaban? El rasgo unificador se encuentra en una mirada de género construida no desde el plano del discurso explícito ni desde una militancia feminista directa, sino desde el quehacer artístico.

Esta perspectiva atraviesa el conjunto de recursos: la *poïesis* del grupo se sustenta en una mirada femenina que critica, ironiza y parodia no solo figuras y roles asociados a lo femenino (mujeres, sexualidad, deseo, competencia entre mujeres, feminidades canónicas), sino también las relaciones con los hombres, los mandatos institucionales y familiares, las formas de socialización (niñez), y las diversidades. En este sentido, la producción simbólica habilita —en términos de Bourdieu (2013)— la emergencia de “nuevas estructuras cognitivas” que reordenan lo decible y lo visible.

A su vez, con el devenir temporal, dicha perspectiva se complejiza y se amplía hacia una crítica política, potenciando la capacidad del grupo para intervenir sobre el presente desde su posición de artistas y mujeres.

Por último, resulta evidente que Gambas al Ajillo trabajó desde el comienzo en dirección a su consagración dentro del circuito teatral, con persistencia y una intensa disciplina de producción. Este rasgo se observa tanto en entrevistas realizadas a sus integrantes⁵² como en el libro de Gabin (2001), así como en el reconocimiento periodístico sostenido en el tiempo y en la persistencia de la referencia al grupo en entrevistas actuales. El pasaje del under a circuitos más consagrados no implicó la pérdida de sus elementos constitutivos ni de su huella poética; sin embargo, las necesidades de crecimiento individual y las transformaciones del campo teatral incidieron en la disolución del colectivo.

Referencias bibliográficas

BOURDIEU, PIERRE, “El efecto Manet. ¿Qué es una revolución simbólica?”, *Le Monde Diplomatique* (ed. en español), Chile, diciembre 2013.

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

DANSILIO, FLORENCIA, “Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina”, *Rev.*

⁵² Entrevistas personales realizadas por la autora.

Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX. Año 10, N° 10 (2019), Montevideo, Uruguay, pp. 137-155.

GABIN, MARÍA JOSÉ, *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.

PELLETTIERI, OSVALDO, (Dir), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002.

TEORÍAS - CRÍTICAS Y ESTÉTICAS

VIOLENCIA ESTÉTICA EN LAS ARTES

Nicolás Luis Fabiani
UNMdP – UNICEN (jubilado)
fabiani@mdp.edu.ar

Preceden este trabajo dos artículos ya publicados sobre violencia estética que han tenido especial recepción en el ámbito latinoamericano. Ambos publicados en IECE Revista Digital (ver bibliografía citada), el más reciente de ellos publicado en diciembre de 2023. En éste hago ya referencia a la somatoestética, concepto que vengo desarrollando aun cuando sin desechar la tradicional denominación de Estética para esta disciplina. De ahí que lo haya conservado para el título del presente trabajo: violencia estética.

Voy a partir de la siguiente hipótesis: La violencia estética que provocamos ejerce presión sobre nuestras vidas. En este caso particular la ejercida por las artes. Estimo que, con los límites del presente trabajo, sólo será posible introducir un tema tan amplio, pero no obstante valdrá la pena abordarlo. Por otra parte, cabe advertir que no se trata aquí de un modelo de *caja negra* (estímulo-respuesta) sino de un problema complejo. *Violencia, vida, artes*, en resumen: *procesos, relaciones*.

Se diría que proclamar la existencia de imágenes que reflejen violencia en cine, televisión, videojuegos, en teatro y, aún, en las artes plásticas, parecería una tarea totalmente innecesaria. Tan grande es la proliferación de esas imágenes en estos medios. De ahí que el camino elegido deba ser otro.

En una ponencia presentada en AINCRIT, en 2022, señalaba “mi interés por atender a las sensaciones y a los procesos de percepción que tienen lugar en nuestros cerebros, en nuestros cuerpos.” Vale decir, -aclaro- no se trata sólo de la expectación visual, sino de extero e interocepción promovida por los múltiples influjos a los que nos vemos expuestos y los procesos y consecuencias internas, *somatoestéticos*, conscientes o no, con los que nos relacionamos.

Sostengo, desde hace tiempo, la paridad del cerebro, en tanto órgano-en-relación-con-los-otros, con aquellos que constituyen el *soma* (cuerpo). Esto implica reconocer el “diálogo” trans e interorgánico y todas aquellas percepciones externas e internas que procesamos ininterrumpidamente. De ahí que, en otra ocasión señalara que la somatoestética, como propuesta, plantea un más allá de una estética limitada tradicionalmente al campo

filosófico-artístico (enfoque [C] cultural)⁵³, algo que implica ampliar el dominio de lo estético a todo el campo perceptivo (enfoque [Bp] biopsicológico). Esto permite además, estimo, no confundir campos como el somatoestético y el ético (Ver el artículo de Eugenio Trías, “Ética y estética” en relación con “Un misterioso aforismo del Tractatus de Wittgenstein que enuncia que «ética y estética son lo mismo».”⁵⁴¹). Entonces, no confundir estos campos, pero sí relacionarlos. A esto me referiré un poco más adelante.

Asimismo, y adoptando consecuentemente un enfoque sistémico, es necesario completar lo biopsicológico y lo cultural con la consideración tanto del subsistema [E], económico como [P] político), algo que vengo postergando desde hace algún tiempo, pero cuya consideración es imprescindible. Así, pues, estas reflexiones, no limitan lo estético al campo neurológico ni al somático. Porque desde el punto de vista sistémico no se soslayan las implicancias, relacionadas con lo económico y lo político que, a su vez, sugieren consideraciones inter y transdisciplinarias (no exclusivamente filosóficas, ni menos dedicadas a supuestas ideas de “belleza”, como históricamente vemos reflejadas en algunos trabajos sobre artes y estéticas).

Cabe considerar preguntas como: ¿qué “vende” como bello? Vale decir, ¿qué política económica decidirá qué es bello, “estético”, por qué razón, qué “marketing” se desencadenará?; ¿qué política -o más específicamente política cultural- decidirá los “valores a imponer”?; ¿a quiénes se incluirá y a quiénes se excluirá? (por ejemplo consideraciones etarias, de clase social, de orden ideológico, etc.) Políticamente, ¿se tratará de un elitismo, un populismo, o de qué otro *ismo*?

Surge entonces otra pregunta: ¿hasta dónde se hace posible que nos manipulen? Pensemos en el cine en la TV, en la publicidad, en Internet, para no abundar con ejemplos demasiado conocidos. Y no sólo desde el punto de vista visual. Por lo tanto, es aquí donde y cuando aparecen unas relaciones insoslayables: la relación con el concepto de descolonización y la relación con la ética. (cf. Dussel) No se espere aquí, entonces, sino una invitación a explorar cuáles interrogantes podríamos considerar para ampliar nuestro horizonte. Más allá de las artes plásticas, la música, a niveles de volumen que superan lo simplemente auditivo y alcanzan otros órganos con la violencia de sus vibraciones. Además podríamos

⁵³ Adopto los corchetes para identificar los distintos subsistemas: [Bp], [E], [P], [C]

⁵⁴Trías, E. (2001). Ética y estética (Novenas Conferencias Aranguren, 2000). Isegoría, (25), 147–175. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2001.i25.588>.

considerar, por ejemplo, la exhibición, de armas ornamentadas o no (espadas ricamente “embellecidas” con piedras preciosas) y, en rigor, todo tipo de armamento; artes marciales a las que despojamos de su contenido violento para encubrirlas con apreciaciones estéticas y filosóficas; juego-ciencia, como denominamos al ajedrez, y que, excepción hecha de caballos y torres, encubrimos su jerarquía guerrera (desde peones a rey y reina) con figuras (representaciones) tan abstractas que dificultan su reconocimiento como seres humanos. Y así siguiendo... Entonces, exploremos críticamente...

Imágenes, sonidos, percepciones táctiles, emociones...

Desde un punto de vista biopsicológico, Cómo, cuánto influyen hechos, actos, imágenes, sonidos, agresiones físicas y verbales (orales o escritas), etc., en nuestros procesos perceptivos, emocionales y conductuales, en el marco del subsistema biopsicológico [Bp], merece ser reconsiderado a la luz de los nuevos aportes de las neurociencias y, más allá de éstas, deben conectarse con los subsistemas económico [E], político [P] y cultural [C], lo cual supone, como dije, una tarea inter y transdisciplinaria. De ahí que aquí proponga algunos interrogantes, posibles líneas de investigación (algunas ya existentes), y hasta alguna provisoria respuesta que, obviamente, requerirá su validación.

Muchas veces prestamos más atención “estética” a los mensajes visuales. La conocida frase “una imagen vale más que mil palabras” no debe engañarnos. También el mensaje oral es “estético”, considerado desde la aisthesis, desde su cuidadosa producción (poiesis) y desde el punto de vista biopsicológico.

Ética y Descolonización

Una Estética sin una reflexión sobre la ética y la descolonización (desde la periferia) carece de sentido. Estaríamos desconociendo las coordenadas de tiempo y espacio. Lo mismo vale para el abordaje de estos dos conceptos (ética, descolonización) sin relación con la vida.

Mucho se ha escrito, desde hace ya cierto tiempo, respecto a descolonización. Mi punto de partida está en dos autores que importan por su situación geográfica: América indolatina. Me refiero a Arturo Andrés Roig y Enrique Dussel (ver bibliografía).

Y bien, geográfica e históricamente, cobra sentido esta situación; y, por supuesto en relación con los subsistemas [E] económico, [P] político y [C] cultural. En estos subsistemas podemos observar manifestaciones de violencia que, por otra parte, se

constituyen también como violencia estética. Por razones de formación y desempeño profesional me dediqué al subsistema cultural y solamente al final de mi carrera docente y en la actualidad accedí a la somatoestética (subsistema biopsicológico) como expuse antes en la presente ponencia.

La violencia estética no estuvo ausente en los pueblos originarios. Luego, desde la llegada de los españoles, en 1492, este continente ha sufrido una colonización violenta que, posteriormente tuvo otras tantas manifestaciones evidentes o encubiertas, de acuerdo con las potencias prevaecientes (Inglaterra, Francia, notablemente, y Estados Unidos), tanto en lo biopsicológico, lo económico, lo político y lo cultural. Esto no es nada nuevo. Si puede serlo la violencia estética y su relación con la ética. Atención, insisto, no el reemplazo de la ética por la estética, como pretendieron algunos autores. Sostengo la independencia y, asimismo, la relación entre ambas. Sobre todo en tiempos de hipocresía y cinismo como estamos viviendo.

Así, pues, lo desarrollado desde el punto de vista de la somatoestética cobra sentido en relación sistémica con los otros componentes mencionados. Por supuesto que es un problema complejo, pero en tanto reduzcamos esa complejidad a enfoque parciales perderemos la oportunidad de resolver el tema planteado de violencia estética en simplificaciones tales como la belleza o la fealdad, el Arte (con A mayúscula) o las artes particulares o aun oponiendo artes/ciencias, pretendiendo que las artes son portadoras de una supuesta verdad casi eminente así como abstracta.

Bibliografía

- BUNGE, MARIO, *Ontología II. Un mundo de sistemas*. B.A., Editorial Gedisa, 2012.
- BUNGE, MARIO, *Semántica II. Interpretación y verdad*. B.A., Editorial Gedisa, 2012.
- CASTELLANOS, NAZARETH, *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Barcelona, Editorial Kairós, S.A, 2022.
- DUSSEL ENRIQUE, *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Madrid, Editorial Trotta, SA, 1998.
- FABIANI, NICOLÁS LUIS, «¿Violencia estética? Necesidad de un enfoque sistémico». *IECE Revista Digital*, (AÑO III - Nº 5, JULIO 2018) [en línea]. [Consulta: 29 de abril de 2023].
- FABIANI, NICOLÁS LUIS, «Estética, neuroestética, nuevas perspectivas». *IECE Revista Digital*, AÑO VII - Nº 14, (DICIEMBRE 2022) [en línea]. [Consulta: 29 de abril de 2023].
- PINEL, JOHN P. J., *Biopsicología*. Madrid: Pearson Educación, S.A., 2007.
- ROIG, ARTURO ANDRÉS, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

VILLATORO, FRANCISCO R., *El estado actual de la investigación en neuronas espejo*. (2021) <https://francis.naukas.com/2021/07/13/el-estado-actual-de-la-investigacion-en-neuronas-espejo/> [Consulta: 11 de mayo de 2024].

LA PRIMERA CRÍTICA TEATRAL EN LA REVISTA *SUR*: UNA OBRA DE TÍTERES

Marcos Montes Welch
Universidad del Salvador
marcosmonteswelch@gmail.com

Resumen

La revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, desempeñó un rol atendible en la crítica y difusión de la actividad teatral, en la ciudad de Buenos Aires. Cubrió diversos aspectos: la reseña de textos dramáticos, los ensayos sobre el arte de las tablas, la publicación de trabajos de dramaturgos, la crítica de espectáculos, y la difusión de noticias relacionadas con la actividad.

Este trabajo concentra la atención sobre la primera crítica espectacular aparecida en la revista, en 1934, firmada por María Rosa Oliver (1898/1977), ella misma muy cercana al teatro en su juventud. Su comentario marca, de algún modo, los lineamientos generales que caracterizarán en adelante las críticas de la revista.

Palabras claves

María Rosa Oliver – Revista *Sur* – teatro argentino – títeres

Introducción

La revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo (1890/1979), tuvo un rol importante en la crítica y difusión de la actividad teatral de Buenos Aires. Si bien pocos estudiosos se han referido al trabajo de tantos autores sobre teatro en dicha publicación, su presencia no es escasa, contrariamente a lo que se creyó durante décadas. Recientes informes (Montes Welch, 2026) establecieron que existió un panorama nada desdeñable.

En el trabajo citado, se clasifican los aspectos en los que fue considerado el panorama teatral, a saber: los ensayos sobre el arte de las tablas, la publicación original de textos dramáticos, las reseñas bibliográficas de obras y las críticas de las puestas en escena. Esta clasificación —de ricos resultados— demuestra cómo aún se adeuda un estudio académico profundo sobre la importancia de *Sur* en el horizonte de la crítica teatral argentina.

En el número 10 de la revista (julio de 1934), la escritora María Rosa Oliver publicó la que resultaría ser la primera crítica teatral en *Sur*: «Títeres de cachiporra. Los fantoches

de Maese Perico». La creación de la compañía de títeres de guante, ejecutada por Ernesto Arancibia (1904/1963), había sido una sugerencia del poeta español Federico García Lorca (1898/1936), amigo de Oliver, a quien la autora extrañamente no nombra en su nota, cuya partida de Buenos Aires se había dado pocos meses antes.

Oliver analiza en forma entusiasta el trabajo del grupo que se presentó en la afamada Amigos del Arte, y da por elevación un tiro al teatro nacional comercial "con actores", eterno marginado en la revista de Ocampo, tanto como sus autores, costumbre que persistirá a lo largo de la historia de la publicación, con contadas excepciones.

Este trabajo se propone releer y analizar la primera crítica teatral aparecida en la mítica revista; trazar un perfil de la autora; y confrontar esta primera aparición con los comentarios semejantes de publicación posterior.

El material de consulta han sido la colección completa de la revista *Sur*, la biografía de María Rosa Oliver, y trabajos de investigación teatral y de tesis de posgrado de distintos estudiosos citados oportunamente.

La primera crítica en la revista *Sur*

Fundada en 1931, la revista *Sur* rápidamente se convirtió en faro cultural de la sociedad argentina. Gozó de tiradas mensuales o bimestrales (durante la mayor parte de su vida) durante cuarenta años. Su influencia sobre la inquietud intelectual de los lectores sigue siendo indiscutida. En su libro ineludible cuando se trata de comprender la importancia y el alcance de esta publicación, John King dice lo siguiente:

Las opiniones de *Sur* sobre la literatura y la vida llegaron a ser la fuerza más poderosa de las letras argentinas [...] y todas las demás formas de expresión cultural pueden ser definidas por su acuerdo o desacuerdo con las premisas centrales de la publicación (King, 1989: 12).

Uno de sus más consecuentes colaboradores, Jorge Luis Borges, afirmó en la década de 1960 que la revista, en tanto publicación literaria, no demostraba interés en otras áreas de la cultura, quizá fácilmente asociadas a una empresa semejante.

Victoria tenía una concepción bastante curiosa de lo que era una revista literaria, y solo quería publicar textos de colaboradores ilustres, y no deseaba notas sobre el teatro, el cine, los conciertos, los libros... y todo eso es la vida de una revista, ¿verdad? (King, 1989: 14).

Como ha ocurrido repetidamente en nuestra historia con declaraciones de nuestro máximo escritor, posiblemente esta afirmación haya servido para que algunos malintencionados suscribieran estos datos, muchos de ellos erróneos, vistos hoy día a la luz de los hechos. Por caso, la música tuvo amplia recepción en sus páginas, y motivó un reciente libro muy lúcido, *La música en el grupo Sur: una modernidad inconclusa*, de Pablo Gianera (2011). Para desmentir lo dicho por Borges, Ivonne Bordelois recuerda otros momentos.

[Borges] afirmó que, allí, no se escribía sobre cine, cuando él mismo había sido, desde los inicios, el encargado de la sección de cine, una tarea que Victoria le había confiado. Había escrito sobre películas hasta que la pérdida de la vista lo obligó a dejarlo. Por esa razón, [Edgardo] Cozarinsky publicó el volumen con las reseñas cinematográficas de Borges en *Sur* (Montes Welch, 2026).

La música, el cine, el teatro tuvieron una cobertura respetable en la publicación. A decir verdad, de esas tres disciplinas, fue al teatro a la que más le costó ganar su lugar. No obstante, se publicaron textos propiamente dramáticos. También hubo ensayos sobre el arte teatral o sobre el trabajo de algún dramaturgo particular. Las reseñas de textos teatrales dieron forma a un corpus muy interesante, pero de variadísima calidad, que hundió su raíz en el lugar preponderante que ocuparon las notas bibliográficas en *Sur*. Además, se cuentan las críticas de espectáculos, con un comienzo deshilvanado y comentarios carentes de método, hasta llegar a una explosión final, especializada y seria, en la década de 1960. Se añaden a estos escritos las notas que aparecieron sobre la actividad teatral, esparcidas en secciones llamadas «Calendario», «Notículas», «Notas», etc., que son las menos, aunque también revisten gran interés.

María Rosa Oliver

Nacida en una familia de la alta sociedad porteña, con una «genealogía prestigiosa» (Losada, 2008: 331), María Rosa Oliver reconocía en su familia viejas trazas del carácter de la clase a la que pertenecía. No obstante, fue beneficiada por ciertos liberalismos de sus padres, que le permitieron—por caso— asistir a la escuela pública, al contrario de muchas de sus amigas. Su educación laica y una temprana enfermedad, —poliomielitis— que la dejó lisiada de por vida, fueron quizás causales de su creciente pensamiento progresista, que la inclinó a las artes teatrales y a la amistad con personas de pensamiento izquierdista. También cuentan en esta apertura las ideas preclaras de su padre, abogado y diputado de origen catalán, «importante influencia en la personalidad de su hija, como

contrapeso de las normas, verdades establecidas y prejuicios de su medio» (Pierini, 2025: 20). Hebe Clementi publicó su biografía definitiva en 1992, que se suma a los propios volúmenes autobiográficos de Oliver.

En 1937, Oliver fundó, con la artista plástica y titiritera Mane Bernardo, el grupo La Cortina. Suele ser incluido entre los primeros grupos de teatro independiente locales; sin embargo, en sus Estatutos de 1940, se advierte que se dedica al «teatro experimental» (Dubatti, 2012). María Fukelman ha acercado generosos aportes a la historia de La Cortina. Define, en su tesis de doctorado (2017), que María Rosa Oliver fue una de sus miembros fundadores, traductora y supervisora general. Más tarde, fue directora artística, mientras que Mane Bernardo lo era en la parte de la comisión directiva. La primera figuraba casi como una referencia externa de supervisión; la segunda, estaba en el trabajo del día a día. También destaca Fukelman que las obras que se representaban «con actores» en La Cortina eran casi todas de autores extranjeros traducidos para la ocasión, en particular figuras como O'Neill y Thornton Wilder, con muy pocos aportes nacionales, como el de Guastavino.

Tantas inquietudes teatrales habilitaron a Oliver a opinar en forma escrita sobre el arte de las tablas; un ejercicio que —prontamente— dejó de lado para interesarse más profundamente en cuestiones sociales y políticas. Lo cierto es que a ella debemos la aparición de la primera crítica teatral en la gran revista literaria nacional.

La primera crítica teatral en la revista *Sur*

En el número 10, en 1934, apareció la primera crítica a un espectáculo. Se trató de la presentación de una compañía de títeres de cachiporra, función que se llevó a cabo en Amigos del Arte, sobre la calle Florida. El poeta español Federico García Lorca (1898/1936) había llegado a Buenos Aires invitado por esa institución para presentar algunas de sus propias obras, protagonizadas por Lola Membrives o por Eva Franco.

En el [teatro] Avenida, Lorca presenta como despedida una función privada de *Los títeres de cachiporra*, a las 2 de la mañana del 26 de marzo y, entre otros, estrena el *Retablillo de Don Cristóbal* (Seibel, 2010: párr. 5).

El librero y creador del Centro Cultural La Nube, Pablo L. Medina, amplía esta información, diciendo que hacer esa obra con muñecos fue una idea de Lorca para

homenajear a algunos amigos, periodistas y artistas, entre los cuales nombra a María Rosa Oliver.

Federico, conocedor y gran amante de este arte, pidió la colaboración del conocido pintor Ernesto Arancibia y el escenógrafo y acuarelista Jorge Larco⁵⁵, quienes se sumaron de inmediato al proyecto. De acuerdo a las sugerencias de Federico García Lorca, se modelaron los títeres y los decorados para las tres representaciones que fueron seleccionadas. [...]. Manipularon los títeres actores de la compañía de Lola Membrives. El entusiasmo y la curiosidad que despertó este *plan* urdido por la genialidad creativa de Federico, se anticipó en la prensa local con mucha repercusión. Los presentes de esa noche del domingo 25⁵⁶ de marzo en el Avenida gozaron, rieron y aplaudieron reiteradamente las ocurrencias de los muñecos. (Medina, 2017: párr.. 7)

En el artículo de la revista, no queda claro si *Títeres de cachiporra* es el nombre de la compañía o del espectáculo. El uso de comillas parece indicar lo segundo. No obstante, un subtítulo (*Los fantoches de Maese Perico*) lo pone en duda. Los llamados *títeres de mano* no eran conocidos en la República Argentina hasta ese momento. Según Adelaida Mangani, «la iniciación del teatro de títeres en la Argentina debe atribuirse a Javier Villafañe y a Mane Bernardo, quienes fueron, cada uno con su estilo, los que inauguraron la actividad en sentido profesional» (2012: párr. 2). Villafañe fundó su compañía La andariega en 1935, es decir, poco después de esta representación inaugural auspiciada por el gran dramaturgo andaluz.

En la breve extensión que le permite la página 105 de la revista, la autora señala que el elenco presentó tres piezas seguidas: *Égloga*, de Juan de la Encina; el paso de comedia de Lope de Rueda *Pagar o no pagar*; y el magnífico auto sacramental *Juan Talonario*, de Mira de Amescua. No hace referencia a la pieza citada por Seibel más arriba, aunque con Seibel coincide Javier Villafañe (1990). En su crítica, Oliver no duda en poner esta representación, por sus cualidades artísticas, por encima de otros espectáculos teatrales y hasta piensa que los actores y directores nacionales tienen mucho que aprender de los muñecos y de los titiriteros que los mueven.

...se movían ajustadamente y decían palabras que a través de siglos siguen siendo nuevas y que tenían más vida que muchos actores de carne y hueso. En cuanto a la dicción —escollo peligroso—, sin amaneramiento ni énfasis, asombró por su justeza (Oliver, 1934: 107).

⁵⁵ Jorge Larco (1897-1967) fue un pintor y escenógrafo argentino, casado en la década de 1930 con la escritora chilena María Luisa Bombal (1910/1980), que colaboró en la revista Sur.

⁵⁶ Hay discrepancia de un día entre los testimonios de Seibel y Medina.

El director era Ernesto Arancibia, y entre sus jóvenes colaboradores figuraba quien luego sería una reconocida maestra del oficio, Mane Bernardo, eventual fundadora del Museo Argentino del Títere. Al enumerar las bondades de la puesta en escena, Oliver cerró con un tiro por elevación a los espectáculos teatrales que se presentaban de ordinario en la época, en Buenos Aires.

Factores estos que jamás hemos visto reunidos, y pocas veces aun separados, en el teatro nacional. El espectáculo imbuido de grandes pretensiones artísticas tiene mucho que aprender del espectáculo artístico sin pretensiones. Es hora ya de que se aprendan con humildad ciertas cosas fundamentales en el arte de la escena, en lugar de pugnar por asombrar a los auditorios elegantemente ignorarlos con la representación de obras cuyo solo nombre debería ser bastante para detener la temeridad de algunos directores. (Oliver, 1934: 107)

Este reparo acerca del contenido artístico en las producciones nacionales fue una constante en la revista en sus primeros años. El teatro comercial no gozó de espacio en sus páginas. Recién en la década de 1950, con la llegada de los trabajos de autores del teatro del absurdo —y en gran parte gracias al origen francés de este movimiento— el arte de las tablas vernáculo empezó a ser considerado seriamente. Críticos probos como Ernesto Schoo y, más específicamente, Jorge Cruz lograron poco a poco elevar el nivel de las reseñas y despertar el interés de los lectores por el movimiento de teatro independiente argentino.

Medina afirma que este trabajo de títeres era novedoso para el público argentino a mediados de la década de 1930.

El teatro de títeres en el estilo «*lorquiano*», denominado inicialmente *títeres de cachiporra*, hoy *títeres de guante*, no era muy conocido en la Argentina y América Latina. De manera permanente, a partir de esta experiencia, encuentra su práctica teatral titiritera, pero también un campo fértil para el estudio y la investigación. Este es el mejor homenaje a Federico García Lorca, que amó los títeres y señaló el camino a seguir desde esa histórica función del Teatro Avenida de Buenos Aires, aquel 25 de marzo de 1934 (Medina: 2017: párr. 12)

En cuanto a Ernesto Arancibia, era un escenógrafo que comenzó trabajando con títeres y luego se volcó al cinematógrafo, donde llegó a ser director y miembro fundador de Directores Argentinos Cinematográficos. Así lo recuerda Medina:

Ernesto Arancibia crea, inmediatamente en los meses que siguen a marzo de 1934, luego de la partida de Lorca, por sugerencia de este, su propia compañía de Títeres de Cachiporra «Los Fantoches de Maese Perico», integrada por artistas y músicos, entre otros, [...] Mane Bernardo, una joven y talentosa pintora, que quedará a cargo de la compañía, cuando Ernesto “El Negro”

Arancibia renuncie a la dirección para dedicarse al cine, su otra pasión (Medina, 2017: párr. 9)

Por algunos años, esta será la primera y única crítica a un espectáculo teatral aparecida en la revista. Oliver vuelve a publicar una nota relacionada con el teatro, no ya con el arte de la representación, sino de la escenotecnia, al describir «Una exposición de escenotécnica italiana», en septiembre de 1935.

Conclusiones

La revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, sin dudas la más prestigiosa publicación cultural argentina del siglo XX, cedió inicialmente poco espacio en sus páginas a la actividad teatral. Con el tiempo, esta tendencia se revirtió, y nuevos críticos, más especializados, dieron importancia a las producciones locales independientes, en forma creciente a partir de la década de 1950.

María Rosa Oliver, una de las fundadoras de la revista y miembro permanente de su comité de redacción, participó en actividades teatrales y fundó el grupo de teatro experimental La Cortina. A Oliver debemos la aparición de la primera crítica teatral en *Sur*: ella había asistido a la representación de una obra del español Federico García Lorca, de visita en Buenos Aires aquel año, en el teatro Avenida. Al terminar la función, Federico invitó a algunos amigos y artistas a ver a un grupo de titiriteros, que operaban muñecos minúsculos, los *títeres de guante*. Mostraron tres obras cortas.

Oliver hizo una reseña para la revista, aún divertida y maravillada con ese nuevo arte popular que recién comenzaba a hacer su camino en la República Argentina. Su nota, breve pero precisa, hace hincapié en la preparación de los artistas manipuladores, y en su dicción. Confirma en forma implícita el poco agrado que sentían los redactores de *Sur* ante la oferta teatral porteña en el circuito comercial. En adelante, esta tendencia fue afianzada en distintas críticas, casi siempre enfocadas, claramente, en las bondades del teatro independiente local, o en el de grandes compañías extranjeras invitadas.

Con el tiempo, aquellos artistas emergentes que nombró Oliver se transformaron en grandes titiriteros o directores de arte, que dejaron, a su vez, testimonio escrito de aquella maravillosa velada fundacional, en que García Lorca trajo a Buenos Aires sus títeres de cachiporra y comenzó, así una nueva disciplina teatral para toda la familia.

Referencias

CLEMENTI, HEBE, *María Rosa Oliver*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

DUBATTI, JORGE, «Los estatutos de La Cortina», *Revista del CCC*, número 15, Buenos Aires, 2012.

FUKELMAN, MARÍA, *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral. Estudio del período 1930-1946*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017.

GIANERA, PABLO, *La música en el grupo Sur: una modernidad inconclusa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011

KING, JOHN, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

LOSADA, LEANDRO, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la "Belle époque": sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.

MANGANI, ADELAIDA, «El arte de los títeres en la Argentina. Algunas definiciones». Buenos Aires, Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil, 2012. <https://academiaargentinelij.org/el-arte-de-los-titeres-en-la-argentina/>

MEDINA, PABLO, «Los títeres de Federico García Lorca en el teatro Avenida de Buenos Aires. 25 de marzo de 1933», *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*, Buenos Aires, 2017. <http://www.titeresante.es/2017/05/los-titeres-de-federico-garcia-lorca-en-el-teatro-avenida-de-buenos-aires-25-de-marzo-de-1934-por-pablo-l-medina/>

MONTES WELCH, MARCOS, *Apuntes sobre Sur. Entrevista a Ivonne Bordelois*. Buenos Aires, CAL, 2026.

OLIVER, MARÍA ROSA, «Títeres de cachiporra. El retablo de Maese Perico», *Sur*, número 10, p. 107, Buenos Aires, 1934.

PIERINI, MARGARITA, *María Rosa Oliver, 1945: acerca de América vista por una mujer argentina*, Buenos Aires, UNIPE: Editorial Universitaria, 2025.

SEIBEL, BEATRIZ, «Los caminos de Federico», *Clarín*, 21 de agosto, 2020. https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/caminos-federico_0Sk-Fz0pP7e.html

VILLAFAÑE, JAVIER, *Antología: obra y recopilaciones*, edición de Pablo Medina, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

TERRITORIOS POÉTICOS Y METÁFORAS PARA (RE)CONOCER LAS PRAXIS DE ACTUACIÓN

Carla Pessolano
Grupo IEP, IIT, UNA / CONICET
carlapessolano@hotmail.com

Al intentar abordar algunos aspectos de la escena contemporánea de Buenos Aires se advierte la enorme complejidad que tiene el acceso a definiciones de cuestiones técnicas, metodológicas o de aspectos poéticos. La sensación es que el lenguaje no alcanza para caracterizar aquellas zonas generalmente indescriptibles de la materialidad escénica. Sin embargo, por medio de la noción de *discursos de espesor*⁵⁷ como apoyo para sistematizar las concepciones que describen las praxis y la noción de *resistencia*⁵⁸ como recorte territorial y poético de esas praxis esas vías de acceso, habitualmente opacas, empiezan a trazar su derrotero.

Un elemento clave de la concepción escénica de las y los creadores de resistencia es el lugar central que ocupa el cuerpo en la producción de una praxis de actuación particular. Esta centralidad afecta tanto a los modos de pensar que emergen desde la práctica misma —especialmente en el plano procedimental— como a los contextos teóricos en los que dicha práctica se inserta, concebidos como marcos generados por los propios creadores. Pero ¿cómo podría “inventariarse” el pensamiento de esas praxis? ¿Qué se pierde y qué se transforma cuando esos pensamientos circulan fuera de sus contextos de producción? ¿Hasta qué punto esos idiomas fortuitos y acotados podrían ser centrales para la producción de subjetividad en la escena de un territorio? ¿Qué implicancias tendría atender a los recursos lingüísticos que estructuran las prácticas

⁵⁷ Discursos de espesor es una noción que se origina al distinguir aquellos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos escritos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas — en términos de Geertz— de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos hemos dedicado a estudiar. Los “discursos de espesor” en torno a la práctica escénica se sostienen, habitualmente, en materiales teóricos implícitos y no de manera clara y evidente. Si bien estos han resultado esenciales a la hora de construir nuestro objeto, no lo han constituido centralmente, lo cual nos llevó a desarrollar estrategias para relevar y sistematizar esos materiales que no siempre se perciben a simple vista (Pessolano, 2024a).

⁵⁸ La resistencia —categoría que cuenta con su propia tradición dentro del teatro porteño (Pellettieri, Rodríguez)— opera como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Su particularidad es la lectura de ambos componentes de modo imbricado, como rasgo característico de un tipo de teatro que se da en Buenos Aires y es producido por creadoras y creadores que se inscriben dentro de la lógica de la Producción de Sentido Actoral (cuyos rasgos característicos son la autonomía creativa, la independencia del texto y el uso singular del lenguaje) (Pessolano 2024b).

cotidianas de creadoras y creadores? ¿Qué finalidad política podría tener la búsqueda de los recursos lingüísticos que organizan estas prácticas? ¿Puede ese gesto quizá contribuir a la construcción de memorias escénicas situadas? ¿Qué dicen esos lenguajes de la actuación en un territorio específico? ¿Qué zonas de la experiencia permanecen opacas incluso para quienes las practican? Y, finalmente, ¿cómo intervienen en la configuración de una escena local o en la resistencia a modelos hegemónicos de actuación?

A partir de estos interrogantes, nuestra investigación se ha orientado a analizar los modos en que la transmisión de reflexiones producidas por artistas escénicos adquiere legitimidad tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como en los espacios de reflexión teórica. En este marco, se sostiene que la poética de un artista escénico no se manifiesta exclusivamente a través de un dispositivo material provisto por la escena, sino que también se configura fuera de ella, en el conjunto de reflexiones que organizan su mirada sobre la propia práctica artística.

Los resultados del trabajo de varios años permitieron identificar dos momentos diferenciados de pregnancia de la discursividad emanada de las prácticas. Por un lado, aquella que se inscribe en los cuerpos que atravesaron experiencias de búsqueda durante el ensayo y la clase, es decir situaciones principalmente marcadas por un contexto de intimidad o fugacidad. Por otro, aquella que se activó cuando esos decires comenzaron a permear las reflexiones de creadoras y creadores, dando lugar a un pensamiento específico que — pese a todo — subsiste por fuera de los espacios colectivos y compartidos que lo produjeron.

Todo esto redunda en la producción de una especie de “lenguaje cifrado”, al decir de Hans Blumenberg, o — tomando una referencia más cercana a las praxis de resistencia — de “lenguaje provisorio” (Boris, 2020) tal como refiere Sergio Boris. Se trataría concretamente de un tipo de lenguaje que se origina en clases y ensayos y constituye las diferentes maneras de referir que circulan por las praxis. Esos lenguajes específicos no tienen voluntad de trazar teorías ni tampoco de perdurar en el tiempo, sino que, en la mayor parte de los casos, perviven sin dejar ningún registro escrito y se imponen en la oralidad de los acuerdos entre creadoras y creadores.

Siguiendo esto, en la búsqueda de relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadoras y creadores de resistencia describe las prácticas escénicas he tomado como referencia las prácticas de actuación en 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 que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunos de estos creadores tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entradas resultan definitorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias habilitan una lectura diacrónica, ya que el establecimiento de las redes léxicas permite identificar decires provenientes de otros momentos históricos que reaparecen como concepciones en reposo, activadas en función de las demandas actuales de intervención sobre los cuerpos de actuación.

La teórica Elena Oliveras afirma que “es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra [...] su presencia en el discurso no hace más que testimoniar la precariedad de la figuración literal” (Oliveras, 2021: 23). Siguiendo estas ideas y al observar la operatoria del sentido figurado dentro de la constelación de creadores de resistencia en el campo teatral de Buenos Aires se vuelve evidente que las metáforas se encuentran incorporadas en sus prácticas delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia (es decir que aquellas uniones que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común). No es objeto de este escrito indagar específicamente en estas cuestiones pero cabe preguntarse mínimamente de dónde viene ese lenguaje: ¿únicamente de la materialidad escénica? ¿de lecturas comunes circulantes en el campo de la escena de un territorio? A partir de la indagación sobre estos nodos de saber y las relaciones que van trazando entre lxs artistas podrían pensarse las lecturas que se imponen como una especie de *interlengua* generando una comunidad efímera y mutante.⁵⁹

De este modo, al hacer foco sobre esas metáforas puntuales pareciera hacerse más próximo aquel “lenguaje se encuentra detrás de nuestra visión del mundo” (Blumenberg, 2003: 105), configurando una concepción escénica con aquellas mencionadas zonas de coincidencia. Lo curioso, al respecto, es que más allá de su presencia en artículos, blogs o entrevistas, este “lenguaje sordo de los grupos” (como lo llama Alberto Ure, 2003: 105)

⁵⁹ Algunas de las complejidades que la investigación ha enfrentado en ese punto son las siguientes: ¿Se puede dar cuenta verdaderamente de las lecturas de un/a creador/a? Y de hacerlo, ¿podría realmente relevarse el impacto que tienen las mismas sobre la creación? En términos colectivos, ¿en qué podría consistir esa base lectora común? ¿y cómo podría impactar su relevamiento sobre los fenómenos puntuales que son del dominio de las praxis escénicas?

tiene otros modos de expandirse: en algunos casos lo hace a través de cruces concretos – en ensayos o en espacios formativos– pero en otros lo hace mediante una especie de contagio terminológico asistemático. Notar esta proliferación, los lazos que se establecen a partir de ella, pero también los espacios que delimita, nos permitió inventariar una extensa lista de términos que hacen posible distinguir los diferentes modos de pensar y de hacer que coexisten entre estos creadores, independientemente del hecho de que compartan una concepción de escena y de mundo. Dentro de esa lista es necesario diferenciar por un lado el aspecto metarreflexivo —el pensamiento de los actores y directores fijado en tanto “discursos de espesor” en textos diversos— y, por otro, las metáforas que se usan en la práctica —en clases y ensayos— y que tienen efectos concretos sobre el cuerpo de actuación.

Por tomar sólo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como “cancha con niebla” (Bartís) o de “piedrazo en el espejo” (Audivert); la “escena como maquinaria” o el “carácter tallado del actor” (Ure), el “cemento existencial” y el concepto de personajes como “vómitos impulsivos” (Pavlovsky). Y entre las segundas, ideas como el “salto del tigre”, el “insulinazo” o el texto como “golpe seco” (Soto), el “darse Sandro” (Catalán) o el “molusquear” (Cappa), entre muchas otras. Estos conceptos que surgen en ensayos y clases presentan rasgos particulares que permiten unificarlos: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata de núcleos metafóricos que se atreven a decir lo indecible, que impactan sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer. Tomamos estos, pero podríamos tomar muchos otros: lo que entendemos es que se trata de términos que tienen la particularidad de aludir a la singular apropiación que hace el teatro al nombrar y concebirse capaz —desde ese nombrar— de afectar la realidad en la cual se inscribe.

Como se señaló al comienzo, la sistematización de estas problemáticas se apoyó en el trabajo con la categoría de *discursos de espesor*. Para enunciarlo de manera sintética, esta noción designa discursos que poseen la capacidad de condensar nodos de saber y a partir de los cuales es posible delinear redes de relaciones entre creadoras y creadores en un territorio determinado. El recorte adoptado en nuestras investigaciones se centró en los discursos de espesor vinculados a las prácticas de actuación, en particular aquellos que producen pensamiento sobre dichas prácticas como territorios de resistencia anclados en el cuerpo. En este marco, el cuerpo es concebido como una instancia de producción de sentido relativamente autónoma respecto de otras lógicas externas —como el texto

dramático o las directivas de la dirección—. La hipótesis formulada en el desarrollo de la investigación, y que los análisis realizados permiten sostener, es que este conjunto de prácticas y discursos da cuenta de una especificidad singular del teatro contemporáneo de Buenos Aires.

Al interrogar los espacios en que circulan los decires de creadores sobre sus prácticas y de qué modo esos decires configuran la estructura de sentimiento (Williams, 2019) de su quehacer ha resultado productivo acudir a los lineamientos que, desde otro campo, propone la metaforología. En su libro *Paradigmas para una metaforología* Hans Blumenberg refiere a las metáforas como el “subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes” (2003: 220). Lo relevante de esta teoría para pensar en las praxis de la escena teatral argentina contemporánea es la idea desarrollada por Blumenberg de que “el lenguaje se encuentra detrás de nuestra visión del mundo” (Blumenberg, 2003: 105). Esto jerarquizaría la posibilidad de una “textualidad cifrada” (2003) o una “escritura secreta” (2003) que da cuenta, más que de una verdad desnuda, de una concepción singular que propone microistemas teóricos que se implantan como redes del decir y del hacer dentro de diversas praxis específicas.

Comprendiendo el tránsito de la presente investigación como un camino hacia la posibilidad de dar nombre a prácticas y procedimientos, en el recorrido hasta este punto no puede negarse que, por más inventario y por más clasificación que se busque hacer los términos son proliferantes y multiplican su sentido en contacto con otros conceptos y categorías. Cabe entonces preguntarse dónde radican específicamente las *praxis de resistencia* asociadas a los términos circulantes en clases y ensayos que apuntan a “encontrar una teoría” y no a armarla. Nos encontramos en este punto buscando dar cauce a nuevos interrogantes asociados y derivados de los previos.

Volviendo a Oliveras, si la metáfora da testimonio de la precariedad de la figuración literal, no caben dudas de que, al insertarse en los discursos de creadoras y creadores situados en un territorio, se vuelve un dispositivo de conocimiento singular. Permite relevar un “lenguaje provisorio” (Boris, 2020), necesariamente efímero, que circula en clases y ensayos y que condensa las diversas maneras de nombrar propias de las praxis escénicas. Tal vez, entonces, al atender a cómo nombran los creadores, podamos vislumbrar también cómo actúan. Hacia esa hipótesis se orienta de aquí en adelante este trabajo.

Referencias bibliográficas

- BORIS, SERGIO, Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2020.
- BLUMENBERG, HANS, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- OLIVERAS, ELENA, *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*, Buenos Aires, Paidós, 2021.
- PELLETTIERI, OSVALDO (dir.), “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, 1998.
- PESSOLANO, CARLA, *Actuación, pensamiento y resistencia: Una mirada sobre la escena teatral contemporánea*. Biblos, 2024a.
- PESSOLANO, CARLA, Resistencia(s) en el teatro argentino: Pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia, en Grupo IEP (Ed.), *PSA. Producción de sentido actoral*, Malisia, 2024b.
- RODRÍGUEZ, MARTÍN, “La puesta en escena emergente y su futuro”, en PELLETTIERI, O. (dir.), *Teatro Argentino del 2000* (pp. 115— 128), Buenos Aires, Galerna, 2000.
- URE, ALBERTO, *Sacate la careta*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

DRAMATURGIAS – DIRECCIONES

AGENCIA FEMENINA ANTE UN TEATRO MACHO: REESCRITURAS ESCÉNICAS

Leandro Arce De Piero
ICSOH-CONICET-UNSa
arcedepieroleandro@hum.unsa.edu.ar

Agencia femenina ante un teatro macho: reescrituras escénicas

*Woyzeck: ¡Qué claridad! Un fuego recorre el
cielo y se oye un estruendo como de trombones. ¡Se
nos echa encima! Vamos. No mires atrás.*

Georg Büchner, *Woyzeck*

En ningún lado está escrito cómo deben escribir teatro las mujeres

Griselda Gambaro, “Las mujeres y la dramaturgia”

Introducción

Que no nos confunda el epígrafe que cita a Gambaro en una conferencia de 1972: lo que se enuncia como una ausencia es, en realidad, el producto de una imposición. Sobre un aparente “vacío” se funda una norma de escritura que ha sido dominada por los varones y un canon masculinizante. No obstante, bajo ninguna circunstancia este trabajo tiene la intención de definir cómo las mujeres deberían escribir, ni siquiera de definir taxativamente el teatro que realizan. Más bien, nos interesa revisar el agenciamiento de la reescritura - un procedimiento sumamente difundido - con el objetivo de delinear una política de diferenciación específica, en la que se intersecta la producción teatral con la inscripción de las teatristas en el sistema de géneros. Esta problemática, que sin dudas excede al campo teatral, incide en el funcionamiento de la *teatrósfera*⁶⁰.

Para realizar este análisis tomamos tres casos significativos de la teatrósfera local: *El Jardín Dormido* con dramaturgia de Marité Cervera y Roxana Lugones (2013); *Lo Torcido* del grupo El Encendedor Rosa (2019); *Woyzeck o acerca del femicidio del deseo* del Grupo Malacate (2022). Las tres obras recurren a la reescritura en diferentes

⁶⁰Definimos así al ensamblaje entre artefactos teatrales, instituciones y relaciones sociales que producen territorios de subjetivación específicos, propios. La teatrósfera remite a los modos en que el teatro distribuye sentidos y es objeto de agenciamientos diversos en anclajes histórico-territoriales delimitados, pero disputados por la misma activación de la relación teatral. Cfr. Arce De Piero, 2024.

dimensiones y aspectos de la praxis como instrumento de diferenciación y desidentificación, primero de la tradición teatral y luego de las políticas de género dominantes en la provincia de Salta en el siglo XXI. En conjunto, nos permiten delimitar tanto un espacio de resistencia al patriarcado como un repertorio de agenciamientos creativos que, si bien no son privativos de las mujeres, son apropiados y desarrollados por ellas en el marco de una concepción de teatro capaz de producir comunidades de sostén y transformación colectiva.

Dramaturgia de mujeres y reescritura

Por teatrósfera entendemos el entramado situado de prácticas, instituciones y regímenes de visibilidad que produce lo teatral en un territorio. En la teatrosfera se define qué se considera teatro, qué cuerpos aparecen, qué voces se autorizan y qué memorias se vuelven transmisibles. Por estas razones, lejos de ser un simple “contexto” la teatrósfera organiza jerarquías y exclusiones. En este trabajo sostenemos que en la teatrósfera salteña contemporánea, la reescritura funciona como un dispositivo de agencia femenina que permite disputar simultáneamente la tradición teatral masculina y el orden patriarcal local, produciendo comunidades de sostén, modos alternativos de deseo y de construcción de comunidades alternativas.

En el ensayo “Hablar un texto propio”, Griselda Gambaro expone de forma lúcida el problema de la mujer en el teatro ubicándolo en el centro de sus preocupaciones como dramaturga y señalando (en 1988) la necesidad de que las mujeres tomen la palabra que en el teatro ha sido prerrogativa masculina:

Pocas son, en teatro, las mujeres que hablan de las mujeres. ¿Cómo empezar a hacerlo? (...). Porque el teatro, pura tradición masculina, está conectado directamente con la sociedad por su estructura de espectáculo (...) Pero las mujeres entramos al teatro con la difícil incógnita de usar una tradición que nos ha hecho hablar desde el origen y donde, paradójicamente, no hemos hablado. (Gambaro, 2014, p. 24)

Parecería trasnochada esta cita si consideramos que ha pasado agua bajo el puente desde la casi ausencia de mujeres en eventos como Teatro Abierto a las hoy conocidas acciones que reivindican y ponen en valor la actividad femenina en el teatro en festivales, antologías, premiaciones. Si las mujeres ya han conquistado derechos civiles y espacios de visibilidad pública, ¿para qué volver la mirada sobre un pasado machista que se presume superado? En este sentido, el mandato de “no mirar atrás” - como lo recuperamos del texto de Büchner - aparece como síntoma de las resistencias que se imponen sobre el

cuerpo femenino. Podríamos recuperar la tradición grecolatina con la figura de Eurídice, o la local, con el mito de la Mujer de Piedra como imágenes de mujeres a las que se les ha prohibido dirigir la mirada al pasado a riesgo de aniquilación. Sin embargo, todos los casos que examinamos a continuación transgreden esta directiva y la reescritura funciona como procedimiento clave de estos trabajos sobre la memoria y sobre la forma en que el teatro se organiza. Asimismo, en una provincia como Salta donde la *López Pereira*, que tiene como fuente un femicidio, sigue siendo considerada “himno de la ciudad”, esto lleva a que sea totalmente actual una reflexión acerca de lo que las mujeres y disidencias necesitan hoy de las prácticas culturales y especialmente de lo que el teatro tiene para hacer en tanto desafío y en tanto urgencia con respecto a identidades históricamente subyugadas, desplazadas o abyectas.

La reescritura teatral ha sido estudiada desde diferentes perspectivas vinculadas con la transtextualidad, la adaptación, la recepción productiva y el Teatro Comparado. A partir de la noción de hipertextualidad de Gérard Genette (1989), Graciela Balestrino formuló una teoría de la reescritura como práctica transtextual específica, fundada en la transformación de uno o varios textos o conjuntos textuales generadores y reconocible tanto en la superficie textual como en niveles más profundos de producción de sentido (Balestrino, 1997, 2008). Su propuesta considera la relación entre el sujeto reescritor, la nueva escritura y la actividad del lector/espectador. Resulta particularmente relevante para nuestro análisis porque Balestrino la aplicó al estudio de la dramaturgia salteña, especialmente a las operaciones de collage, enhebrado y sutura textual presentes en *Magdalena, su pasión*, de Miriam Díaz (Balestrino, 2007).

Desde el Teatro Comparado, Jorge Dubatti (2018) entiende la reescritura como una intervención teatral dramática o escénica sobre un texto-fuente previo, reconocible y declarado. Esta intervención constituye un ejercicio de territorialidad mediante el cual los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian de textos procedentes de otras coordenadas e implementan sobre ellos diferentes “políticas de la diferencia”. Por su parte, los estudios de José María Risso Nieva (2019, 2024) sobre la recepción productiva de la tradición clásica en la dramaturgia contemporánea de Tucumán permiten observar cómo la transformación del hipotexto compromete no solo la composición dramática, sino también las configuraciones de lo femenino, los procesos de creación colectiva y la relación entre la escena y los espectadores.

Finalmente, Marcela Sosa (1997) distingue reelaboraciones totales o parciales, superficiales o profundas, y advierte que, debido a su naturaleza específica, toda puesta en escena de un texto dramático constituye una forma de reescritura. Estas distinciones permiten desplazar nuestro análisis desde la mera identificación de correspondencias hacia las operaciones estéticas, territoriales y políticas que produce la inscripción de los textos-fuente en escenas contemporáneas. En consecuencia, nos interesa enfocarnos en la dimensión política de este procedimiento estético y en sus implicancias en el orden de género. Proponemos entender la reescritura no como una simple variación transtextual, sino como un agenciamiento situado, es decir, una práctica que redistribuye posiciones de enunciación, cuerpos visibles y regímenes de deseo dentro de la teatrósfera.⁶¹

No siempre nos preguntamos sobre a quiénes tiene que servir el teatro cuando estamos ante dramaturgias como las de Shakespeare o Euclides, que ya habrían probado su “universalidad”, aquello a lo que aspiraría toda forma de arte. Y podría omitirse si nos limitáramos a considerar que Büchner, por ejemplo, fue un pionero del expresionismo y el responsable de introducir en el teatro alemán a los desclasados, a los marginados, a la gente de moral sospechosa y, sobre todo, a los pobres, lo cual lo consagraría indiscutiblemente en la historia del teatro universal o, por lo menos, occidental. O en el caso de Sófocles, que es el texto base al que remite *El jardín dormido*⁶², la presencia de mujeres y su centralidad evidenciada en los títulos de las tragedias - *Las traquinias*, *Antígona*, *Electra* - ha resultado una fuente valiosa para reconstruir la presencia de la mujer en el siglo V a. C. (cfr. Pomeroy, 1999) y también las transformaciones - producto de innumerables y famosas reescrituras - que han permitido problematizar las articulaciones entre lo femenino, los discursos y los sistemas literarios (Steiner, 2009; Pianacci, 2015; Pelletieri, 1997).

Pero por supuesto, ambos fueron hombres y propuestas como las de Malacate o Lugones y Cervera o Parra nos exigen interrogar simultáneamente sobre el género en el teatro y lo que los géneros hacen ante la Historia que antecede. Podríamos considerar que aquí radica

⁶¹La noción de agenciamiento permite pensar esta práctica sin atribuirla exclusivamente a la voluntad soberana de un sujeto individual. Deleuze y Guattari distinguen en todo agenciamiento, por un lado, un componente maquínico de cuerpos, acciones y pasiones y, por otro, un agenciamiento colectivo de enunciación compuesto por actos, discursos y transformaciones que se atribuyen a esos cuerpos. Al mismo tiempo, todo agenciamiento articula territorializaciones que estabilizan sus relaciones y líneas de desterritorialización que pueden modificarlas (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 92-94).

⁶²De acuerdo con el programa de mano de la puesta en escena.

el *quid* de las prácticas escénicas de mujeres en Salta. Al poner en la escena pública el cuerpo femenino y su capacidad de acción, al apropiarse del artefacto teatral y modificar sus posiciones de enunciación, estas prácticas introducen una línea de desterritorialización en el agenciamiento teatral dominante. La turbulencia proviene no tanto de la aparición de nuevos cuerpos en la escena, sino de que su presencia altera las relaciones entre cuerpo, palabra, autoría e identidad que sostenían la tradición.

Sin dudas, no hay mejor término que *turbulencia* para describir el efecto que desencadena *Lo Torcido*, dramaturgia inicialmente atribuida a Diego Parra, actuación de Eva Parra y dirección de Cristina Merelli.⁶³ El título activa una referencia bíblica especialmente resonante en el imaginario católico local y sirve como marco de una trayectoria identitaria marcada por el riesgo y por la aparición conflictiva del cuerpo trans en la escena teatral y en la escena pública. Como afirma el Eclesiastés: “¡Lo que está torcido no se puede enderezar, y lo que está incompleto no se puede contar!” (Ecl. 1:15). *Lo Torcido* es, justamente, la historia y el producto de una trayectoria oblicua y una búsqueda identitaria. La transformación de la firma inscribe en la propia autoría el proceso de reescritura identitaria que la obra lleva a escena (Rojas, 2021).

El unipersonal se organiza durante el velorio de la madre de la protagonista. Allí, Eva decide/puede revelar su identidad ante su familia, ante la sociedad y ante lxs espectadores. El rito funerario se convierte así, paradójicamente, en escena de aparición. Desde ese umbral, la acción abandona la continuidad temporal y avanza a través de recuerdos, sueños y ficciones que conducen desde la infancia y los mandatos familiares hasta los boliches, el cementerio, las habitaciones de hotel, las violencias padecidas y las noches en que una ambulancia se lleva un cuerpo herido (Teatro en Salta, s. f.).

No nos encontramos, sin embargo, ante un biodrama o de una trasposición transparente de una biografía. Parra define el relato como “una realidad fragmentada y cosida conscientemente de nuevo”, operación que la convierte en ficción (Parra, citada en *La Gaceta*, 2019). Los sesenta ladrillos que componen el espacio escénico materializan la dureza del encierro dentro del cual la actriz se desplaza y toma la palabra (*La Gaceta*, 2019). Pero la intervención decisiva ocurre en un nivel performático. Eva Parra había

⁶³Las primeras fichas del espectáculo atribuyeron la dramaturgia a Diego Parra, nombre con el que la autora fue registrada antes de su transición pública. En entrevistas y fichas posteriores, la obra aparece acreditada como dramaturgia de Eva Parra, quien describe su escritura y su estreno como parte del proceso mediante el cual comenzó a vivir públicamente su identidad de género (Rojas, 2021).

elegido el estreno como el momento en que comenzaría a vivir públicamente su identidad de género (Parra, citada en Rojas, 2021). En *Lo Torcido*, por lo tanto, la escritura, el estreno y la transición pública de Eva (la actriz, ya no solamente el personaje) forman parte de un mismo hecho escénico. Allí radica la dimensión acontecimental de la propuesta: la obra no se limita a representar una identidad constituida con anterioridad, sino que interviene en las condiciones concretas de su aparición pública. Al reescribir el guión social impuesto sobre el cuerpo, la escena contribuye a producir la vida que enuncia.

El trabajo de Parra muestra la complejidad involucrada en las reescrituras, y también evidencia cómo se aborda una necesidad de volver sobre las tradiciones con voluntad de diferenciación crítica, habilitando múltiples formas en que los grupos conservan, seleccionan y traducen fragmentos de los textos base y realizan propuestas significativamente diferentes. Los textos dramáticos resultantes son el resto y el registro de estos procesos de apropiación creativa y, especialmente, contrahegemónicas (Williams, R., 2000).

El teatro tiene mucho que hacer frente al actual estado de sociedad, de ahí su necesidad. Afortunadamente (y por largas luchas de varias décadas), hoy podemos nombrar a dramaturgas, actrices, directoras como Raquel Boden de Arias Linares, Lucrecia Ramos, Claudia Peña, Cecilia Sanmillán, Miriam Díaz, Romina Chávez Díaz, Cristina Idiarte, Ana María Parodi, Paula Ferrer, Elsa Mamaní, Eva Parra, Hilda Guzmán de Kubiak, Claudia Mendía, Lucila Lastero, Liliana Bellone, Mariké Muñiz, Nena Córdoba, Cecilia Sutti, Gloria Lisé, Delia Vargas, Alma Canobbio, Cristina Sánchez que en Salta han ido disputando el dominio sobre el hacer teatral en el teatro de Salta de posdictadura, en el marco de distintos géneros y estéticas, pero fundadas todas en un acto originario de desacato de la tradición heredada; discusión, revisiones y resistencias incluidas. A la vez que pone en cuestión la universalidad de la consagración de los varones, constatan la universalidad a veces terriblemente trágica y siempre subversiva de las estrategias que las mujeres que, al no conformarse con lo que está dado, asumen el desafío de intervenir un mundo patriarcal. Por todo esto, este gesto es el resultado de la necesidad de reescribir la tradición teatral e, incluso, refundarla cada vez.

Estrategias de fuga, inversión y perversión del teatro macho a través de la reescritura.

Resulta contundente que la fuga no opera aquí en términos de evasión del conflicto ni como un abandono de la tradición. En términos de Deleuze y Guattari (2004), es el movimiento mediante el cual un agenciamiento se desterritorializa, abre conexiones y altera las relaciones que lo estabilizaban. La inversión de los géneros actorales en *Woyzeck o acerca del femicidio del deseo*, la reescritura pública de la identidad en *Lo Torcido* y la concentración de la acción en el deseo de Antígona en *El jardín dormido* constituyen tres líneas de fuga diferentes respecto del teatro macho.

Rebeldes e insurrectas. Tres cuerpos se exploran, se alumbran, se palpan bajo la protección de las sábanas. Gimen, cantan, murmuran, respiran, acaso se masturban. Allí se debaten, se nacen, se interrogan, se contorsionan, se extrañan de sí. Estos cuerpos que se mantienen ocultos de lxs espectadorxs por las sábanas y apenas iluminados por una linterna interior se descubren (la luz parece provenir de los celulares que nos abren al mundo en las noches de insomnio). Las actrices aparecen sobre el escenario ataviadas con los trajes del Capitán, del Doctor y del soldado Woyzeck, personajes de la obra que sirve como disparador de esta puesta.

Ellas no disimulan su voz femenina ni sus cabellos largos, ni sus pechos, no hay esfuerzo porque el travestismo sea engañoso ni acaso de que quien especta quede fascinadx con la performance de quien habiendo sido inscripta en un género por una casual genitalidad logra simular lo que no es al punto de que la ilusión tome lo real. No. Aquí no hay un intento de seducir con una farsa capaz de ocultar sus hilvanes, hay una voluntad de otro tipo. Estas son algunas imágenes que resuenan luego de asistir a la propuesta del Grupo Malacate que - integrado por Marianela Torino, Belén Scigalszky y Mariana Ullivarri en la actuación, bajo la dirección de Andrea García y con la técnica a cargo de Carmen María Ruiz de los Llanos - vuelve sobre *Woyzeck*, obra inconclusa del dramaturgo alemán Georg Büchner. Hasta donde llegamos a saber, no existe registro de que en Salta se haya representado alguna vez esta obra ni a este dramaturgo.

Büchner, hijo de un médico forense y una dama de la alta burocracia, había tomado como punto de partida para su escritura un crimen cometido en 1821: Johann Christian Woyzeck había asesinado a su esposa a puñaladas. La defensa de Woyzeck había aducido - por primera vez en la historia alemana - que la inestabilidad mental provocada por los celos explicaría la atrocidad cometida, sin embargo, tras varios años de idas y vueltas

judiciales fue decapitado. Andrea García nos comentó en comunicación personal que luego de la lectura de *Woyzeck* había observado que el énfasis en el accionar del soldado se perdía el hecho atroz de la muerte de la amante. Con la reescritura se pretendía revisar esta situación y pensar el femicidio. Aquí se encuentra presente el nudo germinal que justifica ética y explica estéticamente el principio constructivo puesto en juego en la propuesta escénica de esta creación colectiva.

Hemos mencionado que la defensa de Johann Christian Woyzeck no había logrado sostener la locura como justificativo del femicidio y, finalmente, el hombre había sido ajusticiado. En cambio, en Salta, la *López Pereira* - cuya música fue compuesta por Artidorio Cresseri en 1901 y lleva por nombre no al victimario, sino al abogado defensor - es un ícono cultural que refiere al triunfo de la justificación machista ante el asesinato de mujeres. El doctor López Pereira, según recuerda la memoria popular, había defendido exitosamente a Cresseri por la acusación de asesinar a su esposa con el argumento de "emoción violenta", por entonces novedoso y que recién es puesto en cuestión más de cien años después con la incorporando en el Código Penal de la figura de femicidio. "La López Pereira" idealiza la violencia machista que se autorrepresenta como amor nostálgico ante la mujer perdida y la celebra honrando a quien logra tal hazaña: "Yo quisiera olvidarte/Me es imposible/Mi bien, mi bien/Tu imagen me persigue/Tuya es mi vida/Mi amor también/(...)/Un día, de mañanita/Al cielo azul miré, miré/Contemplando las estrellas/A la más bella le pregunté/Si ella era la que alumbraba/Mi amor, mi amor". En esta estructura la mujer no puede ser sujeto y, si lo es, amenaza al sujeto masculino que por derecho propio no solo puede, sino que debería eliminarla. La mujer asesinada no sólo no es víctima, sino que es la victimaria que hace que este pobre y padeciente hombre quede dañado ante la visión del cielo que le recordará no su crimen, sino la falta del amor perdido por la mujer ahora muerta. Decimos todo esto para poner en evidencia un estado de sociedad y de la cultura donde el deseo - patrimonio patriarcal del hombre que persigue el goce en el cuerpo-otro despojado de su capacidad propia de desear - lleva consigo la exigencia de una distancia que nunca se debe romper, del contacto que nunca debe ocurrir: el hombre no contacta con la femineidad, porque en el sistema patriarcal no debe hacerlo.

Este orden de mundo queda inscripto en la distribución escénica, puesto que las actrices se mueven en un espacio donde gran parte de la obra impide el contacto entre ellas. El contacto es tabú y está prohibido. La contracara del cuerpo feminizado, pasivo y frígido

del objeto de desear es el vacío masculino, de modo que el deseo puede/debe/quiere ser objeto o sujeto del acto de matar el “ser mujer”, matar aquello que hay de abyecto, de marginal, de despreciado en unx mismx y en el/a/e otrx. Sí, Argentina es pionera en uso del concepto de femicidio - como lo es en torno a las luchas por la identidad, la memoria, no tanto en cuanto a la decisión sobre el propio cuerpo que tomó años y que aún hoy y a pesar de las leyes sigue siendo objeto de disputas -, pero no está tan popularizada esa otra noción - feminicidio con ene - en la que el asesinato de la mujer es parte del dispositivo estatal.

Estamos cada unx, desde su lugar, frente a este aparato opresivo que intenta disolver el contacto sin éxito, porque el teatro existe. De ahí que es posible una reparación. Las integrantes del grupo escuchan a la Mari de Büchner y responden haciéndose cargo del llamado desvalido y desesperanzado: “Muchacha, qué vas a hacer/Con un niño y sin marido/Esta noche cantaré/Y no pregunto al destino./Nana, nanita, mi niño, ¡ohé!/Nadie hace nada por mí./Ensilla las yeguas blancas”.

200 años después hay gente que sí puede hacer algo, convocan voces - Alejandra Pizarnik, Marie Gouric y las brasileras Rosiska Darcy de Oliveira y Mariska Ribeiro son anunciadas en la difusión - y proponen, incluso, una reparación ritual, colectiva y personalmente política. En conjunto, manifiesta una voluntad contestataria que también implica a la elección de la metodología de producción de la obra, puesto que recurrir a modos del teatro comunitario, como nos lo hiciera saber Andrea García, responde a democratizar el teatro, a abrir las puertas a quienes se encuentran en una búsqueda de restaurar un común, desde otro lugar. Tres actrices con divergente experiencia actoral, dos de ellas debutando con esta obra, una directora y una técnica (ella sí con una ya reconocida trayectoria en el oficio) se hacen cargo y hacen cuerpo la necesidad de reescribir el autoritarismo y arbitrariedad patriarcal.

Esta obra pone en evidencia que la mujer que toma la palabra realiza un acto de desacato y el travestimos en este caso funciona como gesto de la inversión de un estado del teatro en que los hombres no sólo escribían a Medea, Julieta, Madre Coraje o Nora con una autoridad con tufo a autoritarismos, sino que incluso realizaban los papeles femeninos excusados en una estructura moral que no caduca del todo. Por esto no es casual que, como registra la Oxford Languages, *malacate* se refiera a un instrumento para hilar y a un cabestrillo para elevar objetos pesados; tejer y traer de lo profundo el sostén de la estructura son las dos actividades a las que se encomiendan. Si en este caso el texto base

fue el puntapié para una toma de la palabra desde la mirada de la mujer, porque sabemos, no hay objeto de percepción sin sujeto de percepción y en el objeto percibido está la huella del sujeto que percibe; entendemos que aquí reside la potencia de un expresionismo objetivista que nos invita a pensar cómo esas matrices de subjetivación estructuran todo lo real.

Mientras que la obra de Büchner ha sido interpretada en función de la crítica social al estado de una sociedad en la que el dinero se convertía definitivamente en objeto de culto y medida moral que años después Marx tomaría como objeto de agudas y aún vigentes reflexiones en relación con la alienación humana - es decir, la deshumanización que padece(mos) quien(es) en el marco de un modelo capitalista nos convertimos en engranajes para la producción de plusvalías ajenas⁶⁴ -, Malacate nos presenta una cuerpo colectiva negada por el cis-tema que la mirada macha impone, pero pujante y en ebullición. El grupo retoma esta dramaturgia para gestar un proyecto creativo cuyo título alternativo “acerca del femicidio del deseo” actualiza el texto base realizando una denuncia de la estructura patriarcal que afecta, inclusive, al teatro, situando su origen en el intento de supresión del deseo femenino.⁶⁵

Antígona: reescribir el deseo. Steiner sostiene que Antígona concentra cinco conflictos fundamentales: entre hombres y mujeres, vejez y juventud, sociedad e individuo, vivos y muertos, seres humanos y dioses (2009). Estas confrontaciones se superponen en el enfrentamiento entre Antígona y Creonte a través de quienes la oposición entre lo público y lo privado adquiere una codificación sexual: Creonte ocupa la esfera masculina de la autoridad política, la ley civil y la preservación del Estado, mientras que Antígona defiende una obligación funeraria ligada al parentesco, la familia y los muertos, ámbitos tradicionalmente asignados a las mujeres. La reescritura de Cervera y Lugones intensifica

⁶⁴ Si hay algo que sorprende es la temprana conciencia de clase que ostentan los personajes de Büchner, como sostiene su Marie “Los pobres sólo tenemos un rincón en el mundo y un trozo de espejo, y sin embargo yo tengo una boca tan roja como las señoronas, con esos espejos donde se ven de arriba abajo y con esos caballeros tan guapos que les besan la mano; yo sólo soy una pobre mujer” o Woyzeck mismo: “todo es trabajo bajo el sol, sudar hasta durmiendo. ¡Pobres que somos!”. Büchner cambia los argumentos de la defensa de Woyzeck y cambia la dirección de la acusación: es la sociedad deshumanizada, orientada al dinero, tensionada entre un pasado autoritario y absoluto y una modernidad burguesa regida por el capital. la que llevan al crimen cometido por el soldado enloquecido, no tanto por celos con respecto a su mujer como de alienación.

⁶⁵ En este sentido, la puesta puede pensarse como un devenir-mujer como un proceso molecular que sustrae cuerpos y deseos de las identidades molares que los fijaban (Deleuze y Guattari, 2004, pp. 277-292), sin embargo, lo que queremos es recuperar las condiciones históricas concretas en que las mujeres hacen teatro y no como una abstracción de “lo mujer”.

el desafío de Antígona de esta división al producir una escena que reduce la presencia dramática de Creonte y concentra la acción en Antígona, poniendo en primer plano a una mujer que se apropia de la palabra, de la decisión y del deseo.

Como se ve, el silenciamiento de la agencia femenina, manifiesta en la pretensión de anularla como sujeto deseante no es exclusiva de Georg Büchner. En la historia de la literatura occidental la representación de la mujer ha pivotado entre la madre y la prostituta. La una carente de deseo, el cual ha sido sustituido por la abnegación materna, amenazada por el complejo de Edipo ve su sexualidad alienada ante el mandato reproductivo; la otra, cuyo sexo se encuentra liberado, queda sometida, sin embargo, al macho cuya agencia la subsume al objeto de un deseo que no es el propio. Frente a estos dos estereotipos - que bien podríamos imaginar en términos de “jaulas” -, el teatro ofrece un repertorio de mujeres que se escapan de las normas y los mandatos sin perderse. Justamente Antígona integra esta saga.

El jardín dormido es una producción local realizada por Marité Cervera y Roxana Lugones, estrenada en 2013 con reposiciones hasta la fecha (la última en 2023). Singularmente, tematiza el encierro a través de una puesta en escena que nos ubica en una gruta oscura. Una luz puntual por momentos alumbró objetos y la corporeidad actoral, delineados por sombras y penumbras. Allí presenciaremos los “nudos” que se entretejen en esta tragedia en torno a Antígona, la rebelde. Como la obra de Malacate que fue el resultado de un taller de dirección, *El jardín dormido* de Maite Alvarado (actuación y texto) y Roxana Lugones (dirección)⁶⁶ surgió como parte del proceso de formación de Alvarado en la carrera de Actriz en la Escuela de Arte Dramático Salta, dirigida por Natalia Aparicio y Roxana Lugones. La referencia a la obra de Anouilh es explícita en el título, de ahí que podemos inferir, además del emprendedurismo, otras dos respuestas a la condición de mujer de provincia: 1) el goce de re-encauzamiento de la tradición teatral local y universal; 2) la voluntad de derrocamiento del autoritarismo de la Ley.

La puesta en escena inicia en la oscuridad plena. Allí se escucha un llamado a Antígona que, - luego constatamos - proviene de su hermana, Ismene: “Razona, Antígona”. Antígona es ubicada en un borde - de vuelta la escena mortuoria -, y ya desde el punto inicial de la dramaturgia la anticipación ocupa un lugar primordial, porque todo transcurre

⁶⁶ Actuación: Marité Cervera; Dirección general: Roxana Lugones; Música original: Emiliano del Alba; Iluminación: Felipe Lamas.

como en una especie de bucle que detiene la acción a la puerta de la cueva donde Antígona encuentra su destino humano para ingresar al panteón de las heroínas. Como si estuviéramos ya en el túnel que conecta el Mundo de los Vivos con el de los Muertos, los espectadores asistimos desde el umbral, en penumbras, nunca salimos de allí. Frente a la falta y orden “razona”, el exceso: la acción. Contra la Ley, Antígona *actúa*. Y la actuación de Antígona está irremediabilmente marcada - *malhada* - por los límites de su circunstancia, de ahí que es circular, reiterativa. A pesar de la condición provinciana, el exceso de una acción artística que pone en escena - ante la mirada - una mujer que elige actuar, ella sola en la escena pública.

El mito de Antígona bien podría entenderse como fundacional de la encrucijada del sujeto ante el deseo, al igual que Edipo. Por eso, no nos tiene que tomar desprevenido el hecho de que la reescritura del grupo se funde en el mito que podríamos denominar “matrístico” frente al “patriarcal”, que efectivamente ocupó el centro del psicoanálisis freudiano (cfr. complejo de Edipo). Por ello, que la propuesta dramática inicie con el imperativo “Razona, Antígona” nos ubica en el reconocimiento de una falta: Antígona no piensa, siente. Y su sentir es político. Antígona lleva a cabo un agenciamiento que se basa en otra Ley, es decir, *actúa* desde el reverso. Ante el abismo Antígona hace exactamente lo contrario de lo “normal”: no bordea el acantilado, se lanza irremediabilmente allí, pese a que su hermana le señala con precisión un límite que debería ser infranqueable:

Ismene (...): Somos dos mujeres incapaces de luchar contra un hombre que tiene el poder, que da órdenes y que hay que obedecerlas. Obro forzada, sí, pero no obrar como todos carece de sentido completamente”

Todos=Ley del Hombre/Hombre=Autoridad. Antígona se sustrae de esta ecuación. La *Antígona* de Sófocles nos presentaba un problema político: Creonte encarna la Ley Civil y la Ley del Padre, enfrentada a la Ley Divina a la que Antígona performa. Aquel duda sólo cuando ya es tarde; ella, en cambio, segura de su destino encarna el mito pues muere como heroína. En la versión de Anouilh, se nos presenta a un Creonte burocratizado y absurdo que intenta convencer a Antígona de su falta de racionalidad y la insta a perseguir la felicidad; ella insiste en decir que no a la autoridad y a la complacencia ante el déspota. El *Jardín dormido* enfatiza, en cambio, en una Antígona que no encaja: “soy la pequeña Antígona, la sucia bestia, la tozuda la mala, la que hace lo que se le pasa por la cabeza y

después la meten en un rincón, o en un agujero”, a la que es preciso e imposible que comprenda:

“Comprender ... esa palabra que tienen todos ustedes desde que soy muy pequeña. (..) Había que Comprender que no se puede beber cuando se tiene calor ni bañarse cuando es demasiado temprano o demasiado tarde, pero no justo cuando se tienen ganas”. Todo en la escena remite a un volver a las entrañas, a la tierra, al cieno primigenio.

La transgresión de Antígona la libera, emprende la retirada de su “ser mujer”: “No nos pongamos a lloriquear juntas, ya he llorado suficiente por ser una mujer”. Simbólicamente, un elemento de gran protagonismo en la escena es una caja llena de tierra. El tesoro de Antígona es su libertad, que es poder decir “no” y lanzarse a las consecuencias de la afirmación de su negativa:

“Es cierto, usted es el Rey y lo puede todo pero no puede salvarme, ni salvarme ni impedirme hacer lo que quiero. Pobre Creon, es feo un hombre que tiene miedo, es usted demasiado sensible para ser un buen tirano, eso es todo. En cambio yo, con mis uñas rotas y llenas de tierra, con los moretones que tus guardias me hicieron en los brazos, con el miedo que me retuerce las tripas ¡yo soy reina!”.

Esta versión de Antígona no se detiene en la confrontación entre esta y Creonte, no es dialéctica y tampoco ocurre la catarsis. Creonte apenas tiene un parlamento y las muertes de Hemón y Eurídice no se mencionan. Antígona una vez más está al borde del abismo, pero esta vez no se trata de la ley civil frente a la divina, se trata de ese pulso de vida al que por ser mujer se le estaba negado, hasta que se atrevió a ir más allá, a salir cuando el jardín dormía y todo estaba gris. La acción finaliza durante el umbral que inició. Antígona interpela directamente al público: “Todos ustedes aquí presentes, dirían que mi acción les agrada si es que el miedo no les tuviera cerrada la boca. Pero la tiranía tiene entre otras muchas ventajas la de poder hacer y decir lo que le venga en gana”.

Hacia un teatro necesario

Hace un tiempo leí en el perfil de algún director de renombre - consagrado, por supuesto - que “el teatro no nos necesita, nosotros necesitamos del teatro”. Quizá después de lo expuesto se entienda lo androcéntrico de la aseveración. La frase puede permitirse esa suficiencia porque imagina un teatro ya constituido, autónomo respecto de los cuerpos que lo hacen, y olvida que esa supuesta universalidad fue producida mediante una

distribución desigual de la palabra, la autoría, la mirada y el deseo. Cabría considerar al teatro - lugar para ver, lugar para pensar - como un organismo complejo que necesita más que dos cuerpos en contacto, actuación y expectación.

Los casos examinados permiten mostrar que la reescritura no constituye aquí un procedimiento uniforme, sino una política de diferenciación que opera sobre distintos estratos de la práctica teatral. *Woyzeck o acerca del femicidio del deseo* ubica el centro de interés en el cuerpo borrado de la mujer asesinada y transforma una dramaturgia escrita por un varón en una instancia colectiva de interrogación, contacto y reparación. *El jardín dormido* reduce la confrontación dialéctica con Creonte para concentrar la escena en una Antígona que toma la palabra, decide y desea. *Lo Torcidito*, por su parte, lleva la reescritura más allá de la intervención sobre un texto-fuente: reescribe el guión social impuesto a un cuerpo, transforma la firma autoral y hace coincidir ficción, estreno y aparición pública de una identidad. En los tres casos se vuelve sobre lo heredado cuando el mandato parecía ser no mirar atrás. La agencia femenina no aparece, entonces, como una propiedad esencial de las mujeres ni como una modalidad única de hacer teatro y se produce en agenciamientos concretos que van más allá de incorporar mujeres y disidencias a una teatrósfera previamente establecida porque intervienen sobre las reglas de visibilidad, cuestionan sus jerarquías y modifican las condiciones bajo las cuales un cuerpo puede aparecer como sujeto de acción y de deseo.

Fundamentalmente, el teatro que hacemos los hombres necesita de las mujeres. No porque ellas hayan venido a completarlo, volverlo sensible o salvarnos de nosotros mismos, sino porque sus prácticas muestran que aquello que llamábamos simplemente “teatro” era también un teatro histórico, territorial y masculinizado que había conseguido borrar las marcas de su propia particularidad. Cuando Malacate, Eva Parra y Cristina Merelli, Maité Alvarado y Roxana Lugones toman textos, cuerpos y escenas para expresar algo propio aportan al teatro, al común y a nuestras subjetividades, inclusive cuando seamos varones cis. Estas dramaturgias interesan por su capacidad contestataria y, a la vez que disconforme, propositiva. Resisten el teatro macho ensayando otras maneras de producir cuerpos, memorias, deseos y comunidades. Y si ese aporte nos alcanza, no debería servir para confirmarnos como aliados ejemplares, sino para incomodar el lugar desde el cual suponíamos que podíamos contemplarlo todo con una única mirada. En conclusión, el teatro sí nos necesita: no a todxs del mismo modo ni para que sigamos haciendo lo mismo.

Bibliografía

- ANOUILH, J., *Antígona. Jezabel* (A. Bernárdez, Trad.). Losada, 2003.
- ARCE DE PIERO, M. L., *Territorialidad y teatralidad en Salta: Dramaturgias y prácticas escénicas en posdictadura (1983–2015)* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba], 2024.
- BALESTRINO, G., Teoría de la reescritura. En G. Balestrino y M. B. Sosa, *El bisel del espejo: La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. CIUNSa/CeSICA, 1997
- BALESTRINO, G., La práctica reescritural en *Magdalena, su pasión*, de Miriam Díaz. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (33), 43–53, 2007. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18503303>
- BALESTRINO, G., *La escritura desatada: El teatro de Alfonso Sastre*. Hiru, 2008
- BÜCHNER, G., Woyzeck. En *Obras completas* (C. Gauger, Trad.). Trotta, 1992.
- DELEUZE, G., Y GUATTARI, F., *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.; con la colaboración de U. Larraceleta). Pre-Textos, 2004.
- DUBATTI, J., Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 9(14), 4–29, 2018. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- GAMBARO, G., *El teatro vulnerable*. Alfaguara, 2014.
- GENETTE, G., *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus, 1989.
- LA GACETA., Identidad femenina en *Lo torcido*, (2019, 23 de marzo). <https://www.lagaceta.com.ar/nota/801280/espectaculos/identidad-femenina-lo-torcido.html>
- PELLETTIERI, O. (Ed.), *De Esquilo a Gambaro: Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. GETEA/Galerna, 1997.
- PIANACCI, R. E., *Antígona: Una tragedia latinoamericana*. Losada, 2015.
- POMEROY, S. B., *Diosas, esposas, ramera y esclavas: Mujeres en la Antigüedad clásica* (R. Lezcano, Trad.). Akal, 1999.
- RISSE NIEVA, J. M., De hembra temible a fémina sufriente: Reescrituras de Medea en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, (20), 2019, pp.184–203.
- RISSE NIEVA, J. M., *Museo Medea: La reescritura de Eurípides y la integración del espectador*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (33), 2024, pp. 711–730. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36653>
- ROJAS, M. DE LOS Á., Reponen *Lo Torcido*, una obra premiada, en el Salón Auditorium. *El Tribuno*, (2021, 12 de enero). <https://www.eltribuno.com/nota/2021-1-12-20-27-0-reponen-lo-torcido-una-obra-premiada-en-el-salon-auditorium>
- Sófocles. *Antígona*
- SOSA, M. B., Las modalidades de reescritura en el teatro español contemporáneo. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (7), 1997, pp. 215–221.
- STEINER, G., *Antígonas: La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Gedisa, 2009.
- TEATRO EN SALTA. (s. f.), *Lo Torcido*. Recuperado el 5 de agosto de 2026, de <https://teatroensalta.com.ar/obras/lo-torcido-2/>
- Williams, R., *Marxismo y literatura*. Península, 2000.

EL JUICIO DE SALOMÉ. DE LA ESCRITURA A LOS CUERPOS Y VICEVERSA. RECONSTRUCCIÓN DE UN PROCESO CREATIVO

Paula Echalecu
Universidad Nacional del Centro
echalecupaula@gmail.com

Resumen

Tomando la Crítica Genética y la Poética Genética como herramientas metodológicas, el presente trabajo realiza un análisis de las variaciones experimentadas en la dramaturgia de la obra teatral *El juicio de Salomé*, de Paula Echalecu, a lo largo de las etapas de escritura de escritorio, proceso de puesta en escena y recepción.

Se trata de un trabajo de artista-investigadora, a través del cual la autora y actriz del proyecto reflexiona y analiza su propio proceso creativo, que contó con la dirección de la Dra. Julia Lavatelli y la codirección del Mag. Martín Rosso.

Para tal fin, se analizan las diferentes versiones —desde la primera dramaturgia de escritorio, hasta la de la puesta en escena— y un análisis emanado de la recepción por el Dr. Jorge Dubatti, a lo que se suman los textos del Programa de Mano y las bitácoras de los integrantes del equipo creativo.

Palabras claves

Crítica Genética – Poética Genética – Dramaturgia – Proceso creativo

Introducción

El proceso de creación teatral es siempre una aventura fascinante a través de la cual, entre otras cosas, descubrimos.

Es allí donde nos detenemos en la presente investigación, para escudriñar los procesos, instancias y dinámicas que se llevan a cabo a través del trabajo del equipo artístico.

Primera parte

El subtítulo de este trabajo señala un camino de ida y vuelta, un vaivén que nos sugiere una retroalimentación: *...De la escritura a los cuerpos y viceversa...*, nos dice que las variaciones no terminan en lo corporal, lo escénico, la materialidad de lo teatral; sino que

también, la exploración propia del trabajo de puesta en escena puede transformar la dramaturgia inicial hacia una reescritura enriquecida.

El juicio de Salomé: de la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo indaga en la memoria de los ensayos, considerando la escritura dramática en su condición intermedial, teniendo en cuenta su origen liminal “entre literatura y escena” (Thenon, 2017, p. 136), como potencialidad en la construcción escénica, y al proceso de puesta como reescritura dramatúrgica.

En este trabajo, seguimos el postulado de Hans-Thies Lehmann, quien en su libro *El Teatro Posdramático* afirma que “el drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien en ‘la perturbación recíproca entre texto y escena’”. (2013, p. 20)

El juicio de Salomé, cuenta con la dirección de Hernán Verteramo y las actuaciones de Paula Brinko —Estefanía— y Laura Álvarez —Soledad— a quienes me sumo interpretando el personaje de Salomé. La confección de utilería es de Jimena González y la producción de Del Borde Teatro.⁶⁷

Estudio de caso: *El juicio de Salomé*, de Paula Echalecu, con dirección de Hernán Verteramo y producción de Del Borde Teatro

a. Método de trabajo: el rol del artista investigador. Marcos y encuadres

Para construir el marco de nuestro estudio, tomamos en cuenta los postulados y metodologías de la Crítica y la Poética Genética, a través del análisis de las distintas versiones del texto, los videos de algunos ensayos, el testimonio del equipo creativo, un desmontaje emanado de la recepción y los textos que componen el Programa de mano.

A su vez, dialogamos con algunas teorizaciones existentes, reflexionando sobre el proceso creativo que nos convoca.

Trabajamos desde la Poética Comparada, comprendiendo las micropoéticas en su dimensión territorial-supraterritorial y cartográfica. (Dubatti, 2009a)

⁶⁷ **Del Borde Teatro:** Desde el año 2000 desarrolla una permanente actividad teatral independiente. Con sede en Las Flores, provincia de Buenos Aires, Argentina, proyecta un amplio trabajo de creación, capacitación, difusión, intercambio y gestión teatral, artística y cultural. Realiza anualmente el Encuentro Internacional de Teatro Del Borde y el Ciclo de Teatro Invitado Del Borde Anfitrión. Gestiona su Espacio Teatral.

Llevamos a cabo este análisis en varios sentidos. Por un lado, se establecen comparativas entre las diferentes versiones de la dramaturgia y, por otro, entre las bitácoras de los integrantes del proyecto (poética productiva, construida ad hoc en el presente trabajo), deteniéndonos en cada territorio subjetivo para luego contrastarlo con los demás.⁶⁸

El corpus así constituido se completa con algunos textos incluidos en el Programa de mano del espectáculo⁶⁹ y un análisis realizado desde la recepción (poética receptiva) por el Dr. Jorge Dubatti.⁷⁰

b. La investigación como indagación

Esta investigación indaga sobre las posibilidades de transformación y consolidación que el proceso de puesta en escena ofrece a la dramaturgia escrita y los mecanismos que dan lugar a esas variaciones, deteniéndonos especialmente en los métodos y acciones que forman parte de dicho proceso, registrando y analizando sus diferentes instancias, sus modificaciones y los “actos fallidos” que muchas veces dan lugar a hallazgos creativos; prestando también atención a algunos interrogantes que nuestra indagación despierta:

¿Enriqueció el proceso de puesta en escena a la dramaturgia escrita inicialmente?

A través del proceso de ensayos, ¿se encontraron sentidos que inicialmente no se habían detectado en la dramaturgia, en la lectura “de mesa”? ¿Por medio de qué dinámicas?

¿Puso en evidencia el proceso de ensayos la necesidad de realizar modificaciones sustanciales en la historia inicialmente plasmada en la escritura, dando lugar a una posible reescritura?

¿Qué rol ocuparon en este proceso el “accidente”, el “error”, los “conflictos”, “imprevistos”, “casualidades”, etc.?

Si el proceso de puesta en escena modificó la escritura; el resultado obtenido ¿se convirtió, ahora sí, en la “verdad”, la consolidación o cristalización de una dramaturgia “final”?

¿Incidió en las decisiones y en el análisis del texto, el hecho de que la dramaturga fuera, a la vez, actriz del proyecto? ¿Cómo?

⁶⁸ Las **bitácoras de los integrantes del proyecto** pueden consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d)

⁶⁹ El **Programa de mano** puede consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d)

⁷⁰ El **análisis del Dr. Jorge Dubatti** puede consultarse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d)

Marco teórico

Partimos de la idea de que el texto dramático es una construcción dinámica, que participa en la puesta en escena como un elemento más del proceso de investigación/creación, siguiendo a Bernard Dort, que lo califica como “...una invitación a buscar sus numerosas significaciones, incluso sus contradicciones, [y que] permite así provocar una interpretación nueva concretada en una puesta en escena original”. (Pavis, 1971, 55-56)

Nos resulta interesante, entonces, dejar de lado la concepción tradicional y pensar la Dramaturgia como escritura intermedial, donde no todo el lenguaje es verbal; un cruzamiento de lenguajes y no la suma de ellos; en concordancia con Luis Thenon, quien expresa que “no es en sí un texto para la literatura, sino un texto para resolverse a través de una activación escénica, y, por ello, por medio de una poética determinada por el conjunto de convenciones teatrales”. (2017, 136)

En sintonía con esta idea, Joseph Danan se refiere a la Dramaturgia, en sentido moderno, como un “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena.” (2012, p. 13)

Es en esa intermediación donde elegimos ubicar nuestra atención.

La búsqueda genética

Al reunir el doble carácter de investigadora y artista de la obra estudiada, la mirada tendrá inevitablemente carácter subjetivo. Pero creemos que esta retroalimentación, además de inevitable, es deseable, ya que rescatamos la potencialidad de este cruce, donde lo artístico es interpelado reflexivamente y lo crítico asume su potencialidad creativa, permitiéndonos “...imaginar nuevos escenarios posibles para la ciencia y el arte venideros, cada vez más situados en territorios fronterizos de intercambio y contagio. (Cismondi, 2014, p. 9)

Cecília Almeida Salles define: “A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra”. (2008, p. 15)

Por su parte, en La práctica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCAE, Martín Rosso explica que en su metodología de abordaje

“utilizamos tres formas de trabajar con el “Cuaderno de notas”. Una que llamamos “Toma de notas”, son las diferentes anotaciones que realizan las actrices, actores, director, otros integrantes del proceso creativo u observadores que se realizan durante los ensayos [...]. Otro momento del registro es la “Reflexión elaborada”, que se realizan fuera del espacio creativo y consisten en reflexionar sobre las anotaciones realizadas en los ensayos o ahondar diferentes hechos o temas que se pretenden desarrollar, buscar codificar o clasificar las diversas ideas, “madurando” esas anotaciones de los ensayos. Y un tercer momento, muy importante, denominado la “Puesta en común” donde el equipo de creación/investigación intercambia sus registros personales, comparando los enfoques propios con el grupo, revisando nuevas preguntas y respuestas, buscando un consenso razonado respecto a su calidad y originalidad, etc. Buscando de esta manera, una cierta garantía de la objetividad de sus resultados. (2018, pp. 79-80)

En nuestro caso, no disponíamos del tipo de corpus a que hace referencia Rosso, por lo que fue necesario elaborar un registro “retrospectivo”.

De esta manera, se realizaron entrevistas con el director, con dos de las actrices y con la artista plástica encargada de la realización del objeto-urna, y se elaboró una memoria de la dramaturgia y del proceso de puesta en escena desde el punto de vista de la autora y actriz.

Con la intención de ampliar el marco teórico de la Crítica Genética, sumamos algunos elementos de la Poética Genética, enunciados por Jorge Dubatti en *Procesos artísticos y producción de conocimiento*. (Dubatti, 2021)

Segunda parte

Por una lectura cualitativo-interpretativa

Plano micropoético. La fábula en cuestión

Organizamos el mencionado estudio de forma cronológica, iniciando por la escritura, que se inscribe en la categorización de pretexto, ya que su elaboración antecede a la poética meta.

Nos parece relevante, en este punto, introducir un resumen de la fábula de la obra analizada:

Después de 23 años, Estefanía vuelve a visitar a su madre que, aparentemente, se encuentra internada en un geriátrico, con el objetivo de que su madre y hermana firmen unos documentos que le permitirían vender la chacra, única herencia familiar.

El padre ha muerto hace seis días.

Al llegar, Estefanía se encuentra con Salomé, su madre, que muestra signos de senilidad: confunde la información y no parece ubicarse con precisión en el espacio y el tiempo. Intenta comunicarse con ella y no lo logra. Por el contrario, recibe fuertes agresiones que no puede responder, ya que vienen de una persona aparentemente disminuida en sus facultades mentales.

A través de un diálogo fragmentado, se devela el pasado: Estefanía, exmilitante montonera, debió huir del país, dejando a su pequeña hija, Patri, momentáneamente al cuidado de sus padres y hermana menor, luego que el padre de la niña fuera detenido (desaparecido) por las fuerzas de la dictadura militar imperante en la década de 1970 en Argentina.

Estefanía se pregunta permanentemente qué de lo que le dice su madre es verdad y qué no (desvarío o simulación), tratando de establecer una comunicación y un entendimiento que, a medida que transcurre la obra, van volviéndose cada vez menos posibles.

De repente, llega Soledad, la hermana menor, vestida de monja y con una escultura de yeso que parece un pene. Son las cenizas del padre muerto.

Ante lo absurdo, Estefanía intenta, una y otra vez, concentrar la atención en la firma del documento. Pero su objetivo es permanentemente interceptado por los reproches de su madre y hermana, hasta que ésta declara que no firmará el documento, alegando que el padre, antes de morir, le pidió que conservara la chacra.

En medio de la discusión, la crueldad del pasado histórico aflora. Nos enteramos que, al solicitar Estefanía, ya en el exilio, que le restituyeran a su hija, su familia se negó a hacerlo, por lo que la niña creció creyendo que su madre había muerto.

Acusaciones, posturas políticas y diferentes lecturas de la historia, forman parte de una discusión que desnuda la justificación del horror histórico social al que hemos asistido (y asistimos todavía) los argentinos.

Finalmente, Salomé y Soledad parecen ganar la partida, cuando Estefanía decide irse, renunciando a su derecho sobre la propiedad en cuestión.

Madre e hija menor festejan el triunfo de lo que ahora se percibe claramente como un plan orquestado para engañar a la primogénita y privarla, una vez más, de sus derechos. Pero Estefanía regresa y descubre el engaño.

Análisis del proceso de escritura

a. Del Ejercicio inicial de escritura

Observando la dimensión estructural de la dramaturgia, en la memoria del proceso de escritura⁷¹, manifesté que la escritura comenzó como ejercitación de un taller de Dramaturgia, donde utilicé recursos que enumero como “voz singular”, “interlocución”, “ruptura del diálogo lineal” y “musicalidad” (“fraseo”, “acentos” y “repetición”). (Echalecu, 2023b)

Encontramos el uso de estos recursos en:

—Voz singular: El habla del personaje Salomé está plagada de digresiones, referencias sexuales y escatológicas y un fuerte humor negro, lo que la pone en un plano grotesco y da cuenta, por un lado, de la inconsistencia de su discurso (nos hace sospechar que miente) y, por otro, de su hipotética senilidad. El personaje Estefanía (en tono más realista) utiliza un lenguaje más llano, aunque por momentos podemos reconocer el parecido con los modos de su madre. La escritura sugiere así un vínculo reconocible, un “aire familiar” que da cuenta de la historia en común de los personajes. La voz del personaje Soledad también encuentra su singularidad en un discurso, un tanto infantil, dubitativo y de clara referencia religiosa.

—Interlocución: Las variaciones de los discursos de los personajes, según la interlocución, son muy visibles en la obra. Así, por ejemplo, se puede reconocer el cambio en el modo de hablar de Soledad, cuando se queda sola con su madre, claramente diferenciado del que utiliza cuando está presente Estefanía. Aquí, aparece un juego que se utiliza en la dramaturgia para mostrar cómo Salomé y Soledad se valen de la mentira para organizar la mirada de Estefanía, en relación a su historia pasada y su situación actual. Este recurso se denomina “transteatralización”: “fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización”. (Dubatti, 2009b, pp. 21-22) Puntualmente, en relación al espectáculo que nos convoca, Dubatti expresa su interés por

...esto de agenciar los procedimientos teatrales para construir simulacros, para fundar la sociabilidad en un simulacro. Tiene que ver con esto que aparece en lo que hacen Salomé y Soledad, que es representar, recurriendo al cine, a la telenovela, al teatro... representar una situación para hacerle creer a Estefanía y enloquecerla... sustraerle la posibilidad de contacto con la verdad (la verdad queda sepultada detrás de esa transteatralización)... (Brinko, Echalecu & Verteramo, 2022)

⁷¹ La *Bitácora de la Escritura* puede consultarse en *Apéndice de El Juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo.* (Echalecu, 2023d).

—Ruptura del diálogo lienal: Los cambios de tema, los desvaríos y juegos de palabras del personaje Salomé, interrumpen el flujo dialógico lineal. La dramaturgia está profundamente atravesada por este recurso, donde, por ejemplo, los personajes luchan permanentemente por el uso de la palabra.

—Fraseo: La alternancia de oraciones de diferentes extensiones, que van desde el monosílabo o la frase muy corta (por ejemplo, los repetitivos “¿De qué?” de Salomé), hasta monólogos de mediana extensión.

—Acentos: La dramaturgia presenta una escritura donde aparecen algunas palabras destacadas, que sugieren mayor énfasis en su pronunciación. Ejemplo de esto es la frase de Salomé: “¡TENGO CÁNCER! Es MÍ cáncer.”, donde la gráfica de la escritura establece acentuaciones, proponiendo el remplazo de una didascalia por un grafismo.

—Repetición: Hay repetición, por ejemplo, cuando Soledad pregunta si puede hablar y se la ignora varias veces.

b. Variaciones hacia la *Primera versión de la obra*

b.1. Análisis genético comparado

Luego de este primer ejercicio, la autora arribó a lo que denomina *Primera versión de la obra*.

Según la bitácora de la dramaturgia, los cambios más importantes de este pasaje son:

—“La silla en la que está sentada Salomé, pasó a ser una silla de ruedas: se intentaba acá reforzar la idea de que Salomé simula no poder caminar y que, hacia el final de la obra, se pone de pie y deja en evidencia el engaño.” (Echalecu, 2023 b) Vemos que aparece, desde la didascalia inicial, la transteatralización como recurso utilizado por Salomé y Soledad para engañar a su hermana y sacar provecho. Se comienza así a plantear el tema de la posverdad⁷² que atravesará toda la obra.

—Se agregó el tema de los “topos” (vecinos aliados del poder represor), dando entrada a la temática relacionada con la última dictadura militar en Argentina ocurrida entre 1976

⁷² **Posverdad:** Proceso social mediante el cual “La divulgación de noticias falsas desemboca en una banalización de la mentira y, por ende, en la relativización de la verdad. El valor o la credibilidad de los medios de comunicación queda mermado frente a las opiniones personales. Los hechos pasan a un segundo plano, mientras el ‘cómo’ se cuenta la historia retoma importancia y le gana al ‘qué’. No se trata entonces de saber lo que ha ocurrido, se trata de escuchar, ver, leer, la versión de los hechos que concuerde más con las ideologías de cada uno.” (José Antonio Llorente, 2017).

y 1983. También se introduce lo intrarreferencial (Harshaw, 1984), cuando Salomé dice “Lo ridículo muchas veces es lo más probable...”, aludiendo a la idea del grotesco como poética interna.

b.1.i. Incorporación del grotesco como recurso expresionista

Se consigue una distancia del realismo referencial, al convocar “lo ridículo” como posibilidad de la realidad, lo que da lugar a la aparición de la estética del grotesco y anuncia un universo de opciones que escapan de la lógica de lo “normal” (Salomé grita “Tengo cáncer, es mi cáncer y tengo derecho a tenerlo”, por ejemplo). De alguna manera, nos dice que, a partir de ahora, podría suceder el absurdo en la obra, pero también que el mundo en el que vivimos muchas veces carece de lógica.

A través de este recurso, el personaje de Salomé asume un plano expresionista. Se realiza una objetivación escénica de la subjetividad propia de la micropolítica del fascismo, existente en la sociedad de la década de 1970, en la época en que transcurre la historia en el plano de la poesis y también en la actualidad, en coincidencia con Peter Szondi, que expresa que “El Expresionismo adopta la técnica estacional de Strindberg como forma dramática del individuo, en su intento de articular no las acciones interpersonales, sino la senda que dicho individuo sigue por un mundo alienado”. (1994, p. 114)

En *El juicio de Salomé*, esto llegará a su ápice con la frase “El budín de pan lo hacía con placentas de bebés montoneros”, que no deja dudas de la ideología que encarna el personaje de Salomé y el nivel de delirio al que ella (y la obra) está dispuesta a llegar.

El mencionado rasgo expresionista se plantea desde la dramaturgia inicial, ya que el núcleo de la obra —como el del grotesco— es el “conflicto generacional entre padres e hijos”, como señala David Viñas en *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. (1997, p. 57)

Jorge Dubatti define Expresionismo como “la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia [...] y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva.” (2009^a, p. 126)

El personaje de Estefanía continuará con la tesis realista y la sostendrá hasta el final (vemos en este fragmento réplicas como “Pará, mamá. Basta, por favor. No estamos para chistes... Vos no sos ninguna ida. Así que no te hagás la delirante”), lo que la convertirá en personaje testigo de la ideología y métodos fascistas encarnados hasta ahora por su madre y más adelante por su hermana.

Es interesante retomar aquí la idea de que, tanto Salomé como Soledad, al mentir actuando lo que no son, implementan recursos de la transteatralización, para organizar la mirada de Estefanía y cumplir con su objetivo de quedarse con la chacra, dentro del conflicto dramático principal de la obra, que se introduce también en este fragmento, agregado al texto inicial: se trata de la cuestión de “los papeles”, la lucha por la propiedad del único bien material que al momento posee la familia, cuya parte Estefanía viene a reclamar.

b.1.ii. Avances en la construcción de la fábula

Si bien el conflicto por la chacra es lo que motoriza la acción, las tres mujeres están atravesadas por un conflicto mucho mayor: la tenencia, maternidad y/o propiedad de la hija (Victorita en la primera versión, que se convertirá en Patri a partir de la denominada *Segunda versión de la obra*).

En la memoria del proceso de escritura, se hace referencia a que la historia está basada en hechos reales, por lo que el conflicto familiar por la tenencia de la niña posee en sí mismo varios planos de representación: por un lado, el real (la historia en que se basa), por otro el simbólico (la referencia a los robos de identidad y las apropiaciones de hijos que ocurrieron durante la dictadura miliar de la década de 1970 en Argentina) y finalmente el ficcional (dentro de la poiesis), que da cuerpo al conflicto dramático del espectáculo.

Al respecto, expresa Osvaldo Pellettieri:

Si aceptamos que toda persona que escribe, dirige, lee o presencia un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre el/ella [...] podemos deducir sin dificultades la categoría de historicidad del teatro. Simultáneamente, el presente de este arte, en cada representación, resignifica constantemente su pasado. (2000, p. 224)

Considerando que, según se expresa en la bitácora de la escritura, la intención fue poner en escena la temática de la posdictadura —en su doble acepción de “lo que vino después de la dictadura” y “aquello que es consecuencia de la misma”— podríamos pensar que, al hacerlo, resignifica el pasado y lo trae al plano de la actualidad, mostrándonos cómo el conflicto ideológico imperante en aquella década aún persiste.

Reza la mencionada bitácora, que el interés de la autora es el de “reflejar patrones sociales muy por encima de anécdotas individuales”. (Echalecu, 2023b)

Sobre este tema reflexiona Davide Carnevali, cuando nos invita a, en lugar de describir la vida, escribir sobre la imposibilidad de describir la vida. (2022)

En este sentido, *El juicio de Salomé*, a diferencia de postular una verdad, daría cuenta de la ausencia de ella (algo así como decir que no podemos hablar en nombre de los desaparecidos, porque ellos ya no están aquí para transmitirnos qué decir).

Con todo, según la bitácora del proceso de escritura, desde el ángulo semántico, recreando algunas vivencias de la autora en relación al período histórico en cuestión, y generando una trama ficticia en base a esto, *El juicio de Salomé*, se escribió con el fin de dar cuenta de las siguientes tesis:

- El conflicto de ideas representativas de la etapa denominada como “Proceso de Reorganización Nacional” no ha desaparecido, sino que, por el contrario, persiste muy fuertemente en la sociedad argentina.
- La ideología fascista se encarna en personajes que pueden camuflarse en la vida social, e incluso disfrazarse y aparecer como todo lo contrario. De igual manera, pueden coexistir en una misma familia personas con ideologías totalmente opuestas.
- La sociedad civil fue cómplice de la dictadura.
- La transteatralización es parte de nuestra vida sociopolítica y sus herramientas se usan actualmente para organizar la mirada y manipular las intenciones de los demás.
- Debido a esto, es muy difícil llegar a la verdad, por lo que nos encontramos en una etapa de “posverdad”, por lo que tenemos la percepción de que ya no hay una única verdad y se vuelve muy difícil, si no imposible, comunicarnos con el otro y ponernos de acuerdo. A esto, se suma la angustia que provoca la sensación de “no saber en quién creer”.
- Lo ridículo muchas veces es lo más probable.
- La violencia puede ser y es intrafamiliar, además de estatal.
- El enemigo puede estar más cerca de lo que pensamos; puede ser nuestro vecino, nuestro profesor e incluso nuestro familiar.
- Las apariencias engañan. El horror puede disfrazarse de armonía, respeto y amor.
- Los desaparecidos pueden estar enterrados en una tumba del cementerio con otro nombre y, por qué no, en el terreno de alguna chacra cercana.
- Los detenidos, pueden haber sido torturados en cualquier lugar, por el que pasamos todos los días sin saberlo.
- Todo lo que se ha hecho, todo lo que ha sucedido y todo lo que no se ha podido resolver, recae en las futuras generaciones.

Veamos qué herramientas se utilizaron, para dar forma a este propósito.

b.2. Análisis dramático basado en la crítica genética

b.2.i. Dispositivos y herramientas de la escritura

Para dar cuenta de las tesis antes mencionadas, la dramaturgia utiliza diferentes recursos: —Referencia intertextual: El título —*El juicio de Salomé*—, referencia directamente al mito bíblico de Salomón⁷³ e introduce la temática del conflicto entre dos mujeres (madres) por la tenencia de un niño. También podemos mencionar en este sentido, el juego con la palabra “juicio”, que abre la idea de un juicio y la pregunta sobre el “buen juicio” del personaje Salomé, poniendo nuevamente en escena la temática de la posverdad.

En este caso, será el público el jurado que deberá determinar quién dice la verdad y quién no; pero lo hará guiado por (identificado con) Estefanía, único personaje realista, que da cuenta de la falta de sentido común —falta de juicio— de Salomé, primero y de Soledad después.

El público, a la vez, asiste a la misma desestructuración que se da en el plano de la verdad interna de la poiesis⁷⁴ (¿quién dice la verdad y quién no?), pero también en el plano de la Poética, ya que Salomé está encarnada en un estilo grotesco (y luego lo hará Soledad) mientras que Estefanía actúa de forma realista durante todo el espectáculo.

Esa desestructuración se da en consonancia con la segunda acepción del título, que pone en escena la pregunta sobre si Salomé está o no en su sano juicio.

⁷³ **Juicio de Salomón o salomónico**, narrado en La Biblia, en el libro I de los reyes. En él se escribe el recurso que utilizó Salomón, rey de Israel, para averiguar la verdad en un caso judicial que se le presentaba: la disputa entre dos mujeres, el hijo de una de las cuales había muerto; ambas decían ser la madre del niño vivo. El rey propuso partir en dos al niño y dar la mitad a cada una, por lo que la madre verdadera declaró que prefería renunciar al niño antes que matarlo. Entonces, el rey dispuso que se lo dieran a ella, vivo, resaltando el valor de la abnegación del amor maternal (que prefiere renunciar al propio derecho por el superior interés del hijo).

⁷⁴ “Llamamos **poiesis** o ente poético a aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*, le otorga estatus ontológico de arte. La poiesis es objeto de estudio de la **Poética** (con mayúscula), disciplina de la Teatrología que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas. Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la **poética** (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (Dubatti, 2009b: pp. 61-62).

Como señala la bitácora de la escritura, los nombres de los demás personajes también tienen significados que no se encarnan en términos sígnicos (no se inscriben en el lenguaje) pero ofrecen interpretaciones en el plano simbólico: Estefanía es “guerrera”, por un lado, “de carácter impulsivo”, mientras que Soledad “se corta sola”. Patri es “patria”, Teresa De Franco refiere al dictador Franco y el verdulero Niccola sugiere “una posible afiliación fascista”.⁷⁵

—La doble temporalidad: Dentro de la poiesis, la historia se desarrolla en el año 2002; pero en la forma de trato se vislumbra algo que persiste en la actualidad, tanto en el modo discursivo como en el debate de ideas que se despliega en la dramaturgia. Este dispositivo permite plantear la tesis de que el conflicto de ideas característico de la última dictadura militar persistente en la actualidad. En relación a esto, Eduardo Pavlovsky, expresa que “...Un dramaturgo en cada obra no repite, sino que construye la superación de su pasado”. (1976, p. 16)

—La relación con el poder, desplegada fragmentariamente en la historia: Se habla de relaciones turbias, con gente pesada, y del alquiler de galpones al comisario, por ejemplo, lo que sugiere que los miembros de esta familia fueron colaboracionistas⁷⁶ durante el proceso militar y apoya la tesis de que la sociedad civil fue cómplice de la dictadura.

—El recurso de la senilidad, como herramienta para deslizar la ideología fascista persistente y camuflada: Salomé suelta frases como “el budín de pan lo hacía con placentas de bebés montoneros”. En la bitácora de la escritura se señala, con respecto a esto, que “Es en la forma, más que en el contenido del discurso, donde [se intenta] dejar traslucir la ideología fascista, disfrazada, camuflada, pero presente. (Echalecu, 2023b)

—La transteatralización: Cabe señalar aquí este recurso como herramienta utilizada para organizar la mirada y manipular. Pero, así como la paradoja del que dice “yo siempre miento”, ¿cuándo le creemos y cuándo no? Con esto, se estaría cuestionando el planteo posmoderno que asegura que hay múltiples verdades —subjetivas— y todas ellas son válidas.

Si hay una Verdad (como propone la Modernidad), también hay verdades subjetivas, en tensión con aquella, que la relativizan o directamente la niegan.

⁷⁵ Ver la *Bitácora de la escritura* en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. (Echalecu, 2023d).

⁷⁶ **Colaboracionista:** Que apoya la colaboración con un régimen que la mayoría considera opresivo, en especial con las fuerzas enemigas que han ocupado su país.

El relativismo se alía al subjetivismo por el valor de la paridad: todas las verdades subjetivas tienen derecho a existencia, en tanto constituyen un nuevo campo ontológico-histórico de experiencia de los sujetos. (Dubatti, 2009^a, pp. 129-130)

—La complejidad de los personajes: Se plantean personajes contradictorios, no maniqueístas, recurso que aporta al planteo de la tesis que sostiene que el enemigo puede ser alguien cercano, entrañable, querido, familiar. Ejemplo de esto es la imagen desvalida de Salomé, que luego se revela como monstruosa.

—La intrarreferencialidad: Se predice lo que se viene, en frases como “van a caer soretes de punta”, “en cualquier momento se desata un tornado” y “se viene la hecatombe”, avisando al público que está por desarrollarse un conflicto potente. Como ejemplo de este recurso en el teatro universal, podemos mencionar a Luigi Pirandello, quien lo utiliza magistralmente, en *Seis personajes en busca de autor*. (1994, p. 46)

La intrarreferencialidad se da también con la canción del inicio (*La Retirada*, de Juan Carlos Cáceres⁷⁷), que propone un juego intertextual con *Quizás, quizás, quizás*⁷⁸, que sugiere lo relativo de todo lo que se pueda afirmar; lo que pone en primer plano el tema de la verdad y la posverdad.

Otro recurso intrarreferencial es la mención del ridículo como posibilidad, explicitado en la dramaturgia (“Lo ridículo muchas veces es lo más probable”), que se vuelve recurso escénico, ya que el delirio (grotesco, absurdo) toma la obra en varias ocasiones, convirtiéndose en “lo normal”. Aquí reconocemos un doble recurso: por un lado, la intrarreferencialidad y por otro el grotesco en sí como estética del espectáculo. Ambos refuerzan la tesis de que “lo ridículo muchas veces es lo más probable” y también desnudan los hilos de la obra, lo que nos lleva al siguiente punto.

—El teatralismo: La obra deja entrever los recursos de lo teatral (desde la transteatralidad hasta el grotesco, alejando la propuesta del realismo referencial). Esto aporta al planteo sobre qué es verdad y qué mentira (posverdad).

Podemos mencionar al respecto, un párrafo del director en su entrevista:

La alfombra [...] marca un límite que respetan los personajes y el público. No salen de ahí, lo que me parece que habla de una trampa. El frente que se usa en

⁷⁷ **Juan Carlos Cáceres** (Buenos Aires, 4 de septiembre de 1936 - Perigny, 5 de abril de 2015) fue un músico de tango y pintor argentino radicado en Francia.

⁷⁸ *Quizás, quizás, quizás* es una canción popular escrita en 1947 por el compositor cubano Osvaldo Farrés. La letra de la versión en inglés fue escrita por Joe Davis y titulada *Perhaps, perhaps, perhaps*.

la obra también es un signo teatral, que lo extrapola a la realidad, al presente, con esto del juicio y de lo que está sucediendo ahora. Es como un realismo forzado, más condimentado, con una intención mayor... (Echalecu, 2022a)

—El recurso expresionista: Salomé expresa un pensamiento de extrema derecha, que pone en escena la ideología de una multitud: una realidad social vedada por el simulacro y el ocultamiento, pero que late con fuerza en la etapa de posdictadura. Este recurso nos permite ver la subjetivación de una macropolítica.

Lo que la prolija superficie del realismo ocultaría, porque no quiere o no puede mostrar, el expresionismo lo hace perceptible, revelando a la par al sujeto creador y a las cualidades profundas del mundo, ambos estrechamente vinculados. El expresionismo expone a la par cómo el sujeto experimenta el mundo y cómo el mundo es. (Dubatti, 2009^a, p. 61)

—La elipsis como recurso de la transteatralización, que provoca que no sólo se interpreten y den por supuestas cosas que nunca se afirmaron, sino que además el espectador participe y se involucre en este mecanismo.

—El humor, que aparece, en primer lugar, en el estilo grotesco impreso a los personajes de Salomé y Soledad. Su utilización, no sólo señala los diferentes planos de realidad (verdad) y los pone en conflicto entre sí (realismo/grotesco como metáfora de verdad/mentira y realidad/ficción-transteatralización), sino que también permite un “descanso” del horror que plantea la obra.

La risa cumplió siempre en la historia de la cultura argentina funciones catárticas [...] y de conocimiento [...] pero esas funciones adquieren en la Posdictadura una dinámica singular:

1. Opera como herramienta de disolución de los discursos de autoridad [...]
2. Permite rearmar tradiciones y repensar el pasado argentino en busca de nuevas versiones. [...]
3. Se convierte en un medio de desenmascaramiento de la transteatralización social... (Dubatti, 2009b, pp. 251-253)

c. Variaciones hacia la segunda versión. Análisis genético comparado

Según expresa la bitácora de la dramaturgia, esta nueva versión parte de una revisión de la primera, y la intención de ordenar la historia, resaltar algunas tesis y generar posibles asociaciones con lo histórico-social, entre las cuales podemos enumerar:

—La idea de que lo único que mueve a Estefanía a reunirse con su familia es el interés por su herencia: se incluye, en esta nueva versión, el dato de que el padre falleció hace seis días, por lo que podemos “imaginar que Estefanía —aunque aparentemente hace tres

años que volvió del exilio— sólo se decidió a venir cuando el padre murió [...para] buscar su herencia...” (Echalecu, 2023 b)

—La búsqueda de simbolismos: se cambia el nombre de Victoria a Patri, que contempla la relación paronímica con la palabra “patria”, lo que abre la idea de que estas mujeres pelean por la maternidad de una niña, pero también por la potestad sobre el concepto de “patria”.

—La necesidad de ordenar la historia y dejar en claro algunos datos de la misma, dada, por ejemplo, con las preguntas de Estefanía que dan cuenta que no sabe que su hermana es monja.

—El reforzamiento de elementos que apoyan la tesis de la posverdad, por ejemplo, a través de la incorporación del chisme (Estefanía se enteró del pasado de su padre, a través de “comentarios”). Otro ejemplo de esto, es la duda, que se instala en Salomé en esta versión de la dramaturgia, en relación a que Soledad tendría planeado dejarla para siempre en el geriátrico, mecanismo que, además, dispara el conflicto de la escena hacia nuevos territorios.

—El atestigüamiento de la transteatralización, que se introduce a través de parlamentos de Estefanía como: “¡Te sale tan bien el papel de víctima!”.

—El agregado de situaciones escénicas que refuerzan la tesis de la persistencia del pensamiento fascista en la actualidad, por ejemplo, a través de la incorporación de la frase “¡Bah! Parece que las hubiera mandado a una escuela pública. ¡No saben nada!”, por parte de Salomé, “en clara referencia intertextual con el dicho del expresidente Mauricio Macri ‘caer en la escuela pública’”⁷⁹. (Echalecu, 2023b)

—El reforzamiento de la tesis de que las nuevas generaciones son las víctimas de los conflictos ideológico políticos no resueltos, a través de la inclusión del dato de que Patri padece trastornos mentales.

—La intención de provocar una actitud activa en el espectador, quitando, por ejemplo, la información —explicitada en la primera versión— de que Jorge, el marido de Estefanía, había sido secuestrado por el gobierno militar; lo que ofrece al público la oportunidad de deducirlo.

—Las modificaciones del final. El “plan” de Soledad se devela cuando ésta reconoce haber comprado la urna y el hábito en un sexshop. “Esto pone de manifiesto que todo

⁷⁹ Expresión usada por el expresidente argentino Mauricio Macri durante un discurso.

estuvo perfectamente ideado por Soledad y cuál fue la función de la urna en su plan”. (Echalecu, 2023b) Este recurso se refuerza con la modificación de la salida final de los dos personajes (Salomé y Soledad), comentando cómo engañaron a Estefanía.

Esta segunda versión fue la que llegó a manos del director Hernán Verteramo, quien convocó al elenco para montar el espectáculo.

A partir de aquí, comenzó el proceso de puesta en escena y la dramaturgia experimentó nuevas y enriquecedoras variaciones.

d. Variaciones hacia la tercera versión

Con la conformación del equipo creativo, y como consecuencia de los primeros análisis del texto, realizados grupalmente, la dramaturgia experimentó modificaciones, que fueron reflejándose en una nueva reescritura hacia lo que llamamos *Tercera versión de la obra*.

Análisis genético comparado

Analizando el texto correspondiente a esta versión, encontramos que la didascalia inicial ya no señala que Salomé está en una silla de ruedas. Ahora puede leerse “Salomé sentada, mira por una ventana”. La bitácora de la escritura señala que esto se hizo “para evitar el trastorno de tener que conseguir una silla y trasladarla, a la hora de hacer funciones.” (Echalecu, 2023b) “La idea fue dejar libradas a la investigación escénica estas decisiones sobre cómo dar cuenta de la discapacidad de Salomé”. (Echalecu, 2023c)

Por su parte, algunas frases de la dramaturgia se modificaron, en función de abrirla a posibles referencias universales. Por ejemplo, se cambió “Supo ser de la SIDE” por “fue servicio”, “por sugerencia del director, ya que ‘servicio’ es más abarcativo —‘remite a un argot del bajo fondo’, explicó el director— que SIDE, que remite a una sola referencia histórico-política.” (Echalecu, 2023c)

Nuevas modificaciones intentaron generar la duda sobre si Salomé padece o no una demencia senil, por ejemplo, en la modificación de didascalias que indicaban el modo de abordaje de un parlamento, o bien en la inclusión de frases como “podemos juntar huesitos en el chiquero”, que nos muestra una incoherencia de esta madre, que más adelante se resignificará al sugerirse que la chacra podría haber sido usada por el comisario, para secuestrar, torturar e incluso enterrar desaparecidos.

Las intervenciones dramatúrgicas de esta etapa subrayaron, sobre todo, la duda en relación a la verdad.

También aquí, se introduce la idea de Dios, como metáfora del Estado, en la frase “Menos pregunta Dios”, como respuesta a la pregunta de Estefanía sobre para qué se le alquilaban los galpones al comisario. “Dios, ¿Cómo metáfora del Estado, por ejemplo, que no ejerce presión para que se abran los archivos y se sepa la verdad?” (Echalecu, 2023c)

Nuevamente, el final experimenta cambios significativos. Aquí Salomé no se levanta de la silla de ruedas (que ya no se menciona en la didascalia inicial), ni sale de escena con Soledad. En esta versión aparece la idea de que Salomé está verdaderamente hemipléjica. “Esto habilita el conflicto entre ella y Soledad, abre la posibilidad de que ésta efectivamente no la ayude a levantarse para irse a la chacra y la deje definitivamente en el geriátrico...” (Echalecu, 2023c)

Este nuevo final tiene, además, una potente incorporación, que abre una nueva dimensión a la dramaturgia. Se trata de la situación en que Estefanía es testigo de la transteatralización.

Salomé y Soledad hablan sobre cómo engañaron a Estefanía y ríen victoriosas, cuando ésta regresa y las descubre, desenmascarando el engaño. Las tres mujeres se miran por unos segundos y luego giran sus cabezas y miran al público a los ojos.

Podemos leer en la bitácora de la dramaturgia: “En esta nueva versión, el engaño se descubre y la historia queda abierta para sugerir la pregunta ¿qué hacemos (como país, como ciudadanos, como víctimas del engaño y la desinformación) cuando descubrimos el engaño?” (Echalecu, 2023c)

Y el director, en su entrevista, agrega: “... creo que, en el final último, donde se mira a público, se entrega el conflicto. [...] Y terminó. Yo no me hago cargo de la lectura.” (Echalecu, 2022a)

Análisis dramático basado en la crítica genética

De cara a la puesta en escena, la agrupación toma algunas decisiones que son características del teatro independiente, por ejemplo, despojando la escena, optando por una escenografía de fácil montaje y traslado, lo que nos muestra una voluntad democratizadora, ya que se construye un dispositivo escénico que no depende de ninguna parafernalia compleja orientada a lo referencial.

Este recurso, además, señala la intención de dialogar con un espectador activo, capaz de reflexionar y establecer sus propias asociaciones creativas a partir de lo que el espectáculo ofrece.

Tercera parte

Proceso de puesta en escena

a. Análisis genético comparado

La dimensión convivial, en el proceso creativo de la puesta en escena, provocó sustanciales variaciones en la dramaturgia, aportando nuevas miradas, interpretaciones y posibilidades.

La autora expresa, al respecto: “Descubrir que todo lo que se concibió y experimentó de una manera, cobra nuevas dimensiones, sentidos, valores, y genera sensaciones, reflexiones e interpretaciones muchas veces diferentes, cuando no opuestas; es una experiencia interesante y reveladora...” (Echalecu, 2023c)

En este contexto, podemos señalar lo que Eduardo Pavlovsky expresa, relacionado con el doble rol de autor y actor, a través de su propia experiencia:

Sin embargo, todo este proceso de síntesis unificador vuelve a desaparecer cuando “represento” o “actúo” algunos de los personajes de mis obras. En este momento surge el nuevo movimiento dialéctico: autor-actor. Al intentar sumergirme en la profundidad del personaje, pierdo la coherencia totalizadora de la obra. Mi experiencia integradora, mi coherencia sintética lograda durante el proceso autoral es proyectada en el director; y yo vuelvo a disociarme. [...] En el instante que asumo el “personaje”, el drama comienza de nuevo. Todo vuelve a ser insólito para mí [...] y evidentemente descubro que entre lo que imaginé del texto y la realización concreta de lo *actuado* hay una distancia que sólo como *actor* descubro. (1976, p. 46)

a.1. La influencia de las condiciones de producción

El grupo de teatro Del Borde (al que pertenecen al inicio del proceso creativo la autora/actriz y el director) tiene residencia en la ciudad de Las Flores, provincia de Buenos Aires, mientras que dos de las actrices viven en la ciudad de Buenos Aires (Capital). Esta particularidad, pone en cuestión el modo de trabajo, debido a que ambas ciudades distan entre sí 200 kilómetros, lo que complejiza la posibilidad de realizar ensayos de forma presencial.

Debido a esto, la dinámica de encuentros fue en parte virtual y en parte presencial.

a.2. Variaciones en la dramaturgia

A través del análisis de texto, lo primero que parece entrar en cuestión, según los testimonios de actrices y director, es la idea de que *El juicio de Salomé* es una comedia.

“Lentamente, lo que había sido concebido como una comedia, se fue tornando más y más trágico, oscuro y ‘pesado’”, puede leerse en la bitácora de la autora y actriz. (2023c)
Sumado a esto, algunas dinámicas espaciales y corporales, exploradas durante los ensayos presenciales, dieron lugar a nuevas variaciones en la dramaturgia.

Por ejemplo, ante una “provocación” de su madre, Estefanía estalla y tira los papeles al piso, lo que trajo como consecuencia una reacción de Salomé que modificó algunos parlamentos.

También, por sugerencia del director, variaron algunas expresiones de Salomé, para volverlas mucho más escatológicas o sexuales, con el fin de remarcar la senilidad del personaje.

En concordancia con la hipótesis de que Soledad puede traicionar a Salomé y dejarla en el geriátrico, se decidió modificar el parlamento en que la madre dice: “Y vos... ¿Me metés en un geriátrico con el cuento de que se vende la chacra y ahora me salís con esta pelotudez?” Se decidió evitar la palabra “pelotudez” en dicha frase, para reforzar la idea de que Salomé empieza a sospechar que su hija la va a traicionar, por lo que ya no sería una “pelotudez” lo que le dijo, sino algo con un peso mayor.

a.2.i. Experimentaciones sobre el final

En relación al final, se decidió que, luego de que Estefanía descubriera la transteatralización, las tres mujeres rompieran la cuarta pared y miraran al público a los ojos.

Sentimos la necesidad de que la historia funcionara como disparador: la mirada al público estaría diciéndole algo como “Ahora que sabés la verdad, ahora que ya viste que lo que te están mostrando es mentira, ¿qué vas a hacer con eso?”. [...] preferimos que el final abierto dé lugar a esta y otras conjeturas, ampliando la gama de posibilidades y permitiendo que el espectador produzca sus propias interpretaciones y resoluciones de esta historia. (Echalecu, 2023c)

Como asegura David Viñas, “la caída del telón no marca un corte sino el pasaje a una instancia superior”. (1997, p. 72)

Verteramo propone, en su entrevista, una especie de tesis de ese final: “... es este problema, es esta imposibilidad de diálogo, es esta lucha por la guita, por la chacra o por la lectura de los hechos o por el dolor. ¿Quién se hace cargo del dolor?” (Echalecu, 2022a, p. 133)

a.3. El fracaso en el proceso de creación. Lo que no funcionó

Además del ya mencionado cambio de mirada, por parte del equipo, en cuanto al género poético de la obra, en el primer ensayo convivial se probaron estrategias que finalmente fueron descartadas, como por ejemplo la incorporación de un andador con inodoro. “Simplemente, no funcionó. Desistimos de buscar el humor y permitimos que la escena fuera presentándose orgánicamente, sin ser tan explícitos.” (Echalecu, 2023c)

Por otro lado, el director comenzó a sugerir algunos cambios en la escenografía y utilería descriptos en la dramaturgia, entre los que podemos mencionar:

—La urna funeraria perdió la referencia realista a un pene y pasó a ser una figura más estilizada.

—El espacio escénico, en la puesta, rompió la ilusión de contigüidad propia del realismo referencial, ofreciendo a la mirada del espectador un espacio delimitado por una alfombra con dibujos arabescos. Aquí, el geriátrico aparece nombrado por los personajes, quedando su referencia en el plano de la palabra, ya que “la obra habla de verdades y mentiras que no son claras. ¿Por qué sería, entonces, claro el espacio en que transcurre la escena?” (Echalecu, 2023c)

El geriátrico está desdibujado. El vacío nos permite construir. El espectador se reclama activo.

Con respecto a la necesidad de dar cuenta de la invalidez de Salomé de alguna manera. “...en un ensayo, una de las actrices —Laura Álvarez— sugirió que tal vez Salomé podía estar hemipléjica”. (Echalecu, 2023c) Esta incorporación, permitió nuevas significaciones y relaciones intertextuales, cuando se realizaron los primeros bocetos del diseño gráfico, donde

...apareció la espada, en clara referencia a la espada de la Ley, pero también a la del Rey Salomón —mito bíblico con el que interactúa de manera intertextual la dramaturgia—. Se tomaron fotografías, siguiendo la estética de los cuadros

representativos del mencionado mito⁸⁰, y se elaboró un logo con el nombre de la obra, que incluía la espada. Al colocar el logo sobre la foto, apareció la imagen de que quien está cortada por la mitad es Salomé y la hemiplejía entró en absoluta resonancia con esto. (Echalecu, 2023c)

Entonces, Salomé está cortada al medio. Su parte inactiva, su parte paralizada, es la izquierda (metáfora de la ideología de izquierda), mientras que todo lo hace con (y desde) la derecha. Es su lado derecho el que queda “escondido” de su hija Estefanía, según la distribución espacial en la escena. Su lado activo, su lado conectado, es el que está vedado a su hija. Mientras que su lado muerto, es el que ella puede y/o quiere ofrecer a su hija — según la disposición de los cuerpos en la escena—. Esto nos habla, por ejemplo, de vínculos rotos y posicionamientos políticos.

a.4. El hallazgo de nuevas ideas

La disposición espacial propuesta por el director remite a un juicio.

El espacio delimitado por una alfombra, circunscribe el tránsito de los personajes por la escena y aporta un toque “de clase” y “de época”, a través del motivo arabesco en que se basa su diseño.

En relación al vestuario y escenografía,

La paleta de colores se elaboró teniendo en cuenta, entre otras cosas, la observación de los cuadros representativos [del Mito de Salomón] y la obra pictórica del argentino Eduardo Schiaffino⁸¹ llamada *Reposo*⁸². De allí se extrajeron también algunos movimientos y expresiones grotescas de los personajes de Salomé y Soledad. (Echalecu, 2023c)

Todo lo antedicho remarca el recurso teatralista y promueve escénicamente la pregunta por la verdad.

a.5. Resignificaciones

⁸⁰ **Cuadros representativos del Juicio de Salomón que fueron considerados en el proceso creativo:** El juicio de Salomón, de Giordano Luca; El juicio de Salomón, de Michiel Coxcie (Taller); El juicio de Salomón, de Pedro Pablo, Taller de Rubens; El juicio de Salomón, de Nicolas Poussin. Pueden verse en *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. (Echalecu, 2023d).

⁸¹ **Eduardo Schiaffino** (1858-1935) fue un pintor, crítico e historiador argentino. Integrante de la generación del 80, fundó el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina e impulsó el desarrollo de las artes plásticas en ese país.

⁸² ***Reposo*** (1889): Óleo sobre tela del pintor argentino Eduardo Schiaffino.

En este punto, nos detendremos en los textos que, con la exploración escénica, encontraron nuevos significados.

En nuestra experiencia, hubo algo (inesperado en todos los casos) que despertó una nueva idea, una lectura novedosa sobre el material dramático. Por ejemplo:

—“SALOMÉ: ¡Mirá! Digo ‘montonero’ y vienen como moscas a la mierda. Mejor escondete. Si te ven acá seguro te chupan.”

Al trabajarlo, encontramos un “juego” en el que Salomé señala a Estefanía cuando dice “mierda”. Así, las moscas, que chupan el estiércol (Estefanía señalada como “mierda”), también entran a jugar semánticamente con la palabra “chupar”, utilizada en la jerga montonera para referirse al secuestro de civiles por parte de las fuerzas militares y policiales. (Echalecu, 2023c)

Por otra parte, se recurrió al grotesco deformando la pronunciación de algunas palabras, “...para desplegar a través de ellas nuevos significados y abonar a la idea de que Salomé está senil o algo no está bien en su psiquis. (Echalecu, 2023c)

Jorge Dubatti señala al respecto:

En el texto está esa verdad del expresionismo, obviamente, pero la puesta en escena lo potencia, porque lo multiplica en la actuación, en la gestualidad y especialmente en el sistema de relaciones, en el sistema de fuerzas que aparece entre los personajes en el espacio. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 177)

En el mismo sentido, es muy relevante lo que sucedió con el personaje Soledad que, al incorporar una dinámica actoral/interpretativa, no sólo modificó su personalidad, sino que dio nuevos sentidos a la puesta: al ser una persona con alguna discapacidad mental (propuesta por el director), que tiene poder, da lugar a pensar en la metáfora del “mono con revólver”, mencionada por Laura Álvarez. (Echalecu, 2022, p. 168)

Otra modificación significativa fue la relacionada con la categoría de verdad que se le da al parlamento de Soledad, cuando le dice a su madre “VOS te tenías que ir, pero la chacra se queda en la familia”. Remarcar la palabra “vos”, permitió considerar la hipótesis de que tal vez Soledad también le miente a Salomé y, de esta manera, estaría engañándola para dejarla en el geriátrico y quedarse ella con la chacra. Cuando esto se volvió una “verdad escénica”, aunque no mutó en gran medida el texto de la primera dramaturgia, el sentido de la obra se modificó sustancialmente.

En relación a la utilería, por ejemplo, la urna que contiene las cenizas del padre, ofrece diferentes asociaciones que van desde la imagen del padre ausente, al Estado ausente y el patriarcado.

Al respecto, nos dice Jorge Dubatti: “... aparece ahí, un símbolo fuerte, [...] el símbolo del padre muerto. Quien estuvo antes de alguna manera estableciendo el régimen de sociabilidad, en una estructura patriarcal, ya ni siquiera está. Y aparece esto de la sociedad argentina como degradada.” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 173)

Desde lo escenográfico, podemos mencionar la interpretación, surgida en esta etapa, del espacio vacío como tesis del desencuentro. Una escena despojada, casi vacía, por la que los personajes deambulan, intentando encontrarse, sin lograrlo. La falta de realismo de la escenografía vuelve imposible cualquier intento de verdad: “Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”. (Michel Foucault, 2002, p. 2)

En relación al vestuario y el maquillaje, si observamos con detenimiento el vestuario de Soledad, notamos que el hábito de monja está conformado por prendas que no se corresponden con el mismo (por ejemplo, el velo es una calza deportiva). Con esto, el verosímil se cuestiona y se pone en escena, una vez más, la pregunta por la verdad que subyace en la tesis de la posverdad.

Este es a la vez un procedimiento de transteatralización del que se vale Soledad para organizar la mirada de Estefanía. Es interesante que, pese a lo evidente, Estefanía parece creer que su hermana es monja, aunque eso nunca se le confirma (pregunta “¿Sos monja?”. Soledad no responde. La respuesta queda en suspenso —elipsis—, procedimiento que se eligió para abrir la pregunta al público y dejarla sin resolver hasta el final, donde claramente se dice que el hábito lo compró en un sex-shop).

Además, aparece la referencialidad externa a la historia y simbología argentina, en los colores de la bandera en el vestuario de Soledad y en el conjunto encarnado por la urna y la mesita donde se apoya.

Se decidió que Estefanía usara un antiguo portafolios, donde trae “los papeles”. Al respecto, en uno de los ensayos virtuales se interpreta que “Estefanía trae cosas viejas”. (Alvarez, Brinko, Echalecu & Verteramo, 2022d, 01:01:03)

El teatralismo se refuerza con el maquillaje de los personajes de Salomé y Soledad: una base blanca que las asemeja a cadáveres. Cabe pensar con esto, que el director intenta simbolizar, por ejemplo, ideologías muertas.

Desde lo sonoro, entre otras cosas, la puesta observa un rasgo expresionista, que trae la calle, la ciudad, la sociedad, al interior del espacio donde se lleva a cabo la acción. Se trata de la canción que se escucha al iniciar el espectáculo (*La Retirada*, de Juan Carlos Cáceres), en la cual puede registrarse el sonido de una ciudad: colectivos, transeúntes, bocinas de autos.

Es interesante observar que Salomé (que está en escena cuando el público ingresa) se mueve al compás de la música, dando cuenta de que comparte el mismo plano poético con los espectadores. Según el director, “La canción [...] nos introduce, guía y arroja a la ficción [...] Como si fuéramos caminando por la calle y de repente se nos ocurriera espiar por una ventana, la hendidura...” (Echalecu & Verteramo, 2022) Sobre el final, los últimos compases del mismo tema acompañan la mirada de las actrices al público, devolviéndonos nuevamente “a la calle”.

En un momento, Salomé escucha una radio que se asemeja a una frecuencia policial. Esto no sólo cumple con la función rítmica en el plano micropoético (generar un silencio en medio de la discusión), sino que también aporta una posible interpretación en el plano de la significación que nos abre más preguntas: ¿Salomé hace escuchas? ¿Participa o participó ella de algún tipo de actividad de espionaje? ¿Está loca y delira?

Cuarta parte

Estudio de la recepción

La territorialidad en El juicio de Salomé

En relación con la territorialidad, en su análisis sobre la obra, Jorge Dubatti señaló, en relación a lo intraterritorial, que “Hay una zona que tiene que ver con la experiencia de la dictadura. Eso sería intraterritorial, muy de la Argentina, como experiencia que hemos vivido, de la sociabilidad argentina.” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 180) A su vez, se refirió a lo supraterritorial, “porque se transforma en metáfora o en símbolo más allá de las deudas con un territorio.” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 180), destacando que

Es una obra que cumple una función social muy importante, en el sentido de señalar lo que está pendiente, de hacer un diagnóstico negativo del funcionamiento de la sociabilidad, de hablar de la necesidad del desenmascaramiento... (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 181)

Al respecto, el director menciona que “encontramos la familia en la pelea, en ese momento de distinción, yo dije ‘acá hay una lectura más abierta, más universal...’” (Echalecu, 2022a, p. 138) Y en el programa del espectáculo, se expresa que “La historia está inspirada en un hecho real, pero en la construcción dramática se eligió lo ficcional, para incorporar elementos que aporten posibles interpretaciones hacia lo universal.” (Echalecu & Verteramo, 2022)

a. Variaciones de la recepción

En la bitácora de la dramaturga actriz, se expresa que “Durante las funciones, [...] encontramos nuevos caminos, elementos, signos, ideas”, refiriéndose, por ejemplo, a momentos de contacto corporal que abrieron nuevos aspectos de las relaciones entre los personajes.

Analizamos la puesta en escena de *El juicio de Salomé*, desde el punto de vista de la recepción, desde los siguientes ángulos:

a.1. Ángulo sensorial: se recurrió a mostrar la condición teatralista, ampliando el espectro poético con recursos del expresionismo, con el fin de convocar un espectador activo.

a.2. Ángulo de la historia: se denuncia la transteatralización como funcionamiento social y se introduce la dimensión de los Derechos Humanos, temática que atraviesa toda la puesta.

a.3. Ángulo referencial: distinguimos un campo referencial interno (por ejemplo, en las alusiones al grotesco como tesis de la realidad —“Lo ridículo muchas veces es lo más probable) y uno externo o extrarreferencial (con las referencias a la posdictadura y a la historia real en que se basa).

a.4. Ángulo lingüístico: Se trata de un texto heteroestructurado, por un lado, por la literaridad y, por el otro, por los saberes escénicos propios de la teatralidad; una literatura en la que conviven la palabra y el acontecimiento teatral como matrices fundantes.

a.5. Ángulo semántico: *El juicio de Salomé* tiene claro correlato con las tesis realistas antes mencionadas.

a.6. Ángulo voluntario: El espectáculo diseña un espectador implícito que acepte que, aunque está viendo un espectáculo teatralista, que rompe la ilusión de contigüidad, se trata de todos modos de una propuesta realista (Realismo Crítico/Reflexivo).

Quinta parte

Micropoéticas comparadas

Estableciendo relaciones comparativas entre el Programa del espectáculo, las entrevistas al equipo creativo y el análisis del Dr. Jorge Dubatti, encontramos:

a. Análisis de las actuaciones: El director menciona la utilización de un recurso que denomina “saltos en la actuación” (Salomé actúa sin transiciones), con el propósito de dar cuenta de la tesis que indica que “hay una imposibilidad de comunicación.” (Echalecu, 2022a, p. 128)

En su análisis paratextual, Jorge Dubatti nos dice que la poética del espectáculo, que combina la actuación realista del personaje Estefanía con lo grotesco de Salomé y Soledad, “tiene mucho que ver, creo yo, con una voluntad de romper la transteatralización. Porque, si bien la obra no es maniquea, porque Estefanía es un personaje complejo, [se percibe] esta voluntad de que ella sea el personaje testigo que pone en evidencia. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 179)

Podemos hallar otro elemento grotesco en el contrapunto entre los personajes, que la actriz Paula Brinko menciona: “... Encontraba más organicidad si yo era como la contracara de esa madre, como que es lo mismo pero distinto, en otro formato. Me parecía que el personaje de Salomé me organizaba a mí”. (Echalecu, 2022b, p. 147), en concordancia con David Viñas, que expresa: “El soporte dialéctico del grotesco estriba en eso: el otro dibuja el revés de mi trama. Y si yo me puedo convertir en él, su encarnación me acecha como propia”. (1997, pp. 70-71)

b. Análisis de los métodos de creación: Rescatamos las siguientes metodologías y sistemas de construcción de la puesta: La intuición, la apertura a la participación activa de las actrices en la construcción/creación, la propuesta de ideas y su exploración posterior, los ensayos presenciales intensivos y los constantes ajustes desde la dirección.

c. Análisis del vestuario, la escenografía y la utilería: El recurso grotesco (como herramienta transteatral) es usado para poner en escena, desde distintos ángulos, la pregunta sobre la verdad.

Jorge Dubatti reflexiona al respecto: “Hay un juego muy interesante de mostrar el artificio... [...] donde pareciera que el teatro también se está autorrefiriendo. En la puesta no sería sólo transteatralización, que insisto, es un mecanismo social, sino que hay

también un componente de autorreferencialidad teatral”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 176)

d. El humor como construcción de un espectador crítico: Se recurre al humor para hablar sobre heridas históricas que todavía son carne en nuestro pueblo.

e. El expresionismo como herramienta para la reflexión: La obra objetiva escénicamente (en la corporalidad del personaje Salomé) los contenidos de la subjetividad fascista, procedimiento que podemos observar también, por ejemplo, en el intertexto con el mito bíblico denominado “El juicio de Salomón”, interpretación que nos facilita Jorge Dubatti cuando habla de “esta idea del mundo dado vuelta, porque en el lugar de Salomón está Salomé. El que tiene la manija, el que distribuye la justicia es el perverso, no es el juez justo sino todo lo contrario.” (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 178)

Esto último nos conecta directamente con la micropolítica del patriarcado, también puesta en escena a través del personaje de Salomé.

Dubatti expresa al respecto: “... En una sociedad fundada en el crimen (como dice Bertolt Brecht y esta obra también) el botín máximo es la propiedad, que acá estaría en esa imagen de la chacra. [...] no hay manera de pensar el patriarcado sin el capitalismo y una sociedad que acciona por la propiedad. La chacrita”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 182)

f. La normalidad del monstruo: “La vieja es un monstruo y uno reconoce en ese monstruo por momentos a Mirtha Legrand, a tu mamá, te reconocés a vos mismo, a estos políticos de ultraderecha. Y al mismo tiempo, la sensación es que va hacia otro lugar: el lugar de una persona que está haciendo lo que puede, es una persona débil, que está postrada”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 180)

g. La fábula como espejo de la realidad histórica y presente: Como expresa Jorge Dubatti en su análisis, no sólo se hace referencia a la temporalidad en que ocurre la historia, sino que “La obra está hablando de la sociabilidad presente. [...] el que se guarda el secreto de lo que pasó en la dictadura y el que construye una ficción que sustrae la posibilidad de acceso a la verdad en la posverdad”. (Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 173)

A través de la transteatralización, se pone en manos del público la responsabilidad sobre la construcción del final. “Aparece una figura del teatro moderno que es el personaje testigo, el que atestigua el simulacro, el que lo desenmascara. Lo que no sabemos es qué

hace con eso, porque queda ahí el final abierto. (J. Dubatti en Brinko, Echalecu & Verteramo 2022, p. 174)

h. El rol de la dramaturga-actriz: Según los integrantes del equipo creativo, este doble rol potenció el trabajo, principalmente porque la dramaturga no se resistió a las variaciones que se fueron experimentando en relación a la escritura inicial.

i. Aportes del encuentro con el público: En la instancia de recepción, se puso en evidencia la potencialidad creativa del encuentro con los públicos, a través de los hallazgos ya mencionados.

j. Algunos aspectos de la concepción: Por un lado, el director da cuenta de su interés por dar cuenta de la imposibilidad de comunicación, mientras que la dramaturga, en el programa de mano expresa que la obra “se escribió pensando en la ruptura, buscando exponer los desacuerdos ideológicos que atraviesan la historia política de nuestro país.” (Echalecu & Verteramo, 2022)

Desde este punto de vista, y como ya hemos mencionado, en *El juicio de Salomé*, se explora claramente la temática de la posdictadura, se denuncia la problemática de la posverdad y se da cuenta de la persistencia actual de la macropolítica del fascismo en nuestra sociedad, con la intención crítica de propiciar una reflexión que promueva el cambio; rasgo propio del Teatro Moderno.

Conclusiones

“... los días contados del texto dramático parecen infinitamente más largos que los de sus presuntos enterradores. A los cuales se les podría decir aquello de ‘los muertos que vos matáis / gozan de buena salud’”.

José Luis García Barrientos, 2016: p. 11

Al iniciar este trabajo, dijimos que nuestro afán era de reconstrucción.

Reconstruir la trama de un proceso creativo en el que nos hallamos inmersos, y hacer foco en las transformaciones de la dramaturgia.

En este camino, pudimos dar cuenta de esas variaciones, que no sólo se dan en el plano del lenguaje, sino también en el del sentido que en él anida.

Instancias de interpretación, reinterpretación, descubrimiento, reescritura y creación, que se retroalimentan, suceden y combinan, dieron lugar a una dramaturgia enriquecida, sin

lugar a dudas, que no renegó de aquella primera escritura, sino que se valió de ella como herramienta de gran potencialidad para la creación.

Concluimos que es imposible volcar en la escritura la totalidad de sentidos que queremos expresar; siendo imprescindible, para lograr su completitud —o al menos un acercamiento a ella—, la puesta en juego de la dimensión corporal —las singularidades de cada integrante del equipo creativo y las resonancias de la dramaturgia en ellos—.

A las acciones y subjetividades de cada individualidad, se sumarán las condiciones de producción.

Es a través de la dinámica de interrelación entre estos factores que se revelan los sentidos ocultos de la escritura inicial.

Pero creemos que la construcción poiética no termina ahí.

En la dimensión de la recepción, los espectadores y espectadoras continúan el trabajo de los artistas y, por su parte, la presente poética —la reconstrucción genética que nos embarga—, podría continuar esta dinámica, en una espiral de retroalimentación que la contamine y enriquezca.

En *El juicio de Salomé*, asistimos a una experiencia creativa a partir de la primera escritura, como parte de una secuencia encadenada de interpretaciones. Quienes integramos el equipo de trabajo fuimos, de alguna manera, espectadores de la primera dramaturgia; la interpretamos y resignificamos en el camino hacia la puesta en escena.

Como expresa Joseph Danan (2012), la escritura fue reinterpretada —y modificada— en el mismo proceso de escritorio protagonizado por la dramaturga, para pasar a una segunda instancia en la que el elenco, en su abordaje escénico, se convirtió en un nuevo intérprete que encontró y dio nuevos sentidos, proceso que continuó con la incorporación del espectador como integrante del conjunto productor de sentidos.

Las resonancias del texto en la etapa de exploración escénica, tomaron formas y mecanismos variados, abriendo en más de una oportunidad posibilidades de reescritura.

Jorge Dubatti nos dice que “El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad poética en potencia: se ofrece en disponibilidad para el posible acontecimiento.” (2020c, p. 332)

Nuestro recorrido, dio cuenta de esto y arrojó luz sobre una pregunta que no sólo aparece en *El juicio de Salomé* como tema recurrente y principal, sino que también es fundamental en la investigación que nos convoca: ¿Dónde está la verdad? ¿En la primera escritura? ¿En la puesta en escena “final”? ¿En la interpretación del espectador?

Por lo recorrido, sabemos que no está en ninguna de esas instancias de manera acabada, y quizá, a su vez, se encuentra en todas ellas.

Destacamos, entonces, la vigencia de la dramaturgia como potencialidad en la construcción escénica, la función del proceso creativo como reescritura dramática, y la necesidad de borrar los límites que otorgan la potestad de construir sentido, solamente a algún o algunos de los actantes del acontecimiento teatral.

Bibliografía

ALMEIDA SALLES, C., *Crítica Genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. Sao Paulo. EDUC, 2008.

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 15. 28/01/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=1XQKUOoqBMs>, 2022a.

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 22. 28/01/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=LXC6JSbxgFQ>, 2022b.

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, junio 29. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=oLGk8XE7KpI>, 2022c.

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., (2022d). Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, julio 06. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=EddyXsTq6QI>

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., Ensayo de El juicio de Salomé. 2022, julio 28. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=1GwI34PQua4>, 2022d.

ALVAREZ, L.; BRINKO, P.; ECHALECU, P. y VERTERAMO, H., El juicio de Salomé. Filmación función completa. 02/02/2023, de YouTube. Sitio web: https://www.youtube.com/watch?v=fMMqAYqB_qY, 2022e.

BARTHES, R., *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. París, Gallimard, 1980.

BRECHT, B., *El círculo de tiza caucasiano*. Madrid, Nueva Visión, 1966.

BRINKO, P.; ECHALECU, P. & VERTERAMO, H., “Entrevista a Jorge Dubatti”. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa*.

Reconstrucción de un proceso creativo. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrrsiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>, 2022.

CAÑETE, R., *Historia a contrapelo del arte argentino*. Buenos Aires, Sudamericana, 2020.

CARNEVALI, D., “Representar al ausente. Teoría, práctica, ética entre escritura y puesta en escena (en Retrato del artista muerto)” en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2022.

CASTELLANI, F., *Sembrar aconteceres. Ideas. Eficacias. Bellezas. Apuntes sobre dirección escénica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, INTeatro, 2022.

CISMONDI, C., *Crítica en proceso: una variante contemporánea de la Crítica Genética*. 28/01/2022, de UC3M. Sitio web:

https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/es/TextoDosColumnas/1371271196168/Critica_en_proceso, 2014.

CORNAGO, O., “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. En Revista Telondefondo N° 1 agosto. Facultad de Filosofía UBA, 2005.

DANAN, J., *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2012.

DE TORO, F., *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna, 1987.

DORT, B., *Theatre Reel*. París, Seuil, 1971.

DUBATTI, J., *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue, 2009a.

DUBATTI, J., *El teatro teatra: Nuevas orientaciones en Teatrolología*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009b.

DUBATTI, J., *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa, 2020a.

DUBATTI, J., “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral” en *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mayra Ortiz Rodríguez y Milena Bracciale Escalada (comp.). Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2020b.

DUBATTI, J., “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: su inclusión en el corpus de estudios de los teatros argentinos” En *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, Tomo 2. José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino, Nilda Redondo (editores). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, José Maristany, 2020c.

DUBATTI, J., “Procesos artísticos y producción de conocimiento” en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima, Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2021.

DUBATTI, J., Curso de posgrado “Derechos Humanos y teatro argentino contemporáneo: nuevas perspectivas de análisis”. Organizado por Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Investigación Institucional en Derechos Humanos, Universidad Nacional de San Luis, e Instituto de Artes del Espectáculo (IAE, FFyL, UBA), 2022a.

Jornada 1: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=r3acjeW-D-Y>

Jornada 2: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web:

https://www.youtube.com/watch?v=m_u9dSEnu-Y

Jornada 3: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=QWxMs8HtTG4>

Jornada 4: 28/1/2022, YouTube. Sitio Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=AmiugF2gWms>

ECHALECU, P., “Entrevista a Hernán Verteramo”. En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=UPRDMGh1os>, 2022a.

ECHALECU, P., “Entrevista a Paula Brinko”. En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=4aYfXyBDi3U>, 2022b.

ECHALECU, P., “Entrevista a Laura Álvarez”. En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=I2cNqjVxvSk>, 2022c.

ECHALECU, P., “Entrevista a Jimena González”. En *El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. 03/02/2023. de YouTube. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=Fw1f5l1UXF8>, 2023a.

ECHALECU, P., *Bitácora de la escritura*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>, 2023b.

ECHALECU, P., *Bitácora del proceso de puesta en escena (desde el el punto de vista de la dramaturga/actriz Paula Echalecu)*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>, 2023c.

ECHALECU, P., *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>, 2023d.

ECHALECU, P; VERTERAMO, H., *Programa de Mano de El juicio de Salomé*. En *Apéndice de El juicio de Salomé. De la escritura a los cuerpos y viceversa. Reconstrucción de un proceso creativo*. Tesis de Maestría, Tandil, UNICEN. En línea: <https://drive.google.com/file/d/1soDqMot5tbeJWrssiWPMf5ztAp5m9QRj/view?usp=sharing>, 2022.

FOUCALT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

GARCÍA BARRIENTOS, J., La crisis del texto en el teatro actual. *La Esencia. Revista Digital de Artes Escénicas.*, 13. Año 4., pp. 11-15, Noviembre 2016.

HARSHAW, B., “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”. *Poetics Today*, vol. V, n° 2, 1984, pp. 227-251, 1984.

LAVATELLI, J.; FERRARI, D.; HUBER, S.; GÓMEZ HOFFMANN, A.; BOGGIO, M.; ROA, M.; MANUEL TORRES, S.; GARCÍA, L.; CARRERA, A.; DEVESA, P.; FERNANDEZ CHAPO, G., *Dramaturgia bonaerense de postdictadura. 30 años. Una antología crítica*. Buenos Aires, INTeatro, 2020.

LAVATELLI, J.; SANZANO, P., “Intimatum: Un manifiesto íntimo”. XII Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano Getea. Ponencia. 28/01/2022, de Documenta Dramáticas. Sitio web: http://www.documentadramaticas.edu.ar/download/ponencia_paco_gimenez.pdf, 2004.

LEHMANN, H., *El teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato/CENDEAC, 2013.

HSING-TAO, L., “El círculo de Tiza”. En *Dos joyas del teatro asiático. La ira de Causica, El círculo de tiza* (pp. 83-160). Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

LLORENTE, J.A., “La Era de la posverdad. Realidad vs. Percepción”. *Uno*, 27, pp.8-9, 2017.

MAGNARELLI, S. A manera de un prólogo. En *¿Estás ahí?* (p. 1). México: Paso de Gato, 2012.

OLIVERAS, E., *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el Siglo XXI*. Barcelona, Paidós, 2021.

PAVIS, P., *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.

PAVLOVSKY, E., *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Buenos Aires, Proteo, 1976.

PELLETTIERI, O., “Las historias del teatro argentino”. *Aletria: Revista De Estudios De Literatura*, 7, 224–232. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.7.224-232>, 2000.

PELLETTIERI, O., “El teatro argentino actual (1960-1987)”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

PIRANDELLO, L., *Seis personajes en busca de autor*. Bogotá, Nuevo Siglo, 1994.

ROSSO, M., “La práctica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCAE”. En Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, *Actas del Congreso Internacional de Artes Escénicas*, 2018.

SZONDI, P., *Teoría del drama moderno /Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Destino, 1994.

THENON, L., “La inscripción intermedial en el texto postdramático”. *Escena, revista de las artes*. Volumen 76 - Número 2. Enero - Junio 2017.

VIÑAS, D., *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

NUEVOS MODOS DE FUNCIONAMIENTO DE LA GRUPALIDAD EN EL ELENCO INSOMNIA - TEATRO DE SOMBRAS. MENDOZA

Martín Javier Ferreyra
CEFAI – UNCUIYO
martinjavierferreyra@gmail.com

Cuando hablamos de grupalidades o elencos de Mendoza, o Gran Mendoza para ser exactos, por lo general nos referimos a grupos concertados para hacer una obra específica, que funcionan mientras la obra siga en cartelera y se terminan con la misma. Pocos son los casos donde un elenco se sostiene en el tiempo o con más de una obra. En este mismo sentido quienes integran los elencos concertados, están en más de uno, dos, tres, o llegando a tener casos de hasta ocho o diez obras en cartelera con distintas grupalidades. A estos grupos que solo se generan para una obra de hecho se los conoce más por el nombre de la obra en sí que por el del elenco.

Así como hay elencos concertados efímeros, que se les conoce por el nombre del proyecto, hay otros tantos que se les conoce por el nombre del director o la directora, generalmente de renombre, donde el resto de las personas va cambiando o rotando, con algunas repeticiones en las distintas obras.

De igual manera, sí hay elencos, grupos que perduran en el tiempo, con más de un proyecto en sus historiales. Razones de su existencia hay muchas, siendo estos dueños de un espacio, una institución a la que pertenezcan, una estética que les una, tener un nombre de décadas de uso u otras posibilidades. También en estos elencos, la rotación de integrantes existe o la pertenencia a más de una grupalidad.

Sin embargo, por más que la norma sean los elencos concertados para una obra en específico, las grupalidades por lo general proyectan superar la barrera de la primera obra, pensando un nombre, una estética, puntos de unión y demás requisitos (si es que existen tales) para conformarse como elenco estable a través de los años.

Hablaremos de una grupalidad en particular, el elenco Insomnia – Teatro de sombras, de Mendoza que, como su nombre lo indica, se especializan en el lenguaje de las sombras. Su concepción como elenco comenzó en 2021, pero para entender su funcionamiento es necesario ir unos años antes en la cronología. Este grupo nace (y así se definen) primero que nada, como un grupo de amigos, que se conocieron entre 2007 y 2014, y tras todos esos años de amistad, se reconocieron además en el interés por la técnica de las sombras.

El elenco aparece con seis integrantes en los documentos del Instituto Nacional del Teatro desde 2021, con la inscripción de la obra *Aún hay miedo*, pero podemos decir que el elenco se empieza a formar siete años antes.

En el año 2014 dos de las integrantes fundadoras comienzan a explorar el teatro de sombras a partir de una charla de egresados de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo, donde estuvo como expositor Pablo Longo, pionero del teatro de sombras en Mendoza. Como las carreras de teatro no cuentan con una materia de teatro de sombras ni tampoco es parte de ninguna unidad, de ninguna cátedra, decidieron explorarlo en la asignatura Improvisación I, donde había libertad de estéticas en los trabajos. La grupalidad que cursaba en ese entonces eran ocho personas de las cuales solo quedaron ellas dos en la investigación y exploración del teatro de sombras y posteriormente en el elenco *Insomnia*.

Con el correr de los años, el grupo de amigos sin ser todavía un elenco, fueron tomando talleres, vieron obras que trabajaban la técnica y participaron como espectadores en dos ediciones del Festival Don Segundo de teatro de sombras, a veces todos, a veces algunos. En el año 2016 llevan uno de los trabajos de la cátedra Improvisación I al Encuentro Nacional de Estudiantes de Teatro, séptima edición con sede en Bariloche. Para la creación de ese trabajo ya eran cuatro las personas que hoy son integrantes de *Insomnia* y solo una persona más, que años más tarde se termina yendo de esa grupalidad.

En febrero del año 2020 se conforma por primera vez la grupalidad completa de las seis personas para comenzar los ensayos de la obra *Aún hay miedo*, que surge para el examen de titulación de Técnica de Danza de una de las integrantes. Este proceso se ve cercenado por la pandemia y pospuesto junto al examen hasta marzo 2021 y el estreno definitivo de la obra para público general el 7 de mayo del mismo año. Esa es su primer y única obra de teatro estrenada, pero entre estos años se siguieron encontrando para ver obras, debatir, tomar talleres de sombras u otras disciplinas incluso, compartir almuerzos, cenas y cumpleaños.

¿Pero qué tiene que ver esto con el funcionamiento de su grupalidad profesional? Para un elenco que ante todo se considera grupo de amigos, mucho. De hecho, nos da el pie para comprender su accionar de forma tan horizontal.

Actualmente, de esa primera formación de seis personas, uno de los integrantes tuvo que retirarse para completar su formación médica y hacer su residencia. No obstante, la versatilidad de las artes del espectáculo y el compromiso del grupo permitieron que él

siguiere siendo parte de la grupalidad, sabiendo que para futuros proyectos no se podría contar con él, pero permitiéndole estar en algún ensayo y cumplir su rol de técnico de sonido de la obra estrenada cuando sus tiempos se lo permitiesen. En su lugar se incorporó otro estudiante de la licenciatura y el profesorado de teatro en la Facultad de Artes y Diseño, quien casualmente vive en frente del lugar de ensayos del elenco *Insomnia*, que es la casa de una de las integrantes.

El elenco cuenta hoy en día con una obra de teatro estrenada, un videoclip para una banda, un corto filmado hecho a pedido, una coproducción para organizar el quinto Festival Don Segundo de Teatro de Sombras y se encuentra en proceso de creación de su segunda obra, cuyas primeras tres escenas fueron mostradas en una suerte de preestreno en agosto 2022, ya con la nueva incorporación y siendo a veces seis personas y a veces siete.

Si nos metemos puertas adentro del elenco, un ensayo común del año 2021 para el estreno de *Aún hay miedo*, tenemos que pensar en contexto pandémico, pero ya no cuarentena estricta. Una de las integrantes tiene una casa grande con un espacio medianamente amplio, un quincho lleno de sillas mesas y artefactos, que corriendolos a algún costado dejan un lugar libre donde entra la estructura para la pantalla de proyección. Pero como el quincho tiene un gran ventanal, es necesario ensayar de noche. Como por la pandemia no pasan colectivos hasta muy tarde, el elenco tiene que quedarse a dormir, y la casa cuenta con muchos sillones para albergar al resto del elenco.

El ensayo arranca a las 22hs que termina de llegar la gente de sus trabajos, cursados o quehaceres y lo primero e imprescindible es pensar qué se cena. Este es uno de los indicios que nos muestra el tipo de elenco teatral/grupo de amigos que es, donde la grupalidad es transversal en todo sentido, una grupalidad teatral, profesional, personal y social. Luego de preparar la cena, comer, conversar, lavar los platos y a veces hacer catarsis, siendo aproximadamente las 00hs con suerte, o la 1 de la madrugada si hay contratiempos, comienza la segunda parte del ensayo que es en el quincho, que suele durar hasta las tres, cuatro y hasta cinco de la mañana los días más largos. De ahí el nombre *Insomnia*, ya que por lo menos dos veces por semana, en la noche casi no se dormía.

La primera parte del ensayo a veces se usaba para ir planificando la segunda parte del ensayo o para recordar qué se había hecho el ensayo anterior, para debatir alguna idea, propuesta o recurso que se quisiera hacer en la creación de las escenas o ensayo de estas si ya estaba terminada. Pero a veces no se hablaba nada de eso, sino que el tiempo se

usaba para conversar, saber del otro, cómo estaba, su salud, su familia. No olvidemos que estamos hablando del año 2021, en tiempos de pandemia todavía.

La segunda parte del ensayo podía fluctuar entre trabajo de mesa, experimentación de recursos por el solo hecho de explorar, búsqueda de poemas para la dramaturgia, creación de coreografías y su traspaso al lenguaje de sombras, pruebas de luces, búsqueda, selección y edición de música, repaso de las escenas más armadas y transiciones, producción y ensayos generales.

Por lo general en los desmontajes o conversatorios en los que han participado surgen las siguientes preguntas: ¿Quién organiza los ensayos? ¿Quién distribuye las tareas? ¿Quién toma las decisiones? ¿Quién dirige? Esta y muchas otras preguntas por el estilo se responden igual: Todos.

De aquí surge la intención del presente trabajo. El impacto que causa en las otras personas el funcionamiento colectivo y horizontal del elenco llama la atención. Pero en conversaciones con otros elencos jóvenes de la provincia, parece algo común y el impacto se genera más en los y las artistas de mayor trayectoria. Es quizás por esto mismo que no encontramos teoría al respecto de este tipo de funcionamiento o direcciones horizontales. Por lo general la teoría sobre dirección es más individualista y hasta verticalista, pero cuando no, omite la posibilidad de horizontalidad o esquivo la temática. Que no haya teoría al respecto no quiere decir que no exista, y si existe, hay que teorizarlo.

POÉTICAS COMPARADAS

PRESENCIA DE POÉTICAS Y LENGUAS DE PUEBLOS ORIGINARIOS EN OBRAS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO

Susana Mirta Civitillo
Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA
susanacivitillo@yahoo.com.ar

Resumen

La presencia de lenguas y poéticas de pueblos originarios en los teatros contemporáneos es poco frecuente o poco estudiada, al menos en sus aspectos más ancestrales y genuinos. Sin embargo, la riqueza de sus historias y culturas nos ha conducido a investigar parte de la vasta temática que implica y proponer, dentro del espacio de las Jornadas, un breve trabajo sobre dos obras en las que conviven en escena rasgos y modalidades propias de ese mundo con poéticas de la actualidad teatral urbana de dramaturgia en español, entrelazada con vocablos procedentes de otras lenguas. Se trata de *Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros*, escrita y dirigida por Patricia Casavieri, y de *Limítrofe. La pastora del sol*, del dramaturgo chileno Bosco Cayo, dirigida por Florencia Bendersky en Argentina.

Nos hemos basado en los trabajos de Jorge Dubatti sobre Poética Comparada y acerca de los conceptos de territorialidad (Dubatti: 2008) y de Jacques Rancière en lo concerniente al “régimen estético de las artes” (Rancière: 2009). Habida cuenta de que el Teatro es espacio de subjetivación según el primero de los nombrados y otros autores, hemos considerado la importancia de la dimensión ética del teatro (Bajtín: 1997) y, por lo tanto, aspiramos a que pueda profundizarse el estudio y difusión de micropoéticas que incluyan la diversidad cultural silenciada o relegada, portadora a la vez de belleza y reclamo de justicia.

Palabras clave

ancestral - poéticas - kakán - aymara - quechua

Presentación de la temática. Lenguas, poéticas, contexto

Según nuestra experiencia de expectación teatral y de lectura de literatura dramática, la presencia de lenguas y poéticas de pueblos originarios en los teatros contemporáneos de Buenos Aires es poco frecuente o poco estudiada, al menos en sus aspectos más

ancestrales y genuinos. Sin embargo, la experiencia de participar en los acontecimientos teatrales a los cuales nos referiremos, dada la riqueza de sus historias y culturas, nos ha conducido a investigar parte de la vasta temática que la cuestión implica. Desde ese lugar de valoración, proponemos, dentro del espacio de las Jornadas, un breve trabajo sobre dos obras en las que conviven en escena rasgos y modalidades de la culturas kakán y aymara/quechua con poéticas de la actualidad teatral urbana en español, entrelazada con vocablos procedentes de dichas lenguas. Se trata de las siguientes obras: *Luna kakana*. *La mujer que cantaba a los cerros*, escrita y dirigida por Patricia Casavieri, y *Limítrofe*. *La pastora del sol*, del dramaturgo chileno Bosco Cayo, dirigida por Florencia Bendersky en Argentina.

Antes de analizar las obras en particular, es importante establecer algunos criterios acerca de las lenguas originarias *kakán*, *quechua* y *aymara*, incluidas en aquellas. El *kakán* es una lengua ancestral hablada por los *kilmes* o *kilme* y *acalíanes*, del noroeste argentino. La investigadora Sofía de Mauro, de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en su trabajo sobre el *kakán*, “Relatos sobre una lengua perdida. El kakán en el archivo de la ciencia y la actualidad”, discute la idea de “lengua muerta”, concepto que compartimos por la densidad cultural que posee. Basándose en documentación histórica, estudia su persistencia en la memoria comunitaria, en el “saber comunitario”, en algunos vocablos, especialmente topónimos, en la entonación del NOA. Cabe decir que durante el período colonial y la Evangelización, los misioneros españoles dieron prioridad al quechua por sobre el *kakán*, hasta que este fue proscripto por la Cédula de Aranjuez en 1770, en razón del denominado “proceso de españolización”. Sofía de Mauro cita como espacio de recuperación la Red Trasandina de Mujeres Diaguitas, “Ancestras del Futuro”, conformada en 2021. (de Mauro, s/f). La obra *Luna kakana*, de Patricia Casavieri, relata el destierro y traslado del pueblo *kilme*, llevado a cabo a pie, desde los Valles Calchaquíes hasta la reducción de Exaltación de la Santa Cruz de los Quilmes, en la Provincia de Buenos Aires.

De acuerdo con los datos registrados en el sitio del Laboratorio de Idiomas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el quechua pertenece a una familia de idiomas de la zona andina. Se habla desde Colombia hasta el norte de Argentina y Chile. Su origen proviene de la costa del Perú y se consolidó durante el período inca. Era hablado por españoles y criollos durante la época del Virreinato. Es relevante destacar que el Acta de nuestra Independencia en 1816 se firmó en español,

quechua y aymara. En la actualidad se estima que existe un número de ocho millones de hablantes de quechua. Es idioma co-oficial en Perú y Ecuador. Las variedades de este idioma junto con el empleo del español en zonas bilingües a veces dificultan la comunicación.

El aymara es el idioma de los pueblos que se asentaron en zonas cercanas al lago Titicaca y el altiplano surandino durante el siglo xii, posteriormente se instalaron también al este y oeste de la Cordillera de los Andes. Según registros, existe una comunidad hablante de un millón y medio de personas, entre Perú, Bolivia y Chile. El aymara es idioma oficial en Perú y Bolivia, aunque la población no está exenta de situaciones de exclusión social y discriminación, especialmente si no hablan o no comprenden el español. *Limítrofe. La pastora del sol*, la obra del dramaturgo chileno Bosco Cayo, dirigida en Argentina por Florencia Bendersky, está basada en un caso real. Presenta la problemática de una mujer integrante de la comunidad aymara imposibilitada de acceder a la justicia y defender sus derechos precisamente por esa razón. El desconocimiento apropiado del lenguaje español por su parte y del aymara por parte de quienes debían administrar justicia influyó negativamente en su caso. Por otro lado, el tratamiento del conflicto estuvo atravesado por la discriminación social de la comunidad indígena.

Como puede apreciarse en los datos proporcionados, las comunidades hablantes de estas lenguas poseen una presencia importante en las culturas de nuestros países. No solo por su número de hablantes sino porque poseen características propias, saberes, memorias, portadoras de otras visiones de mundo. En el caso del teatro, son portadoras de otras poéticas, es decir, otras maneras de hablar, caminar, moverse, danzar, dentro de una concepción muy ligada a recorridos ancestrales. Por otro lado, es una concepción que coexiste con los contextos culturales de la contemporaneidad. Las dos obras reterritorializan los componentes de las poéticas propias de cada comunidad originaria al incorporar los pertenecientes a los teatros contemporáneos de Buenos Aires. Al mismo tiempo, las micropoéticas construidas reterritorializan la escena en nuevas coordenadas espacio-temporales pues estructuran el acontecimiento atravesado por la coexistencia de todo ello.

Poética Comparada, micropoéticas, coexistencia y mezclas

El primer interrogante que nos hemos planteado es cómo se estructuran las micropoéticas de estas obras puesto que su teatralidad despliega recursos y procedimientos de una

cultura ancestral junto con los de la teatralidad contemporánea. Es más, existe un entramado o tejido complejo de vínculos entre ellos. De hecho, no poseemos una sistematización de poéticas de pueblos originarios pero sí podemos, a partir de la expectación, comenzar a elaborar algunas líneas de reflexión. Los conceptos de Poética y de Poética Comparada aportan elementos de análisis para tratar la temática. Jorge Dubatti define Poética como “la disciplina de la Teatrología que propone una articulación disciplinaria coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exige el ente poético y la formulación de las poéticas”. Acerca de la Poética Comparada, dice: “es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica”. (Dubatti, 2008, pp.76-78).

Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros, de la dramaturga Patricia Casavieri, presenta una historia basada en un hecho histórico: el traslado a pie de la comunidad originaria *kakán*, desde los Valles Calchaquíes del Norte Argentino hasta la Provincia de Buenos Aires, sitio donde se relocizó a dicha comunidad, más precisamente en una reducción denominada Exaltación de la Santa Cruz de los Quilmes (actual Partido de Quilmes). El destierro fue ordenado y llevado a cabo por los conquistadores españoles en 1666, bajo las autoridades dependientes del entonces Virreinato del Perú y Río de la Plata. Cabe decir que la medida se cumplió luego de una sostenida resistencia de más de un siglo. La dramaturgia y dirección de Patricia Casavieri pone en escena la voz silenciada y sufrimiento de los *kilme* o *kilmes* en un recorrido dramático del despojamiento de las tierras y viviendas tanto en lo sucedido en el orden geográfico como en el físico-espiritual de la comunidad. La pieza fue estrenada en la Casa de la Cultura de Quilmes el 15 de octubre de 2021. La versión estudiada para el presente trabajo corresponde a la presenciada en el Teatro El Tinglado de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2023, con actuación de Isabel Quinteros y Alejandro Casagrande y música en vivo a cargo de Miriam García.

El relato verbal, el lenguaje corporal, la danza, la copla como un modo de expresar el dolor, construyen escenas en las cuales cobra presencia lo ausente, es decir, trae al presente teatral la historia de lo sucedido. El dramatismo de la travesía alcanza momentos de alta densidad semántica y poética. Al inicio de la obra se menciona la luna como “mala señal” de lo que vendrá. Transcribimos a continuación dos fragmentos del texto: “Seremos retribución de favores de guerra, irán entregándonos como encomendados; cada vez es mayor la pena”. Algunos pobladores son enviados a Córdoba. Otros deben

seguir hacia la Provincia de Buenos Aires. La protagonista y relatora es una mujer que asume enunciativamente la voz del pueblo *kilme*. Lo hace con una actitud y un posicionamiento de resistencia, polemiza con quien representa la Conquista, a veces bajo la forma de un murciélago que sobrevuela el nuevo territorio y una vieja iglesia. Se une a ello el canto de la coplera por el dolor de la pérdida de las tierras, identidad e historia de la comunidad. En el camino la mujer esparce semillas de algarrobo; al llegar a la llanura, en la que no hay eco, dice: “Busco hacia todos lados las ondulaciones sin encontrarlas [...]. Pesa mucho la ausencia a mis espaldas. Me apeno cada vez que canto y no retorna mi voz”. Instalada a orillas del Río de la Plata, en la actual Quilmes, la protagonista muestra la transformación de la vida de la comunidad: comienza a moldear vasijas con la tierra arenosa, trabajada como arcilla, y a hilar con lana de oveja. Las palabras finales llevan de vuelta a los orígenes: “Tierra kakana /luna kakana./ Abrazaré sus huellas,/ tomaré el camino de las simientes/ Joi...Joi.../Ao...Ahahao/ Joi.../Joi...”. *Aháó* significa tierra, territorio, también lugar y tiempo.

La modulación de la voz, los ritmos y cadencias escénicas, junto con los procedimientos teatrales de la contemporaneidad, conforman:

- Una enunciación estrechamente vinculada a las memorias del pueblo *kakán*, recogida durante la investigación de Patricia Casavieri y traída al presente del Teatro.
- Una micropoética en la que conviven diversos componentes culturales y lenguas atravesadas por la historia.

La poíesis verbal y corporal de la “*luna kakana*” re-territorializa la travesía del pueblo *kilme* con singular belleza estética. En el presente de la enunciación escénica, ella alumbra de otro modo, habilita la memoria, da voz a parte de su historia e identidad.

La obra *Limítrofe. La pastora del sol*, del dramaturgo chileno Bosco Cayo, está basada en la historia real de una joven, Gabriela Blas Blas, perteneciente a la comunidad aymara, acusada de la muerte de su hijo y el abandono de su otra hija. El niño desapareció mientras ella hacía su trabajo de pastoreo de llamas en el Altiplano chileno. Luego de buscarlo sin éxito, Gabriela recurrió a las autoridades policiales, quienes no le creyeron, la acusaron de abandono del niño y de su posible muerte e iniciaron un proceso judicial. Fue detenida en 2007, siguió en prisión hasta ser liberada en 2014 por orden de la entonces Presidenta de Chile, Michelle Bachelet. Posteriormente fue indultada por el Presidente Sebastián Piñera. Bosco Cayo basó la dramaturgia en entrevistas pero, según sus palabras, la escribió independientemente de los hechos reales. La obra se estrenó en Chile

en 2014. La directora de la puesta en Argentina, Florencia Bendersky, cuenta en entrevistas que el proceso de creación y producción de la obra partió de una investigación y proyecto en un encuentro de dramaturgas argentinas y chilenas denominado ArChiDrama, llevado a cabo en 2018. En Buenos Aires, la obra se estrenó en Timbre 4, en 2021, luego del levantamiento de las restricciones sanitarias por la pandemia de COVID. La versión que presentamos aquí es la presenciada en el Teatro El Popular en 2023, con actuación de Mariela Kantor, Graciana Urbani, Sergio Grimblat, la voz en off de Patricio Contreras y un grupo integrado por actrices argentinas y chilenas a manera de relato coral de resistencia y protesta.

En la obra, el personaje *Gabriela* va a denunciar la desaparición de su pequeño hijo a las autoridades de un destacamento policial. Se establece un intercambio de palabras con la carabinera a cargo, durante el cual ella no entiende lo que se le dice en español respecto de cuestiones legales ni puede expresar los detalles de lo sucedido en esta lengua puesto que habla aymara y, de manera muy limitada, el español. Se ponen en evidencia los prejuicios por su etnia indígena, por su género y por la falta de conocimiento de las leyes; la comunicación se hace imposible por la incomprensión de la carabinera y otras autoridades, quienes muestran desprecio y actitudes discriminatorias hacia *Gabriela*. Todo ello conduce a una detención arbitraria pues se la considera culpable de la desaparición o muerte del niño. *Gabriela* deja de hablar en señal de resistencia. Mientras teje en soledad, en un soliloquio se dirige a su niño. En algunos momentos, la interrumpe la carabinera quien se hace pasar por una pastora religiosa. El tejido con lanas típicas se constituye en una metáfora de continuidad, de ida y vuelta sobre lo mismo, de lo irreversible de su situación. La obra no revela el destino final del niño ni de la hija de *Gabriela*, cuya tenencia le es quitada durante el proceso. El interrogante subsiste en tanto sigue sucediendo mientras no se haga justicia y no se repare el daño infligido.

Cobra importantísima relevancia la presencia de un grupo de mujeres de su comunidad de pertenencia. En la instancia de resistencia, la micropoética se estructura, por una parte, a través del ya mencionado tejido, del silencio, de la posición corporal, del gesto adusto y triste del rostro del personaje. Por la otra parte, las mujeres aymara, llamadas la *Gisella*, la *Jennifer*, la *Jazmín*, resisten en la plaza con protestas, cantos, danzas, muy atravesados por la ritualidad. La *Jazmín* va simulando la mutilación de sus miembros en medio del reclamo como símbolo de un cuerpo social roto. Ante una pregunta sobre su parentesco con *Gabriela*, ella responde: “es mi prima, es mi hermana, es mi mamá, todos somos

todos”. La mutilación es otra metáfora constitutiva de la poética basada en la concepción propia de la cultura aymara y otras etnias indígenas, las cuales sostienen que el sufrimiento e injusticia infligida a uno de sus miembros afecta a todos.

Micropoéticas, “políticas de la diferencia”, territorios

El concepto de Jorge Dubatti (2020) sobre la intervención teatral en textos fuente, especialmente en reescrituras y versiones, a partir de una “deliberada política de la diferencia” nos lleva a reflexionar sobre las micropoéticas que traen a la escena lenguas y poéticas de pueblos originarios en coexistencia con aquellas propias de teatros de la contemporaneidad. Se trata de presencias que abiertamente muestran la diferencia tanto en el orden ontológico como en el estético y aun el axiológico. En otras palabras, cobran visibilidad sus problemáticas comunitarias, ritmos, modulaciones, musicalidad, corporalidades y el silencio como significante de resistencia. Las dos obras mencionadas se estructuran a partir de hechos sucedidos en el orden de lo real sino que el orden poético recrea una territorialidad conformada por tramas tejidas desde distintas tradiciones lingüístico-culturales y teatrales. En el caso de Patricia Casavieri, la dramaturgia está basada en documentos históricos y en el de Florencia Bendersky, si bien se retoma un texto dramático anterior, el trabajo de adaptación es escénico, de dirección, no textual.

Jacques Ranciere, en *El reparto de lo sensible*, define aquello que denomina el “régimen estético de las artes” como “un modo de ser sensible propio de los productores de arte [...]. El autor postula algunos principios constructivos de dicho régimen, el “régimen ético de las imágenes y el poético, considerado este “hecho del arte o artes en la pareja poíesis-mímesis”. En estas interrelaciones se posibilitan las formas de dar visibilidad a aquello que permanece oculto o en sombras y que el “sujeto anónimo [...] pueda ser portador de una belleza específica”. Desde este punto de vista, el investigador se distancia del criterio de representación en el teatro. (Ranciere, 2009, pp 17-38). Tanto la obra *Luna kakana* como *Limítrofe* reúnen rasgos y características como las que acaban de describirse. No representan, presentan, producen acontecimiento en el orden de una poíesis que re-territorializa genuinamente los hechos ocurridos en el pasado en un presente que sigue desplegando el conflicto. Los principios morfotemáticos de ambas obras construyen una singular micropoética basada en la inclusión de diferencias étnicas, lingüísticas, culturales, con una alta densidad estética y axiológica.

Retomando el tema del sujeto tratado por Ranciere, puede decirse que en *Luna kakana* el sujeto de la historia no es un anónimo en sentido literal, es la comunidad *kakán* a la cual la protagonista/actriz pone voz. Es portadora de belleza a través de las palabras, el lenguaje corporal, la copla. En *Limítrofe*, la protagonista es una mujer víctima de la injusticia y accionar de las autoridades. Su silencio, la reacción de las otras mujeres de su comunidad, el canto, la danza, el vestuario típico son también portadores de belleza. Ambas micropoéticas conducen a considerar la poíesis del acontecimiento en toda su complejidad de enunciado y de enunciación teatral, polifónica, de diversos sujetos/subjetividades como voces retomadas del contexto externo (García Negroni, Tordesillas Colado, 2023, pp. 17-28). En este caso, la enunciación múltiple se complejiza como un colectivo portavoz del reclamo dentro de una escena territorial conformada por lenguas, culturas y, por consiguiente, diversas concepciones de mundo.

El Teatro, en términos de Jorge Dubatti, es espacio de desubjetivación de las experiencias y prejuicios previos, de una nueva subjetivación en el acontecimiento y de re-subjetivación a partir de la expectación. En este caso, las y los espectadores somos convocados a dejarnos transformar por el acontecimiento convivial, por la otredad, por la presencia de diversidades silenciadas, perseguidas o discriminadas. (Dubatti, 2008). En este aspecto consideramos de suma importancia las dimensiones dialógica y ética del discurso según Bajtín (1997). En el caso del Teatro es el acontecimiento mismo, el poner en acto, el que conlleva una relación de responsabilidad con el otro u otra. La presencia de las lenguas y poéticas de pueblos originarios en la escena contemporánea es un acto ético de recuperación de su genuina belleza y memoria ancestral.

Reflexiones finales

Las reflexiones surgidas a partir de la expectación de *Luna kakana*, y *Limítrofe* y de la lectura de entrevistas a Patricia Casavieri, Bosco Cayo y Florencia Bendersky, respectivamente, están estrechamente vinculadas con la construcción de micropoéticas dentro del campo de la Poética y la Poética Comparada incluyentes de rasgos y componentes de otras concepciones de mundo. Desde la perspectiva adoptada en la presente ponencia, emergen algunas líneas de trabajo respecto de:

- La valoración que pueda hacerse en los discursos críticos sobre obras de características similares a las tratadas aquí.
- El estudio y difusión de la amplia temática que ello implica.

- La posibilidad de poner en diálogo el espectro de recursos y procedimientos dramáticos procedentes de distintas culturas teatrales y dar lugar a nuevas poéticas.
- El reconocimiento, una vez más, del Teatro como espacio de subjetivación donde todas y todos somos de una u otra manera transformados.

Bibliografía

Libros

BAJTIN, MIJAIL, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos Editorial, 1997, pdf.

BAJTIN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*. Madrid: siglo veintiuno, 1999.

CASALVIERI, PATRICIA, “Luna kakana”, texto dramático editado en *Una dramaturgia sin pausa: nueve obras escritas en tiempos de pandemia*. Buenos Aires, Fundación CICCUS, 2022.

DUBATTI, JORGE, *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, ATUEL, 2008.

GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA, TORDESILLAS COLADO, MARTA, *La enunciación en la lengua. Subjetividad, Polifonía y Dialogismo*. Buenos Aires: Waldhuter, 2023.

RANCIÈRE, JACQUES, *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Santiago: LOM., 2009, pdf.

Artículos en revistas y otras publicaciones

BOSCO, CAYO, “La tragedia sigue existiendo en ella”, damiselas en apuros.com.ar/2022/08/bosco-cayo-autor-chileno-construir-la.html. Consulta: marzo 2024.

SOTO, MOIRA, “La pastora del sol. El público no se equivocó”. eldiarioar.com/cultura/-la-pastora-del-sol-el-publico-no-se-equivocó_1_9010957.html. Fecha: 21.5.22. Fecha de consulta: 4.7.23.

MAURO de, SOFÍA, “Relatos sobre una lengua perdida. El kakán en el archivo de la ciencia y la actualidad”. Universidad Nacional de Córdoba, s/f.

MAURO de, SOFÍA, Espacio de recuperación del kakán: Red Trasandina de Mujeres Diaguitas, “Ancestras del Futuro”, conformada en 2021.

DUBATTI, JORGE, “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, año 2, núm. 4, pp. 37-45. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, (2020).

Documentos en internet

Diario elquilmero-blogspot.com/2002/06/luna-kakana-obra-de-teatro-sintesis-de.html. Fecha de consulta: junio/julio 2023.

Otras fuentes consultadas

LABORATORIO DE IDIOMAS de la FTAD. de FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UBA,
Registros sobre lenguas originarias y número de hablantes.

UNA VELADA EN UN BAR SURREALISTA: *LE BOEUF SUR LE TOIT*

Laura Valeria Cozzo
UBA / ESEAM J.P. Esnaola
laura.cozzo@bue.edu.ar

Cuenta la leyenda que una noche, atravesando la Place de la Concorde, Serge de Diaghilev, director de los Ballets rusos, le lanzó a Jean Cocteau un desafío: “¡Sorprendeme!”. Esta provocación apartó al joven poeta de una carrera literaria superficial que tanto éxito le había traído ya sin embargo y lo catapultó a entrar por segunda vez en el mundo del arte, pero ahora con un estilo diferente, anticonformista y desconcertante. Como el ave fénix, Cocteau se propuso la muerte de ese príncipe frívolo, charlatán y ridículo en el que la adulación fácil lo había convertido para renacer de sus cenizas convertido en un artista vanguardista montado en la nueva ola del surrealismo teatral. Primero estuvo *Parade*; después, *Le Boeuf sur le Toit* (*El buey sobre el tejado*) y finalmente, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Los novios de la Torre Eiffel*). Las tres puestas escénicas y cada una de ellas con sus particularidades se presentaron como expresiones del arte total, en las que las diferentes disciplinas artísticas se reunían de manera insólita, y estuvieron marcadas por el escándalo cuando, eliminando las diferencias entre arte serio y arte popular, buscaron revolucionar las artes escénicas tradicionales. También son las tres manifestaciones del “esprit nouveau”, esa “parole magique” (Winter, 2001, p. 297) que impregnará la creación artística de las primeras décadas del siglo pasado, de la cual son garantes los artistas de las diferentes disciplinas que colaboran entre sí en las puestas en escena más sorprendentes.

El objetivo de este trabajo será observar, en relación con otras producciones artísticas perteneciente al mismo período del “esprit nouveau”, las particularidades de la segunda de ellas, *Le Boeuf sur le Toit*, esta insólita pantomima musical de múltiples influencias e inspiración sudamericana, de figuras humanas deformadas y músicas disonantes, que presenta en escena una realidad “plus vrai que le vrai”⁸³.

The End Is the Beginning Is the End

⁸³ “Más real que lo real”. (Salvo cuando se indique lo contrario, todas las traducciones del francés al español son mías.)

En el origen del célebre cabaret parisino, epicentro de los locos años 20, hay una farsa homónima que juega a parodiar un ballet, estrenada dos años antes de la apertura del bar que marcará una época. Y, en cierto sentido, viceversa.

Siguiendo una moda de aquel momento (y de la cual se mofarán en muchos periódicos) de bautizar bares con títulos de obras de Jean Cocteau, el empresario Louis Moysès, conocido como Moïse, abre este símbolo de los efervescentes años locos en el número 21 de la rue Boissy d'Anglas y del que el pintor Jean Hugo dirá que fue "le carrefour des destinées, le berceau des amours, le foyer des discordes, le nombril de Paris"⁸⁴ o, en palabras de Cocteau, "Le Bœuf n'était pas un bar, c'était un rendez- vous de tout ce qui bouillonnait dans tous les domaines."⁸⁵ (Cocteau, 1988, p. 29).

El bar vino después del ballet, pero el espíritu que está en el origen de la obra es anterior a esta nueva locación: ya Cocteau, Les Six y sus amigos se reunían en La Gaya, el anterior local que Moïse tenía no muy lejos de allí a tocar o, simplemente, a conversar, lo que lo había vuelto muy popular entre el París vanguardista de su tiempo. Todos los artistas se reunían allí, verdadero caldo de cultivo para las nuevas obras que se iban produciendo en estos encuentros. En una de sus paredes colgaba *L'oeil cacodylate*. Según recuerda Man Ray, "Dans le salon, il y avait une grande toile couverte de phrases et de signatures laissées par les visiteurs. Des pots de peinture jonchaient le plancher ; Il m'invita à signer"⁸⁶. Alrededor de un ojo, las firmas de quienes frecuentan el bar: Tristan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Georges Auric, Francis Poulenc y obviamente Jean Cocteau y Darius Milhaud, nos da cuenta de la importancia de estos sitios de reunión para la escena artística de su tiempo. El cambio de nombre para el nuevo establecimiento habrá sido seguramente un gesto amistoso hacia sus habitués más famosos. Ya el espíritu de *Le Boeuf sur le toit* estaba, pero aún no la obra así titulada.

El teatro surrealista

En 1917, Cocteau, Pablo Picasso y, a la distancia, Erik Satie están trabajando junto a los Ballets rusos en una obra que se convertirá en el primer ballet moderno: *Parade*. Guillaume Apollinaire, siguiendo de cerca los preparativos, escribe entusiasta la

⁸⁴ "El punto de encuentro de los destinados, la cuna de los amores, el hogar de las discordias, el ombligo de París"

⁸⁵ "El Buey no era un bar, era una reunión de todo lo que bullía en todos los dominios".

⁸⁶ "En el salón, había una gran tela cubierta de frases y firmas dejadas por los visitantes. Potes de pintura cubrían el piso; me invitó a firmar".

presentación de la obra para ser incluida en el programa y que es publicada el 11 de mayo en *Excelsior*. En “Les Spectacles modernistes des Ballets russes – *Parade* et l’esprit nouveau”, la nueva creación es descrita como “une sorte de surréalisme” que será el punto de partida para este “esprit nouveau”. Este término aplicaría también a su obra *Les Mamelles de Tirésias* (escrita con anterioridad, pero estrenada recién al mes siguiente) y que años después será apropiado por André Bréton con un sentido completamente diferente, pero al cual quedará por siempre asociado.

Ya una de las primeras escuelas vanguardistas, el dadaísmo, se había entusiasmado con el contacto inmediato con los receptores que brindan las artes escénicas. Ello los llevó a realizar performances en los contextos más inesperados, aparentemente improvisadas, en las que daban rienda suelta a su creatividad, como un medio de desconcertar e incluso provocar a sus espectadores, lo que, como era esperable, debía terminar en un escándalo. La vanguardia en general ha venido a poner en cuestión la institución artística y estas intervenciones directas resultaban mucho más efectivas como ataques a las formas de espectar más tradicionales. Paul Fort, príncipe de los poetas, había instaurado en 1890 la expresión “teatro de arte” para referirse a esa expresión de esencia superior bajo la égide de los grandes hombres de letras como Stephan Mallarmé, que se contraponen al vulgar teatro de esparcimiento. Cocteau, paradójicamente elegido príncipe de los poetas en 1960, une ambas vertientes en su poesía teatral a partir de su tríade de ballets surrealistas, dejando a la expresión teatral muy lejos de la cosa grave en la querían convertirla Antoine. En medio de un contexto tan contestatario como innovador, otro de los aspectos a destacar es la multiplicidad de las disciplinas que se reúnen en torno a cada movimiento, las cuales convergen con naturalidad en los escenarios. Muchos de los artistas que integraron este movimiento, tal vez la mayoría de los más representativos, incursionaron en las artes visuales, por lo que las obras teatrales en las que participaron le conceden una gran importancia a la dimensión plástica de escenografías y vestuarios, así como a la dimensión física de sus intérpretes, en detrimento de lo verbal: no estamos ante un teatro de texto sino de imágenes en movimiento (en los cuerpos de los intérpretes, en las mentes de los espectadores).

Como señala Winter, el espíritu nuevo se abre al mundo nuevo y es este el que va a plasmarse en sus obras, la vida cotidiana de su tiempo le resulta más interesante que las luchas de los dioses antiguos. Hasta un pequeño bar en tiempos de la ley seca puede convertirse en el punto de partida de un suceso digno de ser llevado a escena. Si bien

Cocteau tiene un acercamiento inicial al dadaísmo, es con el surrealismo el movimiento con el que más afín resulta su poética, aun a pesar de las diferencias que haya tenido con los artistas de este grupo, especialmente con su líder André Breton, que vehemente lo convirtió en el enemigo número uno al que se le niega todo talento artístico. Mientras los surrealistas se esfuerzan a través de la escritura automática de evitar el control de la consciencia, Cocteau logra evadirse de toda opresión mental con naturalidad para así entonces exhalar “su noche”, la íntima expresión del poeta lejos de toda censura racional. De allí surgirá esta forma original de representarnos las apariencias del mundo cotidiano.

De cómo llegó el buey a subirse al techo

Pierre Caizergues (Cocteau, 2033, p. 1585-1589) afirma que el origen de este nuevo ballet está en su música, compuesta por Darius Milhaud. El joven compositor, miembro de Les Six, había viajado a Brasil como secretario de embajada junto a Paul Claudel en 1917; junto a este escritor llevará adelante una rica colaboración, como el poema coreográfico *L'Homme et son désir*. Allí había tomado contacto con los ritmos populares durante los festejos del Carnaval en nuestro vecino país, que lo inspiraron a su regreso a París para componer una serie de melodías compuestas para violín y piano que, en un principio, se destinaron a acompañamiento de una película muda de Charles Chaplin bajo el nombre de “Cinéma-Symphonie”. Por recomendación de Cocteau que le escribió un argumento, se vieron convertidas en un ballet.

El título nos resulta al menos curioso; para Winter, bajo su inocente apariencia, es el primer indicio que recibimos de la presencia de un universo onírico-grotesco. Según Milhaud, en una entrevista a *La Vogue musicale*, fue tomado de un tango sudamericano. Cocteau, en cambio, habló, por un lado, en una nota en *Comoedia*, de un cartel en una calle brasileña, sugerencia de Claudel, y, por el otro, de una máxima local muy popular. Caizergues arriesga una opción más, tal vez más convincente: la aparición en *Littérature* de un artículo intitulado “Le Boeuf sur le Toit (samba carnavalesque)” y firmado por un tal “Jacaremirim”, en el que su autor narra un encuentro con Milhaud una noche en una alegre calle de Río de Janeiro donde este le confía que escribirá un ballet inspirado por el carnaval y que llevará por nombre el de una popular samba que sonaba en ese momento, “O Boi no Telhado” de José Monteiro, y que a su alrededor bailaban mujeres negras vestidas de blanco. La obra también comporta un subtítulo, “The Nothing Doing Bar”, que sitúa la acción en un bar donde pasa todo y nada a la vez: en palabras de Cocteau, “Il

ne se passe rien ou ce qui se passe est si gros, si ridicule, que c'est comme s'il ne se passait rien”⁸⁷ (op.cit., p. 1586).

Con respecto al argumento, la acción se ubica en un pequeño bar en algún lugar de los Estados Unidos durante la ley seca. Junto al barman que ofrece variados cócteles, se encuentran una serie variopinta de parroquianos. De repente, un silbido anuncia la llegada de la autoridad y entonces el bar se transforma en una lechería cuando irrumpe un policía en escena. Un ventilador estratégicamente encendido por el barman decapita al intruso; la dama pelirroja comienza a bailar con su cabeza como una moderna Salomé. De a poco, los habitués comienzan a retirarse. Entonces el barman sienta el cuerpo del policía en una silla, le coloca la cabeza en su sitio y, cuando este resucita mágicamente, le entrega una larguísima cuenta con todo lo que se consumió en la velada para que alguien finalmente se encargue de saldársela.

A partir de que se le aplicase a *Parade* el término de “farsa” sin que él considerase que lo fuera es que a Cocteau se le ocurrió que debía hacer una farsa de verdad, en el sentido medieval del término, con máscaras, la mezcla de pantomima y danza y hombres interpretando los roles femeninos. Hay mucho de estas manifestaciones en esta obra: la vulgaridad de las acciones que se muestran nos llevan a un final donde se ha suspendido la justicia poética porque, a diferencia de la comedia donde llegaban los premios para los personajes buenos y los castigos para los malos, hay una suspensión de este reparto con los infractores que logran escaparse sin pagar y el policía asesinado y vuelto a la vida que deberá afrontar el pago de sus consumiciones.

El objetivo del poeta era “la régler de telle sorte qu'on pût croire au désordre, à l'improvisation, mais sans le moindre hasard”⁸⁸ (op.cit., p. 1586). La música incluye el recuerdo de algunas músicas latinoamericanas pero que, a pesar de su diversidad, se agrupan alrededor de un tema que regresa una y otra vez como un rondó. La primera vez que escuchó a Milhaud tocar en el piano a cuatro manos con Auric esta composición supo que ahí estaba su farsa. Al igual que *Parade*, *Le Boeuf sur le toit* se sostiene sobre una melodía para contar una historia, por breve y banal que resulte, sin recurrir a las palabras; *Les Mariés*, en cambio, introducirá el texto verbal para combinarse con las diferentes coreografías que componen a este ballet.

⁸⁷ “No pasa nada o lo que pasa es tan grande, tan ridículo, que es como si no pasara nada.”

⁸⁸ “Regularla de tan forma que se pueda creer un desorden, una improvisación, pero sin el menor azar”.

El primer “spectacle-concert” de Cocteau tuvo lugar el sábado 21 de febrero de 1920 en el Teatro de los Campos Elíseos, junto a otros números artísticos compuestos con amigos: tras la apertura musical a cargo de Francis Poulenc, un fox-trot de Georges Auric, *Adieu à New York*, a cuyo ritmo bailaron los payasos Tommy Footit y Jacky (siguiendo los pasos establecidos por Cocteau), luego tres poemas del poeta musicalizados por Poulenc bajo el nombre de *Cocardes* y *les Trois petites pièces montées* de Erik Satie, para terminar con el estreno de *Le Boeuf sur le toit*, un número del cual, además de ser el autor del argumento, Cocteau es el coreógrafo y productor artístico en toda su complejidad.

Al igual que lo hizo con *Parade* y como lo haría de allí en más, Cocteau se rodeó de colaboradores de renombre en el medio artístico de su tiempo. La música de Milhaud fue interpretada por una orquesta de 25 músicos dirigidos por Wladimir Golschmann). Para la realización del vestuario y especialmente las máscaras (“les cartonnages”), Cocteau se había comunicado con Guy Pierre Fauconnet, el joven pintor y escenógrafo, pero este murió poco un mes y medio antes del estreno, dejando sólo los diseños, los cuales fueron retomados por su sucesor, el pintor Raoul Dufy, como asimismo la escenografía. Las máscaras, un elemento que se destaca de la puesta en escena, ya las había presentado Fauconnet en otro ballet precedente, *Les Dit des Jeux du Monde* de Arthur Honegger; en ese momento, un periodista había subrayado el efecto burlesco que producía la desproporción entre las cabezas y sus correspondientes cuerpos. Sobre ellas dice Cocteau: “Je me suis offert, grâce à Fauconnet et à Dufy, un rajeunissement du masque antique, de cette immobilité du visage agrandi qui donne une noblesse mystérieuse aux moindres gestes”⁸⁹ (op.cit., p. 1587).

A diferencia de los dos ballets que forman parte de este especie de trilogía surrealista, Cocteau no recurrió a ninguna compañía (los Ballets rusos primero y sus rivales, los Ballets suecos de Rolf de Maré), sino a artistas de music-hall y circenses, lo que le permite a Winter referirse a esta obra como una parodia de ballet en realidad. Para este número final de la velada fueron convocados los hermanos Paul, François y Albert Fratellini, un famoso trío del circo Medrano, quinta generación de una familia de payasos que supo recorrer el mundo (casi) entero (su padre, Enrico Gaspero, supo presentarse en nuestro país y Chile con el circo Guillaume en 1876). La elección de los artistas en escena

⁸⁹ “Gracias a Fauconnet y a Dufy, me ofrecí un rejuvenecimiento de la máscara antigua, con esta inmovilidad del rostro agrandado que da una nobleza misteriosa a los mínimos gestos.”

sorprendió a su público, desconcierto que se repetirá en algunas obras futuras. Los críticos de su tiempo, como Jean Dorsenne de *L'Ère nouvelle*, celebran la presencia de los payasos como los intérpretes menos esperados, aunque los más adecuados para semejante espectáculo por la armonía de sus movimientos; otros, como Henri-Pierre Roché de *Encensoir*, se muestran muy entusiastas: “Il procede du cirque, qu’il renouvelle. Il en a la vivacité, la couleur, la hardiesse, la candeur. Il les transporte sur le théâtre, non telles quelles, mais adaptées d’une façon qui empêche de regretter que la scène ne soit pas une piste ronde”⁹⁰ (op.cit., p. 1587).

En *Parade*, Cocteau se había propuesto presentar en escena “les gestes de la vie étant, pour la première fois, amplifiés et magnifiés jusqu’à la danse”⁹¹ (Cocteau, 2003, p. 11); el mismo gesto realiza aquí pero el efecto de extrañamiento se reafirma en el desfase entre los movimientos en cámara lenta para acompañar melodías más rápidas y de ritmos bien marcados. Esta falta de correspondencia confundió a la crítica, procedimiento que sin embargo ya estaba por momentos en el ballet precedente y que su autor repetirá en otras obras, como *Le Train bleu*, *Roméo et Juliette* y *Le Jeune Homme et la Mort*. Mientras André Billy se muestra molesto por la lentitud de los movimientos, que le dan la impresión que está impuesto por el peso de las máscaras, Roché lo considera como el gran hallazgo del poeta (Cocteau, 2003. pp. 1585-1592).

A modo de conclusión

Caizergues se pregunta: ¿cómo considerar a esta “farsa”? ¿Qué etiqueta genérica le sienta mejor? ¿Es un sketch cómico, una pantomima, un ballet novedoso como *Parade* o uno satírico como *Les Mariés de la Tour Eiffel*? La crítica de su tiempo, amable con la nueva propuesta (no recibió ningún ataque de consideración, más allá de algunas observaciones), podría dividirse, según Caizergues, en dos grupos: los que ven en él un espectáculo cómico bien organizado pero sin más proyecciones que pasar un rato agradable y los que, por lo contrario, vislumbran en él un espíritu nuevo e innovador, lo que Henry Bidou refiere como “cubismo dramático” que bien podría consistir, citando a Edmond Jaloux en “une sorte de transposition intellectuelle du ballet, du cirque et du

⁹⁰ Procede del circo, que renueva. Hay en él la vivacidad, el color, la audacia, el candor. Los lleva al teatro, no tal como son, sino adaptados de una manera que impide lamentarse de que la escena no sea una pista redonda.”

⁹¹ “Los gestos de la vida siendo, por primera vez, amplificados y magnificados hasta la danza”.

music-hall réunis”⁹² (op.cit., p. 1588). Si la farsa medieval que reposaba sobre un engaño se actualiza en el bar que se pretende pasar por inocente lechería y la entrega de la cuenta que deberá pagar el burlado representante de la ley, *Le Boeuf sur le toit*, como la imagen mental que genera su desconcertante título, engaña también al espectador desprevenido que espera un ballet que respete las convenciones del género y que, en cambio, se encuentra con un mundo irreal, contruidos por las dimensiones de lo insólito en los objetos, los personajes y las acciones y movimientos que despliegan a destiempo en escena. En su prólogo a *Les Mariés de la tour Eiffel*, Cocteau refiere a la “poésie et miracle de la vie quotidienne”⁹³ (Cocteau, 2003, p. 34), presente siempre en su obra, pero transformada. Nos dirá en *Le Secret professionnel* acerca del rol revelador de la poesía en su intento de volver visible la belleza inadvertida a nuestro alrededor: “Muestra al desnudo, bajo una luz que sacude la somnolencia, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos captan maquinalmente” (Cocteau, 1986, p. 48). Esta marcada diferencia que se establece entre el mundo cotidiano y el universo artístico que la obra nos pone en escena se hace evidente en este universo insólito que construye su propio verosímil y nos permite ver más allá de lo inmediato, una grieta hacia la belleza trascendente.

Referencias bibliográficas

- COCTEAU, JEAN, *El secreto profesional y otros textos*. Buenos Aires, Hyspamérica. Trad. de Manuel Serrat Crespo, 1986.
- COCTEAU, JEAN, *Entretiens avec André Fraigneau*. París, Rocher, 1988.
- COCTEAU, JEAN, *Théâtre complet*. París, Gallimard, 2003.
- WINTER, SUSANNE, La réalité masquée: Parade, le Bœuf sur le toit et Les Mariés de la tour Eiffel. En: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°53. pp. 297-313, 2001.
- COCTEAU, JEAN, *unique et multiple*: <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/>

⁹² “Una especie de transposición intelectual del ballet, el circo y el music hall reunidos”.

⁹³ “Poesía y milagro de la vida cotidiana”.

LOS PROCESOS DE TERRITORIALIZACIÓN EN “RÁPIDO NOCTURNO, AIRE DE FOXTROT” DE MAURICIO KARTUN

Victoria Giménez
Universidad Nacional de Misiones
gimenezvictoria@gmail.com

Rápido nocturno, aire de foxtrot es la única obra de *Rectángulo de San Andrés* (2019) que surge en postdictadura. Se escribe entre el 95 y el 96 y se estrena por primera vez en el 98, en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín. Kartun habla sobre ella en un ensayo publicado en la revista *Teatro* el mismo año de su estreno⁹⁴. Allí cuenta acerca de su proceso de creación y da detalles sobre el material poético del que se compone: personajes borrosos de la memoria, “mitos del paraíso perdido” (el barrio San Andrés), canciones de Enrique Rodríguez y su Orquesta de todos los ritmos. Detalla, además, las características clave de su estética, extensivas estas a toda su producción como dramaturgo: “Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas. Apilar residuos del imaginario y redimírmelos internamente con el sortilegio vulgar del acto poético” (Kartun, 2017: 68). Completando la cartografía “rectangular” del barrio San Andrés, esta cuarta y última obra es, junto a *Chau Misterix*⁹⁵, la más larga del compilado, y la única en cuyo final los personajes logran vencer las imposiciones del medio y reivindicar la esperanza de una felicidad futura. A partir del conflicto de amor entre sus protagonistas (Norma y Chapita), se plantea un enfrentamiento entre fuerzas “macro” y “micropolíticas” (Dubatti, 2006; 2020), en correspondencia con la realidad que se impone y con la posibilidad de subvertirla. Subyace en esto una dinámica que conjuga lo utópico, lo ucrónico y lo distópico desde un expresionismo teatral moderado, al que se llega por medio de lo que Dubatti, citando al mismo Kartun, llama “distorsión poética”: un “contracostumbrismo” que reelabora poéticamente expresiones del lenguaje y de la cultura popular, en conexión a una base realista también “distorsionada” (Cfr. Dubatti, 2019: 43).

⁹⁴ Luego recuperado en su obra *Escritos 1975-2015* (2017).

⁹⁵ Como explica Dubatti en el estudio preliminar, las cuatro obras reunidas (dos largas: *Chau Misterix*, *Rápido nocturno...*; y dos cortas: *La casita de los viejos*, *Cumbia morena cumbia*) conforman los cuatro lados del “rectángulo” al que alude el título del compilado, en referencia a la geografía del barrio San Andrés (Cfr. Dubatti, 2019: 15).

En el habla de los personajes es donde mejor se marca este “contracostumbrismo”. Todas las obras del compilado se enuncian desde lo que Kartun denomina “syntaxis Carlitos”: una articulación del lenguaje propia de su mecánico de auto, caracterizada por la sonoridad y el ritmo de una “economía” verbal⁹⁶, que el dramaturgo condensa poéticamente (Cfr. Kartun, 2012 en Dubatti, 2019: 43). En la misma línea, *Rápido nocturno...*, se nutre también del mito popular, toma sus figuras, de por sí ficcionalizadas, para recrearlas como parte de una historia que las necesita: el “loco de falso uniforme ferroviario” (Kartun, 2017: 173); la piba que “se había cogido a quince basquetbolistas en una misma noche” (Ob. Cit.). Incluso el espacio de la acción (la casilla de guardabarreras), aquel “territorio aislado y nocturnal” (Ob. Cit.), conserva para sí la mística del imaginario suburbano, en cuya mezcla con lo cómico las personas “reales” se desfiguran.

Esta intención de fundir cotidianidad y ficción puede verse también en el uso de las canciones de Enrique Rodríguez y su Orquesta de Todos los Ritmos, música “extraordinaria” que, como relata Kartun, hizo surgir en su imaginación (motivada por el vino trasnochado), la imagen de dos personas bailando en la casilla de guardabarreras, aquellas que luego tomarían la forma de Cardone y de Norma⁹⁷ (Cfr. Kartun, 2017: 173). A partir de esta “imagen generadora” (Ídem: 28), el dramaturgo construye luego la situación inicial de la obra: Norma (Titina) está separada de Chapita, y se reencuentra con él por motivo del cumpleaños de Atilio, el hijo que tienen en común. La pieza comienza describiendo la figura de Chapita llegando “entre la bruma vaporosa del tren” (Kartun, 2019: 141) a la casilla de guardabarreras donde Norma baila con Cardone, su amante.

Las didascálicas son precisas en el retrato de la situación, no solo describen los elementos sugerentes al contexto (el cumpleaños de Atilio): “(...) encima una torta de cumpleaños de afectada repostería. Desde el techo, colgando de las cabriadas, farolitos chinos y una guirnalda acordeón de cotillón barato” (Ob. Cit.); sino que involucran también otros aspectos, visuales y sonoros, que permiten la ambientación del espacio en sus detalles menores. A este inicial estilo realista, común en todas las obras del compilado, se contrapone inmediatamente un recurso que estéticas como las del drama moderno

⁹⁶ Supresión de artículos, verbos iniciales y conectores dispensables. Se trata de un lenguaje popular que usa las palabras necesarias para que el mensaje sea entendido sin mayores ornamentos: “NORMA: El Atilito. Cascote de nuevo. (Reprocha). Costumbre que tiene...” (Kartun, 2019: 147).

⁹⁷ Del tango surgen también los nombres de la protagonista femenina: Norma/Titina.

excluyen por completo: el monólogo y, más aún, el canto en solitario de Chapita cuando despide el tren que se aleja.

En estos momentos, la escena se divide en una suerte de doble encuadre: por un lado Chapita, a un andén de distancia de la casilla y, por el otro lado, Norma y Cardone, en el interior. Podría incluirse además un tercer encuadre, afuera de la casilla, junto a las vías, donde juega Atilio. Es en la elipsis del acto sexual entre Norma y Cardone donde la obra expresa su mayor dramatismo: Chapita afuera presenciado todo desde la ventana, hablando fuerte, monologal, por sobre el “ruido furioso” de la locomotora que se acerca y por sobre los jadeos que se escuchan al interior de la casilla: “(*Crece los suspiros ordinarios de CARDONE. CHAPITA redobla el volumen*)” (Ídem: 153). Con la inclusión de estos procedimientos, Kartun incorpora a la base realista de la obra un substrato más poético, en el que el espacio no solo enmarca la acción sino que también la expresa. De allí que la descripción no sea objetiva y que los elementos de la atmosfera sugieran la emocionalidad de los personajes.

En este sentido, la territorialidad se expresa como un “espacio subjetivado” (Dubatti, 2017), generado a raíz de procesos de territorialización: reflexiones del sujeto proyectadas sobre el medio que éste habita y puestas en relación con los demás sujetos del territorio. En la filosofía de Deleuze y Guattari (2000), la territorialización implica un proceso de estabilización de sentido en una disposición de relaciones que produce pertenencia. Así también, desde el Teatro Comparado entendemos que la territorialidad, además de ser el entorno físico-geográfico del cuerpo, también constituye la zona de experiencia en la que éste establece interacciones con otros cuerpos, junto a los cuales elabora sentidos diversos que se anclan a la memoria y crean sus “imaginarios sociales” (Baczko, 1999). Esto quiere decir que cuando hablamos de “subjetividad”, hablamos de la forma que cada persona tiene de habitar el mundo que lo rodea, a partir de los conocimientos que ha construido en su experiencia de vida y según la identidad que ha conformado en tal proceso.

Entiéndase en este punto, que la identidad no implica, dice Hall, un “núcleo invariante del yo”, puesto que no posee ningún carácter unificador; en lugar de ello, se presenta como fragmentaria y fracturada, fruto de una representación discursiva que marca lo que Derrida (1981) llama el “afuera constitutivo”, esto es, la construcción de un otro del que me diferencio y, por lo tanto, a partir del cual puedo autodefinirme (Cfr. Hall, 2003: 18). En relación con esto, la subjetividad, percepción individual de cada sujeto, es siempre gestada, como apuntan Guattari y Rolnik, en el registro de lo social, de la misma manera

en que el lenguaje, como se comprende desde De Saussure, es un hecho social asumido por individuos hablantes. Es decir que, la subjetividad, como el lenguaje, es esencialmente social en su conformación y circulación, pero a su vez, es vivenciado de manera particular por cada individuo (Cfr. Guattari; Rolnik, 2006: 46-48).

De manera que, la construcción del “yo”, producto inacabado de los procesos de subjetivación, se desarrolla siempre en lugares concretos que adquieren sentidos particulares desde el momento en el que el sujeto marca en ellos su existencia: crea hábitos, conecta con las tradiciones, vivencia relaciones sociales, establece hogares, imagina futuros posibles. Esto implica que son “las prácticas culturales del hombre” (Dubatti, 2011) las que construyen territorialidad. En lo que respecta al teatro, se trata de la territorialidad como zona de subjetivación, espacio geográfico, histórico y cultural de la experiencia del sujeto, misma que abarca, como explica Dubatti, todos los planos del acontecer teatral: desde el convivio hasta los diferentes niveles de la poética del espectáculo y sus procesos de escritura (Cfr. Dubatti, 2020: 36).

Esta territorialidad, como hemos dicho, se construye a partir de procesos de territorialización/subjetivación, que a su vez reconocen tensiones supra, inter e intraterritoriales: de excedencia a la territorialidad, de conexiones entre territorialidades, y de multiplicidad de territorios, respectivamente⁹⁸. Al desarrollar estos conceptos en el marco del Teatro Comparado, Dubatti (2017) toma el ejemplo de *Terrenal*, para hablar acerca de la territorialidad encarnada en todos los niveles de la poética kartuniana: las estructuras, el trabajo, las concepciones y la pragmática de los espectadores, a quienes dirige alusiones específicas situadas localmente.

Así también, en *Rectángulo de San Andrés* los espacios adquieren la centralidad en cada obra, la conformación de una cartografía trazada desde la memoria y expuesta desde la complicidad del sentir nacional (intertextos variados como la cumbia, el tango, el comic, etc.). ¿Por qué todo esto nos parece importante? Porque si entendemos al territorio como “espacio subjetivado” (Dubatti, 2020), como zona heterogénea de experiencia y proyección de sentidos diversos; comprendemos también que el territorio en *Rápido*

⁹⁸ Desde el Teatro Comparado, el estudio de los fenómenos teatrales son considerados en contextos territoriales, es decir, en geografías históricas y culturales específicas en relación y en contraste con otros territorios también específicos. Dada la complejidad de este panorama, Dubatti (2017) señala una serie de categorías de análisis que abordan, en cada caso, las tensiones dadas dentro de un mismo territorio (intraterritoriales), en conexión con una o más territorialidades (interterritorialidad), o bien, en fenómenos que superan los términos territoriales y deben ser pensados como excedentes de ellos (supraterritorialidad).

nocturno... no lo constituye únicamente la casilla de guardabarrera en donde se desarrolla la acción, sino también la geografía general del barrio San Andrés, del cual la casilla no es sino una de sus partes constitutivas.

Junto a ella, el Club Tres de Febrero, el terreno de la mamá de Norma, y El Porvenir, son los espacios aludidos que conforman las relaciones interterritoriales de la obra y que propician su proceso de territorialización, esto es, el despliegue de sentidos arraigados a cada territorialidad según las experiencias que en ellas injerten los personajes. La casilla de guardabarreras constituye el espacio poético donde se desarrolla la obra, es el territorio comandado por Cardone, en el que él y Norma intiman, pero a su vez, es también el lugar del encuentro entre Chapita y Norma, donde estos rememoran el pasado compartido y proyectan nuevos deseos. Además de la casilla, los personajes aluden al territorio de la casa de la mamá de Norma, a la que se accede a través de recuerdos, y a El Porvenir que se construye como una proyección imaginaria del futuro.

En el primer caso observamos subdivisiones, por un lado está “la pieza del fondo” donde antes vivían juntos Norma y Chapita, una construcción pequeña sin baño y con goteras en el techo; y por otro lado “la casa de adelante” a la que Norma se traslada definitivamente después de la separación. Estos espacios se territorializan como zonas de experiencias distópicas para los protagonistas, pues se vuelven zonas de vivencias fuertes que marcan la memoria de la expareja y simbolizan el deterioro del pasado y los viejos resentimientos. Podemos considerar que para Chapita representan la batalla perdida con la suegra, un lugar en el que experimenta el desprecio y la humillación:

CHAPITA: (...) Lo más agradable que escuche en una comida: “Linda lotería te sacaste con este”. Trapo de piso. Me lavaba en el fondo con el fuentón para no ensuciare el baño. ¿Digo mentira? (Kartun, 2019, p. 169-170)

Mientras que para Norma implica la subordinación hacia su madre y la resignación ante la pérdida de su marido: “CHAPITA: (...) te volviste adelante? (...) / NORMA (*Se encoje de hombros*): Se volvió a llover el techo...” (Ídem: 168); “NORMA: ¿Qué diferencia? Ir al baño, cocinar, comer, tengo que ir adelante” (Ídem: 169); “NORMA: Sabías bien que yo no la podía... Que ella sola no se arregla... Muy bien lo sabías...” (Ídem: 170). Ambos personajes, en definitiva, subjetivan negativamente el territorio, lo llevan anclado a la memoria como un símbolo de la decadencia de su relación, la insignificancia del amor

ante la imposibilidad de “progresar” en la vida, es decir, de tener un lugar propio en el cual cuidar a la familia.

El otro territorio, aquel que se edifica principalmente a través de la imaginación de Chapita y que alcanza, en su proyección, a la de Norma, es lo opuesto a la casa de la mamá de Norma, en la medida en que representa un lugar liberado de su autoridad, al que los personajes perciben como una oportunidad para volver a ser felices juntos. Se trata de El Porvenir, barrio “Próximo al pavimento...” (Ídem: 175) que simboliza todo con lo que Chapita y Norma siempre soñaron y nunca lograron tener: el hogar propio, “Una casita como la gente...” (Ídem: 176) con chapas nuevas, patio grande y árboles frutales. Este barrio, que en la obra solo existe a través de las palabras de Chapita, encarna el deseo utópico de ambos personajes, una construcción imaginaria caracterizada por disociar el espacio inmediato (la casilla) en post de un desplazamiento hacía lo anhelado.

Además de estos, la obra involucra también otro territorio de suma importancia: el Club Tres de Febrero, desde donde llegan las canciones de Enrique Rodríguez que musicalizan la pieza, y cuyo valor, como deja asentado Kartun en el preludio, trascienden lo incidental para volverse elemento poético (Cfr. 2019: 139). De todas las territorialidades mencionadas hasta el momento, esta es la de mayor interés, porque es en ella que encontramos la pauta de una cartografía que se extiende a otros espacios y a otras obras⁹⁹. Interpretamos esta particularidad como un fenómeno de interterritorialidad, puesto que, dada la incidencia del Club en las diferentes obras del copilado, se dan diversas conexiones entre las territorialidades que conforman planos particulares de una cartografía general, cuya mayor escala de territorialización es el barrio San Andrés.

A raíz de esto, también es posible vislumbrar las tensiones intraterritoriales que se originan, justamente, por esta multiplicidad de territorios poéticos. Kartun llama a este proceso “escribir en series”, crear y reciclar signos que, en su socialización, adquieren nuevas dimensiones (Cfr. 2019: 10). Esto implica, además, el carácter no homogéneo de las territorialidades, es decir, su posibilidad de transmutación según la variedad de símbolos que operen en ellas, desencadenando, en cada caso, diferentes procesos de subjetivación. En el caso de *Rápido nocturno...*, podemos ver que, al igual que las demás territorialidades que se aluden en la obra, el Club se hace presente de manera simbólica,

⁹⁹ El Club aparece en tres de las cuatro piezas teatrales que conforman Rectángulo de San Andrés: es el espacio de acción de Cumbia morena cumbia, el del tercer acto de Chau Misterix, y el aludido en Rápido nocturno, aire de foxtrot.

no aparece físicamente en escena, pues los personajes nunca se mueven de la casilla, pero su existencia se percibe a través de la música que transmite y de la emoción con la que los personajes no solo la escuchan, sino también la vivencian:

Ahora en el altoparlante, Armando Moreno canta Norma.

NORMA: Norma... (*Espera*). Mi canción.

CARDONDE (*Reacciona*): Qué cabeza... ¡Norma! Tantos años Titina..."

(Kartun, 2019, p. 152)

"Desde los altoparlantes, como si hubieran estado esperando: Titina.

CHAPITA (*Un trapo*): Titina. La casualidad: tu canción.

NORMA: Norma es la mía. Titina era antes.

CHAPITA: Los cambios de la moda... (Ídem: 177)

Estos ejemplos demuestran que el intertexto popular del tango es parte constitutiva del valor poético de la obra, no sólo porque de él surgen los nombres Norma/Titina, sino también porque junto a ellos se despliegan sentidos más profundos: la insistencia con la que el personaje asume dejar de ser "Titina" para comenzar a ser "Norma", como si el cambio implicara un deseo de autodefinición más confortable que aquel anclado a un pasado evidentemente poco feliz. Lo interesante respecto a esto es que, al final de la pieza, cuando Norma acepta a Chapita, y ambos se dirigen, simbólicamente, a ese futuro soñado en *El Porvenir*, hay una transformación en la percepción subjetiva de los personajes, que se objetiva en la obra a través del cambio en el nombre de quien toma el parlamento. Al igual que en *Chau Misterix* (con la transmutación del niño al héroe según los deseos del protagonista); en *Rápido nocturno...*, el último parlamento de Norma se marca, por primera vez en toda la obra, como "Titina":

TITINA: Una corrida hasta el club... Tapate con el portafolios... No hay nada peor para el organismo que la cabeza mojada...

NORMA se cubre la cabeza con el saco de CHAPITA y se pierde corriendo en las sombras de la calle. CHAPITA comienza con los acordes finales. CHAPITA hace un patético vaivén de vals y desaparece también, soñando con *El Porvenir* (Ídem: 186)

Este fragmento cataliza sentidos utópicos que, desde Aínsa, podemos entender como una elaboración imaginaria sobre los "laterales" de la realidad, es decir, como la creación de un orden que se diferencia de lo real y que evoca lo que "podría ser" (Cfr. Aínsa, 1977: 19). Intercede en esto un sentido también ucrónico, en la medida en que el pasado vivido pasa de ser rechazado por la protagonista: "CARDONE: De chica que te decimos Titina.

¿Ahora Norma sos? / NORMA: Por eso. Ya se lo dije. Me dice Norma me siento otra” (Kartun, 2019: 143); a ser asumido bajo un deseo de reconstrucción en el que la experiencia vivida se fragmenta, para tomar de ella solo lo que puede volver a implicar felicidad (la pareja). En otras palabras, podemos decir que Norma decide ser la “Titina” que fue cuando era feliz con Chapita, y no aquella que sufrió sus desventuras. Esto es, precisamente, tomar de los “laterales” de la realidad aquellos fragmentos desiderativos que son potencialmente reconstruibles.

En relación con esto, resulta interesante observar el modo en que Kartun reconstruye la historia pasada de la expareja, no solo porque ello nos ayuda a recomponer la trama que subyace en la acción, sino también porque el uso de ciertos procedimientos revelan, en tres momentos particulares, la incidencia del expresionismo en su escritura. Específicamente, la incidencia de un “expresionismo subjetivo o de personaje” (Dubatti, 2022), pues lo que se condensa en tales momentos es la memoria compartida entre Chapita y Norma: las imágenes del pasado en que fueron pareja. En este punto, la potencialidad del recuerdo no se limita a la rememoración anecdótica¹⁰⁰, sino que consigue, en su proyección compartida, desestabilizar el espacio-tiempo presente, en pos de un traslado hacia los inicios de la historia de amor entre los personajes:

CHAPITA: Una pareja de luna de miel a La Falda. Combinación en Alta Córdoba. Un bombito así la recién casada.
NORMA. Náuseas.
CHAPITA: El novio, una valija de cartón asegurada con un cinto y una cámara Gevaert regalo del tío de él.
NORMA: Coche dormitorio: regalo del padre de ella que es ferroviario (Kartun, 2019, p. 160)

El paso del tren por la casilla de guardabarreras delimita la duración del desplazamiento, de manera que en los tres casos se repite la misma fórmula de apertura: “*La luz del tren se les abalanza*” (Ídem: 159), “*Se acerca el tren, al fin*” (Ídem: 174), “*Se acerca el tren*” (Ídem: 180); y la misma fórmula de cierre: “*El tren se aleja*” (Ídem: 160), “*Se aleja el tren*” (Ídem: 175), “*El tren se aleja*” (Ídem: 181). Es así que, gradualmente, Chapita y Norma se reencuentran en su mutua nostalgia. Ambos transitan por la distopía pasada (la opresión en la casa de la mamá de Norma), por el conformismo presente (“difícil” aspirar

¹⁰⁰ Que se produce, sencillamente, en la conversación que los personajes mantienen: “NORMA: En el América... Un domingo... Qué fácil te olvidás las cosas de la vida...” (Kartun, 2019: 167).

a otra cosa, dice Norma en un momento), hasta llegar, en última instancia, a un atisbo de esperanza, producto de la idealización de El Porvenir, que encarna el futuro y reivindica su “utopía módica” (Dubatti, 2016: 62): la del terreno propio, con jardín y con árboles frutales, en el cual poder criar al hijo y vivir como familia.

El espacio subjetivado en escena se territorializa por la conexión entre los territorios aludidos y los modos de existencia que los personajes marcan en ellos, en tanto, por ejemplo, a las relaciones (la hostilidad entre Chapita y su suegra, el amorío entre Cardone y Norma, el reencuentro final entre Chapita y Norma), a los objetos (las chapas usadas, la torta de cumpleaños, el gajo de malvón), y a los sentimientos (la humillación, el deseo, la esperanza). Esto implica que hablar de territorialidad, como apunta Bello, es hablar de una “producción” sobre el espacio, incluso más que del espacio mismo (Cfr. 2004: 99 en Gómez y Hadad, 2007: 17).

En *Rápido nocturno...* tal producción sugiere, como hemos mencionado al inicio, un enfrentamiento entre dos fuerzas opuestas: la macropolítica, propagada por Cardone y por la mamá de Norma; y la micropolítica, irradiada principalmente por Chapita, y en la que podemos incluir, sobre todo hacia el final de la obra, a Norma. Para Dubatti, esta confrontación tiene que ver con un poder mayor que se impone (el de “el reglamento”), y con la resistencia a ese poder (la utopía) (Cfr. Dubatti, 2020: 75). La configuración del orden se vuelve un acto ajeno a los propios deseos: “Los reglamentos siempre los hacen los otros” (Kartun, 2019: 177), dice Norma, resignada; “Tinta malgastada, el reglamento” (Ob. Cit.), la desafía Chapita.

En tanto macropolítica, Cardone y la mamá de Norma comparten el mismo carácter autoritario, lo que Dubatti entiende como una sinécdoque de la sociedad disciplinaria (Cfr. 2020: 75). El primero es quien comanda el espacio de acción de toda la obra, no solo por ser quien allí trabaja (y, por lo tanto, quien está a cargo de la supervisión de los trenes); sino también porque, al recibirla, dispone de las atenciones de Norma, quien recurre al lugar en clave de huida de la casa de su madre y, aunque primero se muestra evasiva, termina siempre por acceder a sus pedidos sexuales.

Además, Cardone muestra un gran afán en imponer la obediencia del reglamento a todos aquellos que pretendan cuestionarlo, como es el caso de “el loco del ferroviario” y “el Loco Chapita”, considerados así, justamente, por ser quienes desafían la autoridad, intentando con ello desestabilizar el orden que impone la macropolítica. Aspiración que no consiguen alcanzar, pues su resistencia constituye una minoría. Se refuerza entonces

el carácter utópico de la micropolítica: “CHAPITA: Si fuéramos unos cuantos los locos...” (Ídem: 168), cuyo efecto busca descentralizar la determinación de “lo que está bien” y de “lo que está mal”, para transformarlo en, como dice Chapita, “Maneras de ver las cosas” (Ídem: 159).

Es este desencanto del maniqueísmo el que consigue exasperar a Cardone, que no vislumbra otras posibilidades además de las escritas en el reglamento: “CARDONE: (...) ¿A quién se le ocurre desacatar el reglamento...? No sé... A algún loquito de miércoles, con perdón, con ganas de llevar la contra...!” (Kartun, 2019: 159). El mismo carácter disciplinario lo irradia la mamá de Norma, quien domina a su hija a través, por un lado, de la necesidad (que Chapita considera manipulación): “NORMA: Sabías muy bien que yo no la podía...Que ella sola no se arregla” (Ídem: 170) y, por otro lado, del poder que ejerce sobre el territorio que le pertenece, siendo éste no sólo su casa, sino también el terreno completo, aquel sobre el que Chapita y Norma edificaron “la pieza” de la que luego Chapita sería echado. De manera muy similar, tanto ella como Cardone persuaden a Norma, quien se subordina a ellos y reproduce la misma macropolítica que padece: “NORMA: Culpa de nadie. Las cosas son como son. Iluso uno, se le dio por pensar que no” (Kartun, 2019: 170).

Esa “ilusión” abandonada es la esperanza utópica que no logra sostenerse ante lo que Del Águila Tejerina llama “el principio de realidad”, esto es, el desarrollo de la razón que limita el placer porque opta en su lugar por aquello que, aunque restringido, resulta seguro (Cfr. Del Águila Tejerina, 1984: 42). En este sentido, Norma se abstiene de aspirar a mayores expectativas porque se conforma con la “estabilidad” que su madre y que Cardone le ofrecen: el mudarse nuevamente a su casa de soltera, en lugar de permanecer en la pieza que antes compartía con Chapita, implica distinguir “lo útil de lo nocivo” (Ob. Cit.) y optar por la conveniencia de la comodidad, aunque ello signifique perder la independencia conquistada (el vivir “aparte”).

En esta prevalencia de la razón por sobre los sueños, interfiere la fuerza de la micropolítica, la módica utopía que ofrece Chapita cuando habla del lote en El Porvenir, y sugiere un “nuevo comienzo” para él y Norma, una oportunidad de dejar atrás las determinaciones del reglamento, desafiar el orden dado y aspirar a un mejor futuro: “CHAPITA: Ni el nombre de la vida de antes. Señor Furman” (Kartun, 2019: 175). Norma primero se resiste, pues porta macropolítica: “NORMA: Otra vida, difícil...” (Ob. Cit.), pero hacía el final de la obra, en un destello de esperanza en el que ambos personajes

se reconocen nuevamente desde el amor, Norma, como hemos visto, accede a soñar junto a “el Loco Chapita”, a resistirse, también ella, a la macropolítica que la oprime.

En conclusión, *Rápido nocturno...* elabora sentidos diversos que se anclan, por un lado, a una multiplicidad de territorialidades interconectadas y, por el otro, a un enfrentamiento entre una macro y una micropolítica. A través de la historia de Chapita y de Norma, asistimos al despliegue de una cartografía que excede incluso los límites de la obra, y que abarca los procesos de creación de la misma, en conexión con intertextualidades de gran valor simbólico, como el tango y el mito popular. En medio de estas dinámicas, se catalizan sentidos utópicos y distópicos que configuran, a su vez, los cuerpos ucrónicos de los protagonistas, en la medida en que les permite habitar un vaivén entre el pasado que se reconstruye y el futuro que se proyecta. De esta manera, el final esperanzador de la obra deviene en una proclamación de resistencia ante al orden imperante de la realidad presente, en una suerte de batalla ganada entre la conformidad razonable y el deseo utópico.

Referencias bibliográficas

- BACZKO, BRONISLAW, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- DEL ÁGUILA TEJERINA, RAFAEL, *Crítica y reivindicación de la utopía: la racionalidad del pensamiento utópico*, S/D, 1984.
- DUBATTI, JORGE, «Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura», *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.
- DUBATTI, JORGE, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot, 2011.
- DUBATTI, JORGE, «Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa», *Revista Crítica De Literatura Argentina. El Matadero*, N°10 (2016), pp. 51-67.
- DUBATTI, JORGE, «Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrología argentina», *Actas de las II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, UBA, 2017.
- DUBATTI, JORGE, «Estudio preliminar. Rectángulo de San Andrés, dramaturgia y universo personal: entre la memoria y la utopía», KARTUN, M., *Rectángulo de San Andrés*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2019.
- DUBATTI, JORGE, «Poéticas del espacio en Rectángulo de San Andrés de Mauricio Kartun», *UNIVERSUM*, Vol. 35, N° 2. (2020).
- DUBATTI, JORGE, «El expresionismo teatral como poética abstracta», *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*, S/D, 2022.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Versión española de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-textos, 2000.

GUATTARI, FELIX Y ROLNIK, SUELY, «Subjetividad e historia», *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

GOMÉZ, CESAR. A; HADAD M. GISELA, «Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos>>», IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2007.

HALL, STUART, «Introducción ¿quién necesita identidad?», *Cuestiones de identidad cultural*, España, Amorrortu, 2003.

KARTUN, MAURICIO, *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, 2017.

KARTUN, MAURICIO, *Rectángulo de San Andrés*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2019.

MONÓLOGOS DE “MICROCHIP” Y UNA DRAMATURGIA DISCONTINUA

Gabriela Isabel Román
Universidad Nacional de Misiones
gabyrom84.gr@gmail.com

En todos los planos de la cultura, la posmodernidad y el nuevo momento histórico, la pospandemia, nos dejan como huellas la fluidez, la rapidez, la fragmentación y ciertos hábitos de consumo masivo que trascienden los espacios físicos para encontrar un lugar más transitado en las pantallas, en lo virtual. Este marco habilita a la producción de un teatro breve y micromonólogos que puedan ponerse en escena en espacios reducidos con poco público o a través de una computadora o celular y, además, den lugar a otras formas de acceso, como las redes sociales.

Microchip es una colección de dos antologías de micromonólogos editados por UAIFAI recopilados mediante una convocatoria que tiene como eje la temática de lo virtual, desde un abordaje escénico o desde lo ficcional. El primer corpus presenta a dramaturgos de Santa Fe, y el segundo está dedicado al Litoral (Entre Ríos, Santa Fe, Corrientes y Misiones); los textos de la primera antología fueron puestos en escena en la primera edición del “Festival UAIFAI de Micromonólogos” en el 2023 en Rafaela, Santa Fe y la segunda edición en 2024.

En este trabajo nos interesa, primero, revisar el formato de microteatro desde el abordaje de la dramaturgia de dichas antologías, luego, analizar la noción de “dramaturgia discontinua” en un corpus conformado por textos de las dos primeras ediciones de *Microchip*. Cabe mencionar que esta propuesta se inscribe en el proyecto de investigación “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores. Etapa II” perteneciente al Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones.

Acerca del microteatro

El monólogo se convierte en una de las formas más utilizadas del drama y el humor actual ya que su representación puede tomar distintos matices de acuerdo al escenario y al público.

Si miramos rápidamente la historia del teatro podemos reconocer que el monólogo constituye una parte de una obra mayor, una escena o parte de ella, como el cierre de *Antígona* de Sófocles o el clásico dicho por Hamlet de Shakespeare; desde el Naturalismo

y hasta mediados del siglo XX, esta manera de hacer teatro es reinventada para lograr mayor verosimilitud. Como es harto sabido, el siglo XX y a partir de las Vanguardias, la ruptura de la forma se hace protagonista del arte en general, y el cuerpo comienza a tomar otro lugar en los escenarios, pensamos por ejemplo en *Acto sin palabra* de Samuel Beckett o la presencia de la poesía y la sinécdoque corporal en *No yo*.

Laura Fobbio (2009) realiza una breve historia de la especie en Argentina en la que destaca a las décadas del 60 y 70 como los momentos de explosión de monólogo o monodrama en los escenarios del país, y en los 80 el unipersonal o el *one (wo)man show*; finalmente en los 90 se da una hereogeneidad de formas de experimentación (pág. 20). Especial interés adquiere el que denomina “diálogo transvestido” (Fobbio, 2009: 33), es decir, encubierto ya que pone a funcionar la relación actor-espectador mediante la interpelación e interacción. El monólogo toma dimensiones diversas como las autobiográficas de recital, monodrama, unipersonal, melólogo; el biodrama que crea Vivi Tellas, el teatro documental que puede darse mediante la voz de un solo actor, el *stand up* y las distintas maneras de improvisación, desde la convención clásica a la puesta en escena de personajes de dramaturgos reconocidos o iniciales que tienen un carácter técnico, reflexivo, lírico.

En el 2009, en España, se da un fenómeno llamado “Microteatro” conformado por un lugar con múltiples espacios donde se presentan obras breves de 10 a 15 minutos y una sala común tipo bar/restaurant; este formato lo traen al país, en 2017, María Figueras, Julieta Novarro y Mercedes Scápola: “Microteatro es un proyecto revelador, en la medida que conceptualiza, desde la poética del tiempo y el espacio, en una suerte de zapping escénico, los rasgos de inmediatez que atraviesan a la sociedad actual, un fenómeno expandido a la vida urbana” (2022. S/D pág.).

El proyecto arranca con dramaturgias españolas y luego con la selección de textos locales con temáticas como “muertos, amor y sexo”. Este concepto de microteatro se instala como un producto comercial y gastronómico con carácter artístico de calidad.

La pandemia pone en auge todas las formas de hacer teatro monologado; la necesidad y la urgencia de los agentes culturales moviliza la escritura de dramaturgias de distintas temáticas y puestas en escena grabadas o en *vivo online*. En este contexto nace Teatro UAIFAI como un espacio de resistencia, en palabras de Marcelo Allasino uno de los

fundadores¹⁰¹, y como una alternativa ante las salas cerradas y las necesidades escénicas de los artistas. El perfil de las obras presentadas es la de hacer teatro *on-line* en vivo. Las dramaturgias de los que conforman el proyecto son las de los organizadores, primero, y luego textos de dramaturgos de distintas latitudes que se presentan a las convocatorias. Las primeras producciones son obras puestas sobre un escenario ante público presente y luego adaptadas a la virtualidad como “La tortuga” de Marcelo Allasino, pero se crean otras pensadas para la propuesta de teatro UAIFAI como *Llegué para nacer* de Lalo Moro y Tatiana Santana que es la primera obra pensada para la virtualidad, además de *Mis palabras* y *Cómo matar a Pablo* de Allasino.

Acerca de la dramaturgia discontinua de *Microchip*

Para este trabajo seleccionamos un corpus de las dos primeras ediciones ya que dan cuenta de los orígenes del proyecto mayor que es Teatro UAIFAI y *Microchip*, además de su aproximación territorial. La temática inicial tiene que ver con la virtualidad y en este orden los dramaturgos que publicaron insertan la problemática en una doble mirada: como lenguaje escénico y como *leitmotiv*.

Microchip es nuestra primera antología de micromonólogos teatrales elegidos por convocatoria abierta y se constituyó en el impulso ideal para iniciar una compilación que se expanda geográficamente desde Rafaela hacia otros territorios. Tal es el caso de este libro, edición Litoral, en el que autores de Santa Fe, Entre Ríos, Misiones y Corrientes convergen con una mirada en común a través del misticismo, vírgenes, diosas guaraníes, una estatua que habla, la Fiesta del Chamamé, la eterna disputa sobre el lenguaje inclusivo, canoas de madera, el ritmo de los lisos y un cuerpo virtual que entregado al río Paraná...se pregunta si efectivamente lo es. Quizás paisaje/virtualidad sea todo un mismo delirio. (Allasino-Prato, 2023b: 5 –Segunda Edición)

Antes de abordar los monólogos queremos revisar lo que llamamos “dramaturgia discontinua”, noción que, en esta oportunidad, se ajusta a la forma dramática escrita, literaria y se la entiende desde la base del fragmento. Una escritura dramática discontinua es la que se forma en una estructura compuesta de pedazos que se acercan, se ensamblan a la manera de bricolaje, un texto que se crea en la irrupción y en la combinación, que se da en el quiebre donde aparece algo externo/nuevo/distinto con una territorialidad nueva, móvil, infinita de acuerdo a los procesos que los actores, los directores, los espectadores

¹⁰¹ Cf. <https://teatrouaifai.com>

puedan encontrar en la formación de sentidos. Se crea a partir de múltiples umbralidades. Por ello, es una dramaturgia compuesta de unidades móviles, de traslación perpetua. En la continuidad y en la discontinuidad del texto dramático se reconoce el pasaje de un territorio que se desterritorializa y se vuelve a territorializar de manera infinita.

En “La tecla” de Josefina Bértoli nos encontramos con un monólogo que narra los conflictos que tiene el personaje para vincularse socialmente; la Pandemia y las nuevas maneras de relaciones dan lugar a un doble plano: el encierro físico crea un espacio cuyos límites no son permeables, no permiten la entrada de lo que viene de afuera; del mismo modo aparece el encierro como acción individual de no tener contacto con nadie sin restricciones espacio-temporales. Este tema-problema generó un nuevo sujeto social (¿o asocial?) que el monólogo recrea: “Miré la pantalla, la tecla. La tecla es como un telón. Y yo lo podía bajar o subir” (Bértoli. 2023a: 8) La tecla es el umbral, el pasaje instaurado de discontinuidad del límite de abrir o no la interacción entre dos espacios aparentemente físicos (la casa del monologante, el aula de escritura al que quiere participar), pero también dos espacios virtuales en otro orden (su soledad y estar con otros).

La palabra “tecla” es el punto de inflexión, y acá nos resuenan las palabras de Camblong cuando dice: “El umbral abre el sentido...liminar: algo que comienza, que se inicia...límite, marca de discontinuidad...liminar, inicio de la continuidad” (2003: 24). Después de atravesar el miedo, el monologante presiona la tecla, pasa el límite a la vez que genera otro, coloca en su foto de perfil a su perrita y no interactúa con los participantes más que en la escucha y luego enviando sus textos para ser leídos por otros. La experiencia narrada exhibe la convivencia de distintos territorios discontinuos que se dan en simultáneo como capas fragmentarias de una realidad que acá la vive un sujeto, pero que se proyecta en miles en el contexto de aislamiento.

Otro aspecto que queremos mencionar sobre cómo se da la dramaturgia discontinua es el inicio y el cierre, momentos escénicos, generalmente, que apuntan al trabajo del director/actor. Antes de la acotación donde describe el espacio escénico aparece una reflexión:

La manifestación del miedo frente a una pantalla parece a veces desmoronarse un poco. En el caos y el encierro también está la posibilidad de romper. La tecla, intenta mostrar eso, la posibilidad de ser a través de una pantalla. Ese otro telón que se abre y puede liberar. El escape tranquiliza. Apretar y huir en un clic. (Bértoli. 2023a: 7)

La pregunta es cómo funciona esta introducción en la escritura, en las decisiones de quienes ponen en escena cuando entendemos que el texto es un teatro en potencia, virtual, que imagina -a veces- cómo se presenta en el escenario; el desvío de la voz de la dramaturga para ubicarse en la temática funciona como un habla dialéctica que instaura un momento de discontinuidad, síntesis del pensamiento, de la narración, de la acción, un pensamiento viajero que engendra luego al cuerpo. El personaje cuenta su experiencia y las sensaciones vividas ante la situación de ingresar a una clase-taller, sus miedos y soluciones. La fragmentación da lugar a una obra que se compone de escenarios posibles, la reflexión filosófica, la voz -quizás- del actor como tal, la narración en la del personaje y la acción que conjuga un cuerpo transgredido por las formas, como lo observamos en la acotación final: “Se pone una máscara de perro, sus manos tiemblan, se sienta frente a la computadora, aprieta la tecla, se enciende la cámara”. (Bértoli. 2023a: 11)

“El paisaje perfecto” de Valeria Díaz es un monólogo que responde a los parámetros más convencionales: una mujer que le habla al público, sobre el escenario una silla y una caja, su palabra está en presente, es la acción de una aparente mujer que piensa, siente, ama, vive, pero desde los recuerdos que se almacenan en una caja con chips que se va cambiando a lo largo de la escena; cada dispositivo le permite reconstruirse. La irrupción del chip produce movimiento en el relato, en la acción y en el cuerpo de la monologante. Para abordar este texto recuperamos las palabras de Giménez acerca de lo utópico, lo distópico, lo ucrónico:

A tal efecto, adquiere relevancia la tensión del sentido por sobre las variantes de la estructura formal: hay multiplicidad desde el momento en que el lector detecta la discontinuidad, la señal del intersticio entre fragmentos heterogéneos. Para ello, no es necesario que el texto elabore los caracteres plenos de una utopía, de una ucronía o de una distopía, sino solamente que simbolice algunos de sus posibles aspectos. Se trata, así, de un efecto de lectura que procede por sinécdoque: un solo fragmento puede reconstruir múltiples imágenes del imaginario, redes semióticas acuñadas en la memoria y recuperadas en el acto de lectura. (Giménez. 2025: 33)

En un diálogo con el texto anterior, la voz de la mujer en “El paisaje perfecto” es la vida de adentro, el espacio de lo íntimo desde la perspectiva psicológica y desde allí construye un universo cuyos intersticios generan fragmentación utópica, distópica, ucrónica: “Casi todo lo que pienso, desde que despierto hasta que me duermo a la noche, es recuerdo ¿Qué podría soñar en este mundo incendiado? No lo sé. Quizás pongo excusas y me

hundo en la desesperación” (Díaz. 2023a: 12). La identidad se queda estancada, el habla viaja en distintos fragmentos de un pasado feliz para ignorar la superficie de un presente que se avizora caótico, el mundo se queda sometido al movimiento de un dispositivo electrónico que entra y sale del único espacio que quiere habitar: su cuerpo.

Utopía y ucronía dialogan mediante el elemento irruptivo: “De los momentos felices, guardo en pequeñas cajas cuatro o cinco chips de treinta y dos gigas. Es mucho, dirán, pero si lo pienso más detenidamente, se darán cuenta que no lo es tanto para alguien de treinta años” (Díaz. 2023a: 13). En fotos, videos de momentos capturados, fraccionados, seleccionados está la realidad virtual y sensible que captura el instante de una verdad añorada, re-vivida en cada chip que se coloca en la nuca.

Cada monólogo de la colección en general, pero este en particular, nos muestra la idea de que el individuo es un fragmento íntegro, autónomo que necesita de “otros” (como él) para configurar su universo, su entorno y su ser (Román, 2019). La monologante recurre a los instantes felices que vivió con otros y desde ahí se constituye, una actualidad otra, automatizada, una que parece muerta, pero en realidad continúa al ritmo del entorno. Quizás estemos frente a una perspectiva de la vida actual. El hombre, su lengua, la cultura y la sociedad se conforman en fragmentos, en segmentos. El arte y la filosofía se sirven de ello, lo exponen, lo re-presentan de una manera también fragmentada (Nancy 2003).

“A su vez, el amor tiene mucho de memoria (Se coloca un chip en la nuca. Cierra los ojos, vuelve a abrirlos) Capas de información: procesando” (Díaz. 2023a: 13), este es el inicio de un segmento de su vida: la experiencia del amor ¿vivido, platónico, deseado? Los fragmentos se eligen de la arbitrariedad de la experiencia, de la selección y la combinación; una selección de trozos (de la memoria, del contexto, de posibles agenciamientos infinitos) que un sujeto toma y ensambla con otros para formar un texto abierto, móvil, múltiple.

Habita un recuerdo que se repite en su memoria cada vez que quiere estar cerca de su amado, los detalles de su cuerpo, las conversaciones-discusiones, la salida al bar a tomar cerveza, las personas sentadas alrededor de ellos, las sensaciones del instante, los pensamientos que le vienen mientras lo observa, el sueño de una casa llena de bonsáis, el amor como una totalidad y a la vez un vacío. Este fragmento, al interior del monólogo, es una recreación utópica de un posible recuerdo que es presente ante la inclusión del dispositivo: “Quisiera que mis pupilas proyecten en las tuyas cómo veo estas cosas que para mí significan demasiado, así, sin palabras. Siempre. Quisiera que te veas en ellas,

que percibas el presente como un paisaje perfecto. Por eso el recuerdo de esta noche, aún sin terminar, ya ha ocupado 4 gigas. (Se quita el chip y queda en silencio)” (Díaz. 2023a: 17)

¿Podríamos decir que el territorio que habita el primer personaje monologante responde a un expresionismo objetivista y el segundo a un expresionismo subjetivista (Dubatti, 2022)? Considerando que en el primero hay una representación subjetiva de un hombre que da cuenta de las formas de vincularse de muchas personas en el contexto de Pandemia y posiblemente del artista también; en el caso del segundo monólogo la conciencia y la subjetividad del personaje crean un espacio propio, no así si entendemos la acción de “colocarse y sacarse un chip” tan propio de la vorágine del hombre actual ante la vida. ¿Acaso estas nociones pueden, en realidad verse en ambos territorios dramáticos? En esta lógica subjetiva encontramos la multiplicidad de fragmentos que tornan a cada escritura móvil, discontinua.

En la edición “Litoral” los territorios no solo responden a subjetividades que crean un espacio en que habita entre el monologante y lo tecnológico-virtual (problemática de *Microchip*) sino que las fronteras territoriales exhiben a sujetos inmersos en una geografía particular. La multiplicidad que provocan las irrupciones narrativas, el léxico, el escenario, las oscilaciones conciencia-inconciencia de los personajes hacen a la discontinuidad dramática, al movimiento perpetuo de la escritura, primero, y de la obra después. En los monólogos anteriores tomamos como punto de irrupción un objeto tecnológico: la tecla, el chip; en los dos textos de “Litoral” el río.

“Río liso” diseña una cartografía de un fragmento de la ciudad de Santa Fe (parte del bar en el *boulevard* Pellegrini, Plaza Pueyrredón, Güemes, la Casa de la Cultura, Estación Belgrano, el puente colgante, la ruta 168, El Yacht Club, el río) en la que el monologante recorre mientras los efectos del liso (término santafesino para nombrar a la tirada de cerveza) y el robo de su computadora/mundo lo llevan hasta su inmersión al río: cuando sale descubre su computadora encendida y un pescador con una caña.

El recorrido genera una superficie multiplicada, esquizofrénica en un acontecimiento que se vuelve regresión infinita al río, del bar al río, del caos a la calma, de la escritura a la pérdida de la palabra. La recuperación de su identidad, la conformación de su existencia territorial es el agua, el liso: “Me quedo ahí mojando mis dedos gordos en el agua marón. El olor a río es indescriptible. Ni lindo ni feo. Único. Una mezcla de sáballo, de tierra, de mosquitos, de correntada y cerveza” (Bértoli. 2023b: 8). Una semiosis que le permite al

personaje territorializarse y desterritorializarse de manera constante, transitar del cuerpo a lo incorpóreo gracias a la designación de sentido que le otorga el río, el liso a su subjetividad; dos proposiciones semánticas que llevan a pasar de la continuidad a la discontinuidad en la acción del monologante, lo conducen a la proliferación de todo lo que ya es y lo que además, en su devenir animal, puede ser.

En eso, una mojarrita toca mi dedo. Parecía que me había olvidado un poco el por qué estaba ahí. La angustia vuelve a morder el anzuelo y peleo para no salir del agua. Pero es tarde, debo abandonar el río, dejar mis escamas y volver a la piel. Voy saliendo mojado y deshecho. Y como un feriado de copo de azúcar, mi computadora aparece en la orilla. Miro a todos lados. No hay nadie. Abierta y apoyada sobre mis zapatillas. La reviso y está intacta. Me siento pleno. El río salió por completo de mi boca. (Bértoli. 2023b: 8-9)

Las singularidades (Deleuze, 2010) instauran los verdaderos acontecimientos, la génesis de los individuos que se actualizan en su devenir, que muestran los caracteres de lo propio y del mundo. En esta forma de darse el expresionismo subjetivo encontramos un proceso de auto-definición, auto-unificación del sujeto, que es siempre móvil y se desplaza paradójicamente por un territorio geográfico, cultural, personal para conseguir potenciar las superficies desde donde habla, desde donde es. La dramaturgia nos muestra un modo de comprender la narración y el fluir de la conciencia desde la acción con dos términos que irrumpen para dar lugar a la discontinuidad desenfrenada.

En “Panambí” de Horacio Vera la dramaturgia discontinua se da tanto al interior del monólogo con en las irrupciones sobre el territorio que propone el personaje, el pasaje de un estado a otro, como también en la propuesta escénica y la posición del monologante ante ella. Lo tecnológico aparece como lenguaje que completa la narración (en otros monólogos tanto de la edición “Santa Fe” como en la “Litoral” los efectos de lo tecnológico se suman como parte de la ficción, la interviene¹⁰²).

Una canoa de madera yace sobre una cortina de plástico marrón. Sobre el fondo, una proyección audiovisual de la selva misionera. Sobre el río falso, botellas vacías y papeles higiénicos. La luz cálida y el canto de las chicharras presentan un día caluroso. Panambí, una chica trans vestida de diosa guaraní, emerge de la canoa.

¹⁰² Por ejemplo, en la versión “Santa Fe” en Ludista el personaje de Raquel interactúa con una voz en off y una pantalla; en “Una pequeña flor” se recrean las reuniones virtuales escolares, en la pantalla aparecen las imágenes de otros participantes con los que el personaje construye su monólogo. En “Litoral”, “La Greco” una estatua que cobra vida se sienta frente a una pantalla, en “Mundito literario” la única luz que ilumina a la actriz es la pantalla de una computadora, y en “Los finales de los efectos” hay una proyección en el fondo del escenario del Río Uruguay.

Panambí: Aquí es donde vengo todas las noches. Al río. A este montón de plástico extenso. Marrón. Dulce. Artificial. Nací en Misiones hace 30 años. La abandoné a mis 20 para vivir en Buenos Aires y conocerme mejor a mí mismo. Me puse “Panambí”, que significa mariposa en guaraní. Significa también “libertad” y “transformación”. (Vera. 2023b: 20)

Acá traemos, desde este monólogo un fenómeno que está en los inicios del proyecto de *Microchip*, la inclusión de lo virtual y lo tecnológico desde el lugar que el artista lo quiera incorporar.

Lo virtual simboliza una idea, el germen, el crecimiento, la manifestación de algo que tiene potencialmente la fuerza de ser representado. El escenario es el espacio virtual de la representación, la puesta en escena es la representación virtual del texto, el personaje textual es un personaje virtual, los lenguajes propios del espectáculo; escenografía, iluminación, coreografía, interpretación escénica, espacio sonoro..., todos los ámbitos del diseño interactivo, actúan como contenedores virtuales siguiendo la trayectoria indicada en el texto o partitura, como sus posibilidades múltiples de materialización para alcanzar un determinado status poético. (González Cid. 2022: 2)

Lo tecnológico y lo virtual como lo propio, lo inmanente, lo tradicional. El texto dramático como una virtualidad del escénico. Se incorpora lo tecnológico-digital a las puestas en escenas como “video escena”, un lenguaje más que crea fragmentación y discontinuidad para dar lugar a poéticas multiplicadas de sentido, lo que genera una manera diferente de experiencia convivial. La inclusión de la tecnología o lo digital abre puertas a escenas que juegan con la idea de actores reales y virtuales, cuerpos presentes y abstractos. Esta posibilidad que lo tecnológico trae al teatro cobra protagonismo en el confinamiento donde la necesidad de producir y consumir teatro lleva a artistas y grupos a buscar nuevas alternativas y en este caso a usar las aprendidas como elemento poético. En cada texto analizado y con fuerte evidencia en este, vemos la aparición de lo que Dubatti (2020) llama liminal. Los monólogos de *Microchip* son teatro virtual liminal. La pantalla de fondo con el paisaje misionero, el sonido de las chicharras, la canoa y el río falso aparecen como procedimientos escénicos que rompen la ilusión de lo verosímil, por un lado, y crean una superficie de tensión en la identidad y en la construcción del personaje trans, diosa extrajera en Buenos Aires que arma un escenario artificial como refugio.

Estas superficies (Deleuze, 2010) dan lugar a la multiplicidad de sentidos que el espacio, el cuerpo, los objetos, la narración, el mito como fragmentos, le otorgan a una

singularidad que puede ser captada en su existencia como voz propia de un sujeto, o en su distribución, como la realidad subjetivada de una comunidad prolongada en una dirección determinada por el cuerpo y el espacio: una mujer trans que huye de su provincia para ser quien de verdad es sin ser juzgada, una mujer trans que necesita de la aprobación de la figura que más lo rechaza: su papá:

La proyección de la selva misionera sobre el fondo blanco cambia a distintas postales de Buenos Aires.
¡¿Tanta escenografía para esto?! ¡¿Cuántas imágenes ya creé para engañarme?!
¡¿Cuántas lagunas mentales?! Un curso de agua donde todo es ficticio pero solo yo le doy valor. Y eso es lo que importa.
Toma un teléfono celular de su bolsillo y marca un número. Llama.
¿Hola? (Pausa) Pa... (Pausa) Soy yo, Ulises... (Pausa) Me reconociste...
(Pausa) (Vera. 2023b: 21-22)

Lo virtual, lo real, lo artificial, la vida en Misiones, en Buenos Aires, Ulises, Panambí son pliegues de fragmentos que se separan en una plenitud con un sentido propio y se vuelven a unir como en el movimiento de un caleidoscopio como totalidad; un sistema infinito de singularidad en convergencia con un orden aparentemente limitado en el que el monologante se efectúa para ser expresado, para existir, para resistir.

¿Puede existir una conclusión?

La respuesta a esta pregunta cuasi retórica es: a veces sí, necesariamente, a veces no. Hemos seleccionado cuatro monólogos de *Microchip* para pensar una categoría que pretende seguir desarrollándose: dramaturgia discontinua. De cada texto abordamos algunos pocos aspectos que seguramente algún investigador más podrá explotar, lo mismo de las otras obras de la colección. Acerca de la definición debemos decir, ya que apenas lo mencionamos, que la dramaturgia discontinua es necesariamente liminal, juega con las formas convencionales, narrativas, poéticas, con las irrupciones semánticas que disparan el texto a otras dimensiones, incorpora otros lenguajes, en el caso de estas ediciones, lo tecnológico. Abrimos, para luego continuar en próximas escrituras la siguiente cita del maestro:

Llamamos liminalidad, en sentido más extenso, a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción-no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético... representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética/transteatralización; convivio/tecnovivio, etcétera. También la tensión

del teatro con las teatralidades de la fiesta, el rito, la vida cívica, la salud/terapia, el deporte, el sexo, la moda, el juego, la ciencia, la educación...liminalidad entre lo dramático y lo no-dramático. (Dubatti. 2022: 81)

Bibliografía

- ALLASINO-PRATO (Compiladores), *Micromonólogos*. Edición Santa Fe. Rosario, Editorial UAIFAI, 2023a.
- ALLASINO-PRATO (Compiladores), *Micromonólogos*. Edición Litoral. Rosario, Editorial UAIFAI, 2023b.
- BARTHES, R., "Literatura y discontinuidad". En *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- BLANCHOT, M., *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973.
- BLANCHOT, M., "El pensamiento y la exigencia de discontinuidad". En *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros, 2008, 1-10, 1973.
- BLANCHOT, M., *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- CAMBLONG, A., *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- DELEUZE, G., *La lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós. (1969): 2010.
- DUBATTI, J., "El expresionismo teatral como poética abstracta". En *Seminario Perspectivas de teatro comparado en Juan Carlos Gené, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun*. S/D, 2022.
- DUBATTI, J., "Acontecimiento, liminalidad, territorialidad". En *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. España, Gedisa, 2020.
- FOBBIO, L., *El monólogo dramático: interpretación e interacción*. Córdoba, Comunicar-Arte, 2009.
- GIMÉNEZ, V., *Una propuesta de lectura desde los intersticios: lo utópico, lo ucrónico y lo distópico como fragmentos catalizadores en Rectángulo de San Andrés de Mauricio Kartun*. [Tesina de Licenciatura en Letras]. Universidad Nacional de Misiones, 2025.
- GONZÁLEZ CID, L., "Teatro y virtualidad. Hacia una transgresión del modelo presencial". *Human Review. Revista Internacional de Humanidades*. Vol. 15. N°6. 1–12, 2022. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4339>
- NOVARRO, J., "Microteatro: la experiencia escénica íntima que se convirtió en un fenómeno social y se potenció luego de los confinamientos de la Pandemia" / Entrevistado por Pablo Mascareño. *Diario La Nación*, 2022.
- NANCY, J. L., "El arte, fragmento". En *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003, 181-206, 2003.
- ROMAN, G., *El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W Amable*. [Tesis Doctoral]. Universidad Nacional de Misiones, 2019.

TEATROS PARA LAS INFANCIAS Y LAS JUVENTUDES

TEATROS EN DISTINTOS ESPACIOS/CONTEXTOS DE FORMACIÓN

ABORDAR EL TEATRO DESDE LOS ENFOQUES DECOLONIALES: ALGUNAS PROBLEMÁTICAS EN LA CLASE DE LITERATURA

Viviana Da Re
UNIFE, UNLZ
vivianadare@unife.edu.ar

Gabriela Fernández
IAE, UNIFE, UNLZ
circe2@gmail.com
gabriela.fernandez@unife.edu.ar

A manera de introducción

Tradicionalmente el teatro (o con mayor frecuencia, el texto dramático) se constituye en objeto de estudio en el aula de literatura. Esto supone una serie de mediaciones, operaciones de interpretación y lectura que resitúan al texto ubicándolo en un ámbito de circulación diferente, proponiendo alternativas de sentido vinculadas a un modo de leer propio del contexto de enseñanza en el que se producen las coordenadas de sentido y el análisis de la materia textual o dramática. Nos interesa indagar acerca de la producción de esas lecturas situadas teniendo en cuenta la perspectiva decolonial. Si la categoría de política de la diferencia, planteada por Jorge Dubatti, nos permite ponderar cómo se producen en otros entornos reapropiaciones y refuncionalizaciones del teatro universal en nuevas obras y puestas, entendemos que nuestras lecturas situadas también pueden construir, en el abordaje de ese *corpus*, esa política de la diferencia. Las perspectivas decoloniales han de servirnos, entonces, para indagar acerca de esa construcción que realizamos desde un enclave espacio-temporal que oficia de lugar de enunciación y que plantea, al mismo tiempo, un posicionamiento político y una intencionalidad didáctica. En esta dirección, el trabajo que aquí presentamos se propone la reflexión acerca de las prácticas docentes y los presupuestos de lectura que se han desarrollado en nuestras clases de literatura en el marco de la formación en la carrera de Letras. Las asignaturas que abordamos y en las que llevamos adelante nuestro trabajo suponen la conformación de un corpus de textos originalmente escritos en lenguas extranjeras que, a partir de la mediación de la traducción, se configuran como objetos de estudio en el encuadre de los enfoques que seleccionamos como marco de referencia. Así, desde la literatura comparada/teatro comparado y perspectivas decoloniales nos ocuparemos del teatro, como parte sustancial de las elecciones que conforman ese corpus.

Nos referimos, puntualmente, a textos del teatro europeo que, como textos dramáticos, nos orientan hacia diversos recorridos de análisis y lecturas críticas.

Las consideraciones que expondremos en estas páginas deben ser ponderadas como el pensar acerca de un hacer, como una serie de interrogantes que nos formulamos en la planificación y puesta en marcha de nuestras prácticas y en las opciones de interpretación que seleccionamos para dar cuenta de los textos. En tal sentido, preguntarnos acerca de los enfoques, las elecciones de obras y de modos de leer resulta un paso necesario y, a la vez, esclarecedor, en términos de la construcción de conocimiento a la que aspiramos y la fundamentación de esas decisiones didácticas que llevamos adelante.

Acerca del marco teórico

Como dijimos con anterioridad, el objeto de estudio que tomamos es el texto dramático, es decir un constructo verbal que puede ser analizado a partir de los sentidos que potencialmente pueden construirse a través de la palabra. En esta dirección, sabemos que la literatura comparada, como disciplina que nos orienta, favorece la indagación y, en mayor grado, el teatro comparado proporciona categorías específicas que nos invitan a pensar las travesías y la recepción de esos textos como parte de un amplio diálogo que excede fronteras nacionales. Ambos nos permiten encarar problemáticas como la traducción, la adaptación, la periodización, los vínculos -dado el recorte de nuestro corpus- entre Europa y nuestra América, en virtud de la circulación de textos, poéticas, modos y circuitos de recepción.

Las perspectivas decoloniales, desde nuestro punto de vista, entran con el comparatismo a partir de diversos puntos de contacto. Apelamos, para esta explicación, a las palabras de Domínguez, Saussy y Villanueva, que retoman a Walter Mignolo: en tanto la crítica y la teoría poscolonial son un proyecto de transformación académica al interior de la academia, el giro decolonial implica un proyecto de *desprendimiento*. Esto significa revisar y cambiar las ideas hegemónicas sobre el conocimiento y, por tanto, las ideas sobre el “deber ser” de las actividades y construcciones intelectuales humanas (la economía, la ética, la filosofía, la tecnología, la organización de la sociedad) (2016, p. 86). Así delimitado el ámbito de lo decolonial, los autores apelan a las formulaciones de Raimundo Panikkar en torno a la filosofía comparada y, a partir de ellas, proponen el planteo de una *literatura comparada imparativa*. Este término, del latín *imparare*, significa *hablar abiertamente, negociar* y esto implica la idea de una postura que pueda

entrar en diálogo con las formulaciones más diversas, que pueda aprender de ellas sin establecer jerarquías o proponer hegemonías. A su vez, esta práctica se vincula con la noción de *hermenéutica diatópica* (planteada por Panikkar y utilizada por Walter Mignolo), entendida como

un método de interpretación necesario cuando la distancia a superar no existe dentro de una única cultura (hermenéutica morfológica) o a lo largo del tiempo (hermenéutica diacrónica), sino ‘entre dos (o más) culturas que han desarrollado independientemente, en espacios diferentes (*topoi*) sus propios métodos de filosofar y maneras de alcanzar la inteligibilidad, así como las categorías adecuadas’ (2016, p. 94).

Nuestra preocupación constante, en tanto docentes-investigadoras, se centra en la interrogación acerca de los marcos teóricos más adecuados para pensar la *diferencia*. Con esta noción aludimos, de manera específica, a la disparidad —académica, política, económica y epistémica— que separa los espacios hegemónicos de producción y enunciación del conocimiento de aquellos situados en el Sur global. Esta desigualdad nos coloca ante la necesidad de un posicionamiento explícito: entendemos los ámbitos institucionales y académicos de producción de saber como espacios intrínsecamente políticos. Desde allí, asumimos un descentramiento crítico que permita visibilizar que saberes, categorías y conceptos no son entidades neutras, sino constructos históricamente situados que exhiben —y en ocasiones ostentan— las marcas de su propia producción. En este marco, la mirada imparativa puede pensarse como un punto de intersección entre la literatura comparada y los enfoques decoloniales. Esa confluencia admite diversas modulaciones. Entre ellas, los autores citados destacan el proyecto de “provincializar Europa” de Dipesh Chakrabarty (2000) y la convocatoria a la descolonización de las mentes y de las categorías intelectuales europeas formulada por Armando Gnisci (1998). En esta línea, “una literatura comparada imparativa no se detendrá al deconstruir y superar el eurocentrismo, sino que se ocupará de todo tipo de etnocentrismos alrededor del mundo, así como de imperialismos no europeos” (2016, p. 101).

En correlato con lo anterior, la categoría antes mencionada, la *hermenéutica diatópica*, ofrece un anclaje teórico para la trama comparatista que articula reflexión y práctica. La noción de *topos* no se refiere solamente a una localización espacial, sino a un horizonte cultural, histórico y epistémico desde el cual se produce y se interpreta el conocimiento. Desde esta perspectiva, la espacialización opera como una estrategia de análisis que habilita mapeos capaces de hacer visible la *diferencia* que antes señalamos: un diseño

cartográfico que delimite zonas de centro y periferia y que permita identificar los itinerarios —con frecuencia unidireccionales— de circulación y legitimación del saber. Esta hermenéutica, cuya formulación inicial se debe al ya citado investigador Raimon Panikkar, ha sido reapropiada por diversos autores y autoras, de modo que a la inicial inflexión cultural y filosófica se han sumado otras aristas. Así, Boaventura de Sousa Santos aporta una mirada que hace foco en el conflicto epistémico, histórico y geopolítico:

Comprender una determinada cultura desde los *topoi* de otra cultura puede resultar muy difícil, si no imposible. Por tanto, propondré una *hermenéutica diatópica*. En el campo de los derechos humanos y de la dignidad, la movilización de apoyo social a las reivindicaciones emancipatorias que estas potencialmente contienen solo se pueden lograr si tales reivindicaciones se han apropiado en el contexto cultural local. La apropiación, en este sentido, no se puede obtener por medio de la canibalización cultural. Requiere un diálogo intercultural y una *hermenéutica diatópica*. La hermenéutica diatópica se basa en la idea de que los *topoi* de una cultura individual, no importa lo fuertes que sean, son tan incompletos como la cultura misma. Semejante incompletud no es visible desde dentro de la propia cultura, puesto que la aspiración a la totalidad induce a tomar la parte por el todo. El objetivo de la hermenéutica diatópica no es, por tanto, alcanzar la completud —puesto que este es un objetivo inalcanzable— sino, por el contrario, elevar la conciencia de la recíproca incompletud a su máximo posible entablando un diálogo, por así decirlo, con un pie en cada cultura. Aquí reside su carácter *diatópico* (2010, p. 72-73).

De la hermenéutica diatópica a la pluritópica: implicancias para el teatro comparado

Entendemos que la hermenéutica diatópica ofrece una herramienta cardinal para el comparatismo al concebir la práctica interpretativa como un ejercicio que pone en relación *topoi* culturales que son irreductibles. En este marco, ninguna tradición teatral puede asumirse como horizonte universal de inteligibilidad; cada forma escénica se encuentra inscrita en un entramado histórico, simbólico y epistémico situado. Comparar, leer, interpretar implica, entonces, reconocer la incompletud recíproca de esos horizontes y evitar la apelación a categorías hegemónicas.

Sin embargo, a partir de la propuesta de Mignolo (2016), la incorporación de la perspectiva pluritópica introduce un desplazamiento adicional. Si la hermenéutica diatópica subraya la relación entre *topoi* diversos, la pluritópica enfatiza que tales *topoi* se encuentran estructuralmente organizados por la matriz moderno-colonial de poder. En el campo teatral, esto supone reconocer que las categorías dominantes, desde las más

usuales —“drama”, “autor”, “texto”, “representación”, “puesta en escena”— hasta las más sofisticadas, emergen de una historia específica que se constituyó como paradigma y/o cuerpo teórico universalmente válido.

Desde una perspectiva pluritópica, el teatro comparado no puede limitarse a establecer diálogos entre tradiciones, sino que debe interrogar las condiciones geopolíticas que regulan qué formas son legibles como “teatro” y cuáles quedan relegadas a otras categorías (ritual, performance comunitaria, formas parateatrales, prácticas culturales). La comparación se convierte así en una intervención crítico-política sobre los regímenes de visibilidad y legitimación que organizan el campo.

Este desplazamiento tiene consecuencias directas para la docencia universitaria. La clase de literatura en la que se abordan los textos dramáticos no es un espacio neutral de mediación: es un *locus* de enunciación inserto en circuitos históricos de validación epistémica. La adopción de una perspectiva diatópica implica reconocer la pluralidad de horizontes escénicos y dramáticos; adoptar una perspectiva pluritópica exige, además, cuestionar la centralidad del canon que estructura el currículo y revisar las jerarquías implícitas en los modos de enseñar y clasificar las prácticas teatrales y dramáticas.

En este sentido, el tránsito de la hermenéutica diatópica a la pluritópica no supone una sustitución, sino una profundización o intensificación crítica: del diálogo intercultural se pasa a la problematización de la colonialidad —estructural— que regula las condiciones mismas de ese diálogo.

El teatro en la clase de literatura: algunos enclaves para considerar

Tras esta explicitación de nuestro marco teórico y la presentación de la categoría de *hermenéutica pluritópica* como nodo de sentido para el planteo y análisis de nuestras prácticas docentes, vamos a exponer nuestra hipótesis central. Los planteos que proponemos se vinculan con el teatro europeo como objeto de estudio y con las decisiones didácticas (en cuanto a interpretaciones, lecturas y planteo metodológico de herramientas heurísticas, posicionamiento epistemológico general) que seleccionamos como parte sustancial de nuestras prácticas.

Nuestra hipótesis parte del concepto de *política de la diferencia*. Esta noción, propuesta por Jorge Dubatti, hace referencia a los cambios o “desvíos” que las reescrituras dramáticas o teatrales imponen a los textos-fuente:

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro (2018-2019, p. 11).

En esta dirección vamos a proponer que las lecturas (y, en particular consideramos aquí las que se organizan en clave didáctica, como las que orientan nuestras prácticas docentes) funcionan como agencias de esas políticas de la diferencia. Esto constituye un aspecto de sustancial importancia si hemos de propiciar un enfoque comparatista e inscripto en la opción decolonial y en el marco de una hermenéutica pluritópica. La política de la diferencia opera en el plano de las prácticas de reterritorialización, en tanto la pluritopía redefine el marco epistémico desde el cual esas prácticas son inteligibles. Asimismo, la política de la diferencia, leída desde la pluritopía, ya no es solo una categoría historiográfica, sino un principio crítico que afecta la organización del saber.

Del planteo general de esta hipótesis se desprenden algunas consideraciones:

1. Entendemos, tal como anticipamos, estas reflexiones como un trabajo en progreso a partir de un quehacer y no a la inversa. En esta dirección, el carácter provisional de nuestras formulaciones ha de ser un rasgo sustancial de lo que aquí enunciemos. Para esto estamos en proceso permanente de revisión acerca de qué concepciones de literatura/teatro estamos sosteniendo, cómo leemos el canon y/o la tradición, cuáles son los corpora de textos que ofrecemos como objeto de indagación.

La asunción deliberada de ese carácter provisional, con el consiguiente riesgo de la inestabilidad y la incerteza, no implica relativismo, sino el reconocimiento de que toda enunciación se encuentra situada en un *locus* específico dentro de la geopolítica del conocimiento. En este sentido, la pluritopía no solo interpela los objetos de estudio, sino también las condiciones institucionales y epistémicas desde las cuales los seleccionamos y organizamos. La contingencia de lo provisional deja de ser modestia epistémica o autocrítica frente a limitaciones y dificultades: se convierte en gesto de descentramiento consciente y necesario para dar cuerpo (la metáfora espacial es adecuada) a un modo de leer y analizar que asume su propia localización y trabaja sobre ella.

2. Consideramos la opción decolonial como un espacio para pensar/hacer: no solo un conjunto de reflexiones teóricas sino una práctica política que, en este caso, nos acerca a la escritura dramática y al teatro como fenómenos también políticos. Entendemos, asimismo, el carácter político de la lectura, concebida también como práctica política. En términos generales, nos acercamos al concepto de lo político a partir de las formulaciones de Chantal Mouffe:

Algunos teóricos como Hannah Arendt perciben lo político como un espacio de libertad y deliberación pública, mientras que otros lo consideran como un espacio de poder, conflicto y antagonismo. Mi visión de “lo político” pertenece claramente a la segunda perspectiva. Para ser más precisa, esta es la manera en que distingo entre “lo político” y “la política”: concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (2007, p. 16).

En tanto la hermenéutica pluritópica revela que el orden epistémico es hegemónico y la teoría de lo político muestra que toda hegemonía se sostiene en prácticas, entonces, intervenir en el orden epistémico es intervenir políticamente. Desde la pluritopía, toda pretensión universalista queda impugnada, así como toda ilusión de neutralidad. Lo político, en el sentido antes descrito, involucra asimismo una disputa por la hegemonía, a partir de esos antagonismos en juego. En esta dirección la operación de descentramiento epistémico no se presenta como una simple estrategia metodológica, se trata de una intervención en el campo de las hegemonías que organizan los regímenes de lo decible, lo visible y lo enseñable.

En el terreno de la enseñanza que estamos indagando el canon dramático/teatral es una articulación hegemónica, del mismo modo que la organización curricular es una práctica política. Para repensar ambos, más que una negociación en el plano del multiculturalismo será necesario proponer una reconfiguración, no neutral y conflictiva, del centro.

3. Ejercitamos la revisión de las categorías descriptivas y analíticas que utilizamos en nuestras prácticas: preguntas como qué entendemos por “teatro europeo” y “teatro universal”, “canon literario” son un punto de partida necesario para nuestra indagación. El posicionamiento decolonial requiere multiplicar los lugares legítimos de producción

de saber y, desde tal punto de vista, la puesta en cuestión de nociones y conceptos contribuye a la visibilización de las estructuras de poder que los sustentan. La legitimidad, en términos epistémicos, se construye desde lugares de enunciación que han sido históricamente validados como centrales y/o universales, en tanto otros *loci* han sido silenciados o subalternizados. El lugar de enunciación, a su vez, no es simplemente un punto geográfico-cultural: es una posición dentro de la matriz colonial del poder.

Así, a diferencia de otros posicionamientos, la opción decolonial señala la existencia de esa matriz como eje transversal e insoslayable en numerosas aproximaciones teórico-críticas:

el vuelco des-colonial es un proyecto de *desprendimiento* epistémico en la esfera de lo social (también en el ámbito académico, por cierto, que es una dimensión de lo social), mientras que la crítica post-colonial y la teoría crítica son proyectos de transformación que operan y operaron básicamente en la academia Europea y Estadounidense. De la academia desde la academia. Por ello resaltamos lo que Quijano concluye afirmando que el desprendimiento (una manera de entender el vuelco descolonial) comienza en la descolonización del conocimiento (Mignolo, 2010, p. 15).

Esta operación no supone negación ni destrucción de lo previamente elaborado, sino el registro claro de sus sesgos y lealtades al paradigma de la modernidad/colonialidad: “desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres” (Mignolo, 2010, p. 15).

Los expuesto, entonces, establece un claro lazo con la noción de desobediencia epistémica que, en el sentido propuesto por Walter Mignolo, como el gesto crítico de desprendimiento respecto de la matriz moderno-colonial del saber. Esto supone la interrupción de la obediencia a sus categorías y jerarquías entendiendo que no son incuestionables ni universales. Este desprendimiento no supone la negación de dichas categorías, sino su desnaturalización y reubicación en la geopolítica del conocimiento. Reconocemos, por tanto, la hermenéutica pluritópica como la noción que postula una red de múltiples lugares de enunciación y la desobediencia epistémica como una operación crítica concreta que, aplicada al campo teatral, implica revisar las nociones de *clásico*, *canon*, *tradición*, *dramaturgia* o *universalidad* desde el reconocimiento de su localización histórica, habilitando otras configuraciones analíticas que no reproduzcan de modo automático las lógicas eurocéntricas.

5. Así como la reescritura teatral implica un movimiento de desterritorialización y posterior reterritorialización —en tanto ejercicio de política de la diferencia—, el análisis de los *corpora* de textos dramáticos en la clase de literatura supone también una operación de descontextualización y recontextualización. En este proceso intervienen la lengua, la *location* (Neri, 2001), la situación didáctica y la relocalización de las preguntas a las que el texto respondió en su origen. Sin embargo, la hermenéutica pluritópica nos obliga a retroceder un nivel adicional: no se trata únicamente de recontextualizar los textos, sino de interrogar las condiciones geopolíticas que configuraron la noción misma de “texto-fuente”, “tradición”, “dramaturgia universal” o, incluso, “reescritura”. En este punto, la política de la diferencia deja de operar solo como categoría historiográfica o estética y se convierte en intervención epistémica: no solo se reescriben textos, sino que revisamos las matrices conceptuales desde las cuales los identificamos como tales. Podemos pensar, a modo de ejemplo, que en nuestros días hablamos de las reescrituras de Shakespeare. No obstante, en el momento de producción de la textualidad shakesperiana, no se pensó que Shakespeare, apelando a sus fuentes, hacía “reescrituras”. Vemos, entonces, que la inscripción de los textos en un sistema/tradición reconfigura, incluso las categorías con las que evaluamos sus condiciones de producción. En suma, vemos que la política de la diferencia no se limita a describir transformaciones territoriales en el plano de la escena, sino que se extiende al ámbito hermenéutico y didáctico como práctica de *desprendimiento* respecto de las jerarquías que han organizado históricamente el campo teatral.

Conclusiones

Las páginas anteriores han intentado plantear un conjunto de ideas germinales para sistematizar en el campo de la enseñanza. El objeto de estudio es el texto dramático en la clase universitaria de literatura y los enfoques, el teatro comparado y las perspectivas decoloniales.

Las categorías teóricas que hemos seleccionado para indagar en ese objeto son la hermenéutica pluritópica y la política de la diferencia. Ambas se articulan para dar cuenta de cómo las obras traducidas no solo nos interpelan como elementos de diálogo, también nos invitan desde la opción decolonial, a descentrar el locus hegemónico. La pluritópica

no solo compara, también interroga sobre las condiciones institucionales de la comparación.

Las páginas anteriores han intentado delinear un conjunto de ideas provisorias orientadas a sistematizar una práctica situada: la lectura del texto dramático en la clase universitaria de literatura, desde la convergencia entre el teatro comparado y las perspectivas decoloniales. En este marco, la hermenéutica pluritópica y la política de la diferencia se revelan como categorías complementarias que colaboran con el análisis.

Si la política de la diferencia permite comprender las reescrituras teatrales como ejercicios de territorialidad que introducen *desvíos* sobre los textos-fuente, la hermenéutica pluritópica conduce ese movimiento al plano epistemológico, interrogando las condiciones geopolíticas e institucionales que organizan la comparación y jerarquizan los *corpus* de textos.

En este sentido, la comparación no constituye una operación neutra ni puramente metodológica: se establece como una intervención didáctica y una práctica de reterritorialización del sentido. El aula universitaria se conforma así como espacio donde la política de la diferencia se actualiza, también, en la selección de textos, en la formulación de preguntas, en la relocalización de problemas y en la revisión de las categorías con que los abordamos.

Asumir esta perspectiva implica comprender que la mirada comparatista, al inscribirse en la opción decolonial, interviene en la geopolítica del conocimiento. La pluritopía no solo compara; interroga las condiciones mismas de la comparación. Y en esa interrogación, la política de la diferencia se convierte en un principio crítico capaz de articular reflexión y práctica en la configuración -siempre provisional- del campo didáctico-pedagógico.

Referencias bibliográficas

- CHAKRABARTY, DIPESH, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA, *Descolonizar el poder, reinventar el saber*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2010.
- DOMÍNGUEZ, CÉSAR, HAUN SAUSSY Y DARÍO VILLANUEVA, *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Taurus, 2016.
- DUBATTI, JORGE, “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, v. 9, n. 14, octubre-marzo (2018-2019), pp. 4-29. Disponible en <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4459>

GNISCI, ARMANDO, “La literatura comparada como disciplina de descolonización”,
VEGA, MARÍA JOSÉ Y NEUS CARBONELL, *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 188-194.
MIGNOLO, WALTER D., *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, colonialidad y territorialización*, Popayán, Universidad del Cauca, 2016.
MIGNOLO, WALTER, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.
MOUFFE, CHANTAL, *En torno a lo político*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
NERI, FRANCESCA, “Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización”,
GNISCI, ARMANDO, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 391-439.

CUERPOS – PERFORMANCES

ARCHIVO Y REACTUACIÓN EN GRACIELA MARTÍNEZ, COSAS, CISNES

Laura Noemí Papa
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de
Buenos Aires /
Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes
laupapamail@gmail.com

En este texto voy a analizar algunos aspectos de la obra *Graciela Martínez: cosas, cisnes* (2019) de Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. Para lo cual voy a partir de una concepción de archivo que no lo entiende como un depósito documental y/o como una institución burocrática, sino que lo hace en términos performativos y encarnados. Asimismo, voy a procurar articular esta concepción de archivo con la noción de reactuación (*reenactment*), desarrollada por André Lepecki (2013) a propósito de una serie de trabajos experimentales de coreógrafos contemporáneos que retornan a bailarines/as u obras del pasado. Pero antes, un poco de historia...

Faltarle el respeto al canon

En 1962 Graciela Martínez¹⁰³ creó un solo de danza como una versión propia y experimental de *La muerte del cisne*, de Mijail Fokine. Esta obra integró un grupo de piezas breves que presentó bajo la denominación *Danza Actual*. Paradójicamente, alguien que declaraba hacer “danza actual” volvía la mirada hacia el pasado de este arte.

La muerte del cisne es una miniatura coreográfica que no supera los cuatro minutos, realizada por Mijail Fokine en 1905 a partir de un poema de Alfred Tennyson (de 1831) y sobre la música del Cisne de *El carnaval de los animales* (1886) de Camille Saint-Saëns. Esta obra fue creada para la bailarina rusa Anna Pavlova y, en colaboración con ella, el coreógrafo sintetizó el desarrollo narrativo y lo redujo a la representación de un cisne y los últimos instantes de su vida extinguiéndose (Fokine, 1925). Pavlova le sugirió modificar los tradicionales *port de bras* que prescribían las reglas académicas e incorporar

¹⁰³ Graciela Martínez (1938-1921) fue bailarina, artista plástica y coreógrafa. Hacia fines de la década del 50 comenzó a crear sus propias coreografías, en las que desarrolló un estilo innovador y experimental. En noviembre-diciembre de 1962, en la Galería Van Riel, estrenó *Danza actual*. Poco después, Ana Kamien y Marilú Marini se sumaron a ese proyecto. Las tres artistas realizaron numerosas presentaciones en el Instituto Di Tella y se convirtieron en figuras fuertemente ligadas a esta institución.

sus propios movimientos para intensificar la expresión de los aleteos del cisne agonizante. *La muerte del cisne* fue un éxito absoluto y pronto se convirtió en una pieza canónica del ballet, interpretada por numerosísimas bailarinas de distintas épocas como Vera Fokina, Galina Ulánova, Natalia Makarova, Maia Plisétskaia, Margot Fonteyn y Natalia Osipova, entre otras. Incluso Niní Marshall realizó su propia versión paródica en la película *Yo quiero ser bataclana* (Manuel Romero, 1941).

En *La muerte del cisne* de Graciela Martínez, solo que interpretaba ella misma, aparecía en escena una “cosa” en lugar del esperado cisne. Esta cosa era una estructura de alambre de gallinero recubierta de goma espuma y tela elástica color beige. A su vez, este objeto tenía dos agujeros por los que emergían las piernas de la bailarina, la única parte de su cuerpo que resultaba visible. “Sentada, estiraba y retorció sus brazos y torso, creando diferentes formas que accionaban rugosidades, bordes, planos y bultos” (Kauer y Licera Vidal, 2021, p. 84). La obra utilizaba la música de Saint-Saëns, pero distorsionada por Martínez con una tecnología bastante casera, por decirlo de algún modo:

El Cygne de Saint-Saëns sonaba desde una cinta que ella misma había grabado, tomando de aire la reproducción del disco de vinilo mientras lo intervenía adelantándolo y frenándolo con los dedos, al estilo de lo que luego sería conocido como *scratch* en la jerga de los DJs. (Kauer y Licera Vidal, 2021, p. 84)

En una charla con Kauer y Licera Vidal, la bailarina Ana Kamien recordaba la noche de 1962 en que vio a Graciela en un programa dedicado a la danza emitido por la televisión pública argentina. Allí, presentaba ante las cámaras su versión de *La muerte del cisne*. Esto decía Kamien:

Yo miraba y no podría creer eso que estaba viendo, (...) sacaba las piernas -por no decir “las patas”- de una especie de caja desfondada, y esa era su coreografía. (...) No sé si me gustaba, pero ahí había algo... (...) Yo la conocía a Graciela de las clases de Renate Schottelius. Al otro día teníamos clase. Renate también había visto el programa y estaba furiosa. Decía que ella la había visto bailar a Anna Pavlova *La muerte del cisne*, que cómo era posible que Graciela haya hecho eso. Le parecía una falta de respeto. Yo la adoraba a Renate, pero pensé: “Renate, esto es algo diferente...”, y fue un quiebre; un punto de ruptura interno, como cuando los hijos rompen con los padres para ser ellos mismos. (Ana Kamien, 2017, como se citó en Kauer y Licera Vidal, 2021, p. 84)

Y por supuesto que se trató de una “falta de respeto”. La obra de Martínez desafiaba al canon. Al canon del ballet, al canon europeo y al canon de belleza y valor asociado a la danza hasta ese momento. La bailarina argentina atentaba contra la obra y la hacía estallar por los aires con actitud desacralizadora. La tradición del ballet era puesta en jaque por la irreverencia de una creación modernista que, para colmo, había sido producida en el sur, en un país latinoamericano, lo que desafiaba de manera implícita también los mandatos y expectativas relacionadas al respeto por el legado de la danza europea. ¿Acaso el lugar de la danza en Argentina no era el de la imitación de las formas antes que el de la experimentación? ¿Acaso nuestra danza no era “receptiva” en lugar de “productiva”? ¿Acaso el modernismo no se “irradiaba” desde los países del norte? Aproximadamente tres décadas más tarde, los estudios de la danza en Argentina -llevados adelante por Susana Tambuti e investigadorxs vinculadxs con su trabajo- habrían de postular explícitamente estas preguntas y desarrollarían un campo de estudios críticos que, en la actualidad, todavía las someten a revisión en investigaciones situadas.

En el trabajo de Martínez no había cisne y apenas si asomaban las “patas” de una cordobesa que imponía su derecho a moverse prosaicamente y a hacer de eso, algo decidido a llamarse coreografía de danza.

Ana Kamien -que poco después colaboró con sus propios trabajos en *Danza Actual*- entonces intuyó, sin saber bien por qué, que eso era “algo diferente” que marcaría en ella misma un punto de quiebre con el pasado. “La pieza reimaginaba e inauguraba un tipo diferente de vinculación respecto de su propia tradición; se reía de ella y la evocaba escenificando, literalmente, su distorsión” (Kauer y Licera Vidal, 2022, p. 177).

Performar el archivo, convivir con los fantasmas

De *La muerte del cisne* de Martínez no quedó ninguna imagen, no subsistieron registros fílmicos ni fotografías. Pero aunque no quedaron imágenes en los archivos, aún así, sobrevivían imágenes en la memoria y en el cuerpo de las mujeres que habían intervenido en *Danza actual*.

En 2018, lxs artistxs Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal¹⁰⁴ decidieron actualizar aquello que había sido “actual” en los 60, pero que casi seis décadas después se había instalado

¹⁰⁴ Sofía Kauer (Córdoba) y Nicolás Licera Vidal (Río Negro) son una dupla de artistas que viven en Buenos Aires y trabajan desde la danza y la performance en procesos que incluyen también videos, objetos y escritura. Son Lic. en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes, donde se

de lleno en el pasado. Y, por cierto, un pasado que era entre nebuloso y desconocido para las generaciones siguientes de la danza en Argentina.

En un proyecto previo a *Graciela Martínez, cosas, cisnes*, que consistió en una residencia artística realizada en 2017 que culminó con una muestra final de los trabajos, reunidos bajo el título de *Danza actual, danza en el Di tella (1962-1966)*, lxs artistxs habían visitado y entrevistado a Graciela Martínez y a Ana Kamien. En estos encuentros habían entrado en contacto, también, con sus archivos personales. Sin embargo, esta experiencia no los había dejado del todo satisfechxs.

Fue un espectáculo con vestuario, luces, producción, muchos artistas invitados. (...) [Pero] era un espectáculo de fantasmas, no había preguntas conceptuales, experimentales, que realmente nos moviesen como artistas. (...) Entonces dijimos: abandonemos esto y continuemos en el diálogo más cercano con Graciela. (Kauer y Licera, en Papa y González, 2024)

Sin embargo, esa primera convocatoria a los fantasmas del pasado, esos encuentros para traerlos al presente, llevaron a lxs artistas a advertir lo que consideraron como “una revelación” acerca de Graciela Martínez y su archivo:

(...) Es una revelación sobre el archivo -que no era solamente el archivo que nosotros nos habíamos preguntado sobre el archivo papel, las fotos, programas de mano-, sino que el archivo fuerte estaba en su modo de transmitirlo, en su voz. Y no solamente eso, estaba en su casa, estando ahí, yendo los domingos a comer torta. Había algo que excedía a su voz y era toda la espacialidad. (Kauer y Licera, en Papa y González, 2024)

El registro de ese exceso, el vivir en carne propia *todo eso que excede al archivo*, los condujo a la necesidad de incluir a Graciela Martínez en escena:

(...) para que la transmisión -con todos los cortocircuitos que hay en el medio, de su cuerpo a nuestro cuerpo, etc.- sea lo principal, y que en vez de ser un escenario teatral, (...) fuera el living de su casa con sus cosas, (...) con el pasillo que había que atravesar para entrar, (...) con su tamaño. (Kauer y Licera, en Papa y González, 2024)

desempeñan actualmente como docentes. Sus obras exploran los límites entre lo orgánico y lo artificial, relaciones diluidas entre el cuerpo y otras materialidades, y procedimientos en torno al tiempo, la historia, el archivo y el lenguaje como modo de acceso al pasado.

Del conjunto de estas “revelaciones” surgió la diferencia de este trabajo con otros proyectos de esta clase: volver a poner en escena *La muerte del cisne* de Graciela Martínez fue encarado en conjunto con ella, en su doble rol de portadora de la memoria del pasado y cocreadora en el presente. Una de las decisiones centrales fue la de reactuar, cada vez, la escena misma de la trasmisión, el momento en que el archivo era algo vivo y movilizante. Como explicaron Kauer y Licera Vidal (2022) acerca de las intenciones iniciales del proyecto:

En nuestro proceso de rematerialización de *La muerte del cisne*, por un lado, queríamos aproximarnos a la verdad de cómo había sido esa danza según la memoria de Graciela, y, por otro lado, imaginar un relato propio, no de una historia patente, sino de una historia situada en un presente amplio que albergue también aquellos aspectos del pasado en ruina; desechados, perdidos, oscuros, empolvados, intentando no modificar su condición espectral. (Kauer y Licera Vidal, 2022, p.176)

El componente imaginativo también emerge como central en este proceso de reactuación, que no buscaba restaurar un pasado tal cual había sido sino evocar sus espectros en una escena presente. Se trataba, por lo tanto, de un pasado que albergaba sus propias contradicciones y que también estaba preñado de virtualidad. Para eso, una estrategia consistió en dejar de lado el apoyo en los documentos y en lo visual y “trabajar con la imaginación, con los puros pensamientos y las imágenes que cada uno se construye en su mente” (Kauer y Licera, en Papa y González, 2024).

Así, se fue gestando la nueva pieza. *Graciela Martínez, cosas, cisnes* surgió como un conjunto de entrevistas en la casa de la artista, como un encuentro de artistas movilizadas por preguntas semejantes, como un proyecto creativo, como un diálogo intergeneracional, como una performance, como un ritual de invocación de espectros.

El estreno tuvo lugar a fines de 2019 y, la obra se presentó en el mismo ámbito en el que fue concebida: el living de la casa de Martínez. En escena aparecían Graciela Martínez y Sofía Kauer. El diálogo entre ambas daba lugar a una dramaturgia que se construía en la simpleza, de modo no pretencioso, convocando al recuerdo pero sin hacer de él un monumento. Aparecía en escena, además, tematizada la propia muerte de la artista. La muerte no era solamente la del cisne, a diferencia de la bailarina de los 60, el cuerpo de Graciela Martínez era viejo y frecuentaba a la muerte como una presencia cercana.

Sobre el final de esta pieza se escenificaba el proceso que llevaba a la reactuación de *La muerte del cisne*. En la escena, Graciela Martínez dialogaba con Sofía Kauer y le daba

indicaciones para realizar el solo que ella coreografiara en 1962. En este caso era Kauer la que bailaba y Martínez, en vivo, musicalizaba el trabajo. Al mismo tiempo, hablando en un micrófono, narraba la escena y le realizaba indicaciones a la bailarina. Martínez, dando muestras del mismo espíritu desacralizador y lúdico, se burlaba de su propia obra. En esta escena, además, podía observarse una puesta en abismo de *La muerte del cisne* en un presente denso en el que se daban cita los espectros de las obras pasadas -Tennyson, Pavlova, Fokine, Fokina, las bailarinas de otras versiones míticas, la Graciela Martínez joven de los años 60- con Graciela Martínez (de 2019) y con Sofía Kauer. La reactuación reunía a esos cuerpos espectrales que se extendían en el tiempo y el espacio. Cuerpos múltiples, como el de Martínez, que albergaba diferentes versiones de ella misma. Al respecto, resulta interesante establecer vínculos con lo que André Lepecki señala como una “cuestión de identificar cada cuerpo, cada modo de subjetivación como modos de contraer la temporalidad” y así “crear, multiplicar e identificar el vivir como fundamentalmente constituido por una multiplicidad de presentes, que se extienden hacia el pasado y el futuro de diferentes modos” (Lepecki, 2006, p. 230).

Por lo tanto, la reactuación convocaba a las imágenes que no habían dejado rastros visibles, que existieron y que a la vez existían en Martínez. El archivo se ponía en escena performáticamente. No se trataba de la noción de archivo como una sumatoria de documentos del pasado, como un depósito o como un espacio institucional de custodia, sino de la concepción foucaultiana del archivo como “*el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (Foucault, 1979, p. 221, cursiva en el original). Precisamente, al respecto André Lepecki se pregunta cómo entrar al archivo, entendiendo que el acceso a éste no es el acceso a un almacén sino a un sistema. “La respuesta es: solo coreográficamente. Pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa” (Lepecki, 2013, p. 70).

Así, en la obra, la voz, el sonido, la respiración, la carne, los encuentros, los ritmos, aconteciendo en determinados cronotopos, performaban al archivo, a la vez que generaban efectos y convocaban afectos.

Otros modos de recordar, otras formas de conocer

André Lepecki (2006) y Rebecca Schneider (2011) han planteado en el campo de los estudios de la danza y de la performance un disenso decisivo con la idea de desaparición.

Lepecki señala que el surgimiento de la danza teatral occidental ha estado ligado a la percepción de su ser como constitucionalmente efímero (2006, p.220). Esta condición puede observarse en las citas de Thoinot Arbeau y Jean Georges Noverre que analiza y que lo llevan a afirmar que

Nada parece permanecer en los archivos de la danza. La danza lo pierde todo. Principalmente, se pierde a sí misma. Ésta es la maldición de la danza en la temporalidad de la modernidad: olvida demasiado, no conserva nada. La danza avanza silenciosamente hacia su futuro tan sólo para mostrarlo como un enorme pasado amnésico. (Lepecki, 2006, p. 222)

Para Lepecki, terminar con esta temporalidad en la danza implica terminar con una temporalidad que identifica el presente con el ahora instantáneo (p.227). Siguiendo a Bergson y a Deleuze, plantea la concepción de un presente expandido hacia el pasado y hacia el futuro de diferentes modos y multiplicado en “presentes” (p.230).

Los presentes expandidos y siempre multiplicados en las danzas, en las acciones escénicas, actuando a lo largo del tiempo y del espacio, visitados y revelados gracias a fatigas y contemplaciones, activarían sensaciones, percepciones y recuerdos como tantos afectos conmovedores unidos no a lo que antaño hubiera sucedido y luego desaparecido en un “tiempo perdido”, sino a una intimidad de lo que sea que insista en seguir sucediendo. (Lepecki, 2006, p. 231)

Rebecca Schneider (2011) también cuestiona el carácter efímero de la performance, la idea de que la performance es algo que por definición desaparece, idea sostenida por representantes de los estudios de performance como Richard Schechner y Peggy Phelan. Desde su perspectiva, este desaparecer más bien actúa como un desafío al estatus del objeto conservable y a la noción de archivo como reservorio de rastros materiales domiciliables (p. 225). “Una memoria social que exige restos visibles o materialmente rastreables es la arquitectura de un poder social particular sobre la memoria” (p. 228), señala Schneider. La desaparición de la performance es un reto para la hegemonía ocular que supone que el mundo visible es asequible al conocimiento del ojo y del *cogito* cartesiano (p. 225). Por lo tanto, el rechazo de la omnipresencia de este modelo da lugar a otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que se dan en donde el performance permanece, ahí donde no gobierna lo ocular (p. 226).

Schneider plantea algo que no debería ser pasado por alto: “Me preocupa que la actitud histórica predominante del arte hacia el performance no advierta las distintas maneras de acceder a la historia que ofrece el performance” (2011, p. 226).

En este trabajo he procurado poner de manifiesto la manera singular en que los conceptos de reactuación y de archivo se articulan en la obra *Graciela Martínez, cosas, cisnes* y cómo activan modos de conocimiento del pasado. Creo imprescindible ahondar en estos modos de conocimiento que exploran lo que excede al archivo tradicional, lo que guardan los cuerpos y lo que acontece en el encuentro *entre* los cuerpos, lo que no es del orden de lo visible, los espectros que acechan, los afectos que se movilizan y aquello que insiste en seguir sucediendo. Considero que estos modos de conocimiento contribuyen a un proyecto teórico, afectivo y político de los estudios de la danza.

En el contexto de los debates actuales acerca de la danza en y desde Argentina, en el marco de las reflexiones presentes acerca del vínculo de las danzas realizadas en nuestro país con nociones como modernismo, experimentación o vanguardia, resulta valioso poder revisar un pasado que, quizás debido a la misma incomodidad que generó a partir de sus aspectos paródicos y desacralizadores, pero también críticos, no fue adecuadamente dimensionado en todos los aportes que realizó a la reflexión local y modernista acerca de la danza en los años 60 y 70. Precisamente ahí, considero, es posible advertir el peso afectivo y político de estas discusiones teóricas, en tanto que actualizar un pasado también implica actualizar las nociones, tensiones, contradicciones y debates acerca de ese pasado y su impacto en el presente.

Ficha técnico artística

Dramaturgia: Sofia Kauer, Nicolás Licera Vidal / Texto: Sofia Kauer, Nicolás Licera Vidal, Graciela Martínez / Intérpretes: Sofia Kauer, Graciela Martínez / Asesoramiento dramaturgico: Bárbara Molinari, Susana Tambutti / Asistencia de dirección: Andrea Lucia Vergel / Producción general: Sofia Kauer, Nicolás Licera Vidal / Coreografía: Sofia Kauer, Nicolás Licera Vidal, Graciela Martínez / Dirección: Sofia Kauer, Nicolás Licera Vidal

Referencias bibliográficas

- FOKINE, MICHEL, *The Dying Swan*. Nueva York, J. Fischer & Brother, 1925.
- FOUCAULT, MICHEL, *La arqueología del saber*. México, Siglo Veintiuno, 1979 [1969].
- KAUER, SOFÍA Y NICOLÁS LICERA VIDAL, «Repensar la noción de pérdida en la danza: cómo revivimos *La muerte del cisne* de Graciela Martínez», ALBIZURI, L. (ed.) *Actas, Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021, pp.83-86.
- KAUER, SOFÍA Y NICOLÁS LICERA VIDAL, «Poner de pie *La muerte del cisne* (1962) de Graciela Martínez: pérdidas y permanencias en la danza», BONELLI ZAPATA, A; L. MANTOVANI Y A. VILLANUEVA. (Eds.). *Actas, V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA, 2022, pp. 174-180.
- LEPECKI, ANDRÉ, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2006.
- LEPECKI, ANDRÉ, «El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas», DE NAVERÁN, I, Y A. ÉCIJA (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid, Arte, (2013 [2010]), pp.59-81.
- PAPA, LAURA E IGNACIO GONZÁLEZ, (20 de mayo de 2024). *Graciela Martínez, cosas, cisnes*. Entrevista a Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal. En *Archivos presentes* (ciclo de entrevistas). Área de Archivo, cuerpo y memoria, Instituto de Artes del espectáculo (IAE), Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Youtube, Canal del IAE: <https://www.youtube.com/watch?v=5bgkgxmvgA0>
- SCHNEIDER, REBECCA, «El performance permanece», TAYLOR, D. Y M. FUENTES (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 215-240.

DANZAS – ARTES DEL MOVIMIENTO

PEDAGOGÍA DE LA PROPULSIÓN: HACIA UNA DOCENCIA ESCÉNICA, CREATIVA Y TRANSFORMADORA

Jesica Lourdes Orellana - Laura Daniela Cornejo
Universidad Provincial de Córdoba
jesicaorellana@upc.edu.ar - lauracornejo@upc.edu.ar

Introducción

Este trabajo surge de experiencias educativas llevadas a cabo en la Universidad Provincial de Córdoba, centradas en los Profesorados de Danza y Teatro de la Escuela Superior Integral Roberto Arlt. Se presenta la propuesta de la "Pedagogía de la Propulsión", que invita a reexaminar la enseñanza de técnicas escénicas y establece un diálogo entre la creación y el análisis de poéticas pedagógicas y artísticas.

Siguiendo a Dubatti (2010), sostenemos que el/la docente escénico/a debe practicar la auto-observación y desarrollar una filosofía que integre la creatividad con la investigación. Este "docente aurático", al estilo de Benjamín (2014), crea una experiencia educativa auténtica, respetando la singularidad de cada estudiante. Esta interacción requiere también un compromiso por parte del alumno, quien, mediante su curiosidad y participación activa, contribuye a un aprendizaje significativo. La pregunta que nos planteamos fue: ¿Cómo despertar esa intención activa desde el deseo?

Además, entre las herramientas de esta pedagogía se encuentran las consignas rizomáticas de Deleuze y Guattari (2001), que promueven un aprendizaje no lineal y dinámico, permitiendo a los estudiantes explorar el contenido de manera flexible. El aula se transforma en un espacio de convivencia pedagógica a través de la interacción directa, sin la mediación de tecnologías que generen distancias. A su vez, el aula se vuelve escena y la escena aula, es decir un espacio de múltiples dimensiones y significantes.

Asimismo, se subraya la importancia de la responsabilidad lingüística, según Judith Butler, dado que el lenguaje puede influir profundamente en las personas. También incorporamos los conceptos de Bachelard (2013) y Bergson (2007), relacionados con la ensoñación y la inteligencia intuitiva, que fomentan la imaginación y un conocimiento profundo. En resumen, abogamos por prácticas pedagógicas creativas, interdisciplinarias y disruptivas en la formación de docentes de educación artística.

Docente escénico

Siguiendo a Dubatti (2006), el teatro es un acontecimiento que ocurre en un espacio y tiempo compartidos entre artistas, técnicos y espectadores, sin intermediación tecnológica. En este sentido, el convivio teatral es una experiencia viva, irrepetible y basada en la presencia física de los cuerpos en un mismo lugar. Por lo tanto, como docentes escénicas, planteamos la necesidad de pensar el espacio aula, desde las estrategias teatrales y de puesta en escena; para transformar la clase en un espacio dinámico, participativo y significativo. Un docente Escenicx, no se limita a transmitir conocimientos de manera tradicional, sino que crea una escena educativa en la que lxs estudiantes y docentes interactúan activamente, generando un convivio que favorece el aprendizaje. Siguiendo la perspectiva de la pedagogía de la propulsión, consideramos a la enseñanza no solo como acto de comunicación, sino también de experiencia compartida. Algunos elementos que tenemos en cuenta para pensar el convivio entre estudiantes y docentes escenics:

- Organizar el aula como un escenario donde cada estudiante tiene un rol activo.
- Construcción de los vínculos, incomodar los lugares de jerarquías, a través de propuestas, preguntas, empatía, donde el poder sea fluido.
- Interseccionalidad: todas las personas funcionamos diferentes. una educación desde la Transversalización: lenguaje inclusivo, escuchas las necesidades, visibilizar la diversidad, Ensayos de modos de reparar lo colectivo.
- ¿Cómo producimos lo simbólico en el aula, para el tipo de sociedad que estamos deseando? ¿Como están compuestas nuestras cátedras?
- Como pensar en pedagogías feministas, interseccionales, que se atrevan a romper las normas dominantes, y a contemplar las diversas posibilidades de ser de las personas que acceden a la educación.
- Optimizar el entorno de aprendizaje mediante la configuración de espacios escénicos que incorporen estímulos multisensoriales, como aromas, sonidos y elementos visuales que favorezcan la comodidad y la conexión emocional. Establecer el aula como un anclaje

sensorial que fortalezca la motivación intrínseca, promoviendo la permanencia y el aprendizaje a través de una experiencia placentera que se manifiesta corporalmente.

Un/a docente que se preocupe por agudizar la consciencia de lxs estudiantes para que estxs sepan entender la realidad, el tiempo y el lugar en el que les toca vivir, que puedan construir subjetividades alternativas en sus saberes. Como destaca Dubatti (2016), para comprender una poética es primordial saber contextualizar su territorialidad e historicidad, porque la educación, al igual que el arte crean “mundos paralelos al mundo”, que nos ofrecen formas peculiares de imaginar, de pensar y habitarlo.

A este análisis sobre la construcción del rol de docente escénicx, lo relacionamos también, con el concepto de aura en Walter Benjamín (1936), que se refiere a la singularidad e irrepetibilidad de una obra de arte en su contexto original, una experiencia única que se pierde con la reproducción técnica. En nuestro análisis, el docente escénicx, es quien transforma el aula en un espacio de convivencia y experiencia sensorial. Así como el aura en el arte implica una conexión auténtica entre el espectador y la obra, el docente escénico busca generar un convivio educativo, donde la enseñanza no sea solo transmisión de información, sino una vivencia compartida. La presencia física, la interacción directa y la atmósfera creada en el aula pueden potenciar el aprendizaje.

Consignas Paisaje

Para pensar las consignas de trabajo que tiene que organizar el docente, tomamos de Michel Serres (1990), la distinción entre obra-máquina y obra-paisaje como dos formas de producción y percepción del conocimiento y la cultura. La Obra-máquina, se refiere a una creación que sigue una lógica mecánica, estructurada y funcional. Es el resultado de un proceso técnico y racional, donde la eficiencia y la precisión son fundamentales. Este tipo de obra está vinculada a la ciencia, la tecnología y la producción industrial. En cambio, la obra-paisaje, representa una creación más orgánica, abierta y vinculada a la experiencia sensorial y estética. No sigue una estructura rígida, sino que se desarrolla de manera fluida, como un entorno que invita a la contemplación y la interacción. Este concepto se asocia con el arte, la literatura y la filosofía.

Por lo tanto, así como la obra-paisaje es un entorno fluido, orgánico y abierto a la interpretación, las consignas abiertas funcionan como un espacio de exploración donde lxs estudiantes pueden construir significados propios. En lugar de imponer una estructura

rígida, el docente propone consignas que actúan como paisajes de aprendizaje, permitiendo que cada estudiante transite su propio camino creativo.

Algunos ejemplos técnicos:

-Importancia de entrenarse en la flexibilidad: Las consignas abiertas no tienen una única respuesta correcta, sino que invitan a la experimentación.

-Interacción sensorial: Como en la obra-paisaje, el aprendizaje se enriquece con estímulos visuales, sonoros y emocionales.

-Construcción subjetiva: Cada estudiante aporta su mirada, su sensibilidad y su interpretación, generando una poética propia.

-Proceso en lugar de producto: Se prioriza la experiencia y el recorrido creativo sobre un resultado fijo.

Otro elemento teórico, que consideramos importante para trabajar las consignas paisaje, el termino de rizoma de Deleuze y Guattari (2001), que radica en su enfoque abierto, no lineal y en la multiplicidad de conexiones posibles dentro del aprendizaje.

El rizoma, según Deleuze y Guattari, es una estructura sin jerarquías ni un punto de inicio o fin definido. Se opone a los modelos arborescentes del conocimiento, que son rígidos y estructurados. En este sentido, las consignas-paisaje funcionan como un espacio de exploración donde los estudiantes pueden generar su propia poética sin seguir un camino único o preestablecido. Características del rizoma: a) Multiplicidad, las consignas abiertas permiten múltiples interpretaciones y recorridos, igual que el rizoma, que se expande en diversas direcciones sin un centro fijo. b) Interconexión, en lugar de una enseñanza lineal, las consignas-paisaje favorecen la construcción de significados a partir de asociaciones libres, como ocurre en el rizoma. c) Creatividad y subjetividad, cada estudiante aporta su propia mirada y experiencia, generando un aprendizaje que no es homogéneo, sino diverso y en constante transformación. d) Descentralización del conocimiento, el docente

no impone un único camino, sino que habilita un espacio donde el saber se construye colectivamente, como en el rizoma, donde no hay un origen absoluto.

Profundizando en el análisis de las consignas y su impacto en el aprendizaje, recurrimos al postulado de Jacques Rancière, quien desarrolla el concepto de “El maestro ignorante” en su libro *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987). En esta obra, Rancière se basa en la experiencia de Joseph Jacotot, un pedagogo del siglo XIX, para cuestionar la relación tradicional entre enseñanza y aprendizaje. Su postulado central es que la enseñanza no requiere explicación, ya que todo individuo tiene la capacidad de aprender por sí mismo si se le proporciona un entorno adecuado. Según Rancière, el maestro tradicional impone una jerarquía del saber, donde el docente es el poseedor del conocimiento y el estudiante es un receptor pasivo. En contraste, el maestro ignorante no transmite conocimientos de manera autoritaria, sino que guía al estudiante en su propio proceso de descubrimiento.

Esi, afectividad y Empatía

Siguiendo a Delmy Tania Cruz Hernández (2015), el concepto de “cuerpo-territorio” se posiciona como un eje central en la construcción metodológica y conceptual dentro del proceso educativo. Desde esta perspectiva, el cuerpo es concebido como un espacio de producción de conocimiento, memoria y experiencia, alejándose de su tradicional reducción a un mero instrumento de aprendizaje. En el marco de la pedagogía escénica, esta categoría adquiere relevancia al considerar que la enseñanza no se limita a la transmisión de contenidos, sino que involucra el cuerpo como un dispositivo de creación y emancipación. Su reivindicación implica reconocer la corporalidad en todas sus dimensiones: sensibilidad, materialidad, placer y resistencia como un elemento clave en el diálogo y en la estructuración del espacio educativo.

Hernández (2015), plantea la importancia de la recuperación del cuerpo como vehículo de expresión y construcción de conocimientos, y la habilitación de un entorno que permita la emergencia de discursos alternativos y la configuración de subjetividades diversas, promoviendo la apertura hacia formas de aprendizaje que desafían modelos tradicionales y favorecen la creación de nuevos horizontes educativos.

En esta misma línea, Rodrigo Sisterna (2023), señala la importancia de develar lo posible desde los roles que cada individuo ocupa en el espacio educativo, atendiendo a las dimensiones políticas, ideológicas y pedagógicas que configuran la práctica docente. Esto implica la construcción de círculos de cuidado, donde la colectividad se transforma en un territorio de creación y resistencia. A esta perspectiva se suma la influencia del feminismo académico, el cual ha generado transformaciones profundas y creativas en la política educativa, impulsando nuevas formas de relación entre conocimiento, cuerpo y afectividad (Donoso-Vásquez & Velasco-Martínez, 2013, p. 4). En este sentido, la afectividad adquiere un papel primordial, ya que puede facilitar encuentros y desencuentros, condicionando los vínculos que emergen en el proceso de aprendizaje. Así, el docente escénicx no solo articula consignas abiertas, sino que también favorece un espacio de construcción colectiva donde el cuerpo, el deseo y la sensibilidad son elementos centrales en la producción del conocimiento.

En este sentido, el docente escénicx no solo habilita consignas abiertas y paisajes de aprendizaje, sino que también fomenta la autonomía en la toma de decisiones dentro del espacio educativo. La posibilidad de elegir con quién agruparse, en qué entorno situarse y qué ejes de la Educación Sexual Integral (ESI) resuenan con cada estudiante. Constituimos así, una práctica de democratización del saber. Estas elecciones no son meramente organizativas, sino que representan un ejercicio de poder en términos políticos y de derechos, permitiendo a cada individuo asumir la responsabilidad de su presencia en el encuentro educativo según sus propias posibilidades y deseos.

Cabe destacar, que la vinculación con el contexto, lxs pares y el objeto de saber es un factor determinante en el proceso educativo. Sin embargo, no basta con reconocer estas condiciones; es imprescindible accionar sobre ellas, generar instancias de encuentro donde las emociones, sensaciones y percepciones sean parte constitutiva del contenido. Preguntas como “qué me genera trabajar con estos temas” o “quién soy y cómo me siento respecto a lo que estoy aprendiendo” adquieren un valor epistémico, transformando la subjetividad en un conocimiento propio del proceso de enseñanza-aprendizaje. Enseñar a enseñar (hablamos de formación docente) desde estas lógicas, creemos que puede ser una puerta para que la tan ansiada transversalización de la ESI se haga más presente.

El concepto de sensorium, según Rancière, es clave para entender la relación entre percepción, educación y política. Al conectarlo con la transversalización de la Ley de Educación Sexual Integral (ESI), podemos pensar en cómo la experiencia sensorial, emocional y corporal influye en la construcción del conocimiento y en la forma en que se distribuyen los saberes dentro del espacio educativo.

La ESI, al atravesar distintas áreas y enfoques pedagógicos, no solo busca transmitir contenidos sobre sexualidad, género y derechos, sino también transformar la percepción que los sujetos tienen sobre sí mismos y sus vínculos. En este sentido, la transversalización de la ESI no es solo una cuestión de currículo, sino de configuración del sensorium educativo, es decir, del modo en que se habilitan experiencias sensibles dentro del aula.

Desde la perspectiva de docente escénicx, el sensorium se convierte en un territorio de intervención, donde la enseñanza no es un acto puramente racional, sino un encuentro sensorial y afectivo. Permitir que el cuerpo-territorio hable, que las emociones sean parte del contenido y que las consignas abiertas habiliten nuevos espacios de pensamiento contribuye a una práctica pedagógica más integral y política.

Así, la transversalización de la ESI no solo implica la inclusión de temas en el currículo, sino la transformación de la experiencia educativa en un escenario donde la percepción, el cuerpo y la afectividad sean dimensiones posibles de aprendizaje.

Finalmente, para consolidar una práctica educativa que integre la perspectiva de la Educación Sexual Integral (ESI), es fundamental disponer de una caja de herramientas pedagógicas que transforme el aula en un espacio de aprendizaje inclusivo, equitativo y sensible a las diversas subjetividades. En este sentido, el docente escénicx no solo crea escenarios de participación activa, sino que también facilita condiciones que permitan una construcción colectiva del saber, donde el lenguaje, las metodologías y el vínculo con los demás sean parte central del proceso educativo.

Algunas estrategias para los docentes:

- a. Garantizar la circulación de la palabra: Evitar la monopolización del discurso para que todas las voces sean escuchadas, promoviendo un aula como un espacio de diálogo y construcción conjunta.

- b. Fomentar un trato no excluyente: Reflexionar sobre cómo nombramos a las personas y adoptar metodologías que valoren la singularidad y la diversidad, respetando identidades y experiencias subjetivas.
- c. Trabajar el lenguaje no sexista: Ante comentarios sexistas o excluyentes, generar instancias de reflexión colectiva que permitan identificar y desmontar estereotipos internalizados, promoviendo prácticas discursivas más equitativas.
- d. Incorporar la perspectiva interseccional: Abordar el aprendizaje desde una mirada que articule dimensiones como salud mental, género, clase social, edad y otras variables que configuran la experiencia educativa, permitiendo que cada estudiante se reconozca en su propio contexto.

Territorio pedagógico

¿Cómo queremos que sea nuestro territorio pedagógico?

Un elemento que mencionamos como central, es pensar a la inteligencia, como afirma Henri Bergson, desde la intuición y no solo desde la lógica racional. En el marco de la educación y la ESI, esto refuerza la idea de que la experiencia sensorial y afectiva es parte del conocimiento, y que el docente escénicx debe habilitar espacios donde la intuición, el cuerpo-territorio y la creatividad sean herramientas pedagógicas. Al igual que en las consignas-paisaje, esta visión sostiene que el aprendizaje no es un proceso mecánico, sino una construcción subjetiva donde los estudiantes pueden explorar sus propias formas de comprender el mundo.

Por otro lado, Gastón Bachelard (2007), aporta el concepto del *territorio de la ensoñación*, que dialoga directamente con las consignas abiertas y la construcción de espacios educativos no rígidos. La poiesis imaginativa que plantea Bachelard se conecta con la idea de consignas-paisaje al permitir que les estudiantes desplieguen su creatividad sin restricciones, construyendo significados propios.

Finalmente, Judith Butler (1999), introduce la noción de responsabilidad lingüística, recordando que el lenguaje no es neutro, sino que configura relaciones de poder e identidad. Observamos la importancia del lenguaje inclusivo, no sexista y políticamente consciente dentro del aula. La ESI no solo implica contenidos, sino también una

transformación en la manera en que nombramos y nos vinculamos con los demás, lo que refuerza la necesidad de metodologías que trabajen la diversidad, la interseccionalidad y el reconocimiento de la subjetividad en el proceso educativo.

Desde esta perspectiva, el docente escénico se sitúa en la intersección de estos enfoques, promoviendo un aprendizaje donde la intuición, la ensoñación y la responsabilidad lingüística sean parte de la enseñanza, permitiendo que lxs estudiantes construyan su propia poética y resignifiquen su experiencia educativa.

Palabras finales

Para concluir, es esencial continuar problematizando nuestras prácticas docentes, interrogándonos sobre los aspectos que aún requieren una revisión crítica para consolidar un enfoque educativo donde la empatía ocupe un lugar central como dimensión ideológica y política. Concebida no solo como una virtud individual, sino como un principio estructurante de la enseñanza, la empatía se posiciona como un valor transformador en la configuración de espacios de formación docente más inclusivos, equitativos y orientados a la construcción de subjetividades diversas. Su incorporación efectiva en los procesos educativos no solo fortalece el vínculo entre docentes y estudiantes, sino que también contribuye a la generación de entornos de aprendizaje caracterizados por el respeto, la sensibilidad y la apertura hacia nuevas formas de conocimiento.

Así mismo, nos seguimos preguntando ¿Cómo garantizar que la ESI no sea solo un complemento, sino un eje estructural del aprendizaje? ¿Cómo equilibrar la libertad creativa y la necesidad de estructura en algunos puntos del aprendizaje? ¿qué estrategias pueden permitir que el cuerpo sea un vehículo de conocimiento y no solo un objeto disciplinado dentro del aula? ¿cómo aseguramos que estos enfoques no reproduzcan desigualdades estructurales? ¿Cómo se incluyen identidades no normativas sin que queden reducidas a enfoques superficiales?

Bibliografía

- BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 1936/2003.
- BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Casimiro Libros, 2014.
- BUTLER, J., *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 1999.

BUTLER, J., *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Síntesis, 2004.

CRUZ HERNÁNDEZ, D. T., Cuerpo-territorio: una categoría para la educación y la pedagogía crítica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 21(2), 45–60, 2015.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F., *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Valencia, Pre-Textos, 2001.

DONOSO-VÁSQUEZ, T. & VELASCO-MARTÍNEZ, A., *Educación afectiva y feminismo académico: Nuevas formas de relación entre conocimiento, cuerpo y afectividad*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

DUBATTI, J., *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2006.

DUBATTI, J., *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, 2010.

DUBATTI, J., *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel, 2016.

LAPOUJADE, M. N., Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard. *Revista de Filosofía*, 25(57), 2007, pp.185–201.

RANCIÈRE, J., *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

RANCIÈRE, J., *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.

RUIZ STULL, M., Intuición, experiencia y tiempo en el pensamiento de Bergson. *Alpha*, 29, 2009, pp. 185–201.

SERRES, M., *El contrato natural*. Barcelona, Anthropos, 1990.

SERRES, M., *Atlas*. Madrid, Cátedra, 1994.

SISTERNA, R., *Pedagogía de los círculos de cuidado: cuerpo, política y resistencia en la educación*. Manuscrito inédito / ponencia, 2023.

VESTUARIOS, MAQUILLAJES, CARACTERIZACIONES, ATREZZI

FANTASÍA Y TRUQUE, DOS NOCIONES CENTRALES EN LAS PRÁCTICAS TRANSFORMISTAS ACTUALES EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Agustina Trupia

Introducción

En mi investigación de doctorado, realizada en la Universidad de Buenos Aires con una beca del CONICET, estudié las prácticas transformistas acontecidas en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2022. Centré el análisis en performances elaboradas en dos espacios festivos: Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes. A estas manifestaciones las pienso también como acontecimientos de teatro liminal a partir de lo esbozado por la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2016). En trabajos anteriores, analicé el estatuto de la ropa que se utilizaba en dichas prácticas. Allí planteaba que las producciones poiéticas que se conforman se encuentran entre el teatro y otras dimensiones vitales como la fiesta, el concurso o el activismo. Aquello que la persona *drag* utiliza no es un vestuario, dado que no posee un estatuto completamente al margen de lo cotidiano, es decir, no produce un salto poiético completo. La ubicación del “entre” es lo que caracteriza las prácticas transformistas a la vez que las vuelve de difícil aprehensión. La ropa y los demás elementos que se adhieren al cuerpo no son la ropa que usan diariamente les artistas, pero tampoco corresponden a un vestuario ligado solamente al momento escénico.

En este trabajo, me interesa especialmente desarrollar el concepto de truke el cual proviene del interior de la comunidad sexo-género disidente. Propongo que su estatuto es intermedio: lo reconocemos como un ente poiético que produce una distancia ontológica con la vida cotidiana, pero es integrado a una dimensión vital por fuera de la escena diferenciándose del estatuto que posee el vestuario teatral. Asimismo, exploraré los conceptos de fantasía y *realness* que son constitutivos de la escena *drag* local. Para analizar estas cuestiones, voy a examinar las prácticas transformistas ocurridas en las fiestas de Trabestia Drag Club y los concursos de Carrera de Reyes en el período antes mencionado.

Desarrollo

En la escena transformista actual, el truke remite a la composición corporal que realiza cada artista sobre la base de elementos de ropa, maquillaje, peluca, calzado y cualquier

otro objeto que pueda ser adherido al cuerpo. Está conformado por todo aquello que puede ser visto cuando le artista está montado y hace referencia a la idea de trucar como una manera de transformar la apariencia de un cuerpo en algo distinto de sí misma. La acción de montarse tiene que ver justamente con utilizar los elementos enumerados —todos, algunos de ellos u otros que puedan imaginarse— para producir la modificación corporal. Las prácticas transformistas se centran en el cuerpo de cada artista. Sobre esa corporalidad se van sumando elementos que ofrecen, una vez terminado el acto de montarse, una apariencia distinta a la cotidiana. Este desplazamiento es exhibido como parte del pacto con los espectadores: es sabido, y hasta puede haber indicios, de que aquel cuerpo que vemos es absolutamente diferente del cotidiano de cada artista. En esa capacidad de transformación radica el virtuosismo de las prácticas. Incluso, pensándolo desde lo camp (Colaizzi, 2007), el truco se señala a sí mismo como tal. Ya sea por la utilidad que se le da al maquillaje, a la ropa o a otros elementos, se enfatiza un uso que va en sentido contrario de las normas impuestas en torno a ellos.

Según el estilo de transformismo de cada artista —ligado a la feminidad, la masculinidad, lo monstruoso—, será diferente lo que implique el momento de montarse. El truco no involucra necesariamente un enmascaramiento de la expresión de género, puede ser que se modifiquen otros aspectos de la corporalidad —como la posibilidad de cambiar los rasgos faciales, agregar más miembros al cuerpo, exacerbar características ya presentes— o que se trabaje a partir de la exageración de la propia expresión de género.

El término “truque” es tomado de la manera en la que los artistas hablan de su traje. En relación con esto, el artista *drag king* argentino Armando A. Bruno dice que es un “vocablo coloquial ligado al ambiente Drag de Buenos Aires, que refiere a la apariencia total de *lx drag*. La acción de *trucar* puede ser sinónimo también de *montarse*, aludiendo a ponerse prendas y productos que alteren la apariencia física” (Bruniard, 2021: 13). Es un término propio de la comunidad y se presenta como una combinación entre lo material del traje —o de los elementos que lleve el cuerpo— y la idea que rige esa unión de elementos. Por lo tanto, el truco no es únicamente aquello que llevan sobre su cuerpo, sino la intención, la fantasía que ofrecen.

La cuestión de la fantasía es central en la escena transformista en tanto es utilizada como manera de condensar el universo de referencia al que se está aludiendo con el truco o con las consignas de la noche. Una de las fantasías que se propuso en Trabestia Drag Club fue “La fiesta de las 1000 Madonnas”, que se realizó en mayo de 2017, en la cual se

invitaba al público y las anfitrionas de la noche a ir montadas en homenaje a la diva. Por su parte, en enero de ese año la fantasía fue “Club Kids” y se sugirieron truques en torno al movimiento homónimo que surgió en vinculación a los clubes nocturnos de Nueva York a finales de los ochenta. Otra fantasía fue la propuesta por “Trabestia Neotokyo”, en diciembre de 2019, cuando se plantearon el imaginario futurista y lo tokiota como consignas. En el caso de Carrera de Reyes, también eran habituales las fantasías que se proponían desde la organización para les concursantes. En la edición de abril de 2019, la fantasía era “Pascua”; en junio de ese mismo año fue el invierno; la de agosto de 2019 fue “Sportincho”. Para la primera edición virtual, en abril de 2020, la fantasía fue “Pijama party”.

La idea de fantasía también entra en relación con otro término que se usa en la escena *drag*: el de *realness* según el cual se evalúa qué tanto se acerca el truco conformado a la consigna propuesta. En el caso de Carrera de Reyes, ese referente era planteado por la fantasía de cada noche y había un jurado que evaluaba a cada participante. En otros casos, la *realness* de un truco puede ser evaluada en una competencia de *ballroom* o se desprende de aquello que les demás pueden observar del truco. En palabras de la escena transformista: en muchos casos el truco *sirve* —término que proviene del verbo en inglés *to serve* ligado a entregar o vender— una fantasía determinada que puede ser apreciada por les espectadores o les demás artistas. Coincidió con la definición que brinda Mariano López Seoane de *realness* cuando piensa en los *ballrooms* registrados en el documental *Paris is Burning*: “Lo que determinaba para esta comunidad el efecto de *realness* era precisamente la capacidad de suscitar creencia, de producir el efecto de lo naturalizado. Este efecto se revelaba como la encarnación de la norma” (López Seoane, 2019: 144).

En los eventos mencionados, la vinculación con la norma sobre la cual se buscaba producir un efecto de lo naturalizado funcionaba en distintas direcciones según cada artista y según cuál fuera la fantasía propuesta. En ciertos casos, se presentaba una relación que podía ser subversiva o de burla, mientras que en otros tenía que ver con una relación de admiración o con la búsqueda naturalista.

De esta manera, la fantasía ocupa un lugar central en los transformismos no por ser una práctica despolitizada o alejada de la realidad, sino porque reivindica la necesidad de crear maneras alternativas de habitar el mundo. Pone a existir corporalidades poiéticas que trascienden los momentos artísticos y que configuran cronotopos divergentes a los cotidianos donde las identidades sexo-género disidentes pueden existir con libertad y sin

temor a las represalias violentas de la sociedad heterocisnormada. A la vez que con el despliegue de fantasía se produce un ensanchamiento de la dimensión artística de la práctica en tanto demuestra lo que es capaz.

El término “truque” es vecino de otros como “trucar” o “truco”. La intención de esconder algo para producir un efecto fantástico en quien observa sobrevive en la concepción del truco. Así se arrima a la noción de magia que también estaba presente en los teatros de varieté de inicios del siglo XX, donde había artistas transformistas como Leopoldo Frégoli o Fátima Miris. La posibilidad de asociación entre el uso actual del término en la escena *drag* y prácticas de magia tiene también que ver con la sorpresa y fascinación que los transformismos producen cuando logran mutaciones corporales significativas. O cuando ofrecen un truco que impacta: por la novedad de los elementos que utiliza, por la manera en que lleva adelante el maquillaje o traje, por la idea que trae aparejada. A su vez, el término entra en relación con los dispositivos de tramoyas que generan desplazamientos, escondites y revelaciones. Estas tres funciones aparecen con asiduidad en los trucos de los artistas. Allí, al manipular la corporalidad —ya sea escondiendo rasgos o transformándolos—, se revela otra imagen visual que constituye un nacimiento circunstancial que, en lo que hace al truco, durará el tiempo que se mantenga el encantamiento.

El truco, así comprendido, se diferencia del travestismo escénico y de prácticas como el *clown* o el *cosplay*. En primer lugar, de manera distinta a lo que sucede con el travestismo escénico, el truco excede el tiempo en escena porque la persona montada circula entre espectadores antes o después del momento de estar sobre un escenario. Incluso ocurre que alguien se monta con un truco para asistir a un evento sin subirse en ningún momento a escena. En segundo lugar, si bien comparte lógicas del universo *clownesco*, las modificaciones que realiza cada artista lo alejan dado que los trucos en el transformismo van variando. Incluso es habitual que se trabaje a partir de la novedad y sorpresa que se produce en las distintas apariciones en público. Y, en tercer lugar, aunque pueden pensarse puntos de contacto con el *cosplay*, a diferencia de este mundo, en las prácticas transformistas no se busca, como premisa general, la imitación de un personaje. Puede haber casos en los que se presente un truco a partir de la inspiración que produce un personaje o que se incorporen elementos de personajes conocidos, pero no es un mandato que rijan su confección como sí ocurre con el *cosplay*.

Por su parte, el truco, al desplegar un juego de evanescencias y apariciones, presenta cierta intención como la que evidencian algunas personas de la comunidad travesti-trans*-no binaria cuando modifican partes de su cuerpo para arribar a una imagen corporal deseada por medio del trucaje. Cuando Marlene Wayar escribe *Diccionario travesti*, incluye una entrada con el título “Trucaje (técnicas caseras)”. Además de decir que “truco se refiere precisamente a fingir [...] que no hay pene y dejar a la imaginación decidir qué es lo que haya” (2018: 71), la autora también extiende el concepto de trucaje a otras partes del cuerpo: se refiere a los senos, maquillaje, cabello, caderas, cola, tamaño del cuerpo. Las prácticas transformistas, en algunos casos, pueden incluir estos tipos de trucaje dado que, a veces, se usan elementos para agrandar la cadera y cola por medio de almohadillas o hule espuma. También puede buscar maneras de agrandar los senos utilizando rellenos, tetas de silicona o maquillando el pecho para que con un juego de iluminación y sombras parezca que hay un relieve. En otros casos, el truco se vincula con achatar lo más posible el pecho por medio de vendajes. En ocasiones, el truco requiere de una faja para moldear de una manera distinta el cuerpo, de tacos para alterar la altura, de látex líquido para transformar alguna facción. Todas estas son técnicas que pueden componer un truco, pero de ninguna manera son las únicas alteraciones corporales que se producen ni tampoco tienen que estar presentes cuando alguien se truca.

Conclusiones

En definitiva, lo que sí ocurre de manera habitual es que los truques suelen ser incómodos e incluso dolorosos. La cantidad de elementos que se adhieren al cuerpo y las modificaciones en las que derivan producen, muchas veces, sufrimiento en les artistas. A la vez que requieren horas de preparación previa y una gran cantidad de conocimientos por parte de quienes se maquillan, confeccionan sus trajes, se peinan o modifican las pelucas. Es usual que las redes de contención y familiaridad al interior de la escena *drag* faciliten alguna de estas tareas, no obstante, quienes hacen transformismo tienen como característica el hecho de que manejan con, mayor o menor grado de habilidad, distintas disciplinas artísticas para poder llevar adelante la fantasía que quieren presentar.

Entonces, la definición de “truque” colabora en la reflexión en torno al estatuto del traje. En mi tesis doctoral, esto es realizado en el marco del estudio de los procedimientos centrales que implican las prácticas. Están vinculados a la puesta en escena de materiales identitarios que complejizan la concepción cerrada y única de la identidad de les artistas,

a la acumulación y lo camp, y al uso de relaciones intertextuales. Gran parte de estos rasgos encuentran un marco de referencia en lo barroco y en sus derivas rioplatenses. Así, el cuerpo de les artistas se vuelve territorio desde donde se construyen nuevos imaginarios.

Bibliografía

ARMANDO A. BRUNO, *Sobre o para un acercamiento al Drag, registro de los procesos escultóricos y performáticos para la investigación de los géneros desde la propia identidad*. Facultad de Artes. Universidad del Museo Social Argentino, 2021.

COLAIZZI, G., Drag y camp: Escritura del cuerpo y producción de sentido. En *La pasión del significante. Teoría de género y cultural visual*. Biblioteca Nueva, 2007.

LÓPEZ SEOANE, M., Devenir pasiva: Mímesis y disidencia en el arte argentino reciente. En M. López Seoane (Ed.), *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades* (pp. 143-156). Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.

WAYAR, M., *Diccionario travesti, de la T a la T*. Editorial La Página S.A., 2018.

CIRCO – CLOWN – MURGA – CARNAVALES

LA ESTRUCTURA DEL SENTIR CARNAVALESCA: COORDENADAS PARA UNA DEFINICIÓN DESDE LA CULTURA POPULAR

Camila Martínez
CONICET IIT Grupo IEP
camilamartinez1993@yahoo.com.ar

La estructura de sentimiento es una forma
(no en sentido académico ni formalista)
de poderosas lealtades, intereses, afectos,
estructurados en la organización efectiva de la obra.
Raymond Williams entrevistado por Beatriz Sarlo (1979, p. 13)

Consideraciones preliminares

Este trabajo se inscribe en nuestra investigación doctoral centrada en las representaciones del carnaval en el tango, el teatro y el cine entre 1920 y 1960. La hipótesis que nos guía sostiene que dichas representaciones, al tiempo que se configuran, proporcionan claves para leer las transformaciones urbanas y sociales haciendo uso activo y selectivo de la tradición; en ese marco, se organizan en torno a tres grandes tópicos –el carnaval como pura fiesta, el carnaval como lugar añorado y el carnaval como lugar de engaño– que operan como modos de asimilar el cambio. En estas representaciones se configura un verdadero sistema de palabras clave (Williams, 2003) que permite trazar una constelación **lexical** y explorar la acumulación de sentidos de los términos. En esta vasta constelación lexical se destacan dos términos principales –carnaval y disfraz– a los que se enlazan una serie de términos subsidiarios como máscara, serpentina o cascabel, portadores de una carga “de hondos significados” (Martos Núñez, 2013, p. 108). El análisis se apoya en una descripción densa (Geertz, 2003) de estos modos de representación, entendidos como “elementos de una práctica continua y cambiante” (Williams, 2019, p. 175), con el objetivo de delimitar una estructura del sentir carnavalesca y reconstruir las “experiencias culturales reales” que la constituyen (Altamirano y Sarlo, 1980, p. 40).

Para establecer las coordenadas que nos permitan definir la estructura del sentir carnavalesca, partiremos de un marco teórico basado en la propuesta de Raymond Williams. En particular, retomamos la noción de estructura de sentimiento para abordar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente, que se aglutinan en torno a las representaciones del carnaval porteño. Intentamos capturar “el pensamiento

tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado” (Williams, 2019, p. 181) frente a las tensiones de la modernidad. Asimismo, integraremos diversas aproximaciones teóricas al carnaval –poniendo en tensión las perspectivas de Mijaíl Bajtín, Umberto Eco y Ezequiel Martínez Estrada– con el fin de inteligir sus modos de representación y rescatar sus funciones dentro del campo de la cultura popular porteña. Posteriormente, abordaremos los tópicos identificados y, a través de ellos, prestando especial atención a las palabras clave –lexemas como carnaval y disfraz– que operan como imágenes dialécticas de este período.

Ahora bien, el uso de este concepto conlleva un desafío; nos obliga a evitar una abstracción formalizada, dado que esto reduciría la complejidad de lo social (y de nuestro objeto de estudio) a términos cerrados o fijos. Al respecto, resulta revelador recuperar la entrevista que Sarlo (1979) mantuvo con Williams para *Punto de Vista. Revista de cultura*,¹⁰⁵ en la que se presentan las figuras de Williams y Richard Hoggart. Sarlo formula una pregunta que orienta el diálogo “¿cómo leerlos?” (p. 9) y por medio de sus interrogantes, nos facilita herramientas para desplegar la noción de estructura de sentimiento, señalando hacia el final la dificultad a la que nos enfrentamos quienes deseamos utilizarla: la de definirla sin recurrir estrictamente a las palabras del propio autor. En ese intercambio, Williams reconoce la complejidad del término, pero aclara que la noción busca dar cuenta de “fuertes sentimientos que acompañan ciertas repeticiones y actividades” (Sarlo, 1979, p. 10). Asumiendo ese desafío, en esta oportunidad nos permitiremos explorar el concepto a partir de la materialidad y la sensibilidad de algunas obras porteñas que conforman nuestro corpus.

Algunas coordenadas

A comienzos del siglo XX, el carnaval ocupó un lugar preponderante en la vida porteña y adquirió múltiples formas de festejo –bailes en clubes, teatros y cines, murgas, comparsas, disfraces, orquestas de tango–. Imagínese una ciudad momentáneamente invadida por la fiesta. Asimismo, se desplegaron múltiples representaciones con sus modos y significados que se articulan configurando una “experiencia colectiva

¹⁰⁵ Tomamos del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) la información para presentar Punto de Vista. Esta revista cultural fue dirigida por Beatriz Sarlo, editada en Buenos Aires entre los años 1978 y 2008, con un total de noventa números. Se constituyó como una referencia central del campo intelectual argentino y, durante la dictadura, funcionó como un espacio de resistencia cultural y debate, luego se consolidó como un proyecto clave de la vida intelectual democrática.

compartida” (Williams, 2014, p. 38). Estas formas expresivas operan como “experiencias sociales en solución” (Williams, 2019, p. 177); es decir, procesos que capturan la articulación afectiva de la época, configurando estructuras del sentir y siendo configuradas por ella. Desde esta concepción, nuestras representaciones del carnaval no son un reflejo, o un elemento pintoresco o decorativo, sino que constituyen una “dinámica y articulada presencia social en el mundo” (Williams, 2019, p. 53).

Para aprehender esta dinámica presencia social sin recaer en categorías cerradas, el análisis se desplaza hacia la materialidad de los lexemas que componen nuestro objeto de estudio. Muchas de nuestras obras, así como algunas formas de festejar, han caído en el olvido, conformando fragmentos y desechos de la cultura popular que se alinean con la noción benjaminiana de los harapos. Estos lexemas operan como imágenes dialécticas que poseen la persistencia de “lo que ha sido” (Benjamin, 2015, p. 464). No poseen significados fijos, sino que sedimentan sentidos que se vuelven variables y, según los tópicos ya mencionados, funcionan como modos de asimilar el cambio social. Es a través de esta constelación lexical que se revelan aquellos sentimientos y sus repeticiones, permitiéndonos rescatar las experiencias culturales reales que refulgen en los tangos, sainetes y films de nuestro corpus.

¿De qué modo la observación de un fragmento del lenguaje nos permite desentrañar una estructura del sentir? Más que una categoría abstracta, el lexema disfraz constituyó el punto de partida de nuestra indagación al revelarse como una notación material de las relaciones sociales. Lejos de funcionar como un nombre estático para un objeto festivo o un elemento del carnaval propiamente dicho, sus variaciones de significado evidencian una articulación afectiva que captura la vivencia compartida de este periodo frente a las tensiones de la modernidad.

Esta perspectiva metodológica surgió inicialmente al detectar un caso donde dicho lexema sedimentaba sentidos divergentes dentro de una misma obra, hallazgo que hemos explorado anteriormente (Martínez, 2025) y que recuperamos aquí por su relevancia. Tomaremos como ejemplo el sainete tragicómico reflexivo *Los disfrazados* (1912) de Carlos Mauricio Pacheco. En esta obra, el disfraz, más allá de su sentido denotativo —el nene de payaso que llora porque quiere “ir de Moreira”—, se asocia a distintos tópicos tales como: “la máscara social” y la simulación (Pellettieri, 2008) necesarias para ocultar las intenciones y convivir en una ciudad cosmopolita o el disfraz anticipatorio —Rosalía anuncia “¡la muerte en casa!”, debido a que “un máscara vestido de esqueleto” entra al

patio persiguiendo a un “diablito pavoroso” (Pacheco, 1912, p. 31)–. También funciona como indicador de posición social –Machín muestra cómo tiene “moneda pa’ todo” prometiendo un “dominó de seda” a Elisa–. A través de estos desplazamientos semánticos, el lenguaje carnavalesco se constituye como la notación de una experiencia social en solución.

Esta multiplicidad de sentidos detectada en la práctica nos exige poner en tensión nuestras representaciones recurriendo a distintas aproximaciones teóricas al carnaval. Para Bajtín (2003, pp. 8-9), su principio fundamental es la risa general y ambivalente. El carnaval es la “segunda vida del pueblo” y se penetra en un reino de libertad, abundancia e igualdad. Complementando esta definición, Jesús Martín-Barbero (1987) propone al “tiempo cíclico” como eje de la fiesta en las culturas populares, un “tiempo denso” que renueva el sentido de cotidianidad y pertenencia a la comunidad. En muchas de nuestras representaciones, estas aproximaciones al tiempo festivo nos permite observarlo “cargado [...] de vida colectiva” (p. 99). En contraposición a la visión bajtiniana, Eco (1998) lo piensa como una transgresión autorizada. Sus prerequisites para un buen carnaval resultan productivos para analizar nuestras obras: “la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación” y “el momento de la carnavalización debe ser muy breve” (p. 16). La brevedad se puede ver en los (des)amores carnavalescos: ninguno perdura en el tiempo, florecen y se marchitan en carnaval, ya sea por el carácter efímero de la modernidad cosmopolita o porque lo que sucede en carnaval debe morir ahí. Una tercera aproximación utilizada es la de Martínez Estrada ([1933] 2017a) para quien, el carnaval porteño, es “la fiesta de nuestra tristeza”. Y es que si bien su centro no se sitúa allí, en la tristeza, se aproxima a la necesidad de alegría: se busca “un motivo de fiesta”, se necesita un “pretexto para reír” y a la vez esa alegría que se desata en “las almas sombrías” es –muchas veces– cruel, desesperada y hostil (p. 286).

Una concepción de la fiesta del pueblo, con su cualidad experiencial del momento histórico, y los elementos de la vida social real que indica Williams (2012) es compartida por un grupo no uniforme de la sociedad porteña y se articula en nuestro corpus heteróclito a través de singulares formas de representación de las prácticas carnavalescas. Estas aproximaciones teóricas nos permiten inteligir los modos de representación del carnaval y definir su tónica. Entendemos por tópicos aquellos motivos temáticos recurrentes. Siguiendo a Miguel Á. Márquez (2002), estos lugares comunes facilitan la

exposición y el desarrollo de ideas mediante frases o temas ya establecidos y compartidos en un contexto cultural determinado. En la misma línea, Eloy Martos Núñez (2018) señala que estos motivos se relacionan con ciertos emblemas, cargados de “un valor afectivo especial” (p. 108). Articuladas con las concepciones de Osvaldo Pellettieri (2002, 2008) sobre el sainete y lo tragicómico, estas claves de lectura resultan fundamentales para identificar tres ejes que operan como emblemas cargados de un valor afectivo especial. Dichos ejes funcionan como modos de asimilar el cambio social y organizan nuestro análisis en: el carnaval como pura fiesta, el carnaval como lugar añorado y el carnaval como lugar de engaño.

El carnaval como pura fiesta retoma la clasificación de Pellettieri (2002, 2008)¹⁰⁶ para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo. A diferencia del sainete como pura fiesta, estas representaciones están moduladas, no por lo cómico, sino por el carácter efímero del tiempo festivo. Añadiendo el componente de fugacidad a los festejos, dan cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo 2020, p. 17), añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos. En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas, cautivan para posteriormente perderse en la multitud. La individualidad desaparece. Es “absorbida por el mundo exterior” (Benjamin, 2012, p. 141), como aquella *Mascarita* (1940, Laurenz & Cadícamo) desconocida a la que se saca a bailar un vals para girar al azar. El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924) de Bohr y Caruso, porque por más que se pida volverse a encontrar con la misteriosa mascarita, se sabe que eso no sucederá, sin embargo, se acepta, deseándole a esa risa juvenil que “tenga perfume/de tus amores”, o referir al presente inmediato como en *Siga el corso*, donde lo que se busca es lo único distinguible: los ojos. En ambos casos se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 2003, p. 8), como le sucede a Don Francisco, en el sainete *Domingo de carnaval* (Folco & Mazzaroni, 1932)¹⁰⁷, que si bien con La Morocha no sucede nada, regresa golpeado y “limpito” –ya que unos patoteros le roban

¹⁰⁶ Según Pellettieri (2002), en la evolución del sainete se distinguen tres fases –no necesariamente cronológicas–. Una de ellas es la denominada el sainete como pura fiesta, donde “el patio crea su propio mundo: un espacio sentimental modulado por lo cómico” (p. 208).

¹⁰⁷ Domingo de carnaval construye la intriga a partir del triángulo amoroso, en el que Yacaré es amante de Zulema, quien a su vez es pareja de Ramón –los tres conviven en un corralón–. Allí también viven Carmen y Don Francisco; este último planea ir a los festejos con una clienta, La Morocha –nombre homónimo al tango de Villoldo–; que conformarán la periferia cómica.

billetera y tabaquera—, él no cesa de repetir que estos carnavales no se borrarán nunca de su memoria. Al encontrarse con su hijo, le pide que haga el reparto. Sin embargo, este se niega y amenaza con contarle a su madre cómo lo encontró. Don Francisco, entonces, luego de la noche de fiesta, se coloca el delantal e irá a hacer el reparto de la verdura, sin parar de evocar su noche de orgía, porque en definitiva, como dice Tita Merello en la película *Arrabalera* (Tulio Demicheli, 1950), “abajo de una careta se pueden decir tantas cosas” (5min.00seg).

El carnaval como lugar añorado transforma la fiesta en “un después/sin después/que hace mal”, como en *Vals del carnaval* (1961) de Troilo y Castillo. En estas representaciones, el carnaval, provoca una “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008, p. 340) y una desarmonía en el presente. Pasado y presente se “entreveran” y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtín, 2003, p. 22). El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone “una careta de bondad” como en el tango *Serpentinas de esperanza* (1935) de Canet y Gatti. Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de la vuelta al barrio, festejos que van a culminar inexorablemente —como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós “se haga menos triste”— pero también amores pasados que no volverán —como en *Después de carnaval* (1941) de Amuchástegui Keen, en el que las serpentinas «en llamas de fuego se ven quemar»—. La pérdida de los amores pasados también se ve en *Pobre Colombina* (1927) de Carmona y Falero: la que “antes fue reina de la alegría” está triste porque Pierrot se fue “detrás de otras Colombinas», aunque en este caso encuentra redención en el “después volverá arrepentido/y al ver solo el nido tendrá que llorar” que cierra el tango. La ambivalencia aparece también en el vals *Romántica*, compuesto por Lipesker y Manzi en 1937. Décadas después, en los sesenta, la interpretación que realiza Julio Sosa con la orquesta de Leopoldo Federico, refuerza el carácter de la serpentina como objeto de añoranza. En la letra, la serpentina se vincula al paso del tiempo: enreda el ayer en un viejo vals y trae el recuerdo de una mascarita que selló el carnaval con un beso. Mientras Sosa canta, en su rostro “confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida de ese mundo” (Rodríguez, 2020, p. 9). Sus ojos se desorbitan a medida que el tono llorado incrementa y una sonrisa torcida completa la desesperación de Sosa, reforzando la letra y generando un tono de nostalgia irracional. Se anhela el retorno cíclico pero, sin embargo, al volver el carnaval no transcurre de la misma manera, sino que trae el recuerdo de los festejos pasados.

En el carnaval como lugar de engaño, las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes y el mundo se presenta como ese “escenario/de un gran cine continuado/que nos hace consumir” al que se refiere el tango *Siempre es carnaval* (Fresedo & Fresedo, 1937). En palabras de Pellettieri (2002), “lo tragicómico desplaza a lo festivo” (p. 209). El corso se desarrolla en la vida donde todo el año es carnaval y, como menciona Andrés, el personaje de *Los disfrazados*, “la vida es un corso, un corso largo [...] unos van en coche con campanillas y flores y otros a pie y tropezando” (Pacheco, 1912, p. 14).

En algunos casos, se vincula a la honra social que genera respuestas a veces violentas frente a engaños amorosos –en *La enmascarada* (Bernardo & García Jiménez, 1923), el narrador se disfraza de enamorado para vengarse de “la impía”–. En otros, estará ligado a la inmoralidad que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación –como en *Las cuarenta* (Gorrindo & Grela, 1937) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (De Caro & Linyera, 1929), termina denunciando cómo “en el mundo todos viven disfrazados/¡todo el año es carnaval!/El canalla usa careta de inocente/el ladrón, la de hombre honrado”–. Imagen semejante mencionaba Andrés en el sainete de Pacheco (1912): en el patio de inquilinato se instala que todos usan caretas; “los míseros de generosos, los ignorantes de sabios” (p. 14).

La careta también puede funcionar como insulto –en *Qué careta* (Donato, Flores & Fontaina, 1940), el personaje le dice a un tú imaginario: “sos uno de tantos giles/que pasan los carnavales/haciendo el oso sin divertir”–. También se asocia al autoengaño, presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (Carmona & Falero, 1929) en el que el payaso tras “su cara almidonada/nos oculta una verdad”.

Este también puede ser denunciado, como en *Callejera* (Frontera & Cadícamo, 1929) donde la sentencia será: “notarás arrepentida/que has vivido un carnaval”. La máscara, por su parte, podrá funcionar “como una táctica más que como un postizo de cartón” (Martínez Estrada, [1940] 2017b, p. 314), y esto se puede observar en el sainete *Todo el año es carnaval* (1925) de Vacarezza, autor que también testimonia “las luces y sombras del proceso de modernización” (Silvestri, 2021, p. 349). Hablamos de táctica porque Segundo emplea la máscara en el baile no para exponer una traición, sino para asesinar a su ex pareja Marcela. Bajo el anonimato, la invita a bailar un tango y la ahorca mientras todos a su alrededor piensan que se trata de una figura más del baile. La máscara adquiere

ese tono lúgubre que Bajtín (2003) observa en el grotesco romántico. Ese objeto, que al inicio de la obra despierta admiración, se convierte en el instrumento que posibilita el encubrimiento de un acto fatal.

Conclusiones

A partir del recorrido propuesto, pensar la estructura del sentir carnavalesca desde sus palabras clave y sus imágenes dialécticas permite reconocerla como una presencia social dinámica, históricamente situada en el mundo porteño y las tensiones que la modernidad impuso. Es esta perspectiva la que nos permite capturar la conciencia práctica del período, entendiendo a esta como el pensamiento tal como es sentido. No pretendemos constituir una definición fija de la estructura del sentir carnavalesca, sino que esta emerge de la materialidad de los lexemas que, operando como notaciones reales de las relaciones sociales, vuelve legibles experiencias vividas, afectivas, porque si de algo se trata el carnaval es de compartir.

En este marco, nuestras representaciones se revelan como una experiencia social en solución, un espacio privilegiado para estudiar cómo la cultura popular inscribe las ambivalencias de la modernización mediante constelaciones de sentido. La articulación de los tópicos lejos de configurar una definición cerrada, expresa modos colectivos de asimilar el cambio social. Abordar las obras del corpus como fragmentos –restos de la cultura popular–, este trabajo muestra que es en esas imágenes y palabras donde la estructura del sentir carnavalesca se vuelve visible, refulgiendo en el tango, el teatro y el cine del período.

Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, CARLO Y SARLO, BEATRÍZ, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- BARBERO-JESÚS, MARTÍN, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1987.
- BENJAMIN, WALTER, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2016.
- ECO, UMBERTO, *¡Carnaval!*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2003
- MARTÍNEZ, CAMILA, «Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Todo el año es carnaval de Alberto Vacarezza ([1924] 1925)», *Teatro XXI*, N° 41 (2025), Universidad de Buenos Aires, pp. 83-95.

- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Interzona, [1933] 2017a.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Interzona, [1940] 2017b.
- MARTOS NÚÑEZ, ELOY, «Motivo y tópico», LÓPEZ CASANOVA, M.y FONSALIDO M. E. (coords.), *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*, Los Polvorines, Universidad de General Sarmiento, 2018, pp. 107-111.
- MÁRQUEZ, MIGUEL Á. «Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica», *Exemplaria* N° 6 (2002), España, Universidad de Huelva, pp. 251-256.
- PACHECO, CARLOS MAURICIO, «Los disfrazados», *Biblioteca Teatro Uruguayo*, N° 12 (1912), Montevideo, pp. 01-61.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- RODRÍGUEZ, MARTÍN, «Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México», *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso* N° 6 (2020), Córdoba, FFyH, pp. 106-127.
- SARLO, BEATRIZ, «Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad», *Punto de vista. Revista de cultura* N° 6 (1979), Buenos Aires, pp. 9-18.
- SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2020.
- SILVESTRI, GRACIELA, *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*, Paraná, EDUNER, 2021.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Cultura y materialismo*, Buenos Aires, La marca, 2012.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Tragedia moderna*, Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2019.

FEMINISMO EN LAS ARTES CIRCENSES: TRANSFORMACIONES, TENSIONES Y NUEVOS HORIZONTES EN CIRCO EN ESCENA

Jesica Lourdes Orellana
Universidad Nacional de Córdoba
Secretaría de Posgrado
Doctorado en Artes
Jesicaorellana@upc.edu.ar

Introducción

Esta ponencia propone una lectura crítica sobre el lugar de las identidades feminizadas y disidentes en la historia del arte y del circo, visibilizando las exclusiones, resistencias y transformaciones que atravesaron los contextos marcados por la diferencia sexual. A partir de aportes teóricos e históricos, como los de Cristina Moreira (2008), Griselda Pollock (2013), Julieta Infantino (2021), Camila Losada (2021), Beatriz Seibel y Byung-Chul Han (2016), se reconstruyen genealogías que tensionan el canon patriarcal y abren preguntas sobre quiénes habitan la escena, qué cuerpos fueron legitimados y qué narrativas se silenciaron.

Planteamos, un cambio muy importante en Circo en Escena, a partir del 2018, que comienza a incorporar perspectivas feministas y disidentes en su programación, modificando prácticas, estéticas y modos de organización. Este giro no solo transforma la escena, sino que habilita herramientas concretas como protocolos de cuidado, talleres de género y dispositivos de acción colectiva, resignificando el festival como espacio de disputa política.

Desde una mirada situada y fronteriza (Flyvbjerg, 2001), exploramos cómo el circo se transforma cuando es habitado por cuerpos, deseos y memorias históricamente excluidos. La comicidad, el feminismo y el activismo se entrelazan en clave contrahegemónica, proponiendo nuevas formas de representación, transmisión y creación. Reescribir desde el margen se convierte en gesto político y estético, en una forma de disputar sentidos y resignificar lo popular.

El lugar de las identidades feminizadas y disidentes

Analizar el lugar de las identidades feminizadas y disidentes, dentro de la cultura, nos permite hacer conscientes de la compleja dinámica de marginalidades por las que tuvieron y siguen atravesando las mismas a lo largo de la historia. En una sociedad estructurada

por la diferencia sexual, les artistas tuvieron condiciones desfavorables dentro del mundo del arte, ya que su hacer fue omitido, menospreciado, ignorado y prohibido.

A la mujer históricamente, le fue negado el espacio para la representación, hasta el siglo XVI, donde ingresa por primera vez a escena a través de la comedia del arte. Aquí ella surge como obrera del escenario, activa en el escenario, pero restringida en la ficción. Así lo expresa Cristina Moreira,

Ella era traspunte, ayudante de escena, la telonera, la peinadora, la planchadora; cubría todos los roles de un trabajador Off-stage. Esta mujer con permiso legal para trabajar no podía actuar en ningún otro personaje que no fuera como mujer del capo cómico y comportarse como ayudante de escena. Rápidamente se difundió este antecedente y numerosas compañías de comediantes y dramaturgos integraron a sus mujeres en la troupe, hecho hasta el momento pocas veces visto. Estos registros fueron los primeros pasos del sexo “débil” en el mundo de las tablas. (2008:79)

La aprobación de ciertas normativas legales favoreció la expansión de las actividades de las compañías teatrales, puesto que la iglesia de la época no aceptaba las representaciones del teatro popular, al que consideraba pecaminoso y promotor de conductas obscenas. En consecuencia, les artistas eran perseguides, encarcelados, expulsados de un país o incluso sentenciados a muerte. Sin embargo, gracias a los permisos legales, la presencia de las mujeres en escena comenzó a expandirse, ya que su aparición resultaba novedosa y, por ello, los personajes femeninos adquirieron un lugar fundamental dentro de la dramaturgia. En este sentido, dentro de los roles protagónicos femeninos en la comedia del arte, se destaca el de la enamorada, creación que logra protagonizar la actriz y escritora Isabella Andreini (1562-1604). Este personaje expresa un espíritu avanzado para la época en cuestiones de género. Andreini compuso sonetos y rimas que provocaron la admiración de los/as referentes en las letras, y además combinó los ideales de la razón con los de la pasión en sus celebradas dramaturgias e interpretaciones, manifestando su condición de poetisa. De hecho, fue autora de la mayoría de los argumentos de la compañía de Flaminio Scala Favole, convirtiéndose en musa inspiradora de sus contemporáneos/as y logrando inaugurar el camino profesional para la mujer en el teatro (Moreira, 2008).

Del mismo modo que Isabella Andreini abrió un camino profesional para las mujeres en el teatro, inscribiendo su voz poética y su presencia escénica en la comedia del arte, también en los orígenes del circo moderno encontramos figuras femeninas que marcaron un precedente. Si bien es ampliamente reconocido que el creador del espectáculo circense

clásico fue el inglés Philip Astley (1742–1814), resulta igualmente relevante señalar la participación de su esposa, Patty Astley, nacida Martha Mary Polly Jones en 1741, cuya figura ha recibido menor atención en los relatos históricos. La pareja contrajo matrimonio en Londres en 1765 y tuvo un hijo, John Conway Astley, en 1767 (Sirkusteltta, 2020).

Como plantea Seibel (2012), las mujeres con presencia en el teatro formal extienden su práctica hacia escenarios callejeros, encarnando figuras como equilibristas, bailarinas, malabaristas, momas y cómicas itinerantes.

En 1768, Philip Astley presentó su primer espectáculo circense en Londres, y fue en ese contexto donde Patty se convirtió en la primera mujer en ocupar un rol protagónico dentro del circo moderno. Reconocida como una hábil atleta ecuestre, se presentaba en escena junto a su caballo Gibraltar, realizando acrobacias que cautivaban al público y consolidaban su presencia como artista. Su participación no sólo aportó espectacularidad a las funciones.

Si bien no contamos con suficiente evidencia para afirmar con certeza el alcance real de su participación, es indudable que la figura de Patty Astley abrió un camino para que las mujeres fueran reconocidas como protagonistas en un ámbito históricamente dominado por hombres. Su presencia en escena, junto a su caballo Gibraltar, constituye un antecedente significativo que permite pensar el circo moderno no sólo como una práctica artística fundada por Philip Astley, sino también como un espacio en el que las mujeres comenzaron a disputar visibilidad y legitimidad.

Ahora bien, para vincular estos antecedentes con el universo circense, incorporamos el documental “Las fotos de Olga”, que traza un recorrido íntimo por las memorias de tres generaciones de mujeres artistas circenses, desde 1910 hasta nuestros días. A través de las fotografías resguardadas en sus álbumes familiares, Olga, figura central del relato, evoca la vida nómada del circo y a su madre trapecista, mientras que junto a su hija Jorgelina, también artista circense, reflexionan sobre los espacios que las mujeres han habitado, resistido y transformado dentro del universo del circo.

Este trabajo audiovisual se inscribe en el proyecto de investigación antropológica y transmedia “Fotos narradas: Mujeres de circo construyendo memoria”, que se nutre de entrevistas etnográficas y de la digitalización y preservación de archivos fotográficos. Desde una mirada situada, feminista y antropológica, se recuperan saberes, trayectorias y memorias de mujeres que han sido pilares invisibilizados en la historia del circo argentino

(CIRCA investigAcción: Círculo de Investigación en Circo y Género, equipo interdisciplinario creado en 2020 por Julieta Infantino, 2023).

La propuesta busca no solo conservar estos archivos, sino activarlos como patrimonio cultural vivo, reconociendo en ellos una genealogía de resistencia, creatividad y legado. Al visibilizar sus aportes, se proyecta una memoria colectiva que trasciende fronteras, resonando en el tejido cultural del circo en Argentina y en toda Latinoamérica,

Las historias plurales del circo revelan trayectorias de mujeres que han sido emblemáticas en distintos territorios y épocas. En Estados Unidos, hacia 1910, se destacan las cirqueras sufragistas del “Barnum and Bailey Circus”, quienes se convirtieron en símbolos del movimiento por el derecho al voto gracias a su visible fortaleza corporal y su profesionalismo escénico. Más al sur, la historiadora Beatriz Seibel documenta la figura de Rosita del Plata, artista argentina activa entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, reconocida internacionalmente como la primera mujer con proyección mundial en el ámbito circense. Rosita no solo desafió los prejuicios de su tiempo, sino que luchó contra las normativas patriarcales que limitaban la autonomía de las mujeres en el arte y en la vida. En este linaje de resistencia, Olga comparte cómo las mujeres de su familia fueron pioneras en múltiples sentidos: artistas nómades, profesionales del cuerpo, trabajadoras incansables que se presentaban en escena con corpiños, trusas y bikinis en contextos marcados por la represión moral y sexual. A la vez, eran esposas, madres, cuidadoras, cocineras, costureras; mujeres que sostenían comunidades circenses y redes afectivas entre mujeres. Tejían crianzas, saberes y vínculos desde la itinerancia, la escena y la vida compartida, encarnando una genealogía de cuerpos fuertes, sensibles y profundamente políticos. (CIRCA investigAcción: Círculo de Investigación en Circo y Género es un equipo interdisciplinario creado en 2020, por Julieta Infantino, 2023)

Así mismo, Camila Losada (2021), investigadora y artista circense, desarrolló una mirada crítica y situada sobre el lugar de las mujeres y disidencias en el circo argentino, especialmente entre fines del siglo XIX y principios del XX. En su trabajo “La vida de carpa entre la libertad y la resistencia”, advierte que el circo fue un espacio ambivalente: por un lado, atravesado por mandatos patriarcales y morales conservadoras; por otro, habilitador de libertades corporales, sexuales y expresivas que desafiaban las normas de época,

Una figura clave en la historiografía del circo es la que recupera Beatriz Seibel en su libro “Vida de circo, Rosita de la Plata”: una estrella argentina en el mundo. A través de una investigación rigurosa y sensible, la autora reconstruye la vida de Rosalía Robba, reconocida internacionalmente como Rosita de la Plata, destacando su trayectoria como écuyère, trapeceista y directora artística en un contexto histórico que relegaba a las mujeres a roles secundarios o invisibles dentro del mundo circense. Seibel revela cómo Rosita desafió las normas

sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, encontrando en el circo un espacio de autonomía donde se desdibujaban las fronteras entre lo público y lo privado, lo doméstico y lo artístico. La obra también aborda los conflictos legales y personales que enfrentó, como su divorcio y denuncia por maltrato, y analiza cómo su figura fue construida desde los estereotipos de belleza y gracia, ocultando su potencia creativa y profesional. En este sentido, Rosita encarna una negociación constante entre libertad y mandato de género, convirtiéndose en símbolo de resistencia y transformación desde los márgenes. (Seibel, 2012, como se cita en Losada, s.f.)

La historia del circo, como la de tantas otras artes, está marcada por silencios y omisiones que invisibilizan el papel de las mujeres en su desarrollo. A menudo, los relatos oficiales privilegian las hazañas masculinas y relegan a las artistas a un segundo plano, reduciéndolas a figuras secundarias o dependientes de sus compañeros varones. En este marco de desigualdad simbólica, la evocación de Rosita adquiere un carácter excepcional y revelador: su nombre emerge como testimonio de una trayectoria apasionante y valiente, que desafía los prejuicios y las desvalorizaciones de su tiempo. La cita que sigue pone de relieve no sólo la necesidad de rescatar su memoria como gran artista, sino también de reconocer a protagonistas indiscutibles de la escena que lucharon por abrir espacios de legitimidad en un ámbito históricamente marcado por la exclusión. Afirma Seibel,

Rosita es también una excepción, ya que no se recuerdan nombres de mujeres entre grandes figuras circenses, que no han tenido la fortuna de ser renombradas como sus colegas varones, a pesar de que sus historias son apasionantes y valerosas. En el mejor de los casos se evocan como la mujer de”, sin apreciar su importancia y trascendencia. Rosita no sólo merece ser rescatada del olvido como una gran artista, sino también como un símbolo de todas aquellas mujeres que fueron notables protagonistas y lucharon contra los prejuicios y desvalorizaciones de épocas no tan lejanas (2012, Pág:9).

De acuerdo con Seibel (2012), Rosita de la Plata fue la artista circense más destacada de Argentina, con presentaciones en Europa, Estados Unidos, Brasil y gran parte de Latinoamérica, y su figura merece ser considerada parte de las teatralidades esenciales de la humanidad.

Identidades feminizadas y disidentes en la comicidad circense

Tras haber examinado la participación de mujeres y disidencias en el terreno de la acrobacia, resulta necesario ampliar la mirada hacia otro registro igualmente significativo: la comicidad. Este espacio, históricamente marcado por la hegemonía masculina, presenta trayectorias más fragmentarias en lo que respecta a la irrupción de

figuras femeninas. No obstante, en el caso de la figura de la payasa, su aparición en la escena cuenta con escasas referencias en el siglo XIX, como la de Amelia Butler en Estados Unidos. Será recién en el siglo XX cuando este rol comience a consolidarse como oficio y profesión, habitado por identidades que desafiaron las normas del espectáculo tradicional y ampliaron los márgenes del humor escénico.

En esta etapa, se reconoce a la artista Olinda Bozan (1894-1977), proveniente de una familia de artistas circenses. Ella, debutó siendo una niña en el circo Anselmi y luego con los Hermanos Podestá, para más adelante desarrollar su carrera en el mundo cinematográfico. Es allí, en las producciones de cine argentino, donde es considerada como una de las mejores comediantes del siglo XX. Bozan es fundadora del teatro popular argentino, ese que nace con el circo criollo y se desarrolla entre Moreiras y sainetes, donde adquirió el ingenio para dominar la escena gracias a su capacidad de improvisación y a la intuición para transformar una situación trágica en resolución cómica.

Recién en los años 80 comienza a consolidarse la figura de la payasa dentro del universo de la comicidad escénica. Históricamente, quienes habitaron ese rol transitaban previamente otros lenguajes artísticos: danza, canto, pintura, escultura, literatura, poesía, cine, música, acrobacia y actuación dramática. En muchos casos, el humor se expresó primero en formatos televisivos o teatrales antes de encontrar su lugar en el circo y el clown. Esto apunta a la especificidad y singularidad de la problemática de género en las artes escénicas circenses, y más específicamente, en el arte de la payasearía (Caminha, 2014).

El arte manifiesta cómo se construye una determinada idea de mujer a lo largo del tiempo, marcando ideales de belleza y comportamiento, por lo tanto la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo; “para salir de la posición de objeto de la risa para ser sujeta, activa, creadora y productiva; para avanzar de la sonrisa tímida e irónica hasta la carcajada total alegremente incorporada y vehiculada a través del cuerpo cómico” (Caminha, 2014:5).

Y es que la historia del arte, afirma Pollock, vista desde un mundo patriarcal, es decir, en el mundo hecho por varones y para varones, incluso la creatividad, que es una práctica liberadora, es ejecutada por varones y para los varones. A la mujer, en tanto ser humano subsidiario, le es negada toda intervención que implique el reconocimiento de sujeto: para

ella no ha sido previsto ningún tipo de liberación. La creatividad masculina tiene como interlocutora a otra creatividad masculina, y mantiene a la mujer como cliente y espectador de esta operación, porque su estado femenino la excluye de toda competitividad. Y no solo la creatividad y la risa han sido territorios patriarcales, sino también el ámbito de lo intelectual y racional, como la ciencia, etc. (Pollock, 2013).

Dentro de este contexto condicionado por las diferencias sexuales, donde el hombre puede construir e imponer la norma, pero también liberarse de ella a través de la risa. A la mujer le quedó solamente el derecho de contemplar las contradicciones del patriarca: su lado serio y digno en el hogar, en el espacio privado de la casa, y su lado profano, libertino y ridículo en la calle. Es por eso que el tardío surgimiento de las mujeres payasas en la escena, se debe a la heteronorma sexual, donde el hombre burgués y el artista moderno son los que poseen el derecho a la risa y el humor.

Al principio, las primeras payasas trabajaban de forma aislada y en comparación a los payasos hombres ellas eran muy escasas, lo que dificulta su visibilidad. Pero en el año 2001, la payasa catalana Pepa Plana organizó, junto al payaso Tortell Poltrona, Jaume Mateu, el primer Festival de Pallasses de Andorra, marcando el inicio de una conciencia política de la mujer en el ámbito de la comicidad y reivindicando un espacio cómico históricamente dominado por los hombres (Caminha, 2014).

Afirma Pepa Plana,

La historia del payaso se escribe en masculino. Hay muy pocas referencias a payasas. Cuando empezamos a escoger las entradas para este espectáculo nos dimos cuenta de que cambiaban mucho si estaban interpretadas por mujeres. Esa mirada en femenino nos ha obligado a efectuar una relectura de esas entradas clásicas, algo que es divertido y enriquecedor. Por ejemplo, las bofetadas no funcionan en femenino. Tenemos otras maneras diferentes de pelearnos. Así que ha surgido un espectáculo muy reivindicativo, muy punki, muy divertido, muy loco, muy cañero, con dos payasas muy gamberras, muy empoderadas, con ganas de decir cosas, con esa libertad que a las payasas nos da la máscara (Bosch, 2019).

Byung-Chul Han, advierte que en las sociedades contemporáneas el poder incrementa su eficiencia y estabilidad al invisibilizar, mimetizándose con lo cotidiano hasta convertirse en hábito. Así, deja de ser percibido como una imposición y pasa a formar parte del sentido común, lo que permite que incluso los sectores más desfavorecidos reproduzcan los modelos de conducta que sostienen y legitiman el orden dominante que los oprime. Como señala el autor: “los desfavorecidos socialmente actúan en función de los modelos

de conducta que estabilizan justamente aquel orden dominante que ha conducido al prejuicio de ellos” (Han, 2016).

En contraposición a esa lógica de habituación y repetición, los festivales y encuentros creados por disidencias poéticas, se presentan como espacios que desafían esa lógica: son territorios donde se desprograma el hábito impuesto por el poder dominante. En estos festivales, la diversidad grupal no sólo valida la individualidad, sino que genera una red afectiva y creativa capaz de visibilizar, romper y desplazar ese orden hegemónico que Han señala como naturalizado. Los festivales, logran tensionar repetición alienante del “guión social” que Han denuncia, a través del gesto insurgente de escribir colectivamente nuevos relatos escénicos, donde la performatividad de la disidencia produce fisuras en la estructura de lo normativo.

Por tal motivo, construir una genealogía de el lugar de las identidades feminizadas y disidentes en la historia del arte y del circo, implica no solo añadir material informativo sobre la vida y obra de les artistas, sino es además, desandar la comicidad patriarcal e Ilustrada que dominó y sigue dominando imaginarios, representaciones y teorías a lo largo de la historia de las artes, del circo y del teatro. Involucra también incorporar las relaciones sociales de género, y analizar los diversos cuerpos y formas cómicas relacionadas con una poética de la risa. Afirma Pepa Plana,

La mayoría de payasas que conozco vienen del mundo del teatro. Difícilmente puedes entrar directamente como payasa, porque el mundo del circo está copado por hombres... fui la primera mujer payasa en el Cirque du Soleil, lo que también me provocó cierta alegría, ya que sientes que estás abriendo puertas. (Bosch, 2019)

¿Quién Habita el Circo?: Cuerpos, Deseos y Subversiones

Desde una perspectiva feminista, el circo contemporáneo comenzó a repensar críticamente su historia marcada por estructuras patriarcales y prácticas heteronormativas, impulsado por una serie de sucesos clave que modificaron el paradigma escénico y político del sector. El surgimiento en 2015 de la campaña “Ni Una Menos” contra los femicidios y la violencia machista abrió un proceso de concientización colectiva, seguido en 2018 por la lucha por la despenalización y legalización del aborto encabezada por la “Campana Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito”. Ese mismo año, nace “Cirqueres Organizados”, una colectiva transfeminista autoconvocada que reúne a mujeres, lesbianas y personas no binarias para visibilizar y resistir las violencias de

género en el ámbito circense. Entre 2018 y 2019, se promulga el “Protocolo de Género”, acompañado de talleres y espacios reflexivos que cuestionan los sentidos normativos y estereotipados de las prácticas performativas. Este proceso también habilita una revisión profunda de los contenidos representados en escena y la incorporación de una perspectiva interseccional que reclama por la coherencia entre ideología y representación: “Lo que se busca es que lo representado en escena sea acorde a las ideologías que acuerda Circo en Escena. Perspectiva de género y perspectiva de derecho.” (Circo en escena, 2024). Así, se consolida una lucha diaria y colectiva que continúa transformando las formas de enseñar, crear y habitar el circo. ¿Qué aportes genera el feminismo a la división de trabajo y comicidad? ¿Cómo podemos imaginar un futuro más igualitario y diverso en términos de género en el Circo? ¿Qué acciones prácticas pueden contribuir a este cambio?

En estos conversatorios se fomenta una reflexión afectiva mediante la combinación de estrategias propias de la educación popular y técnicas circenses, habilitando un espacio lúdico y crítico donde se invita a imaginar y ensayar otros mundos posibles. Este ejercicio escénico y colectivo busca desnaturalizar las lógicas patriarcales heredadas de generaciones anteriores, inscritas en los cuerpos y reproducidas en las prácticas cotidianas.

Las reflexiones surgidas en los conversatorios del año 2019 vinculan al patriarcado con nociones de opresión y desigualdad que se ejercen desde los varones hacia mujeres, lesbianas, travestis, personas trans y no binarias. Se abre así un espacio de interrogación profunda: ¿Cuántas mujeres payasas existen en el circuito? ¿Cuántas mujeres malabaristas? ¿Cuántas de ellas ocupan el rol de presentadoras en las variedades? ¿Qué espacios artísticos y laborales les son accesibles? Estas preguntas habilitan una reflexión sobre la performatividad de género y sus efectos en las subjetividades circenses, evidenciando la reproducción de roles estereotipados, la concentración de poder, el humor machista y la invisibilización de identidades disidentes en la producción y práctica escénica. En el proceso de enseñanza-aprendizaje de las técnicas circenses, los vínculos intercorporales se tornan centrales: el contacto físico entre los cuerpos es constitutivo y necesario. Pero también emerge una tensión ética y pedagógica: ¿cuáles son los límites de ese contacto? ¿Cómo definirlos sin estandarizar la práctica ni despojarse de su dimensión lúdica?

Durante el taller-conversatorio “Herramientas para pensarnos” (2023), facilitado por Gemma Ríos y la BichaTraba, se propició un espacio de reflexión crítica desde los transfeminismos y las disidencias sexuales en torno a los cuerpos que habitan tanto la escena como el público. A través de preguntas disparadoras como ¿Qué cuerpos acceden a la visibilidad escénica? y ¿Cuántas corporalidades disidentes participan activamente en los circuitos circenses y performativos?, se interrogó el lugar histórico del travestismo en el humor, preguntándose por qué fue y es recurrentemente abordado desde la lógica del ridículo, y qué sectores continúan perpetuando esa narrativa.

También se cuestionó el aparato ideológico detrás del humor: ¿De qué nos reímos cuando nos reímos?, planteando que las estructuras cis-heteropatriarcales siguen moldeando la narrativa cómica y teatral, generando exclusiones y estereotipos. Se abrió entonces el desafío colectivo de hackear y deconstruir esos paradigmas, buscando formas escénicas más inclusivas, críticas y transformadoras.

Desde esta mirada, se problematizó la noción de inclusión: ¿qué significa realmente incluir a las diversidades sexo-genéricas en los espacios escénicos y circenses? ¿Es posible construir espacios compartidos, parejos y desjerarquizados, donde la diferencia no sea asimilada ni exotizada, sino celebrada y visibilizada desde una ética del cuidado y el deseo político?

Reescribir desde el Margen

La demanda feminista de reconocer las identidades feminizadas y disidentes en la historia del arte, no solo redefine los objetos de estudio y lo que se considera relevante investigar, sino que interpela políticamente a las disciplinas establecidas. En el circo, el acceso de identidades feminizadas y disidentes, en el rol de la presentación, permite desacralizar la figura del “genio”, históricamente asociada al artista varón como único capaz de provocar risa, cuestionando así los imaginarios que sostienen su legitimidad. Para las feministas, el reconocimiento del género es esencial, pero transformar los hábitos dominantes implica más que visibilizar: requiere desprenderse de las imposiciones históricas, habilitar desplazamientos hacia otros territorios simbólicos y deconstruir el discurso del poder hegemónico para poder performar otros modelos de sociedad y de vínculo, donde la subversión sea fuente de saber y empoderamiento. Afirma Pepa Plana,

El humor se ha escrito siempre en masculino y a las mujeres nos han educado para reírnos con cosas que no nos hacían gracia, pero si no te reías, eras tonta. Teníamos que reír sobre estereotipos masculinos (fútbol, pollas... la gorda, la fea...), pero nuestros delirios, nuestro universo va por otro lado. Eso no quiere decir que hagamos humor solo para mujeres, nada de eso. Las mujeres hacemos humor con lo que nos pasa, no con el aspecto físico de otras mujeres, como sí ha hecho el humor masculino”. (Bosch, 2019)

Resulta interesante observar cómo en la actualidad se manifiesta la necesidad de no encasillar los géneros, y es precisamente por esta razón que se retoma la noción de conciencia nómade propuesta por Braidotti (2004). Esta categoría constituye una forma de resistencia política frente a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad, ya que el nómade posee la capacidad de desplazarse de la periferia hacia el centro y transformar las normas que desde allí se sostienen.

En este sentido, el nomadismo se concibe como una cultura del goce, una afirmación positiva de la existencia y de las diferencias, que habilita la reconexión entre nuestro interior y el de los demás, generando empatía, correspondencias y compasión para actuar colectivamente en la construcción de nuevos mundos. De allí la pertinencia de esta cita: porque permite comprender cómo la figura de la payasx encarna un potencial inclusivo, capaz de generar risa desde su propia realidad interior y de producir una comicidad que no se limita a la perspectiva de género, sino que se expande hacia las minorías y hacia la necesidad de crear espacios horizontales en tiempos de violencia y desigualdad.

El feminismo, en tanto corriente teórica y política, devino como resistencia crítica frente a las visiones hegemónicas del arte, permitiendo reconfigurar la noción de sujeto artístico como entidad dinámica, situada y mutable, en constante diálogo con su contexto histórico y sociocultural. Esta transformación paradigmática invita a pensar el arte desde la figura del nómade (Braidotti, 2000), como estrategia epistemológica que desestabiliza las estructuras binarias y esencialistas que han regido la producción simbólica, particularmente aquellas que reducen las identidades a una lectura biologicista de lo masculino y lo femenino.

En el caso específico del circo, este viraje propiciado por el feminismo habilitó la emergencia de mujeres y disidencias sexo-genéricas como agentes críticos dentro del lenguaje de la comicidad. A través de sus prácticas performativas y su posicionamiento político, lograron subvertir las narrativas misóginas tradicionales, transformando sus representaciones escénicas en dispositivos que cuestionan el humor patriarcal, visibilizan nuevas subjetividades y promueven la diversidad como valor estético y político.

El giro paradigmático propiciado por los feminismos contemporáneos permite reescribir una historia del arte más acorde con las subjetividades actuales, desafiando los marcos epistemológicos que rigieron las disciplinas tradicionales. Tal como plantea Byung-Chul Han (2016), el poder de la coerción opera a través de la imposición y la naturalización de estructuras que organizan la vida social desde lo cotidiano. En el campo artístico, esta coerción se manifestó mediante la noción de “talento” como categoría excluyente, que funcionó históricamente para invisibilizar poéticas disidentes y afianzar estéticas hegemónicas. En este contexto, las mujeres y disidencias circenses se posicionan como agentes de transformación a partir de prácticas políticas, estéticas y afectivas que migran desde los márgenes hacia el centro del discurso artístico.

Estas prácticas, sostenidas desde el deseo colectivo de encontrarse, configuran una multiplicidad que interpela las lógicas normativas de la disciplina. Ante este escenario, se abren interrogantes fundamentales para el campo: ¿cómo desarticular los mandatos estéticos estandarizados que aún persisten? ¿Cómo derribar las estructuras rígidas que atraviesan los sistemas de formación, circulación y producción artística sin despojar la práctica de su potencia lúdica y expresiva?

En el marco de los procesos de transformación impulsados por el feminismo en el campo circense, resulta fundamental reconocer la potencia política y epistémica de lo grupal como forma de organización horizontal y colaborativa. Circo en Escena, como agrupación abierta, autogestiva e independiente, opera desde una lógica no jerárquica en la cual las decisiones y prácticas emergen del deseo y del campo de saber que cada integrante elige desarrollar. Este tipo de configuración relacional se aleja de los modelos verticales de autoridad y se inscribe en una ética del cuidado y del reconocimiento de saberes múltiples. En este sentido, el poder, entendido en términos de Byung-Chul Han (2016), como una fuerza que se gestiona desde la libertad y no desde la imposición, adquiere un carácter mediador, habilitando vínculos que no se sostienen en la coerción sino en la autonomía compartida. Cada edición del Festival Circo en Escena representa entonces un espacio de reapropiación crítica, una invitación a revisar y reconfigurar los discursos legitimados, donde se tensionan las verdades absolutas y se problematiza el cruce entre arte, militancia y pedagogías disidentes. Un ejemplo de lo expresado son las lecturas de los manifiestos,

Bienvenidas, Bienvenidos, Bienvenides... Nos encontramos aquí, una vez más, para darle rienda suelta a la doceava edición del Festival Internacional Circo en Escena. Siéntanse parte de esta magia que es real. Que este festival vibre en cada uno de ustedes, y asumamos como personas el valor de desarrollar el derecho a la cultura, asumiéndonos como creadores de este presente y de la historia.

Un presente donde vivamos en libertad, sin persecuciones, sin miedos, sin fronteras, sin desalojos, sin especulación inmobiliaria, sin pibes muertos por gatillo fácil, sin violencia de género y violentos machistas. Donde no tengamos que preguntarnos todos los días cómo llegamos a fin mes, si me para la yuta y terminó en una celda o si llegamos vivos a casa. Realmente queremos construir otra manera de vivir... ¡Aquí vamos una vez más con mucha fuerza! Ningún gobierno de ningún color nos va a quitar la risa, el entusiasmo y la fuerza. Sólo juntándonos vamos a poder crear estos espacios de libertad y crecimiento. (Manifiesto del XII Festival Internacional Circo en Escena, 2018)

Artivismo

El circo contemporáneo, en tanto práctica artística situada, se convirtió en un espacio privilegiado para la emergencia de discursos críticos y formas de resistencia cultural. En la provincia de Córdoba, Argentina, la agrupación Circo en Escena organiza desde hace dos décadas el Festival Internacional de Circo en Escena, configurándose como un colectivo que desafía las lógicas institucionales y mercantiles del arte. Su estructura abierta y dinámica, basada en la rotación de integrantes y en la autogestión, permite comprenderlo como una práctica contrahegemónica que busca democratizar el acceso al espectáculo circense y resignificar su lugar en el entramado cultural local.

En este marco, el festival no solo constituye un espacio de exhibición artística, sino también un laboratorio político y social donde se debaten problemáticas vinculadas a la comicidad, el feminismo y el artivismo territorial. La noción de artivismo, entendida como la hibridación entre arte y activismo (Aladro-Vico, 2018), resulta clave para analizar cómo Circo en Escena utiliza la comicidad como herramienta de intervención popular. A través de la risa y el humor, el colectivo busca generar empatía social, visibilizar experiencias comunitarias y tensionar las normas culturales dominantes, transformando el espacio público en un escenario de escucha y participación.

Este análisis se propone indagar en las formas en que la comicidad, dentro del festival, opera como estrategia de artivismo, revelando tanto las posibilidades de creación y resistencia que habilita, como las tensiones que emergen en un campo históricamente marcado por la hegemonía masculina y por la exclusión de voces disidentes.

Acciones artivistas y populares de circo en escena, mencionaremos algunas como:

-Temáticas Sociales en las presentaciones Circenses, donde se incorpora temáticas de activismo social y político en las rutinas de circo. Ejemplo, temas de igualdad de género, derechos humanos o justicia social; emergencia ambiental.

-Espacios Públicos como Escenarios: Utilizar espacios públicos para realizar actuaciones de circo que involucren a la comunidad y fomenten la participación ciudadana, generando un público más amplio y diverso.

-Colaboraciones con Activistas y ONGs: Colabora con activistas y organizaciones no gubernamentales para crear espectáculos que resalten causas específicas y promuevan la conciencia y el cambio, como fue el caso de visibilizar las brigadas que se encargan de proteger el monte de los incendios.

-Talleres y foros: Organiza talleres y charlas que combinen la enseñanza de habilidades circenses con discusiones sobre temas sociales importantes, fomentando así un diálogo constructivo y debate.

-Arte Participativo: Invita al público a ser parte de la creación artística, ya sea a través de la improvisación en el escenario o mediante la participación en la planificación de los eventos. -Documentación y Difusión: cada presentación de circo en escena es acompañado de un documento confeccionado y discutido grupalmente, para leer en el escenario y compartir en redes sociales, resaltando el valor del arte circense y denunciando las problemáticas sociales del momento.

-Salida a la Gorra con Propósito: algunas de las variedades realizadas por circo en escena, se vinculan con causas sociales, donando una parte de lo recaudado a organizaciones relacionadas con los temas tratados en tus espectáculos.

La afirmación de Circo en Escena (2023) acerca de la risa como elemento desestabilizador encuentra resonancia en la tradición teórica que reconoce en el humor un dispositivo de resistencia frente a la hegemonía. En efecto, la perspectiva feminista que indaga en la ironía y la parodia se enlaza con la concepción bajtiniana de la “cultura de la risa” desarrollada en La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (Bajtín, 1965), donde el carnaval invierte jerarquías y habilita la crítica social. De este modo, tanto en la práctica contemporánea de los festivales como en la reflexión teórica de Bajtín, la

comicidad aparece como un mecanismo democratizador capaz de atravesar distintos estratos sociales y cuestionar la seriedad de la cultura dominante.

En continuidad con la tradición bajtiniana que concibe la risa como un mecanismo democratizador y crítico, la reflexión de Preciado (2011), amplía el horizonte al situar la ironía y la parodia como estrategias políticas que trascienden las categorías binarias y desestabilizan las normas establecidas. Así, mientras Bajtín (1965) enfatiza la capacidad del humor para invertir jerarquías y cuestionar la cultura dominante, Preciado subraya su potencia para abrir espacios de multiplicidad y fluidez, donde la comicidad se convierte en una práctica contrahegemónica capaz de promover transformación social.

En este sentido, la potencia democratizadora de la comicidad y la sátira en la cultura popular encuentra un correlato directo en el ámbito circense, donde el feminismo introduce nuevas formas de cuestionamiento y resignificación. Así, el humor no sólo se convierte en un vehículo de crítica social, sino que, al articularse con la performatividad de género propuesta por Butler (1990), se transforma en una práctica de activismo capaz de desestabilizar las normas sexo-genéricas y abrir paso a perspectivas más inclusivas y equitativas dentro del circo.

La redefinición de lo popular en el circo puede comprenderse a partir de la noción de “dislocación estético-política”, que designa la tensión estructural producida cuando una práctica artística situada es desplazada por operaciones hegemónicas de legitimación, pero al mismo tiempo deviene fértil en poéticas híbridas que cuestionan jerarquías. En este sentido, el circo, entendido como manifestación del arte popular y en su diálogo con la comicidad y el feminismo, se configura como un espacio donde se disuelven los límites tradicionales y se gestan nuevas formas de expresión capaces de promover conciencia social. Las prácticas circenses activistas, entonces, no sólo redefinen identidades, sino que encarnan esa dislocación: al ser interpeladas por las lógicas dominantes, producen respuestas creativas que amplían los márgenes de legitimidad y visibilidad para mujeres y disidencias, consolidando al circo como un territorio contrahegemónico dentro del campo cultural.

Formación y creación artística en clave contrahegemónica

De este modo, la noción de reparto de lo sensible permite comprender cómo las prácticas feministas contemporáneas tensionan y reconfiguran las jerarquías históricas del circo y de las artes escénicas. Al problematizar quiénes pueden ocupar el escenario y qué cuerpos adquieren visibilidad, el feminismo desplaza los límites impuestos por una tradición concebida “por varones y para varones” y habilita la emergencia de nuevas narrativas y pedagogías artísticas, más inclusivas y contrahegemónicas.

En este sentido, la perspectiva fronética planteada por Flyvbjerg (2001), resulta especialmente pertinente para abordar el caso de los Festivales de Circo en Escena, ya que permite situar el análisis en la intersección entre prácticas culturales y relaciones de poder. Al concebir el conocimiento como situado y dependiente de los contextos sociales, este enfoque habilita la comprensión del circo no sólo como manifestación artística, sino como un espacio político donde se disputan y reconfiguran las narrativas de género. De este modo, el estudio del festival se convierte en un terreno privilegiado para observar cómo las artes circenses operan como prácticas contrahegemónicas que tensionan las estructuras tradicionales y promueven nuevas formas de visibilidad y legitimidad para mujeres y disidencias.

Desde el humor, Circo en Escena desafía las normas de género y subvierte las expectativas. La agrupación manifiesta.

...la visión de futuro se construye de manera colectiva, sin jerarquías impuestas. Probar nuevas capas y mover las aguas son estrategias para mantener la frescura y la relevancia del movimiento. La comunicación, la difusión y la organización interna desempeñan un papel fundamental para llevar adelante el evento. Cada comisión abocada a la gestión del festival, tiene un rol específico se trabaja desde la horizontalidad y la creación de círculos de cuidados. Un ejemplo es la Comisión de Catering, que se encarga de atender y preocuparse por les artistas que participan en el festival entendiendo que nutrición y arte son fundamentales. (Reunión de Circo en Escena, diciembre 2023)

En este sentido, un eje clave para les organizadores del Festival de Circo, es el humor como bandera. Reírse con otros en un espectáculo de circo significa compartir un espacio de conexión y pertenencia, donde la experiencia colectiva fortalece los lazos entre quienes participan. La risa, al ser un fenómeno social, genera empatía, permitiendo que les espectadores se vinculen desde lo emocional y lo lúdico.

La agrupación a través de la comicidad, busca generar empatía social mediante la escucha colectiva. Al traspasar los límites y acceder al espacio público, el circo se convierte en un medio para reflejar experiencias y necesidades específicas de ese territorio. La risa, como

elemento desestabilizador, nos permite ver las cosas desde una perspectiva diferente. El humor se erige como una forma de resistencia contra la hegemonía y el sentido común del mundo (Escena, 2023). En este análisis, exploraremos la comicidad desde una perspectiva feminista, centrándonos en dos elementos clave: la ironía y la parodia.

El humor político, cuando se utiliza como herramienta de manifestación, también busca quebrar la percepción y la conciencia. Puede ser una forma de resistir la opresión y promover la transformación social. Butler (1999), menciona la parodia política: donde reflexiona sobre cómo la parodia y la subversión pueden ser herramientas políticas para desafiar las normas de género. La parodia implica imitar y exagerar los roles de género establecidos, lo que puede abrir espacios para la resistencia y la transformación. La política de género, según Butler, debe ir más allá de la mera representación y abordar las estructuras de poder que perpetúan las desigualdades.

Según Beatriz Preciado (2002), la ironía como manifestación política trasciende las categorías binarias. Es un deseo que se escapa de las normas establecidas y se manifiesta en la multiplicidad y la fluidez. A través de la ironía, se subvierte la autoridad y lo establecido, desafiando las definiciones tradicionales. La sátira, la ironía y la parodia cuestionan las estructuras de poder y nos invitan a la reflexión crítica. Estas formas de resistencia pueden ser herramientas poderosas para enfrentar la opresión y promover la transformación social.

A partir de la perspectiva feminista y queer, la transformación del circo implica una redistribución de lo sensible, donde se desafían los estereotipos establecidos y se abren nuevas posibilidades de representación. La incorporación de una diversidad de artistas, la revisión de prácticas heteronormativas y la introducción de protocolos de género constituyen actos de disrupción que modifican la percepción y el acceso al espacio artístico. Diana Maffía (2003) interpreta este concepto de devenir-mujer de Deleuze, desde una perspectiva feminista, destacando que el devenir-mujer no se limita solo a las mujeres biológicas, sino que es un tránsito por el que pasan todas las identidades marginalizadas, incluidas las de género no hegemónicas. En este contexto, las identidades de género minoritarias estuvieron históricamente excluidas del reparto de lo sensible, lo que significa que sus voces y presencias fueron invisibilizadas en la producción artística y cultural dominante.

Así, el circo se convierte en un territorio de disputa donde la política de la igualdad se ejerce a través de la escena. No se trata sólo de incorporar más artistas mujeres, lesbianas

o personas no binarias, sino de cuestionar el sistema de visibilidad que estructuró históricamente el arte. Este proceso permite imaginar nuevas maneras de crear, enseñar y representar, desplazando las fronteras impuestas por la hegemonía masculina y abriendo caminos hacia un arte equitativo, diverso y políticamente comprometido.

La transformación del circo como espacio de disputa y resignificación lo analizamos desde los conceptos de hegemonía y contrahegemonía de Antonio Gramsci (1981). Según el autor, la hegemonía no sólo se establece a través del dominio económico y político, sino también mediante el control cultural e ideológico, donde ciertos discursos y representaciones se naturalizan como legítimos, excluyendo otras perspectivas. En este contexto, el circo tradicional reprodujo una hegemonía masculina y heteronormativa, determinando qué cuerpos, roles y narrativas tienen visibilidad dentro del arte circense.

El feminismo y los movimientos de diversidad de género en el circo operan como fuerzas contrahegemónicas al cuestionar y desafiar este modelo impuesto, generando acontecimientos renovados de representación, enseñanza y organización. La incorporación de comicidad feminista, la ruptura de estereotipos en escena y la creación de colectivas como Cirqueres Organizadas que generaron herramientas para los espacios educativos del arte, son ejemplos concretos de cómo se disputan los significados culturales desde una perspectiva de resistencia. Estas iniciativas no solo buscan ampliar la participación de artistas diversas, sino también modificar la estructura simbólica del circo, resignificándolo como un espacio de lucha política y búsqueda de emancipación. Siguiendo el pensamiento gramsciano, estos procesos de resistencia no ocurren de manera abrupta, sino a través de una batalla cultural prolongada que redefine progresivamente lo que es considerado legítimo dentro del campo artístico.

En definitiva, las acciones que va realizando el circo como colectivo, puede entenderse como un espacio de disputa donde la hegemonía es interpelada y desplazada, permitiendo la emergencia de nuevas subjetividades y formas de enseñar y representar.

Este espacio de disputa, se relaciona con el planteo de la poética teatral de Jorge Dubatti (2005), particularmente en su concepto de teatro como experiencia, donde afirma que el teatro no es solo un hecho escénico, sino una experiencia relacional que involucra vínculos entre artistas, espectadores y contexto sociopolítico. En este sentido, la incorporación de perspectivas feministas y queer en el circo modifica la experiencia teatral, ya que altera las estructuras tradicionales de representación y recepción, generando nuevas configuraciones de sentido.

El proceso de cuestionamiento de la visibilidad artística y la hegemonía masculina en el circo puede leerse como una transformación de la matriz relacional del teatro que Dubatti (2005), propone. Al desplazar los paradigmas de género y abrir el escenario a identidades diversas, el circo deja de ser un espacio de reproducción de jerarquías para convertirse en un territorio de construcción colectiva. Siguiendo su teoría, este cambio no es solo estético o técnico, sino ontológico, ya que redefine el modo en que los cuerpos en escena producen y transmiten conocimiento, afectividad y política.

Bajo esta lógica, Dubatti (2005), interpreta a la multiplicidad de teatralidades, como diversas maneras de hacer y vivir el teatro fuera de la lógica hegemónica occidental, el circo feminista y transfeminista propone una teatralidad alternativa que rompe con los modelos excluyentes y reivindica experiencias históricamente marginadas. En este marco, el circo no solo cambia sus representaciones, sino que resignifica su función dentro de la sociedad, ampliando los horizontes de lo posible en la creación artística, espacios educativos y sensibilidad política.

Reflexiones finales

Las tensiones sexo-genéricas que atravesaban a las artistas circenses de fines del siglo XIX y principios del XX, entre la autonomía escénica y la reproducción de mandatos patriarcales, no han desaparecido, sino que se reconfiguran en el presente bajo nuevas formas de disputa. El circo, como espacio de representación y trabajo, sigue siendo un territorio atravesado por relaciones de poder, pero también por potencias transformadoras que emergen desde los márgenes. (Losada, 2021).

En este capítulo, se reconstruyó una genealogía de cuerpos disidentes que habitaron la carpa entre la libertad y la resistencia, recuperando memorias invisibilizadas y activando lecturas críticas sobre el lugar de las identidades feminizadas en el arte (Orellana, 2022). Siguiendo a Camila Losada (2021), se evidenció cómo el circo fue simultáneamente refugio y trinchera, escenario de emancipación y reproducción de desigualdades.

En el presente, festivales como Circo en Escena encarnan ese gesto de ruptura. Desde 2018, su programación comenzó a desprogramar la lógica hegemónica, desplazando masculinidades dominantes y habilitando nuevas corporalidades, estéticas y posicionamientos políticos. La inclusión de galas conducidas por identidades disidentes, la creación de protocolos de cuidado y talleres de género, y la apuesta por una

organización horizontal, resignifican el festival como dispositivo vivo de transformación cultural.

En este registro, donde se analiza el lugar de las feminidades y disidencias en el universo circense, se revela como clave la pregunta por quiénes ocuparon históricamente el rol de generar comicidad, y cómo ese espacio de poder escénico estuvo reservado para ciertas corporalidades legitimadas por el orden dominante. En el caso de *Circo en Escena*, esta reflexión se vuelve urgente: durante años, la comicidad fue territorio casi exclusivo de masculinidades, mientras que a las identidades feminizadas y disidentes les costó profundamente acceder, sostener y transformar ese lugar.

La entrevista realizada a dos integrantes del festival lo confirma desde la experiencia colectiva. Quillen Serena Labrit señala que “desde hace un tiempo empezó a pensarse más profundamente qué espacios ocupaban las feminidades y las identidades no masculinas”, tanto en escena como en la toma de decisiones y en los roles técnicos. Jesica Orellana, por su parte, destaca que “en 2018, con la ola feminista, el festival empezó a transformarse”, visibilizando a mujeres y disidencias en el campo de la comicidad, históricamente masculinizado. A partir de ese momento, se conformaron equipos técnicos mixtos, se impulsaron protocolos de género y contra la violencia, y se abrió una nueva mirada sobre las narrativas que se construyen desde el escenario. (Demelchori, A. 2025, 10 de septiembre. Entrevista a Quillen Serena Labrit y Jesica Orellana [Entrevista no publicada]. Córdoba, Argentina).

Este testimonio colectivo, recogido en la entrevista realizada por Agustina Demelchori ¹⁰⁸(2025), no solo aporta densidad al análisis, sino que reafirma que la transformación estética y política del circo contemporáneo ocurre cuando se habilitan otras voces, otros cuerpos y otras formas de hacer humor. *Circo en Escena* se afirma como un dispositivo vivo de transformación cultural, donde la comicidad, el feminismo y el activismo no sólo conviven, sino que se articulan como estrategia contrahegemónica. En este cruce, lo popular se resignifica desde el margen, habilitando nuevas formas de estar en escena, disputar sentidos y construir narrativas que desafían el canon.

Es precisamente aquí donde se manifiesta la dislocación estético-política: el circo, como práctica artística situada, ha sido históricamente desplazado por operaciones hegemónicas

¹⁰⁸ Agustina Demelchori (17 de septiembre del 2025) *Circo en Escena: “manifiestarse” en las calles de Córdoba*. *Enfant Terrible*. [Circo en Escena: “manifiestarse” en las calles de Córdoba • Enfant Terrible](#)

de legitimación, pero en ese mismo movimiento deviene fértil en poéticas híbridas que cuestionan jerarquías. La irrupción de cuerpos y voces excluidas, junto con la comicidad feminista y el activismo, produce una tensión estructural que no sólo desestabiliza las normas dominantes, sino que abre un horizonte de creación colectiva y emancipatoria. De este modo, el circo se convierte en un terreno privilegiado para pensar cómo las artes populares, atravesadas por el feminismo, generan fisuras en el orden estético y político, habilitando nuevas formas de existencia y resistencia.

Bibliografía

- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Editorial Alianza, 1999.
- BARTRA, E., *Arte popular y feminismo*. Estudios Feministas, 2000, pp. 30–45.
- BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- BUTLER, J., *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- BUTLER, J., *Apuntes hacia una teoría performativa del ensamblaje*. Harvard University Press, 2015.
- BYUNG-CHUL HAN, *Sobre el poder*. Barcelona, Herder Editorial, 2016.
- CAMINHA, M. L., *Payasas*. Dossiers Feministes, 2014, pp. 75–93.
- CANCLINI, N., *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, Paidós, 2013.
- DELEUZE, G., *Lógica del sentido* (M. Morey, Trad.). Buenos Aires, Paidós, 2008.
- DUBATTI, J., (2010). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, 2010.
- INFANTINO, J., La formación del artista circense en Argentina: Una historia de revalorización, innovación y desafío. En M. Coelho Bortoleto, T. Ontañón Barragán & S. E. (Eds.), *Circo: Horizontes educativos* (pp. 83–103). Campinas, Autores Asociados, 2016.
- LOZADA, C., Circo y género. Sobre la irrupción del activismo feminista en la arena circense. En I. Julieta (Ed.), *Pedagogías circenses: experiencias, trayectorias y metodologías* (pp. 207–224). La Plata, Club Hem Editores, 2021.
- MAFFIA, D., *Sexualidades migrantes: género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2023.
- MOREIRA, C., *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008.
- ORELLANA, J. R., Construcción dialogada sobre la política estética del circo en Córdoba (Arg): Festival Internacional Circo en Escena. En H. A. et al. (Eds.), *Interpelaciones: Investigaciones en diálogo* (pp. 14–26). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2022.
- POLLOCK, G., *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- PRECIADO, B., *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.
- RANCIÈRE, J., *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.

SEIBEL, B., *Vida de circo, Rosita de la Plata: una estrella argentina en el mundo*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.

UN DOMINGO: LA ALCURNIA DEL CIRCO

Marina Eva Posadas
IAE/UBA

marinaevaposadas@gmail.com

Resumen

El presente trabajo busca analizar los sistemas expresivos en la obra *Un domingo*, espectáculo teatral de impronta circense, dirigido por el francés Florent Bergal e interpretado por 6 acróbatas argentinos nucleados en el colectivo Proyecto Migra (compañía de circo contemporáneo), para estudiar su funcionamiento en la construcción de sentidos, desde una perspectiva semiótica. A lo largo del trabajo se estudia la escenografía, el vestuario, el sonido y, sobre todo, la construcción de personajes, como un aspecto distintivo. Con este análisis, también se espera realizar un aporte en torno al eje espectáculo-espectador, buscando comprender los mecanismos que despliega la obra al producir superposición de materiales significantes, en forma simultánea y en capas.

Introducción

Un domingo es un espectáculo teatral de impronta circense, dirigido por el francés Florent Bergal e interpretado por 6 artistas circenses argentinos, nucleados en el colectivo [Proyecto Migra](#) (compañía de circo contemporáneo). La obra es producto del cruce de dos instituciones íntimamente relacionadas y paradigmáticas del género: el espacio teatral donde se realizan las funciones ([Galpón de Guevara](#)) y el [Festival Internacional de Circo Independiente](#).

Cada uno de los seis actores de circo que protagonizan la obra, representa un personaje: el padre (Franco) es un payaso, su joven hija (Nancy) es una acróbata aérea, su esposa (Beatriz) es acróbata de piso, la hermana de su esposa también, el pretendiente de su hija es payaso y el sirviente (Antonio) es malabarista¹⁰⁹.

Aunque se omite el dato fehaciente, es posible pensar en una autoría colectiva de la obra, donde Florent Bergal haya trabajado sin un texto dramático previo, sino con fragmentos propuestos por los intérpretes, para componer, desde la dirección, una dramaturgia unificada¹¹⁰.

¹⁰⁹ El presente análisis se basó en la observación de funciones realizadas en el Galpón de Guevara, Buenos Aires, durante 2023, antes de que la compañía saliera de gira.

¹¹⁰ Esto surge de la ficha técnica de la obra, donde no se menciona el nombre del autor.

Antes de empezar, haré un resumen argumental simple que será fundamental para poder seguir el análisis: durante los 60 minutos que dura la obra, se cuenta lo sucedido a Nancy, la joven hija de una familia de cierto linaje, quien es cortejada por un joven de una clase social más baja, que llega obsequiándole una calabaza. La acción se desarrolla en un único espacio escénico y dramático: una escena frontal (a la italiana) donde se representa una sala comedor de alcurnia. Temporalmente, la situación dramática se sitúa a la hora del té¹¹¹, mientras que el tiempo de la narración es lineal: comienza con la llegada del pretendiente al “castillo”¹¹², sigue con su intento frustrado de obtener la aceptación familiar y conseguir la mano de la “princesa”¹¹³, quien termina abandonando la casa paterna, seguida por su enamorado.

Un domingo instaura una poética de acción desde el principio: cuando terminan de acomodarse los espectadores en sus butacas, se apaga la luz de sala y la joven Nancy, sentada en un sillón y con un largo vestido blanco, se incorpora y comienza a moverse muy lentamente. Durante un largo tiempo se sigue moviendo en esa dinámica, sin pronunciar parlamento alguno. Esta poética se consolida a lo largo de toda la obra fundamentalmente a través del trabajo de los actores: prevalecen los lenguajes no verbales a partir del uso acrobático del cuerpo por sobre un uso recitativo. Los parlamentos son pocos, breves y, muchas veces, dichos mientras se desarrollan exigentes acciones físicas. El vestuario y los objetos tienen un rol central, así como la música y los ruidos. La iluminación propone grandes cambios climáticos entre escenas, mientras que el espacio se construye como “una entidad dramaturgicamente activa” (De Marinis, 2000, en Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 226), ya que tiene un rol relevante al momento de producir significaciones, siendo habitado y atravesado por los personajes de forma absoluta: se usa desde el fondo hasta el frente, de izquierda a derecha y del piso (casi) al techo.

¹¹¹ Aunque no es posible determinar con exactitud el tiempo de la ficción, ya que hay indicios de elipsis que no son mensurables.

¹¹² A través del presente análisis, iré señalando cuáles son los elementos que me llevan a llamar “castillo” a este espacio, siendo que no está así señalado ni mencionado en la obra. Por el momento, queda propuesto como hipótesis de lectura.

¹¹³ Partiendo de la lectura del espacio como un “castillo”, se vuelve más evidente la idea de que la joven Nancy que habita allí sea una “princesa”, tratándose de la hija del patriarca o padre de la familia. Sin embargo, es importante aclarar que ambos sentidos (“catillo” y “princesa”) son construidos simultánea y mutuamente por la obra y no se deriva uno del otro: desde que el público ingresa a la sala teatral, puede ver el comedor de alcurnia y a la joven protagonista sentada en un cómodo sillón, gracias a la falta de telón y la presencia de una luz tenue.

De la interacción de todos estos sistemas expresivos proviene la producción de sentidos que la obra propone, incluyendo el humor, como el efecto predominante a lo largo de toda la obra. Sin embargo, *Un domingo* también es capaz de provocar emoción, a partir de los elementos de destreza corporal que ponen en juego el asombro y la admiración.

Entendiendo la obra desde una perspectiva barthesiana, como “una verdadera polifonía informacional” (Ubersfeld, 1989: 16), es posible analizar el modo en que sus distintos sistemas expresivos enlazan signos que se complementan, afirman, niegan o redundan para producir sentido. Analizando cada uno de ellos, podremos observar de qué manera se articulan en torno a dos grandes núcleos semánticos: “la aristocracia” y, siempre tensionando o problematizando este eje: “esto es circo”.

El circo de la alcurnia

Ahora veamos cómo actúan los signos de los distintos sistemas expresivos para construir el sentido de “aristocracia”, a través de una familia de alcurnia. Desde el comienzo, el espacio escénico, definido por Patrice Pavis como aquel espacio visible “en el que se mueven los personajes y se realizan las acciones” (Trastoy-Sayas de Lima, 2006: 226), despliega una escenografía plagada de plata y carmín: un pesado cortinado de terciopelo rojo remata el escenario por el fondo. Sobre él, una pintura a lo Da Vinci, enmarcada suntuosamente. Delante, una gran mesa de madera con seis sillas, sobre la cual luce, brillante, la platería del té. A un costado, un sillón de terciopelo rojo con una lámpara de araña encima y una gran alfombra con un dibujo en rojo. Sentada en él, una joven mujer de largo vestido blanco, con una “corona” brillando en la cabeza, mientras se escucha música académica con violines. Hasta aquí, todos los elementos visuales y sonoros funcionan de forma redundante para denotar estatus: tanto los objetos como el vestuario, el peinado y la música son de alcurnia. En este lugar tienen lo que tiene la aristocracia: obras de arte, vajilla de plata, cortinas de terciopelo y vestidos largos. A esto se suman los violines que, si bien no provienen del mundo ficcional, sirven para reforzar el sentido de aristocracia.

Para construir el sentido “esto es circo” se realiza un procedimiento de resemantización de esos mismos signos. Objetos, decorados, vestuarios, corporalidad y parlamentos son trabajados de manera circense: un enojo femenino, que en una familia de alcurnia se hubiera representado con una expresión facial, en esta familia de circo resulta un despliegue acrobático de dimensiones. Una invitación a tomar el té, está atravesada por

elementos de ilusionismo que desarrollan una escena de ensueño y de humor, gracias al uso de la acrobacia aérea y la manipulación errática de la tetera y las tazas. Un duelo pretendiente-suegro se transforma en un duelo de payasos y, un orgasmo femenino, en un acto de acrobacia de piso. De esta forma, el circo, sus técnicas, sus recursos y sus procedimientos característicos intervienen directamente sobre los elementos del vestuario, los objetos y demás sistemas expresivos para producir una segunda capa de sentido al conjunto de la obra.

Hasta aquí, se puede observar que los dos grandes universos de sentido que *Un domingo* propone se construyen por ambigüedad, redundancia y mutabilidad del signo teatral (De Toro, 1987). Una naranja, que no se come, sino que se malabarea, constituye un desplazamiento del campo semántico alcornica, como “fruto de un banquete”, al campo semántico circo, como “objeto de divertimento”. Sin embargo, este pasaje no es directo, mecánico ni unívoco. Al contrario, está plagado de complejidades toda vez que, a su vez, se desarrolla en una escena donde se juega la relación de poder entre las clases sociales aristocracia-plebeyez, las relaciones de familia padre-pretendiente y de jerarquías payaso-malabarista.

El vestuario como sistema, desde el punto de vista semiótico, cumple dos funciones: la principal es servir a la construcción del humor, pero también funciona dramáticamente. La primera función se desarrolla principalmente a través del mecanismo del *ridículo*. Generalmente, suele producir risa un personaje vestido de manera ridícula, en relación a su referente social pero, en *Un domingo*, el humor resulta de la capacidad recursiva del mecanismo: el vestuario es capaz de señalarse a sí mismo, evidenciando que es vestuario; esto sucede gracias a que no todos los vestuarios utilizan el mecanismo del *ridículo*. En ese sentido, el vestuario del personaje del padre funciona como parodia del concepto de vestuario para producir humor. Desde su primera aparición en escena, el padre instaaura el humor a través de un vestuario *ridículo*: trae puestas una bermudas de lamé verde, el torso desnudo, una *robe* abierta y zapatos de cuero. Este mecanismo tensiona los dos polos de sentido: mientras que el brillo de la tela verde remite al polo “aristocracia”, contrasta con la ridiculez de la combinación, que remite al polo “esto es circo”, provocando la risa en el espectador. Después de una larga escena así vestido y sin parlamentos, el efecto cómico se incrementa cuando el personaje rompe el silencio reclamando: “¿¡Nadie va a presentarnos!?”, al ver al pretendiente de su hija en el comedor. La risa surge gracias a que la frase, que denota autoridad, contrasta con el

vestuario extravagante. En una escena posterior, cuando el padre entra a escena para proponer un brindis, lo hace en bóxer negro y tapado de piel. De nuevo, lo suntuoso y lo íntimo articulan los sentidos “alcurnia” y “circo” a través del *ridículo*. En la siguiente escena, el personaje se quita el tapado de piel y se pone una capa verde, mientras se la cruza sobre un hombro y dice: “soy el César”, generando carcajadas en los espectadores. Este vestuario que, a su vez, funciona como un disfraz del personaje, no hace más que seguir tensionando los polos de sentidos trabajados por la obra. El punto más alto, en esta tensión, se encuentra cuando él mismo dice: “somos personajes de teatro”, haciendo que toda la obra se incline hacia el sentido “esto es circo”. En este momento, los sistemas expresivos vestuario (capa verde), gesto (cruzarla sobre un hombro) y palabra (diciendo “soy el César”) funcionan de manera redundante: significantes de distintos sistemas expresivos se articulan para construir un mismo significado.

Respecto a la función dramática del vestuario, se advierte claramente en la última intervención del personaje, cuando aparece vestido de azul, como un arquero de cuentos, y tira al blanco mientras canta ópera en alemán. En la barahúnda de flechazos, el padre de familia devenido en patriarca de circo termina desnudo, cubriéndose torpemente por pudicia, hasta quedar tendido sobre la mesa, de espaldas al espectador. Este desnudo final permite pensar al vestuario como articulador del drama. Es decir, además de vestir al personaje y construir humor a partir del *ridículo*, el vestuario construye sentidos en relación con el conflicto: la obra comienza con un único personaje en escena, la joven Nancy con un largo vestido blanco, y termina con su padre desnudo y tendido sobre la mesa. Este arco, que va del vestido al desvestido, puede leerse en clave dramática.

En relación a los lenguajes sonoros, hay que distinguir entre la música, los ruidos producidos en escena y la voz de los actores. En lo que se refiere a la voz, no todos los personajes pronuncian parlamentos, pero sí utilizan la voz para emitir gritos, sonidos guturales o interjecciones. El personaje que más parlamentos dice es Franco, “patriarca de la familia/patriarca del circo” quien, a su vez, también canta. Cuando habla, lo hace en castellano y en inglés, produciendo modulaciones exageradas y cambios de velocidad, tono y volumen. Este personaje, que se contrapone al del joven enamorado en múltiples aspectos, en relación a la voz es quien detenta la autoridad al prohibirle al otro hablar, durante el principio de la obra. Luego, es quien profiere frases denigrantes, cuando lo obliga a hacer malabares como un bufón, entre tanto le imputa ser un subsidiado del circo social. En esa oportunidad, el humor procede del doble sentido del parlamento: mientras

que, para el pretendiente enamorado, las palabras del padre son un insulto, para el espectador tienen sentido por su capacidad autorreferencial: a través del uso de la convención “teatro en el teatro”, este personaje se refiere a la forma de trabajo de la propia compañía circense que realiza la obra.

A cerca de los ruidos producidos en escena, la mayoría provienen del choque de la vajilla que, al no ser de plata, produce un sonido latoso que degrada la condición de la familia de alcurnia en favor de la condición de circo, y provoca risa. Otro ruido más armonioso es el provocado por el choque de las espadas en el combate padre-pretendiente. En este duelo/juego se resalta el poder del padre, dominando la situación, frente al pretendiente enamorado que no solo es torpe, sino que, además, se rehúsa a pelear. Una vez que queda solo, se pone a mover la espada de forma exploratoria y lúdica, rompiendo una lámpara y la tela del cuadro. En este momento, el ruido se produce por el movimiento de la espada cortando el aire. Esta escena de esgrima refuerza el sentido “aristocracia”, producido por la redundancia de los distintos sistemas expresivos, al tiempo que la torpeza del joven y la manipulación impropia de la espada vuelca la escena hacia el sentido “circo”. En esta lucha entre ambos polos de sentido, el sonido de la fina espada surcando el aire refuerza el polo de la alcurnia. Basta imaginar qué sucedería si las espadas, en vez de sonar a metal y aire, sonaran como cornetitas de cumpleaños o con cualquier otro ruido que no le fuera propio, para confirmar de qué modo interviene el sonido en la construcción inconsciente del sentido, por parte del espectador.

Respecto a la música de *Un domingo*, es abundante y diversa. Al inicio, cuando llega el pretendiente al “castillo”, se escucha un violín extra diegético que refuerza la idea de familia de clase alta y romance. Después del duelo de espadas, sigue un jazz suave. Más adelante, una canción en inglés acompaña al enojo de la esposa/acróbata, seguido de un vals, en un momento de pareja, y un bolero para enfatizar las miradas entre los enamorados, justo antes de una gresca. Luego, cuando el padre exige al joven que cuente su vida, lo hace sobre un fondo de canto coral lírico. Esta música cambia cuando lo obliga a hacer malabares. Posteriormente, hay una escena de orgasmo acrobático que es apoyada con el canto lírico de una soprano, al que se suma la actriz haciendo coincidir sus gritos agudos. En esta escena, la música y el vestuario se suman para producir un enmascaramiento: tanto la (falsa) falda del vestido como la soprano que canta, sirven a los personajes para ocultar y disimular la escena de sexo oral. De esa manera, queda articulado el sentido de “lo prohibido”, aquella infidelidad que el marido y patriarca de

familia no debe advertir. Hacia el final de la obra, aparecen dos casos de música diegética. El primero, corresponde al canto del padre, en su momento de arquero. Esta escena se construye con el azul del vestuario, el arco y la flecha, la acción de tirar al blanco y el área de ópera cantada en alemán por el personaje, sobre fondo orquestal. El segundo caso corresponde a la música de *El marginal*¹¹⁴ con la cual se construye, metonímicamente, una fiesta, durante la cual Nancy, la joven hija vestida de blanco, deja la casa paterna, llevando el pelo suelto y la calabaza que le obsequiara su joven enamorado al principio. Si bien este tema musical no proviene de una fuente sonora presente en escena, pertenece al contexto de la fiesta que armaron, es parte del universo de los personajes: la escuchan y la bailan.

Por último, analizaré los personajes¹¹⁵ de *Un domingo*, para sostener la siguiente hipótesis: en esta obra, el peso de la construcción de sentido recae fundamentalmente sobre los actores y su capacidad interpretativa. A través del sistema de personajes/rol, la obra refuerza el sentido “esto es circo” antes mencionado. Sabiendo que el soporte material del personaje es el cuerpo del actor, resulta significativo el trabajo de *casting*, ya que el sentido de la obra brota de la especialidad disciplinar de cada actor, sumada a su rol.

Una actriz especializada en acrobacia aérea encarna el rol de la joven hija del patriarca, Nancy. Al principio, está quieta y, después, se mueve muy lentamente. Parece que flota, incluso antes de flotar literalmente por el aire. Con su “corona”¹¹⁶ de brillos, refuerza el sentido “princesa”, y el color blanco de su vestido consolida el sentido “novia”. Sin embargo, es el trabajo corporal de acrobacia aérea lo que constituye de forma definitoria al personaje: Nancy no es cualquier joven, ella es etérea e, incluso, superior a todos los demás; como la heroína de esta historia, es capaz de salir de una familia de locos, de ir más allá. La posibilidad de volar que tiene este personaje abre la obra a una pluralidad de

¹¹⁴ Serie de ficción argentina estrenada en 2016, producida por Underground y emitida semanalmente a través de la Televisión Pública.

¹¹⁵ Se entiende al personaje, con De Marinis, como una convención teatral particular. Las convenciones teatrales son aquellas que han sido creadas por el propio teatro; según este autor, para reconocerlas, se requiere un aprendizaje previo (Trastoy y Sayas de Lima, 2006: 17). Estas convenciones se pueden organizar en tres grupos: las convenciones generales, las particulares y las singulares. Dentro de las convenciones particulares se encuentra la noción de personaje: gracias a un aprendizaje previo, el espectador es capaz de distinguir que es el personaje de Nancy quien vuela, y no la actriz que lo encarna.

¹¹⁶ En realidad, lo que la actriz lleva en la cabeza no es una corona, sino un adminículo que le permitirá engancharse a un mecanismo de roldanas y poleas con el cual podrá elevarse en el aire, sostenida desde su cabeza. Como este adminículo brilla, y aún no se ha visto su función, se puede asimilar a una corona.

sentidos: hace pensar en la belleza, la magia, el encanto, el poder, lo elevado, lo superior o lo liviano, y la inscribe dentro del género de lo maravilloso.

El sirviente, llamado Antonio, fundamental para construir el sentido de “lo plebeyo”, en contrapunto con “la aristocracia”, está encarnado por un actor especialista en malabares. En otra obra, un sirviente podría haberse caracterizado a través del vestuario o por la forma sumisa de acatar órdenes; sin embargo, en este caso, se lo construyó en función de la destreza física del actor que lo representa y, de ese modo, se produce el sentido, jugando con la literalidad de la metáfora: el sirviente es quien debe hacer malabares para conformar a su amo. Configurando un rol-personaje, hacer malabares deja de ser una destreza para asombrar al espectador y pasa a ser una acción dramática.

El rol del padre, autodenominado “el patriarca”, está encarnado por un actor con características de *clown*: realiza gestos exagerados, hace un uso particular de la voz, lleva un vestuario *ridículo*, habla en inglés y canta en alemán. Físicamente es más robusto que el joven enamorado de Nancy, quien también está encarnado por un actor *clown*, pero en clave frágil y torpe. De esta forma, el clásico dúo de payasos (el vivo y el tonto) se superpone a los roles (padre y pretendiente) para dar espesor de sentido a sus personajes. Finalmente, en este reparto de roles, queda para la acróbata de piso el papel de la madre enojada que pelea, conformando un contrapunto a tierra con la joven hija enamorada que levita.

Antes de concluir este trabajo, es importante señalar que así como los signos de los sistemas analizados producen sentido por su interacción, también pueden hacerlo por su vínculo con otros textos. Entender, con Marco De Marinis, a la obra teatral como un texto espectacular, permite relacionarla con otros textos, ya sea artísticos o no, provenientes de distintos contextos históricos¹¹⁷. Respecto a estos vínculos intertextuales, en *Un domingo* es posible reconocer las alusiones a otros universos artísticos en forma de reminiscencia. En escena, se desarrolla una relación intertextual con la literatura infantil de rasgos

¹¹⁷ La producción de estos vínculos intertextuales no es potestad de la instancia enunciativa (siempre plural, en el caso del teatro), sino que depende de la competencia o cifra cultural del espectador. Por tal razón, podría suceder que la obra proponga relaciones con otros textos y que al espectador le pasen inadvertidas, mientras que, al mismo tiempo, sea capaz de producir sentidos imprevistos, a partir de la asociación de lo que ve con elementos que vienen a su memoria. Por ejemplo, puede pasar que la mesa de la escenografía de *Un domingo* haga pensar en la mesa de la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (Greenaway, 1989), sin que este haya sido un vínculo buscado por la instancia enunciativa. En todo caso, lo que resulta importante señalar es que el parentesco entre ambas imágenes viene dado por el *pattern* bíblico al que ambas reenvían.

fantásticos. A través de un elemento de la escenografía como es la mesa del té, la obra conecta con el mundo ficcional tanto de *Alicia en el país de las maravillas* (la novela del británico Lewis Carroll, publicada en 1865), como de *Canción de tomar el té* (de la escritora argentina María Elena Walsh, publicada en su disco *Canciones para mí*, de 1963¹¹⁸). Estos dos universos se vinculan, a su vez, con *Cenicienta* (cuento de tradición oral, en su versión escrita por el francés Charles Perrault en 1697, y que fue llevado al cine por Disney en 1950), a través del objeto zapallo/calabaza, que es obsequiado por el enamorado a la joven del “castillo”, en su escena de ingreso. Este objeto, de gran peso metafórico, cumple tres funciones: por un lado, deja establecido el carácter poético de la obra, desde el comienzo; por otro lado, la acción de entregar/obsequiar la calabaza deja establecido al personaje de la joven como protagonista y, en tercer lugar, en este acto instituyente, se invierte el sentido del texto fuente: mientras que en *Cenicienta*, la carroza se convierte en calabaza cuando a la protagonista se le termina el tiempo mágico, en *Un domingo*, es la calabaza la que inaugura el tiempo mágico, invitando a vivir un amor plebeyo, fuera de esa lujosa casa. Nancy aparece como el revés de *Cenicienta*: no la hija esclavizada que no puede asistir al baile real porque no tiene vestido, sino la joven rica que no puede enamorarse de un plebeyo porque es aristócrata. Para reafirmar la inversión, al final, esta enamorada y etérea joven de alcurnia, Nancy/antiCenicienta (que tiene una familia de locos: Nancy/Alicia en la mesa del té con la liebre de marzo y el sombrerero) sale de la casa paterna llevando consigo una valija y la calabaza. Ella se va sola; detrás suyo, se va el joven enamorado.

Conclusiones

A partir del análisis realizado de cada sistema expresivo en la obra *Un domingo*, es posible encontrar elementos procedentes del circo, del teatro, la ópera y la literatura, reunidos y articulados para conformar una estructura de sentidos en capas. Sin embargo, no constituye un sistema de profundidad creciente, donde el espectador debería ir encontrando sentidos más trascendentes a medida que es capaz de leer en la siguiente

¹¹⁸ Es importante aclarar que *Un domingo* es una obra dirigida por un francés que, posiblemente, no haya estado en contacto con los temas y obras nacionales, por lo cual, se debe remarcar que las relaciones intertextuales que aquí se señalan están en el marco de la recepción y la lectura/interpretación propia de un espectador históricamente situado y no indican las intenciones deliberadas de la instancia enunciativa.

capa, sino que demanda una lectura en la simultaneidad, propia de la experiencia posmoderna del arte.

Referencias bibliográficas

DE TORO, F., *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1987.

SINOPSIS, *Alternativa Teatral*, <http://www.alternivateatral.com/obra61531-un-domingo>, consultada el 20 de mayo de 2023

TRASTOY, B. Y ZAYAS DE LIMA, P., *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.

UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1989.



Imagen del programa de mano. Foto: Macarena De Noia.

MÚSICA – SONORIDADES TECNOLOGÍAS SONORAS

RESONANCIAS Y REPERCUSIONES DEL CABARET POLÍTICO MEXICANO EN LA DRAMATURGIA SONORA *LAS MISERABLES* DEL GRUPO LAS REINAS CHULAS

Rocío Reyna
(GIEP, IIT, DAD, UNA)
rociotelesreyna@gmail.com

Resumen

Este trabajo se centra en la dramaturgia sonora *Las Miserables*, de la compañía mexicana de teatro Las Reinas Chulas. El grupo, que se caracteriza por hacer uso de los procedimientos escénicos propios del cabaret político mexicano, en la pieza señalada, presenta un cruce histórico entre dos revoluciones. En la intersección entre ambos momentos históricos surge una nueva imagen poética, una reversión de *Los Miserables* de Víctor Hugo. Se examinará cómo los procedimientos propios del cabaret, que resuenan y repercuten (Bachelard, 2000) en este nuevo universo sonoro (Fischer-Lichte, 2011), hacen vibrar el pasado para materializar una memoria contrahegemónica (Fraser, 2024).

Palabras Claves

cabaret político mexicano, dramaturgia sonora, Las Reinas Chulas, memoria contrahegemónica, resonancia y repercusión

Las Reinas Chulas y el cabaret político mexicano

El presente estudio aborda el análisis de *Las Miserables* (2016), una de las dramaturgias sonoras de la compañía de teatro cabaret, de México, Las Reinas Chulas (1998-2026), integrado por: Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Marisol Gasé y Nora Huerta. Las cuatro actrices profesionales, egresadas del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y del Foro de Teatro Contemporáneo, son creadoras, gestoras y promotoras del cabaret. Esta compañía de actrices cuenta con una larga trayectoria escénica: más de sesenta espectáculos, una serie de televisión, una editorial con varios títulos publicados y, la creación, más la producción, del único Festival Internacional de Cabaret Político que existe en el mundo, entre otras de sus tantas producciones. En sus espectáculos utilizan la sátira, la farsa y la música para hacer crítica social desde el humor y desestabilizar los cánones tradicionales, donde buscan promover una reflexión disidente sobre temas de la

actualidad¹¹⁹. La obra *Las Miserables* (2016) es una reversión cabaretera de la emblemática obra de Víctor Hugo, *Los Miserables* (1862). Esta obra musical, una reversión de la obra original del autor francés, fue escrita, dirigida y actuada, en el año 2016 por Las Reinas Chulas, más dos figuras invitadas por la compañía: la actriz Fernanda Tapia y Yurief Nieves en el piano. Este grupo de mujeres vuelven al tiempo de la revolución francesa, recuperan la memoria que encierra el lema “Libertad, igualdad y fraternidad”, un aglutinador de sentidos capaz de traer del pasado la imagen poética de la revolución. A partir de este contexto se observan los modos de producción del universo sonoro (Fischer-Lichte, 2011, p.249) de *Las Miserables*, pieza musical que presenta un cruce histórico entre dos revoluciones, la de Francia (1789-1799) y la de México (1910-1917). En este cruce intercultural entre ambos eventos históricos, resuenan y repercuten (Bachelard, 2000, p.11) las marcas del cabaret político mexicano que fusiona ambos mundos en el universo poético de Víctor Hugo. En ese entre (Deleuze y Guattari, 2010) espaciotemporal, de revolución francesa y revolución mexicana, algunos principios del cabaret tradicional transmutan su fuerza poética al servicio de la denuncia del poder coercitivo falo-logocentrico (Drucarof, 2016). Esta oposición al poder hegemónico es un principio de producción del cabaret político mexicano que nace en la década de los ochentas (Alzate, 2008). Estas resonancias y repercusiones (Bachelard, 2000) de las fuerzas subversivas del cabaret político se presentan en los cuerpos actantes¹²⁰ productores del relato ficcional *Las Miserables*. Las Reinas Chulas (En adelante LRC) inauguran un espacio performativo (Fischer-Lichte, 2011, p.252), intersección entre ambos momentos históricos, donde surge una nueva imagen poética (Bachelard, 2000). A continuación, se examinará cómo los procedimientos propios del cabaret político mexicano, que resuenan y repercuten en este nuevo universo sonoro (Fischer-Lichte, 2011), hacen vibrar el pasado para materializar una memoria contrahegemónica (Fraser, 2024) en la dramaturgia grupal de *Las Miserables*.

El resplandor de una revolución silenciada

¹¹⁹ Los datos mencionados de Las Reinas Chulas han sido extraídos de la página web de la compañía. Link: <https://lasreinaschulas.com/>

¹²⁰ La expresión cuerpo actante surge de un estudio de actrices cinematográficas argentinas. Allí se observaba la composición del cuerpo que el guión filmico proponía, qué historia contaban los cuerpos actantes en los relatos narrados.

Bachelard, en *La poética del espacio* (2000), plantea una fenomenología de la imaginación, un estudio del fenómeno de la imagen poética que se hace presente cuando “la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 2000, p.7). Este vínculo directo entre el origen de la imagen poética y las pasiones actualizadas, que mueven el corazón del sujeto, en este caso LRC, está íntimamente vinculada a la relación que encuentra Bachelard entre una imagen poética nueva y una imagen poética histórica.

Entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, causal. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. (Bachelard 2000, pp.7-8)

Este procedimiento propio de la imagen poética, del que habla Bachelard, capaz de traer del pasado un arquetipo dormido, puesto en relación con el campo sonoro, permite observar cómo un momento audible, una imagen sonora, cala en la escucha y dialoga con los sonidos de la historia. Lo sonoro atraviesa las convenciones culturales y cobra un valor compositivo capaz de alterar la realidad y transformarla en otra. *Las Miserables*, de LRC, es el resplandor de la novela de Víctor Hugo, donde resuenan y repercuten las fuerzas del cabaret político mexicano para hacer vibrar la historia de las revoluciones y así modificar el relato hegemónico oficial, donde las mujeres no forman parte de esa resistencia. LRC, desde el inicio de la obra, toman el arquetipo de *Los Miserables*, y desde una licencia poética que hace el grupo, donde el género de las voces protagonistas, originalmente masculinas, pasan a ser femeninas, producen una nueva imagen poética, resplandor de la primera, donde resuena el pasado de las fuerzas revolucionarias que repercuten en la materia de la nueva imagen, *Las Miserables*.

Para Bachelard, la resonancia en la imagen poética es el eco íntimo y profundo, el resplandor, que un universo despierta en el lector, su vibración es duradera, a diferencia de la repercusión que es una reacción inmediata (Bachelard, 2000). La nueva imagen poética traduce el original desde el punto de vista de las mujeres y disidencias para exponer otra forma de vivir en el mundo, un *revés* que permite situarnos en el otro lado de la norma hegemónica de un orden falo-logocéntrico. El otro lado de la realidad, en la pieza de LRC, se presenta desde el inicio y se espesa a medida que avanza la pieza. Observemos el comienzo de la pieza:

Entra una mujer vestida de época –finales del siglo XVIII, aproximadamente– es Yurif Nieves que viste un hermoso vestido, se sienta en el piano que está en escena. Afuera, suenan explosivos acompañados de un griterío de voces femeninas que anticipa la entrada a la escena a cuatro mujeres que irrumpen en el espacio. Escapan del terror que se vive afuera. Hablan un simulado francés, en un mal español afrancesado. Madame Cosette (Cecilia Sotres), denuncia la presencia de la mujer misteriosa del piano. La mujer misteriosa empieza a tocar el piano. Las cuatro mujeres están disfrazadas para no ser reconocidas, han robado la constitución. Sus atuendos son de todos los tiempos y clases, una lleva un overol de obrero, otra una túnica de monje franciscano, una tercera lleva un traje de astronauta, para segundos después confesar haber inventado un traje para viajar “al infinito y más allá”. Y la cuarta, viste su real uniforme de sirvienta. Las mujeres se quitan sus disfraces y van quedando en calzones de época, mientras la sirvienta, Cucú (Marisol Gasé) junta las prendas. Madame Fatine (Ana Francis Mor) insinúa que hay un traidor en el movimiento. Segundos más tarde entra Madame Thérnadier (Fernanda Tapia), hermana de ValiJean (Nora Huerta), notoriamente disfrazada de un pintor. Las mujeres se sobresaltan y atacan a la mujer que no tarda en desmontar su ficción quitándose un falso bigote y deja al descubierto su identidad. Trae noticias de afuera, hay un estallido social, las mujeres han tomado París. (TV UNAM, 2018, [Video] 1:00 a 4:36)

Parecen hablar de la toma de la Bastilla y la revolución francesa, pero todo está trastocado, se mezclan detalles de épocas. Así podemos presenciar la muerte de Robespierre y la bola de Pokémon en un mismo diálogo. Continúa la acción escénica:

Golpean la puerta, una voz masculina las amenaza para que abran, las acusa de esconder a un hombre. La respuesta de las mujeres es cantada e inmediata, ellas están cocinando y tomando el té. Mientras las mujeres cantan alegremente, sus acciones son muy diferentes a su aparente algarabía, mientras cuentan que ellas hablan de amor, de Dios y los hijos, que a nadie le puede importar lo que ellas hablan, se ve cómo se van pasando bolsas de dinamita y pistolas. (TV UNAM, 2018, [Video] 6:12 a 9:45)

La imagen poética de la revolución francesa se vuelve presente en las bolsas de dinamitas que trae un afuera estallado, en “ese” fulano que decapitan en la plaza y el pueblo festeja, en los falsos tonos afrancesados de una lengua inventada que, capa a capa van sedimentando una imagen sonora que es reminiscencia del pasado y protensión del futuro, capaz de ensancharse en las dimensiones de un universo poético nuevo.

El resplandor de la primera imagen poética, *Los miserables*, resuenan en esta dramaturgia grupal por medio de la producción de un paisaje sonoro donde encontramos texturas musicales con variaciones de timbre, ritmos y sutilezas dinámicas, que nos hacen dialogar con el cabaret de la revolución francesa desde la producción de un Moulin Rouge político mexicano. Un espacio liminal, entre la actuación y la sonoridad, que se

presenta en el cuerpo que acciona el espacio escénico sonoro que “emerge del silencio del espacio, se expande por él hasta volver a extinguirse un instante después, se disipa y desaparece” (Fischer-Lichte, 2011, p.244). La fugacidad del sonido, a la que hace referencia Fischer-Lichte, resemantiza constantemente el acontecimiento y provoca el ensanchamiento de los límites del espacio escénico para perder sus fronteras y expandirse en la extraescena audible (Fischer-Lichte, 2011, pp. 245-252). Hay un desplazamiento de la imagen revolucionaria precedente a una nueva performatividad que desmitifica y mueve de los lugares comunes el gran gesto de los géneros hegemónicos y de las formas tradicionales para producir dramaturgia. Se produce un distanciamiento de un canon escénico tradicional que cuestiona la desigualdad de género, de clase y la homofobia, entre muchas otras banderas que levanta el cabaret político mexicano, surgido a finales de los setenta y principios de los ochenta (Alzate, 2008).

Para Alzate el cabaret político mexicano es un, ambiguo y fértil, territorio que se nutre de las artes dramáticas académicas, como de manifestaciones culturales y escénicas populares (Alzate, 2008). En este tipo de escenas se mezclan distintos géneros teatrales como la tragedia griega, el cabaret alemán de posguerra, la ópera, la *commedia de l'arte*, el stand-up, las iconografías y mitos prehispánicos, el teatro de revista, el teatro de carpa, instalándose así, un versátil juego escénico que busca desmontar, por medio de una crítica afectiva, las jerarquías impuestas por la historia del poder falo-logocéntrico. Los artistas de cabaret toman las narrativas de prejuicios de raza y género, los mitos fundadores de México y los cuestionan desde la performance del cabaret (Alzate, 2015, p.94). Según Alzate, muchos artistas con agendas feministas, gays, o antihomofóbicos han encontrado en el cabaret un espacio “para renegociar los mitos y las identidades más allá de los modelos oficiales” (Alzate, 2015, p.95). La popularidad del cabaret político evidencia la necesidad de un cuestionamiento a la cultura oficial mexicana que cuenta con instituciones políticas altamente jerarquizadas.

Así como LRC toman como imagen poética argumentativa la obra de Víctor Hugo, también hacen uso de la imagen poética del cabaret, para componer la escena. Su estructura musical y escénica se filtra en esta revolución donde cinco mujeres buscan reescribir la constitución tras descubrir que ni ellas, ni sus voces, ni sus aspiraciones están representadas en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, porque no son hombres y por lo tanto tampoco ciudadanas.

Reflexión sobre el universo sonoro de *Las Miserables*

El cuerpo actual de Las Reinas Chulas trae el acontecimiento pasado al presente por medio de la imaginación y la producción poética musical. *Los miserables* (1862), de Víctor Hugo, expanden su resonancia poética en una nueva revolución sonora, *Las miserables* (2016), de LRC. Es un “volverse a dar” que está modalizado, preformateado, por un presente disruptivo que conserva el dinamismo propio de la imagen poética inicial y deviene poesía musical. Esta dramaturgia sonora es capaz de captarnos enterxs por medio de resonancias (vibraciones) y repercusiones (hendidura) sobre la historia colectiva de un pueblo. Esta compañía cabaretera produce, desde un universo sonoro, complejo y detallado una memoria anticapitalista y contrahegemónica experimentada, capaz de crear una experiencia de ficción que dialoga con el pasado. Esta charla atemporal ficcionaliza la historia y produce una memoria disruptiva que ejercita la crítica desde la imaginación. Se produce una revolución documental, una memoria progresiva de una historia discontinua, que hace posible habitar una dramaturgia que gira el reloj de los relatos históricos para contar nuevamente el cuento, pero esta vez, desde las voces silenciadas de las mujeres y las disidencias.

Las miserables de Las Reinas Chulas, dieron vuelta el reloj, viraron la historia, invirtieron el recorrido de la arena. Entre la Toma de la Bastilla, la cabeza de Robespierre y Notre Dame, esta compañía cabaretera altera musicalmente los tiempos de la realidad y con ellos los sueños, deseos y pulsiones de un discurso silenciado. Estas mujeres mexicanas desde el afecto y la ternura retornan a la revolución, quiebran el género escénico tradicional del cabaret y lo travisten latinoamericano para relatar sus batallas y sus conquistas de justicia social.

Referencias bibliográficas

- ALZATE, G., *Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo*. México, Archivo Arte. Latin American Theater Review. 41 (2). 2008, pp. 49-66.
- ALZATE, G., *El revés de la historia el cabaret político mexicano*. México, Archivo Arte. Latin American Theater Review. 49 (1), 2015, pp. 133-151.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos, 2010.
- DRUCAROFF, E., *Otro Logos Signos, discursos, políticas*. Argentina, Edhasa, 2016.
- FISCHER-LICHTE, E., *La estética de lo performativo*. Abada Editores Lecturas Estéticas, 2011.
- FRASER, N., *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrenta al neoliberalismo*. Siglo XXI Editores, 2024.

LAS REINAS CHULAS, TV UNAM: Las Miserables. Canal de UNAM, 2018.
LAS REINAS CHULAS, Página web oficial de la compañía de cabaret, 2026.

MODOS HÍBRIDOS – TEATROS LIMINALES – ARTES TECNOLÓGICAS

LA CONSTRUCCIÓN DE TERRITORIALIDADES EN EL CHILE
INDEPENDENTISTA: EL MÁS PLAUSIBLE HOMENAJE DE LUIS
AMBROSIO MORANTE (1823)

María Belén Landini
IAE-CONICET
belulandini@hotmail.com

El manuscrito que me ocupa en esta instancia, conservado en el Archivo General de la Nación Argentina, observa tres letras diferentes. La primera escritura corresponde al texto dramático y no pertenece a Luis Ambrosio Morante. La segunda, en cambio, escrita en pluma más gruesa y con tinta más oscura, es de su puño y letra y la vemos en correcciones y enmiendas y en la consignación del reparto para la puesta en escena de Buenos Aires y para la de Santiago de Chile. La tercera es el grafito del lápiz de Mariano Bosch, fechada en 1903 y que reza “Comedia que puede ser de L. A. Morante por algunas correcciones de su puño que se encuentran en ella”.

El manuscrito se conserva en muy buen estado y está cosido con punto cruz en el lomo. Como casi todos los vinculados al coliseo porteño, muestra en su portada un número de inventario manuscrito en tinta negra y un sello ovalado que indica “Coliseo de Buenos Aires. 1825”. Se observa, además, un sello más moderno con otro número de inventario que corresponde al catálogo de la Biblioteca Nacional, acervo al que pertenecía el texto antes de ser enviado para su conservación al AGN.

El segundo folio del manuscrito es una portadilla y contiene el título de la obra “El más plausible homenaje” y debajo un copete: “Comedia en dos actos. Para representarse en la noche del Diez de Agosto, en obsequio de la Instalación del Soberano Congreso de la República de Chile. Primer acto. Santiago, año de 1823.”

Queda claro que el primer tercio del siglo XIX fue para los países sudamericanos un tiempo para crear y organizar sus naciones. Se trata de un período de cambios y movimientos en las formas y las autoridades de gobierno y también de redacción de fallidas y exitosas versiones de las primeras Constituciones nacionales, todas inspiradas en la ya creada en 1787 en los Estados Unidos. En este sentido, tanto Chile como

Argentina se encontraban en ese momento en la búsqueda de una identidad nacional y en el proceso de consolidar el país.

Entre 1817 y 1822, O'Higgins fue Director Supremo de Chile. En 1818 se instala un congreso bicameral, cuyo Senado resulta conservador. Esto provoca un enfrentamiento con el Director Supremo, quien crea una Convención Preparatoria para la redacción de una Constitución Nacional. El resultado es un texto conocido como "Constitución Moralista", que lleva finalmente a la abdicación de O'Higgins el 28 de enero de 1823.

El texto de la Constitución de 1822, explicitando que debe instaurarse un nuevo congreso, dice:

El Senado a mas de que fué desde su principio tan poco numeroso i que se instaló en tiempo en que no estaban libres, ni toda la provincia de Concepción ni los territorios de Valdivia, Osorno i Chiloé, no pueden ya continuar ni aun las provisorias funciones de la lejislatura, por la ausencia i renunciias de la mayor parte de los individuos que la componían; de modo que hoi legalmente no existe. (p. 101)

Después de la abdicación del Director Supremo, se creó un congreso bicameral que trabajó durante diez años para lograr la redacción de una nueva Constitución. La creación de este Congreso es el motivo por el cual se pone en escena *El más plausible homenaje*. La obra comienza con Nicolás y Ana, una joven pareja que celebra poder casarse gracias a que su país ya es libre del yugo español. Isabel, por otro lado, llora porque quiere a Alejos, un muchacho cuyas ideas políticas contradicen a su padre. Tomás, el padre de Isabel, es un bebedor que constantemente insiste a su hija en que lo acompañe con una copa. Alejos, a quien la joven pretende, fue educado por el cura y sabe hablar muy bien de política. Vive en la casa de al lado, solo los separa la medianera. Nicolás le aconseja a Alejos fingir que su inclinación política coincide con la de Tomás, pero él sostiene ser del partido que aspira al bien de la patria. Durante esta conversación, Isabel está del otro lado de la pared y Nicolás incita a Alejos a hablarle.

Mientras Isabel y Alejos se hablan a través de la pared, él le arroja un lápiz; al mismo tiempo, con un cuchillo graba el nombre de ella de su lado. Cuando le da un beso a lo que acababa de grabar, Nicolás lo sorprende. Ella trepa para darle el papel a Alejos, pero su padre la intercepta y se lo quita. Isabel no recuerda que su padre no sabe leer. Le trae a la memoria que él mismo había elegido a Alejos para casarla, pero ahora se encuentra en el bando contrario.

Entra en escena Blasa a decirle a su hijo Alejos que no puede casarse con Isabel porque su padre es de la facción contraria y además es un borracho. Habla sobre los tiempos actuales “de la Patria”, en los que sus hijos ya tratan sus asuntos sin intervención de los padres. Tomás dice algo similar respecto de Blasa y por eso se insultan, mientras sus hijos los contienen. Interviene entonces el cura y cada uno se va con su hijo. Termina el primer acto con un monólogo del párroco llamando a la paz y expresando que el día de la unión llegó y que Chile recibirá “el más plausible homenaje”.

El segundo acto comienza con Tomás celebrando la instalación del Congreso. Isabel le pide completar el júbilo dándole su dicha, pero él no lo acepta. Incluso manifiesta no haber querido formar una nueva pareja después de viudo. Ella insiste hablándole de las virtudes del amor, pero él tiene el pensamiento en el evento organizado para ese instante y envía a su hija a disponer lo necesario para los invitados.

El cura planea infiltrarse disfrazado en la reunión de Tomás junto con Ana, Nicolás y los suyos. Les pide que canten y les da anteojos. Introduce una digresión acerca de la importancia de los anteojos para el orden de los pueblos. En la escena cuarta leemos el segundo monólogo del cura, en el que pide la unión del “imperio de los hijos de Lautaro”¹²¹.

Alejos y su madre le comunican al cura que ella aprueba el casamiento con Isabel a cambio de que el sacerdote convenza a Tomás de que está equivocado. Ella pide que deje de hacer reuniones y disturbios por la noche, tiene miedo de que su hijo termine del lado del suegro y se enemiste con ella, además de que las enemistades se perpetúen por generaciones. El cura entonces le pide que desista de sus facciones. Blasa y Alejos conversan sobre las ideologías heredadas en su familia y tienen esperanza en la intervención del cura.

Isabel, por su lado, carga con el mandato de su padre de que Alejos prometa no seguir el partido de su madre para casarse con ella. Tomás, con una actitud irresponsable, alardea ser el presidente del partido y pospone la paga de la gente para hacer su reunión, lo que su hija le reprocha. El cura se presenta frente a ellos e intenta hacer reflexionar a Tomás, pero solo confirma que quiere beneficios para sí mismo. Le pide que deje ese error y honre a su patria.

¹²¹ Lautaro fue un mapuche que participó en la independencia chilena y que fue capturado por Pedro de Valdivia para trabajar como su paje. Finalmente pudo escapar y se convirtió en líder rebelde de los mapuches.

El cura toma acción al respecto dándole a Tomás un discurso sobre lo correcto y lo incorrecto de pretender ministerios o incluso de aceptarlos si se los ofrecen. Tomás queda medio atontado después de esto y le reprocha que lo critiquen él y doña Blasa. Pero el cura le explica que no es así, que no se trata de una crítica, sino que él cumple su función de censurar los abusos, le aconseja también dejar la política librada al sufragio.

Finalmente, Tomás acepta las palabras del cura, que lo invita a otra reunión en su casa, pero declina la invitación porque espera a su gente allí y le ofrece asistir al día siguiente. Brindan los tres y el cura se retira. Ya en su hogar, explica el motivo de su convocatoria a quienes fueron invitados a su reunión. Varios se manifiestan en contra del pedido de trasladar las reuniones de Tomás a su jardín.

Mientras tanto, los disfrazados le dicen a Tomás que el párroco estaba haciendo en su casa reuniones contrarrevolucionarias. Cuando Tomás quiere comenzar a hablar del cura, algunos de los presentes lo califican de “neutral”. Los disfrazados entran a la casa cantando la Marcha Nacional para generar alboroto y el cura finge indignación, preguntando quiénes son. Una de las máscaras anuncia que viene a celebrar la instauración del congreso, a pesar de las diferencias, y se ofrecen a divertirlos. El cura los incentiva a hacerlo. Nicolás, Isabel, Ana y los demás tocan y cantan la Marcha. Se unen todos poco a poco.

Nicolás toma la palabra frente a todos, proclamando que ve el porvenir a través de sus anteojos. Desde el patio de Tomás, los invitados se asoman por sobre la pared mientras cantan y reciben los cuadernos que reparte Ana. Nicolás anuncia que sin unión todo será oscuro. En ese momento, la pared se desploma. El cura lo toma como una señal de que caerán las divisiones y todos se dan la mano. Llegan finalmente Blasa y Alejos, se revelan las máscaras y todos se abrazan. Por fin consienten el casamiento entre Alejos e Isabel.

Morante supo detenerse en sus obras sobre eventos políticos centrales tanto para el Río de la Plata como para el territorio chileno. Tal es el caso de *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*, *El hijo del Sud*, *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, *El refugio de amor en Chile* y *Tupac- Amaru*. En todos los casos se observa una toma de posición, que contribuye a la conformación de las territorialidades culturales sudamericanas. Como lo pedían sus tiempos, el antihispanismo, la inclinación por los valores de la Revolución Francesa y los ideales de libertad formaron parte de sus piezas teatrales. Lo mismo sucedió con la moralidad imperante.

Recordemos que el teatro era en el siglo XIX uno de los espacios más importantes para la congregación de los ciudadanos: allí se informaba sobre los sucesos políticos y sobre las anécdotas sociales. Era necesario entonces incluir en el Coliseo de Santiago una pieza que diera importancia y trajera a cuento la instauración de un Congreso.

Las representaciones teatrales, para Amunátegui, tuvieron durante el periodo de consolidación nacional una función en la generación de pertenencia e identidad, funcionaban como un vehículo de ideas políticas y filosóficas: "Los próceres de la revolución hispano-americana concibieron el teatro, no como un simple pasatiempo, sino como una institución social cuyo principal objeto era propagar máximas patrióticas y formar costumbres cívicas" ("Carácter político y social del teatro en Chile". Revista de Santiago. Tomo I. Santiago de Chile, 1872, p. 561).

En lo que respecta a la instauración de los teatros en Santiago de Chile, Alfonso Escudero (1966) explica que, en 1802, Joaquín Oláez y Gacitúa, asociado con Juan Tadeo Morales, construyó un teatro en el Basural de Santo Domingo, que más tarde se llamó Plaza de las Ramadas. Este teatro era amplio y relativamente lujoso. En 1806, llega de Buenos Aires el profesor José Herrera (conocido como José Speciali) con cómicos y músicos y firman contrato con Oláez. En 1809, el teatro ya no se puede sostener y se cierra, a causa de los sucesos ocurridos entre 1810 y 1814.

En 1815 se abrió el primer teatro techado por iniciativa de Marcó del Pont, último gobernador español en Chile. Se encontraba ubicado en la calle de la Merced esquina Mosquito. En 1818, O'Higgins encarga a Domingo Arteaga la construcción de un coliseo en la calle de las Ramadas, frente al Puente de Palo. Subsistió hasta 1819, cuando se trasladó a la calle Catedral esquina de Bandera, local del Instituto Nacional. Según Escudero (1966), "los actores habían sido reclutados entre los prisioneros españoles, encabezados por el coronel Latorre, prisionero también, y ahora maestro circunstancial de actores chilenos".

"El estreno de este teatro, sostiene Escudero, se hizo el 20 de agosto de 1820, día de San Bernardo. En el telón se había escrito un dístico debido a Vera: 'He aquí el espejo de virtud y vicio: miraos en él y pronunciad el juicio'". Este teatro duró hasta fines de 1826 y en 1827, cuando Don Carlos Fernández, concesionario del Café de la Nación, arregló otra sala. Al mismo tiempo, Arteaga construyó otro teatro en la plazuela de la Compañía y lo inauguró en noviembre de 1827.

Después de haber estudiado la Historia de los edificios teatrales de Buenos Aires, es interesante observar cómo los teatros santiaguinos no surgen sino por solicitud o pedido de funcionarios y responden en su mayoría a la llegada de empresarios o artistas que venían del Río de la Plata. La fama de todos ellos caló hondo en la sociedad de Santiago o en quienes habían podido ver teatro porteño. Es interesante pensar que, hasta donde tenemos noticia, Morante y Cáceres, la estrella del teatro chileno, aprendieron teatro del mismo maestro en Chile. Morante luego se afincó en Buenos Aires y no solo puso en práctica sino que además enseñó su método de actuación, para luego ser convocado nuevamente desde Chile con el fin de llevar a escena representaciones que celebrasen sucesos políticos.

En este sentido, podemos ver dos cuestiones: en primer lugar, Morante era convocado desde Chile no solo como actor referente sino también como dramaturgo: se le solicitó, como en el caso que nos ocupa, componer una obra para una ocasión particular en relación con los acontecimientos vigentes. Podemos suponer también que se lo valoraba como político o como alguien que sabía involucrarse en la esfera artística y en la esfera política a la vez. Consideramos que un territorio es una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. Esa colectividad genera formas de producción, consumo, intercambio y organización que implican indefectiblemente relaciones de poder. En este entorno se genera la apropiación de esa porción de espacio a través de un sentido de identificación con el suelo y con los demás sujetos. Estas variables en movimiento a lo largo del tiempo son acompañadas por un deseo, la pulsión y el estímulo que las hace nacer, las mueve, las rompe y las vuelve a construir.

La territorialidad, en consecuencia, se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socio-espaciales en la que se involucra una dimensión afectiva y deseante, aquella que permite “ficcionalizar un mundo como espacio vital” (Fabri, 2016, p.80).

Entonces, tanto las acciones de Morante como de quienes lo convocan construyen territorialidades, identidades que vinculan afectiva y socialmente al espacio con sus habitantes. *El más plausible homenaje* pone en escena dos facciones políticas

contemporáneas a su creación, que eran totalmente identificables por el público presente en el teatro. La intervención es certera: el mensaje de la pieza deja en claro que solo habrá paz cuando se eliminen las diferencias. Para esto, hay una esperanza puesta en el Congreso recientemente conformado.

La oposición de facciones que vemos en la obra es la representación del enfrentamiento que se observaba en la realidad de aquella coyuntura chilena. En esa línea de pensamiento, no podemos desligar ni el texto dramático ni su puesta en escena en tanto acontecimiento teatral de la esfera política. De este modo, desde el momento en que se pone en escena una obra que problematiza la realidad local, dicha pieza interpela al espectador y pone en cuestión los problemas territoriales. La obra de arte existe para funcionar de nexo entre ese espectador-ciudadano y los sucesos políticos. La obra penetra en el imaginario popular para reforzar el vínculo entre el espectador y su realidad histórico-política. En ese sentido es territorializante.

Para concluir, debemos decir entonces que *El más plausible homenaje*, como sucede con otras obras de Luis Ambrosio Morante, construye territorialidades en el Santiago del siglo XIX, no solo porque el teatro involucra cuerpos vivientes que son también ciudadanos en actividad, sino también porque problematiza y pone en cuestión los conflictos candentes del período independentista en el que se ponen en escena sus obras. En esta construcción de un mundo poético con reminiscencias de la realidad, el deseo de conciliación de las facciones opositoras se construye en una escena final.

Referencias bibliográficas

- AMUNÁTEGUI, MIGUEL, *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1888.
- ESCUDERO, ALFONSO M., «Apuntes sobre el teatro en Chile», *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, N° 1, 1966, pp. 17-61.
- FABRI, SILVINA MARIEL, *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016 [Tesis doctoral].
- LANDINI, MARÍA BELÉN, *El teatro de Luis Ambrosio Morante (1780-1837): configuración de territorialidades rioplatenses en torno al proceso independentista*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021.
- MORANTE, LUIS AMBROSIO, *El más plausible homenaje* (Manuscrito inédito conservado en el Archivo General de la Nación Argentina).

DEL TEATRO PRESENCIAL AL TECNOTEATRO COVID Y FUTURISMO, LA PESTE COMO DETONADORA

Pérez Facundo José Jairo
UNAM/UDELAR
facundojairo@gmail.com

Introducción

En las artes escénicas contemporáneas, los recursos de la información y la comunicación han sido incorporados de manera progresiva a los procesos de creación, producción y reflexión teatral. El uso de pantallas, proyectores, computadoras, teléfonos móviles, sistemas de reproducción sonora y plataformas digitales no es exclusivo del presente, sino que forma parte de una genealogía más amplia en la que, en cada época, los teatristas han sabido apropiarse de los artefactos técnicos disponibles para expandir o tensionar los límites de la escena. Estos dispositivos han contribuido históricamente a reorganizar las convenciones de representación y a construir la artificialidad teatral.

La irrupción de la pandemia por COVID-19 produjo, sin embargo, un desplazamiento radical en esta relación entre teatro y tecnología. Si bien las tecnologías digitales ya eran utilizadas antes del confinamiento, fue durante ese período cuando, para una gran cantidad de artistas escénicos, dejaron de funcionar como un recurso complementario y se convirtieron en una condición material de posibilidad para continuar produciendo y pensando teatro. El cierre de las salas y la imposibilidad del encuentro presencial obligaron a repensar, de manera acelerada y forzada, no solo los modos de producción, sino también las nociones de presencia, experiencia escénica y teatralidad.

En ese contexto emergió con fuerza un debate que atravesó tanto el campo artístico como el académico: ¿seguía siendo teatro aquello que se producía a través de plataformas digitales?, ¿era necesario definirlo como tal?, ¿o resultaba más pertinente atender a los procedimientos y estrategias que los creadores estaban desplegando para sostener el acto de comunicar y generar experiencia en condiciones adversas? Si bien estas preguntas no eran nuevas, adquirieron una densidad particular en un momento en el que la discusión dejó de ser principalmente teórica para volverse urgente y práctica.¹²²

¹²² Sobre este debate, véanse las reflexiones surgidas en el ciclo Diálogos en torno al teatro a partir de la pandemia (Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 2020) y las entrevistas del proyecto Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren (Teatro UNAM, 2020).

La pandemia puede pensarse, en una primera aproximación, como una situación límite que obligó a muchos hacedores escénicos a abandonar, aunque fuera de manera momentánea, ciertos lugares comunes del quehacer teatral. No se trató de un gesto voluntario de ruptura, sino de un contexto que forzó a salir de la zona de confort y a experimentar con convenciones poco habituales en los escenarios presenciales. En ese sentido, el período pandémico habilitó la aparición de prácticas escénicas que, en otras condiciones, difícilmente habrían sido legitimadas o incluso consideradas como parte del campo teatral.

Esta coyuntura encuentra un eco sugestivo en las palabras de Filippo Tommaso Marinetti cuando, a comienzos del siglo XX, convocaba a “salir de la sabiduría como de una horrible cáscara”¹²³ y entregarse a lo desconocido. Salvando las distancias históricas y estéticas, el paralelismo no reside en una voluntad futurista consciente por parte de los teatristas contemporáneos, sino en la coincidencia de una crisis que opera como detonadora de nuevas formas de pensar y hacer. Así como el futurismo emergió en diálogo con transformaciones tecnológicas, sociales y perceptivas de su tiempo, el teatro desarrollado durante la pandemia se vio atravesado por la aceleración tecnológica, la virtualización de la experiencia y la exposición al error en tiempo real.

Una vez levantadas las restricciones sanitarias, en muchos casos el retorno a la presencialidad estuvo acompañado por un deseo de volver a formatos y convenciones previos, dejando en suspenso algunas de las preguntas que el tecnoteatro pandémico había abierto. Esto no implica que el teatro se haya transformado de manera definitiva, pero sí permite pensar ese período como un laboratorio intensivo de procedimientos y desplazamientos que merece ser revisitado.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo no se propone definir categorías ni establecer taxonomías cerradas sobre lo que es o no es teatro, sino analizar dos propuestas escénicas desarrolladas durante el confinamiento que se inscriben en lo que aquí se propone pensar como una zona de liminalidad entre teatralidad, tecnología y performance. A partir del análisis de *#BERNARDAsimilteatro* y *Hello AI World*, el artículo se centra en identificar una serie de procedimientos que dialogan, de manera productiva, con algunos de los preceptos formulados por el futurismo histórico: las palabras en libertad, la separación de

¹²³ Marinetti, F. T. (1992). Fundación y Manifiesto del Futurismo. En F. J. San Martín (Ed.), *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas* (pp. 95–104). Arteleku.

los elementos escénicos, la impersonalización y la supresión del actor, la voz de la máquina, la abolición de la mimesis y la puesta en crisis de la obra como objeto estable.

Criterios y análisis del corpus

El análisis se construye a partir de la revisión de registros videográficos y materiales de circulación pública de dos experiencias escénicas realizadas durante el confinamiento por COVID-19 y diseñadas para su ejecución en plataformas digitales. La elección de los casos responde a cuatro criterios básicos: (1) ambos proyectos fueron concebidos y presentados durante el período de restricciones sanitarias; (2) fueron compartidos mediante transmisión en línea en plataformas de uso cotidiano (Zoom y YouTube/Facebook, según el caso); (3) se desarrollaron en tiempo real, evitando que la comunicación quedara reducida exclusivamente a lo pregrabado; y (4) articularon convenciones teatrales con recursos del lenguaje audiovisual y de la mediación técnica. Estos criterios importan porque orientan la lectura hacia una dimensión específica del fenómeno: no interesa aquí el teatro digital entendido como archivo o reproducción mecánica de un espectáculo preexistente, sino aquellas propuestas que asumieron la mediación tecnológica como condición de escena y trabajaron, con mayor o menor conciencia, sobre el riesgo, la falla y la exposición propia de lo vivo. En ese marco, la transmisión no funciona únicamente como canal de difusión, sino como parte activa de la partitura: determina ritmos, intensidades, modos de presencia y formas de vínculo con quienes observan del otro lado de la pantalla.

El artículo no se propone resolver el dilema clasificatorio acerca de “si eso es teatro o no”, ni estabilizar una terminología definitiva para estas prácticas. La apuesta es más acotada y, a la vez, más operativa: describir procedimientos y efectos escénicos concretos que se vuelven visibles en estas experiencias y que, en su conjunto, permiten pensar una zona de liminalidad entre teatralidad, performance y tecnicidad.¹²⁴

Para organizar la observación de los casos, el trabajo utiliza como lente comparativa algunos preceptos del futurismo histórico¹²⁵ (no como genealogía lineal, sino como un repertorio de gestos estéticos que ayuda a leer ciertos desplazamientos): la

¹²⁴ Para una discusión sobre convivio, tecnovivio y zonas liminales en el teatro contemporáneo, véase Dubatti (2015) y sus desarrollos posteriores durante la pandemia.

¹²⁵ El futurismo se utiliza aquí como marco comparativo y no como genealogía estética directa, siguiendo una lectura no lineal de sus preceptos formales.

experimentación verbal (palabras en libertad y separación de elementos), la impersonalización y la puesta en crisis de la figura del actor, la irrupción de la máquina como voz o principio de organización, la abolición (o suspensión) de la mimesis entendida como “hacer como si”, y la tensión sobre la obra como objeto estable. El interés no radica en “probar” que estas propuestas sean futuristas, sino en mostrar cómo, bajo condiciones pandémicas, ciertas decisiones técnicas y poéticas producen efectos comparables: aceleran, fragmentan, exponen la mediación y reordenan la relación entre cuerpo, imagen, lenguaje y dispositivo.

Desde estos criterios, el primer caso analizado, *#BERNARDAsimilteatro*, permite observar cómo una apropiación crítica de un clásico se combina con operaciones lingüísticas y performativas que vuelven explícita la pregunta por lo teatral en el espacio digital. El segundo caso, *Hello AI World*, desplaza el problema hacia la ingeniería de la transmisión, la construcción de un entorno virtual y la incorporación de recursos de realidad virtual e inteligencia artificial, haciendo visible la técnica como escena y el dispositivo como interlocutor.

***#BERNARDAsimilteatro*, la peste como detonadora para encontrar un lenguaje**

La propuesta *#BERNARDAsimilteatro* se configura desde su propio título como una operación crítica sobre el lenguaje, la tradición teatral y el contexto de producción pandémico. El uso del hashtag sitúa de entrada la experiencia en el ámbito de lo digital y de las redes sociales, remitiendo a un sistema de indexación propio de la circulación virtual.¹²⁶ Al mismo tiempo, la referencia a *La casa de Bernarda Alba* condensa el vínculo con el canon dramático, mientras que la incorporación del término “similteatro” introduce, de manera explícita, una pregunta sobre el estatuto de la práctica: no teatro, sino algo que se le parece, lo imita, lo bordea o lo pone en suspenso.

Esta triple operación —virtualidad, canon y símil— no funciona únicamente como un gesto nominal, sino que anticipa una de las líneas centrales del espectáculo: la problematización de qué significa “hacer teatro” en condiciones de encierro, mediación técnica y ausencia de copresencia física. En lugar de resolver el dilema de manera afirmativa o negativa, la propuesta lo desplaza hacia el terreno del juego lingüístico y

¹²⁶ Véase “Cómo usar los hashtags”, Centro de ayuda de X (2023).

performativo, produciendo una zona de ambigüedad productiva que atraviesa toda la experiencia.

La noción de “símil” es trabajada de forma reiterada y explícita durante el espectáculo. Lejos de funcionar como una marca de inferioridad, la palabra es resignificada y puesta en circulación con múltiples sentidos: copia, ilusión, sustitución, equivalencia inestable. El ejemplo del “símil chocolate”¹²⁷ resulta particularmente revelador en este punto, ya que pone en escena una materialidad que se presenta como equivalente sin serlo del todo, habilitando una lectura metateatral: el espectáculo se ofrece como una experiencia que no es teatro en el sentido tradicional, pero que busca producir efectos comparables de comunicación, reconocimiento y afectación.

Este trabajo sobre el lenguaje encuentra un eco directo en uno de los preceptos del futurismo histórico: las llamadas palabras en libertad.¹²⁸ El título *#BERNARDAsimilteatro*, al eliminar separaciones, condensar significantes y forzar la lectura, opera como un primer gesto de ruptura con la sintaxis habitual. A ello se suman diversas acciones escénicas que fragmentan, recomponen y desplazan el lenguaje verbal, como el juego con las variantes de “bienvenidos”, “bienvenidas” y “bienvenides”, que atenta simultáneamente contra la división silábica, la norma gramatical y la fijación de género. Estas operaciones no se presentan como ornamento, sino como procedimientos que hacen visible la mediación y exponen el carácter construido del discurso.

La mediación tecnológica refuerza este desplazamiento. La transmisión en tiempo real, la fragmentación de la pantalla en múltiples ventanas y la exposición constante de los dispositivos convierten la técnica en parte de la escena. Las intérpretes no ocultan la presencia de cámaras, micrófonos o teléfonos móviles, ni simulan un espacio ficcional autónomo; por el contrario, el manejo de los dispositivos se integra a la partitura escénica, desdibujando los límites entre acción cotidiana, acción técnica y acción performativa.

En este sentido, el espectáculo suspende la lógica mimética del “hacer como si”. Las actrices no representan la preparación de una comida o el consumo de una bebida: realizan esas acciones efectivamente frente a la cámara. Esta abolición parcial de la mimesis, que también dialoga con los postulados futuristas, desplaza el foco desde la representación hacia la ejecución y refuerza la dimensión procesual del acontecimiento. La escena no se

¹²⁷ Decreto N° 315/994 (1994), definición de “símil chocolate”, IMPO, Uruguay.

¹²⁸ Sobre las “palabras en libertad”, véase Marinetti (1992).

construye como ilusión cerrada, sino como una secuencia de operaciones visibles que se desarrollan bajo la posibilidad constante del error.

Asimismo, la propuesta pone en crisis la figura del actor entendido como sujeto estable de representación. A través de un abordaje cercano al distanciamiento brechtiano, los intérpretes alternan entre la construcción de personajes, el comentario crítico sobre sus acciones y la reflexión explícita sobre su propio rol. Este desdoblamiento produce una impersonalización parcial que tensiona la identificación y hace del dispositivo, más que del personaje, un eje organizador de la experiencia.

Finalmente, *#BERNARDAsimilteatro* puede leerse como un rechazo a la obra dramática entendida como objeto intocable. Si bien *La casa de Bernarda Alba* funciona como intertexto reconocible, la propuesta no se subordina al texto original, sino que lo utiliza como material para ser fragmentado, reducido, citado y puesto en crisis. En este gesto, el clásico deja de operar como modelo a reproducir y se convierte en un recurso disponible para pensar el presente, en sintonía con una concepción de la obra como proceso inestable y abierto.

En conjunto, el espectáculo articula una serie de procedimientos que, activados por la peste y potenciados por la mediación tecnológica, producen una experiencia escénica situada en la liminalidad entre teatro, performance y entorno digital. Más que ofrecer una respuesta cerrada sobre la teatralidad en tiempos de pandemia, *#BERNARDAsimilteatro* instala una pregunta persistente que se despliega en el lenguaje, en la técnica y en la relación con quienes observan desde la pantalla.

Hello AI World: tecnoteatro, ingeniería virtual e inteligencia artificial

A diferencia de *#BERNARDAsimilteatro*, cuya operación central se articula en torno al lenguaje y la reescritura crítica de un clásico, *Hello AI World* desplaza el foco hacia la ingeniería de la escena y la explicitación del dispositivo técnico como principio organizador del acontecimiento. Desde su título, la propuesta anuncia una apertura hacia la máquina y la inteligencia artificial, no como herramientas auxiliares, sino como interlocutores activos dentro del proceso creativo.

El proyecto, concebido como una miniserie transmitida en tiempo real, se presenta sin mediaciones propias del lenguaje audiovisual tradicional: no hay edición posterior, ni ocultamiento del detrás de escena, ni construcción de una ilusión de continuidad cinematográfica. El espacio desde el cual se transmite, una habitación intervenida con

fondo verde, funciona como una zona de tránsito en la que los performers preparan, ajustan y recalibran los dispositivos técnicos frente a la cámara. Esta exposición del proceso convierte la técnica en escena y hace visible aquello que, en el teatro presencial, suele permanecer oculto o relegado a la dimensión del soporte.

La experiencia del espectador comienza incluso antes del inicio de la transmisión propiamente dicha.¹²⁹ El acceso a un entorno virtual navegable, que requiere permisos de cámara y micrófono y una interacción activa por parte del usuario, introduce una condición de copresencia mediada que desplaza la noción clásica de espectador pasivo. El recorrido por este espacio digital no cumple una función meramente introductoria, sino que establece una relación directa entre cuerpo, interfaz y mirada, preparando el terreno para una experiencia escénica atravesada por la técnica.

Uno de los ejes centrales de *Hello AI World* es la interrogación explícita sobre el deseo de hacer teatro. Lejos de formular esta pregunta desde un marco teórico o discursivo, la propuesta la aborda desde la memoria autobiográfica y la evocación de prácticas performativas cotidianas: juegos infantiles, disfraces, imitaciones, relatos familiares. En este gesto, el teatro no aparece como una disciplina institucionalizada, sino como una pulsión previa, ligada al deseo de ser otro y de construir mundos posibles. Esta operación desplaza el debate sobre la legitimidad del tecnoteatro hacia una dimensión más íntima y, al mismo tiempo, más radical.

Al igual que en el caso anterior, la transmisión en tiempo real ocupa un lugar central. La posibilidad de la falla —problemas de audio, ajustes técnicos, interrupciones— no es corregida ni disimulada, sino integrada al desarrollo del espectáculo. Esta exposición al error refuerza la condición de lo vivo y pone en crisis la distinción entre ejecución artística y operación técnica. Los performers no actúan “a pesar” de la técnica, sino a través de ella, asumiendo simultáneamente los roles de intérpretes, técnicos y operadores del dispositivo.

El uso del fondo verde permite una constante yuxtaposición de espacios y tiempos. A través de la superposición de imágenes, la escena se desplaza de un entorno doméstico a recorridos virtuales por la ciudad o a registros de otros contextos históricos y culturales. Este montaje en tiempo real produce una aceleración perceptiva que dialoga con uno de

¹²⁹ Véanse los materiales de documentación y transmisión del proyecto *Hello AI World* difundidos por Teatro Línea de Sombra (2021).

los imaginarios centrales del futurismo: la velocidad, la simultaneidad y la fragmentación de la experiencia. No se trata de una cita literal, sino de una convergencia de procedimientos que reorganizan la relación entre cuerpo, imagen y espacio.

En *Hello AI World*, la abolición de la mimesis se manifiesta de manera directa. Las acciones no se representan: se ejecutan. Los performers preparan y consumen bebidas, manipulan dispositivos, ajustan cámaras y micrófonos frente a la mirada del espectador. Esta ejecución literal, desprovista del “como si”, desplaza la atención desde la construcción de personajes hacia la materialidad de la acción y la operación técnica, reforzando una concepción procesual de la escena.

Asimismo, la presencia de la inteligencia artificial introduce una dimensión adicional en la problematización del actor. La reconstrucción de movimientos o gestos de una persona ausente a partir de registros fotográficos¹³⁰ tensiona la noción de presencia y abre interrogantes sobre la autoría, la memoria y la supervivencia de la imagen. En este punto, la máquina no solo amplifica la acción humana, sino que la sustituye parcialmente, produciendo una forma de impersonalización que resuena con los postulados futuristas sobre la supresión del actor y la centralidad de la máquina.

En conjunto, *Hello AI World* configura un dispositivo escénico en el que la tecnología no opera como un medio neutral, sino como una fuerza que reorganiza el acontecimiento teatral. La escena se construye a partir de la exposición del procedimiento, la ejecución en tiempo real y la integración de la falla como posibilidad constitutiva. En ese sentido, el proyecto no busca simular el teatro presencial ni adaptarlo a un formato digital, sino explorar las condiciones específicas de un tecnoteatro que emerge de la intersección entre cuerpo, máquina y memoria.

Cierre. Peste, tecnología y escena: apuntes para una lectura retrospectiva

Las experiencias analizadas permiten pensar el período pandémico no solo como una interrupción del teatro presencial, sino como un momento de condensación crítica en el que se activaron, de manera intensiva, procedimientos y preguntas que ya atravesaban el campo escénico. Lejos de constituir una ruptura absoluta o una transformación definitiva,

¹³⁰ Estas operaciones se desarrollan a partir de recursos de inteligencia artificial y modelado digital empleados en el proyecto.

el tecnoteatro desarrollado durante el confinamiento operó como un laboratorio forzado que expuso tensiones latentes entre teatralidad, tecnología, presencia y mediación.

Tanto *#BERNARDAsimilteatro* como *Hello AI World* evitan la reproducción mecánica del teatro presencial y se resisten a funcionar como meros sustitutos de la escena tradicional. En lugar de simular una continuidad, ambas propuestas asumen la mediación técnica como condición constitutiva y trabajan desde allí, integrando el tiempo real, la exposición del dispositivo, la posibilidad de la falla y la reorganización de la relación entre cuerpo, imagen y palabra. En ese sentido, no buscan preservar una idea esencialista de teatro, sino ponerla en tensión.

El diálogo con algunos preceptos del futurismo histórico resulta productivo no porque permita establecer filiaciones estéticas directas, sino porque ofrece una lente para leer ciertos gestos que reaparecen bajo condiciones de crisis: la fragmentación del lenguaje, la aceleración perceptiva, la centralidad de la máquina, la impersonalización del actor y la puesta en crisis de la obra como objeto estable. La pandemia, entendida aquí como peste en sentido amplio, funcionó como detonadora de estos desplazamientos, obligando a experimentar allí donde antes predominaba la reticencia o la exclusión.

Sin embargo, el rápido retorno a la presencialidad y la consiguiente relegación de muchas de estas prácticas a un estado de archivo plantean una pregunta que permanece abierta: ¿qué hacer con lo que se produjo en ese intervalo? Más que evaluar estos trabajos en términos de éxito o fracaso, parece pertinente pensarlos como experiencias que ampliaron momentáneamente el campo de lo posible y dejaron al descubierto los límites de las definiciones tradicionales de teatralidad.

Este artículo no propone respuestas cerradas ni modelos a seguir, sino una lectura retrospectiva que recupera ese momento de experimentación intensiva para interrogar el presente. En un campo que tiende a estabilizar rápidamente sus formas y convenciones, volver sobre estas experiencias permite insistir en la dimensión procesual del teatro y en su capacidad de reconfigurarse frente a condiciones adversas. En ese sentido, la peste no aparece únicamente como una catástrofe, sino también como un punto de inflexión que, aunque breve, dejó huellas aún por explorar en la relación entre escena, tecnología y pensamiento teatral.

Referencias

AGAMBEN, G., (2008). *¿Qué es ser contemporáneo?* <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

BERNARDASIMILTEATRO, (28 de mayo de 2020). *Publicación*. Instagram. Revisado el 14 de agosto de 2023. <https://www.instagram.com/p/CA6p1kAEte/>

Cátedra Ingmar Bergman UNAM., (26 de agosto de 2020). *Conversación | “Por confirmar: Diálogos en torno al teatro a partir de la pandemia”* [Vídeo]. YouTube. Revisado el 3 de enero de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=T8waIWz3Ojs&t=1371s>

Centro de ayuda de X., (20 de septiembre de 2023). *Cómo usar los hashtags*. <https://help.twitter.com/es/using-x/how-to-use-hashtags>

Decreto N° 315/994., (5 de junio de 1994). *Reglamentación sobre productos sucedáneos*. IMPO, Uruguay. <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-reglamento/315-1994/21>

DUBATTI, J., Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 2015, pp. 44–54.

ESTUDIO 8291. (28 de marzo de 2022). *Grabación de la transmisión de HELLO AI WORLD* [Vídeo]. Google Drive. https://drive.google.com/file/d/1Unrz-GPv0gPt7_xGC2GyoHm-LjWu9iKy/view

ESTUDIO 8291, (31 de julio de 2023). *HELLO AI WORLD, un performance desde el metaverso* [Vídeo]. Facebook. Revisado el 14 de agosto de 2023. <https://www.facebook.com/reel/1811261122664579>

FHCE UDELAR, (4 de junio de 2021). *Apertura del XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Teatralidades frente a la crisis* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZHbJkGxJq2o>

FHCE UDELAR, (4 de junio de 2021). *Conferencia de cierre – Jorge Dubatti – XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=G XK2G1rZZ4o>

JULICES3000, (30 de diciembre de 2020). *Matrix: Morfeo le explica a Neo la Matrix (Esp. Latino)* [Vídeo]. YouTube. Revisado el 14 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-uNFpTfRzEY>

MARINETTI, F. T., Fundación y Manifiesto del Futurismo. En F. J. San Martín (Ed.), *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas* (pp. 95–104). Arteleku, 1992.

PÉREZ FACUNDO, J. J., Teatralidad digital. Reflexiones en torno de la peste, 2022. En M. N. Koss (Ed.), *El teatro y la producción de conocimiento: Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral 2021* (pp. 257–261). AINCRIT Ediciones. <https://aincrit.org/wp-content/uploads/2022/11/AINCRIT-2022.pdf>

QUIÑONES, R., (27 de abril de 2020). *Entrevista virtual a Regina Quiñones por Jairo Pérez*. Simil Teatro.

SIMIL TEATRO, (11 de abril de 2021). *Grabación de la transmisión de #BERNARDAsimilteatro* [Vídeo]. Google Drive. <https://drive.google.com/file/d/1RuEigrDUHHOVT1Y281ew5CK-pI-WY5n/view>

TEATRO LÍNEA DE SOMBRA, (1 de abril de 2021). *Así se ejecuta la navegación para disfrutar la transmisión en vivo de «HELLO AI WORLD»* [Vídeo]. Facebook. Revisado el 22 de noviembre de 2024. <https://www.facebook.com/teatrolineadesombra/videos/176433157644337>

TEATRO LÍNEA DE SOMBRA, (3 de abril de 2021). *Programa completo* [Vídeo]. Facebook. Revisado el 22 de noviembre de 2024. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=142872831019793

TEATROUNAM, (10 de junio de 2020). *Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren. Entrevista a David Gaitán.* <https://teatrounam.com.mx/teatro/david-gaitan/>

TEATROUNAM, (5 de noviembre de 2020). *Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren. Entrevista a Edith Ibarra.* <https://teatrounam.com.mx/teatro/edith-ibarra/>

FORMACIÓN DE ESPECTADORES

POÉTICA DRAMÁTICA Y ESPECTADOR IMPLÍCITO EN *LOS MUERTOS* (1905) Y *LOS DERECHOS DE LA SALUD* (1907), DE FLORENCIO SÁNCHEZ

Jorge Dubatti
Academia Argentina de Letras /
Filo:CyT, IAE, UBA
jadubatti@gmail.com

En el marco del Proyecto Filo:CyT “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”,¹³¹ nos detendremos en el análisis de la poética y el diseño de espectador implícito en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Florencio Sánchez.¹³² Se trata de dos piezas relevantes en la introducción y consolidación del drama moderno (o drama realista de tesis) en el Río de la Plata a principios del siglo XX (Dubatti, 2005; Laurence, 2018). A partir de la disciplina Poética Comparada,¹³³ propondremos una caracterización sumaria de la poética abstracta del drama moderno y su significación en la historia del teatro mundial a partir de la segunda mitad del siglo XIX; luego, observaremos cómo se construye la tesis en la poética del drama moderno y, en particular, su articulación en *Los muertos* y *Los derechos de la salud*; finalmente, realizaremos observaciones sobre el diseño de espectador implícito que se desprende de la poética de ambos textos de Florencio Sánchez.¹³⁴

Drama moderno: poética abstracta¹³⁵

¹³¹ Proyecto Filo:CyT FC22-089, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, dirección a nuestro cargo.

¹³² *Los muertos* fue estrenado en el Teatro Apolo, de Buenos Aires, el 23 de octubre de 1905, por la Compañía de José Podestá. *Los derechos de la salud* tuvo su estreno mundial en Montevideo, Teatro Solís, el 4 de diciembre de 1907, por la Compañía de José Tallaví; el 20 de diciembre se presenta en Buenos Aires, Teatro Nacional, por la Compañía Gámez-Tallaví.

¹³³ Disciplina que combina el Teatro Comparado y la Poética Teatral y estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, inter-territorialidad, supra-territorialidad e intra-territorialidad, y en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Parte de la distinción y relaciones entre micropoética (análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad interna), macropoéticas (análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias) y poéticas abstractas (construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos). Véase Dubatti, 2012: 127-142.

¹³⁴ A posteriori de la presentación de esta ponencia en 2024, analizamos desde esta misma perspectiva otra pieza de Sánchez, *Nuestros hijos* (Dubatti, 2026).

¹³⁵ Tanto para este ítem como para el siguiente sobre procedimientos de construcción de la tesis en el drama moderno, seguimos los desarrollos expuestos en Dubatti 2005, 2006a, 2006b, 2009 y 2024a. Para una caracterización ampliada de la poética abstracta del drama moderno como contribución de la Modernidad

En los primeros años del siglo XX el teatro de Buenos Aires atraviesa un proceso de modernización relevante a través de la introducción y desarrollo, en la dramaturgia nacional y su puesta en escena, del drama moderno o drama realista de tesis.¹³⁶ Hemos definido esta poética como la principal contribución a las estructuras teatrales de la concepción de mundo de la Modernidad, metáfora epistemológica –en términos de U. Eco– de los principios fundantes de la Modernidad.¹³⁷

En el plano de las micropoéticas y las macropoéticas (según la disciplina Poética Comparada, Dubatti, 2012), son ejemplos canónicos de drama moderno en el teatro europeo, con variaciones, cinco piezas de Henrik Ibsen que contribuyen a irradiar e imponer esta poética: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884) (Dubatti, 2009, pp. 51-83). Recurrirémos a la segunda para algunos ejemplos procedimentales.

No utilizamos el término “drama moderno” de la misma manera que Peter Szondi (1994), quien en continuidad con el pensamiento de Hegel (*Estética*) lo emplea para designar a aquellas formas dramáticas que ponen en cuestionamiento el “drama absoluto” (Sarrazac, dir., 2013). Cuando habla de drama moderno, en realidad, Szondi se refiere a poéticas de modernización.¹³⁸ En nuestro caso, llamamos drama moderno justamente al que encarna, por primera vez en la historia teatral, la concepción del “drama absoluto” y se diferencia del drama de los siglos anteriores, es decir, del drama liminal (poroso, abierto, fusionado

al teatro mundial y su inserción en los procesos de modernización en la historia teatral de Occidente; para los antecedentes del drama moderno (drama burgués, melodrama social, “teatro útil”, primer teatro de tesis y proto-realismo); para una descripción e interpretación de su poética, su concepción teatral y base epistemológica, sus procedimientos y versiones, véase especialmente Dubatti, 2009, pp. 21-49.

¹³⁶ Según nuestra concepción historiográfica, son diversas y sucesivas las modernizaciones que intervienen en los procesos del teatro argentino y se inician a finales del siglo XVIII. No coincidimos con los conceptos de “primera” y “segunda” modernización, correspondientes a 1930 y 1960, en Osvaldo Pellettieri, dir. (2002). Hacia 1900 la introducción del drama moderno en el Río de la Plata constituye una modernización de alto impacto en el teatro inmediato y posterior, en consecuencia no deberíamos caracterizar el teatro argentino de comienzos del siglo XX como “premoderno” (Dubatti, 2002, en Pellettieri, dir. 2002, que ya rectificamos en Dubatti, 2005).

¹³⁷ Afirma Eco en *Obra abierta*: “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 ven la realidad” (1984, pp. 88-89). La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), creencia en el “saber es poder” (dominio de la realidad, cientificismo, observación de la realidad), laicización y antropocentrismo, igualdad social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior vigente), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela de la Modernidad y el teatrista como guía y mediador en los procesos de modernización social. Al respecto, véase Dubatti, 2009, pp. 21-31.

¹³⁸ No debe confundirse el concepto de drama moderno (una poética específica y precisa, sin duda revolucionaria en la historia del teatro mundial) con otros términos: teatro moderno, procesos de modernización teatral, drama del modernismo, drama en la Modernidad, drama contemporáneo, etc.

a la vida, a la presencia del público y el convivio en el acontecimiento teatral, Dubatti 2016) y teatralista (que se muestra deliberadamente como convención, Gassner 1963 y 1967, de acuerdo a un ancestral protocolo aristotélico). Entre las novedades que aporta el drama moderno (y que lo diferencian del drama precedente) se cuenta la ilusión de autosuficiencia dramática en la ficción (pone entre paréntesis o invisibiliza lo no-dramático), artificio fundante del realismo. El drama moderno realista busca la ilusión de un orden dramático cerrado en sí mismo, que parece ajeno al acontecimiento de presencia del espectador (a quien transforma literalmente en un observador detrás de una “cuarta pared”), y construye el “efecto de real” anti-aristotélico (Barthes, 1982): el arte debe parecerse a la vida (contra *Poética*, cap. IX). La ficción realista genera, al mismo tiempo, ilusión de contigüidad entre el régimen de la *poíesis* dramática y el régimen de la empiria: vemos el mundo poético como si viésemos el mundo real observado en la experiencia empírica. Por oposición, el drama liminal y teatralista (en sus diferentes formas: la tragedia y la comedia griegas, la comedia latina, la *commedia dell’arte*, la tragedia y la comedia isabelinas, la “comedia” genérica del Siglo de Oro español, el teatro neoclásico, el drama romántico, etc.)¹³⁹ entreteje lo dramático y lo no-dramático de la representación (como hemos señalado en Dubatti, 2020, pp. 51-108). La revolución que trae el drama moderno realista implica cambios radicales respecto del liminal/teatralista, que por razones de espacio elegimos sintetizar en el este cuadro:

	Drama precedente (liminal, teatralista)	Drama moderno (drama absoluto, realista)
Período	siglos V aC. a XIX (primera etapa) siglos XIX-XX-XXI (prolongación en una segunda etapa, hasta el presente) ¹⁴⁰	siglo XVIII (antecedentes: drama burgués, melodrama social) siglos XIX-XX-XXI (continuidad con variaciones hasta el presente)
pacto mimético	idealización aristotélica (teatralista, convención consciente, anti-realista): el teatro debe diferenciarse de la vida, su verosimilitud se	Realismo (ilusión de contigüidad entre la escena y la empiria social real): el teatro debe parecerse a la vida,

¹³⁹ En el caso del drama precedente al moderno, el término drama vale como genérico para todas las expresiones de la dramaturgia (sinónimo de pieza teatral o texto dramático), no debe entenderse como designación de una poética diferente a distinguir de la tragedia, la comedia, el auto, etc.

¹⁴⁰ Luego de la consolidación del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX, podemos hablar de la convivencia, simultaneidad y diálogo entre este y las formas del drama liminal y teatralista (reelaboración y transformaciones en la relación con el drama liminal-teatralista precedente).

	diferencia de la verdad empírica o real; a partir de fines del siglo XIX, incorpora la autonomía	su verosimilitud se identifica con la verdad
mundo representado	drama abierto, liminal, poroso con el convivio (no hay cuarta pared, uso de prólogo, coros, música, danza, rito, fiesta que conecta directa e inmersivamente con el espectador)	drama “absoluto” (Hegel, Szondi): ilusión de un mundo dramático separado del convivio (cuarta pared y efecto de real), la ficción como mundo paralelo y separado de la vida
estatus del artista	ratificador del <i>statu quo</i> (conformismo, no disidencia, ancilaridad); a partir de fines del siglo XIX, autónomo (nueva instrumentalidad del arte no-ancilar)	observador social, se documenta en las ciencias y la universidad, cumple una función crítica a favor de lo nuevo y contra el <i>statu quo</i> , función transformadora al servicio del progreso
ancilaridad / autonomía	en el desenvolvimiento histórico, valores pre-modernos (teocentrismo, monarquía, nobleza), modernos (lo nuevo, laicización y antropocentrismo, igualación social, progreso, cambio social, cientificismo, racionalismo, totalización, burguesía) o posmodernos (crítica a los valores modernos)	valores modernos (lo nuevo, laicización y antropocentrismo, igualación social, progreso, cambio social, cientificismo, racionalismo, totalización, burguesía) o posmodernos (crítica a los valores modernos)
procedimientos comunes	escena, combinada con relato y elipsis diálogo linealidad acción física, físico-verbal, interna	Ídem
Procedimientos diversos (que cambian según la historia)	Teatralismo liminalidad prólogos monólogos coros ritos mezcla de las artes auto-referencialidad reflexividad, etc.	tesis ilusión realista en todos los ángulos (historia, sensorialidad, referencialidad, lengua, semántica, espectador voluntario) prosa representación de lo normal y lo posible (no lo maravilloso ni lo fantástico) espectador “intencional” del realismo: constituir el realismo para ver mejor la realidad y transformarla

En su tesis doctoral, bajo nuestra dirección y de acuerdo a nuestra metodología de Teatro Comparado y Poética Comparada (Dubatti, 2012), Araceli Laurence (2018) estudió la productividad del drama moderno en el teatro argentino entre 1900 y 1930. Sin duda, esta poética (tanto en su dimensión dramática como espectacular) constituye una profunda revolución en la historia de nuestra escena y, en tanto poética de larga duración, su legado sigue vivo hasta hoy en sus diversas versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria). Entre los responsables iniciales de esta modernización sobresale Florencio Sánchez.¹⁴¹ Según Laurence (2018: 172), Sánchez trabaja con la poética del drama moderno en *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907) y *Los derechos de la salud* (1907). Podemos agregar a ese listado *Un buen negocio* (1909).

La tesis en el drama moderno: qué es, cómo se construye

En la poética del drama moderno la tesis es una afirmación sobre el mundo que permite un conocimiento nuevo sobre él o difunde un saber científico aceptado pero aún poco conocido fuera de la comunidad científica, con el objetivo de ver mejor el mundo y transformarlo. Está relacionada primordialmente a la experiencia de la contemporaneidad y posee un sentido de futuridad. Hay que resaltar el valor de lo nuevo encarnado en la tesis, así como el interés educativo implícito en su difusión. A través del drama moderno, el teatro colabora con un principio fundante de la Modernidad: la idea de que “saber es poder”, cuanto más sabemos más podemos incidir en la transformación y el dominio de la realidad con vistas a favorecer el progreso.¹⁴²

En el drama moderno el realismo (ilusión de contigüidad entre el mundo poético y el mundo empírico: social, político, cultural, etc.) es condición de posibilidad del efecto de la tesis, porque genera las condiciones de producción de conocimiento: la mimesis realista produce la ilusión de que la idea “encarna” en el mundo representado, de la misma forma en que esa idea “encarna” en el mundo empírico y sirve para comprenderlo. Aceptar que

¹⁴¹ Todas las citas de *Los muertos* y *Los derechos de la salud* se hacen por la edición de *Obras completas* de Sánchez (1969, tomo 3), al cuidado de Jorge Lafforgue.

¹⁴² La potencia estructural del teatro de tesis, su productividad en la contemporaneidad, hará que sus procedimientos sean utilizados al servicio del *statu quo*, como también sucedió con la novela naturalista (ejemplo, Eugenio Cambaceres, *En la sangre*). Debemos reconocer, en consecuencia, un paradójico drama moderno (por la forma) anti-moderno (por las ideas expuestas en la tesis), por ejemplo en obras de Jacinto Benavente.

el arte realista puede llevar a la *poíesis* (a través de una ilusión convencional) las reglas de funcionamiento del mundo empírico, significa otorgarle al arte estatuto de dispositivo legitimado para ver mejor el mundo empírico (Dubatti, 2009). El teatro vale, con sus diferencias artísticas, como un instrumento científico de observación y predicación sobre el mundo; más que un espejo, el drama moderno es una lente, una lupa o un microscopio que permite aproximarse a la observación y comprensión de los fenómenos de la realidad. Esta utopía está en la base de la concepción del drama moderno.

La tesis está directamente vinculada al valor moderno de la ancilaridad, el teatro “útil” que se pone al servicio del proyecto moderno: la dramaturgia y la escena contribuyen a difundir saberes y convertir al público en una masa crítica a favor del progreso y el cambio. El drama moderno se declara utilitario, “sirvienta” (del latín, *ancilla*) de los campos de la ciencia, la escuela, las clases sociales, la política, la jurisprudencia, etc. que llevan adelante la transformación del mundo. El artista debe informarse, documentarse, estudiar y conocer los avances contemporáneos, así como observar el mundo, llevar a su campo específico de creación los métodos de la ciencia (Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002). No se privilegia el concepto de autonomía y soberanía (que desarrollará en paralelo el teatro simbolista, Dubatti 2009, pp. 143-180), es decir, no se considera que el arte pueda producir un conocimiento propio. El arte debe ser vehículo de conocimientos producidos en otros campos, jerarquizados por la Modernidad. No hay paridad. El término tesis proviene, justamente, del campo científico, filosófico y universitario: el drama moderno es útil al progreso porque contribuye a difundir las nuevas ideas sobre el mundo. En este sentido, la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral, que ilustra algo que ya se sabe. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra, pero generalmente ese conocimiento es reducido a una comunidad de expertos y la función del teatro es difundirlo. La dimensión tautológica del drama moderno canónico (repetir / difundir lo que ya se sabe en otros ámbitos) reduce la capacidad de descubrimiento e invención del teatro en cuanto productor de conocimiento, aspecto del drama moderno que el simbolismo (por ejemplo, el teatro estático de Maeterlinck: *Los ciegos*, *Interior*, *La intrusa*, *La muerte de Tintagiles*) cuestionará profundamente.

Por otra parte, la tesis debe preservar permanentemente su objetividad. Como señala Zola, la tesis debe dejar de lado toda “emoción” o “prejuicio” del autor, debe ser “impersonal”, porque el dramaturgo “no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El

papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia” (2002, pp. 160-161). Sin embargo, como hemos estudiado en August Strindberg (y más tarde Eugene O’Neill), muy pronto el drama moderno y sus estructuras comienzan a “subjetivizar” las tesis hacia un protoexpresionismo (Dubatti, 2009, pp. 89-123 y pp. 125-140).

La tesis implica (como veremos) un espectador implícito informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive. Se trata de un espectador con mirada crítica del mundo contemporáneo, aliado al progreso y la transformación social, un espectador que puede leer, comprender y memorizar la tesis y luego hacer algo con ella en la transformación de su vida y de la sociedad.

La construcción de la tesis se basa en un modelo semiótico del lenguaje teatral y la comunicación que garantiza su transmisión con alta legibilidad. El teatro cumple una función transitiva: favorece la circulación de la tesis de los especialistas legitimados (científicos, universitarios, etc.) al público teatral, y el lugar del artista como un mediador ilustrado de los saberes de esos campos. Continúa así con la concepción del teatro como escuela (profundamente asentado en los procesos progresivos de la Modernidad a través de mecanismos de regulación religiosa, política, social, estética, etc.), donde se adquieren nuevos conocimientos. El artista es maestro y guía en la transformación moderna, y el espectador un alumno permeable a esas enseñanzas y, como buen discípulo, capaz en su momento de criticar las ideas del maestro para hacer avanzar la historia. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno sigue imponiendo un teatro de regulación y control por la vía de la legitimidad del saber y la crítica.

Debemos diferenciar la tesis del drama moderno de la exposición y transmisión de ideas sobre el mundo en el drama precedente. Este último es conformista, ratifica lo ya conocido por la sociedad, su ancilaridad está al servicio del *statu quo*, cumple una función reguladora de control y vigilancia sobre el pensamiento social a partir de la institucionalidad del poder (monarquía, iglesia, moral, cosmovisión y subjetividad, etc.). Al drama precedente al moderno le corresponde el personaje razonador característico de diversas poéticas (entre ellos, el “doctor” en la moralidad cristiana medieval, el servidor

fiel del rey legítimo en la tragedia isabelina, el *honnête homme* del teatro clasicista francés, etc.), encargado de ratificar lo que el espectador ya sabe porque está en su cosmovisión, en el *statu quo* social y religioso.

En cambio, el personaje-delegado (Ph. Hamon, 1973) del drama moderno es quien se encarga de explicitar la tesis, que consiste en un conocimiento no difundido aún ampliamente en la sociedad, que no está en el *statu quo*, que viene a cuestionarlo, que justamente impulsa lo nuevo y la crítica de lo vigente, proviene del ámbito de élite de la ciencia o la universidad y se irradia a la sociedad. El personaje-delegado es una herramienta de auto-cuestionamiento de la sociedad, que desea mejorar y avanzar a través de la difusión de conocimientos modernos. Generalmente el personaje-delegado es un referente ilustrado por su formación y su profesión (abogado, médico, historiador, juez, intelectual, escritor, etc.), está habilitado por las mismas instituciones que otorgan al drama moderno su función ancilar.

Así como existe un personaje razonador precedente y un personaje-delegado moderno, ambos poseen en las respectivas poéticas sus contracaras negativas (contradelegado), destinadas a reforzar por oposición el valor de la cosmovisión del *statu quo* o de los nuevos conocimientos del progreso, respectivamente. En el caso de *Rey Lear* (exponente del drama liminal y teatralista precedente), Kent, Gloucester y Edgar son personajes razonadores positivos y, en deliberada oposición, Edmundo, Goneril y Regania son personajes razonadores negativos. En *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (exponente canónico del drama moderno), el Doctor Stockmann es personaje-delegado positivo y su hermano, el intendente, es personaje-contradelegado. En el drama moderno canónico el margen de ambigüedad o dilema suele ser favorecido por el realismo, pero es reducido y controlado, generalmente personaje-delegado y contradelegado configuran una cartografía claramente delineada de valores del Bien y del Mal (personaje positivo y negativo) tal como los concibe la cosmovisión moderna. Es frecuente también, a partir de los desarrollos de la historia que se cuenta en el drama, la transformación del personaje-contradelegado en personaje-delegado, la transformación del personaje negativo en positivo.

La tesis del drama moderno puede ser unívoca (cuando transmite una idea única sin ambigüedades) y eminentemente difusora (cuando se limita a exponer una idea ya afianzada en otros campos, por ejemplo, el científico o el jurídico), o puede adquirir una dimensión constructiva, más abierta y propositiva, que amplía la producción de

conocimiento a otras resonancias y no se limita solo a la transitividad. El drama moderno puede contener más de una tesis (como observaremos en *Los muertos*) y no necesitan oponerse. Distinguimos entonces entre drama moderno monológico (con una sola tesis) y polifónico (con más de una tesis). Es común, también, que la tesis plantee una idea principal de la que se desprenden otras (a manera de corolarios o derivados) o que se conecte con otras ideas subsidiarias.

¿Cómo se construye la tesis en el drama moderno? A partir del alineamiento o concertación de los principales procedimientos de la poética en una misma orientación de producción de sentido, en una homogénea isotopía semántica (Greimas, 1987).¹⁴³ Se produce un efecto de redundancia, con intención pedagógica, que busca garantizar la transmisión comunicativa en esa misma dirección. Incluye zonas explícitas (denotación) y otras más oblicuas o implícitas (connotación), pero asimilables o asociables a la isotopía semántica, que finalmente contribuyen a ella. Como señalamos arriba, requiere el pacto de la mimesis realista o la ilusión de contigüidad entre mundo empírico y mundo poético. El drama moderno no se limita a desarrollar expositiva y argumentativamente los temas que discute. Para apelar a la sensibilidad estética, recurre al símbolo o al conjunto de símbolos como condensación de los núcleos semánticos de la tesis en imágenes que invitan a ser interpretadas. El símbolo garantiza otra vía de comunicación de la problemática de la tesis. Así como sucede con la historia, el análisis e interpretación de los símbolos religan con la semántica de la tesis. Esos símbolos pueden establecer una red textual diseminada en diversos niveles o ángulos. En *Una casa de muñecas*, Ibsen plantea la tesis de la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social. El individuo (generador de una nueva moral de avanzada, vector de la Modernidad) y el ciudadano (representante del *statu quo*, reacio al cambio) encuentran su correlato simbólico en una red de imágenes que confrontan adultez / infancia, seres humanos / juguetes, lo grande / lo pequeño. Uno de los símbolos fundamentales es el de la “casa de muñecas”, que se irradia en todos sus matices sobre la situación de Nora protagonista: ser aún una mujer-niña y jugar con muñecas, ser una muñeca para su esposo y su padre, vivir en una casa de muñecas, jugar con los niños no como adulto sino como una niña más, etc.

¹⁴³ La isotopía (etimológicamente, *iso*, igual; *topía*, lugar, volver al mismo lugar) resulta de la agrupación de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto y lograr la uniformidad de la tesis desde los diferentes ángulos textuales de su construcción.

¿Cuáles son los principales procedimientos concertados de los que se vale el drama moderno para exponer una tesis? Básicamente los más recurrentes son:

- la historia que se cuenta (Bal, 1990),¹⁴⁴ con sus personajes, acontecimientos, objetos, espacio y tiempo, encarna la tesis: del análisis de la historia y los avatares que atraviesan los personajes, principalmente el protagonista, se llega a abstraer la tesis;
- los personajes-delegados (en tensión con los personajes-contradelegados): son los que ponen en palabras la tesis, los que explicitan sus contenidos y derivaciones y sus condiciones de comprensión;
- las historias incluidas (de otros personajes, noticias periodísticas o hechos “reales”, relatos o resúmenes de obras literarias, etc.), de los que también se desprende la tesis y operan metadramáticamente como reforzadores de la semántica de la historia central;
- la referencia a estudios, obras o experiencias científicas vinculadas con la tesis;
- una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos vinculados a la semántica de la tesis;
- el título de la pieza teatral, que opera como un organizador de la relación del lector o del público con el texto.

De la conjunción semántica en isotopía de estos procedimientos constructivos, expresada en insistente redundancia pedagógica, se abstrae la tesis como una predicación relevante sobre el mundo con vistas a producir una transformación en la contemporaneidad y su proyección hacia el futuro.

Nos detendremos en el análisis de la construcción de la tesis en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Sánchez, porque consideramos que el dramaturgo realiza tratamientos diferentes en cada micropoética.

Construcción de la tesis en *Los muertos*

Tomemos en cuenta los procedimientos señalados y las complejas relaciones de articulación entre poética abstracta (modelo teórico) y micropoética (singularidad de un individuo poético, de un texto particular, individuo en el sentido de la Filosofía Analítica,

¹⁴⁴ Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 1990, p. 13).

según Strawson, 1989). Observemos cómo se construye la tesis en el drama moderno *Los muertos*:

1. la historia: Si bien se ha señalado que Lisandro es el protagonista de *Los muertos*, hay que destacar que Amelia es personaje co-protagónico. Ambos articulan la historia, son agentes fundamentales en la sintaxis dramática y atraviesan pruebas. El desenlace los involucra a ambos. Es el matrimonio el que sufre las transformaciones y Sánchez focaliza en los roles sociales de género. La degradación del alcoholismo hace que Lisandro pierda el control de su vida, hunda a la familia en la miseria y sea rechazado por su esposa; a pesar de seguir legalmente casada con Lisandro, Amelia inicia una nueva vida con su amante Julián, más joven que ella y desconfiable por los maltratos, la violencia y su afición al alcohol y la vida nocturna. Julián resuelve el sostén económico de la familia, pero se convierte en una múltiple amenaza, como advierte Liberata, la madre de Amelia, y se comprueba en el Acto III (borracho, se adueña de la casa, maltrata a Amelia y a Liberata, abusa del niño obligándolo a tomar alcohol, entrega la casa a los amigos, también borrachos, generando la terrible expectativa de que los hombres concreten un abuso grupal). Amelia ha pasado de un horror a otro. El degüello final de Julián a manos de Lisandro implica la máxima degradación para el esposo (Sánchez acentúa su condición negativa porque en el desenlace, además, arrastra a su pequeño hijo y lo obliga brutalmente a acompañarlo cuando clava el cuchillo en la garganta de Julián, con truculencia naturalista y concesión a la tradición del teatro de sangre y al *grand guignol*). Para Amelia esa muerte significa una doble liberación, como adelantó su madre: tanto se deshace de la carga de su marido (que irá a la cárcel por el crimen) como de su violento amante asesinado. Amelia y la familia podrán reorganizar su vida, sin hombres, como le aconsejó Liberata.

2. los personajes-delegados: Sánchez concentra la función del personaje-delegado en los co-protagonistas Amelia y Lisandro, pero también brinda aportes relevantes a través de otras dos mujeres, Liberata y María Julia. Deliberadamente Sánchez hace que, sin saberlo, Amelia y Lisandro coincidan casi totalmente en una expresión. “Los hombres son muy malos” (p. 38), dice Amelia en el Acto III, luego de haber sido expuesta públicamente, contra su voluntad, por Julián en el Acto II; “Los hombre son malos” (p. 46), le explica Lisandro a su hijo, antes de cometer el asesinato. Sin embargo, sobre una expresión casi

idéntica Sánchez construye un doble punto de vista, una referencialidad divergente. Amelia habla de todos los hombres (no la humanidad en sentido genérico, sino específicamente los varones), tanto de Julián como de Lisandro, y por ello Liberata sintetiza que lo mejor que puede pasarle a las mujeres es sacárselos de encima y que uno mate al otro: “Uno en la cárcel y otro en el cementerio” (p. 39). Con perspectiva de género, María Julia matizará sin mucho peso la afirmación de Amelia: “¡Según!... Hay de todo...”, pero explicita la razón del maltrato: “Lo que pasa es que nos desprecian...” (p. 38).

A diferencia de Amelia, Lisandro sostiene que hay hombres malos, los “vivos”, pero también los hay buenos, los “muertos” (pp. 46-47). Y cuando dice “hombres” se refiere al genérico humanidad: varones, mujeres, de todas las edades. El malo disfruta a costa del bueno, y el bueno sufre doblemente: porque no quiere ser malo y porque padece a los malos.

¿Cómo caracteriza Sánchez a los hombres “malos”? Tienen “carácter” (p. 27, p. 32), son “pillos” y “bellacos” (p. 27), “hacen daño” pero “no se lo hacen a sí mismos ni a los suyos y prolongan la raza” (p. 27), son fuertes y, como están “vivos”, se los mata (pp. 46-47). Los hombres “buenos” poseen atributos contrarios complementarios: son “sin carácter” (p. 27), “muerto que camina” (p. 27) y “nunca triunfan” (p. 27). “Hacen daño” a los que quieren, explica, “a vos mismo, a tu mujer y a tus hijos, a tu madre” (p. 27), “te matás y los matás” (p. 27). Son “los que no saben vivir” (pp. 27-28), los “inadaptables” (p. 27), y por su debilidad son “los únicos o los más propensos a contraer un vicio”, y “cuando tienen un vicio, están muertos” (p. 33). Si a los malos/vivos se los mata, a los débiles no, porque ya “están muertos” (p. 47). El alcoholismo acelera la debilidad y degradación del hombre “bueno”, quien (como sucede en el Acto III) es impotente para defender a su familia (p. 46) por su propia degradación.

Es importante destacar que, en este doble punto de vista frente a los acontecimientos, Amelia ya expone su posición de reclamo femenino en el Acto I (lo que demuestra la relevancia que Sánchez otorga a esta visión); en cambio, la “teoría de los muertos” (p. 35) de Lisandro recién aparecerá en el Acto II. Ambas sostendrán su desarrollo en el resto de la obra hasta el final.

La oposición es maniquea en el caso mujeres / hombres (visión de Amelia); trágica, en el caso hombres buenos / hombres malos, o mejor humanidad buena / humanidad mala, ya que los débiles (especialmente los varones) no están exentos de responsabilidad en su caída y arrastran a su familia.

Podríamos atribuir la doble condición de personajes-delegado de Amelia y Lisandro a la redundancia pedagógica, a la voluntad de explicitar una misma tesis, pero no: coinciden en el dictamen sobre la maldad social, pero están sosteniendo posiciones y pensamientos diferenciados. Este doble punto de vista, como veremos, articula una doble tesis, y otorga a *Los muertos* condición de drama moderno polifónico (con más de una tesis).

3. otras historias incluidas: Sánchez no recurre en este caso a este procedimiento, acaso porque en el juego del doble punto de vista (Lisandro y Amelia) ya se inscriben dos historias. También porque trabaja con la amenaza de violencia en ambas líneas (reforzada por el componente de la acción interna), y espera que el espectador se concentre en el brutal desenlace.¹⁴⁵

4. corpus jurídico y científico comentado: Sánchez tampoco recurre aquí a las referencias de autoridad científica, aunque inscribe la figura teatral de *Los muertos* sobre el fondo de la poética abstracta del naturalismo (y en este caso, un naturalismo exacerbado). *Los muertos* propone un mundo social más marginal, personajes más humildes en un contexto más humilde, sin académicos ni profesionales representados, pero es el resultado de un dramaturgo cuya observación de lo social se basa en el respeto de las teorías científicas (como quería Zola, 2002). Ni la visión de Lisandro ni la de Amelia o Liberata son parte del *statu quo* o los saberes populares consuetudinarios: exponen una visión crítica de la sociedad, al servicio del progreso y la transformación social, basada en los valores de la Modernidad.

5. red simbólica: con redundancia pedagógica, Sánchez insiste sobre el símbolo de “los muertos”, emplazado además desde el título (procedimiento frecuente en el drama moderno, como señalamos con *Una casa de muñecas*). No construye una red simbólica

¹⁴⁵ Según refiere José Podestá, *Los muertos* constituyó un notable éxito de público, desde la misma noche de su estreno. Escribe en sus memorias refiriéndose al espectador real: “En el final, cuando el protagonista, Lisandro, degüella al amante de su mujer, el público como movido por un resorte se puso de pie y avanzó hacia el escenario sugestionado por el brutal verismo de aquella escena; yo que era el degollado e ignorando a qué respondía aquel movimiento tan extraño, le pregunté a Pablo: ‘¿Qué pasa?’, y este bramando, como era su costumbre, en casos en que empleaba la violencia escénica, me contestó entre dientes: ‘¡Morite y después lo sabrás!’”. Cuando se bajó el telón, el público estaba apiñado en el sitio de la orquesta mientras otros habían invadido el escenario para abrazar a Sánchez y a los principales intérpretes [...] un éxito de esos que hacen época” (*Medio siglo de farándula*, edición facsimilar, 1986, p. 180).

en relación a las mujeres. *Los muertos* parece buscar un efecto de mayor literalidad y denotación, más cercano a la crudeza del naturalismo que a las entelequias de la abstracción (por ejemplo, si se lo compara con otro drama moderno, *Marco Severi* de Payró, véase Dubatti 2024a).

6. valorización del título de la pieza teatral: Sánchez elige titular con el símbolo que sintetiza la visión de Lisandro, creemos, por ser la más abarcadora: la oposición “muertos” y “vivos” ofrece una imagen de conjunto mayor, involucra también a Amelia (según la visión de Lisandro) y articula con el desenlace espeluznante de la historia. El título no es unívoco sino bisémico: nombra a los “muertos” en vida o “muertos que caminan” (los débiles), pero también a los “muertos” sin vida, a los que se mata “como a los perros” (p. 33), los fuertes que van al cementerio.

¿Cuál es o son, finalmente, la(s) tesis de *Los muertos*, construidas desde la isotopía o concierto semántico de los procedimientos señalados?

Según Lisandro, la sociedad se divide entre “muertos” y “vivos”, es decir, débiles y fuertes, “buenos” y “malos”. La vida es una lucha en la que se imponen los fuertes, los “malos”, quienes lo hacen a costa de la degradación o la destrucción de los “buenos”. Para sobrevivir hay dos caminos: o hacerse “malo” o tener “carácter” para resistir los embates que ejercen los fuertes contra los débiles, o los débiles contra sí mismos (el débil es su propio enemigo y también el enemigo de sus seres queridos). La tesis de Lisandro evidencia la preocupación de Sánchez por los débiles; la defensa de los débiles encarna el valor moderno de la igualdad social (todos los seres sociales tienen derecho a la vida). La guerra desigual entre fuertes y débiles hace de la sociedad un infierno. A diferencia de August Strindberg (Dubatti, 2009), Sánchez no siente fascinación por los fuertes, a los que expone en su bajeza y brutalidad nítidamente negativa: su obra propone una crítica del estado presente de la sociedad para mejorarla. Esta tesis posee una dimensión trágica: la sociedad contemporánea se funda en el fratricidio (los fuertes matan a los débiles, los débiles matan a los débiles, los débiles matan a los fuertes como forma de “poner[los] en pe... ni... ten... cia”, p. 46, como afirma Lisandro inmediatamente antes del asesinato).

Según Amelia, Liberata y María Julia, que asumen el punto de vista de la mujer doblemente victimizada (por el marido débil y por el amante fuerte), la sociedad de los “hombres” ejerce despiadada violencia de género. La mujer tiene dependencia económica

del varón, pero además “a ustedes [los hombres] les permite todo la ley, la sociedad y qué sé yo, hasta la religión” (p. 20). Cuando Lisandro amaneza con matarla (Acto I), Amelia repite el reclamo femenino frente a la desigualdad con el hombre: “Encima el marido se arroga el derecho, amparado por la ley y la sociedad, de matar a la infeliz mujer que ha tenido el coraje de emanciparse... y reclamar su parte de dicha en esta vida” (p. 20). Ante la opción (que le propone Liberata, la madre) de buscar como amante “una persona más seria, más reservada, un hombre de edad que podría ofrecerles un porvenir a vos y a tu hijo” (p. 15), Amelia se opone a una “nueva esclavitud” (p. 15), a “seguir tiranizada por mi señor marido” (p. 15). Frente a la violencia de los hombres, quedan dos caminos a la vista: o que las mujeres se ayuden entre sí (como lo demuestra María Julia, encarnación del tópico de la buena prostituta, p. 39) o que los hombres se maten entre sí (p. 39) y eso las libere.

Las tesis como concierto polifónico. No son tesis contrapuestas ni opuestas, sino complementarias, pero al mismo tiempo diferentes. Enfrentan en común el problema de la maldad y la bondad humanas como cuestión social, pero ponen el foco en el recorte referencial de grupos sociales y problemas diversos. Tan relevante es una tesis (la de la pelea entre los varones fuertes y débiles, o entre humanidades) como la otra (la del beneficio de la mujer sin hombre en una sociedad de brutalidad patriarcal).

Poética y espectador implícito en *Los muertos*

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen una política de la mirada de su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de recepción, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023). Podemos preguntarle a un texto dramático y escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman

complementariamente. En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de *Los muertos*?

En tanto drama realista, *Los muertos* construye un espectador implícito que colabora fenomenológicamente con la constitución del realismo intencional o voluntario, que según Darío Villanueva (2004) se complementa *sine qua non* con otras dos dimensiones del realismo: la genética y la formal. Hablamos de “constitución” a partir de Husserl (según Carpio, 1995), en tanto la fenomenología es constitutiva: constituer no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad. Al respecto señala Darío Villanueva, también basado en la fenomenología husserliana:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector [y espectador], con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice. (2004, p. 114)

El espectador implícito de *Los muertos* constituye, en términos fenomenológicos, la convención realista del texto: acepta a través del teatro dirigir la mirada hacia la sociedad, se propone ver mejor la sociedad (concibe el teatro no como un espejo, sino como un instrumento que favorece la visión, el análisis y la comprensión: una lupa, un microscopio, un instrumento de medición u observación), colabora con la ilusión de contigüidad entre el mundo representado (el drama, su historia, sus personajes y conflictos) y el mundo social (en su contemporaneidad, en su presente).

En tanto drama de tesis, el drama moderno diseña un espectador implícito informado y ávido de información sobre el mundo en el que vive, que prestigia y valora la información legitimada por la propuesta del dramaturgo como guía y maestro. Se trata de un espectador que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo contemporáneo y proyectarse hacia el futuro. Es un espectador con mirada crítica sobre el estado actual de las cosas, que concibe que el pensamiento nuevo (transmitido en las tesis) es una herramienta de cuestionamiento y

superación crítica de la situación actual. Un espectador aliado al progreso y la transformación social, que puede leer, comprender y memorizar la tesis, que se la lleva “a casa” y luego hace algo existencialmente con ella en la transformación de su vida y de la comunidad. Un espectador “alumno”, permeable a las enseñanzas de los artistas ilustrados “maestros”, a su vez mediadores de científicos, universitarios, profesionales, filósofos, intelectuales.

Pero, al mismo tiempo, es un espectador crítico, que somete el texto a un estatus de contingencia, no de inexorabilidad, y puede tomarlo como punto de partida para la indispensable discusión. El ejercicio crítico, también, como aprendizaje o transmisión de una actitud frente al mundo.

Este espectador modelo acepta un marco de regulación y ancilaridad: va al teatro a que lo guíen, a reconocer una cartografía de valores, a trabajar sobre una razón ética respecto de qué se debe y qué no se debe hacer en el mundo contemporáneo. Reconoce en el teatro una utilidad. En suma, un espectador plenamente identificado con los valores de la Modernidad, y que quiere ser guiado por ella.

El doble punto de vista de la historia de *Los muertos* diseña dos miradas críticas en el espectador implícito: el conflicto general entre fuertes y débiles; la necesidad de acabar con la violencia de género cambiando la situación de la mujer en el contexto social. Las tesis de Sánchez proponen dos transformaciones principales: que el mundo social deje de fundarse en la guerra y el crimen entre hermanos, al servicio de un progreso de igualación; que las mujeres, otras hermanas sociales, no sean víctimas del varón. El espectador asume que no puede ser que la sociedad se divida entre “muertos” en vida y “vivos” que hay que matar; tampoco puede ser que lo mejor que le pase a una mujer es que sus hombres estén en la cárcel y/o el cementerio. La problemática femenina involucra especialmente a las espectadoras mujeres, pero va dirigida también a los hombres para hacerlos conscientes de su violencia. Por supuesto, este diseño de espectador implícito o modelo no garantiza la existencia en correlato de un espectador real (Dubatti, 2023), que debe ser estudiado con otras coordenadas (Dubatti, 2024b).

Construcción de la tesis en *Los derechos de la salud*

Observemos ahora cómo se construye la tesis en el drama moderno *Los derechos de la salud*. A diferencia de *Los muertos*, la poética no es polifónica y todo procedimiento confluye en la univocidad de una tesis única.

1. la historia: *Los derechos de la salud* describe dos procesos complementarios que confluyen en la misma tesis:

- el del caso clínico de Luisa, enferma de tuberculosis, con el consecuente avance de su deterioro, su lenta agonía y la pérdida de su relación con “los derechos de la vida” (p. 245), ya que la enfermedad no le permite atender sus responsabilidades de esposa, madre y amiga (pp. 245-246) y la despoja de (afirma Luisa) “la facultad de gobernar mi existencia e intervenir en la existencia de los míos y de todo” (p. 272);

- el de la relación amorosa entre su esposo Roberto y la hermana de Luisa, Renata, quienes van gradualmente reconociendo su mutua atracción. Roberto acabará confesando que espera la muerte de Luisa y que dejó un arma al alcance de su esposa con la secreta voluntad de invitarla al suicidio (pp. 290-291); Renata terminará afirmando que “sólo deben vivir los sanos” (p. 288).

Con acierto en las últimas escenas Sánchez trabaja un campo de ambigüedad: el Dr. Ramos califica a Roberto de “ingenuo” (p. 294) frente a los reparos que plantea a la atracción por su cuñada, y el calificativo ameritará una discusión entre Roberto y Renata; Roberto consulta a Renata si no siente que su relación sea criminal y no tengan nada que reprocharse respecto de los padecimientos y la próxima muerte de Luisa (p. 296). Si bien el final es abierto (ya que la muerte de Luisa no se concreta y se irá hundiendo, como adelanta el médico, en “una progresiva languidez, apacible y esperanzada”, p. 290), el punto de vista que construye el texto hace que tanto la muerte de Luisa como la consumación de la relación Roberto-Renata resulten al espectador inevitables. Los roles de Luisa, Roberto y Renata son co-protagónicos, podemos hablar de un trío en el que los tres personajes tienen la misma relevancia. La última escena, tan significativa para la tesis, le corresponde a los tres.

2. los personajes-delegados: en este caso dos personajes-delegado provienen de la ciencia (Dr. Ramos) y la intelectualidad (Roberto, escritor), en la tradición de la legitimación por la condición ilustrada; y otros dos provienen de la experiencia femenina de las co-protagonistas (Renata, Luisa). Sobresale la explicitación de la tesis que realiza Renata (como enseguida observaremos), el personaje que va tomando el lugar de Luisa y se va imponiendo en la intriga.

3. otras historias incluidas: el título de la pieza de Sánchez coincide con el de una *nouvelle* escrita por Roberto, y que involuntariamente llega a la lectura de Luisa. Roberto explica:

En ese trabajo, una especie de “nouvelle”, un tanto sentimental, estudiaba la situación moral de un enfermo incurable –atacado de tuberculosis precisamente– que descubre que su esposa le es infiel y acaba por encontrar lógica su conducta, justificándola en que no siendo apto para llenar las funciones de la vida, no se considera con derechos para encadenar a los sanos a su destino malogrado. (p. 258)

En el Acto II, mientras trabaja con Renata en su escritorio, Roberto decidirá romper el manuscrito de “Los derechos de la salud” porque “sería un crimen publicar semejante artículo en estos momentos. Por la pobre Luisa, en primer término, y por el público, cuya malignidad encontraría en él abundante asunto de fantaseos y comentarios” (p. 265). Así explicita metadramáticamente la relación directa entre la historia incluida y la intriga principal. Renata citará en el Acto II un fragmento de ese texto clave, síntesis de la tesis (pp. 267-268).

4. corpus jurídico y científico comentado: se hace referencia a la nota periodística sobre el suero del Dr. Behring (pp. 262-263), y con ella al trabajo de “los Behring, los Roux y tantos otros sabios creando salud para sus semejantes en el misterio de los laboratorios” (p. 263). Paradójicamente, la pieza acentuará “el fracaso del suero Behring” y la ineficacia de los consejos médicos del viaje a Paraguay (p. 277) para evidenciar la adversidad. La ciencia no puede controlar la oscuridad de la vida, ni la cultura puede frenar la fuerza instintiva que se abre camino. El Dr. Ramos terminará aconsejando a Roberto “sin ambages esta crueldad; deja que obre el mal, deja que obre el mal” (p. 294). La potencia del instinto de las fuerzas vitales es tan grande e inexcusable que ni la ciencia llega a contenerla; la ciencia, porque ha estudiado y estudia la naturaleza, sabe cuándo debe apartarse para dar paso a la vida y a la muerte. La ciencia celebra, según Sánchez, las dinámicas de la naturaleza.

5. red simbólica: la pieza recurre a símbolos que vinculan el mundo dramático con la naturaleza:

- animales: las golondrinas y sus ciclos de migración, pp. 250-251 y p. 263; la gallina clueca que invade el nido de la pata blanca, p. 266; la comparación de la criada Mijita con un perro y un “fiel animal doméstico”, p. 251 y p. 287;
- un árbol (la comparación de la fe con “un roble” que va perdiendo sus hojas, p. 292);
- un elemento químico: el oxígeno (cuando Roberto compara la ayuda de Renata con la compra de “un poco de oxígeno para tus pulmones”, p. 282);
- las fuerzas magnéticas del imán (tal el nombre de un texto de Roberto, p. 264, y la atracción que Roberto declara con Renata, “el imán de mis energías expansivas”, p. 293);
- la luz del amanecer y la primavera que regresa a pesar de todo (“La luz de un amanecer esplendente de primavera inunda la escena y llegan ampliamente los rumores del despertar de la naturaleza”, p. 297).

Sin duda el campo semántico de la naturaleza se conecta con “la salud, madre egoísta del instinto creador” (p. 292) y la vida que no se detiene y se abre camino ciegamente a través de las “fuerzas conservadoras del instinto” (p. 296).

6. valorización del título de la pieza teatral: orienta la atención del espectador sobre la salud como expresión de la vida que se abre camino instintiva, inexorablemente, y sobre los derechos que la fuerza de la salud debe imprimir a la cultura.

¿Cuál es, finalmente, la tesis de *Los derechos de la salud*, construida desde la isotopía o concierto semántico de los procedimientos señalados? Si bien se observa en la pieza un trío co-protagónico, a diferencia de *Los muertos* la tesis es monológica y unívoca: la prioridad de las fuerzas de la naturaleza (expresada por la salud y el instinto) sobre las coordenadas humanas de la cultura, así como la necesidad de aceptar humanamente las fuerzas vitales y la muerte. Renata, relevante personaje-delegado, ayuda a Roberto a interpretar por qué el Dr. Ramos lo llamó “ingenuo”: porque “es lo más frecuente ver desnaturalizada la misión inequívoca de los sentidos” (p. 296). Roberto debe aceptarla. El enfermo pierde “los derechos de la vida” (p. 245), los “dones de la plenitud de la vida” (p. 250); Luisa no le teme “a la muerte. Tengo miedo a la vida despojada de todos sus derechos” (p. 252). Y, como sostiene el fragmento de la *nouvelle* de Roberto que cita Renata: “Nadie tiene derecho a exigirle a la vida más de lo... de lo que... de lo que está en aptitud de darle” (pp. 267-268). Más tarde, en el Acto III, será Renata también la que sintetizará: “Sólo deben vivir los sanos” (p. 288).

Poética y espectador implícito en *Los derechos de la salud*

El espectador implícito de *Los derechos de la salud* coincide con el de *Los muertos* en su perfil moderno vinculado al drama realista y a la recepción de la tesis. Pero al tratarse de una tesis unívoca, Sánchez propone un drama moderno monológico, a diferencia de *Los muertos*, que podemos caracterizar como un drama moderno polifónico. El espectador, guiado por la ciencia, debe celebrar las fuerzas vitales por sobre los mandatos de la cultura. Es parte de la misión de la ciencia comprender cómo se comporta la naturaleza. Así, debe aceptar que el hombre sano inicie una nueva historia con otra mujer (en este caso su cuñada) sin compadecerse de su esposa enferma. La vida no entiende la idea de culpa, y Sánchez la desprecia. Si la enfermedad quita los derechos de la vida, para Sánchez (un hombre ya gravemente enfermo hacia 1907) tienen prioridad los sanos. La redundancia pedagógica y la univocidad no dan margen al espectador-modelo para otra interpretación.

Para concluir señalemos que, como se desprende de nuestro análisis de Poética Comparada, Sánchez contribuyó a principios del siglo XX con el desarrollo de las estructuras del drama moderno o drama realista de tesis, e investigó en dos modalidades de construcción de la tesis: monológica y polifónica. En esta última no se trata de proponer dos visiones opuestas en choque, sino de representar un pluralismo de formas coexistentes de habitar, padecer y pensar el mundo.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Poética*, traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2004.
- BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BARTHES, ROLAND, “El efecto de real”, en Ricardo Piglia, comp., *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 141-155.
- CARPIO, ADOLFO P. “La Fenomenología. Husserl”, en su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*, Buenos Aires, Glauco, 1995, pp. 377-419.
- DUBATTI, JORGE, “El sistema teatral de Florencio Sánchez: concepción de la obra dramática premoderna”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, tomo II, 2002, pp. 399-406.
- DUBATTI, JORGE, “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”, en su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 13-69. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- DUBATTI, JORGE, (coord), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue Teatro, Col. Análisis Teatral, 2006a.

- DUBATTI, JORGE, “El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”, en Henrik Ibsen, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, apéndice y notas por Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Clásica, 2006b, pp. 239-274.
- DUBATTI, JORGE, “El drama moderno como poética abstracta”, “Henrik Ibsen y el drama moderno”, “August Strindberg y el drama moderno”, “Expresionismo, concepción del drama subjetivista y drama moderno”, “El simbolismo como poética abstracta” y “Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”, en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad, 2009, pp. 21-49, pp. 51-87, pp. 89-123, pp. 125-140, pp. 143-180 y pp. 181-208, respect.
- DUBATTI, JORGE, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, 2012.
- DUBATTI, JORGE, *Teatro-matriz, teatro liminal*, Buenos Aires, Atuel, 2016.
- DUBATTI, JORGE, “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”, en su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa, 2020, pp. 51-108.
- DUBATTI, JORGE, “Siete formas de pensar a las/los espectadores”, en *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023, pp. 1-7. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- DUBATTI, JORGE, “Drama moderno, construcción de tesis y espectador implícito: la poética de Marco Severi (1905), de Roberto J. Payró”, *Revista Artes en Filo*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, 6, 2024a, pp. 22-39.
- DUBATTI, JORGE, “Tópica de espectadores: un método”, *Boletín de Arte*, Revista del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, N.º 26, 2024b, pp. 1-8. <https://doi.org/10.24215/23142502e063> <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa> <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/1906>
- DUBATTI, JORGE, “*Nuestros hijos* (1907), de Florencio Sánchez, ‘implacable con la mentira como tolerante con el error’. Drama moderno, doble tesis y espectador implícito”, en *Actas Congreso Internacional Florencio Sánchez 1875-1910*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2026, pp. 175-195.
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- ECO, UMBERTO, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.
- GASSNER, JOHN, *The Theatre in Our Times*, New York, Crown Publishers Inc., 1963.
- GASSNER, JOHN, *Teatro moderno*, México, Editorial Letras S.A., 1967.
- GREIMAS, ALGIRDAS J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- HAMON, PHILIPPE, “Un discours contraint”, *Poétique*, 16, 1973, pp. 411-445.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- IBSEN, HENRIK, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción (pp. VII-LXIII), apéndice (“El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”, pp. 239-274) y notas a los dramas por Jorge Dubatti, Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue Clásica, 2006.
- ISER, WOLFGANG., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.

- LAURENCE, ARACELI, *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- PELLETTIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- PODESTÁ, JOSÉ J., *Medio siglo de farándula. Memorias*, reedición facsimilar, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986 [1930].
- SÁNCHEZ, FLORENCIO, *Obras completas. Tomo 3*, introducción, compilación y notas de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Schapire, 1969.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2013.
- STRAWSON, PETER FREDERICK, *Individuos*, Madrid, Taurus, 1989.
- SZONDI, PETER, *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- VILLANUEVA, DARÍO, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
- ZOLA, ÉMILE, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 2002.

PRESENTACIÓN DE LIBRO

PRESENTACIÓN DEL LIBRO: TEATRO MUNICIPAL COLISEO PODESTÁ, EN CUNA DE ARENA

Ana María Rozzi de Bergel
Investigadora independiente. Ex UCAECE
anambergel@gmail.com

El Teatro Municipal Coliseo Podestá se encuentra en La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, y ha sido declarado Monumento Nacional. Hay muchas razones para esta categorización de la sala, que es un patrimonio intangible y tangible del acervo nacional. Es tangible, porque debajo de su platea se preserva el único picadero del circo criollo que existe en el país, e intangible en virtud de su legado artístico, que sigue enriqueciéndose. Sin embargo, hasta la aparición del libro que estamos presentando, no se había investigado ni escrito la historia completa del Teatro Municipal Coliseo Podestá, por lo que este trabajo viene a saldar una deuda con nuestro acervo cultural.

La sala nació como Teatro Politeama Olimpo en 1886 y fue construida a la usanza de la época, con picadero y escenario. Era, en realidad, un complejo de edificios, que incluía un hotel y un restaurante anexos al teatro, y caballerizas.

Hasta los últimos años del siglo XIX, el espectáculo nacional más popular era el circo criollo, en el que se destacaba el de los Hermanos Podestá. Hacia el final del siglo, los circos comenzaron a incorporar pantomimas y luego obras de prosa, pero en sus representaciones continuaron usando el picadero para escenas de exteriores e incorporaron el escenario para los interiores. Muchos teatros se construyeron con ambos espacios, pero en el siglo XX, con el florecimiento del teatro rioplatense y el auge de los autores locales, desaparecieron los picaderos y hoy solo nos queda el del Coliseo Podestá. El teatro es un testimonio material de este paso del circo al teatro que marcó el nacimiento de la escena argentina.

El Politeama Olimpo fue mayormente un teatro de ópera, género que se consideraba “culto” en ese momento de nuestra historia, junto con la zarzuela. El picadero se tapaba con practicables y sobre él se colocaban butacas de madera y esterilla.

En 1897, los hermanos Podestá compraron el teatro en un remate público, lo pusieron en manos de un administrador y también, instalaron allí la vivienda de parte de la familia. A pesar de esto, Antonio, José Juan, Jerónimo y Pablo, con sus elencos, siguieron trabajando fuera de La Plata, ciudad que consideraban una plaza débil para el teatro.

En 1813, José Juan compró la parte de sus hermanos, que no querían ocuparse de los muchos problemas que acarreaba el teatro, y quedó como único dueño, enfrentando dos veces la amenaza de remate por deudas hipotecarias. Salió adelante y a fines de 1919 o principios de 1920 remodeló la sala, dotándola de una platea con un piso inclinado que podía enderezarse para bailes. Los crickets para tal operación quedaron debajo, en el picadero que resultó así oculto, hasta que se lo descubrió en 2004-

En esa remodelación, José Juan cambió el nombre del Politeama Olimpo, llamándolo Coliseo Podestá en honor de sus padres.

Así funcionó hasta la muerte de Don Pepe en 1937, cuando sus herederos lo cedieron a la empresa A.I.A. para que funcionara como cine-teatro. Esta empresa operó en el teatro hasta 1959, cuando cedieron la sala a Lavalle Hnos, también para que funcionara como teatro-cine. Contrariamente a lo que se dice en la leyenda urbana, ni la A.I.A. ni los Lavalle quisieron dejar el teatro de lado y solamente en los últimos años de la empresa Lavalle la sala funcionó solo como cine.

Cuando los Lavalle se retiraron en 1971, el teatro quedó abandonado. Su deterioro fue profundo y evidente, y hasta sufrió un incendio en 1974. Durante la dictadura, el Ministerio de Educación de La Plata propuso declarar abandonado el edificio, cosa que habría llevado a su demolición, pero un grupo de ciudadanos lo impidió y en 1981 la Municipalidad de La Plata lo adquirió, integrándolo a su patrimonio edilicio.

Con el regreso de la democracia, la ciudad remodeló y puso en valor su teatro, reabriéndolo en 1986, cuando cumplía 100 años. Es de destacar que el edificio se reabrió para conciertos y otros espectáculos antes aún de iniciarse su restauración. El pueblo de La Plata colmó la sala semidestruida, a sentarse en sillas conseguidas a último momento, como testimonio de su presencia y apoyo.

Todos sabían que había mucho por hacer, y en 2006 se produjo una segunda restauración y se nombró madrina del teatro a China Zorrilla, como testimonio de la hermandad entre uruguayos y argentinos.

El libro que presentamos, además de narrar la historia de la sala y ofrecer testimonios y documentos de ella, ha puesto el énfasis en dos aspectos que enriquecen y complementan esta narración: los géneros que albergó el teatro y los contextos históricos. En el Politeama Olimpo-Coliseo Podestá hubo teatro de prosa, pantomima, circo, radioteatro, cine, ilusionismo, transformismo, títeres y conciertos, todos con artistas icónicos en su arte. En lo referido a contextos históricos, el libro no solamente sitúa los acontecimientos en el

devenir de la historia argentina, sino que también profundiza en las condiciones de trabajo de los intérpretes y en las diferentes corrientes artísticas.

El cierre del volumen es una reflexión sobre las opciones pendulares que afectan a los argentinos y que están presentes en la historia del Teatro Municipal Coliseo Podestá: preservar o destruir, aceptar o rechazar cambios, atesorar el pasado como acervo o ir a lo pasajero. La impresión en este caso es que va prevaleciendo la labor de quienes valoran y preservan el legado cultural y dice la autora, “con empecinado amor”.

Teatro Municipal Coliseo Podestá fue publicado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata y puede descargarse de la página web del teatro. Mereció el Premio Mayor, categoría Ensayismo, en la 24ª edición de Teatro en el Mundo, de la Secretaría de Relaciones Institucionales, Cultura y Comunicación, Área de Cultura, de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

ENTREVISTA

MARIO DIAMENT: “MUCHAS VECES LA VERDAD DRAMÁTICA,
O LA VERDAD DEL ARTE, SON MÁS PROFUNDAS Y
REVELADORAS QUE LA SIMPLE REALIDAD”.

ENTREVISTA SOBRE EL CAZADOR Y EL BUEN NAZI

Jorge Dubatti
Academia Argentina de Letras/ UBA, IAE
jadubatti@gmail.com

Mario Diamant estrenó en 2022 su nueva obra: *El cazador y el buen nazi*. Bajo la dirección de Daniel Marcove, con actuación de Ernesto Claudio y Jean Pierre Noher, se presenta en El Tinglado, en 2024, en su tercera temporada.

Jorge Dubatti: ¿Cómo nació la idea de escribir *El cazador y el buen nazi*?

Mario Diamant: Como en la mayoría de las ideas dramáticas que se me ocurren, partí de una curiosidad o de un episodio que me llamaba la atención. En este caso, se trató de una biografía de Simon Wiesenthal que estaba leyendo. Una biografía nueva, de Tom Segev, un historiador israelí de lo que se llama la generación de los Nuevos Historiadores, que son revisionistas respecto del pasado sionista de Israel. En un determinado momento, llego a este episodio del encuentro con Albert Speer. Era algo que yo desconocía. La biografía trae también citas de cartas que ambos intercambiaron. Me llamó profundamente la atención esta relación y, en particular, la situación del encuentro, que me parecía que tenía un poder dramático muy importante. Y además, por la naturaleza de los dos personajes. Y me puse a investigar sobre esto y a ver qué tipo de materiales adicionales conseguía, y así fue formándose esta idea.

JD: Muchas/os espectadores se sorprenden del vínculo entre Wiesenthal y Speer. Les llama la atención que hayan sostenido un diálogo, no solo que se hayan encontrado, sino también que hayan sostenido una relación a través de los años.

MD: No hay una respuesta concreta al porqué de esto. Tiendo a pensar que, por un lado, es una mutua fascinación, de parte de Wiesenthal con toques del síndrome de Estocolmo; y, por otra parte, un poco de cholulismo. O sea, tratándose de dos autores famosos, sienten curiosidad el uno por el otro.

JD: Vos siempre insistís en la diferencia entre la verdad de la Historia y la verdad del teatro, la verdad del arte. Vos te basás en hechos reales, pero los combinás imaginariamente. Hay un episodio que no es histórico sino imaginario: el hecho de que Wiesenthal tenga la carta de Ninette [Hélène Jeanty] cuando se encuentra con Speer. ¿Por qué cruzaste esos dos episodios? En sí mismos, por separado, son hechos reales, pero no es real su coincidencia.

MD: La carta existe y es real. Apareció, como lo dice el final de la obra, años después, fue publicada por primera vez en el diario *The Guardian*. A mí tampoco me consta que Wiesenthal no tuviera esa carta. Esa zona de sombra me parece potente... Además, la carta es la que le da sentido a toda la obra. Creo que no hace mucha diferencia el traerla a ese momento, cuando Speer todavía está vivo, y confrontarlo con lo que él mismo escribió. Hablando de la verdad, de la verdad histórica y de la verdad dramática, creo que muchas veces la verdad dramática, o la verdad del arte, son más profundas y reveladoras que la simple realidad.

JD: Está claro que el uso de la carta está puesto al servicio de la tesis de tu obra: el “buen nazi” no existe. Pero las/los espectadores discuten si Wiesenthal, con la carta en mano, no debería haber reabierto la causa contra Speer. Le hacés decir a Wiesenthal que su función era llevarlo a la justicia, pero que él ya había sido enjuiciado. Las/los espectadores lo ven como un dilema: con la confesión en mano, lo tendría que haber denunciado.

MD: Creo que lo que hace mi personaje es muy coherente con las actitudes de Wiesenthal a lo largo de su vida. Hay un episodio famoso, que fue el caso Kurt Waldheim, un austríaco que fue secretario general de las Naciones Unidas y luego presidente de Austria. Pero en el ínterin surgió un gran debate: apareció información sobre el pasado nazi de Waldheim. Sufrió una gran condena, que incluyó un boicot de Estados Unidos, que no le permitió a Waldheim, aun siendo presidente de Austria, ingresar al territorio de Estados Unidos. Y Wiesenthal defendió a Waldheim. Creo que es coherente pensar lo que él dice: más que causarle un daño personal a la reputación de Speer, la denuncia no hubiese logrado otra cosa, no hubiese reabierto los juicios, no hubiese provocado otra cosa que, simplemente, un escándalo social. Y Wiesenthal no estaba interesado en ese tipo de actitudes.

JD: La obra se sitúa en Viena, en 1975, y se va hacia el pasado: el Tercer Reich, la guerra, el Juicio de Núremberg en 1946. Hay otra dimensión de esta temporalidad como metáfora

del presente. Así hay otro sentido que abre la pieza: ¿cómo la conectas con la Argentina? Y, especialmente, con la historia de la Argentina.

MD: Esto ocurre en el '75 y el golpe militar en la Argentina es en 1976. O sea que es muy reveladora esta coincidencia. Lo histórico en el teatro, no en mi cultura personal, me interesa en la medida en que, precisamente, puede traer una lección o reflexión hacia el presente. Como me sucedió con otras obras que he escrito; por ejemplo, en *Esquirilas* también hay un paralelo entre el Holocausto y la tragedia de la dictadura militar en la Argentina. Fue precisamente ese paralelo el que me atrajo. Porque muchas de las cosas que dicen Wiesenthal o Speer son perfectamente aplicables a ese período argentino. Y no solo a ese período, sino a períodos aun posteriores, a nuestra historia presente, y no solo argentina, sino casi te diría a la historia del mundo. Me parece que la prevalencia de la mentira, la tendencia a mirar hacia el costado, existen hoy en día aun respecto de conflictos como la Guerra de Ucrania. ¡Muchos rusos están convencidos de que esto es una guerra justificada! O de que ni siquiera es una guerra, que es una –como la llama Putin– “operación especial”. Creo que este siglo XXI tiene tendencia a ser el siglo de la desinformación, donde la verdad se ha vuelto menos relevante.

JD: El auge de la posverdad. O incluso que no hay acontecimientos en sí, sino interpretaciones de los acontecimientos. ¿Estás de acuerdo con esto?

MD: ¿Con que este es el fenómeno contemporáneo? Sí, absolutamente de acuerdo. Lo describió una de las asesoras de Donald Trump, cuando, confrontando la mentira, ella insistió en que no se trataba de una mentira, sino que eran verdades alternativas.

JD: ¿Qué función cumple en tu obra el rescate de documentos? Cuando Wiesenthal simula un juicio a Speer, proyecta imágenes, documentos históricos de lo que se vivió en los campos de concentración durante el nazismo. A la manera del “teatro documental” de Peter Weiss. ¿Por qué incluís esos documentos? ¿Es, de alguna manera, para contrarrestar este auge de la posverdad?

MD: El fragmento de video que se utiliza en la obra es parte del que se proyectó, efectivamente, en el juicio de Núremberg. Nosotros hicimos una selección, para que tampoco fuese demasiado extenso ni abrumador. Desde el punto de vista de Wiesenthal-personaje, no del Wiesenthal-real, es una forma de confrontar a Speer con esa realidad, de la que no puede escapar. A partir de eso puede preguntarle: “¿Usted desconocía esto? ¿Cómo es posible que usted desconozca todo esto?”. Tampoco quisimos abundar en eso, para no convertirlo, realmente en un truco emotivo. Era imposible no hacerlo: si lo que

yo propongo dramáticamente es un juicio, el personaje tenía que aportar documentos y documentos reales.

JD: Es, al mismo tiempo que intensa, una inclusión breve.

MD: También soy consciente de que el teatro no tolera demasiada información. Había que encontrar un balance entre cuánto era lo que se aportaba, y tenía que ser lo suficientemente categórico como para establecer el punto, pero no tan extenso como para que la gente perdiese interés. Es un balance muy, muy delicado.

JD: Es un momento muy fuerte del espectáculo el momento de la proyección.

MD: Porque además es inesperado en ese contexto.

JD: Uno de los aspectos más potentes de la obra es que, a través de la dialéctica entre Wiesenthal y Speer, se accede a la subjetividad del monstruo. Tu objetivo es entender la subjetividad del nazismo, ya sea por lo que Wiesenthal dice sobre el nazismo, o por las palabras y los comportamientos de Speer, por ejemplo, cuando explica qué es lo que lo atraía de Hitler, o por qué llegó a ser amigo de Hitler. Desplegás dramáticamente un laboratorio de investigación sobre la subjetividad del nazismo, vista desde el ángulo del monstruo. Como Pavlovsky diría de los torturadores de *El señor Galíndez*. Meterse en el ángulo de afecciones del monstruo.

MD: Es muy interesante lo que planteas. Creo que no se puede componer, o escribir, un personaje si uno no se adentra en su mentalidad, en su razonamiento y en su verdad. Lo que dice Speer, en general, es muy convincente. Son sus argumentos. Lo que pasa con este personaje es que, en su vida real, Albert Speer tenía algo que lo hace muy difícil de atrapar: el personaje acepta su propia miserabilidad. En toda circunstancia, después de su liberación y en todas las entrevistas que dio, Speer nunca hizo un esfuerzo por defenderse, más allá de declarar que él, categóricamente, desconocía todo aquello que tenía que ver con el Holocausto. Entre otras cosas, admitiendo que lo desconocía porque no lo quiso conocer. Lo sospechaba, pero no quiso adentrarse. Este ha sido su argumento constante y cada vez reiterado a lo largo de toda su vida. Tanto es así que Speer fue entrevistado largamente por una periodista austrohúngara llamada Gitta Sereny, quien escribió un amplio volumen que se llama *Albert Speer y su difícil relación con la verdad*. Allí ella, entre otras cosas, confiesa su admiración por Speer, porque era un tipo muy seductor, muy inteligente, pero que tenía esta relación muy ambigua con la verdad. Esto era lo que yo quería transmitir construyendo este personaje. En muchas instancias a lo largo de la obra, él reconoce aspectos de su carácter que lo convierten en un ser débil ante la atracción

del nazismo. Cuando Wiesenthal le pregunta cuál habría sido su reacción si hubiese visto a la mujer que prácticamente lo crió, Mademoiselle Blum, que era judía, siendo empujada a un tren... Él dice: “La verdad que no sé cuál hubiese sido mi reacción. Y probablemente no hubiese hecho nada”. O sea que es un tipo que admite sus miserias. Y cuando alguien admite sus miserias es muy difícil de contraatacar, porque él mismo se está exponiendo a su sentencia. Tanto es así que cuando comienza el juicio y Speer pregunta quién va a ser el juez, Wiesenthal le contesta: “Usted será el acusado y el juez”.

JD: En relación a la comprensión del pasado, la memoria, la necesidad de agitar la memoria, muchos espectadores dicen: “Hay que llevar a los jóvenes a ver esta obra”. Los más viejos tienen una experiencia muy cercana de lo que pasó, en cambio los jóvenes probablemente desconocen la dimensión de lo sucedido. Memoria y posmemoria. Recordar lo vivido o recordar lo que te contaron. ¿Cómo pensás esta obra en relación al público más joven?

MD: Hay algunas instituciones que han contratado funciones para escuelas secundarias. Algunas empezaron ya y se hacen por la tarde. Uno a veces menosprecia la capacidad de los jóvenes de entender determinadas situaciones, y ellos entienden más de lo que uno sospecha. Si una obra despierta interés y curiosidad, aunque ellos desconozcan el conjunto de las circunstancias, será suficiente como para que muchos vayan a averiguar y quieran preguntarse. Esta no es una obra didáctica donde se les van a dar todas las circunstancias, tal vez ese trabajo dependa de los maestros que puedan completarles el panorama. Si la obra los atrapa, les va a dar suficientes elementos como para tratar de buscar más, para tratar de entender más. Cuando tenía siete, ocho años, un día, revolviendo la biblioteca de mi padre, me encontré con un folleto que se llamaba *Nunca más*. Estamos hablando del año ‘48, ‘50. O sea, cerca de la Segunda Guerra Mundial. Y este folleto contenía espantosas fotografías de los campos de concentración. Para mí fue el primer contacto con esas imágenes. Como te imaginarás, fue un estremecimiento brutal. Creo que ese hallazgo desarrolló en mí la necesidad de entender lo que esas fotografías significaban y de explorar. Mi fascinación con ese período, que me ha durado hasta hoy, está en tratar de entender, justamente, la mentalidad del ejecutor. Desde Speer, Goebbels, desde los nazis, hasta Videla y Massera. Esa capacidad de perversión que es mucho más profunda de la que cualquiera de nosotros podría imaginar. Entonces, yo no puedo decir que tenga respuestas. Tengo respuestas dramáticas a eso, puedo construir esos personajes, pero no diría que realmente los entiendo profundamente, porque creo que eso escapa a

nuestra capacidad. Si uno no tiene esa mentalidad, es muy difícil llegar a ese nivel de perversión. Y de perversión en un contexto que, como decía Hannah Arendt, es banal. Es esa banalidad del mal lo que es difícil de comprender.

JD: Quiero preguntarte por tu relación con un teatro de ideas. Estás proponiendo una tesis, “el buen nazi no existe”, algunas grandes ideas para discutir, y esas ideas se ven intensificadas por lo dilemático. Querés que surja discusión. Por ejemplo, cuando mostrás que Wiesenthal elige no denunciar a Speer por la carta de Ninette. Un dilema muy interesante para discutir. Creo que el tema central es el debate sobre la responsabilidad, la culpa y el perdón.

MD: Absolutamente. Absolutamente. Primero, debo decirte es que yo puedo disfrutar formas de teatro que tienen que ver mas bien con la acción y no tanto con la palabra. Hay algunos ejemplos que son realmente fascinantes, pero no es el teatro que me interesa. Me interesa el teatro de ideas. Me interesa ir a ver un espectáculo y salir pensando en él, no simplemente... deslumbrado por efectos o por sensaciones, meramente. Y entonces por eso este es el teatro que escribo, que tiendo a hacer. El libro *El girasol* es un libro muy particular, el libro de Wiesenthal.

JD: Sí. *El girasol: sobre las posibilidades y los límites del perdón*.

MD: Y quiero decirte que en la segunda edición del libro... O sea, el libro consta de dos partes. Yo no sé si alguna vez lo has visto...

JD: No.

MD: Consta de dos partes. Una es la narración de lo que sucedió, que eso ocupa la mitad del libro. Y la otra mitad del libro son testimonios de algunas... No sé, serán veinte o veinticinco personas. Intelectuales de todo el mundo, en algunos casos sacerdotes, rabinos, que opinan, precisamente, sobre este episodio *per se*, ¿sí? Si correspondía el perdón, si correspondía que él respondiera la demanda de este soldado moribundo que pedía ser absuelto por un judío o, lo que hizo Wiesenthal, que fue retirarse y no decir nada.

JD: Exacto.

MD: En la segunda edición, Wiesenthal incorpora un testimonio de Speer, que habla sobre este episodio. Bueno, Speer habla menos sobre este episodio que sobre su relación con Wiesenthal. Siente que el hecho de que Wiesenthal lo haya recibido mostraba la generosidad de su espíritu, etcétera, etcétera. Entonces, creo que ese libro también está en el centro de lo que me atraía sobre toda esta historia, además porque es un libro, como

también aparece en la obra, que está sujeto a mucho debate en cuanto a la veracidad de todo lo que Wiesenthal cuenta en esa historia. Hay gente que lo ha creído absolutamente y algunos que lo han puesto en duda y que piensan que más bien es una creación de su imaginación y no fue un incidente real. De todos modos, tiene una fuerza muy poderosa toda la narración. Entonces, sí, es... Pero creo que nosotros, particularmente nuestra generación, yo creo que no ha terminado de absorber los efectos de la dictadura militar de los años setenta. Creo que no hemos terminado de procesarlo íntegramente como lo han hecho, tal vez, los alemanes con la Segunda Guerra Mundial. Porque fue mucho más terrible de lo que queremos admitir. ¿O sabés quién? Los franceses, que no han terminado de procesar su horrible desempeño durante la guerra, por más que cuelguen, hoy en día, carteles diciendo: “Aquí fueron asesinados” o “De aquí fueron deportados niños judíos”, o todo esto, pero, a pesar de todo eso, en el alma de los franceses no hay realmente un proceso... Un duelo final por lo que fue su colaboración durante la Segunda Guerra Mundial. Y creo que los argentinos, muchas de las cosas que padecemos, tienen también que ver con el que no hemos terminado de procesar nuestro comportamiento.

JD: Y por eso, seguramente, sobre esa omisión, o sobre ese silencio, prende tanto la obra, ¿no? Yo, tomando el tema de la responsabilidad, pensaba no solo en la responsabilidad de los hechos, de lo que se hizo, sino también la responsabilidad del testimonio, ¿no? Hay un momento muy potente de la obra donde Wiesenthal dice: “Nadie que pasó por el infierno nazi salió entero. No hay una sola víctima que no se cuestione por qué ha sobrevivido cuando tantos otros murieron, pero la supervivencia...”, dice, y acá entra la responsabilidad, “...es un privilegio que implica obligaciones. En mi caso, siempre me estoy preguntando qué puedo hacer por aquellos que no sobrevivieron.” Aparece algo muy fuerte ahí que, personalmente, creo que identifica también el sentido de la obra, ¿no? De alguna manera, hacer algo por los que no sobrevivieron.

MD: Así es. Así es. Y creo que hay otro momento que, para mí, es particularmente importante, porque creo que, desde el punto de vista del lenguaje, está bien resuelto, que es cuando Speer dice que uno cree que la inteligencia y la cultura son un... (no lo voy a poder citar literal) son una especie de defensa contra...

JD: La corrupción, ¿no?

MD: La corrupción moral, exactamente.

JD: Me acuerdo.

MD: Y él dice: “Por el contrario, yo creo que esa es la puerta a través de la cual se filtra la corrupción moral”. Y eso explica por qué tantos intelectuales se han sumado a movimientos perversos, a formas de fascistas de gobiernos. Por qué tantos intelectuales han acompañado... Especialmente gente como Heidegger, por ejemplo, y otros tantos en Francia, tantos intelectuales que apoyaron la gestión de Pétain. Y entre nosotros también.

JD: Exacto.

MD: Entonces, creo que es una confesión de él muy, muy, muy profunda. Es decir, a través de esa supuesta inteligencia que debería obrar como un muro contra la posible infiltración de corrupción moral, es a través, justamente, a través de eso por donde se filtra.

JD: Exacto. Y el otro tema que, volviendo a esto que dice Speer sobre el libro de Wiesenthal, responsabilidad, culpa y perdón, me interesó mucho también el tema de la culpa que tiene que ver con lo que escribía Karl Jaspers, ¿no? Aquello sobre los cuatro tipos de culpa, ¿no? La culpa criminal, la culpa política, la culpa moral y la culpa metafísica. Yo creo que, de alguna manera, todo el texto está entretejiendo esa discusión. El problema de la culpa y las distintas formas de culpa.

MD: Es, efectivamente, así. Bueno, a veces, los críticos ven cosas que los autores no ven y creo que es muy agudo lo que decís. Es un tema que me ha preocupado en más de una obra. Por ejemplo, en *Esquirlas*, que no sé si viste o leíste...

JD: Sí, sí.

MD: Es una obra sobre, precisamente, sobre las esquirlas que dejó la dictadura militar. Los tres personajes han tomado tres actitudes diferentes frente a aquello. Uno se fue, la otra fue una abogada de Derechos Humanos que terminó siendo secuestrada y torturada, y el tercero trata de negociar con esa realidad, no porque crea en ella, sino porque elige ese camino. Y los tres se sienten culpables. Los tres sienten que se han equivocado. Porque, entre otras cosas, uno tiende a pensar que, en esas circunstancias no hay soluciones buenas. La experiencia es tan brutal y tan movilizante que cualquier decisión termina por generar alguna forma de culpa. Siempre terminas en deuda. Aun aquellos que toman una actitud que podríamos llamar heroica. Siempre uno termina en deuda. Y sí, es un tema que a mí me preocupa mucho. Me preocupó también en *El libro de Ruth*. Ruth es un personaje enfermo de culpa porque... Que es la culpa de los que sobrevivieron. En definitiva, eso es lo que le pasa a ella. Y esto es también personal para mí, porque mi madre, que perdió a toda su familia, excepto a una hermana, a toda su familia, y en quien,

de alguna manera, está inspirado *El libro de Ruth*, nunca terminó de resolver eso, nunca hablaba de estas cosas. Creo que su culpa por haberse salvado le impedía confrontar esta realidad como... de una manera más sana. Entonces, para mí es un tema que se repite, no solo, de vuelta, con relación al pasado, sino con relación al presente y al de mi propia experiencia con situaciones políticas en la Argentina y en otras partes del mundo.

JD: Sí, bueno, y, realmente, es muy potente, sobre todo en la posdictadura. En la Argentina es muy fuerte esta cuestión. A mí lo que más me conmueve también de la obra es este tema de lo que Jaspers llama la culpa metafísica, porque ya es una culpa de la humanidad, del ser humano, ¿no? Él lo ve como una condición aberrante ya de un sector de lo humano o de una zona del alma humana, ¿no? Y si uno piensa en lo que significan los campos y las bombas de Hiroshima, como lo que dice Adorno, la “línea roja” que conecta Auschwitz con Hiroshima, y uno piensa en la posmodernidad, uno entiende que haya llegado la posmodernidad, porque cuando uno toma conciencia de esa culpa metafísica, ya es difícil volver a confiar en lo humano, por lo menos confiar como se confiaba antes. ¿Qué pensas en relación con esto? Más allá de los casos particulares de quienes vivieron la Historia, ¿cuánto habla la obra de esto, lo que llamaríamos una culpa metafísica, y de la consecuencia de esa culpa metafísica en la contemporaneidad?

MD: Es la culpa que los embarga a ambos. Wiesenthal dice en determinado momento, cuando Speer lo confronta diciéndole: “Cada uno tiene una historia de la cual, seguramente, no se siente muy orgulloso”, y Wiesenthal lo reconoce. Es, justamente, cuando dice esa parte, después, acerca de quien pasó por el infierno...

JD: Sí.

MD: Asociando: en *Tierra del Fuego*, el terrorista dice, en determinado momento, que él está preso, y dice: “Aun cuando me liberen, la verdadera cárcel es la que llevo adentro, y de esa no me voy a liberar nunca.” Es esta, nuevamente, es esa culpa metafísica que mencionás y que creo que embarga a todos los personajes y, curiosamente, a muchos de los personajes de mis obras, de mis diferentes obras. Evidentemente es algo que me importa tremendamente o que me preocupa tremendamente. Aunque no lo defina con la claridad con la que lo definió Jaspers.

JD: Vos sabés que una de las cosas que a mí también me impresiona, es el tema de que por más que uno quisiera, con sus energías limitadas, llevar adelante grandes causas, buena parte de esas energías limitadas se le van luchando contra el mal. Esto creo que lo decía, alguna vez se lo escuché decir a Larra, a Raúl Larra, que decía: “Nos pasamos”,

dice, “cierto sector de la izquierda”, decía: “Nos pasamos invirtiendo toda nuestra energía en contener las acciones adversas”. Y, por lo tanto, no se pudo poner la energía en la construcción, sino mas bien en parar la destrucción, ¿no? No sé si se entiende lo que quiero decir...

MD: Sí, sí. Perfectamente. Entre otras cosas, otra de mis obsesiones tiene que ver con el estalinismo y con todo el período de Stalin, donde tanta gente hizo un esfuerzo tan descomunal por defender lo que era indefendible y por encontrarle sentido y por encontrarle justificación, como los montoneros trataron de justificar la expulsión de Perón de la plaza.

JD: Exacto.

MD: Me acuerdo, estábamos en *La Opinión*, mirando lo que estaba sucediendo por televisión, y Miguel Bonasso, que estaba con la cara descompuesta mirando, justamente, la expulsión, en un momento dice: “Lo que pasa es que es la política pendular del General”, tratando de justificar esto, de ponerle algún contexto que lo sacase de la evidencia de lo que estaba sucediendo.

JD: Claro.

MD: Entonces, me pregunto... Bah, no me pregunto, porque lo sé. ¿Cuántos militantes y miembros del Partido Comunista, en la Unión Soviética, en la época de Stalin, hicieron este ejercicio de tratar de justificar aquello que era injustificable, y cuál es el precio que después pagaron aquellos que sobrevivieron?

JD: Exacto.

MD: De revisar y de tratar de entender lo que habían estado defendiendo.

JD: Exacto. Y, creo que, entonces, aparece ahí toda una zona muy oscura que, de alguna manera, explica las dificultades del tiempo contemporáneo. Y yo quería, en ese sentido, preguntarte por... Noto, digamos, que en muchas de tus obras, trabajás con esta idea del encuentro. No sé. Estoy pensando en *Un informe sobre la banalidad del amor*, Franz y Albert. Bueno, *Guayaquil*, o el tema, en esta misma obra, el encuentro Speer-Wiesenthal, ¿no? A mí me gustaría preguntarte por el valor del encuentro, ¿cómo lo ves? Creo que tiene algo que ver también con el periodismo.

MD: Sí. Tiene mucho que ver.

JD: La posibilidad de la entrevista. La posibilidad del diálogo. Contame un poquito qué significa para vos el valor del encuentro.

MD: Tiene mucho que ver con el periodismo, porque más que el valor del encuentro, es tratar de entender cómo es posible que suceda esto. ¿Cómo es posible que una personalidad tan absolutamente brillante como Hannah Arendt pueda haber, aun después de conocer todas las circunstancias y las acciones de Heidegger, pueda haber remontado sobre esto y todavía y todavía sentir amor por él? Fijate que la idea de *Un informe sobre la banalidad del amor* me surge un día viendo un documental sobre el juicio a Eichmann. Y eso me trae de pronto, me lleva el pensamiento a Hanna Arendt que estaba viendo el mismo juicio, hecho sobre el cual escribió, y de pronto un mini recuerdo de su relación amorosa con Martin Heidegger. Y lo que sigue a eso, es la pregunta, si vos quieres periodística o simplemente dramática, de ¿cómo es posible? Es decir, ¿qué les pasa a estos personajes? Y a partir de eso empieza la investigación y la exploración y la búsqueda de un contexto en el cual contar esto dramáticamente. Todo eso, todas estas historias que vos mencionas, la de *Un informe sobre la banalidad del amor*, la de *Guayaquil*, incluso la de, por supuesto, la del *El cazador y el buen nazi* contienen esta... este misterio. Y es en este misterio donde yo me permito intervenir. O sea, si yo tuviera todos los elementos de lo que se habló en ese encuentro, no tendría ninguna gracia. Como cuando empecé a abordar *Guayaquil*. Lo que menos me interesaba era lo que San Martín y Bolívar se habían dicho, porque me imaginaba que dramáticamente no había ningún interés, que era una conversación de generales, que no suelen ser de las más apasionantes. En cambio, todo el contexto, toda la rivalidad, todos los grandes momentos de las pequeñas miserias de estos personajes, esto tiene para mí un valor dramático importante. Pero siempre es el tratar, y ese es el efecto periodista, el tratar de entender aquello que no entiendo inmediatamente, el tratar de explicar aquello que parece inexplicable.

JD: Y a mí me parece que hay una fascinación, por lo menos me la despierta a mí, con lo que pasa con dos subjetividades cuando se juntan y aparece un “entre”. Digamos, ¿qué “entre” genera Albert Speer cuando está con Wiesenthal? Y qué distinto “entre” habría entre Albert Speer cuando está con Hitler.

MD: Así es. Así es.

JD: Esa sensación de que en el encuentro aparecen otras formas de subjetividad. Y lo maravilloso es que uno está viendo la subjetividad de Wiesenthal, la subjetividad de Speer y la subjetividad del “entre” de los dos. Creo que esa es una de las cosas más interesantes que aparecen, por ejemplo, en Hannah Arendt y Heidegger, que es ella por un lado, él por el otro, y qué pasa cuando están juntos, en esa especie de tercera subjetividad.

MD: Así es.

JD: A mí también me fascinó esto en *Franz y Albert*, porque la sensación era la de la intuición de la literatura, o del arte, más la razón de la filosofía y la ciencia, y cómo pensar un “entre” de esas dos.

MD: Además hay algo que... Cuando yo estaba empezando mis balbuceos en el teatro, que leía mucho, mucho, no solo obras de teatro, sino libros acerca del teatro, y me encontré con un libro de Friedrich Dürrenmatt donde hablaba del hecho teatral, y daba un ejemplo que me quedó grabado, y era... Él estaba hablando de lo que llamaba el hecho dramático *per se*, la situación dramática. La situación dramática. Entonces decía: “Dos hombres, dos personas sentadas en un café, tomando cerveza, hablen de lo que hablen no tiene ningún interés, pero si sabemos que en alguno de los dos vasos hay veneno, en ese momento, realmente se presenta una situación dramática.” Y este ejemplo me quedó a mí muy grabado en cuanto a qué es lo que moviliza el interés en el teatro, que es diferente al de la novela, es diferente al del cine y diferente al de otras formas audiovisuales. El teatro es la *giornata particolare*. Es el momento particular en el que algo se produce que cambia las circunstancias de los personajes. Y estos encuentros tienen esta característica: los dos personajes que vienen a ese encuentro, hasta el encuentro son diferentes, y ese encuentro los modifica.

JD: Exacto. Y lo que también me gusta de tu teatro, en este sentido, es que sos lo anti minimalista. Sos como un maximalista. Nosotros estamos un poco... ¡Yo por lo menos! Estoy un poquito cansado del minimalismo en el teatro, en el cine, en la literatura, esta cosa de la relevancia ficcional de las cosas irrelevantes. Acá en tu teatro el minimalismo es imposible, porque tenés, juntás a dos titanes, en términos de la relevancia histórica que tienen. O dos titanes de la filosofía, en el caso de Heidegger y Hannah Arendt. O dos titanes de la literatura y de la ciencia cuando es Kafka con Einstein. Me parece... O dos titanes de la historia, San Martín y Bolívar. Hay una voluntad en vos, hay una voluntad maximalista. Hay algo de “che, dejémonos de joder con las historias mínimas y volvamos...”.

MD: Es una demanda no mía, sino es una demanda de la racionalidad de la obra. Si yo no termino de establecer lo que necesito establecer, si no se desarrolla la historia como tiene que desarrollarse, no va a tener interés, no va a tener sentido. Yo creo que sí hay un minimalismo, tal vez en el diálogo. Yo trato de evitar las grandes declaraciones. El diálogo es bastante concentrado y minimalista. Especialmente en circunstancias donde

uno tiene la tentación de escribir mucho. No sé... Con personajes como Heidegger o como Hannah Arendt o como... La tentación es hacerlos hablar y explicar... Y yo constantemente me limito al mínimo posible, pero sí en la historia necesito un desarrollo que, por lo pronto, me convenza a mí.

JD: Y que los hace hablar y cuando hablan también dicen cosas muy interesantes. No sé... Me parece que ven más allá del metro y medio que los rodea, ¿no?

MD: Bueno, de ahí viene también mi interés en utilizar personajes históricos, porque los personajes históricos, como le ocurría a Shakespeare o a Racine, personajes históricos o personajes bíblicos, uno tiende a... Son personajes capaces de reflexionar con mayor profundidad sobre circunstancias, que si uno pone un contexto muy contemporáneo de clase media.

JD: Claro.

MD: Aunque también lo he intentado, lo he hecho y lo he disfrutado, como en, no sé, *Pequeñas infidelidades*.

JD: Pero tenés una línea mucho más recurrente del personaje relevante, por decirlo así.

MD: Así es.

JD: Del personaje conectado con la historia, con el pensamiento, con las grandes tendencias de lo humano, ¿no? Mario, como ya vamos una hora, yo te haría dos preguntas más, y por ahí después te agrego algo más, pero para ir cerrando, digamos... Hay un elemento muy interesante en la obra y es el humor. Hasta hay una reflexión sobre el humor en la obra.

MD: Así es.

JD: En un momento, me acuerdo que Wiesenthal dice algo así como: “El humor ayuda.”

MD: Él dice que el humor es como la miel que uno le agrega a una medicina desagradable.

JD: Exacto. Y me parecía interesante también esta cosa. Speer está hablando con Wiesenthal y de pronto hace chistes sobre, por ejemplo, que los campos, los lugares donde estuvieron los campos, no son buenos lugares de atracción...

MD: “No son buenos centros turísticos”, dice.

JD: Exacto. Entonces, también quería preguntarte por eso, por ese ingrediente que aparece en el encuentro, que es esta idea del humor.

MD: Bueno, a mí me parece que si uno, que si yo, en mi obra, que si no incorporo el humor... Que me sale naturalmente, que es un humor irónico más que todo, no es el chiste, ¿no?

JD: No, no.

MD: Que la ironía contribuye a... Crea el contraste necesario para expresar situaciones muy dramáticas. Vos necesitás esa onda cuando estás contando una obra que de lo contrario, si eso falta, se vuelve medio insoportable. Mirá, por ejemplo, lo que me preocupaba en una obra como *Moscú*, donde la situación es muy desesperante, y necesitás esos toques que, por momentos, permitan aliviar la escalada a una situación muy deprimente.

JD: Exacto.

MD: Pero, ¿vos sabés? No es totalmente consciente. Yo lo sé que debe ser así, pero es como me surge. Cuando Wiesenthal le dice, después de servirle el licor: “Recuerda que ese licor se usaba para desinfectar...” Bueno, es ese tipo de comentarios, que es humoroso pero que además tiene mucho sentido. Y, entonces, funciona de una manera coherente con lo que está sucediendo.

JD: Wiesenthal conecta el humor con la judeidad. ¿No? Con el concepto de judeidad. Habla de “humor judío”, concretamente.

MD: En realidad, es el humor, sí... Es el humor de los dolientes.

JD: Exacto.

MD: No es casual que en Estados Unidos los más grandes humoristas sean judíos y negros.

JD: Claro. Y, en ese sentido, yo también quería preguntarte, y con esto cerramos, nosotros tenemos una riqueza enorme de cultura judía teatral en la Argentina, ¿no? No sé... Voy... Podría dar nombres así, muy, muy fáciles, no sé. El caso de Rozenmacher. El de Rovner. No sé. Podría estar todo el día nombrando autores, teatreros, judíos. Y entonces yo quería preguntarte, ¿cómo sentís vos esa pertenencia? Si, por ejemplo, vos pensás que hay una deuda de tu dramaturgia, o alguna relación profunda de tu dramaturgia, con tu forma de entender la cultura judía.

MD: No, no es una deuda. Me parece que es una extensión natural. Yo no soy judío religioso, para nada. Además, tengo, en general, rechazo por todo aquello que sea muy formal.

JD: Mirá el libro que tengo acá. No sé si lo ves...

MD: Sí, sí. Lo veo, lo veo. Lo tengo, además.

JD: *La identidad judía en la literatura argentina* de Leonardo Senkman. Por ahí va la pregunta.

MD: Yo creo que, efectivamente, forma parte de más de una, de dos vertientes. Es la vertiente judía, es la vertiente... Primero es el haber nacido en la Argentina, haberme criado y ser argentino culturalmente. Y es también mi ascendencia judía. Es mi fascinación, tal vez, por la música española, es mi fascinación por la cultura italiana. Todo eso forma parte de mi identidad. Y yo creo que, después de determinada edad, en donde mi identidad no terminaba por definirse, creo que, en determinado momento... Porque esto me ocurrió justo después de volver a Israel, donde comprendí que la necesidad de buscar una identidad, es decir, “soy esto”, “soy argentino” o “soy católico” o “soy...”, era absurda. Uno es parte de todas esas vertientes y que esas vertientes son lo que enriquece tu identidad. Y para mí, entonces, expresarla no es una deuda, sino es un flujo natural de quien soy y de todos esos componentes. No podría vivir sin la cultura judía y no podría vivir sin la comida italiana.

JD: ¡Está bueno! Muy buen cruce, muy buen cruce. Mario, bueno, si te parece...

MD: Te quiero decir algo, al final de esto, y no para ser citado...

JD: Sí.

MD: ...que es la entrevista más interesante que me han hecho en mi vida, Jorge.

JD: ¡Ah, bueno! ¡Me alegro! ¡Lo pongo, lo pongo!

MD: Te lo digo porque estaba escuchándote y me deslumbraba.

JD: Qué bueno.

MD: Porque, en general, las entrevistas que me han hecho no son buenas. Aun cuando salen bien y me dan promoción y todo, me dejan siempre la sensación de pobreza.

JD: Te agradezco.

MD: Si las preguntas son pobres, las respuestas también lo son.

JD: Qué bueno, che. Te agradezco mucho porque, bueno, sos uno de mis maestros de periodismo, ¿te acordás, en *El Cronista*? así que...

MD: Bueno...

JD: Tan malo no salí.

MD: No, para nada.

Este libro
se terminó de componer en
agosto de 2026

Sobre esta publicación

Este volumen reúne los trabajos e investigaciones presentados en el marco de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por AINCRIT.

A través de un entramado plural de voces, historiografías, poéticas y análisis críticos, la presente compilación indaga en la escena contemporánea desde múltiples horizontes territoriales y conceptuales, constituyéndose en una cartografía viva del pensamiento teatral argentino y latinoamericano.

AINCRIT

Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral

Edición Digital / Volumen de actas

