IX Jornadas Nacionales
IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral

10 al 14 de Mayo de 2017
BUENOS AIRES

JORNADAS AINCRIT 2017

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE INVESTIGACIÓN Y CRITICA Y TEATRAL

Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

Fundación El Libro

Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas

centro cultural de la cooperación Floreal Gorini

Realizado con el Apoyo de:

PRO TEATRO

Ministerio de Cultura – GCBA

Actas IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas
de Investigación y Crítica Teatral / Enrique Mijares Verdín ... [et al.]

Compiladora: Adriana Musitano.
Director: Cristina Quiroga. La edición, volumen combinado.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2018.

Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-46419-2-2

1. Crítica Teatral. 2. Investigación. 3. Teatro Argentino. I. Mijares Verdín,
Enrique II. Myszkoroski, Ivana, colab. III. Musitano, Adriana, comp.
IV. Quiroga, Cristina, dir. V. Casas, Facundo, ed. Lit.
CDD 792.07

Diseño: Ivana Myszkoroski (ivanamyszkoroski@gmail.com)
Corrección: Facundo Casas Caro (facuc_casas@hotmail.com)













ACTAS

IX Jornadas Nacionales
IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral

10 al 14 de Mayo de 2017

BUENOS AIRES

JORNADAS AINCRIT 2017

Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

Fundación El Libro

Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas

centro cultural de la cooperación Floreal Gorini

Realizado con el Apoyo de: PRO TEATRO

Ministerio de Cultura – GCBA

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ÍNDICE

Conferencia de apertura
Enrique Mijares Verdín (UJED, México)
La izquierda en la dramaturgia mexicana **/ 9**

Conferencia Plenaria
Jorge Dubatti (IAE/FFyL-UBA, Argentina)
Vanguardia histórica teatral y transformación de la vida:
autonomía, nueva instrumentalidad del arte y ancilarización **/ 28**

Mesas de discusión

1. Teatro Independiente

Marcos Britos (AINCRIT/CABA)
Elencos al servicio del partido o partido al servicio del arte dramático **/ 43**

Silvina Díaz (UBA-GETEA/CONICET)
Teatro independiente: principios estéticos y filosofía política **/ 51**

María Fukelman (UBA-IAE/CONICET/AINCRIT)
Teatro proletario: ¿teatro independiente o teatro militante? **/ 59**

Bettina Girotti (UBA-IAE/CONICET)
Los títeres en el Teatro Independiente:
la experiencia del Teatro Escuela Fray Mocho **/ 68**

2. Teatro e Izquierda

Ramiro Manduca (IIGG-UBA)
Teatro e izquierda en la última transición: Teatro Abierto, el Encuentro
de las Artes y la resignificación de la democracia como concepto político **/ 76**

Guillermo Meresman (GETEA-UBA/UADER)
En torno al teatro popular y al teatro de izquierda en la historia del teatro
argentino y entrerriano. Aproximación, deslinde y un nuevo metatexto **/ 87**

Gustavo Moscona (UBA/UNGS)
Acerca de la política en la obra de Masotta **/ 95**

Musitano, Adriana (IAE-UBA/AINCRIT)
La huelga en el salar, Mao en el teatro de la Córdoba de los 70 **/ 103**

3. El CITRU (Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-IBNA) presente en Buenos Aires

Guillermina Fuentes Ibarra (CITRU, IBNA, México)
Presentación del Centro de Investigación, documentación e información teatral Rodolfo Usigli **/ 122**

Guillermina Fuentes Ibarra (CITRU, IBNA, México)
El teatro en la época de Rodolfo Usigli **/ 124**

Claudia Irán Jasso Apango (CITRU, INBA, México)
Documentación teatral **/ 130**

Miguel Ángel Vásquez Meléndez (CITRU, INBA, México)
Los orígenes de la investigación teatral mexicana **/ 140**

Adriana Noemí Zepeda Ramírez (CITRU, INBA, México)
Exiliándome en la voz de los acallados **/ 150**

4. Performance y tecnologías de género

Juliana Díaz (FaHCE-UNLP)
Apuntes para una performance emancipadora **/ 156**

Iván Paz (FFyL-UBA)
La pieza teatral y la deconstrucción del género. Hacia una lectura estética desde la teoría queer y el feminismo marxista **/ 171**

Mariela Serra (FA-UNC)
El teatro como acontecimiento desde una perspectiva de género **/ 179**

5. Teatro, política y memoria

Maximiliano de la Puente (CIS-CONICET-IDES/UNM/UNA)
Las memorias del terrorismo de Estado en el teatro porteño alternativo **/ 188**

Ricardo Dubatti (IAE-UBA/CONICET)
Las representaciones de la Guerra de Malvinas desde el teatro y sus primeras poéticas (1982-1984): *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni **/ 208**

Soledad González (CiFFyH-FfyH/FA-UNC)
El rol dramatúrgico en la obra Los hijos de... *(un drama social)* **/ 217**

María Angélica Vega (CIFFYH-UNC/CONICET)
Autoconfiguración en un desmontaje crítico **/ 221**

6. Teorías y Estéticas teatrales

Priscila Matsunaga (Universidad Federal do Rio de Janeiro)
Considerações sobre A hora do teatro épico no Brasil **/ 226**

Laura Gutman (UBA)
El concepto de "distanciamiento" en el teatro musical
de Bertolt Brecht y Kurt Weill **/ 231**

Cristian Palacios (IL-UBA/CONICET)
Asja en Orel. Teatro infantil y revolución proletaria **/ 234**

7. Escrituras y reescrituras. Homenajes a dramaturgos

Jorge Dubatti (IAE-FFyL-UBA)
La dramaturgia de Rodolfo Walsh y las poéticas del teatro de izquierda
(Diálogo con Mariano Tenconi Blanco, dramaturgo y director de Walsh.
Todas las revoluciones juntas) **/ 240**

Cristina Quiroga (AINCRIT/IAE/AICA/UADER)
Nikos Kazantzakis (1883-1957): su filosofía, poesía y teatro en la memoria
universal. Análisis de la obra de teatro *El sacrificio* **/ 243**

Jorge Dubatti (IAE/FFyL-UBA)
Ser y no ser Shakespeare en la Argentina: reflexiones sobre
Sueño de una noche guaraní de Mauro Santamaría (Corrientes, 2015) **/ 256**

8. Niños, Jóvenes y Teatro en el aula

Natalia Soliani (FA-UNC /Trémula Teatro/AINCRIT)
Teatro, adolescencias y política cultural **/ 261**

Ivana Altamirano
Educación artística-teatro: ¿una cuestión de adultos? **/ 267**

9. Teatro, danza y comunidad

María Cristina Castro (DICDRA-FFHA-UNSJ)
Las ciudades cuentan su historia: *Pido gancho* en San Juan **/ 272**

Laura Daniela Cornejo (UNC)
La apropiación de la cueca cuyana en el Valle de Traslasierra, Córdoba/
Danza, visibilización y reconstrucción de una identidad negada **/ 278**

10. Poéticas Comparadas

Facundo Beret (IAE-UBACyT/AICA-CCC)
Teatro in-yer-face: operaciones de asimilación al naturalismo **/ 291**

Ezequiel Gusmeroti y Marita Foix (IAE-UBA/ AICA-CCC)
La mansa, un cuento ruso: Fiódor Dostoievski según César Brie **/ 297**

Daniela Ponte (FHyA-UNR)
Teatro de posdictadura en Rosario, Omar Serra evoca a Norberto Campos **/ 307**

11. Circo y clown

Lydia Di Lello (IAE-UBA/AICA-CCC)
Gabriel Chamé Buendía: los maestros y el clown **/ 316**

Laura Mogliani (UBA/UNTREF/INET)
El circo soviético: la legitimación del circo como arte escénico **/ 324**

12. Dramaturgias

María Eugenia Berenc (IAE-UBA/UNDAV)
Territorialidad y teatro. La poética de Lola Arias
a partir de sus viajes y de su producción **/ 334**

Milena Bracciale Escalada (Celehis-UNMdP/CONICET)
El expresionismo como opción política:
Chau Misterix, de Mauricio Kartun (1980) **/ 344**

Mariana Gardey (IAE-UBA/UNICEN)
Despierto, de Ignacio Sánchez Mestre: el teatro como sueño libertador **/ 355**

**13. Notas del Foro. El modelo patriarcal como paradoja:
Galina Tolmacheva y el teatro independiente en Mendoza**

Coordinadoras del Foro: Marina Sarale (INCIHUSA-CONICET Mza),
Ariana Lucía Gómez (FAD-UNCuyo), Carolina Duarte (FAD-UNCuyo)
y Gabriela Tello D'Elia (FAD-UNCuyo) **/ 362**

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Conferencia de apertura

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La izquierda en la dramaturgia mexicana

Enrique Mijares Verdín (UJED)
enriquemijares44@gmail.com

ÍNDICE HISTÓRICO

- Demetrio Vallejo y el sindicato ferrocarrilero, 1859.
- El asalto al cuartel de Madera, Chihuahua, 1965.
- José Revueltas y el movimiento estudiantil, 1968.

Personas y acciones

Para entender la influencia que los acontecimientos relacionados con la izquierda ocurridos durante la segunda mitad del siglo veinte han ejercido en la dramaturgia mexicana, es necesario hacer un recuento somero de ellos para relacionarlos con los textos dramáticos que han surgido, a raíz de sus repercusiones en el ánimo de la ciudadanía, a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte y los albores del tercer milenio.

Los acontecimientos paradigmáticos en cuestión tienen, en la mayoría de los casos, nombre y apellido, en razón de que existe una persona o grupo de personas que encabezan el movimiento social del que se trate.

Demetrio Vallejo, líder del sindicato ferrocarrilero mexicano, es la punta de lanza de una huelga nacional que, con la esperanza de mejoramiento en las condiciones laborales de los trabajadores de una empresa capital para el desarrollo nacional, cimbró la vida gremial de todo el país con la fuerza arrolladora de una protesta justa y solidaria de un movimiento con fuerte arraigo popular que, no obstante su legitimidad, habría de ser drásticamente reprimida por el gobierno de Adolfo López Mateos.

Arturo Gámiz y Pablo Gómez encabezan el 23 de septiembre de 1965 el asalto al cuartel militar de Madera en Chihuahua, gesta inspirada en el asalto al cuartel Moncada de Cuba, que en este caso despierta por parte del gobierno de Práxedes Giner Durán, la represión más cruenta, que consistió en el descuartizamiento y el escarnio público de los participantes muertos en el cuartel, y la persecución, sin descanso y con la participación de toda la fuerza aérea y militar, de los restantes implicados.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Con base en este acontecimiento y al amparo de la función educadora de las normales rurales, instituciones altamente politizadas y estratégicamente distribuidas en el territorio nacional, se establece en Guadalajara la Liga Comunista 23 de Septiembre, cuyas acciones fueron secundadas en el resto del país, principalmente en Guerrero y Oaxaca, donde destacaron las participaciones de Lucio Cabañas, Genaro Vázquez y Rubén Jaramillo. México vive entonces un caldo de cultivo que propicia la efervescencia ideológica capaz de concitar los ánimos revolucionarios de numerosas movilizaciones populares, las mismas que fueron sistemáticamente contrarrestadas por una serie interminable de ejecuciones y desapariciones conocidas como Guerra Sucia.

Por su calidad de activista social convencido y convincente, carne de presidio político desde muy temprana edad, destacado intelectual y prolífico escritor y ensayista, dueño de una ideología de izquierda en constante revisión y perfeccionamiento, José Revueltas es el hombre que, para el presidente Díaz Ordaz, reúne 'las condiciones requeridas' para ser considerado cabeza responsable del movimiento estudiantil del 68 y, por ende, motivo suficiente para perseguirlo y encarcelarlo; no sin antes ordenar la consumación de una de las más crueles matanzas tumultuarias en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.

Textos y autores

Todos vamos en el tren (2015), de Natalia Mata Navarrete, se ocupa de hacer una meticulosa revisión de la figura de Demetrio Vallejo y del pensamiento socialista que sustenta las acciones, paros y huelgas que realiza el sindicato ferrocarrilero entre 1958 y 1959, así como una denuncia por la respuesta represiva que el gobierno de Adolfo López Mateos ejerce sobre el carismático líder sindical.

Asalto al cuartel Madera (inédita), de Micaela Solís, como su nombre lo indica, toma como referencia sustancial el asalto que realiza –al cuartel del pueblo chihuahuense de Madera– un grupo de temerarios activistas que sucumben durante el emblemático hecho. También se refiere a aquellos que, si bien logran salir ilesos y escapar, son perseguidos, aprehendidos y cruelmente ejecutados por órdenes del gobernador del Estado, general Práxedes Giner Durán.

Pico Pérez en la hoguera (1984), de José Revueltas, y *Las condiciones requeridas* (2006), de Enrique Mijares, tienen a José Revueltas como protagonista y al movimiento estudiantil del 68 como tema para analizar una época convulsa de México que es crucial para entender los derroteros políticos ulteriores de la sociedad mexicana.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Alcances e importancia de la literatura dramática de izquierda

Entre la variedad de aspectos fundamentales de los textos teatrales que se ocupan de la influencia y desarrollo del pensamiento de izquierda y de las acciones revolucionarias que se desprenden de dicha ideología, es preciso considerar tanto el perfil biográfico y la formación ideológica que proporcionan de los protagonistas como la puesta en perspectiva histórica de los momentos climáticos correspondientes a los levantamientos, huelgas, asaltos y otros activismos que protagonizaron, todos ellos propios de la guerrilla, considerada como la única salida revolucionaria viable ante la injusticia social, económica y laboral que las clases populares padecen frente a un Estado autoritario, clasista, represor y atrabiliario.

Sin embargo, una característica crucial para comprender la verdadera función inculcadora de la dramaturgia que ha optado por reivindicar las gestas de los hombres de izquierda del siglo pasado es la de actualizar el pensamiento comunitario, poner en vigencia las aspiraciones de los seres humanos al bien común, hacer que la ideología de la solidaridad y de la movilidad social tenga eco en las actuales circunstancias de capitalismo exacerbado, de aislacionismo egoísta y de xenofobia intransigente.

Demetrio Vallejo, líder del sindicato ferrocarrilero

Luchador social, miembro del Partido Obrero Campesino Mexicano, impulsado por el Partido Comunista Mexicano, siendo dirigente seccional del sindicato, Demetrio Vallejo, como parte del Plan del Sureste, encabeza los paros ferrocarrileros de julio y agosto de 1958. Siendo secretario general en el bienio 1958-1959, pone en marcha la huelga nacional que paraliza al país en 1959. La huelga es sofocada por el gobierno de Adolfo López Mateos y Vallejo es encarcelado por más de once años en Lecumberri. Precisamente, una de las demandas más sentidas en el pliego petitorio del Comité Nacional de Huelga del Movimiento del 68 es la liberación inmediata de los presos políticos, en especial de Vallejo. Al salir de prisión, Vallejo funda el Partido Mexicano de los Trabajadores, del que más tarde es expulsado a causa de sus ideas de liberación popular. En 1985 es electo Diputado Federal por el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), y ese mismo año fallece.

Todos vamos en el tren (2015), de Natalia Mata Navarrete, nos obliga a darnos cuenta de que, por más que tratemos de aislarnos en el solipsismo y la egolatría, todos somos pasajeros, es decir, transitorios, efímeros... y vamos montados en el tren ligero que atraviesa la región esotérica, esa Comala en la que se ha eternizado el infinito rulfiano hasta expandirse en el territorio sin orillas de la realidad civil, de las ideologías laicas, del bien común exaltado por Marx y su movilidad de clases sociales, frente al futuro incierto de las

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

superestructuras cooptadas por una burocracia aburguesada, clasista, cuasi imperial.

Ema, periodista que de alguna manera refleja el interés de la investigadora por indagar en la formación ideológica del protagonista, se encarga de ir perfilando a Vallejo durante una entrevista que no desdeña la admiración que siente por el lado humano de un personaje que reacciona instintivamente al enfrentar una realidad de sometimiento y explotación.

> EMA: ¡Señor Vallejo! (...) Ha escrito cinco libros, tres folletos, cientos de artículos y miles de volantes, aunque sólo estudió hasta tercero de primaria. (...) Le temen y aprovechan cualquier ocasión para detenerlo y acusarlo de disolución social y sabotaje. (...) a los 14 años empezó a trabajar de chícharo en el ferrocarril. Quería ser telegrafista (...) Su lengua materna es el zapoteco. (...) No sólo leía noticias. También obras acerca del socialismo. A Lenin, a Marx. ¿Cómo influyó en sus ideas políticas haber leído *El capital*? (...) ¿Qué significa para usted (...) haber nacido el día del ferrocarrilero, el día en que se celebra a Jesús García, el Héroe de Nacozari? (...) ¿Cómo fue que surgió el término "[líder] charro"? (...) Los estudiantes del movimiento del 68 (...) leen con júbilo una carta que dice "Estoy con ustedes. Si no puedo estar presente para apoyarlos, haré una huelga de hambre en la cárcel. (...) Continuó en la lucha. Se unieron los telegrafistas, los petroleros, los telefonistas, los maestros... Fundó comités. Asesoró a otros sindicatos y a la Cooperativa Pascual. (...) no está dispuesto a cambiar sus ideas. Escribe libros acerca de las luchas ferrocarrileras y los derechos de los obreros. Trata de ganar adeptos. Ni la cárcel ni las huelgas de hambre lo han doblegado. ¡Pocos hombres como usted! Incorruptible (Mata Navarrete, 2015: 151-166).

Mientras responde a la extensa entrevista, el protagonista reafirma su concepción del ámbito sindical y la necesidad de luchar para resolver la situación de los trabajadores, desventajosa no solo en cuestión económica, sino en materia de conciencia social.

> VALLEJO: Los compañeros de la estación empezaron a invitarme a las células del PC. (...) Al principio me daba sueño leer esa obra [El Capital]. Entonces supe que hay clases sociales. (...) La historia de la humanidad ha sido una constante lucha de clases. (...) los comunistas, como vanguardia consciente de los proletarios, deben organizar y dirigir la lucha para emanciparse de la burguesía. (...) decidí combatir a los líderes "charros" de la CTM, y en el periódico *Lucha* denuncio las arbitrariedades que se cometen contra los ferrocarrileros. (...) les dicen "charros" a los líderes que pactan con el gobierno. (...) El Plan del Sureste se elaboró en Veracruz y proponía: [entre otras cosas] pedir más aumento salarial del que se ofrecía a los trabajadores (...) Actúo pero tengo dudas. La lucha sindical no es suficiente. Lenin diría que los movimientos por aumentos salariales y prestaciones son "espontáneos y economistas". Hacía falta una estrategia (...) para rebasar esa etapa en la que sólo nos conformábamos con logros econó-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> micos. (...) "¡Es comunista!", decían, y esa sola palabra da pavor a quienes ignoran lo que significa. Según el diccionario, el comunismo es un "Conjunto de doctrinas económicas y políticas en las que se sostiene que todas las cosas son por naturaleza comunes a todos los hombres y, por esa razón, se desconoce la propiedad privada." (...) ¡Eso es lo que muchos no entienden! Que los bienes de producción, el capital, las máquinas, beneficiarían a todos y no a una sola clase, la burguesía (Mata Navarrete, 2015: 152-165).

Hay una postura del Vallejo en *Todos vamos en el tren* que parece provenir de una lectura puntual de las ideas de Eduardo Galeano respecto a la forma en que se tendieron líneas de ferrocarril a modo de venas abiertas para extraer las materias primas del territorio mexicano:

> VALLEJO: En nuestro país se construyó el sistema ferrocarrilero con otra intención. Los Estados Unidos necesitaban penetrar en las diversas zonas de México. Apoderarse de la riqueza natural. Transportarla a sus fábricas procesadoras aquí mismo o directamente al norte. (...) En 1881, más de mil ferrocarrileros se declararon en huelga en Toluca. Eran maltratados por los ingenieros estadounidenses. Fue la primera huelga (Mata Navarrete, 2015: 156-157).

El Vallejo de *Todos vamos en el tren* le habla a los estudiantes de hoy:

> VALLEJO: Los movimientos estudiantiles han procreado al nuevo "hombre ideológico". Sus luchas han tenido lugar cuando la mayor parte de la gente acepta el "orden establecido" (...) Los estudiantes se sienten segregados, alienados por la sociedad que los rodea. (...) Su movimiento es generacional. (...) Continúa preparándote. (...) Puedes convertir tu idealismo, con plena conciencia de él, en una gran fuerza para un cambio histórico (Mata Navarrete, 2015: 159-160).

Cuando Ema le recuerda que durante un plantón las esposas de los ferrocarrileros, junto con sus hijos, se acostaron en los rieles para detener los trenes, el Vallejo de *Todos vamos en el tren* se dirige a ella con un discurso feminista que difícilmente cabría encontrar en el verdadero Demetrio Vallejo:

> VALLEJO: Veo que has empezado a reflexionar sobre tu situación. Es difícil que te opongas al sistema económico como individuo. Debes unirte a otras que están en tu misma situación. Tienes una doble función que cumplir: como asalariada y como ama de casa. Eres doble mujer. Haces doble jornada. Dejas los problemas del empleo y entras a las lides familiares. Es difícil que pienses en ti. Trata de hacerlo. Otras mujeres te marcarán la pauta porque ellas ya empezaron. El primer antagonismo de clases en la historia fue entre el hombre y la mujer. Hay opresión hacia el sexo femenino. Debes liberarte primero de las cadenas culturales para poder ser libre en el aspecto material. (...) Como mujer, puedes unirte a otras que exigen cambios: salarios y oportunidades iguales para ambos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> sexos, revisión de leyes sobre el aborto, participación del varón en el control de la natalidad, más centros de atención infantil. Hay diversas corrientes de pensamiento y acción. El voto solo no ayudará a solucionar los problemas de las mujeres (Mata Navarrete, 2015: 160-161).

Al recordar que el líder ferrocarrilero fue encarcelado acusado de disolución social, la periodista le pregunta por qué no aceptó el indulto cuando varios de sus compañeros de prisión: Siqueiros, Campa, Encina, sí lo hicieron. El Vallejo de *Todos vamos en el tren* da muestra de una inquebrantable integridad ideológica:

> VALLEJO: Porque era como claudicar. Con el perdón tenía que aceptar que estaba fuera de la ley. Yo pedía que desapareciera el delito de disolución social. No que me perdonaran. (...) Luego se derogó este delito. Salí en libertad (Mata Navarrete, 2015: 165).

El asalto al cuartel militar de Ciudad Madera Chihuahua

Entre finales de 1963 y el 23 de septiembre de 1965, miembros activos de la Unión General de Obreros y Campesinos de México, Arturo Gámiz García y Pablo Gómez Ramírez, al frente del Movimiento Democrático de la Sierra de Madera y a la cabeza de numerosos estudiantes normalistas y universitarios, profesores y colonos, obreros y campesinos, conforman el Grupo Popular Guerrillero, cuyo método de lucha para lograr el cambio revolucionario consistía, entre otras acciones, en realizar mítines, marchas, paradas en lugares públicos e invasiones de predios, en prácticamente todo el territorio chihuahuense, donde existían solicitudes de dotación de tierras y ampliación ejidal que no eran atendidas, así como poner en práctica estrategias encaminadas a resistir los continuos desalojos de los policías y otros actos hostiles, abusos cometidos por el ejército, cateos y detenciones ilegales, tortura a rancheros, mujeres y niños, robo de animales, destrucción de sembradíos, atropellos, detenciones ilegales, por mandato del propio gobernador del Estado, general Práxedes Giner Durán, quien había ordenado a los soldados de la 5.ta Zona Militar que persiguieran a aquellos alzados a quienes consideraba no un grupo guerrillero de ideología marxista, sino delincuentes comunes, acusados de asesinato y de robo de ganado.

Tras numerosos enfrentamientos, el Grupo Popular Guerrillero, que para entonces había conseguido instalarse en el municipio de Madera –inspirado en el asalto al cuartel Moncada que lleva a cabo la Revolución Cubana el 26 de julio de 1953–, decide atacar el 23 de septiembre de 1965,el cuartel militar de Ciudad Madera.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Asalto al Cuartel Madera, de Micaela Solís

Asalto al Cuartel Madera (inédita), de Micaela Solís, es la versión teatral basada en las novelas *Las armas del alba* (2003, Joaquín Mortiz, México) y *Las mujeres del alba* (2010, Grijalbo Mondadori, México) –junto con la inédita *Las armas del alba*, conforman la trilogía que el escritor Carlos Montemayor dedica a analizar el asalto al cuartel de Ciudad Madera, incidente ocurrido en 1965, antecedente directo de la Liga 23 de Septiembre, que operó durante muchos años en la sierra de Chihuahua y en muchos puntos de la geografía nacional–.

La obra, por una parte, es fiel al espíritu de ese activista social chihuahuense que fue Carlos Montemayor, cuyo ideario del bien común lo constituye como fiel defensor de las comunidades indígenas y de los grupos más vulnerables de México; y, por otra, la oportunidad que se brinda Micaela Solís a sí misma y a su condición de mujer para reflexionar acerca de un suceso en el cual están implicadas, por ser activistas ellas mismas o en su calidad de esposas, madres, hermanas, hijas, mujeres, en fin, de quienes participan y mueren en el asalto, o de quienes, al salir providencialmente ilesos, son perseguidos como animales de presa, hasta ser más tarde cazados, aprehendidos, torturados y finalmente ejecutados y arrojados en una fosa común, con lujo de escarnio, en la confusión de cadáveres; vale decir, en el más cruel anonimato.

> ALMA-HIJA (*Narra*): Mi mamá no hablaba mucho, solo pensaba y pensaba; pero estuvo presente al otro día, como toda su vida, en la causa. No se quedó con la experiencia de su esposo sacrificado. Siguió en la actividad como maestra, como fundadora de colonias proletarias, de escuelas populares. Ha sido luchadora social toda su vida (Solís, s. F notas de copia electrónica).

Una estoica prisionera relata el cautiverio y la tortura a que la someten, para que confiese dónde están escondidos los guerrilleros:

> MUJER: Se me había adormecido el cuerpo por lo hinchado. El charco en el que estaba tirada creo que era mi propia sangre y mis orines. Me habían echado agua mineral en la nariz, quemado con cigarros, dado puñetazos en todo el cuerpo, vareado las plantas de los pies. De tanto ardor no las sentía ya, como que el cuerpo se le acaba el sentir. Aunque el dolor ya lo conocía. Cuando se pare se abren los huesos, los nervios se estiran y el vientre se descuaja. ¿Qué nos van a enseñar los hombres sobre el dolor a las mujeres? (Solís, s. f.).

El discurso feminista pone el énfasis en los machos que discriminan, marginan y excluyen la participación de las mujeres:

> MUJER 3: Es típico de los hombres hacer mofa cuando se presentan estas situaciones de género. (...) No voy a echar rollo teórico. Nada más pido que recordemos la participación de las mujeres en las Revolución Mexicana, en la Guerra de

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> Independencia, en la Revolución Cubana. Y pongan tantos etcéteras como luchas de liberación conozcan, desde el principio de la historia. (...) ¿Quiénes dan el soporte logístico en la lucha? ¿Quiénes son las perseguidas, las violadas, las torturadas? Está comprobado que la represión es peor para las mujeres en las guerras y en las revoluciones. No nos vengan con que somos débiles, por favor. No sean ignorantes (Solís, s. f.).

También es una mujer la madre, quien hace ver al lector la influencia y la convicción que despertaba entonces –y sigue haciéndolo hoy en los jóvenes– el pensamiento de izquierda, al grado de decidirlos a ofrendarse en sacrificio en pos de sacudir o hacer estremecer, al menos, el aparentemente inconmovible edificio de las superestructuras gubernamentales.

> ESPERANZA: (...) tenía la carta de despedida que nos había mandado nuestro hijo unos días antes; en un momento pesé que podría encontrar una pista en ella. Luego busqué en sus cosas, sus libros: toda la colección de la obra de Lenin, Marx, Trotsky, el Che, Mao Tse-Tung... Leí enfebrecida fragmentos, sus biografías; hojeaba las páginas de sus obras, me detenía en alguna cita, alguno de los muchos subrayados, en sus anotaciones a los márgenes. Me ahogaba al ver en su caligrafía sus rasgos, su pulso... Fue una locura de todo un día para concluir que si no lo encontraba físicamente, si no lo volvía a ver, lo había encontrado en sus aspiraciones (Solís, s. f.).

A una de las principales razones de este despertar ideológico hay que ubicarla en la influencia educativa que las escuelas normales rurales estimulan en los jóvenes estudiantes que, en diversas regiones del país, se preparan para ser mentores de las nuevas generaciones y mientras tanto se disponen a ser protagonistas de sus propias convicciones políticas.

> HERCULANA: ¿De qué se trató la revolución de Pancho Villa en la que lucharon nuestros tatas, si quedamos igual o peor? (...) los revolucionarios estamos hoy aquí en esta lucha. Esos cabrones (...) estorban nuestro trabajo de agricultores para quedarse con nuestros solares. (...) Vean cómo tratan a los pobres indios (...) Los han arrumbado al puro caliche de la sierra donde malhaya la cosa que puedan sembrar. Así los matan de hambre en los aserraderos, en las minas, en su fábrica de sotol donde (...) los humillan, les violan a sus hijas. (...) nuestros hijos y nietos tienen que estudiar para que prosperen, para que sean hombres de bien. ¿Y qué pasa? No tenemos escuelas y a los pocos profesores que llegan por nuestros rumbos los persiguen. Válgame Dios, tan buenos profesores que tenemos, qué desperdicio.
> JOVEN 1: Aquí estamos algunos compañeros estudiantes y líderes agrarios, que nos hemos visto en la necesidad de actuar en la clandestinidad, debido a las órdenes de aprehensión que hay contra nosotros. (...) Ellos nos han declarado la guerra. (...) han recurrido a torturar, inclusive a niños, y a violar mujeres. A

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> los detenidos, cual chivos expiatorios, los cuelgan de los brazos, los golpean, les cortan la piel, los queman, los tiran de los pies desde un helicóptero, entre muchas otras monstruosidades. Sin embargo, no han logrado ni tantita así de información (...) y cada vez más se solidariza con nosotros la base campesina. (...) No debemos ahora parar las invasiones y las marchas (...) Al contrario, debemos intensificarlas para lograr la cobertura de masas que necesitamos (Solís, s. f.).

La convicción ideológica de los participantes está fuera de toda duda.

> MARTÍN: A la lucha armada (...) no se entra porque estemos desesperados... No. O porque queremos ser redentores sacrificiales del pueblo, convertirnos en héroes y pasar a la historia (...) A la lucha se entra (...) porque se está convencido o convencida de ser sujeto de la historia (...) el proceso de la lucha revolucionaria es un proceso largo, que de manera dialéctica, va generando cambios en todas direcciones, en todas las formas de liberación (Solís, s. f.).

Sin embargo, entonces como ahora, el autoritarismo de Estado no está ni remotamente inclinado a transigir, repudia a quienes, como Pablo Gómez Ramírez, médico y exprofesor de las normales rurales de Salaices y Saucillo, se atreven a cuestionar sus asimétricas políticas agrarias y laborales.

> GINER DURÁN: Puro cabrón normalista. Desde el 56 están chingando con sus movilizaciones. (...) juntaron cien mil estudiantes de todo el país con huelgas generales, que se resolvieron a cada quien por separado. En Chihuahua, desde lo del profesor Luján Adame, andan alborotando con las invasiones de tierras y las famosas marchas. Y ahora estos muchachitos pendejos, en vez de ponerse a estudiar, a trabajar, a ser útiles, vienen con la novedad de levantarse en armas. Esta vez sí tenemos un motivo claro para que en todo el país se cierren definitivamente todas las normales rurales y sus internados, porque de ahí vienen estas revueltas de gavilleros. (...) Lo mejor sería convertir todas esas escuelas en criaderos de cerdos. Lo vengo diciendo desde hace mucho. A ver cuándo lo entiende la presidencia de la República (Solís, s. f.).

El ataque estaba planeado que lo realizaran tres grupos, con un total de cuarenta guerrilleros; sin embargo, el día de la operación dos de los tres grupos se pierden en la sierra, por lo que únicamente 15 guerrilleros efectúan el asalto y son derrotados. El ejército emprendió una persecución de los sobrevivientes al asalto con cuatro jets de la Fuerza Aérea Mexicana y la participación de alrededor de cincuenta paracaidistas con equipo de combate, acciones represivas que se reforzaron con centenares de solados de las zonas militares de Chihuahua y Sonora, quienes procedieron de inmediato a revisar y a catear todas las casas de la ciudad de Madera y a llevar a cabo detenciones e interrogatorios arbitrarios, tortura e incomunicación de personas relacionadas o confundidas con los guerrilleros.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

José Revueltas y el movimiento estudiantil del 68

La trayectoria de José Revueltas está jalonada por una larga sucesión de reconsideraciones de índole ideológica. Milita en el Partido Comunista Mexicano (PCM) de 1920 a 1943, año, este último, en que fue expulsado. En 1947 se integra al Partido Popular (PP) y en 1955 lo abandona y reingresa al PCM, del cual es nuevamente expulsado en 1960, junto a un grupo de seguidores, quienes ingresan al Partido Obrero y Campesino Mexicano (POCM), solo para renunciar unos meses después y fundar, el 4 de septiembre de ese mismo año, la Liga Leninista Espartaco (LLE), donde editan la revista *Espartaco*. Otro cambio radical en su ideología ocurre después de su expulsión de la Liga Espartaco en 1963, cuando profundiza en el trotskismo y se distancia de los grupos espartaquistas, quienes tienden en la dirección de Mao Tse-Tung. En 1968, a través del comité de huelga de la Facultad de Filosofía y Letras, Revueltas milita en el movimiento estudiantil y a causa de ello es encarcelado.

Las condiciones requeridas forma parte del cuarteto *Un aire de familia* (2006), donde Enrique Mijares dedica a subrayar el relieve ideológico de los miembros de la familia Revueltas, cuyas existencias y producción artística estuvieron marcadas por una clara postura de izquierda. Fermín: pintor, militante en el Grupo 30–30, colaborador en el periódico *El Machete* y miembro del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), cuyo ideario consistía en colectivizar el trabajo muralístico mexicano, lograr un arte público y desarrollar una estética de inspiración socialista. Silvestre: violinista, músico, compositor, cuyo modo de vivir fue siempre consecuente con sus criterios sociales y sus convicciones políticas, un revolucionario incorruptible que jamás cedió a la seducción del poder público. Rosaura: actriz que trabajó en el Berliner Ensemble bajo la dirección de Bertold Brecht, participó en las brigadas en la Cuba revolucionaria, donde impartió la técnica brechtiana y dirigió y actuó en *El círculo de tiza caucasiano*, y más tarde fue expulsada de Estados Unidos por su participación como actriz en la película *La sal de la tierra*, cuyo tema es la huelga de unos mineros de origen mexicano que buscan equiparar sus derechos a los de los obreros anglos.

Si bien *Las condiciones requeridas* pone énfasis en la estancia de José Revueltas en Lecumberri, la obra es una suerte de síntesis curricular del protagonista a través de las referencias sustancialmente autobiográficas localizadas en muchas páginas de su ingente producción literaria, novelas, cuentos, guiones de cine, ensayos... de manera particular en *Pico Pérez en la hoguera*, obra teatral escrita a mediados de los 50, donde Revueltas "rinde homenaje a José Rubén Romero y a Teresa Urrea, la Santa de Cabora, que inspiró la rebelión de Tomóchic, en Chihuahua" (Rascón Banda, 2006: 13). Pico Pérez, el protagonista, es un obvio retrato del autor, en tanto que Revueltas escribe el personaje denominado La Santa de Tepalcatlalpan, con la intención, nunca realizada, de que fuera interpretado por su hermana Rosaura.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Las similitudes son evidentes, tanto entre una y otra obra, como entre la realidad biográfica de José Revueltas y la ficción escénica de Pico Pérez.

> PERIODISTA: "El individuo llamado José Revueltas, prófugo de la justicia, acusado de los delitos de asonada, incitación a la rebeldía, asociación delictuosa, motín, sedición, conspiración, homicidio colectivo, lesiones contra agentes de la autoridad, robo de uso..." (*A José*): ¿Qué cosa es robo de uso?
> JOSÉ: Nunca he sabido lo que significa esa acusación. (...)
> SANTA (En la celda del convento. *Leyendo*): "...despojo, acopio de armas, resistencia de particulares, atentado a las vías generales de comunicación y disolución social..." (*A Pico Pérez disfrazado de Fraile)*: ¡Qué barbaridad! ¿Cómo pueden colgarle tantos delitos a un solo hombre? ¡Qué falta de inventiva! ¡El tirano confunde la imaginación con la locura! Por supuesto que Pico Pérez es inocente... ¿no?
> PICO: Pobre, réprobo, perseguido por la justicia, eterno rebelde... si algún delito tiene Pico Pérez es uno que no está registrado en el código: El de "desilusión" social. Ése sí ni quién se lo quite (Mijares, 2006: 61).

El José de *Las condiciones requeridas* da voz también a muchas de las afirmaciones ideológicas, postulados éticos y pensamiento dialéctico que Revueltas manifiesta durante las innumerables entrevistas realizadas por importantes periodistas, investigadores y escritores, la mayoría de las cuales ha sido compilada por Andrea Revueltas y Philippe Cheron en *Conversaciones con José Revueltas* (2001).

> JOSÉ: (...) Un escritor es el crítico de la realidad. Pero esa crítica debe ser inadvertida, porque si la haces obvia: el capitalista malo y el obrero bueno, no eres dialéctico. Penetrar en la realidad depende de la pluralidad de posiciones individuales. (...) Nosotros, los que creemos en el aquí y el ahora de la muerte, en el lado moridor, pensamos que nuestra muerte no es individual sino que está ligada a la vida de los demás. (...) Yo siempre tomo a las cárceles como una especie de beca que me dan para ponerme a estudiar. Los compañeros del Socorro Rojo me llevaban algunos libros a la cárcel. Así me hice más o menos marxista. Los principios del internacionalismo me acercaron a la teoría comunista. (...) para no hacer un marxismo de importación y repetición de fórmulas, yo tuve la necesidad de adaptarlo a la realidad nacional, a las condiciones objetivas de nuestro país con respecto al mundo. (...) Lo más importante para mí es la libertad entendida como el derecho de objeción, de discrepancia, el derecho a la crítica. (...) cuando digo escepticismo hablo de algo muy distinto al pesimismo. El pesimista no cree en nada. El escéptico duda, pero cree. Qué importante es aprender a dudar. Cuando escribo siempre dudo, no sé si mis personajes son buenos o malos, no los enjuicio. Me encanta no tener dirección, abrir puerta tras puerta conforme voy llegando a ellas. (...) Me preocupa Dios en el sentido de que existe en el hombre y no fuera de él. Me preocupa como

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> realidad objetiva, como existencia social, como sociología; no como un Dios por encima de los hombres o por encima de la naturaleza. Dios está en la tierra (Mijares, 2006: 59-66).

Interesa conocer, a través de José Revueltas, las distinciones carcelarias que existen entre los presos comunes y los presos políticos.

> PERIODISTA: Así que dentro de la cárcel también hay categorías.
> JOSÉ: Todos los comandos, mayordomos y dirigentes de las crujías forman la elite de poder. Los traficantes de drogas tienen en la cárcel una situación inmejorable. Compran privilegios. A veces pueden salir de noche, siempre y cuando regresen a pasar lista. Como en un hotel, ni más ni menos. (...) [Los presos políticos estamos] sometidos a una constante vigilancia; interceptan y leen los materiales escritos que intercambiamos; no nos permiten ver a los colegas y alumnos de las otras crujías. La huelga de hambre es el único procedimiento que tiene a su alcance un preso político cuando trata de defender su dignidad e integridad humana. (...) La cárcel por motivos políticos me fortalece. Me da un gran vigor (Mijares, 2006: 62-63).1

José Revueltas asume el liderazgo del movimiento estudiantil en razón de una estrategia que lo identifica como un militante convencido de la solidaridad.

> PERIODISTA: ¿No cree que su presencia perjudicó al movimiento estudiantil del 68?
> JOSÉ: ¿Porque soy comunista? La palabra comunista ha sido degradada por el estalinismo e identifica a los comunistas con todos los métodos de persecución y militarismo. Si me permite un juego de palabras, le digo que el movimiento estudiantil lucha sustancialmente contra el estalinismo del PRI y del gobierno, que se escudan en una revolución a la cual han traicionado y a la que dicen representar.
> PERIODISTA: Pero usted declaró que era el líder y que encabezaba el movimiento. ¿Por qué cargar con la culpa de todo y echarse encima, como Cristo, todos los delitos del mundo?
> JOSÉ: Jamás pretendí presentarme ante nadie en la grotesca actitud de jefe. Mis interrogadores necesitaban ese jefe y ante ellos, yo parecía reunir *las condiciones requeridas*. No tuve la menor vacilación en asumir la dirección del movimiento y de aceptar toda la responsabilidad y todas las consecuencias, a fin de poner a salvo a los demás participantes, en especial, a los jóvenes (Mijares, 2006: 67).

Es claro su ideario político en relación a las nuevas generaciones de estudiantes universitarios, y clara también la sensación de impotencia y rabia frente a la matanza consumada en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

1 Lo que se ha colocado entre corchetes es nuestro.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> JOSÉ: La universidad es la conciencia de México. Los estudiantes representan el único escape de conciencia en un país donde el pensamiento está monopolizado por un Estado que reprime toda oposición. (...) Ninguno de ellos llegaba todavía a los treinta años y por eso murieron en Tlatelolco, por eso están desaparecidos o encarcelados... por eso, por ser jóvenes. Qué profunda esperanza encierra el hecho sencillo de su muerte, de su sacrificio. Y el país está muerto o prisionero con ellos. Ellos son el otro rostro de México. Algo superior a ellos, superior a sus pobres músculos, a sus pobres seres con sangre, se levantará al final para liberarlos. Son una herida que permanece abierta y sangrante en la conciencia de México. Han pasado los años, pero esto no es cosa del transcurrir del tiempo, sino del transcurrir de la justicia histórica: sólo ella puede cerrar esta herida. No obstante, ni la justicia histórica, ni nadie, ni nada podrá borrar este recuerdo: será siempre un acta de acusación y una condena. Hoy, la pregunta acusatoria sigue sin respuesta: ¿cómo fue posible una acción tan criminal y monstruosa, tan increíble, irracional y estúpida, como la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968? (Mijares, 2006: 68-70).

Otras obras dramáticas

También relacionadas con el tema de la guerrilla de izquierda en México, aunque no ya de carácter apologético centrado en el perfil biográfico de los protagonistas, hay algunas obras que se desprenden de los hechos históricos propiamente dichos para encarar la ficción como herramienta para mover las conciencias en sentido social. De Víctor Hugo Rascón Banda: *El baile de los montañeses*, *La víbora* y el monólogo de Amanda Campos en *Sazón de mujer*.

Tras el fracaso del asalto al cuartel de Madera, los sobrevivientes del Grupo Popular Guerrillero, reunidos en la capital del país, dispuestos a continuar la lucha armada, deciden fundar el Movimiento 23 de Septiembre (M23), que poco después da origen a la Liga 23 de Septiembre (LC23S), movimiento guerrillero marxista-leninista urbano, organización político-militar que de manera clandestina luchó por la creación de un partido y de un ejército, que se funda el 15 de marzo de 1973 en Guadalajara, Jalisco, con el propósito de unificar a todas las organizaciones revolucionarias del momento y construir una fuerza política que le diera dirección revolucionaria a las diferentes luchas país.

La LC23S estuvo activa en gran parte del territorio mexicano entre 1973 y 1983. Su desintegración se debió tanto a la falta de una dirección política en los últimos años como a los embates de la Brigada Blanca y del grupo Jaguar, grupos de choque creados por órdenes del Estado para perseguir, desaparecer y exterminar a la liga.

Este periodo, en el que operaron activamente unos treinta grupos guerrilleros en el país y que fue sistemáticamente combatido por el gobierno, recibe el nombre de Guerra Sucia, un periodo negro que es poco conocido y no figura en la historia nacional, debido, principalmente, a que el partido en el poder y

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

una prensa cómplice de los militares que le prestó una nula cobertura han ocultado o eliminado la información relacionada con la multitud de muertos y desaparecidos que la represión de Estado ha generado y cuyos alcances llegan hasta nuestros días, si bien mediatizados por un clima enrarecido por multitud de secuestros, desapariciones y ejecuciones atribuidos mayoritariamente al crimen organizado. A pesar de ello, la literatura, y en particular la dramaturgia, se ha ocupado de reflexionar acerca de los movimientos guerrilleros de esa etapa oscura, en gran parte propiciados por la misión inculcadora de las escuelas normales rurales de maestros.

> VHRB: Me mandaron a estudiar a una secundaria anexa a la Normal más socialista de todos los tiempos en México, la que formó a los guerrilleros, de ahí surgió la Guerrilla de Madera. Muchos de los integrantes de la Liga 23 de Septiembre salieron de ahí. La Normal socialista y la Secundaria socialista me hicieron sensible al dolor ajeno. De ahí nos mandaron a las comunidades agrarias, a los ejidos, a denunciar a los caciques. Nosotros queríamos cambiar el mundo, queríamos un mundo mejor (Galicia, 2007: 157).

Dramaturgo relevante que se ocupa de registrar esa etapa convulsa de movimientos sociales y afán revolucionario es Víctor Hugo Rascón Banda. Entre las obras de Rascón Banda que se ocupan de ese periodo, hay tres textos emblemáticos: *El baile de los montañeses*, *La víbora* y el monólogo de Amanda Campos en *Sazón de mujer*.

> *El baile de los montañeses* es la obra de Rascón Banda más articulada y más comprometida con los conflictos sociales y los movimientos guerrilleros ya no sólo mexicanos sino en toda Latinoamérica. Es, a la vez, una obra en la que resuenan los diferentes discursos que se forjan en el caldero latinoamericano de los años de las dictaduras militares (Alcántara, 2010: 31).

Es la propia voz de Rascón Banda la que se ocupa de sintetizar el contenido y el propósito de *La víbora* y lamenta la indolencia de las nuevas generaciones ante la cruenta problemática social que vive el país.

> Eran los tiempos de la Liga 23 de septiembre y de los movimientos guerrilleros de Guerrero y Oaxaca, cuando todos simpatizábamos con sus luchas y nos sentíamos comprometidos con el cambio social. En la época actual, algo ha pasado con la sociedad y con la comunidad teatral. (...) A nadie parece interesarle una obra que hable de la guerrilla como solución a los problemas del país y a nadie parece conmoverle el sacrificio de jóvenes estudiantes por un ideal (Rascón Banda, 2010: 9).

En cuanto al monólogo de una de las tres protagonistas de *Sazón de mujer*, en Amanda Campos encontramos una mujer vestida de tarahumara no para

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

disfrazarse, sino para asumir una nueva causa y mantener vigente la denuncia por esa herida lacerante que es la marginación y el rezago que cotidianamente va reduciendo y diezmando a los pueblos indios de México. Ella admite claramente su pasada militancia contestataria, y por ello es paradigma imperecedero de la subversión.

El rumor del incendio de Lagartijas tiradas al sol

Entre los espectáculos concebidos acerca de la influencia que los movimientos de izquierda han tenido en los teatristas jóvenes, hay una puesta en escena que de alguna manera compila los puntos culminantes de todas décadas del siglo pasado en que la guerrilla tuvo presencia en México: *El rumor del incendio*, del grupo Lagartijas tiradas al sol.

Empleando un dispositivo hipertextual donde se combinan los recursos de la instalación con lo multimedia, en *El rumor del incendio* la alusión constante al documento hace que el espectador no pierda de vista la realidad, la suya propia, a través de la realidad aludida en escena, una que es producto de la exhaustiva investigación sobre las guerrillas ocurridas en el México del siglo pasado y que se cuenta a través del testimonio de las muchas injusticias, persecuciones y encarcelamientos experimentados por Margarita Urías Hermosillo, a quien Luisa interpreta y que, al final, 'se sabe', la involucra personalmente, puesto que los espectadores "infieren" que ella (Luisa) es la hija (de la guerrillera Margarita) aludida en el transcurso de la puesta en escena.

El espectador queda impactado con la revelación y este recurso de interposición o superposición de identidades opera como mecanismo de recursividad que catapulta al receptor en una dinámica de segunda lectura o rebobinado con fines de recreación personalizada, una suerte de distanciamiento que remite de inmediato a la reflexión y al intercambio del espectador con aquello que mira.

De esa manera, dado que la intención de *El rumor del incendio* es poner en perspectiva los levantamientos guerrilleros que se desarrollan en todo el país durante la llamada Guerra Sucia (décadas del 60 y 70), así como las manifestaciones sociales que en la Ciudad de México son encabezadas por los estudiantes durante los aciagos años 68 y 70, el espectador, ubicado en el arranque del milenio digital, merced al mencionado recurso de segunda lectura, se ve enseguida envuelto en un replanteamiento de su propia postura frente al espectro social que lo rodea: el alzamiento neozapatista que estalla a mediados de los 90 en Chiapas y el operativo militar México Seguro, ordenado por Fox para atacar a los zetas en la frontera de Tamaulipas con Estados Unidos, que tuvo como consecuencia inmediata la proliferación cruenta de cabezas cortadas y la guerra de cárteles generalizada en todo el país, en la que supuestamente se enfrentan sin tregua el Estado y el crimen organizado, situación de violencia e inseguridad que se ha prolongado desde entonces a la fecha, con

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

su indiscernible caudal de millares de muertos y desaparecidos: Tlatelolco, Aguas Blancas, Ayotzinapa, Tlatlaya, Nochixtlán.

Alejandro Román y la normal de Ayotzinapa

Premio de dramaturgia en el Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2015, *Los fusilamientos* (2016), de Alejandro Román, expone la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, cuyo virtual sepulcro al aire libre, sustentado por los diferentes estratos de gobierno, los ubica disueltos en las cenizas de un remoto basurero, mientras que, tanto en la esperanza cotidiana de sus incrédulos progenitores como en la conciencia popular de los ciudadanos que desconfían de la justicia pública, los jóvenes desaparecidos continúan vivos.

César, personaje axial, síntesis y emblema de este sistema dramático –aunque su rostro esté plasmado innumerables veces en las mantas que portan en las sucesivas, masivas y hasta ahora inútiles manifestaciones los padres de los 43 estudiantes desaparecidos–, pertenece a esa legión de seres inefables que permanecen en el rincón de los héroes olvidados, en el anonimato de los luchadores sociales y los defensores de los principios universales del hombre, quienes, a causa de su ideario, son sometidos a la marginación y silenciados por acción ciega de un sistema represor.

Preciso es mencionar que la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, ubicada en el estado mexicano que lleva el nombre del héroe de la independencia Vicente Guerrero, está asociada de manera entrañable a Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, dos figuras imprescindibles a la hora de estudiar las luchas sociales y las guerrillas que operaron en la sierra de Guerrero y Oaxaca durante los 60 del siglo pasado; dos hombres relegados, dos hombres olvidados e invisibilizados por la historia oficial de México, que, si bien no son mencionados de forma expresa en la obra, sus nombres y su participación gravitan en el contexto histórico de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos y, por ello, imbuidos del carácter ideológico y la rebeldía ante la injusticia social que tradicionalmente distinguen no únicamente a dicha institución educativa, sino a todas aquellas normales rurales de las que surgieron, en el norte de México, movimientos insurgentes tales como la Liga 23 de Septiembre, que, acaso por sus principios ideológicos y sus propósitos comunitarios, fueron sistemáticamente sofocados mediante multitudinarias desapariciones denominadas Guerra Sucia. Como es habitual en la historia sangrienta de los movimientos sociales, en México estos crímenes permanecen sin explicación ni justicia.

César es, pues, uno de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos: "Siempre pensaba que de grande quería ser maestro. Un buen maestro que cambiara a este país desde las aulas y no con las balas..." (Román, 2016: 48).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> CÉSAR: Es nuestra iniciación en la normal de maestros Todos los de nuevo ingreso como yo empezamos así tomando autobuses y boteando para la marcha en México Las matanza del dos de octubre es uno de nuestros estandartes Aquellos compas, igual que nosotros, soñaban con un mundo más justo (...) Eso voy pensando mientras leo mi libro *Operación masacre* (Román, 2016: 46-47).

Giño bibliográfico propio del proceso de investigación de la estructura hipertextual, la referencia a *Operación masacre*, novela de Rodolfo Walsh, es, en muchos sentidos, significativa para la construcción dramática de *Los fusilamientos* y sostén ideológico de los propósitos sociales de la educación que reciben los estudiantes en la Normal Rural. Precisamente, para enfatizar el contenido ideológico del recurso dramático, el libro en cuestión se lo regala a César su maestro de filosofía. Para escribirlo, Walsh se basa en el testimonio de uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de prisioneros peronistas, cometidos en 1956, durante la dictadura cívico-militar autodenominada Revolución Liberadora, a la que el pueblo se refiere irónicamente como 'revolución fusiladora'. "Cinco civiles sospechosos de estar en el alzamiento son fusilados en un terreno descampado..." (Román, 2016: 70). Los asesinatos ocurren precisamente en los basurales del barrio José León Suárez en Buenos Aires, nueva coincidencia con el basurero en el que son convertidos en cenizas los 43 normalistas de Ayotzinapa.

Por su parte, respecto al movimiento estudiantil del 68, César tiene como informante a un vecino, el cual formaba parte de los asesinos durante la masacre de Tlatelolco.

> CÉSAR: Un viejo despreciable (...) un engranaje más de esa máquina asesina Estaba tan ansioso de cumplir las órdenes de sus altos mandos Con cada caído su sed de sangre aumentaba (...) Hasta que se le encasquilló su rifle Al tratar de hacerlo funcionar un disparo le hirió el brazo y fue trasladado como héroe en una ambulancia Mientras que a los cientos de caídos sin vida los arrojaban como basura dentro de camiones de volteo Ahí fue cuando el vecino nos habló de las fosas comunes [y] de los hornos crematorios del ejército (...) ¿En qué mente cabe fabricar un horno crematorio para incinerar inocentes? (Román, 2016: 37-48).

Ninguna de las supuestas líneas de investigación ha logrado dilucidar hasta la fecha quiénes dispararon y por qué razón: ¿policías municipales, estatales o federales? ¿Es el Ejército o la Marina? Tampoco se ha establecido con meridiana claridad si quienes los ultiman lo hacen porque confunden a los jóvenes con miembros de un cártel enemigo, si los creen "rojos" o "pelones", si son grupos rivales que compiten por la plaza o si solo quieren arrebatarles el autobús que han abordado y que, sin saberlo ellos, puede estar cargado con droga.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Por su valor paradigmático, las referencias establecidas en *Los fusilamientos* invocan todas las masacres perpetradas en la historia de la humanidad, que sin duda acuden en rápida sucesión a la mente de los lectores/espectadores, quienes, merced a esa capacidad referencial, encontrarán relación con los innumerables crímenes recientes; por ejemplo, de Aguas Blancas y Nochixtlán, así como las desapariciones forzadas y los asesinatos tumultuarios que han ocurrido y ocurren en el mundo a lo largo y a lo ancho del tiempo, en particular los consumados durante las dictaduras latinoamericanas –en la Villa Grimaldi chilena, por citar solo un caso– y durante los movimientos sociales que han sido brutalmente reprimidos en todos los puntos cardinales del planeta; entre ellos, los que suceden en Europa durante el emblemático año 68: el mayo de París y la Primavera de Praga.

Bibliografía

Alcántara, José Ramón. 2010. "La guerrilla mexicana en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda", en Enrique Mijares, *Umbral de la memoria. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda.T. IV. La vocación social*. Chihuahua, Ichicult.

Galicia, Rocío. 2007. *Dramaturgia en contexto I, diálogo con veinte dramaturgos del norte de México*. México, INBA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.

Mata Navarrete, Natalia. 2015. "Todos vamos en el tren", en Enrique Mijares (comp.), *Teoría y creación dramática*. Durango, Espacio Vacío/UJED. Pp. 145-169.

Mijares, Enrique. 2006. "Las condiciones requeridas", en *Un aire de familia*. Druango, IMAC. Pp. 55-70.

————. 2015. Enrique Mijares (comp.), *Teoría y creación dramática*. Durango, Espacio Vacío/UJED.

Rascón Banda, Víctor Hugo. 2006. "Retrato en cuatro tiempos", prólogo en Mijares, E. *Un aire de familia*. IMAC, Durango, pp. 9-14

Revueltas Andrea – Philippe Cheron (comps.) (2001). *Conversaciones con José Revueltas*. México, ERA.

Revueltas, José. 1984. "Pico Pérez en la hoguera", en *El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)*. México, ERA. Pp. 129-187.

Román, Alejandro. 2016. *Los fusilamientos*. Toluca, México: Fondo Editorial del Estado de México.

Solís, Micaela. s. f. *Asalto al Cuartel Madera* [obra literaria inédita].

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Conferencia Plenaria

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Vanguardia histórica teatral y transformación de la vida: autonomía, nueva instrumentalidad del arte y ancilarización

Jorge Dubatti (IAE/FFyL-UBA)
jorgeadubatti@hotmail.com

En el proyecto UBACyT 2014-2017 "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)",[1] venimos trabajando sobre los aportes de la vanguardia histórica (en su doble dimensión: artística y política) y sobre su articulación en la posvanguardia a los procesos del teatro europeo y mundial.

Expresiones escénicas como *le serate* (veladas) del futurismo, el *poema fonético* y el *poema abstracto* de los dadaístas, los *sketches* surrealistas, así como las creaciones dramáticas, performativas y teóricas de numerosos creadores de la vanguardia,[2] cambian las poéticas de la escena mundial en las primeras décadas del siglo XX. Nunca antes en la historia del arte universal, se había experimentado tanta liberación en la composición teatral. La vanguardia histórica afecta profundamente los procesos del teatro contemporáneo, en sí misma y en su proyección posvanguardista en la segunda mitad del siglo XX. Concepciones de posguerra como 'performance', 'happening', 'teatro rásico', 'intervención', 'instalación', 'teatro posdramático', 'teatro liminal', entre otras, ya aparecen desarrolladas y afirmadas en los acontecimientos escénicos de la vanguardia en la primera mitad del siglo. Debemos articular nuevamente los procesos históricos de la escena a través del siglo XX y la contribución de la vanguardia es clave al respecto.

Trabajaremos las siguientes observaciones desde la teoría y la metodología del teatro comparado, la poética comparada (en particular, los conceptos de 'poética abstracta', 'macropoética' y 'micropoética') y la historia comparada

1 En dicho proyecto dirigimos a un equipo de la UBA integrado por María Eugenia Berenc, Facundo Beret, María Eugenia Chaia, Laura Cilento, Mariana Gardey, Celeste Gómez Foschi, Ignacio González, Natacha Koss, Belén Landini, Federico Picasso, Andrea Picovsky, Laura Rauch, Santiago Sánchez y Eugenio Schcolnicov. La Dra. Adriana Musitano, de la Universidad Nacional de Córdoba, se ha asociado al proyecto para la realización de su postdoctorado con una investigación sobre el legado de la vanguardia en la producción contemporánea de Romeo Castellucci, con sus nexos en los belgas Jan Lauwers, Jan Fabre.

2 Nombremos a algunos de los artistas vinculados a la vanguardia escénica entre 1896 y 1939: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Yvan Goll, Raymond Roussel, Erik Satie, Clement Pansaers, Emile Malespine, Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, Paul Éluard, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Robert Desnos, Jacques Baron, Georges Neveux, Roger Vitrac, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Georges Schéhadé.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

del teatro, que aportan un nuevo abordaje a la Historiografía teatral (Dubatti, 2009 y 2010).

¿A qué llamamos 'vanguardia histórica'? Tras una revisión metacrítica[3] de un amplio conjunto de autores que han teorizado o historiado la vanguardia a través de los años,[4] concluimos en que no hay consenso entre los especialistas respecto del uso del término *vanguardia*. Esta falta de consenso no debe sorprender. Sabemos que en las últimas décadas un fenómeno asentado de las humanidades, en general, y de la Teatrología, en particular, es la multiplicidad en el uso de los términos. Aceptamos que no hay "gurú" internacional a quien seguir, que todo debe ser permanentemente revisado, y que, aunque usemos las mismas palabras técnicas –deconstrucción y giro lingüístico mediante–, no hablamos una lengua mundial común. Nos apropiamos de los términos en las diversas territorialidades y las usamos de maneras diferentes para pensar problemas y cuestiones diversas desde una cartografía radicante y un pensamiento cartografiado, con la aspiración de un diálogo de cartografías (Dubatti, 2016).

Justamente, esta nueva situación internacional exige leer y conocer lo que proviene de las distintas territorialidades, así como obliga a tomar posición. Resultado de la revisión bibliográfica, y más allá de las críticas que pueden hacerse a su libro en diversos aspectos (como señalamos, su primera edición es de 1974),[5] coincidimos en lo basal con la tesis de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, quien emplea el término para designar un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte. Siguiendo a Bürger, llamamos 'vanguardia histórica' a un conjunto de concepciones y prácticas artísticas, específicamente teatrales, en torno de un nuevo (doble) fundamento de valor, surgido a fines del siglo XIX y consolidado en las primeras décadas del siglo XX, desarrollado aproximadamente entre 1896 y 1939. Dichas concepciones y prácticas corresponden, en su expresión más ortodoxa o radicalizada, al futurismo, al dadaísmo y al surrealismo. Este corte de periodización es convencional, abarca los procesos desde los ensayos y el estreno de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, en 1896, y el cierre de la etapa de "autonomía del surrealismo", según Maurice Nadeau (1993: 143-185). Debe observarse que futurismo y dadaísmo poseen una historia interna diversa a la del surrealismo y sus versiones ortodoxas culminan antes de 1939. De allí que pueda hablarse,

3 Los integrantes del proyecto hemos analizado metacríticamente amplia bibliografía sobre vanguardia desde los siguientes parámetros unificados: ¿qué entiende el autor por lo que llamamos 'vanguardia histórica'?; ¿distingue diferentes tipos de vanguardia?; ¿a quiénes retoma y cita de la bibliografía anterior sobre vanguardia?; ¿qué corpus incluye en la vanguardia?; ¿qué período traza?; ¿cómo relaciona la vanguardia con la historia anterior y la posterior?; ¿otros elementos destacables?

4 Aguirre (1983), Béhar (1967), Buck-Morss (2004), Bürger (1997, 2010), Calinescu (1985), De María (1986), De Micheli (2000), De Torre (1974), Díaz (2010), Eco (1988), Foster (2001), García (1997), Giunta (2001), Gómez (2008), Huyssen (2002), Innes (1981, 1993), Lehmann (2013), Longoni (2014), Longoni y Davis (2009), Nadeau (1993), Pavis (2007), Paz (1974), Poggioli (1964), Salaris (1999), Sánchez (1999), Sarti (2006, comp.) Schechner (2012), Tinianov (1968), Wellwarth (1966), Williams (1989), entre muchos otros.

5 Entre otros aspectos relevantes del libro de Bürger que deben revisarse: su forma de pensar las relaciones entre arte y burguesía; su noción de 'autonomía artística'; la tesis de que la vanguardia surge en oposición al esteticismo; su concepto de 'neo-vanguardia'. Véanse al respecto nuestras observaciones en Dubatti, 2015a.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

como enseguida lo haremos, de post-vanguardia antes de 1939, cuando aún los procesos de la vanguardia surrealista no han terminado.

El fundamento de valor de la vanguardia histórica, como ha señalado con acierto Bürger, se centra en la combinación de la búsqueda de fusión de arte-vida con la lucha contra la institución-arte. Son aspectos complementarios, inseparables: uno lleva al otro, como en una cinta de Moebius.

Fusionar el arte con la vida implica producir un arte que tenga significación en la existencia (un arte vital), así como vivir una vida atravesada por los saberes y las estrategias del arte (una vida artística o "artistizada", constituida, afectada por el arte). La vanguardia aspira a generar un arte nuevo y una vida nueva, de conexión simbiótica, opuestos a un arte viejo y una vida vieja. No requiere que una esfera sea absorbida por la otra, sino que ambas se determinen mutuamente en profundidad. El arte no puede desaparecer totalmente fundido e indiferenciado en la vida. Hans Richter ha reflexionado sobre la pervivencia de la dimensión artística incluso en la experiencia sin concesiones del dadaísmo: señala que en los mismos creadores había conciencia de "las profundas razones que impidieron a los literatos dadaístas –pese a sus declaraciones anti-arte– detener el desarrollo pro-arte en el corazón mismo del movimiento" (1973: 53). "El rechazo radical del arte propagado por Dadá era en última instancia provechoso para el arte" (55). "... a pesar de todas las polémicas de anti-arte, producíamos finalmente obras de arte" (64). El arte, en suma, resulta significativo para la vida y la vida lo es para el arte. "El arte ya no es un estímulo emocional 'serio e importante', ni una tragedia sentimental, sino simplemente el resultado de la experiencia vivida y de la alegría de vivir" (Richter, 1973: 54). Arte y vida se complementan, como también lo hacen en el dadaísmo otros aparentes opuestos: "Precisamente en la noción de que razón y anti-razón, sentido y no-sentido, planificación y azar, conciencia y subconsciencia se complementan y constituyen los corolarios necesarios de un todo, fue donde Dadá encontró su centro de gravedad" (Richter, 1973: 70).

Destruir la institución-arte pretende acabar no con el arte, sino con las dinámicas de los roles de artista, espectador e instituciones mediadoras entre artistas y espectadores (crítica, universidad, empresarios, salas, premios, museos, etc.), tal como se han impuesto en occidente en los procesos de la Modernidad: el artista "genio", el espectador "consumidor" o "pasivo", las reglas de legitimación y consagración de arte, las formas de regulación y mediación estética, política, económica, moral, religiosa, etcétera. No se trata de destruir el arte, sino de favorecer su radical liberación de ataduras, límites y prejuicios empobrecedores de sus potencias vitales.

Después del "big bang" que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge, en consecuencia, la necesidad de hablar de una post-vanguardia (y no neo-vanguardia): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de esta, incluso ya en parte del mismo período

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

que cubre la vanguardia histórica. Como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la post-vanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el prefijo *post* puede significar "eventual", no necesariamente "lo que viene después", pero principalmente significa "lo que es consecuencia de", lo que asume el legado de la vanguardia.

Profundización del simbolismo y la no-ancilaridad

En nuestra revisión metacrítica, es necesario declarar una diferencia relevante con lo expuesto por Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Bürger sostiene que el origen de la vanguardia puede hallarse en una reacción contra el 'esteticismo' y la noción de 'autonomía del arte'. El esteticismo tiene sus inicios hacia 1840. ¿Es posible que la vanguardia, movimiento de principios del siglo XX, esté reaccionando contra un posicionamiento de la primera mitad del siglo XIX? Por otra parte, más allá de sus planteos inaugurales, el esteticismo va deviniendo a través de las décadas en nuevas formulaciones artísticas, entre ellas: el simbolismo, el decadentismo y el malditismo (De Villena, 2005: 7-11). De todas ellas, la de mayor productividad es el simbolismo, que adquiere en el teatro gran relevancia y densidad de producción a partir de 1890. De esta manera, a través de los años, el fundamento de valor inicial del esteticismo, la autonomía, se va enriqueciendo con nuevas dimensiones y significados.

A diferencia de Bürger, sostenemos que la propuesta vanguardista de fusión del arte con la vida y de la vida con el arte no es resultado del rechazo de la autonomía del arte del esteticismo, sino de una profundización de la herencia simbolista, justamente uno de los devenires fascinantes del esteticismo en la segunda mitad del siglo XIX.[6] Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, en tanto la vanguardia no niega sino que radicaliza el valor de la autonomía del arte tal como lo ha reelaborado el simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX. Para Bürger autonomía implica separación y aislamiento de la vida, pérdida de incidencia en lo vital; por el contrario, con el simbolismo la autonomía configura una nueva instrumentalidad del arte en la vida, un paradójico neo-utilitarismo específico del arte, a partir de la negación de la ancilaridad del arte. Los simbolistas, herederos del esteticismo, sostienen que el arte cambia la vida, que es un instrumento de transformación de la existencia individual y social, cuando el arte no es ancilar a algo externo al arte.[7]

6 Véase nuestro "El drama simbolista", en Dubatti, 2009: 143-208.

7 Observemos la revolución que la autonomía trae a la historia del arte y del teatro, ya que durante siglos el arte y el teatro fueron ancilares a la iglesia, a la monarquía, a la nobleza, a la burguesía, a la moral, a la ciencia y a la educación. La 'ancilaridad' no fue solo voluntaria por parte de los artistas; los poderes de diverso tipo impusieron formas de regulación para controlar el arte, fuera desde el poder político, de clase, religioso, estético, etcétera. Si bien el arte encontró a lo largo de los siglos mecanismos de desregulación, estos siempre estuvieron condicionados por las diversas regulaciones. Puede hacerse una historia del teatro a partir de las formas de regulación, desregulación, ancilaridad y autonomía.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La autonomía del simbolismo no debe ser pensada como alejamiento o aislamiento de la vida, sino como no-ancilaridad: el arte se vuelve autónomo cuando decide no ponerse al servicio del Estado, las clases sociales, el poder, la política, la moral, la educación, la ciencia o la religión. De esa manera, por la vía de la no-ancilaridad, paradójicamente, la autonomía genera en el arte una nueva instrumentalidad que le es propia, el arte comienza a prestar un servicio único y singular. Cuando el arte "no sirve" a los otros campos externos al arte y "se sirve" a sí mismo, no pierde su utilidad, sino que comienza a adquirir una nueva utilidad y a prestar un servicio específico. El arte "sirve" cuando no le sirve al Estado, a la iglesia, a la moral, etcétera. La vanguardia retoma y ahonda esa nueva instrumentalidad del arte desarrollada por el simbolismo (insistamos, heredero del esteticismo) y que, sin duda –como querían Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck o Mallarmé–, incide en la vida, la transforma. El nuevo servicio que el arte presta a la vida (desde su afirmación de autonomía) es el de una transformación de la vida por el vínculo con la singularidad del arte; el arte como una manera de vivir, de ver el mundo, de construcción de subjetividad, como una vía de conocimiento y experiencia específicos. Hay procedimientos y saberes de la vanguardia histórica (luego transmitidos como campos procedimentales a la post-vanguardia) que provienen de su relación con el simbolismo. Casos relevantes para el estudio de esta articulación entre simbolismo y vanguardia son *Ubú Rey* (1896), de Alfred Jarry, y *Les mamelles de Tirésias* (1918), de Guillaume Apollinaire.[8]

En su conferencia de 1947 en la Sorbonne sobre "El surrealismo y la posguerra", Tristan Tzara reflexiona agudamente sobre la deuda de la vanguardia con el simbolismo y otros devenires del esteticismo en el siglo XIX:

> La poesía no es únicamente un producto escrito, una sucesión de imágenes y de sonidos, sino una *manera de vivir*. Nerval, Baudelaire y Rimbaud nos hacen presentir el sentido trágico de esta manera de vivir poéticamente, que Dadá y el surrealismo han tratado de llevar hasta sus últimas consecuencias (1955: 23-24).

> Poco a poco toma cuerpo la idea de que la poesía nada tiene que ver con el oficio literario. La frase de Verlaine: *Y todo el resto es literatura*, y la de Rimbaud: *Ahora sé que el arte es una tontería*, han conservado hasta nuestros días una significación que sería difícil no tener en cuenta (22).

Tzara habla de la profundización de un legado abierto por los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX que se vale de la no-ancilaridad del arte como medio de transformación de la vida cotidiana:

8 Véanse Dubatti, 2013, y 2017b.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> Nuestro horror por la burguesía y las formas con que ésta revestía su seguridad ideológica en un mundo que quería fijo, inmutable y definitivo, no era, para decirlo con exactitud, una invención de Dadá. Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud lo habían expresado ya; Gérard de Nerval había construido en las antípodas de la burguesía su mundo particular, en el que zozobró después de haber alcanzado los límites del conocimiento más universal. Mallarmé, Verlaine, Jarry, Saint-Pol-Roux y Apollinaire nos habían mostrado el camino. Pero nuestra impertinencia fue más lejos quizá. Proclamamos nuestro disgusto, hicimos de la espontaneidad nuestra forma de vida, no quisimos que subsistiera una distinción entre la poesía y la vida: nuestra poesía era una manera de existir (27).

La autonomía del arte implica para el simbolismo una liberación de todo tipo de regulación soportada por el arte a través de los siglos: regulación del poder cívico y las clases sociales, de la iglesia, de la escuela, de la moral, de la ciencia, etcétera. Por primera vez en la historia, el esteticismo sostiene que solo el arte regulará al arte. Este gesto es a la par una desregulación respecto de las sujeciones del pasado y una nueva regulación. Cuando el arte "no sirve para nada", empieza a prestar un nuevo servicio. Bürger no comprende esta paradoja revolucionaria en la historia de las prácticas artísticas e identifica autonomía con pensamiento burgués. Debemos pensar que la autonomía fue la vía para que el arte empezara a cumplir otra función, que las vanguardias profundizarían.

Tzara sintetiza esa paradoja de aparente ruptura y continuidad ahondante, que no es sino resultado de la profundización de un legado:

> Dadá, que había roto, no sólo con la tradicional sucesión de las escuelas, sino también con los valores más, aparentemente, indiscutibles en la escala de los valores establecidos, prolonga la secuencia ininterrumpida de las escuelas y de los poetas y, a lo largo de esta cadena maravillosa, se encuentra relacionado con Mallarmé, con Rimbaud, con Lautréamont, más lejos todavía, con Baudelaire y Victor Hugo, destacando la continuidad del espíritu de rebelión en la poesía francesa, de esa poesía que se sitúa sobre el terreno de la vida concreta (30).

Avant-garde y vanguard: la vanguardia como fin o como medio

Cuando asume y profundiza la autonomía o no-ancilaridad de los simbolistas, bajo la consigna de que el arte transforma la vida cuando presta un servicio específico, la vanguardia piensa como principal función de esta nueva instrumentalidad del arte su carácter subversivo. El arte posee, para la vanguardia, una enorme capacidad liberadora de todo tipo de sujeción. Aldo Pellegrini, el más importante intermediario del surrealismo en la Argentina, explica esa fuerza de la vanguardia entendida como una revolución "abierta" a través de la poesía y, por extensión, a través del arte, cuyo fin último es

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

la subversión, la desautomatización de lo aprendido, la desestabilización del *statu quo*, de las costumbres, las reglas morales y la percepción, pero sin la aspiración de generar un nuevo orden estabilizado:

> Abierto el camino de la libertad por la poesía [por el arte], se establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía [del arte] significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional. (...) Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma. (...) La acción subversiva se manifiesta al ofrecernos la poesía [el arte] la imagen de un universo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre (2016: 104-106).

Esa potencia descubierta en la 'no-ancilaridad', en la 'autonomía del arte', pronto va a generar la atención de la política y de quienes quieran ponerla al servicio de la construcción de poder político. La vanguardia terminará siendo re-ancilarizada por/hacia la política, dejará de ser un fin en sí mismo (en tanto vivir en estado de vanguardia es abrir nuevos horizontes tanto artísticos como existenciales) para transformarse en un medio al servicio de y regulado por la política. Podemos distinguir, así, dos tipos de vanguardia, generalmente diferenciadas en castellano como 'vanguardia artística' y 'vanguardia política'. La primera trabaja desde la autonomía, desde la subversión, desde la metamorfosis, sin dejarse "tomar" por sistemas ordenadores, puesta al servicio de una revolución "abierta", no regulada, no pautada como programa, que es la vanguardia misma en la fusión arte-vida. La segunda admite la re-ancilarización y pone toda su fuerza al servicio de una revolución "regulada" por los partidos políticos, como en el caso del surrealismo puesto al servicio del comunismo.

En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste*, Susan Buck-Morss las llama respectivamente *avant-garde* y *vanguard* (Cap. 2, "Sobre el tiempo", 2004: 59-115). Sobre la distinción de ambos términos, es reveladora la nota al pie que incluye en la edición española José Ramón Ibáñez Ibáñez, traductor de Buck-Morss, cuando intenta superar de alguna manera una limitación del castellano que no podemos dejar pasar:

> A lo largo del presente capítulo [Buck-Morss] establece la diferencia entre los términos *avant-garde* y *vanguard* que corresponden al español 'vanguardia'. El primero hace referencia a la vanguardia artística, mientas que el segundo adquiere en inglés connotaciones principalmente políticas. Dicha dicotomía no

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> la expresa el lexema español 'vanguardia' que se emplea de forma genérica. Se ha descartado la posibilidad de utilizar 'vanguardismo' (*avant-gardism*), definido por el DRAE en su última edición (2001) como 'conjunto de escuelas y tendencias artísticas, nacidas en el siglo XX, tales como el cubismo, el ultraísmo, etcétera, con intención renovadora, de avance y exploración', por considerarse demasiado específico, particularmente cuando en las obras especializadas en arte se habla de vanguardia rusa y no vanguardismo (...) aunque la diferencia es observable claramente en lenguas eslavas y germánicas tales como el ruso, el alemán y el inglés, no se hace perceptible en las románicas (francés, italiano o español) (2004: 63).

También escribe sobre este problema la misma Buck-Morss (nota 81, 2004: 79). La distinción es relevante. En el caso de la vanguardia artística, se preserva la no-ancilaridad del arte, su autonomía en tanto fuerza liberadora de estructuras del pasado y su capacidad de fundación de nuevos territorios de subjetividad no regulados por el poder cívico, ni la religión, ni la ciencia, etcétera. En cambio, en la vanguardia política, esa fuerza liberadora, es puesta al servicio del partido revolucionario. Dice Buck-Morss:

> Los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo. La Revolución Bolchevique se apropió de estos impulsos utópicos afirmándolos y canalizando su energía hacia el proyecto político. Las visiones liberalizantes se convirtieron en legitimantes, cuando las fantasías de movimiento a través del espacio se tradujeron a un movimiento temporal, reinscrito en la trayectoria histórica del tiempo revolucionario (2004: 63).

Para la vanguardia artística, la idea de futuro "quedaba como una categoría abierta" (66), no así para la vanguardia política, al servicio de las ideas del partido. El "tiempo" de la vanguardia (*avant-garde*) cultural no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*). Buck-Morss concluye:

> Para los primeros modernistas rusos, el progreso era salirse del marco del orden existente –bien fuera hacia el 'precioso oriente' de vuelta a 'lo primitivo', o, a través de ello, a 'lo eterno', no importaba. El efecto era romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. En contraste, el partido se sometía a una cosmología histórica que no proporcionaba tal libertad de movimiento. El reclamo bolchevique para conocer el curso de la historia en su totalidad suponía una 'ciencia' del futuro que alentaba a los políticos revolucionarios a dar órdenes al arte. La cultura tenía que ser puesta en uso. Sus productos servirían al 'progreso' como la representación visual de éste (...) La revolución artística llegó a distinguirse de la revolución política, de la que fue meramente un síntoma. Obligada por el objetivo histórico, la cultura revolucionaria se convirtió en algo reposado, conservando un pasado que de

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> una forma significativa parecía llevar al presente, evitando los nuevos primitivismos que desdibujaban la línea de progreso, apelando a las masas mediante formas convencionales de arte con el objeto de movilizarlas 'hacia adelante' en el tiempo (2004: 67).

La '*avant-garde*' plantea la revolución artística como un fin en sí mismo, destinado a producir una transformación micropolítica de la existencia sin normatividad ni regulación, sin control de la subjetividad, como pura emancipación, sin búsqueda de una homogeneización de efecto en todos aquellos que experimentan la vanguardia. Continúa, profundizándola, la nueva instrumentalidad que nace de la autonomía del arte. En cambio, la '*vanguard*' pone la transformación al servicio de un proyecto macropolítico, la vanguardia es un medio para un objetivo que la subsume. De esta manera, la vanguardia política recupera la ancilaridad (se pone al servicio del partido, del proyecto político, del Estado, etc.) y corta sus vínculos con la autonomía del arte. La vanguardia se somete a la regulación política del partido y del Estado.

En su conferencia de 1947, Tristan Tzara reconoce esas dos líneas como conflicto interno en la vanguardia histórica:

> Aparte de la tradición ideológica revolucionaria, existe en los poetas contemporáneos una tradición revolucionaria específicamente poética (...) Las dos tradiciones, una revolucionaria ideológicamente, la otra revolucionaria poéticamente, han obrado en forma simultánea sobre los dadaístas y los surrealistas. Pero la conciliación íntima de esas dos corrientes ha sido objeto de una constante preocupación de nuestra parte, sin que pueda decirse que el debate haya, hasta el presente, agotado el sentido de su actualidad (1955: 23-25).

¿Pueden conseguir una integración equilibrada? Cabe preguntarnos si la *vanguard* o vanguardia política, al ponerse al servicio del proyecto político moderno, no se transforma en una modernización, regulada por el partido o el Estado. ¿Es, entonces, la vanguardia política, una forma de modernización o de experimentalismo? ¿Pierde, por la ancilaridad, el carácter de vanguardia, rupturista con la institución, que sí posee la vanguardia artística?

Sin afán de resolver este interrogante, a partir de lo señalado en el parágrafo anterior, podemos distinguir una vanguardia micropolítica (*avant-garde*) de otra macropolítica (*vanguard*). La primera construye territorios de subjetividad alternativa no reglados programáticamente, cartografías del deseo (Guattari-Rolnik, 2015); la segunda religa con los grandes discursos de representación institucionalizados por las organizaciones macropolíticas. La vanguardia juega, así, entre dos esferas: entre la desregulación de la autonomía y la regulación de la política.

Bibliografía

AAVV. 2003. *Vanguardias argentinas. Ciclo de mesas redondas*. Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

Aguirre, Raúl Gustavo. 1983. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Apollinaire, Guillaume. 1988-1989. "Las tetas de Tiresias" [traducción y nota de Jorge Fondebrider]. En *Diario de Poesía, 11* (verano), 5-10.

Artaud, Antonin. 1932. "El teatro alquímico". *Sur. II, 6* (otoño).

————. 1964. *El teatro y su doble* [traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda]. Buenos Aires, Sudamericana.

Bazán de Huerta, Moisés. 2001. "Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea", en AAVV., Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX. Mérida, Editora Regional de Extremadura. Pp. 137-147.

Beckett, Samuel. 1954. *Esperando a Godot* [traducción de Pablo Palant revisada por el autor]. Buenos Aires, Poseidón.

Béhar, Henri. 1967. Étude sur le théâtre dada et surréaliste. Paris, Gallimard.

————. 1971. *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona, Barral Editores.

Breton, André. 2007. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama.

Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe*. La desaparición de utopías de masas en el Este y el Oeste [traducción de José Ramón Ibáñez Ibáñez]. Madrid, La Balsa de Medusa.

Bürger, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.

————. 2010. "Avant-Garde and Neo-Avant.Garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*". En *New Literary History*. *41*(1), 695-715.

Calinescu, Matei 1985. *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid, Taurus.

Cirlot, Juan Eduardo 1953. *Introducción al surrealismo*. Madrid, Revista de Occidente.

De Maria, Luciano. 1986. *La nascita dell'avanguardia*. Venezia, Marsilio.

De Marinis, Marco. 1988. *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona, Paidós.

De Micheli, Mario. 2000. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

De Onís, Carlos Marcial. 1974. *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S. A.

De Torre, Guillermo. 1974. *Historia de las literaturas de vanguardia* [3 tomos]. Madrid, Guadarrama.

De Villena, Luis Antonio (sel.). 2005. *Poesía simbolista francesa. Antología* [Introducción, traducción y notas por L. A. de Villena.]. Madrid, Gredos.

Díaz, Silvina. 2010. "La vanguardia teatral", en *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor. Pp. 25-47.

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

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

————. 2013. "Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)", en *El actor. Arte e historia*, Jorge Dubatti (dir. y comp.). México, Libros de Godot. Pp. 115-156.

————. 2013-2014. "Roger Vitrac, Víctor o los niños al poder y la poética teatral de la vanguardia histórica". En *AdVersuS. Revista de Semiótica, 10* (25), 92-102.

————. (dir.). 2015a. *Primer Informe Proyecto UBACyT 2014-2017 "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)"*. Inédito.

————. 2015b. "Alfred Jarry y el ciclo teatral de Ubú Rey, entre la modernización del teatro europeo y la vanguardia histórica", en *Actas de VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) (en prensa).

————. 2016. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, Atuel.

————. 2017a. "En el Centenario del estreno de *Les mamelles de Tirésias* (1917) de Guillaume Apollinaire: entre modernización y vanguardia histórica en el teatro". En XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, IdIHCS, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (en prensa).

————. (comp.). 2017b. *Dramático y no-dramático. Poéticas de liminalidad en el teatro*. México, Paso de Gato (en prensa).

————. 2017c. "Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura". En *Artescena*, *3* (1), 1-12.

Eco, Umberto. 1988. "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en *De los espejos y otros ensayos.* Buenos Aires, Lumen. Pp. 99-111.

Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid, Akal.

Gadamer, Hans-Georg. 1996. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.

García, Silvana. 1997. *As trombetas de Jericó. Teatro das Vanguardas Históricas*. Sao Paulo, Editora HUCITEC.

Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

Goldberg, Roselee. 2002. *Performance Art*. Barcelona, Destino.

Gómez, Llanos. 2008. *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la Modernidad*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Guattari, Félix – Suley Rolnik. 2015. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa N° 54.

Huyssen, Andreas. 2002. *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Innes, Christopher. 1981. *Holy Theatre. Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge, University Press.

————. 1993. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London, Routledge.

Ionesco, Eugène. 1960. "The Avant-Garde Theatre". *In The Tulane Drama Review, 2* (december), 44-53.

————. 1962. *Notes et contre-notes*. París, Gallimard.

————. 1965. *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro* [traducción de Eduardo Paz Leston]. Buenos Aires, Losada.

Jarry, Alfred. 1957. *Ubú Rey* [traducción de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. Prólogo y notas de Juan Esteban Fassio]. Buenos Aires, Minotauro.

————. 2001. *Oeuvres complètes I*. París, Gallimard.

————. 1987. *Oeuvres complètes II*. París, Gallimard.

————. 1988. *Oeuvres complètes III*. París, Gallimard.

Kiernan, Sergio. 2016. "Cien años de actitud". En *Página/12*, 4-7. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/10511-cien-anos-de-actitud

Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC.

Longoni, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Longoni, Ana – Fernando Davis (coords.). 2009. "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate". En *Katatay*, *7* (septiembre), 6-36.

Michaud, Stéphane. 1994. "La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna (siglos XIX y XX)", en Pierre Brunel – Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*. México, Siglo XXI. Pp. 297-328.

Nadeau, Maurice. 1993. *Historia del surrealismo*. Montevideo, Altamira y Nordan-Comunidad.

Pavis, Patrice. 2007. "Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie", en *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Francia, Presses Universitaires du Septentrion. Pp. 155-168.

————. 2016. "Vanguardia", en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato. Pp. 355-359.

Paz, Octavio. 1974. "La tradición de la ruptura", en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral. Pp. 13-35.

Pellegrini, Aldo. 2016. "La acción subversiva de la poesía", en *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires, Argonauta. Pp. 103-109.

Poggioli, Renato. 1964. *Teoría del arte de vanguardia.* Madrid, Revista de Occidente.

Pollock, Jonathan. 2003. ¿Qué es el humor? Buenos Aires, Paidós.

Richter, Hans. 1973. *Historia del dadaísmo* [traducción de Enrique Molina]. Buenos Aires, Nueva Visión.

Salaris, Claudia. 1999. *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all'underground*. Roma, Editori Riuniti.

Sánchez, José A. (ed.). 1999. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal.

Sarti, Graciela C. (comp.). 2006. *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*. Buenos Aires, Van Riel.

Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica.

Tinianov, Juri. 1968. *Avanguardia e tradizione*. Bari, Dedalo.

Tzara, Tristan. 1955. El surrealismo de hoy [traducción y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre]. Buenos Aires, Alpe.

Wellwarth, George E. 1966. *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Barcelona, Lumen.

Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Londres-New York: Verso.[9]

9 Hay traducción castellana de "La política de la vanguardia" y "El lenguaje y la vanguardia", en *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, 71-87 y 89-107.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Mesas de discusión

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

1. Teatro Independiente

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Elencos al servicio del partido o partido al servicio del arte dramático

Marcos Britos (AINCRIT/CABA)
proyectofraymocho@yahoo.com.ar

EL PC de la URSS: un punto de referencia mundial para la izquierda marxista

Entre 1917 y 1989, fueran afines o no, los partidos marxistas estaban obligados a considerar la política interna y externa de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En Argentina el Partido Comunista expresaba fielmente la propuesta emanada del PC con sede en Moscú: "la defensa de la URSS" como eje central de todos los partidos comunistas del mundo, asociada a la "coexistencia pacífica" entre los dos sistemas: socialista y capitalista.

En el marco nacional, el objetivo central era lograr la conducción de organismos representativos de los 'frentes de masas' (obreros, culturales, profesionales, estudiantiles, etc.). El principal de ellos era el de los sindicatos del movimiento obrero, pero no ocupaba un lugar secundario el de los intelectuales y artistas. Héctor P. Agosti era el dirigente que orientaba esta política en el sector que contaba con una importante representación de plásticos, músicos, escritores, actores y otros artistas e intelectuales.

El contexto para esta actividad no era bueno bajo el gobierno Perón, que no había sido bien recibido por el PC ni por el PS. La confrontación era intensa y las libertades democráticas eran recortadas. Hacia el final del gobierno peronista, había más de 400 presos políticos; entre ellos, artistas tan conocidos como Osvaldo Pugliese. Muchos detenidos sufrían torturas en manos de la policía, se secuestraban y clausuraban publicaciones de la oposición y se prohibían desde libros hasta la difusión de artistas por cualquier medio. Sobre la defensa de los derechos democráticos y en dura oposición al gobierno, el PC logró incrementar su caudal de votos un 43 % en las elecciones de 1954, pero representaban al 1,1 % de los electores.

Perón ganó las que serían las últimas elecciones totalmente democráticas en 19 años por el 62 % de los votos: 5.000.000 de electores plebiscitaron su programa de gobierno.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El partido en busca de un teatro

Oscar Ferrigno egresó del Conservatorio Nacional con la promoción de 1947, en donde había dado muestras de inquietudes sociales y organizativas como dirigente del primer centro de estudiantes. Entre 1948 y 1950, estuvo en Francia completando su formación y regresó influenciado por la posguerra francesa e impactado por la fuerza y el papel del PC.

Se vinculó a artistas e intelectuales de izquierda que habían integrado la resistencia, que, si bien fue policlasista y pluripartidaria, se había cobrado la vida de 70.000 comunistas. Hasta 1947 el partido fue parte del gobierno de De Gaulle, tenía más de medio millón de afiliados y sus diputados ocupaban el 30 % de las bancas del parlamento francés; pero Ferrigno también hizo amistades con estos sectores. Una de las primeras actrices del elenco (la francesa Chantal Thomé) había sido integrante de los grupos católicos del Abate Pierre. Otra francesa, que sin integrarse promovió acercamientos a Fray Mocho, fue Violette Frank, hija del agregado cultural de la embajada de Francia.

Cuando en 1951 fundó Fray Mocho el IFT, el Teatro del Pueblo y La Máscara, eran elencos considerados 'del PC'. El partido también estaba presente en Nuevo Teatro, pese a que en conjunto (como Los Independientes de Onofre Lovero) estaban más cerca de socialistas y radicales. En 1952 el PC no tenía definida una orientación política para Fray Mocho. Por un lado, Raimondi señaló que Ferrigno fue quien le acercó la prensa partidaria y Espina dice que Pisarello, escritor orgánico del PC, lo alentó para que se incorporara al elenco argumentando que a su regreso de Francia ya no era el jovencito engreído que recordaba Espina; por otra parte, Ruiz Daudet, otro escritor orgánico, le recomendó a Eyras ingresar a Nuevo Teatro porque era "más serio" que Fray Mocho, mientras que Panelo (un cuadro de la FJC) pasó de Nuevo Teatro a Fray Mocho junto con *Piky* Jorge (hija de Sara Maglione, Editorial Lautaro). Panelo era amigo de Ricardo Rojo y con él y Picky habían viajado al III Festival de la Juventud en Berlín Oriental. Pero al año siguiente Fray Mocho firmó el *Llamamiento a la Juventud Argentina* convocando a participar del IV Festival de Bucarest, Rumania, mientras que Ferrigno firmó la *Convocatoria al Congreso Argentino de la Cultura*; todas instancias de organización y propaganda impulsadas por el PC.

El partido al servicio del arte dramático

La primera gira nacional de Divulgación e Investigación Teatral fue decidida y preparada durante 1953 y concretada en 1954, año durante el cual recorrieron una distancia mayor a la que hay entre Tierra del Fuego y Alaska, partiendo en enero y regresando a Buenos Aires en noviembre. Aun cuando la mayor parte de las funciones se fue generando durante el transcurso de la gira a partir de los vínculos establecidos durante el trayecto, partieron con cierto

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

número de contactos de amistades personales y las familias de cada uno de los integrantes del elenco. Además, el PC ofreció una lista de referencias entre sus simpatizantes y militantes del interior. También facilitó sus relaciones para la etapa chilena, donde el PC era el partido mayoritario en la clase obrera y contaba con mucha fuerza militante entre estudiantes, intelectuales y artistas.

El accionar del teatro bajo el gobierno de Perón siempre estuvo atentamente vigilado por la Sección Especial de la Policía Federal. Un testimonio señala que, para el viaje de reingreso a Argentina, el PC chileno dispuso que un par de militantes de control acompañaran al elenco por si se generaba algún tipo de problema en la frontera. Cuando la Secretaría de Radiodifusión prohibió (mediante una circular N.º 200) la emisión radiofónica de una serie de artistas identificados con "la contra" (entre ellos, Osvaldo Pugliese), Piky Jorge y Egli Martin "levantaron" la biblioteca del Posadas 1059 y, con la cobertura del padre de Schetter, la ocultaron en los sótanos de Les Ambassadeurs (un conocido local de *shows*).

Al regresar, el elenco había establecido una enorme red de vínculos políticos, estudiantiles, profesionales, intelectuales y con artistas de todo tipo a lo largo de los más de 18.000 km recorridos. Su base de datos no podía pasar desapercibida para Agosti ni para los miembros del secretariado. Pero, además, durante el viaje la presencia del PC ganó en importancia y en la campaña de afiliaciones firmaron varios integrantes que aún no lo eran (Obarrio solicitó siempre dejar aclarado que nunca tuvo vinculación con el PC ni con alguna actividad política).

El año 1955 fue de evaluación de los pasos que seguir. Según testimonios coincidentes de Eyras y Gallegos, el elenco descartó las propuestas de viajar a la URSS y Europa del Este (realizadas directamente por Rodolfo Ghioldi, con quienes se reunieron al menos en dos oportunidades) para hacer una extensa gira por la URSS y otros países de la órbita comunista. En cambio resolvió alquilar el Teatro Cangallo. La decisión final fue producto de una conversación con Onofre Lovero, que convenció al elenco por la experiencia de Los Independientes. Ferrigno tenía en mente la imagen del Teatro Popular de Jean Vilar: un teatro con subsidio estatal, gestión independiente y actores profesionalizados.

Esta polémica fue feroz con Leónidas Barletta (un hombre incondicional de las políticas del partido), que estaba totalmente en contra. Uno de los resultados organizativos más importantes de la gira fue la refundación de la FATI, cuya presidencia fue asumida por Ferrigno y su sede fue la Escuela de Fray Mocho. Al mes siguiente del derrocamiento de Perón, la FATI editó su periódico y fijó sede en Posadas 1069, local de la Escuela de Fray Mocho. El objetivo de la FATI fue lograr que el gobierno de "la libertadora" fomentara el teatro independiente. Para ello, entrevistó al presidente Aramburu para entregarle un memorándum reivindicativo. El PC acompañó y promovió todas estas propuestas, pero el rechazo a la invitación de Rodolfo Ghioldi y sus criterios estéticos "individualistas y pequeñoburgueses" que confrontaban con Barletta tienen que haber definido a Ferrigno como un amigo "no del todo

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

confiable". Llegado el caso de que el partido considerara necesario lograr la dirección del teatro con alguien más firme, ninguno de los afiliados al partido estaba en condiciones de disputarle a Oscar Ferrigno el liderazgo de la asamblea. La Escuela de Fray Mocho fue la puerta de ingreso para que entrara en escena Teodoro Miciano, un cuadro del PC que, según Álvarez, ya era "alguien importante del PC".

El partido por la dirección de un teatro

Hasta 1956, en la polémica sobre la profesionalización de los actores y la vinculación entre el teatro independiente y el comercial, el PC se inclinó por las posiciones de Barletta, una espada en la defensa del 'realismo socialista', el naturalismo y la épica del 'nuevo hombre' soviético, mientras que Ferrigno era admirador de un "invertido" como Barrault. Pero fue girando hasta adoptar la posición de Ferrigno, que finalmente fue la posición de la FATI. La profesionalización abría la perspectiva de 'proletarizar' a los actores y, a partir de ello, pelear la dirección del sindicato, y la TV era una herramienta de propaganda muy grande para despreciarla.

En este contexto, en abril de 1957, la asamblea de Fray Mocho modificó el estatuto para incorporar a los estudiantes de la escuela al elenco de Acción Popular, a partir de los dos meses de ingreso, con el evidente objetivo de que tuvieran voto en la asamblea. Además, reemplazó la Dirección General (ocupada por Ferrigno desde 1951 hasta 1956) por un Consejo de Administración de diez miembros, en donde Ferrigno ocupó el cargo de supervisión artística. Se agregó una secretaría clave en esta historia: Relaciones Internas.

El año 1958 marcó una ofensiva del partido por sus posiciones. En primer lugar, la FATI, presidencia de José Marial, firmó un acuerdo comercial con Argentores y forzó la escisión de la institución. El 10 de febrero una asamblea de elencos de teatros independientes retirados de la FATI y encabezados por Onofre Lovero resolvió fundar la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI). La división fue en tres bloques: FATI-Fray Mocho/La Máscara (amplia mayoría de elencos), la UCTI de Nuevo Teatro/Los Independientes (una docena de elencos) y, por otra parte, Leónidas Barletta, que descalificó brutalmente a la FATI, pero sin incorporarse la UCTI. La FATI-Fray Mocho profundizó su campaña por la profesionalización y la vinculación con el teatro comercial. Las primeras experiencias, ambos intentos malogrados, fueron desde Fray Mocho: *Desde el 80*, con Osvaldo Pugliese (donde Miciano debutó como actor del elenco de sala) y un intento con Tita Merello. El objetivo: que el teatro independiente, asociado a los ídolos populares, adquiriera masividad y penetración organizativa en el 'frente de masas'.

Complementariamente, Fray Mocho profundizó la perspectiva de la defensa de la URSS y de los países socialistas. La embajada de Rumania auspició un concierto sobre música rumana, la embajada de la URSS aportó materiales para

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Los pequeños burgueses de Máximo Gorki con dirección de Panelo (y Miciano como ayudante de dirección). El órgano oficial del Instituto de Relaciones Culturales Argentina-URSS publicó un reportaje a Panelo. Allí se informó que en el Festival de la Juventud en Moscú se había presentado *Historias para ser contadas*, de Dragún, con puesta y dirección de Ferrigno, que, sin embargo, otra vez no viajó. Panelo agregó que Fray Mocho tenía interés en presentarse en la URSS. Por su parte, la publicación oficial de la FATI (bajo dirección de Andrés Lizarraga, integrante del partido y de Fray Mocho) destacó la labor del director Roberto Durán en el programa de televisión *Teatro del Sábado*. Resumiendo: la incorporación de los independientes a la TV y al teatro comercial fue una vinculación consentida y aprobada por la FATI, siguiendo la orientación del partido.

Mientras tanto, Fray Mocho entró en crisis económica y se le inició una demanda por desalojo por alquileres atrasados. En la última asamblea de 1958, Ferrigno presentó un *Anteproyecto de plan artístico*, que propuso aplicar durante el año 1959. En él demostró que el teatro estaba en un claro proceso de decadencia y fue lapidario respecto a la calidad artística de los elencos de Acción Popular. Propuso (entre muchas otras ideas) "aliviar a los actores y directores de toda labor no específicamente artística o técnica" (Ferrigno, 1959), lo que sin duda se refiere a la actividad partidaria militante. Miciano (que ya era miembro del Consejo de Administración a cargo de Acción Popular) y Panelo aceptaron algunas de sus posiciones, pero no dos planteos fundamentales: que la asamblea volviera a ser solamente de actores y la refundación de la escuela aplicando los criterios de formación de 1951. La reorientación fue profundizar la Acción Popular en los barrios en consonancia con el trabajo territorial del PC y disolver el elenco de giras. En esa instancia, Britos abandonó Fray Mocho.

El partido asfixia al teatro

En 1959 la 'promoción' de Raimondi enviado a Alemania del Este (a propuesta de Ferrigno, que otra vez optó por no viajar) permitió que Panelo fuera elegido codirector artístico en paridad con Ferrigno. También se creó un comité de socios (en una asamblea general abierta a los socios) para que trabajara con el Consejo de Administración y fortalezca Acción Popular. Esta fue la oportunidad para que Miciano se probara como director de teatro leído con debate. A esta nueva tarea se sumó su incorporación a la escuela como docente para dictar Historia del Teatro 1. La realidad es que uno de los objetivos que el partido se propuso en 1957 ya se estaba cumpliendo: el elenco de Fray Mocho tenía por eje central fortalecer el trabajo territorial del partido con un cuadro político (que seguía sumando funciones aún sin formación ni cualidades artísticas destacables) a cargo de la tarea.

La crisis económica se profundizó y las sentencias sumaron instancias judiciales negativas rumbo a la Corte Suprema. Para este momento, al frente

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de la célula del partido estaban: Álvarez, Mathé y Miciano. Según el propio Álvarez, como él era un joven con una imagen "renovadora", fue designado como responsable de la célula. Este año también se promovió otro histórico, José Luis Di Zeo, para estudiar cine en Polonia.

Por lo tanto, a principios de 1960 quedaron solo Panelo y Ferrigno como expresión del Fray Mocho original, y Miciano sumó dos logros: director de *Martín Fierro,* con el elenco de Acción Popular, y presidente de la FATI, pero el costo de las disputas internas fue muy elevado. Lo expresan los testimonios de muchos de los integrantes del elenco, producto de situaciones como la ocurrida a mediados de 1960 cuando bajó de cartel *El carro eternidad* y la asamblea puso en cuestión el estreno que Oscar Ferrigno tenía planificado y acordado previamente con la propia asamblea: *El círculo de tiza caucasiano*.

Ferrigno ya había comenzado a prepararla y asignado roles, pero la mayoría votó por *Santa Juana de América*, de Lizarraga, considerando para el rechazo el carácter pequeñoburgués de la obra de Brecht. Poco después, Ricardo Halac (que no era de Fray Mocho) sufrió las mismas consecuencias con su obra *Soledad para cuatro*, a pesar de que había sido presentada por Dragún.

Aunque Ferrigno aceptó la votación de la asamblea, al poco tiempo se bajó de la obra y pidió ser reemplazado. El Consejo de Administración, en vez de aceptar el pedido, consideró su actitud una deserción. El 17 de noviembre de 1960, con un escrito formal de la Comisión de Relaciones Internas, Ferrigno se enteró de que estaba suspendido "en sus derechos de integrante" (Ferrigno, 1959) por seis meses. Simultáneamente, fueron "dados de baja automáticamente" Ferrigno, 1959) Rodolfo Brindisi, Benigno Ginzo, Norma Aleandro y Hugo Farussi (que tenían papeles en la obra) porque no se aceptaron sus pedidos de licencia. El fundamento de la suspensión a Ferrigno fue: "por haber hecho abandono de la Dirección de Santa Juana de América" (Ferrigno, 1959), agravado por su nivel de responsabilidad en el teatro. También se le informó que su pedido de "licencia total" ni siquiera fue considerado por el Consejo de Administración. Llamativamente, veinte días antes su gran amigo Dragún se había ido a Cuba invitado por el Consejo Nacional de Cultura.

Panelo quedó en la dirección y subió *Nekrassov*, de Sartre, un autor duramente cuestionado desde el PC de la URSS. Según Álvarez, Panelo la propuso a pesar del partido, que la consideraba 'pequeñoburguesa'. A su vez, se desató otro conflicto, esta vez entre el partido y Dragún. Panelo se había comprometido con Roberto Durán para que le estrenara una obra en Fray Mocho al bajar *Nekrassov*, pero la asamblea la mantuvo porque a la obra le estaba yendo bien. Durán tuvo que estrenar de apuro en el IFT.

Durante 1961 el accionar militante de los actores comunistas (prácticamente, ya todos lo eran) se incrementó durante la huelga ferroviaria en desmedro de toda otra actividad. Según Álvarez, se reunían en la sala y de allí concurrían a los piquetes. Cuatro actores fueron detenidos y estuvieron tres meses presos: sin embargo para Álvarez fue el inicio de su crisis con el partido porque

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Miciano fue autorizado a no participar para cuidar su cargo jerárquico en una importante empresa norteamericana.

Panelo intentó reflotar la escuela convocando a Chilo Pugliese (un histórico de la gira de 1954), pero fracasó en su intento cuando Chilo se retiró con gran parte de los estudiantes porque la asamblea votó que debían integrarse al elenco de Acción Popular. Finalmente, Panelo pidió autorización para irse a Cuba invitado por el Consejo Nacional de Cultura, pero la línea oficial chocaba con la orientación guerrillera de la isla y Panelo daba una segunda y pesada señal de heterodoxia. Según Álvarez, a la reunión 'bajaron' Agosti y Leonardo Passo para argumentar la 'no autorización' del viaje. Panelo viajó igual y la negativa alejó a Álvarez del partido para siempre.

La militancia del PC se centró en la defensa de la sala. La campaña recaudó un millón y medio de pesos, decenas de declaraciones públicas de apoyo, actos, firmas y actividades militantes. Piky Jorge dijo que su madre, Sara Magliano (Sarita Jorge/Lautaro), se entrevistó con el responsable de finanzas del partido para pedir que sostuvieran al teatro, pero la respuesta fue negativa. La sala fue desalojada el 16 de agosto de 1962. Un núcleo militante mantuvo la actividad por un par de años más, pero ese Fray Mocho, no era Fray Mocho. La construcción posterior de la historia atribuyó la 'deserción' de Ferrigno a factores subjetivos, como su carácter o su personalidad. Pero hay un detalle del juicio que debe ser considerado: Fray Mocho dejó de pagar el alquiler por completo a partir de setiembre de 1960, pese a la sentencia judicial que lo obligaba y al compromiso asumido con el reclamante de no sumar más deuda. La decisión de no pagar más el alquiler para destinar esos fondos a una nueva sala fue, sin duda alguna, decisión de la célula del partido. En tal caso, fue una decisión inaceptable para Ferrigno, que había dado sobradas pruebas de una responsabilidad absoluta con sus compromisos con el teatro. Fue la última de una serie de decisiones políticas que sin ninguna duda terminaron por mellar la confianza y el respeto de Oscar Ferrigno por el partido con el cual ya no podía compartir el mismo escenario, del que, además, lo había empujado.

Conclusión

Gran parte de los partidos y grupos políticos emergidos de la experiencia de la URSS (fueran estalinistas, trotskistas, maoistas, castristas u otros) actuaron y actúan de manera similar (seguramente, existen excepciones). Las causas de estas metodologías, las diferentes valoraciones sobre cada una, sus vínculos con la historia y con el presente o cualquier otra variante sobre ellas exceden este trabajo y no es su objetivo, en tanto solo es un estudio de caso. Como tal, es de importancia porque demuestra cómo el accionar del partido puede asfixiar una experiencia genuina de grandes dimensiones (en este caso, artística) en su afán de ponerla a su servicio, y no de ponerse a su servicio. Reconvertir un

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

proceso genuino a cualquier precio se hace insostenible, indefendible y pernicioso.

A 100 años de la Revolución de Octubre, es necesario un mojón que advierta: el partido está al servicio de la revolución, la revolución no está para servir al partido; en los frentes de masas, tampoco.

Bibliografía[1]

Agosti, Héctor Pablo. 1956. *Para una Política de la Cultura*. Buenos Aires, Procyon.

————. 1962. *Defensa del realismo*. Buenos Aires, Editorial Lautaro.

Arévalo, Oscar. 1983. *El Partido Comunista*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Asquini, Pedro. 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Rescate.

Britos, Marcos. 2013. *Todo lo hermoso es posible*. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho Una historia (1948-1962). La Plata, Consejo Provincial del Teatro Independiente.

Browarnik, Graciela – Laura Benadiba. 2007. "Artistas militantes en el Partido Comunista argentino". En *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, *37* (1), 89-99.

Leonardi, Yanina Andrea. 2010. "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)". En *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, *11* (1). ISSN: 1669-6301. Recuperado de http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/268/disidencias-y-modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html

Lizarraga, Andrés. 1962. *Teatro de Andrés Lizarraga: Los Linares, Un color soledad, Santa Juana de América, Tres jueces para un largo silencio, Alto Perú, El carro eternidad*. Buenos Aires, Quetzal. Buenos Aires.

Obarrio, Estela. 1998. *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Parsadanov, N. "La lucha por el realismo en el arte". En *Cuadernos de cultura*, *15* (1), 58-59.

Prado Acosta, Laura. 2015. *Los intelectuales del Partido Comunista: Itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*. Buenos Aires, Contra Corriente.

Trotsky, León. 1985. *Sobre la Literatura y el Arte*. La Paz, Ediciones Crux.

1 Fueron consultados y brindaron sus testimonios (orales o escritos) los siguientes integrantes del elenco o participantes de sus actividades: Aizenberg, Adriana; Álvarez, Hugo; Britos, Roberto; Espina, Roberto; Eyras, Nilda; Gallegos, Rafael; Guigui, Yaco; Herrera, Isabel; Herrera, Pavblo; Malfatti, Agustín; Mathé, Luis; Obarrio, Estela; Panelo, Alberto; Raimondi, Néstor; Verdeja Courrege, Angela Gabriela; Zabala, Roberto; Schetter, Irene; Skliar, Nelly, y Ziperovich, Helka.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro independiente: principios estéticos y filosofía política

Silvina Díaz (CONICET, UBA-GETEA)
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Introducción

El conocido enfrentamiento ideológico entre el teatro independiente y el gobierno peronista trascendió las fronteras del campo teatral y se hizo eco de la antinomia que dividiría, de manera permanente, el tejido social, y a la cual ninguna zona de la cultura ni de la vida sociopolítica del país podía sustraerse: peronistas y antiperonistas. Si bien muchos aspectos ideológicos de ambos movimientos –uno, eminentemente teatral; el otro, entendido como fenómeno político, social y cultural– resultaban irreconciliables, no fueron pocos los elementos que tenían en común, condicionados, sin duda, por el horizonte de expectativas de la época (Jauss, 1986) y por las particularidades del campo sociocultural en que se desarrollaron. Entre estos rasgos comunes, acaso el más significativo haya sido la búsqueda de la igualdad social, a la que se arribaría, en un caso, a través de una praxis política definida como acción inmediata y directa y, en el otro, por medio de la creencia en el carácter concientizador del arte convertido en canal de discursos críticos y de llamados a la acción social.

La asunción de la presidencia por Juan Domingo Perón, el 4 de junio de 1946, y la amplia mayoría con la que contaba en el Congreso se constituyeron en un índice de la presencia de la clase obrera en la vida social. Tempranamente, el 3 de marzo de ese año, el periódico *La Vanguardia* intentaba explicar el surgimiento del peronismo, asumido como un fenómeno social novedoso, que excedía su carácter meramente político:

> El hecho social que está a la vista y miden las columnas numéricas de los escrutinios, puede resumirse así: ha cuajado un movimiento tumultuario que irrumpiendo en los procesos ordenados, deja de lado las medidas, los cuadros y las consideraciones tradicionales, rompe con todo, con esto y aquello, salta por los principios, los partidos, la universidad, los diarios, la opinión independiente calificada, y se derrama con fuerza sobre el vasto campo de la política (La Vanguardia, 1946: https://goo.gl/qwZeQc).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Del mismo modo, tres días después, el semanario *Orientación* –órgano de prensa del PC– afirmaba: "Late en el país el fermento de una cosa nueva; grandes masas asoman por primera vez a la vida política; se están removiendo las bases sociales de los partidos políticos" (*Orientación,* 1946: 4).

Por su parte, el Teatro del Pueblo –iniciador, en nuestro país, del movimiento teatral independiente– defendió la utopía del arte como reforma social y valoró la actitud ética por sobre la estética. Ubicado a la izquierda del mapa político, Leónidas Barletta veía al proletariado como un sujeto histórico que era objeto de constantes manipulaciones políticas. Por lo tanto, según creía, el arte, y, en particular, el teatro independiente, tenían la misión de ilustrarlo y concientizarlo, de intentar remediar los defectos de la conciencia obrera argentina. Lejos de la concepción de teatro popular que abrigaba el peronismo –y aun coincidiendo en el objetivo de convocar a las grandes masas– entendía que el pueblo debía entrar en contacto con la "alta cultura" a partir del conocimiento de las piezas fundamentales del teatro universal. En total consonancia con los postulados de la modernización propugnada por la intelectualidad izquierdista, los independientes buscaban trasvasar a la cultura la idea de 'internacionalismo', que implicaba mantener contacto con el mundo y ponerlo al servicio del proletariado (Fos, 2009).

Aun cuando el peronismo y el movimiento independiente coincidían en sostener una funcionalidad didáctica del arte, así como en la necesidad de apelar a un público popular, discreparon abiertamente con respecto a las poéticas teatrales y a los repertorios escogidos en aras a dar cumplimiento a su objetivo.

Dos políticas culturales en pugna

Desde sus inicios, el peronismo diseñó los lineamientos de una política cultural concreta, cuya existencia sus opositores se empeñaron en desconocer al sostener una supuesta falta de planeamiento en dicha esfera. Enarbolando la bandera del nacionalismo –no solo a nivel económico, sino en todos los ámbitos de la vida política–, el peronismo pugnó por redefinir 'lo nuestro' frente a lo que identificó como una cultura con tintes elitistas y extranjerizantes. En primer lugar, Perón derogó por decreto la reglamentación que regía a la Comisión Nacional de Cultura –de la que dependían, entre otros órganos, El Teatro Nacional de Comedia, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y su Museo de Teatro Nacional– y designó como presidente al diputado Ernesto Palacio. Por otro lado, promovió funciones gratuitas del Teatro Nacional de Comedia y el Teatro Colón e incentivó la formación de elencos vocacionales mediante concursos organizados por la Comisión Nacional de Cultura y el certamen de teatros vocacionales de todo el país, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en 1950. En el ámbito del teatro oficial, propició la conformación de repertorios basados en piezas de autores nacionales que

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

privilegiaban poéticas costumbristas. Implementó, asimismo, un fuerte control de las expresiones culturales externas a la órbita oficial, para el que la figura de Raúl A. Apold resultó determinante.

Fue en esta atmósfera donde aparecieron los primeros signos de conflictividad entre el gobierno y un sector del campo cultural. Así, si Perón veía en los intelectuales una amenaza debido a su clara discrepancia con el gobierno, y en el comunismo, un grupo de agitadores sociales, estos últimos sostenían la creencia de que la fuerza rebelde y antiburguesa de las masas peronistas respondía a una ideología con ribetes conservadores y populistas. Del mismo modo, asociaban al peronismo con una forma de incultura, a partir de una reinterpretación del eslogan "alpargatas sí, libros no" o de la idea estigmatizadora del 'cabecita negra'. Aludiendo al enfrentamiento entre peronismo e izquierda, Carlos Altamirano señala:

> Radicales, socialistas y comunistas percibieron sólo después del combate electoral del 24 de febrero de 1946 que el ascenso de Perón había revuelto las cartas y que el nuevo movimiento les había arrebatado algo a todos: la mayoría electoral y el lugar del partido popular, bases y dirigentes en las provincias, o cuadros sindicales y el apoyo obrero en el perímetro de la Argentina industrial. No obstante, con la excepción del partido Comunista (PC), ninguna de las fuerzas involucradas en la Unión Democrática, la coalición derrotada, estimó que el cuadro que había surgido de las elecciones podía llevarlas a revisar posiciones respecto de la definición del antagonismo (Altamirano, 2011: 20).

Luego de reconocer el "sentimiento de tribulación e impotencia" con que atravesaron la década peronista los intelectuales de izquierda, el autor sostiene que, si bien la crítica sin tregua que esta formulaba al peronismo incluía también el cuestionamiento de la política económica, "el eje de la reprobación era de índole política, cultural y moral –dictadura, clericalismo, demagogia, aventurerismo, corrupción" (Altamirano, 2011: 22).

Como decíamos, los conflictos que se generaron con las políticas del peronismo en el ámbito de la cultura, asumían y reelaboraban las diferencias surgidas en el seno social. No deja de llamar la atención, entonces, que algunos integrantes y espectadores del Teatro del Pueblo creyeran en una supuesta actitud 'neutral' o apolítica de la agrupación; entre ellos, Onofre Lovero, cuando expresaba:

> Recuerdo perfectamente el inicio de la actividad independiente, que quería decir independientes de empresarios, de capitalistas, de propietarios y cómo se pretendió darle un matiz político. No era verdad. Siempre fuimos progresistas, pero no respondíamos a un partido determinado (Lovero, como se cita en Risetti, 2004).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Del mismo modo, no tardaron en aparecer los cuestionamientos al oficialismo en el campo cinematográfico. Acaso una de las demandas que más rápidamente cobró peso y que más perduró a lo largo del tiempo fue la vinculación de la actividad cinematográfica del período con la propaganda partidaria y la censura política; sin embargo, como sostiene Clara Kriger luego de un análisis exhaustivo de las películas que formaron parte de lo que despectivamente se llamó el 'cine peronista', las opiniones que lo relacionan con la propaganda política:

> ... son pertinentes cuando hacen referencia a los documentales del período, ya sea en forma de noticiarios o de cortos y mediometrajes institucionales, realizaciones que formaron parte de una política comunicacional que el Estado construyó (....) y que respondían a la necesidad de difundir y promocionar los actos, los mensajes y las políticas del gobierno. (...) Sin embargo, un rápido relevamiento de la política que ambos gobiernos pusieron en marcha para el sector cinematográfico demuestra que la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas o los contenidos de los largometrajes de ficción (Kriger, 2009: 10).

Profundizando en esta idea, Kriger explica que, lejos de esta acusación, los filmes ficcionales del período distan de ser homogéneos, ya que contienen expresiones estéticas y culturales de distinto orden, en las que no es posible hallar planteos políticos o programáticos explícitos (2009: 10).

Como señalamos, el oficialismo propuso una redefinición de la cultura nacional y, en lo concerniente al ámbito teatral, una reapropiación de las piezas de la tradición argentina, como puede constatarse en el Segundo Plan Quinquenal, que aspiraba a contribuir "a la formación de la conciencia artística nacional" y a la "elevación de la cultura social" (Ronzitti, 1953: 29). Posicionándose en las antípodas de la cultura oligárquica, el peronismo privilegió las expresiones costumbristas del nativismo por cuanto la pintura de los habitantes del medio rural, de sus creencias y sus conflictos, retratados por medio de un lenguaje llano y simple, propiciaba la identificación del espectador. La poética del nativismo condensaba, además, la pretendida revalorización del legado grecolatino e hispano y de la 'cultura de la tierra' (Pellettieri, 2002). Se presentaron, también en ese período, algunas piezas extranjeras pertenecientes al microsistema profesional culto, a las que se adaptó con la intención de tornarlas accesibles para la gran masa.

Con una concepción explícitamente federalista y descentralizada de una cultura que buscaba llegar a todos los rincones del país, la política teatral del peronismo se propuso la reactivación de los teatros oficiales de provincias a partir de la escenificación de sainetes y obras nativistas. Por su parte, enarbolando un objetivo similar, las agrupaciones independientes buscaron extender sus confines para hacer llegar su propuesta a los barrios y al interior

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

del país, objetivo, este último, que no pudieron alcanzar, por cuanto carecían de recursos económicos (Heredia y Díaz, 2006).

Las piezas presentadas por el Teatro del Pueblo redundaban en aspectos factibles de ser asociados con los que predominaban en el repertorio del teatro oficial: la mostración de las injusticias y desigualdades sociales, la necesaria rebelión que las clases populares debían adoptar, la crítica a la burocracia, a la corrupción y a la hipocresía de la clase burguesa, el retorno a los valores considerados tradicionalmente como positivos: la familia, la tierra, la libertad y la justicia social.

Así, por ejemplo, *El vals de los perros* (1959), de Leónidas Andreiev, *Las bodas de Fígaro* (1960), de Pierre de Beaumarchais –ambas adaptadas por Barletta–, y la comedia argentina *Una alegría distinta* (1960), de José María Arozamena, exponen agudas críticas sociales, formuladas desde la parodia, la sátira o la ironía. En este sentido, las obras describen estructuras sociopolíticas en decadencia y celebran el advenimiento de nuevos órdenes, más justos y democráticos. Las adaptaciones de Barletta buscaban, en todos los casos, tornar transparentes los sentidos mediante el agregado de parlamentos explicativos o el directo tachado de otros que consideraba redundantes o demasiado localistas.

Asimismo, *Radiografía de un amor frustrado* (1957), de la autora argentina Evelina Benasso, promovía el regreso a los valores tradicionales, al definir a la familia como el núcleo social fundamental. En ella aparece, además, un tópico que ocupa un lugar secundario: la idealización de la vida campesina, en contraposición con la agitada vida urbana (Heredia y Díaz, 2006).

Lo que puede vislumbrarse a partir del planteo de estos núcleos semánticos es, en primer lugar, la coincidencia con el destinatario del discurso y la acción del gobierno peronista: el 'pueblo argentino', la masa trabajadora. En segundo lugar, una concepción común del teatro como un instrumento capaz de despertar la conciencia de clase, que entendían adormecida. Sin embargo, si en estos aspectos el Teatro del Pueblo cumplía con el objetivo de "presentar un repertorio identificado con la sociedad y su tiempo" (Asquini, 1990: 11), las piezas no aludían de un modo directo a los conflictos nacionales a los que se refería Barletta en sus conferencias o en sus artículos teóricos. Lejos de ello, los conflictos escenificados mantenían un carácter de universalidad y, en muchos casos, permanecían en el ámbito de la abstracción simbólica.

Distinto, en este sentido, fue el derrotero de otras agrupaciones independientes. Fray Mocho, por ejemplo, surgido a partir de una fractura interna acaecida en 1950 en el grupo La Máscara, compartió con la agrupación de Barletta la noción de la 'función social y pedagógica del teatro', pero se distanció de ellos en la posición tomada en relación con la tradición teatral argentina (doce de las veintiún obras estrenadas en este período fueron nacionales). Así, en 1953 estrenó *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, y, en 1958, *Mateo,* de Armando Discépolo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Por su parte, entre las novedades textuales que ofreció Nuevo Teatro, se destaca el estreno de dos piezas de Agustín Cuzzani, que proponía un discurso crítico hacia el contexto social: en 1958, *Los indios estaban cabreros*, y *Sempronio,* en 1963.

A diferencia de estas agrupaciones, el Teatro del Pueblo se mantuvo fiel a sus postulados iniciales, hecho que lo condujo a permanecer en la "fase de culturización" (Pellettieri, 2002) caracterizada, como vimos, por la promoción de un 'teatro culto', con un repertorio en el que predominaban las piezas de autores extranjeros. Las piezas argentinas incluidas en la segunda fase productiva del Teatro del Pueblo continuaron siendo notablemente más escasas y no supusieron una apertura a la problemática local ni ofrecieron innovaciones formales productivas para el sistema teatral. Del mismo modo, en vistas a la tan mentada 'apertura al mundo', se desestimó el legado de la tradición teatral argentina y, especialmente, de las expresiones teatrales populares.

La promoción, en el seno del teatro independiente de fines de la década del 50 y del 60, de la necesaria formación actoral y la puesta en marcha de ciertos procedimientos provenientes de Europa –el sistema de Stanislavski y los postulados brechtianos–, contrastaron notablemente con el actor meramente voluntarista del Teatro del Pueblo.

A modo de conclusión

A esta altura resultará evidente la contradicción entre las intenciones manifiestas de Barletta –utilizar el teatro como un instrumento de debate y concientización colectiva acerca de la coyuntura político-social nacional– y el repertorio del Teatro del Pueblo, conformado mayoritariamente por piezas del teatro universal. En este sentido, su oposición al gobierno peronista no se materializó en su labor como director de esa agrupación, sino más bien en su faceta de escritor: como fundador, director y editor del semanario *Propósitos*, en el que desplegó un rol opositor a las autoridades de turno.

Asimismo, a la luz de las recaudaciones de las salas, puede constatarse que el teatro popular convocaba un caudal de público indudablemente mayor que el que llevaban el teatro oficial, el profesional culto y el independiente. Las diferencias entre el teatro propiciado por el peronismo y el independiente se hacen aún más notables a la hora de comparar al espectador implícito, al que iban dirigidas las obras, con el espectador real al que efectivamente llegaban, por cuanto:

> Mientras el público del teatro independiente asistía a ver adaptaciones de los clásicos y la adaptación desde la izquierda de las poéticas de Jean Paul Sartre, Clifford Odets, Bertolt Brecht y Arthur Miller, la política cultural peronista (...) nucleaba entre su público principalmente a las clases populares (Pellettieri, 2002: 147).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Esto se constituye en otro signo que permitiría deducir que Barletta incurrió en esta etapa en algunos de los errores de ciertos sectores de la izquierda argentina que, aunque bienintencionadamente, se arrogaron una representatividad popular o una comprensión de clase que, empíricamente, no alcanzaron a detentar. Como expresa Carlos Fos al analizar los alcances del accionar del Teatro del Pueblo: "... no fue sencillo llegar con tal iniciativa a las capas populares ya que, al igual que la izquierda histórica a la que pertenecía, quedó divorciado de ellas al no poder responder con acierto a los nuevos desafíos del cambiante panorama social" (Fos, 2009: 314).

Por otro lado, cuando el 13 de septiembre de 1955 la autodenominada Revolución Libertadora derrocó al gobierno constitucional, a partir de lo cual se desató una suerte de euforia en ciertos sectores de la intelectualidad argentina, Barletta detentó una posición ambigua. Pese a su manifiesta ideología de izquierda, que propugnaba la instauración de una praxis revolucionaria en el pueblo, se encontró apoyando, al menos en un comienzo, a un gobierno de facto de corte conservador, acaso solo enlazado a él por el rechazo visceral al peronismo. No obstante lo cual, tal como se desprende de sus palabras vertidas en *Propósitos* del 22 de diciembre de 1955, nunca dejó de fomentar la realización de elecciones democráticas.

Bibliografía

Asquini, Pedro. 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires, Rescate/Rafael Cedeño Editor.

Altamirano, Carlos. 2011. *Peronismo y cultura de izquierda*. Madrid, Siglo XXI.

Barletta, Leónidas. 1961. *Manual del actor*. Buenos Aires, Ediciones de Teatro del Pueblo.

————. 1969. *Manual del director*. Buenos Aires, Stilograf.

Fos, Carlos. 2009. "Leónidas Barletta: El actor en el mundo del hombre de la campana", en Jorge Dubatti (coord.). 2009. *Historia del actor II: del actor dionisíaco a Tadeusz Kantor*. Pp. 307-324.

Heredia, Florencia – Silvina Díaz. 2006. "La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)", en Osvaldo Pellettieri (dir.). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna/ Fundación Somigliana. Pp. 213-275.

Jauss, Hans Robert. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.

Kriger, Clara. 2009. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Larra, Raúl. 1974. *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires, Conducta.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La Vanguardia. 1946. "Aferrados a los principios". En *La Vanguardia*. Recuperado de http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?edition=Ed.%20General&bd=19&bm=03&by=1946&ed=19&em=03&ey=1946

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

Pellettieri, Osvaldo. 2002. "Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): Peronismo y teatro", en Daniel Meyran – Alejandro Ortiz – Francis Sureda (eds.). 2002. *Teatro y poder*. Perpignan, Presses Unversitaires. Pp. 59-70.

Risetti, Ricardo. 2004. *Memorias del teatro independiente argentino (1930-1970)*. Buenos Aires, Corregidor.

Ronzitti, Miguel. 1953. "Segundo Plan Quinquenal y Teatro". En *Revista Talía*, *1* (1), 28-29.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro proletario: ¿teatro independiente o teatro militante?

María Fukelman (IAE-UBA/CONICET/AINCRIT)
mariafukelman@gmail.com

Introducción

Teniendo en cuenta las relaciones entre el teatro y la izquierda, en conmemoración del centenario de la Revolución rusa –el eje problemático propuesto para las presentes jornadas–, nos dispusimos a trabajar el Teatro Proletario[1], un conjunto teatral que se vio fuertemente influido por la Revolución rusa y la militancia política, y que, por este motivo, presenta una polémica: algunos investigadores lo consideran parte del movimiento de teatros independientes, y otros, no.

El Teatro Proletario surge en mayo de 1932 como un desprendimiento del Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta e identificado como el primer teatro independiente de Buenos Aires. Muchos de los integrantes del Teatro del Pueblo y, luego, del Teatro Proletario, habían integrado el grupo literario de Boedo. Este grupo, conformado por escritores y artistas, se oponía al de Florida. A grandes rasgos, la disputa enfrentaba distintas concepciones del arte y de su relación con el mundo: los de Florida eran la "vanguardia estética" y buscaban "la revolución para el arte"; y los de Boedo eran la "vanguardia política" y promovían "el arte para la revolución". No obstante, estos intelectuales tenían varios puntos en común y, años más tarde, el propio Barletta catalogó a la famosa polémica como "dos ramas opuestas de una misma inquietud compartida, despertada por la nueva situación que planteaba la triunfante revolución proletaria" (1967: 41).

En este sentido, reforzamos la relevancia que tuvo la Revolución de Octubre para los artistas y pensadores de la época. Se llamó Revolución de Octubre a la segunda parte de la Revolución rusa, llevada a cabo en octubre de 1917. La Revolución rusa y el posterior surgimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), en 1922 –que, con la ideología marxista de Lenin, fue la primera nación del mundo cuyo gobierno fue penetrado por el proletariado– se dio en un contexto en el que el fascismo estaba creciendo en el mundo.

1 El presente trabajo constituye un capítulo más extenso de nuestra tesis de doctorado de 2017; por ello aquí obviamos ciertas cuestiones por limitaciones de espacio. Algunas de ellas son el recorrido estético del Teatro Proletario, los detalles de sus repertorios, puestas en escena y críticas periodísticas.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Génesis

Como hemos dicho, el Teatro Proletario es un caso polémico porque algunos críticos manifestaron que no podía considerarse un teatro independiente. Esta fue la opinión de José Marial, quien sostuvo que "su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística" (1955: 122). Sus palabras fueron retomadas por Jorge Dubatti (2012); no obstante, otros teóricos, como Luis Ordaz (1946), Tito Livio Foppa (1961), Beatriz Trastoy (2002), Ricardo Risetti (2004), Grisby Ogás Puga (2014) y Cora Roca (2016) sí lo incluyeron dentro del movimiento de teatros independientes.

La escisión del Teatro Proletario respecto del Teatro del Pueblo tuvo su origen en discrepancias estéticas y políticas. Uno de los desacuerdos clave se vinculó con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de 'arte proletario'. Si bien tanto Barletta como Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo, entre otros, habían integrado el grupo Boedo –que abogaba por un arte que incidiera en la praxis de los trabajadores–, el fundador del Teatro del Pueblo se había comenzado a distanciar, discursivamente, de esta determinación. Magalí Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario con el intercambio epistolar que había habido entre Barletta y Carlos Moog –militante orgánico del Partido Comunista–, unos meses antes del nacimiento de este. El fundador del Teatro del Pueblo había declarado en su revista *Metrópolis*:

> ... debe hacerse arte proletario, arte de izquierda, arte de ideas sociales? No. El arte no puede estar atado a nada, ni a nadie, sin dejar de ser arte (...) Hacer arte sectario, arte de ideas sociales o como quiera llamársele, es tan pernicioso como hacer arte burgués (...) El artista, como miembro de la colectividad, puede ser conservador o comunista; pero como artista está fuera de la lucha de clases, por su jerarquía espiritual (Barletta, 1932: s/n).

Al poco tiempo, se conformó el Teatro Proletario. El grupo disidente, que abandonó al Teatro del Pueblo por "carecer de 'ideología'" (Larra, 1978: 86), tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo. La revista *Actualidad* auspició esta propuesta, cuyo propósito era incentivar, desde el teatro, la lucha de clases para contribuir a la revolución socialista. La creación del Teatro Proletario se hizo a colación del surgimiento de la UEP, Unión de Escritores Proletarios, también establecida en 1932 para "sostener el principio de la lucha de clases, combatir el imperialismo y defender la construcción del socialismo que se está llevando a cabo en la Unión Soviética" (Actualidad, 1932a: 46).

El Teatro Proletario se presentó en el N° 4 de *Actualidad*:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> CAMARADA:
> Acaba de fundarse en Buenos Aires un "TEATRO PROLETARIO". ERA NECESARIO. URGENTE.
> Todo el teatro burgués, arma del régimen capitalista, responde a la decrépita y absurda fórmula de "El Arte por el Arte", y a exigencias de boletería, defendiendo así los intereses de la clase dominante.
> Y para neutralizar la influencia de ese medio narcotizante de la burguesía, aparece "TEATRO PROLETARIO" que será la antítesis del teatro burgués.
> Por eso la obra social y cultural que hará "TEATRO PROLETARIO será ARTE PROLETARIO".
> El proletariado, que posee una misión histórica determinada, tiene sus problemas propios y sus orientaciones originales.
> "TEATRO PROLETARIO" será quien refleje fielmente todo esto.
> "TEATRO PROLETARIO" se suma a las armas de quien disponen ya las masas obreras, para luchar por su liberación.
> "TEATRO PROLETARIO" se dirige a todos los sectores del proletariado manual e intelectual, invitándolos a colocarse a su lado, para así formar un amplio frente con el cual iniciar de inmediato una formidable ofensiva contra el teatro burgués.
> Por todo lo expuesto en el presente manifiesto, "TEATRO PROLETARIO" solicita del proletariado del país que le preste su solidaridad moral y su apoyo material, amplios y desinteresados.
> Ante todo Sindicato, Federación y Organización Obrera y ante todo hogar proletario se presenta como un deber de clase identificarse con la causa de la cultural del: "TEATRO PROLETARIO" (1932b: 45-46).

En estas palabras vemos, en principio, cierta continuidad con la discusión que se había entablado desde el grupo Boedo contra "el arte por el arte". Por otro lado, advertimos que la disputa no se emprende únicamente contra quienes creen en el arte "puro" o separado de lo social, sino también contra quienes toman el arte como un medio para ganar dinero. En este punto se presenta la misma dicotomía con los empresarios teatrales que dos años antes había advertido el Teatro del Pueblo. Asimismo, hay una declaración estética dentro de la intención de reflejar fielmente los problemas del proletariado: será el realismo la poética elegida para sus obras. Por último, el Teatro Proletario pretende generar identificación con toda la comunidad obrera. Esto no es solo para sumar más compañeros de lucha, sino también para poder obtener, a través de sus aportes, los recursos necesarios para el funcionamiento.

El nombre de la agrupación tiene un vínculo directo con el teatro homónimo que fundaron Erwin Piscator y Hans José Rehfisch, en Berlín, en 1922. Ese Teatro Proletario había producido obras de alto contenido político. El objetivo de Piscator fue difundir las ideas políticas izquierdistas y poner al teatro al servicio de la sociedad. En este sentido, podemos unir el trabajo del Teatro Proletario porteño con este antecedente europeo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Por otro lado, entendemos que –más allá de lo que efectivamente puede haber resultado en la escena– el Teatro Proletario tampoco quiso descuidar el carácter estético. No en vano una variante del nombre que trascendió fue la de Teatro de Arte Proletario. Si bien cuando el grupo se presentó en *Actualidad* lo hizo como Teatro Proletario, deducimos que en los programas de mano debe de haber extendido su designación, ya que fueron varias las publicaciones (*La Vanguardia, Contra*) que lo registraron de esta forma. De alguna manera, el hecho de que en su nombre "completo" estuviera contenido el sintagma "teatro de arte" manifiesta cierta intención de enraizarse dentro de una tradición que reivindicara el teatro proletario, pero, también, de alta calidad estética. Empero, que haya trascendido más la denominación acotada de Teatro Proletario parece estar advirtiendo que fue esa impronta la que se impuso por sobre la de la eficacia artística.

Estética

El Teatro Proletario solía actuar de forma itinerante en plazas, sindicatos y bibliotecas. También alquiló un local en Bartolomé Mitre 1281, un salón de actos en Belgrano 1732, y usó, en reiteradas oportunidades, el Teatro Marconi, ubicado en Rivadavia al 2300.

Los comentarios sobre su calidad estética fueron, mayormente, regulares. Según Ordaz, los coros que organizaba la agrupación –creados y dirigidos por el maestro Rodolfo Kubik– tenían mayor nivel que sus obras de teatro, que caían "con frecuencia en errores y exageraciones" (1946: 182). Para Larra, la "gente del teatro Proletario era magnífica, bien intencionada, rebelde", pero a pesar "del talento de varios de sus integrantes, entre ellos su director Ricardo Passano (...) adolecían de fallas artísticas que surgían de la estética sustentada" (1978: 87).

El elenco del Teatro Proletario era dirigido por Ricardo Passano, y entre sus intérpretes estaban Yola Grete, Tomás Migliacci, Ricardo Trigo, Rafael Zamudio, Paulina y Sara Marcus, Victoria Papier, Ribas, Paz, Todesca, San Clemente y Allegreto. Además, integraban el conjunto conocidos escritores, como Elías Castelnuovo, y otros nuevos, como Alfredo Varela, Raúl Larra, Sara Papier y Emilio Novas. Los artistas plásticos que se estaban iniciando eran Sigfredo Pastor y José Saracco, y los de trayectoria eran Abraham Vigo y Guillermo Facio Hebequer. Este último no solo se dedicaba a su especialidad, sino que también ocupaba la dirección cuando faltaba Passano.

Todas las obras que eligió el grupo para representar tuvieron un fuerte contenido político, ya que estaban destinadas a favorecer la lucha de clases. Algunas de ellas fueron: *Madre Tierra*, de Alejandro Berruti; *Hinkemann*, del alemán Ernest Toller; *Los hombres grises*, de Flavin; *La marcha del hambre*, *El puerto* y *Las 77 conferencias de la paz*, episodios del drama *Vidas proletarias*, de Castelnuovo; *Paso de ronda*, de Francheville; y *La fiebre amarilla*, basada en *La*

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

epidemia, de Mirabeau. Este último trabajo reunió nuevamente todos los componentes que, por diferencias anteriores, habían conformado dos elencos que funcionaron de forma paralela. Además, la particularidad de esta pieza fue que se puso en escena sin director, es decir, que los mismos actores se dirigían. Este hecho representa otra decisión opuesta respecto del Teatro del Pueblo, en el que la figura de Leónidas Barletta, como director, marcaba una presencia influyente y cuasi omnipresente.

Para Ordaz, el espectáculo realizado "con mayor justeza" (1946: 182) fue la puesta en escena del prólogo y las primeras escenas de *Rey Hambre* (estreno absoluto en Buenos Aires), de Andreiev. Para ejemplificar sobre las temáticas preferidas por el grupo, consideremos que en *Rey Hambre* los explotados y excluidos deciden decretar la pena de muerte para la burguesía. Con esta pieza se registra la aparición final de este conjunto, a principios de 1935.

Para llegar a realizar una dramaturgia proletaria, se incentivaba a los escritores de la UEP a escribir piezas teatrales. Pero si bien fue Elías Castelnuovo quien más desarrolló obras que se ajustaran a los postulados del Teatro Proletario, "aún no se contaba en Argentina con una obra dramática que respondiera a la línea política promulgada" (Devés, 2016: 218). Además, la intención de realizar arte proletario fue cuestionada. Así lo manifiesta Raúl Larra, quien sostuvo que, más allá de las buenas intenciones, el proyecto no era atinado:

> Un arte proletario, tal como lo entendían sus abnegados y heroicos integrantes no servía eficazmente en modo alguno a la causa revolucionaria. Estaba más en lo cierto L.B. [Leónidas Barletta] con su programa de teatro popular que aquellos admirables animadores (1978: 87).

Vínculos con el teatro comercial, el Estado y los partidos políticos

El teatro comercial era, desde su definición de principios, algo a lo que el Teatro Proletario se oponía, ya que representaba la idiosincrasia del mercado en su más estricta forma. Lo que importaba allí era el negocio, por encima de los fines estéticos y sin siquiera contemplar los fines pedagógicos. Si bien Ricardo Passano provenía de ese ambiente, quedaba claro que se había ido de allí; es decir, él no trabajaba en el teatro comercial y el teatro independiente a la vez, sino que había elegido abandonar uno por sobre el otro. Así lo expresó *Actualidad*, al referirse a Passano como "el buen actor, que conocimos durante su actuación en compañías nacionales, teatro burgués que abandonó para no volver" (Actualidad, 1933: 37).

En línea con esto, Cristina Mateu entiende que otro elemento que distanciaba al Teatro Proletario del Teatro del Pueblo fue su vínculo con cierto sector de intelectuales liberales que le brindaban apoyo financiero, haciendo referencia, principalmente, a la figura de Victoria Ocampo. Además, el conjunto dirigido

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

por Passano también se oponía al "hecho de recibir los beneficios del estado burgués, a través de las concesiones municipales" (Mateu, 2015: 14).

Para el sostenimiento del Teatro Proletario, se pretendía contar con el apoyo de obreros y simpatizantes. En ningún caso provenía un excesivo dinero de parte del público que veía sus obras, ya que la entrada a sus espectáculos solía ser libre o tener precios muy populares. Asimismo, por estar alineados con el Partido Comunista, se esperaría que este organismo sustentara su financiación; no obstante, las contribuciones parecen no haber sido suficientes. De esta manera, cuando Magalí Devés da cuenta de las problemáticas a las que se tuvo que enfrentar el conjunto, expresa:

> No han quedado registros sobre la concreción de estos proyectos [se refiere a obras] ni tampoco la de otras actividades llevadas a cabo por la agrupación, que parece no haber logrado un desempeño sistemático, tal vez por las dificultades que suponía sostener dicha empresa que no sólo se enfrentaba con el teatro comercial y con el Teatro del Pueblo, que seguía vigente, sino también con la emergencia del cine, aunque también podría sospecharse una escasa atención financiera por parte del PCA (2016: 221).

Por otra parte, si bien el Teatro del Pueblo también demostraba cierta afinidad con el PCA, el conjunto dirigido por Passano estaba "más a la izquierda que Barletta" (Seibel, 2010: 69). Empero, es interesante destacar la reflexión de Devés sobre el posicionamiento partidario del conjunto:

> ... más allá de la indudable cercanía a la órbita comunista, la experiencia del Teatro del Proletario no puede interpretarse como un mero reflejo de la política partidaria del PCA ni mucho menos un emprendimiento oficial de dicho partido, sino como una experiencia de compañeros de ruta del PCA y algunos militantes, como Moog, que tienen por objetivo atraer al proletariado e incentivar la lucha de clases a través de una expresión cultural en post de la revolución socialista (2016: 211).

En este sentido, entendemos que el Teatro Proletario tomaba sus propias decisiones estéticas a la hora de montar un espectáculo, y no que respondía a órdenes estrictas del partido; sin embargo, sí remarcamos que sus objetivos eran políticos y que se perseguían a través de las obras. Fue precisamente por su pretendida impronta revolucionaria que la policía solía obstaculizar sus presentaciones amedrentando a todos sus integrantes. Un caso concreto se dio en una de las funciones de *Hinkemann* en el Marconi, cuando "en la puerta del teatro se hallaba el camión celular amenazando llevarse a todo el elenco" (Ordaz, 1957: 222). El grupo se fue convirtiendo en "una bandera rebelde de innegable atracción y resonancia" (Ordaz, 1957: 223), por lo que la persecución policial se volvió constante, lo cual dificultó cada día más su labor, hasta que esta terminó por completo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Larra, por su parte, hace mayor foco en un error estratégico del Teatro Proletario que en los cruces con la policía, a la hora de justificar su final: "Un arte proletario no se correspondía con la época ni con el país. En momentos en que en el mundo avanzaba el fascismo, afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza" (1978: 87).

Inserción dentro del movimiento de teatros independientes

Como mencionamos en el comienzo de este capítulo, el Teatro Proletario quedó eximido, para algunos investigadores, de ser considerado un teatro independiente. A su vez, el conjunto tampoco se llamó a sí mismo de esta manera; no obstante, entendemos que la inserción dentro del movimiento de teatros independientes se dio por varias razones.

En primer lugar, el hecho de que el conjunto se encuentre en constante diálogo con el Teatro del Pueblo, aunque más no sea para señalar sus errores y atribuirse mejores características, lo acerca a la forma teatral que el grupo pionero ejecutaba. A su vez, el Teatro Proletario, así como se distanció del grupo conducido por Barletta, se ubicó en la misma línea que otros teatros independientes. Un ejemplo se puede ver en *Actualidad*, en donde se retomaron las diferencias con el Teatro del Pueblo, pero se acercaron posiciones con el entonces IDRAMST, lo que luego sería el IFT:

> La agrupación Teatro Proletario, a nuestro juicio, es la primera iniciativa que se ha propuesto llevar a cabo, aquí, las consignas elementales de un teatro obrero. También el Teatro Social Judío, que debutó con gran éxito en el Coliseo, merece un capítulo aparte. Fuera de estos dos organismos que surgieron como una necesidad del momento histórico por el cual atravesamos y gracias a la iniciativa de las masas, no existe, luego más teatro que el teatro burgués o pequeño burgués y pseudo proletario como lo es el Teatro del Pueblo (Actualidad, 1933: 38).

Por su parte, en *La Vanguardia* se publicó una nota que abordaba los teatros independientes (bajo el subtítulo explícito de "teatro independiente") y se ubicó al Teatro Proletario como "una tercera agrupación" (Pulpeiro, 1934: 4) después del Teatro del Pueblo y la Agrupación Artística Juan B. Justo.

Otra razón para ubicar al Teatro Proletario dentro del movimiento de teatros independientes la da Marial, quien, aunque no lo identificaba como tal, le reconocía "haberse estructurado con el concurso de escritores, periodistas, artistas, intelectuales e intérpretes no rentados" (1955: 122).

Finalmente, Devés se explaya con mayores puntos de contacto. Así, cuando se pregunta qué se entiende por 'teatro proletario' en el Buenos Aires de la entreguerras, menciona varias cuestiones que también son representativas del teatro independiente:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> ... el análisis de las distintas empresas de teatro independiente (...) permite pensar, en primer lugar, en una concepción del teatro basado en temas emancipatorios en un sentido amplio, es decir, no acotados a protagonistas estrictamente "proletarios". En segundo lugar, un arte de aspiración colectiva frente al arte individualista y burgués (...) En tercer lugar, una intención abarcadora de incluir en dichas experiencias a un público "nuevo", las masas trabajadoras, y de allí la dimensión educativa y moralizante de la gran mayoría de las obras. Y, por último, un rasgo marcadamente local: la ubicación de estas experiencias teatrales como parte fundamental de la renovación de la escena porteña, dominada por un teatro comercial, decadente y embrutecedor de las masas (Devés, 2016: 225-226).

Por todas estas razones, sumadas a las que se fueron diseminando a lo largo del trabajo, ubicamos al Teatro Proletario como un engranaje más del movimiento de teatros independientes, considerando su especificidad política o militante como una herramienta más para mostrar su diversidad interna. Asimismo, creemos que ver solamente las declaraciones políticas explícitas del Teatro Proletario y no hacer foco en los propósitos también políticos que evidenciaron otros grupos sería un análisis ingenuo, es decir, si dejáramos de lado a este conjunto, también deberíamos desechar al Teatro Juan B. Justo (fundado en el seno del Partido Socialista y denominado con el nombre de uno de sus representantes más importantes) que, sin embargo, es considerado uno de los grupos independientes más importantes de la primera época.

El movimiento de teatros independientes fue, desde sus décadas iniciales, un enraizado complejo y heterogéneo. La cercanía con la ideología de izquierda fue notable para muchos de los grupos. Además, hubo, en mayor y menor medida, vínculos con los partidos políticos y con el Estado, aunque, en muchos casos, se intentó solaparlos. Por el carácter contestatario de la práctica, por los modos de producción que acuñó el Teatro Proletario y por sus configuraciones de "amigos/enemigos" consideramos que, aunque este conjunto haya dado sobradas muestras de promover un teatro militante, también merece estar incluido dentro del amplio y diverso movimiento de teatros independientes.

Bibliografía

Actualidad. 1932a. "La Unión de Escritores Proletarios". En *Actualidad,* 1(2).

————. 1932b. "Teatro Proletario". En *Actualidad, 1*(4).

————. 1933. "Teatro". En *Actualidad, 2*(3), x-x.

Barletta, Leónidas. 1932. "El arte y nuestras ideas sociales". En *Metrópolis, 2*(11-12).

————. 1967. *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires, Metrópolis.

Devés, Magalí Andrea. 2016. *Guillermo Facio Hebequer: Entre el campo artístico y la cultura de izquierda* [tesis de doctorado inédita]. FFyL-UBA.

Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.

Foppa, Tito Livio. 1961. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires, Argentores - Ediciones del Carro de Tespis.

Larra, Raúl. 1978. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Ediciones Conducta.

Marial, José. 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires, Ediciones Alpe.

Mateu, Cristina. 2015. "1930: El teatro popular frente a la crisis y el golpe de estado" [inédito].

Ogás Puga, Grisby. 2014. "La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente". En *Latin American Theatre Review, 48* (1).

Ordaz, Luis. 1946. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Futuro.

————. 1957. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Leviatán.

Pulpeiro, José Manuel. 1934. "El teatro en 1933", en *La Vanguardia*.

Risetti, Ricardo. 2004. *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

Roca, Cora. 2016. *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires, Eudeba.

Seibel, Beatriz. 2010. *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires, Corregidor.

Trastoy, Beatriz. 2002. "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en Noé Jitrik (dir.). 2002. *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI - El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Los títeres en el Teatro Independiente: la experiencia del Teatro Escuela Fray Mocho

Bettina Girotti (CONICET-UBA)
bettina.girotti@hotmail.com

Desde la década del 40, comenzamos a observar una fuerte presencia de títeres en salas teatrales, la organización de los titiriteros en asociaciones, la publicación de textos dramáticos y teóricos y la apertura de espacios de formación en esta disciplina; factores que evidencian un período de crecimiento y profesionalización del teatro de títeres.

En un trabajo sobre la dramaturgia para títeres en Argentina, Oscar H. Caamaño sostiene que la renovación del campo teatral que implicó el advenimiento del teatro independiente tuvo su correlato en el terreno de los títeres a partir de la aparición de lo que el autor bautiza como "pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres" (2014). A partir de las décadas del 30 y del 40, según Caamaño, la posibilidad de contar con una sala estable y un elenco más numeroso permite el desarrollo de una nueva dramaturgia y "un factor que influyó en este sentido fue, seguramente, el movimiento de teatros independientes que se propusieron como meta el desarrollo de un Teatro de Arte para el teatro vivo" (Caamaño, 2014). Si bien Caamaño restringe las consecuencias de esta relación a cambios en la dramaturgia, podemos llevar esta afirmación a otros terrenos. Así, observamos que los vínculos no solo se dieron en la escritura, sino que el movimiento de teatros independientes constituye un factor fundamental para pensar el devenir del teatro de títeres a partir de las salas y circuitos compartidos, de los intercambios entre artistas de ambas disciplinas y de los reclamos gremiales y político-culturales comunes.

En una primera aproximación a estos diálogos, encontramos el caso del Teatro del Pueblo, agrupación que ofreció su sala a titiriteros profesionales como Javier Villafañe o los hermanos cordobeses Eduardo y Héctor Di Mauro al frente de La Pareja y que, además, organizó su propio elenco de titiriteros bajo la dirección de la actriz Rosa Eresky, que se llamó Los títeres de Rosita. Otros casos son el Departamento de Títeres, a cargo de Juan Enrique Acuña, que funcionó en el teatro IFT, o la doble tarea de Mane Bernardo como directora del Teatro La Cortina y del Teatro Argentino de Títeres. Carlos Gorostiza comenzaría su carrera escribiendo obras para títeres y actuando como titiritero en los Títeres de la Estrella Grande, agrupación que también integró el escenógrafo Francisco Rojo Anglada.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La lista continúa con las presentaciones que realizaron en el Teatro Popular José González Castillo Los títeres del Triángulo, integrado por Cándido Moneo Sanz, Gregorio Verdi y José Vaccaro, en el cual participó Saulo Benavente a la par que realizaba escenografías para varias agrupaciones independientes. Moneo Sanz, además, se destacaría en el Teatro Universitario de La Plata. La serie de casos se extiende también hacia el otro margen del Río de la Plata con el elenco y la escuela de titiriteros que funcionaron en la Institución Teatral El Galpón, de Montevideo.

En el presente trabajo, nos concentraremos en las experiencias con títeres desarrolladas por integrantes del Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho (en adelante, Fray Mocho).

Dos campos heterogéneos

Siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti (2012), entendemos por 'teatro independiente' "una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, la cual implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias" (Dubatti, 2012: 81). Pese a que desde su nacimiento el movimiento convocó la atención de críticos e historiadores, aún no se ha escrito "una historia completa del teatro independiente que ponga el acento en la diversidad interna del 'movimiento', que si bien posee coordenadas en común es en realidad mucho menos homogéneo de lo que se supone" (Dubatti, 2012: 84-85). Uno de los pilares en los que se apoyó este movimiento fue el acceso al teatro, ya sea como espectador, a través del ofrecimiento de entradas a precios económicos, o como artista, al abrir las puertas a todo aquel o aquella que quisiera sumarse. En ese sentido, muchos de estos grupos no solo dedicaron sus esfuerzos a montar espectáculos teatrales, sino que también organizaron distintas actividades, como la publicación de revistas, presentaciones de libros, conferencias, conciertos, recitales de danza, exposiciones de pinturas, proyección de películas y cine-clubes, teatro hecho por y para niños, espacios de formación y, lo que aquí nos interesa, espectáculos de títeres. En su trabajo sobre el Teatro del Pueblo, Raúl Larra caracterizaba a la agrupación como "más que un teatro: un centro cultural. Pionero del teatro independiente, lo fue también en otras manifestaciones artístico-culturales" (1987: 99). La imagen propuesta por Larra nos lleva a reflexionar sobre aquellas otras agrupaciones independientes que tampoco se limitaron a realizar espectáculos teatrales y que decidieron ofrecer un amplio abanico de actividades y se constituyeron así en verdaderos centros culturales.

Por su parte, optamos por el término *títeres* para englobar a las distintas prácticas y experiencias de animación y manipulación de objetos (ya sean estos antropomorfos, zoomorfos, o no; o hayan sido intervenidos o construidos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

especialmente para la escena, o no). Si bien este término remite a una técnica en particular –la técnica de guante, una tradición que se despliega durante siglos en occidente y, quizás, la más extendida en nuestro país–, lo utilizaremos en un sentido amplio, considerando también aquellas experiencias que se enmarcan dentro de otras técnicas tradicionales (como las marionetas de hilo o de barra) y aquellas ligadas a la innovación y que han recurrido a procedimientos como el titiritero a la vista, la manipulación directa o la mano desnuda, entre otros.

Utilizaremos, entonces, los términos *'títeres'* y *'teatro independiente'* como conceptos paraguas que abarcarán una gran variedad de casos, pero sin olvidar que cada uno de ellos aglutina múltiples experiencias que implican la construcción de vínculos sumamente heterogéneos.

Tal como se adivinaba en las palabras de Caamaño, muchos de los titiriteros cuya actividad estaba signada por la dificultad para establecer un trabajo permanente hallaron un problema simétrico en la inquietud de algunos grupos independientes por la formación del público infantil y en su necesidad de ofrecer a este público espectáculos de calidad: mientras que los primeros encontraron en las distintas salas independientes un espacio para trabajar y, en los integrantes de estas agrupaciones, preocupaciones similares con respecto a la defensa y la solución de cuestiones gremiales, económicas, artísticas y culturales; los otros descubrieron en la potencia dramática del títere una herramienta fundamental para la formación de los jóvenes espectadores.

Fray Mocho y los Di Mauro

Como dijimos, aquí nos concentraremos en aquellas experiencias con títeres que fueron desarrolladas por integrantes de Fray Mocho en espacios gestionados por esta agrupación. Estas tendrán lugar a partir de 1957, cuando el titiritero cordobés Luis Mathé se incorpore a la agrupación, como veremos, intentando saldar un objetivo aún no cumplido: ofrecer espectáculos de calidad al público infantil.

El primer antecedente de estas experiencias lo encontramos en una de las distintas giras emprendidas por la agrupación: el primer contacto entre Fray Mocho y los títeres se dio a través de los titiriteros cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro, integrantes del dúo La Pareja, justamente en el marco de aquella gran gira que realizó el elenco en 1954, llamada Gira Nacional de Divulgación e Investigación Dramática Popular, desarrollada entre enero y noviembre de ese año, que abarcó: 78 localidades argentinas y 10 chilenas, 243 representaciones, 76 conferencias, 40 exposiciones, entre otros números (Obarrio, 1998). Para organizar semejante empresa, se apeló a redes de amigos, simpatizantes y militantes políticos que ayudaron tanto a conseguir funciones como lugares donde alojarse y comer. Roberto Britos, designado representante, se ocupó de recorrer los caminos y anticiparse al elenco para garantizar con ello las condiciones necesarias al momento de su llegada a un lugar y evitar días

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de inactividad. Además de funciones, se ofrecieron conferencias, charlas y exposiciones de sus bocetos. Así, emprendieron una tarea de divulgación del teatro en las escuelas primarias a miles de chicos a la par que iban conociendo la realidad social y cultural de cada localidad.

En Córdoba, el contacto serían los hermanos Di Mauro, quienes, además de alojar a algunos integrantes del grupo, consiguieron programar dos espectáculos en la Sala de la Sociedad Española (que, en aquel entonces, era frecuentemente utilizada por los teatros independientes de la ciudad) y en la sala del Teatro Comedia como despedida del público cordobés.

Meses más tarde, Fray Mocho y La Pareja se encontrarían en distintas ciudades del Litoral cuando las giras de ambos grupos transitaran por los mismos caminos. En esta oportunidad, porteños y cordobeses realizaron presentaciones conjuntas en Concepción del Uruguay (octubre) y en Santa Fe (noviembre). De esta última, organizada por Britos y Eduardo Di Mauro, participó también Luis Mathé como tercer titiritero. La experiencia de funciones compartidas se repetiría en diciembre de ese año cuando La Pareja participara del festejo por el regreso de Fray Mocho a Buenos Aires: el 20 de diciembre, en Les Ambassadeurs, el elenco dirigido por Ferrigno presentó *Los casos de Juan, el Zorro*, mientras que los cordobeses presentaron dos obras para adultos: *Fausto*, de Javier Villafañe, y *El retablo de Maese Pedro*, de Federico García Lorca.

En 1955, los cordobeses se presentan en la "casa" de los Mochos:[1] invitados por el grupo los Di Mauro "actuaron en el salón de Posadas el 23/09, en un espectáculo para mayores, y en el teatro La Máscara el 26 a la tarde con un programa dedicado a los niños y otro a la noche para mayores" (Obarrio, 1998: 208).

Títeres en Fray Mocho

Aunque la relación entre La Pareja y Fray Mocho se extendería en el tiempo, no fueron los hermanos los responsables del desarrollo del teatro de títeres en la institución, sino otro cordobés, Luis Mathé, con quien los Di Mauro habían realizado parte de su gira por el Litoral en 1954. Según explica Héctor Di Mauro, Mathé crearía Los títeres de Ludovico, que "al tiempo abandonó, por ingresar a los Cómicos de la Legua del teatro Fray Mocho como actor" (2011: 88). Mathé se incorpora en 1957 a esta agrupación y lo hace para intentar saldar un objetivo aún no cumplido: poder ofrecer espectáculos de calidad al público infantil. Además, durante el período 1959-1960, Mathé integra el Consejo de Administración de Fray Mocho, como responsable del área de Relaciones Internas y, en el período 1961-1962, como responsable del área de Educación.

1 Desde su nacimiento, el Teatro Escuela contó con un espacio ubicado en Posadas 1059 (compartido con una escuela de danzas) que raras veces funcionó como sala teatral. Desde 1956, contarían con el local de la ex calle Cangallo 1522 (hoy Tte. General Juan D. Perón).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Luego de la presentación en la segunda mitad de 1955 de los Di Mauro, en 1956 los integrantes de Fray Mocho se plantearon la necesidad de atender al público infantil en forma permanente y continuada brindando espectáculos para niños. Así, Fray Mocho conformó un elenco con aquellos alumnos de la escuela que estaban próximos a terminar sus estudios y, en noviembre de ese año, se estrenó *El príncipe de los pájaros*, de Agustín Malfatti, en la sala que la agrupación tenía en la calle Cangallo 1522. Cumplida la breve temporada en aquella sala, se dedicaron a realizar funciones al aire libre durante el verano en plazas de la ciudad con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires y, en marzo de 1957, se repuso en la sala en el horario de matinée hasta junio de ese año. Finalmente, todos los actores que participaron de esta experiencia fueron incorporados al elenco principal en 1957.

Por falta de actores, el proyecto de teatro para niños solo pudo poner en escena la obra de Malfatti; sin embargo, el mismo mes que la obra terminaba su segunda temporada comenzó a dictarse un curso para titiriteros sobre el manejo y construcción de muñecos destinado tanto a aquellos integrantes de Fray Mocho que estuvieran interesados como a personas ajenas a la agrupación.

El objetivo de proporcionar espectáculos para los sectores infantiles pasaba ahora a manos de los títeres:[2] si el montaje de las obras resultaba utópico por la dificultad de constituir un elenco como el de *El príncipe de los pájaros*, se intentaba ahora formar un grupo de titiriteros propio que, trabajando en forma estable, apoyara además la actuación de los espectáculos en los barrios, brindando funciones para niños. Según indica Obarrio (1998), este curso destinado a adultos, que contó con aproximadamente 30 alumnos, tuvo una duración de 6 meses y estuvo a cargo de los "titiriteros de Fray Mocho". El programa del curso se organizó en dos grandes áreas: por un lado Formación del titiritero (con las materias de Realización y creación de un teatro de títeres, Modelado y pintura de cabezas y Diseño y confección de fundas y trajes) y, por otro, Introducción al arte de la interpretación y manejo del títere (con materias como Técnica interpretativa y práctica de manejo, Condicionamiento vocal y Estudio de bocetos escenográficos sobre textos dados). Para los aspectos técnicos específicos, los titiriteros contaron también con la colaboración de pintores y escenógrafos relacionados con la agrupación.

Además de este curso, el 21 de septiembre se inaugura un ciclo de funciones de títeres para niños los sábados y domingos en matinée a cargo del grupo de titiriteros Los títeres de Ludovico, integrado por Mathé y Nory Quiñones. El repertorio incluyó *La calle de los fantasmas*, *El caballero de la mano de fuego* y *La guardia del general*, de Javier Villafañe, *El soldado de plomo*, anónimo, *La fantasma cosquillosa*, de Alejandro Jodorowsky y *La tragedia del doctor Fausto*, de Eduardo Di Mauro. Llama la atención la elección del repertorio, ya que no todas las obras fueron escritas para público infantil.

2 En la reseña de las actividades que Fray Mocho realizó durante 1957, indican que "comenzó un curso de títeres, previo a la formación del elenco estable de titiriteros del teatro destinados fundamentalmente al cumplimiento de acción popular en los barrios".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Tal como se había previsto, durante 1958 el grupo de titiriteros comenzó a trabajar junto al elenco de Acción Popular. Este último nació de la necesidad de "llevar el teatro a los distintos ámbitos barriales y periféricos de la Capital Federal, que no concurre por sí mismo a las salas céntricos de espectáculos" (Obarrio, 1998: 222), de modo que extendió la actividad teatral a todos los lugares posibles en busca de públicos vírgenes, objetivo difícil de cumplir para los otros dos elencos. De esta forma, durante 1958 Fray Mocho logró poner en funcionamiento simultáneo tres elencos: el de sala, el que actuaba en las provincias y el que lo hacía en los barrios. Junto al Coro, el grupo de titiriteros solía participar de las presentaciones del elenco de Acción Popular, completando el espectáculo.

Ese año, durante el mes de marzo, Fray Mocho organizó junto con el Ciclo de Extensión Universitaria y el Centro de Desarrollo Integral de la Isla Maciel (Avellaneda), la cual agrupaba a las organizaciones barriales de la isla, funciones gratuitas con títeres. Los títeres de Ludovico presentó en esta oportunidad *La calle de los fantasmas*, *El caballero de la mano de fuego* y *Tragedia del doctor Fausto*. Este mismo mes, auspiciado por la Secretaría de Cultura y Deportes del Sindicatos de la Industria del Vestido y Afines, Fray Mocho se presentó en el salón de Club de Punta Chica.

En 1961 aparece un nuevo grupo de titiriteros que, bajo el nombre de Los títeres de Horacio, comienza a realizar funciones en la sección matinée los sábados, domingos y feriados (a partir del 17/06). Conformado por Horacio Cassais y Herman Koncke, esta agrupación había estado realizando funciones desde el mes de abril en el Teatro Regina. El año siguiente, 1962, Fray Mocho era desalojado de su sala de Cangallo 1522 y un año más tarde perdía el espacio de Posadas 1059.

A modo de cierre

Hasta aquí nos hemos propuesto una primera aproximación a las experiencias *titiritescas* desarrolladas por uno de los grupos independientes más reconocidos: el Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Además de las relaciones (tanto profesionales como personales) que los integrantes de esta agrupación fueron construyendo con algunos titiriteros –principalmente, los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro–, nos encontramos con dos características fundamentales para pensar la especificidad que el vínculo títeres-teatro independiente revistió en este caso. La primera de ellas es la creación de uno de los primeros espacios de formación de titiriteros en el país (en 1956 se fundó la Escuela de Títeres de Tucumán, dependiente del Consejo Provincial de Educación), espacio íntimamente relacionado con la atención prestada por Fray Mocho a la profesionalización de los actores, entendiendo por esta no solo un trabajo remunerado, sino también el estudio. La segunda

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de estas características fue la función social otorgada a los espectáculos con títeres, concebidos como una forma artística capaz de "fundar" espectadores.

Bibliografía

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes [1982].

Britos, Marcos. 2013. *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. La Plata, Consejo Provincial de Teatro Independiente.

Caamaño, Oscar. 2014. "Dramaturgia para títeres en la Argentina". En *Tablas 50*(1).

Cherro Aguirre, Miguel - Blanca Loureiro. 2005. *Los títeres en el Uruguay*. Montevideo, IIN.

Di Mauro, Eduardo. 2010. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Di Mauro, Héctor. 2011. *Medio siglo de profesión titiritero*. Córdoba, Juancito y María.

Dip, Nerina. 2017. *Tradición y nuevos horizontes en el teatro de objetos y títeres en Tucumán*. Buenos Aires, Funda/mental Ediciones.

Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1930 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.

Larra, Raúl. 1987. *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires, Amigos de Aníbal Ponce.

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

Obarrio, Estela. 1998. *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Risetti, Eduardo. 2004. *Memorias del teatro independiente argentino. 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires, Corregidor.

Zayas de Lima, Perla. 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires, Galerna.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

2. Teatro e Izquierda

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro e izquierda en la última transición: Teatro Abierto, el Encuentro de las Artes y la resignificación de la democracia como concepto político

Ramiro Manduca (IIGG-UBA)
ramiromanduca@gmail.com

Los estudios en torno a las izquierdas[1] y la cultura han sido un campo de sumo interés en las ciencias sociales durante al menos la última década y media[2]. La producción ha sido muy variada y ha permitido conocer experiencias de enorme valor que ponen de manifiesto el interés de larga data que en ese sector político despertó la posibilidad de intervenir e interpelar a intelectuales y artistas de las más diversas áreas (Longoni, 2001; Longoni, 2014; Gilman, 2003; Verzero, 2013; Mashoolder, 2014; Lucena, 2015, entre otros).

Buena parte de estos estudios se ha focalizado, a grandes rasgos, en dos ejes: uno de ellos, vinculado con las políticas del Partido Comunista (PC) como expresión hegemónica de la izquierda, desde su fundación hasta los años 60, y el otro, con las influencias en el campo intelectual y artístico argentino de la Revolución Cubana, con el consiguiente surgimiento de la llamada "nueva izquierda", en donde es posible englobar también a aquellos sectores que desde mediados de los años 50 vieron con ojos progresistas al peronismo. En este proceso se enmarcan los estudios en torno a la radicalización política durante las décadas de los 60 y 70 que influirán fuertemente en el campo artístico e intelectual.

Sin embargo, solo en los últimos años se han comenzado a abordar con mayor sistematicidad y profundidad los vínculos entre izquierda y cultura en los años 80. Sin lugar a dudas, la investigación colectiva *Perder la forma humana* (Red Conceptualismos del Sur, 2014) es la más lograda de esas producciones y recupera un importante número de experiencias que tuvieron lugar en distintos lugares de América Latina. Entre ellas, algunas, como las del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), tienen estrecha relación con el problema que abordaremos en este trabajo y obedece a la definición de izquierda que adoptamos en él.

1 La definición de 'izquierdas' sin duda es amplia e imprecisa. En este trabajo utilizaremos ese término para referirnos particularmente a las organizaciones políticas de izquierda.
2 Esta afirmación, claro está, se centra en las producciones más recientes, pero bajo ningún punto de vista olvida trabajos pioneros que aún hoy siguen siendo retomados, tales como: Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto; o Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del ´60*, Buenos Aires, Puntosur.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En las siguientes páginas, nos proponemos, entonces, hacer un aporte a este campo de estudios a partir del análisis de dos acontecimientos, como el Teatro Abierto (TA) y el Encuentro de las Artes (EdA), pensándolos en vínculo con dos tipos de políticas culturales de izquierda en abierta oposición: las encarnadas, por un lado, por el PC, y, por otro, por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), de orientación trostkista.

Los compañeros de "viaje"[3]

Una de las obras clásicas para pensar las posiciones de la izquierda respecto al arte y la política es *Literatura y Revolución*, de León Trostky, escrita en 1924. A la hora de analizar la posición de jóvenes escritores rusos de entre 20 y 30 años al momento de la primera edición, el autor deja planteada la siguiente definición:

> Entre el arte burgués que agoniza en medio de repeticiones o de silencios, y el arte nuevo, que todavía no ha nacido, se ha creado un arte de transición más o menos orgánicamente vinculado a la revolución, aunque no sea todavía el arte de la revolución (...) No forman parte los literatos de carrera que paulatinamente se ponen a "describir" la revolución. Tampoco son conversos, cuya actitud implica una ruptura con el pasado, un cambio radical de frente (...) No son los artistas de la revolución proletaria, sino los "compañeros de viaje" artísticos de ésta (Trostky, 2014: 62).

Paradójicamente, esta definición planteada por Trostky, tan solo cinco años antes de ser expulsado de la Unión Soviética, fue utilizada por los partidos comunistas en distintos lugares del mundo para definir el vínculo establecido con intelectuales y artistas. Tras el VII Congreso de la Internacional Comunista en 1936, en un contexto signado por el avance del fascismo, se abandonó la táctica de "clase contra clase" y se adoptó la política de frentes populares. Fue entonces cuando hubo un viraje en la política hacia los intelectuales, quienes pasaron de ser unos pequeño-burgueses individualistas a valiosos compañeros de ruta (Browarnik y Benabida, 2007: 92).

Uno de los compañeros de ruta más famosos sin duda fue Pablo Picasso, quien en 1944 se integró a las filas comunistas y, en cierta forma, empujó a muchos otros hacia el mismo camino en todas partes del mundo. En el caso argentino, por esos mismos años, se integran al partido el músico Atahualpa Yupanqui y los integrantes del grupo Arte-Concreto Invención (Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hilto y Aldo Prior), quienes entendían que "el comunismo abría nuevos sentidos y sensibilidades para la creatividad, el arte y la vida" (Petra, 2012: 7).

3 En los estudios vinculados al PCA, se suele encontrar la definición de 'compañeros de ruta'.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Aun sin desconocer las tensiones que atravesó la relación entre el partido y los intelectuales, así como también los desencuentros generados por los "bandazos" en la línea partidaria, es posible pensar que esta táctica fue sostenida por el PCA y le permitió seguir teniendo una influencia considerable en el campo cultural al menos hasta finales de los años 80. Particularmente, en el ámbito teatral, Raúl Serrano, reconocido director y militante comunista, afirma que a mediados de la década del 70 llegaron a tener 250 afiliados en la Asociación Argentina de Actores (AAA), aun siendo ese el momento en el que comenzó el retroceso partidario en lo cultural (Massholder y Browarnik, s. f.: https://goo.gl/gU6HbA). Por su parte, David Lewelyn, quien formó parte de la dirección del sindicato desde 1972, afirma que hacia 1984, cuando tuvieron elecciones de Comisión Directiva una vez advenida la democracia, seguían teniendo 100 afiliados en la AAA (Browarnik y Benabida, 2007: 92).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, nos proponemos pensar a Teatro Abierto en relación con estas políticas en el campo cultural, donde militantes comunistas y posibles compañeros de ruta confluyeron en una iniciativa que adquirió dimensiones "míticas"[4]. A continuación, analizaremos algunos rasgos de esta relación.

Un vínculo "latente": Teatro Abierto y el Partido Comunista

El vínculo entre TA y el Partido Comunista es un aspecto que, a la hora de analizar el movimiento, parece estar latente en diversos análisis, pero sin ser abordado en profundidad (Villagra, 2015; 2016). De hecho, una de las características que se ha cristalizado en las memorias sobre Teatro Abierto es su pluralidad política y su carácter independiente de los partidos políticos. Ahora bien, hay una serie de definiciones y características que, sin embargo, pueden hacernos pensar en una mayor influencia del PC, dentro de esa suerte de "frente único" de teatristas.

Un primer aspecto para destacar es, sin lugar a dudas, el vinculado al tipo de estética y procedimientos teatrales utilizados, posibles de ser enmarcados en la tradición del 'teatro independiente' (Verzero, 2014: 87), fundada por Leónidas Barletta, histórico intelectual del PC. En ese sentido las obras se pueden ubicar dentro de los principios del 'realismo reflexivo' (Pellettieri, 2001) con una impronta didactista y mimética, una fuerte centralidad del texto, acompañada por la importancia fundamental dada al binomio autor-director en la concreción del hecho teatral. Son esos principios los que caracterizaron al sector impulsor de Teatro Abierto, más allá de los matices que se pueden encontrar entre los numerosos participantes.

4 Justamente, la dimensión "mítica" alcanzada por el movimiento está siendo parte de nuestras investigaciones. En el mismo sentido, debe considerarse el trabajo de Verónica Perera (2016): "Revisando sentidos, pluralizando resistencias: nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981", en *Aletheia, 7*(13).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La defensa del realismo frente a otras corrientes estéticas caracterizó la línea histórica del PC en el ámbito de la cultura y encontró a las corrientes vanguardistas como principales rivales, entendidas como "expresiones decadentes de las burguesías en descomposición" (Longoni, 2014: 215). Si bien hacia mediados de los años 60 estas caracterizaciones encontrarán mayores matices en pos de seguir sosteniendo el vínculo con artistas cuyas producciones eran posibles de ser consideradas vanguardistas (Longoni, 2014), dicha matriz binaria (realismo-vanguardia) seguirá estando presente en la intervención cultural del partido. Más adelante veremos cómo se expresó en los casos aquí analizados.

Un segundo aspecto para considerar está relacionado con las características organizativas de Teatro Abierto. Es conocido por todos que el movimiento surge de una reivindicación que, en cierto sentido, puede ser entendida en términos "corporativos" a partir de la iniciativa tomada por los autores ante la ausencia de obras nacionales en la cartelera del circuito oficial y frente a la eliminación de la cátedra de autores argentinos de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Con la búsqueda de "demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino" (AA.VV., 2015: 15), el movimiento logró hacer confluir a amplios sectores del campo teatral de diversas tendencias políticas. En este sentido, también pueden encontrarse reminiscencias con tácticas específicas del PC en el ámbito de la cultura. Adriana Petra destaca que, a partir del comienzo de la Guerra Fría, y apartándose de los principios zdhanovistas, se impulsará como táctica de intervención la:

> ... promoción de estructuras formalmente autónomas de la organización del partido, aun cuando fueran dirigidas por comunistas, que tuvieran como fin primordial la defensa de los interesas profesionales y gremiales de cada especialidad, y al mismo tiempo, actuaran como vehículo de las políticas unitarias (...) las estrategias unitarias, se basaron como en el período antifascista en consignas amplias como la defensa de la cultura nacional contra el avance del imperialismo norteamericano y la lucha por la paz (Petra, 2012: 3).

Aun con las diferencias lógicas dadas por el contexto, esta descripción es posible de aplicarse al caso de Teatro Abierto, donde, a partir de una iniciativa que surge con una fuerte impronta gremial, se pasa a una consigna abiertamente política en rechazo a la censura como producto del giro de timón dado a partir de la acción represiva directa expresada en la quema del teatro El Picadero (el 6 de agosto de 1981). En ambos momentos (antes y después del incendio), las consignas postuladas tuvieron un carácter amplio que, acompañado por el peso de las figuras convocantes, logró generar una amplia adhesión.

Un último aspecto para tener en cuenta es la línea política del partido en este momento. Como ha sido ampliamente estudiado por Natalia Casola (2016), la política del PCA durante el comienzo del régimen estaba sustentada

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en la hipótesis de que dentro de las fuerzas armadas existía un sector "pinochetista" que buscaba profundizar el accionar represivo y un ala de carácter más "democrático". Esto llevó a que no haya un rechazo explícito desde un principio y se postulara como línea la "convergencia cívico-militar" para enfrentar al sector pinochetista. Sin embargo, hacia 1981, producto de balances internos, del mismo accionar represivo sobre la estructura partidaria y de la situación política y económica general, la oposición comenzará a ser más explícita (Águila, 2009: 18). La aparición de la Multipartidaria y el pedido del PCA para integrarse a ese espacio son algunas muestras, y fue este también un espacio que tomó sus precauciones para delimitarse del gobierno militar. Tras la derrota de Malvinas, la línea partidaria se modificó y pasó a ser central la consigna "contra el golpe y el continuismo" (Casola, 2014: 54). Es en ese contexto donde también tendrá lugar Teatro Abierto, por lo que puede ser pensada cierta relación entre el cambio de línea partidaria y la iniciativa en el plano de la cultura. Como ya hemos dicho, Raúl Serrano menciona que en esta época el PCA comenzará a perder influencia en el ámbito de la cultura, pero en la misma entrevista, ante la pregunta de cómo habían intervenido en Teatro Abierto, el director responde:

> Y, a través... fundamentalmente, a través mío. Pero en esa época también estaba en el Partido Rubens Correa, también estaba en el Partido Pepe Bove, este... también estaban otros [menores] (...) Teatro Abierto fue, en realidad, la respuesta a Alezzo. Porque Agustín Alezzo había dicho que no había autores nacionales, que él ponía obras extranjeras en el San Martín porque no había autores nacionales. Entonces, Dragún dijo: "tenemos que contestarle"; y lanzó una idea que a mí, particularmente, me pareció totalmente irrealizable, en plena época de dictadura, es decir: siete días con tres autores cada día, con tres directores cada día, y mezclando en los elencos desde grandes figuras hasta alumnos de teatro. No íbamos a decir que no... los comunistas siempre estuvimos en todos los proyectos anti-dictatoriales, y particularmente ese, y estuvimos desde el primer... principio estuve yo, en la dirección, y Rubens también, en la dirección del Teatro Abierto, y... Bueno, cuando salió nunca pensamos, nadie pensó, que iba a tener el eco que tuvo... (Massholder y Browarnik, s. f.: https://goo.gl/gU6HbA).

De esto se desprende, entonces, que, si bien es necesario seguir profundizando en la manera que se construyó el vínculo entre el partido y el movimiento, esta influencia existió y repercutió en el desenvolvimiento de este. Como se verá a continuación, la percepción de militantes de otras organizaciones de izquierda de la época también aportará elementos a dicha caracterización.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El PST y el Encuentro de las Artes: otros vínculos entre teatro y política

El PST, al igual que el PCA, fue de las organizaciones que rechazaron, durante los años 70, la estrategia de la lucha armada como vía para llegar al poder. A pesar de ser la "otra orilla", el PST también señaló, al menos en un principio, que la dictadura encabezada por Videla tendría características más aperturistas que el resto de las dictaduras de América Latina (Osuna, 2007: 6). Sin embargo, con el dictado de la Ley N.° 21.325, que establecía su prohibición como organización política, esta caracterización se modificó y su dirigencia se exilió en Colombia.

El trabajo en el plano de la cultura por parte del PST había comenzado a darse a partir de 1975, pese a provenir de una corriente que, con Nahuel Moreno a la cabeza, supo tener importantes rasgos antintelectuales. Documentos internos dan cuenta de la planificación de un Frente de Artistas cuya principal función era poder interpelar a aquellos desencantados de la "derechización peronista y al mismo tiempo disputar la orientación reformista del PC", al que identifican en una "crisis en su construcción cultural" (Hernández, 1975: https://goo.gl/wydhBh). Al mismo tiempo, entendían que el sector de vanguardia por entonces era el cine, mientras que el teatro estaba "estancado" en su producción, y que las únicas obras comprometidas tenían un carácter panfletario (Hernández, 1975: https://goo.gl/wydhBh).

Ya en la clandestinidad, y con importantes discusiones internas, la política cultural en plena dictadura será retomada. En 1979 tendrá lugar una iniciativa impulsada por un grupo de actores con vínculos más o menos estrechos con el partido: el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT). Si bien en este trabajo no nos centraremos en las acciones realizadas por este grupo en particular, ampliamente analizadas en otras investigaciones (Cocco, 2011; Longoni, 2012; Verzero, 2012), sí nos interesa mencionar la realización del Festival Alterarte I, donde se congregaron sectores "alternativos" del campo cultural. Su realización fue en el Teatro del Plata, ubicado en una galería de Cerrito al 200 y contó, aparte del TIT, con la presencia de artistas plásticos como Juan Carlos Romero y Ennio Lommi, los músicos Roque de Pedro y Rick Anna y, en el área de teatro, Omar Chabán, Ángel Elizondo y Alberto Sava, con su Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC).

Precisamente este último también era parte del PST y fue un personaje fundamental en la realización del EdA. Tal como nos ha comentado, Sava estuvo cercano al partido desde 1975, pero en el 77 se incorporó definitivamente como militante orgánico, condición que sostuvo hasta aproximadamente 1990 (Sava, como se cita en Manduca, 2017). El grupo de Sava y el TIT sostenían una dinámica de trabajo muy cercana, atravesada también por su militancia:

> En el PST había una cantidad de artistas, periféricos, no centrales. Entre ellos el TIT, que venía de una línea más cercana a Artaud, yo en cambio estaba más vin-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> culado a los planteos de Grotowsky. En ambos casos, de todas formas, proponíamos un tipo de teatro no representacional. Entre el TIT y nosotros teníamos encuentros de formación, de intercambios. Hicimos experiencias también en espacios reales. Alterarte fue para mí, de las primeras experiencias artísticas contra la censura, con múltiples artistas que se juntaron alrededor del partido y muchos se incorporaron. Se sumaron también artistas plásticos y músicos y decidimos armar entonces una suerte de Frente de Artistas. Lo dividimos en grupos de acuerdo a las disciplinas (teatro, música, plástica, etc). Trabajábamos separadamente pero luego cada quince días realizábamos puestas en común, atravesadas también por la discusión de coyuntura (Sava, como se cita en Manduca, 2017).

Aparece entonces un elemento diferenciador respecto del teatro representacional, que es extensible al realismo y, por lo tanto, a la experiencia de TA. Sin ir más lejos, entre los integrantes del TIT circulaba una frase irónica donde esta concepción aparece sintetizada de manera excelente: "Stanislavski es Stalin" (Longoni, 2012: 14). Claro está, dicha frase iba acompañada por la postulación de producir un arte revolucionario, asociado directamente al concepto de Troski de 'revolución permanente'. Tal como señala Longoni:

> La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepetible del "hecho artístico" y la continua investigación de nuevos modos de creación. Hablar de arte revolucionario los ubica, entonces, tanto en un desafío al orden dictatorial como en la impugnación a la tradición estética vinculada al partido comunista y al populismo peronista que despreciaban como realista y panfletario (Longoni, 2012: 14).

En documentos internos, el rol de Sava aparece como destacado debido al rol jugado dentro de la Asociación Argentina de Mimos, de la que fue elegido presidente en 1980. El partido planeaba desde ahí "golpear" a la Asociación Argentina de Actores, dirigida por el PCA.[5] En ese mismo sentido, como continuidad de la política iniciada en 1979 y con el fin de capitalizar los contactos del campo de la cultura, se realizó en 1980 el primer EdA. Sava afirma que, hacia 1980:

> Cuando ya nos habíamos conformado como un equipo de trabajo, con cierta envergadura en cantidad y calidad nos tiramos a hacer el Encuentro de las Artes. Un poco se alinearon también los planetas, porque resulta que Antonio Mónaco, el dueño del Teatro del Picadero era simpatizante del partido. Entonces le hicimos la propuesta de realizar este evento. En cierta forma, era una iniciativa que se proponía disputarle el terreno de la cultura, hegemonizada desde la izquierda, históricamente por el PC (Sava, como se cita en Manduca, 2017).

5 Documento "Sector Actores" fecha 27/10/1980. Archivo digital de la Fundación Pluma.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Este evento tuvo dos ediciones. La primera, en el Teatro del Picadero, y la segunda, en 1981 (entre el 9 y el 19 de noviembre), contó con varias sedes: el Teatro Margarita Xirgú (ambos lugares, desde la perspectiva actual, resultan inseparables de la referencia de TA), el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos).

El EdA, en ambas ediciones, estuvo compuesto por dos momentos. El primero de ellos fue durante el día, con mesas temáticas vinculadas al momento que atravesaba la cultura bajo la dictadura, y el segundo fue con funciones de los diversos artistas, ya sea músicos, actores o bailarines. En la segunda edición, las mesas contaron con la participación, entre otros, de los propios impulsores y miembros de TA: Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Pacho O´Donnell. Por la noche, las funciones estaban más vinculadas a los principios estéticos de los organizadores. Por ejemplo, la EMC realizó una intervención llamada *Az-Censor*, en la que le planteaban a los espectadores la dinámica de un jardín de infantes donde se daban consignas específicas y se premiaba a quienes las cumplieran y castigaba a quienes no. La propuesta surgió a partir de la repercusión del artículo de María Elena Walsh, "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes", publicado en agosto de 1979 en el suplemento Cultura y Nación del diario *Clarín*, y era parte de los ejercicios que el grupo de Sava venía realizando en un jardín de Palermo cuyo director era amigo de él.

Ahora bien, más allá de experiencias de estas características, como señaló oportunamente Sava:

> ... por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva (Verzero, 2014: 103).

Esta iniciativa, que quedó relegada ante la repercusión que tuvo TA, sin embargo, pone de manifiesto que la política impulsada desde el PST estaba buscando dar una disputa en el ámbito de la cultura con una fuerza para nada despreciable. En ese sentido, no es para desestimar un último aspecto. En la convocatoria de 1982 de TA, en la que se incluye un ciclo experimental, Sava acerca su propuesta, que tendía a "cuestionar los fundamentos formales del teatro" (Sava, como se cita en Manduca, 2017) junto con otros artistas que habían confluido en los diversos festivales antes nombrados (como Omar Chabán). La dirección de TA la rechazó, considerando, en palabras de Sava, "que era muy riesgoso", aunque en su lectura (que, afirma, era la misma que la del partido) se trataba más de evitar que los "troskos" ingresaran a TA (Sava, como se cita en Manduca, 2017).

Nuevamente, e incluso de forma anacrónica, pareciera ser que la tensión entre realismo y vanguardia se hace presente, aunque permeada por las disputas al interior de la izquierda argentina. Seguir indagando en ellas queda planteado como parte de un trabajo superador.

Conclusiones

Las políticas culturales del PCA y del PST en la última transición desde concepciones estéticas distintas plantean formas de intervención similares durante el período abordado.

Tanto TA como el EdA tuvieron como fin ser iniciativas que tendieran a interpelar a un público relativamente amplio, haciendo confluir en ellas artistas provenientes de diversas tendencias políticas. En ambos casos el eje político central era enfrentar la censura, y los partidos políticos con influencia en cada iniciativa se encontraban en un replanteamiento de sus tácticas de intervención.

Sin embargo, TA logró una mayor visibilidad tanto por las figuras centrales que participaron de él (a diferencia del espectro más "alternativo", que confluyó en el EdA) como por las repercusiones posteriores al trágico incendio del Teatro El Picadero. Ahora bien, un aspecto que queda planteado para ser considerado es la influencia e inserción del PCA en el ámbito de la cultura que pudo haber influido en la visibilidad lograda por el movimiento TA.

Ambas experiencias deben ser entendidas también en un replanteamiento general del campo intelectual, que, como bien ha definido Cecilia Lesgart (2003), está marcado por un nuevo valor otorgado a la democracia. Este concepto, antes denostado por las izquierdas, comienza a ser apropiado como un valor positivo. Los objetivos centrales en ambos casos están puestos no en generar un "teatro para la revolución", como aparecía en los años 70 de la mano de los grupos de teatro militante (Verzero, 2013), sino en recuperar derechos democráticos básicos; en este caso, el de expresarse libremente. En todo caso, la búsqueda revolucionaria, como ocurre con el TIT, aparece en torno, principalmente, a lo formal y artístico, pero tomando distancia de los planteos setentistas.

Bibliografía

Águila, Gabriela. 2009. "El Partido Comunista Argentino entre la Dictadura y la Transición democrática (1976-1986)". En *Revista de Historia Actual*, *1*(6).

AA. VV. 2015. *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires, Argentores.

Browarnik, Graciela - Laura Benadida. 2007. "Artistas militantes en el Partido Comunista en Argentino". En *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, *1*(37), 89-98.

Casola, Natalia. 2016. *El Partico Comunista Argentino y la dictadura militar. Militancia, estrategia política y represión estatal*. Buenos Aires, Imago Mundi.

————. 2014. "De la 'convergencia cívico militar' al 'viraje revolucionario'. La crisis del Partido Comunista durante los años 80". En *Revista Archivos del Movimiento Obrero y la Izquierda*, *1*(5), 51-70.

Cocco, Marta. 2011. *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de Estado* [tesis doctoral defendida en el King´s College, Londres].

Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Hernández, Manuel. 1975. "Hacia la construcción de un Frente de Artistas Socialistas". En *Fundación Pluma*. Recuperado de http://www.fundacionpluma.info:8080/xmlui/browse?rpp=20&order=ASC&sort_by=1&etal=-1&type=title&starts_with=H

Lesgart, Cecilia. 2003. *Usos de la Transición a la Democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ´80*. Rosario, Homo Sapiens.

Longoni, Ana. 2012. "El delirio permanente". En *Revista Separata, 2017*, 3-19.

————. 2014. *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.

Longoni, Ana – Mariano Mestman. 2001. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el ´68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Lucena, Daniela. 2015. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires, Biblos.

Massholder, Alexia - Graciela Browarnik. s. f. *Archivo oral "subjetividad, política y oralidad"*. Recuperado de http://www.centrocultural.coop/

Massholder, Alexia. 2014. *El Partido Comunista y sus intelectuales. Pensamiento y Acción de Héctor P. Agosti*. Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.

Manduca, Ramiro. 2017. Entrevista realizada a Alberto Sava [inédita].

Osuna, María Florencia. 2007. "Los partidos de izquierda que no adhirieron a la lucha armada durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El caso del Partido Socialista de los Trabajadores (PST)", en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Petra, Adriana. 2012. "Intelectuales y política en el Comunismo argentino: estructuras de participación y demandas partidarias". En *Anuario IEHS*, *1*(27), 27-56.

Red Conceptualismos del Sur. 2014. *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Buenos Aires, Eduntref.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Sigal, Silvia. 1991. *Intelectuales y poder en la década del ´60*. Buenos Aires, Puntosur.

Terán, Oscar. 1991. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Trosky, León. 2014. *Literatura y Revolución*. Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución.

Verzero, Lorena. 2012. "Performances y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y política". En *European Review of Artisct Studies*, *3*(3), 19-33.

————. 2013. *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años ´70*. Buenos Aires, Biblos.

————. 2014. "Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina", en Remedi (coord.): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral*. Montevideo: CSIC. Pp. 87-105.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En torno al teatro popular y al teatro de izquierda en la historia del teatro argentino y entrerriano. Aproximación, deslinde y un nuevo metatexto

Guillermo Meresman (GETEA-UBA/UADER)
guillermomeresman@hotmail.com

I

Cuadernos de Cultura fue una revista de izquierda editada en Buenos Aires durante dos épocas. Estuvo vinculada a *Hoy en la Cultura*, la revista que a comienzos de los 60 fuera creada y dirigida por Juan José Manauta, de frecuencia irregular, y a la editorial cooperativista homónima donde da a conocer su única pieza edita –y, a la postre, única conservada, *La tierra*– y textos de otros autores afines al Partido Comunista. Su número 40, correspondiente a marzo-abril de 1974, trae jugosa información a la luz de la convocatoria que este año hace la AINCRIT.

*

Repasemos esos meses de la historia argentina, con extrema síntesis: con Perón aún proscripto, el peronismo ganó las elecciones en marzo de 1973, lo cual abrió el período conocido como "tercer peronismo". Sectores internos del movimiento se enfrentaron políticamente y por medio de actos de violencia. Tras la llamada masacre de Ezeiza, Juan Perón dio un amplio respaldo a los sectores "ortodoxos" de su partido, algunos de los cuales, a su vez, crearon el comando parapolicial conocido como la Triple A, destinado a perseguir y asesinar militantes calificados "de izquierda", peronistas y no peronistas. Un mes y medio después de asumir, el presidente Cámpora renunció y se convocó a nuevas elecciones sin proscripciones. Perón se presentó junto a su esposa como candidatos a Presidente y Vicepresidente respectivamente en septiembre de 1973; lograron un amplio triunfo y asumieron el gobierno en octubre de ese año. Pero Perón falleció a mediados de 1974, por lo que dejó la presidencia en manos de la vicepresidenta, Isabel Martínez de Perón, que fue derrocada sin haber terminado su mandato.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

*

La concentración de tensiones, la espiral de violencia que nada detenía, las fracturas de los órdenes constitucionales y de la sociedad toda, eran fenómenos que provenían de décadas atrás, pero desde fines de los 60 habían recrudecido en nuestro país. El símbolo del abrazo entre Balbín y Perón en 1973 es un gesto que muchos historiadores han subestimado en su efectividad política, ciertamente. En medio de las conmociones, un veterano militante cierra en el Luna Park el XIII Congreso del PC y se entrevista con Perón como parte de una delegación partidaria: es Héctor Agosti. El director de *Cuadernos de Cultura* fue un destacado intelectual crítico y militante comunista, introductor del pensamiento de Antonio Gramsci en Argentina.

Durante los años de la dictadura, logró publicar *Ideología y cultura*, en 1979, *Cantar opinando*, en 1982, y *Mirar hacia delante*, al año siguiente, en el que recibirá, además, el Gran Premio de Honor de la SADE. Su labor incesante solo se interrumpirá con su muerte el 29 de julio de 1984. Decía lo siguiente en *Los infortunios de la realidad*, que recopila el epistolario con su gran amigo uruguayo, el salteño Enrique Amorim:

> De esas memorias se trata ahora, de recuperar los fueros de Mnemosina para que el Olvido no nos defraude en renovados yerros (...) el tiempo no es fatídico, ni menos aun inexorable, cuando aprendemos a administrarlo. Volver sobre el pasado no es, no puede ser, no debe ser una profesional laceración de reproches. Volver sobre el pasado para no insistir en sus torpezas es ciertamente "víspera del mañana". Pero ese mañana difícilmente lo conquistemos si no mitigamos los infortunios de la realidad con la objetividad desprejuiciada de su examen (Agosti, s. f.).

Inspirada en el programa político del Partido Comunista, al que habían adherido otrora inconformistas como Juan José Manauta, Amaro Villanueva y Juan L. Ortiz, la línea editorial de la publicación bimestral quedaba ya expuesta en el título de aquella vieja editorial de los años 70: "La conspiración de las derechas", se denunciaba.

Chacho Manauta ya había publicado en la cooperativa *Cuadernos de Cultura* sus poemas bajo el título de *Entre dos ríos* (1956) y, pese a su confeso marxismo, durante las siguientes décadas se iría alejando del PC orgánico. El número 40 de la revista, cuyos contenidos se preocupan por una mirada federal del país, trae un comentario suyo sobre un poemario del jujeño Néstor Groppa, recién aparecido en edición del autor, reproducida en la *Poesía Completa del gran autor gualeyo* (2015). Su breve comedia dramática, *La tierra* (1966), sería un buen ejemplo de "dramaturgia entrerriana de izquierda", pese a que su acción dramática transcurre en un tambo santafesino y demoró más de 50 años en ser estrenada.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Dos artículos de nuestro especial interés trae, pues, esta edición 40 de los *Cuadernos*: las "Notas sobre un teatro político" o "Apuntes en torno a un teatro político", de Jaime Ribak (1974: 72-76), y, en la sección "De cada cual lo suyo", la reseña del *Documento sobre el teatro popular* (81-84), publicado en la revista caraqueña *Esto Queremos* (N.° 1, 1973) y elaborado por los participantes del V Festival Latinoamericano de Teatro celebrado en Manizales (Colombia).

Estos aportes, que en Buenos Aires consideraban interesantes, contaban también con dos subtítulos que organizaba aquel viejo manifiesto; probablemente, uno de los primeros en su especie. "Renovación en el lenguaje" y "Nuevas formas de creación" completan el resultado de aquellas discusiones e intercambios de experiencias "tendientes a lograr una primera aproximación al concepto de teatro popular" (Ribak, 1973: 82).

Respecto a Ribak, su nota aporta un pormenorizado repaso de estrenos latinoamericanos significativos para el teatro porteño (y argentino) a comienzos de los años 70.

Para la verificación de la realidad descripta, el autor también acude a datos y estadísticas suministradas por la A.A.A., a los que coteja comparatísticamente con la información de los años 30 y de 1966. En apenas 4 años, que van del 66 al 70, en la Capital Federal se pasó, según el artículo, de 42 salas y poco más de dos millones y medio de espectadores a 23 salas en funcionamiento y poco menos del millón y medio de espectadores. Además, se aseguraba que "desde entonces los guarismos han ido disminuyendo". De los 3000 actores que totalizaba el gremio, "trabaja sólo el 30 %". Pese a esto, el tono de estos apuntes es esperanzador y "contribuyente a lo perfectible", según Ribak (1974: 76).

El núcleo del pensamiento se reducía, en este caso, a la cita de B. Brecht con que finalizan las páginas: "Lo mismo que la transformación de la naturaleza, la transformación de la sociedad es un acto de liberación" (Brecht, en Ribak, 1974).[1]

La anónima sección "De cada cual lo suyo" –que se extiende desde la página 80 a la 85– está dedicada a noticias de las artes, la cultura y la educación, siempre desde una perspectiva ideológica de explícita izquierda. Se anoticia al lector de literatura cubana, cine soviético y reformas de la enseñanza en Polonia desde 1962, además del *Documento sobre el teatro popular*, que sigue las líneas del artículo de Jaime Ribak: la consideración de un "teatro político/social" remoto o contemporáneo, interesado en pujar en la lucha de clases por los sectores obreros; la necesidad de dotarlo de contenido revolucionario, acorde con "la nueva visión del mundo" posmarxista y "el cometido del arte verdadero" (*Cuadernos de Cultura*, N.º 40, 1974).

Los tópicos del vocabulario usado por Ribak obedecen a las políticas impartidas por el partido y su uso expansivo: así, se denunciaban "intentos

1 Un burgués –o solo un hombre– en una hamaca paraguaya, con un cigarro o cigarrillo en la mano, mirando a un costado con las cejas levantadas y cierta tensión en el cuello, se ofrece en la ilustración final de la nota. Por cierto, podemos leer el signo con vistosa ambigüedad, aunque es difícil sustraerse a la tensión entre el "descanso" y una cierta "alarma o sobresalto".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

colonizantes" de desvirtuar "los grandes temas de la vida, los nuevos vientos de la transformación humana y de la lucha por concretarla" y "las sustancias de crecidas contradicciones" que habrán de vencer "la influencia negativa del imperialismo" (Ribak, 1974: 75). Sociedad de consumo, en suma, lo alienante y deshumanizante, frente a las "tradiciones espirituales más valiosas"; la dignidad del hombre y la fuerza de esta frente a los "propósitos de dominación" colonizante. Pueblo (explotado) frente a explotadores.

El análisis del crítico se orienta más tarde a descubrir motivos de la merma o crisis teatral. Señala a "los gobiernos anteriores y sus censores" y la falta de apoyo oficial, aunque rescata "los derroteros sociales del teatro independiente" a la vez que imagina anhelos y denuncia "lo caduco de una sociedad que fenece".

Ribak, para demostrar la heterogeneidad del "teatro político" heredero de los grupos independientes de los 30 al 60, menciona los éxitos de *Lisandro*, de David Viñas, el *Marat-Sade*, de Peter Weiss, el elenco brasilero de Augusto Boal con *Arena conta historia* y el *Arturo Ui* de Brecht por un grupo uruguayo –que era seguramente El Galpón, que había estrenado en 1965 en Montevideo la pieza del descollante autor alemán *La resistible ascensión de Arturo Ui*.

Son los temas del dolor y la libertad humana, que también Ribak detecta en *Quebracho Argentino Company*, de Goldenberg, *El señor Galíndez*, de Socolosky (¿?), y *Juan Palmieri*, del uruguayo Larreta. De plena dictadura lanussista (entre el 26 de marzo de 1971 y el 25 de mayo de 1973), Ribak también rescata o menciona *Vamos patria a caminar*, con dirección de Víctor Bruno, *Qué clase de lucha es la lucha de clases*, de Beatriz Mosquera, con dirección de Raúl Serrano, y *El sartenazo* (o *Los peligros de ser presidente*), de Alberto Foradori, con dirección de Marcela Sola.

II

El *Documento de Manizales* define al teatro popular "como todo aquel que, señalando el enemigo principal, se inserta en los procesos revolucionarios y participa en la lucha de clases con la ideología del proletariado y demás clases revolucionarias, ayudando a la transformación de la sociedad" (1973: 82). Para tal fin, se apuntaban –dialécticamente– la "Renovación en el lenguaje" y aquellas "Nuevas formas de creación" (*Documento de Manizales*, 1973: 83).

Cada circunstancia concreta va determinando "nuestro lenguaje" (teatral), y en esta línea se define a este teatro como "ambulante, colectivo, abierto": "la sala teatral pasa a un plano relegado" y "el fenómeno de la creación colectiva" reúne en sí alternativas novedosas.

Aunque la última columna de la nota invita a abandonar esquemas, abriéndose "a las riquísimas posibilidades que la realidad nos propone", es evidente que esta particular retórica teatral se asienta en grandes realizadores europeos de comienzos del siglo XX: Piscator, Meyerhold y Brecht, especialmente, y en

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

buena parte del teatro colombiano y latinoamericano del momento: Enrique Buenaventura, Santiago García y Augusto Boal, por ejemplo.

Las "amplias masas populares" valorarán el trabajo (teatral) como una experiencia constante "y necesariamente lúcida" (Documento de Manizales, 1973: 84). "Pongamos toda nuestra capacidad militante y creativa en la tarea".

III

Para pensar antecedentes del "teatro popular" en Entre Ríos, nos remitimos al siglo XIX, y hacerlo sobre el teatro de izquierda nos lleva a la segunda década del siglo siguiente.

Con la actuación del fugaz cuadro filodramático *Insurresit* –homónimo de una revista libertaria de Santa Fe, de aparición por esos años–, el repertorio incorporó dramas sociales y abordajes de problemáticas candentes: el trabajo, la libertad, los nuevos derechos de los ciudadanos y las injusticias en las sociedades.

> Leemos en la biografía de Héctor Agosti: "En 1929 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, en la que organiza con otros estudiantes el Partido Reformista de Izquierda, que junto con otros grupos, y a iniciativa de Agosti, fundarán el grupo *Insurrexit*. Una agrupación que tenía entre sus objetivos introducir el principio de la lucha de clases en la Universidad, y que tuvo entre sus resultados la publicación de "Crítica a la Reforma Universitaria" en 1933 en cinco números sucesivos de la revista *Cursos y Conferencias del Colegio Libre de Estudios Superiores*. Esta institución, fundada en 1930 por Aníbal Ponce, Luis Reisigg, Robero Guisti, Carlos Ibarguren, Narciso L. Laclau y Alejandro Korn, buscaba generar un espacio dedicado a la cultura superior, paralelamente a la política "antirreformista" que predominaba en la universidad oficial, a la vez que aglutinaba capas más amplias de la sociedad con el fin de brindar a la cultura una clara connotación política (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2009: https://goo.gl/frzXB3).

El local obrero Florencio Sánchez, donde se presenta este cuadro filodramático, en Corrientes y Nogoyá de la capital provincial, trae a cuento a la Agrupación Artística Florencio Sánchez y sus propuestas de teatro proletario, dadas a conocer por el periódico socialista *La lucha*. En el 2002 reprodujimos el Programa de pared del anuncio de la función realizada el domingo 6 de septiembre a las 17, posiblemente de 1936, con tres obras del docente y director Isidoro Rossi "celebrado autor local que ha dado al teatro nacional más de una obra de éxito".

El drama *Reír llorando* (1921), la comedia asainetada *Mano Santa* y el sainete criollo perdido *En ganándole el tirón…* (1922) se ofrecerían en el Teatro Municipal 3 de Febrero, durante el período administrado por Héctor Santángelo

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

(1935-1939), a la postre destacado director teatral independiente, periodista y funcionario de cultura, que moriría en 1976. Hay documentos que prueban que las mismas obras se habrían ofrecido también con dirección del autor, por Jóvenes Amantes del Arte –otro de los nombres de los intentos pioneros de Rossi, desde 1921–, con participación de Juan David Leveroni y uno de los tres "famosos" y veteranos hermanos empleados del Teatro, Romeo Allegrini, entre otros.

Algunos de los más caracterizados dramaturgos entrerrianos: Samuel Eichelbaum (*El judío Aarón*, 1917), Claudio Martínez Payva (*La isla de Don Quijote*, 1924) e Isidoro Rossi (*En la cuesta*, 1921), hicieron del sentir y "ser popular" de izquierda eje de sus propuestas dramáticas y desafíos estéticos; o el nogoyacero Juan Carlos Ghiano, Osvaldo Dragún o el también poeta oriundo de Mansilla, Arnaldo Calveyra, fallecido hace pocos años.

Sea a lo largo de la constitución de agrupaciones, en la producción de textos dramáticos o en las estrategias de montajes, para ellos el sentir y pensar popular, este teatro se desmarcó del teatro culto y encontró en algunas de sus características acaso fidelidad a los enunciados propuestos por las corrientes ácratas o libertarias y proletarias de comienzos del siglo pasado.

Pero cierto cuestionamiento al Estado entrerriano, e incluso al circunstancial gobierno, ya está presente en una obra temprana como *Gloria y miseria* (1912), perteneciente así y todo a nuestra tradición teatral culta. Otras piezas, como *Almas grandes*, primera de Julio Sánchez Gardel, estrenada en 1904, y *Las dos justicias*, del joven coterráneo Juan Ramón Otaño, también fueron puestas entonces por la compañía profesional de Arraigada en el Teatro 3 de Febrero.

Es posible que el repertorio más radical, más revolucionario y de izquierda de nuestra historia, y creemos que también más "popular", estuviera representado por los dramas sociales *La doma de los injustos*, de Enrique Serantoni –que por estos años se estrena también en la ciudad de Salta– y *Las campanas* (1908), del catamarqueño Julio Sánchez Gardel (1879-1937), en el local obrero Florencio Sánchez en 1924, por el cuadro filodramático *Insurresit*. Atisbos de estos rasgos y dramas sociales seguramente se encuentran en estrenos anteriores: algunos de los textos y puestas del teatro argentino –y rioplatense– del momento, o anteriores, de intertexto romántico.

Pero por estos años, según refiere Villanueva –que luego, en 1951, será candidato a la gobernación de Entre Ríos por el Partido Comunista–, "decir radical entonces, era como decir comunista hoy" (1945).

Hacia 1932 se forma en Gualeguay el grupo Claridad, que adscribía a una ideología de izquierda. La agrupación estaba encabezada por Juan L. Ortiz y Emma Barrandeguy, con el apoyo del librero Ernesto Hartkopf. "Pero a partir de 1937 se producen en Entre Ríos purgas, despidos y persecuciones en nombre de la 'buena moral'. Este ambiente de opresión antisemita y anticomunista conduce a la diáspora del grupo".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Según Claudia Rosa: "Ortiz, Villanueva, Manauta y Barrandeguy realizaron un clivaje innovador entre vanguardia, marxismo e historia regional".

En efecto, Villanueva, uno de los más grandes escritores de Entre Ríos del siglo pasado, escribía en 1960 a propósito del *Martín Fierro*: "Somos responsables, sin excusa alguna, de nuestro presente y de nuestro porvenir nacional. En cuanto a la herencia del pasado, la aceptamos, pero con beneficio de inventario".

En *La Otra Butaca*, hemos publicado los tres únicos artículos de Amaro Villanueva dedicados a las artes escénicas: a la visita de los títeres de Podrecca, a la gira de Mecha Ortiz, y a las de Samuel Eichelbaum por Entre Ríos, en los números 7, 8 y 9.

Queremos finalizar con la mención de un texto y su representación en la capital provincial. Entre otros estrenos vinculables con "la izquierda" teatral de la segunda mitad del siglo pasado, cabe recordar *Alerta en el Rin* (1951), de Lillian Florence Hellman, por el grupo independiente Teatro-Estudio Casacuberta, diez años después de su estreno neoyorquino, dirigida por Héctor Santángelo. La pareja de Dashiell Hammett es también recordada en la autobiografía de Arthur Miller, *Vueltas al tiempo*, como una identificada militante izquierdista.

Bibliografía

Anónimo. 1974. "Documento sobre el teatro popular". En *Cuadernos de Cultura, 40*: 124.

Agosti, Héctor. s. f. *Los infortunios de la realidad*.

Alaniz, Rogelio. 2016. "Los Insurrexit, una experiencia de la izquierda en el siglo veinte". En http://rogelioalaniz.com.ar/los-insurrexit-una-experiencia-de-la-izquierda-en-el-siglo-veinte/

Arlt, Roberto. 2016. *Aguafuertes de Paraná*. Paraná, Eduner.

Carpani, Ricardo. 1962. *La política en el arte*. Buenos Aires, Coyoacan.

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. 2009. "Héctor P. Agosti: un recorrido por su trayectoria". Recuperado de http://www.centrocultural.coop/blogs/utopia/2009/09/14/hector-p-agosti-un-recorrido-por-su-trayectoria

Delgado, Sergio. 2010. "Introducción. La hora de la reparación", en *Obras Completas de Amaro Villanueva* (tomo 1). Paraná, Eduner.

Fos, Carlos. 2006. "La proyección del teatro libertario en el litoral cercano", en *Texto y contexto teatral*, AA.VV. (Pellettieri, ed.). Buenos Aires, Galerna/Fundación R. Arlt.

Galeano, Gabriela. 2015. "Introducción". En *Poesía completa, Juan José Manauta*. Paraná, Eduner.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Gutiérrez, Sonia (ed.). 1979. *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*. San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana.

Hellman, Lillian. 1946. *Alerta en el Rin*. Buenos Aires, Futuro.

La Otra Butaca. 2011-2017. Entre Ríos.

Manauta, Juan José. 1966. *La tierra*, en *Cinco obras breves de teatro argentino*. Buenos Aires, Hoy en la Cultura.

————. 2015. *Poesía completa*. Paraná, Eduner.

Meresman, Guillermo. 2002. "Entretelones de un gran teatro", suplemento sobre el sesquicentenario del Teatro Municipal 3 de Febrero de Paraná, en diario *Uno*, 08- VIII, Paraná.

————. 2003. "Isidoro Rossi, a setenta años del estreno de Berto", suplemento en diario *Uno*, 13- III, Paraná.

————. 2005. "Entre Ríos (1836-1947)", en *Historia del teatro argentino en las provincias* (Pellettieri, dir.). Buenos Aires, Galerna/INT.

————. 2007. "Entre Ríos (1948-1976)", en Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna/INT.

————. 2012. "Manauta dramaturgo". En *El Diario*, Paraná.

————. 2016. *Fragmentos de una escena montielera. Teatro entrerriano entre dos siglos* [ensayo inédito].

Merleau-Ponty, Maurice. 1955. *Existencialismo y marxismo*. Buenos Aires, Deucalion.

Miller, Arthur. 2011. *Vueltas al tiempo*. Buenos Aires, Tusquets.

Peinoto, Fernando. 1969. "Más allá del ejemplo europeo". En *Teatros y política*, AA.VV. Buenos Aires, De la Flor.

Pignataro Calero, Jorge - María Rosa Carbajal. 2001. *Diccionario del teatro uruguayo*. Montevideo, Cal y canto.

Ribak, Jaime. 1974. "Apuntes en torno a un teatro político". En *Cuadernos de Cultura*, *40* (124).

Villanueva, Amaro. 2010. *Obras Completas* (3 tomos). Pararná, Eduner.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Acerca de la política en la obra de Masotta

Gustavo Moscona (UBA/UNGS)[1]
gwmcapo@yahoo.com

Introducción

¿Quién era Masotta y por qué hablar de él en estas jornadas? ¿Se puede pensar al *happening* como una forma de hacer política? ¿Cómo fue la relación en los 60 y 70 entre la vanguardia artística y política? ¿Tiene vigencia la obra de Masotta en el presente? Estos son los interrogantes con los que trabajamos a lo largo del desarrollo de este ensayo.

Partimos de la idea de que Masotta, entre otros oficios terrestres, era un verdadero provocador y un muy buen polemista. Por eso vamos a tener en cuenta para este trabajo el debate entre Masotta y Klimovsky, ya que consideramos que representa el espíritu de una época y, a su vez, nos permite establecer una relación con otros debates que se daban en ese momento entre arte y política.

Pensar la politicidad en la obra de Masotta es tener en cuenta la radicalización, nacionalización y, en algunos casos, como en el suyo, la peronización de los sectores medios en el campo artístico. También es detenerse a analizar las tensiones que existían para llevar a cabo una confluencia real entre vanguardia artística y política, y hacer hincapié en la 'resistencia peronista'[2] (1955-1973) y su relación con lo que se conoce hoy como la nueva izquierda en nuestro país durante la época estudiada.

Se trata de un ensayo descriptivo y analítico que pretende contribuir desde la teoría a ser parte de un espacio de discusión sobre aquellos años, teniendo en cuenta como protagonista principal a la figura de Masotta.

1 Dramaturgia y dirección.
2 Se entiende por 'resistencia peronista' la que tuvo como objetivo la vuelta del peronismo al gobierno y el fin del exilio de Perón, que se llevó a cabo por parte de la clase trabajadora, especialmente, y de los sectores medios que se sumaron en los 60 a esta lucha durante el período de proscripción del peronismo, entre los años 1955 y 1973. Hay autores, como Daniel James, que sostienen que la 'resistencia peronista' solo fue llevada a cabo por la clase trabajadora entre los años 1955 y 1958.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Acerca de Masotta

Podríamos empezar con simples datos, señalando que Masotta nació un 8 de enero de 1930. Se comenta que pertenecía a una familia de clase media del barrio porteño de Floresta, que partió al exilio europeo en 1974 amenazado por grupos parapoliciales pertenecientes a la derecha peronista y que murió un 13 de septiembre de 1979 en Barcelona.

Un dato no menor para tener en cuenta es que en la década del 50 cursó la carrera de Filosofía, la cual nunca terminó. Y decimos no menor porque muchos de los rechazos y las impugnaciones en contra de su figura tuvieron que ver con descalificar su amplitud teórica con el argumento de que poseía un manejo precario o parcial de los autores que citaba. Para esas críticas, Masotta carecía de credenciales que lo legitimaran. Su opción por el camino de ser autodidacta molestaba y mucho en los ámbitos académicos.

Los primeros pasos en su proyecto intelectual los dio en la emblemática revista *Contorno*.[3] Luego se convirtió en una figura crucial y polémica en la modernización del campo cultural argentino entre los años cincuenta y los setenta, como crítico de arte, teórico y realizador de diversas intervenciones experimentales en el Instituto Di Tella.[4] Se podría decir que, al igual que los adelantados, cargó sobre sus espaldas con la incomprensión de las ortodoxias.

En la actualidad se está recuperando el lugar de Masotta como crítico literario y como introductor, productor y divulgador de Lacan y su producción como teórico del arte pop, de los *happenings* y del arte de los medios.[5] Por lo tanto consideramos que ya estamos en condiciones de, una vez por todas, ir un por un poco más allá y pensar en la politicidad en su obra.

La pata peronista

Si hay algo de lo que no se habla mucho o no se tiene en cuenta directamente es sobre su relación con el peronismo. A nosotros, sin embargo, nos gustaría detenernos en cuatro momentos que nos sirven para pensar esa relación entre Masotta y el peronismo.

El primer momento es la famosa anécdota en la cual Masotta, junto a Juan José Sebrelli y Carlos Correas, escandalizaban repartiendo estampitas de

3 *Contorno* fue una revista literaria fundada en 1953 por Ismael Viñas, a la que se agregaría luego su hermano David Viñas. Revista emblemática de la intelectualidad argentina de izquierda, a fines de la década de 1950 aglutinaría a un grupo de jóvenes a su alrededor, quienes volverían a poner en tensión la problemática de la relación entre literatura y sociedad. La revista tuvo solo diez números y dos cuadernos, y cerró en 1959.

4 El Instituto Di Tella fue un centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina. Fue fundado el 22 de julio de 1958 durante el gobierno de Arturo Frondizi por la Fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero ítalo-argentino Torcuato Di Tella. Situado en la calle Florida 936, tenía varias salas de exposición y un auditorio para 244 espectadores. Conoció su mayor auge entre 1965 y 1970, cuando era el templo de las vanguardias artísticas y fue duramente combatido por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, que lo clausuró en 1970.

5 Sin lugar a dudas, quien ocupa un lugar destacado en recuperar la vida y obra de Masotta es Ana Longoni, sobre todo en su libro *Oscar Masotta, Revolución en el arte* (2004), editado por Edhasa.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Perón y Evita a los intelectuales antiperonistas que conocían, especialmente fubistas,[6] que se juntaban en el bar Cotto.

El segundo momento cuenta que por ese entonces Masotta tenía solo 24 años y trabajaba como maestro suplente (solo dos años trabajó de maestro) en una escuela de barrio y no tuvo mejor idea que darles como tarea a sus alumnos una composición cuyo título era: "¿Dios o Perón?". Lo interesante de todo esto es que esta idea se le ocurrió en pleno conflicto de Perón con la Iglesia y el escándalo que produjo hizo que los directivos de la institución y los padres de los alumnos decidieran echarlo.[7]

El tercer momento es su preocupación por la clase obrera y el fin de la experiencia del peronismo. Va a haber de parte de nuestro autor una preocupación por comprender, por releer al peronismo, por asistir a movilizaciones del peronismo, por querer integrarse desde la izquierda peronista con el socialista Ángel Borlenghi, que ocupaba el cargo de ministro del interior en ese momento en el gobierno peronista. Masotta va a juntarse con intelectuales como Jorge Abelardo Ramos y Rodolfo Puiggrós. Es importante tener en cuenta que ambos autores provenían de la izquierda tradicional, es decir, del PC, y sin embargo cuestionaban lo que para ellos era el papel triste de la izquierda al no comprender el fenómeno del peronismo y rechazar la experiencia de la clase trabajadora. De hecho, en ese espacio Masotta va a participar del diario *Clase Obrera*, en el cual escribirá algunos artículos.

El otro momento en el que nos gustaría detenernos es el del artículo que escribió en la revista *Contorno* número 7, titulado "Sur o el antiperonismo colonialista", en la cual le señala a Victoria Ocampo y a la gente de *Sur* la posición de ellos con respecto a lo que el autor denomina con ironía "el golpe democrático de Aramburu" y su política antiobrera. También se burla, entre otras cosas, de su lucha por la libertad y de su humanismo, ya que dentro de él, en términos sartreanos, hay un racismo de mierda que no incluye a los trabajadores ni a los cabecitas negras.

Para nosotros estos cuatro momentos sirven para pensar en forma anticipada el proceso de radicalización, nacionalización y peronización de los sectores medios que se va a dar a mediados de los 60 en nuestro país.

Masotta se suma a la resistencia peronista sin saberlo o sabiéndolo en el mismo momento en que esta está siendo llevada a cabo solo por la clase trabajadora en forma anónima a través de paros, de huelgas y con actos de sabotaje en las calles y en las fábricas, solo que él lo hace desde la cultura, por más que suene a nada.

Masotta no renuncia a ser marxista; por el contrario, como buen marxista piensa no en términos universales y abstractos la experiencia de la clase

6 Término despectivo que utilizaba en algunas oportunidades Arturo Jauretche para señalar a los intelectuales que pertenecían como estudiantes a la Federación Universitaria de Buenos Aires.
7 Según Juan Andrade (2009), la hermana: "... él dijo lo que sentía, no se reprimía en nada, no se ataba a ningún parámetro. Pero tenía que tener cuidado porque a veces decía cosas que no le convenían, si le gustaba Perón lo decía. En mi casa papá era radical, pero después se hizo peronista y se emocionaba a veces hasta llorar cuando escuchaba los discursos de Perón" (157).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

trabajadora y su relación con el peronismo, y por eso no descarta esa experiencia, sino que analiza y discute con sus amigos de izquierda la necesidad de una confluencia real que se va a dar en los años posteriores entre marxistas y peronistas para la conformación de una nueva izquierda capaz de subvertir el viejo orden arcaico de un marxismo que huele a naftalina por lo viejo.

¿Un *happening*? ¿Lo qué?

Cómo empezar, parece fácil hacerlo, sobre todo si en esa época en nuestro país, según el mismo Masotta (1967), había una sobreinformación sobre la palabra *happening* que se cristalizaba en revistas y diarios,[8] pero como todos sabemos, o no, eso no es garantía de nada. Sin embargo, consideramos que no es tan fácil delimitarlo y definirlo. Una forma de ordenar conceptualmente el *happening* puede ser mencionar sus principales características. En los *happenings*, la obra en sí como tal perdía protagonismo frente al suceso o al evento. Poseía una marcada impronta interdisciplinaria del teatro experimental, nuevas tecnologías de la comunicación y, sobre todo, el papel del público era de ruptura, ya que dejaba de ser pasivo y contemplativo y se convertía en protagonista; tanto es así que participaba activamente.

Otra forma es pensarlo en términos relacionales y, por lo tanto, tener en cuenta casi como un chisme o *cholulaje* que es el momento en que se conoció con Marta Minujin. Sin caer en lujo de detalles podemos recordar que estuvieron juntos en Nueva York y que, gracias al capital social de ella, pudo acceder al taller de Roy Liechtenstein a ver en vivo a la Velvet Underground y conocer personalmente a Andy Warhol, pero, por sobre todas las cosas, ver por primera vez *happenings* de Michael Kirby y Allan Kaprow.

Es necesario mencionar que Masotta daba clases en el Di Tella, que trabajaba junto a Eliseo Verón y que a sus clases iban Roberto Jacoby, Alicia Paez y Eduardo Costa. Y acá viene el asunto: Masotta no solo organizó un seminario con esta gente sobre el tema, sino que también produjo un libro que se llamó *Happenings*, de Editorial Alvarez, que decía en su tapa, entre otras cosas, Masotta y otros.

Haciendo un poco de memoria, la obra de Kirby, *Happenings*, es la primera en aparecer en Londres, en 1965, seguida por *Le happening*, de Jean-Jacques Lebel, en París en 1966. Es muy probable, por no decir seguro, que Masotta, cuyos *happenings* aparecieron en Buenos Aires en 1967, tuvo en cuenta a sus antecesores inmediatos. De hecho, es importante destacar que Masotta conocía, asimismo, tanto la producción intelectual como artística de Lebel, de quien presenció un *happening* en París, también en 1966: "En abril de 1966 pude presenciar en París un happening de Lebel, donde prácticamente, y sexualmente, ocurría de todo: una mujer desnuda masturbándose, un coito

8 Esa afirmación la hace en prólogo del libro *Happenings* (1967), editado por Jorge Alvarez, en Buenos Aires.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en pleno recinto. Al otro día la policía cerraba la sala" (Masotta, 1967: 163). Masotta también describe el *happening* que Kirby realizó en un colegio religioso de Brooklyn, el St. Francis College: "Esto es bastante común en Nueva York, que los happenings se desarrollen en colegios, o directamente, en iglesias. La razón más superficial, tal vez, se halla en que los happenings norteamericanos son bastante poco sexuales, a diferencia de los franceses" (Masotta, 1967: 163).

Su propio *happening*, llamado "Para inducir el espíritu de imagen", fue realizado en el Instituto Di Tella y estuvo inspirado en uno al que asistiera de La Monte Young, aunque el propio Masotta se ocupó de señalar la diferencia principal en su insistencia sobre el control y en la significación, antes que en la práctica y la situación. En ese sentido, intenta marcar una distancia, desde el estructuralismo, y una posición propia con respecto tanto a la versión norteamericana como a la europea del *happening*.

Masotta se pronuncia en contra de los que sostienen, como Lebel, que el *happening* no es más que una evolución o crecimiento de la pintura. Por el contrario, para él: "La historia de la evolución de un tipo de actividad no puede dar cuenta, en términos explicativos, de ella; sino que al revés, es preciso primero conocer cuál es la estructura de ese tipo de actividad para entender de qué se está hablando..." (Masotta, 1967: 10).

Para algunos autores, como Mestman y Longoni (2000), la versión de la *performance* de inspiración estructuralista, que aparece expuesta en el libro *Happenings* de Masotta, se corresponde con los experimentos realizados en la línea *happening/pop*. La otra línea, que podría caracterizarse como política comprometida y radicalizada, se relaciona tanto con la reacción contra la política represiva instalada por el régimen de Onganía, como con el giro registrado en las ciencias sociales a partir de 1968, que precisamente se apartan de los paradigmas estructuralistas y desembocan en lo que se conoció como Tucumán Arde.

Polémicas

Suponemos que Masotta tuvo en su vida muchas polémicas; ahora bien, la que más nos interesa es la que lo enfrentó con Klimovsky, quien era un intelectual vinculado a la Universidad de Buenos Aires. A raíz de un comentario de este último, aparecido en el diario *La Razón* del 16/12/1966, Masotta escribió un artículo llamado "Yo cometí un happening", en forma de ensayo.[9]

La crítica principal de Klimovsky (1966) pasaba por acusar al *happening* por su frivolidad y porque era incompatible con la lucha contra el hambre: "ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre" (1966).

9 "Yo cometí ... " se encuentra en el Apéndice documental del libro *Happenings*.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Masotta responde y discute, pero ¿con quién discute realmente nuestro autor? Por un lado, lo hace con el cientificismo encarnado en la figura de Klimovsky, y, por el otro, con un marxismo vulgar que abarca desde la izquierda tradicional del partido comunista hasta sectores que representan a la nueva izquierda.[10]

Masotta se pregunta en forma sarcástica si Klimovsky es un hombre de izquierda y enseguida se da cuenta de que no, de que, por el contrario, se para desde la lógica de un cientificismo abstracto y neutral que cree en forma ingenua y positiva en la modernización, en la razón y en la ciencia y que, por supuesto, no cuestiona al *status quo* ni hace algo para que no haya hambre en el mundo.

Por otro lado, discute, como ya dijimos, con la izquierda. Él sabe mejor que nadie que la izquierda orgánica no veía con buenos ojos sus experiencias, sino todo lo contrario, las tildaban de "frívolas", de "pasatistas", de "despolitizadas" o "extranjerizantes". De hecho, caracterizaban *la movida* –no sabemos si se puede decir movida, pero igual lo decimos– que generaba Masotta como una moda foránea, dependiente y cultora de los sucesos artísticos de los países centrales y que, por lo tanto, ayudaba de esa manera a reproducir la dominación del imperialismo. Así de sencillo lo acusaban; Masotta para ellos pecaba de esnob, era un "moderno", y su proximidad al Di Tella lo convertía en un agente infiltrado de CIPOL, queremos decir, de la CIA. Lo interesante de todo esto es que, con argumentos diferentes, coincidieron en atacarlo tanto los censores de la dictadura de Onganía como los sectores del cientificismo, de la vieja y la nueva izquierda, y, por qué no, ya que estamos, del peronismo combativo. Es decir, que los mismos prejuicios de la derecha sobre el *happening* pueden encontrarse también en un intelectual marxista o en un cientificista. Los ataques al *happening* provenían de los que veían en él un peligro moral relacionado con el sexo libre y el consumo de drogas, y como un medio de entretenimiento de los poderosos.

Lo llamativo de todo esto es que, pese a todos esos ataques, Masotta seguía reivindicando al materialismo histórico, ya que, según él, debía ser defendido de los advenedizos que lo querían convertir en una receta de uso cotidiano y mediático, y diluir de esta manera su potencial de práctica revolucionaria.

En un contexto en el que gobierna Onganía, en el Di Tella Masotta se atreve a encarar esa actividad desautorizada para el bien pensante de derecha e izquierda y comete un *happening*, por más que se vea como una especie de mariconería ilustrada cuando se está pensando en la lucha armada como forma de resistencia y para tomar el poder.

10 Se entiende por 'nueva izquierda' a la que surgió a mediados de los 60 en nuestro país como resultado de la confluencia entre cristianos, nacionalistas, peronistas y marxistas y como parte de las rupturas que van a sufrir las izquierdas tradicionales, y así también como parte del proceso de radicalización que se va a dar sobre todo en jóvenes pertenecientes, en su mayoría, a sectores medios y su incorporación a la política, pero también a la confluencia de estos sectores con la clase trabajadora en su lucha antidictatorial y antimperialista.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Masotta hace *happenings* en un contexto de antintelectualismo que llevan a cabo los propios intelectuales. Como señala Claudia Gilman, es un rasgo de la época que obliga a que el vacío de legitimidad se salve con la búsqueda fuera del campo intelectual y que, para colmo de males, les exige a todos un mayor compromiso de la obra o del autor al oponer la palabra a la acción en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse política.

Es en este contexto que debe entenderse la difícil situación de Masotta, ya que se trata de un intelectual que no se instala en el antintelectualismo y que, de hecho, no renuncia a su condición y práctica intelectual, y que inclusive va a insistir en la condición política de la palabra. Algunos se preguntan hasta hoy cómo lo resolvió Masotta. En principio, no creemos que haya resuelto nada, pero sí sabemos que siguió reivindicando la politicidad del pensamiento y explicando, cada vez que pudo, sus razones para diferenciarse del "deber ser" de la militancia a través del humor, del escepticismo y de la provocación.

La venganza

Sin miedo a equivocarnos, podemos asegurar que Masotta anticipa, a su modo, las nuevas formas de hacer política que van a estar presentes en los años posteriores; para ser más precisos, en la democracia que surge después de la última dictadura militar (1976-1983) en nuestro país.

Masotta creó y recreó nuevas formas de resistencias desde lo cultural que no necesitaron traducirse y hacerse política, porque ya en su esencia de malestar estaba la politicidad en lo que hacía.

Si pensamos a los *happenings* como efímeros, como únicos, como acontecimientos, como la no reiteración, la no institucionalización, nos interpela en el presente a relacionarlos con todas las nuevas formas de hacer política y de protesta social que surgieron en nuestro país, y tener en cuenta que, cuando estas se regularizaron e institucionalizaron, pudimos observar cómo fueron perdiendo fuerza.

Fue un debate de palabra rota el que tuvo con la militancia política en su época, donde se burlaba de su solemnidad, de su militarismo, de su hombre nuevo vacío, pero totalmente lleno de preceptos, y de una buena moral que él no pensaba tomar en serio. A Masotta no le interesaba tomar el poder, sabía que no es una cosa, prefería apostar por otras cuestiones, como el pop, la historietas, los *happenings*; provocaba, constantemente provocaba, sabía muy bien en su interior que los fierros pesan, pero no piensan.

Masotta apostó hasta lo último a la mezcla, planteándose llevar a cabo cruces insólitos en su universo de lecturas y apropiaciones teóricas. Para él estos cruces permitían ir por más y violentar de esa manera la teoría, hasta traicionar a la ortodoxia marxista, que de hecho ya no jodía a nadie.

Masotta sigue siendo un inclasificable hasta el día de hoy y es ahí donde justamente, para nosotros, reside su vigencia y potencialidad. ¿Para qué ubicar,

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

entonces, a Masotta? ¿Entre el intelectual comprometido y el marginal? ¿Entre el teórico y el artista? ¿Entre el autodidacta que se copia y el adelantado? ¿Entre el intelectual dependiente y el autónomo? ¿Entre el revolucionario, el dandy y el aventurero? Quizás sea una mezcla de todo eso y no haga falta clasificarlo, sino que por el contrario, analizar su vida y su obra nos permita ver algo de la complejidad de esa época que excede a lo que se simplifica y tritura muchas veces en nombre de la teoría y de la política, cuando se analiza a esa generación que hasta el día de hoy para los guardianes del orden y de la memoria se la sigue considerando maldita.

Bibliografía

Andrade, Juan. 2009. *Oscar Masotta, una leyenda en el cruce de los saberes*. Argentina, Capital Intelectual.

Longoni, Ana - Mariano Mestman. 2000. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Santa Fe, El Cielo por Asalto Ediciones.

Masotta, Oscar. 2004. *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa.

————. 1967. *Happenings*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez.

González, Horacio (dir.). 2007. *Contorno* [edición facsimilar]. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Huelga en el salar. Mao, horizonte revolucionario, en el teatro de la Córdoba de los 70[1]

Adriana Musitano (IAE-UBA/CIFFyH-UNC)
adrianamusitano@gmail.com

El grupo La Chispa, parte del politizado teatro universitario, emerge en la Córdoba de los 70 con una fuerte apuesta a la transformación de la vida a través del arte, proponiendo un teatro colectivo y popular. Con su propuesta nos sumamos a memorar el centenario de la revolución de Octubre de 1917, pues *Huelga en el salar* –creación colectiva de La Chispa, puesta en escena entre 1972 y 1973– se halla en relación con lo que esa revolución significó para miles de jóvenes universitarios que amaban el teatro, uniendo en sus producciones ideas de transformación y acción política de izquierda. Sus integrantes usaron el teatro como instrumento de transformación, y desde el inicio como grupo acompañaron los conflictos obreros con acciones teatrales en huelgas y manifestaciones de los sindicatos de Córdoba. Es conocido que La Chispa se instala desde 1971 en la actividad teatral cordobesa, con neta praxis de izquierda y que el grupo pertenece a lo que se llamó "el nuevo teatro cordobés".[2] El grupo se inscribe en una política revolucionaria –ligado a Vanguardia Comunista– con militancia universitaria desde TUPAC, asumiendo en el teatro la teoría y praxis marxista, insiste especialmente en que las contradicciones debían resolverse según el materialismo dialéctico, y, más específicamente, según los postulados del pensamiento maoísta uniendo la observación de los conflictos a la investigación. Galia Kohan, actriz del grupo, en entrevista del 2000 explica que:

> TUPAC era la agrupación a nivel universitario del partido de Vanguardia Comunista: Tendencia Universitaria Antiimperialista Popular y Combativa. Era a nivel nacional. Era precioso el nombre TUPAC, por Tupac Amaru... Pero no todos los que estaban después en el grupo de teatro militaban; o sea, la consigna era ser antiimperialista y tener una postura, buscar un teatro popular (Kohan, 2017: 220).

1 Este trabajo ampliado se ha publicado en *El Nuevo teatro cordobés. 1969-1975,* TEUC, LTL y La Chispa, con el título: "Mao, una chispa en el teatro de la Córdoba de los 70: Huelga en el salar". (Musitano, Directora, 2017: 429)

2 Mariela Heredia (2017: 13-25) en "El nuevo teatro cordobés, una construcción de los medios" se ocupa de este fenómeno en el libro resultado de la investigación sobre Teatro, Política y universidad: El nuevo teatro cordobés (TEUC, LTL y La Chispa).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La prensa de Córdoba muestra que aquel nuevo teatro cordobés se caracteriza por ser un teatro de grupo, de fuerte compromiso con la realidad, atractivo por sus innovaciones, experimentalismo y uso del humor. Mariela Heredia (2017) ubica al grupo junto con otros como el TEUC, LTL, Estudio Uno, entre los grupos teatrales más reconocidos, con cambios estructurales en su metodología teatral. Galia Kohan (1996: 125-126) consigna que: "La metodología de creación colectiva apuntaba a que cualquiera del grupo estuviera en condiciones de ejercer el rol de coordinador. No existían jerarquías entre trabajo técnico y trabajo intelectual, todos se capacitaban para todo".

Investigación y creación colectiva en La Chispa dan como resultado una importante producción teatral, desarrollada desde 1971 hasta 1976, con siete obras teatrales, y luego en el exilio en México, con solo una parte del grupo, se realizan cuatro obras más.[3]

La Chispa desde su nombre –surgido de una frase que Mao reelabora de un proverbio chino ("Una sola chispa puede incendiar toda la pradera")– se presenta en su capacidad de entusiasmar y provocar esa ignición necesaria para la transformación.[4] En el grupo se investiga, debate y documentan aquellos conflictos que merecen especial atención cuando se piensa el teatro como acción e intervención en la vida. Estos universitarios –preparados para la tarea político-estética– buscan resolver en su práctica social las contradicciones entre trabajadores e intelectuales.[5] Actúan de manera autogestiva, horizontal, todos producen de una manera o de otra y así recusan las jerarquías. Sus creaciones colectivas surgen de la necesidad, son respuestas a las conflictividades que observan. La Chispa mira hacia lo latinoamericano, en oposición al imperialismo y no solo a través de las temáticas que se eligen tratar, sino tras un teatro popular y testimonial, al modo de lo que plantea Boal (2014) en sus reflexiones sobre el teatro en Brasil, Colombia y Argentina.

3 Destacamos algunas de las obras que La Chispa estrenó en Córdoba: *La Chacha*, 1971, obra de humor paródico, centrada en los acontecimientos de 1971, el Gran Acuerdo Nacional, y en la figura de Patoruzú, y vinculada a la obra de Augusto Boal *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo. Huelga en el salar, de 1972-1973; ¡Feliz Brasil, para todos!*, 1974, continúan con las propuestas de Brecht, Boal observando la realidad del país vecino y la de Argentina; *El perchero*, también de 1974, cuestiona la sociedad con humor paródico y absurdo; *Vecinos y amigos*, de Alberto Adellach, se presenta en el conflictivo año 1975. Además, en Córdoba el grupo puso en escena varias obras para niños, entre ellas *El Petirilio* de Laura Devetach, 1975 (y para más datos, véase Fobbio, Patrignoni, 2010).

4 Mao, ante una situación conflictiva, de inevitable sensación de desengaño en las partes en lucha, expresa: «Aquí viene al caso un antiguo proverbio chino: *Una sola chispa puede incendiar la pradera*. En otras palabras, nuestras fuerzas, aunque muy pequeñas ahora, se desarrollarán con gran rapidez (Mao, 1968: 127, tomo I).

5 Citando a Mao, comprendemos algunas de las modalidades del grupo: "La investigación se asemeja a los largos meses de gestación, y la solución del problema, al día del nacimiento. Investigar un problema es resolverlo".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2



Miembros del grupo La Chispa festejando con amigos
(Foto cedida por Rosette Switschartschik)

La Chispa opta por una forma colectiva de narrar y actuar, y los actores/autores/técnicos presentan en *Huelga en el salar* una realidad concreta de violencia histórica, del siglo XIX y del XX, respectivamente, en Iquique, Chile, y en La Pampa, Argentina. La obra se genera en la Córdoba docta y da cuenta de la tensión con la Córdoba combativa, haciendo clara la lucha de la ciudad obrera y universitaria contra la tradición conservadora. En ese contexto se muestra como una de las primeras creaciones colectivas de Córdoba. Puesta en escena cuarenta y cuatro años atrás, permite comprobar cómo se relacionan los universitarios entre sí y con otros, cómo aspiran a ser parte de esa identidad latinoamericana. 1973 se nos presenta hoy como un año complejo; recordemos que ese año, en setiembre, se produce el golpe a la democracia chilena, la caída de Allende y el inicio de la dictadura de Pinochet. En Brasil se da en octubre la represión de Araguaia contra jóvenes revolucionarios; y en Argentina la democracia se ejercía de modo complicado, en el paso del gobierno entre Cámpora y Perón, luego de muchos años de dictadura. Tal vez por ello, *Huelga en el salar* muestra que es acción escénica nacida de la necesidad de transformación, en la línea del incipiente teatro documental, y constituye un antecedente relevante de las creaciones de grupo y formas teatrales de investigación sobre la realidad y conflictos de los trabajadores rurales; en este caso, salineros.

Son dos los textos que nos han llegado de *Huelga en el salar*, ambos mecanografiados,[6] y que presentan dos versiones distintas resueltas hoy ya pu-

6 En 2016 una estudiante universitaria, cercana al grupo, facilitó al equipo esos textos mecanografiados de *Huelga en el salar*. Uno, de fines de 1972 y otro de 1973. En ellos queda claro que la obra conocida como *Huelga en el salar* en algunos momentos es *Huelga en las salinas*, o *Salinas en huelga*, según las distintas versiones y puestas que se realizaron, hoy ya necesidades del grupo y las opiniones de los espectadores, dadas en los debates posteriores a las puestas.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

blicado (véase *Nuevo teatro cordobés*..., 2017: 497-517). El texto junto a los recortes de diarios, con las críticas y crónicas de tipos de público en las puestas y diversas salas, más algunas fotos y un documento sindical de diciembre de 1973, entrevistas a miembros del grupo, escritos de otros colegas investigadores, son todos documentos válidos para armar ese rompecabezas que nos trae fragmentos de aquel teatro, *ausente*, en tanto convivio fugaz (De Marinis, 1997; Musitano, 2016b).

Es claro que las entrevistas traen lo vital de la experiencia teatral, mínimos recuerdos del convivio que generara aquella obra y ello reverbera en las palabras de Galia Kohan y Artemia Barrionuevo –dos actrices de La Chispa– que en tiempos y puestas distintas participaron de la obra (véase las entrevistas de ambas en 1996 y 2000, estas últimas publicadas en 2017).[7]

Sabemos que el conocimiento sobre la obra teatral del pasado hoy se enriquece con lo vital, con los datos y emociones que aporta la memoria de quienes estaban en el grupo, de allí que el material de las entrevistas nos resulte tan importante, porque es posible con todo ese conjunto documental recuperar algo de ese teatro *ausente*.



7 Véase en Bibliografía el tomo dedicado a entrevistas denominado *Protagonistas del nuevo teatro cordobés*.

Afiche para difusión de la obra (cedido por Galia Kohan)

Huelga en el salar se generó desde la observación de la realidad, con incidencia de la dialéctica y haciendo práctica social de las contradicciones, en el cruce del materialismo histórico con el arte. Es decir, la gestación va desde la observación de las problemáticas latinoamericanas –la de los salineros– hasta la mirada crítica sobre el teatro de autor, el que en los 70 no trataba cuestiones relevantes ni acuciantes, y era acuciante responder con un teatro popular, colectivo, usando la investigación y la búsqueda de nuevos instrumentos de trabajo. Queda claro, por declaraciones de los miembros del grupo, que fueron un estímulo la poesía y música chilenas, porque trataban conflictos y testimoniaban situaciones injustas. Así, la *Cantata de Santa María de Iquique* resulta ser una motivación primera para *Huelga en el salar. La Cantata* es creación poética de Luis Advis acerca de la huelga de los salineros en Chile, de principios del siglo XIX, que es presentada y difundida por los músicos de Quilapayún, en 1970. Esta relación entre arte e izquierda sucede además por la fuerza e insistencia de la realidad cordobesa y del país, por la incidencia del pensamiento de Mao y porque la profesora de teatro, actriz, cantante y directora María Escudero resulta un estímulo sumamente eficaz. Lo que ella dice en la cita siguiente nos centra en una cuestión relevante para el pensamiento marxista, en la vida y acción concretas:

> Y a partir del 69 [se refiere a mayo de 1969 y al acontecimiento Cordobazo], diferidamente, **enfrentamos la creación colectiva con todas sus contradicciones**, con la problemática que ignorábamos... Y ahí está un gran terremoto que nos deja a todos sin esqueleto (Escudero, 1978: 45-46).[8]

Este decir de María Escudero muestra no solo el poder del acontecimiento popular Cordobazo, cómo incide y cuáles son sus implicancias en el teatro, sino que además nos lleva a otro punto interesante: ella estimula a hacer teatro documental, a tomar la realidad y a las huelgas en tanto punto álgido de observación. De este modo el Libre Teatro Libre (LTL) y La Chispa tratarán las huelgas en sus creaciones colectivas, asumiendo diferentes líneas del teatro documental. Así, en 1970, inmediatamente al Cordobazo, el LTL genera *El asesinato de X* y, más tarde, en 1972, Escudero motiva a La Chispa para que sus integrantes hagan una obra vinculada a la *Cantata de Iquique*; y luego, también en 1973, reaparece el tema como acción y teatro documental, tras un largo trabajo de campo en Tucumán, del que devendrá la puesta en escena de *El fin del camino* en 1974 (LTL, Musitano, Zaga, 2017: 300-324). De modo diverso ambas obras asumen la creación colectiva y tematizan ese núcleo conflictivo del trabajo, teatralizando las luchas entre explotados y explotadores. Por ello, estas obras teatrales son propias de esa Córdoba combativa, en la que se vinculan artistas, intelectuales, obreros y sindicalistas clasistas, organizados en torno

8 El destacado es nuestro.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

a líderes como Agustín Tosco y al pensamiento de lo que se llamará la Nueva Izquierda.

Teatro didáctico, aunque los personajes se presenten cercanos a la gente, y si bien hay distanciamiento histórico en la primera parte, será la cercanía la que prime en la segunda, especialmente cuando suceda el acontecimiento y la experiencia que propone a los espectadores La Chispa, sean estos estudiantes u obreros –en los sindicatos de Córdoba y luego con trabajadores rurales y salineros– en las provincias del centro y sur argentino. Dice Galia:

> "Huelga en las salinas" al principio era una obra terrible, ¡trágica!, los mismos obreros decían que tenía que ser algo más divertido, que tuviera humor y vestuario, porque nosotros trabajábamos con camisa caqui en la primera versión. Nos habíamos hecho los harapos de los salineros con bolsas de harina. Era muy rudimentario. El público te iba marcando que quería ver algo más teatral. Entonces se reestructuró (Kohan, en Moll, Pinus y Flores, 1996: 124).

El trabajo teatral de estos universitarios en tanto que busca ser "práctica revolucionaria y función activa del conocimiento", según las tesis de Mao (1975: 26), desde la primera versión de la obra presenta las causas económicas y políticas, muestra la dependencia en distintos órdenes de la vida social, y mediante el análisis de las contradicciones toma las relaciones entre explotadores y explotados, teatralizadas, promoviendo así el debate. Galia Kohan se expresa sobre la modalidad de trabajo de La Chispa:

> El principio de este proceso fue de investigar y de irnos acercando más hacia lo teatral; al principio nos interesaba más directamente la cuestión política de lo que se decía, siempre eso era lo principal. Tener muy en claro **cuál era la contradicción principal, cuál era el conflicto** y cómo demostrar eso, y de una forma más didáctica, digamos, para que le quede claro a la gente lo que nosotros pretendíamos (Kohan, 2017: 224)[9].

Trabajó La Chispa escénicamente la contradicción principal y, para que se produjera el movimiento que lleva hacia una "práctica transformadora del mundo" (Mao, 1975: 35), promovieron el encuentro entre lo subjetivo y lo objetivo, que se realizaba en el importantísimo diálogo con los espectadores. Asumió el grupo aquella máxima acerca de que la contradicción necesita ser práctica social (Mao, 1975: 7).[10]

La relación entre teatro e izquierda se nos hace más evidente cuando leemos en las crónicas periodísticas menciones a los debates y sobre la respues-

9 El destacado es nuestro.
10 El *Diccionario Soviético de Filosofía* (1965: 84) consigna que: "Contradicción, [es la] Categoría que expresa en dialéctica la fuente interna de todo movimiento, la raíz de la vitalidad, el principio del desarrollo. Es precisamente el reconocimiento de la contradicción en las cosas y en los fenómenos del mundo objetivo lo que distingue la dialéctica de la metafísica. «...La dialéctica es el estudio de la contradicción en la esencia misma de los objetos...» (V. I. Lenin, T. XXXVIII: 249).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ta activa del público, porque lo que sucedía en el teatro era más que un tema abierto o una ideología: entendemos cómo se instaba el vínculo con lo concreto de la vida, y lo que luego de la cada puesta el espectador aportaba al participar.

En coherencia con esa necesidad de atender al movimiento y práctica social, pasados unos meses del estreno, en agosto del 1973, el grupo regresa a Córdoba después de presentar la obra en La Pampa, y reconstruye teatralmente lo que se había ya puesto en escena y debatido en Córdoba, en los primeros seis meses de 1973. De esa instancia resulta el segundo texto mecanografiado, con guiños muy cercanos al documento sindical titulado "Aportes del grupo La Chispa al Primer Encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro", de diciembre de 1973.

Entendemos que, por un lado, el grupo se percibió inmerso en la experiencia teatral con otros, presionado por la realidad observada directamente, sensibilizado por la palabra de los salineros, sus críticas y las de la prensa. Por el otro, ya se ha consolidado como parte de la lucha de la gente de teatro para la defensa de sus derechos como trabajadores. La Chispa modifica el relato/los relatos de la/s huelga/s y se acercan aún más Iquique y La Pampa.

Huelga en el salar, si bien trata de esas dos huelgas de salineros –una reprimida con brutalidad; la otra, larga, con mucho desgaste–, lo hace de forma atractiva, con ritmo, personajes y parlamentos que enfrentan y dejan muy en claro cuáles son las dos partes del conflicto. Varios son los momentos escénicos divertidos, que se dicen con lenguaje sencillo en boca de salineros, maestra, alumnos y que muestran el contraste con lo equívoco del decir de quienes someten. En los primeros, aparecen los decires populares, los juegos de palabras, las bromas y, en esas situaciones, el uso de la música de la *Cantata* crea climas de solidaridad. No olvidemos que esta es una creación colectiva que, como dice, Marucco:

> ... fue modificándose permanentemente a medida que se ponía en escena, ya que el público receptor y los colaboradores especializados intervinieron con sus opiniones para la transformación formal del montaje (Marucco, 2017: 474).

De esta manera, la huelga y las contradicciones entre explotadores y explotados de las dos realidades latinoamericanas: la chilena, que –destaca la prensa de la época– conforma la primera parte de la obra, y la argentina, de la Pampa, en la segunda parte, son escenificadas a través de técnicas del teatro popular, con escenas cortas, de ritmo veloz y parlamentos directos. En los textos mecanografiados, no se observa la división en dos partes de manera explícita, aunque sí las veinte escenas parten de la huelga de los salineros y la represión en Iquique, mientras que en segundo término los textos remiten a los salineros argentinos. El enfrentamiento y las causas materiales son innegables: por un lado, se presentan para el análisis de la explotación la necesidad de sal en Inglaterra, el problema de sus escasas cosechas y la connivencia de los entregadores chilenos de esa riqueza. Allí están en escena el Brujo, Juglar,

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Rey, Reina, Cipayo, Señores, Señoras, Pulpero, Matón. Luego, a ese grupo de quienes someten a los salineros chilenos se les agrega para situar la huelga pampeana el Administrador, el Gobernador de La Pampa, el representante de la CGT, y el de la empresa salinera CIBA S.A. En sus diálogos se van mostrando los intereses, cómo ellos usan su poder, cómo acuerdan y sobornan, cómo corrompen para conseguir sus objetivos, extraer la sal y quedarse con las ganancias. Nada queda para los trabajadores, todo es trabajo mal pago, falta de vivienda y nada de derechos. La lucha de esa parte nada favorecida la presentan los Salineros, Mujeres, el Coro, Pueblo, Obreros, Maestra y Alumnos. Es decir, allí están representados los destinatarios de la obra, a quienes se interpela con la acción teatral y con quienes luego, en el debate, se busca dialogar en esta especie de teatro-foro.

El ordenamiento no lineal del conflicto, con un relato escénico de momentos cortos entrelazados, toma distintos tiempos y diferentes personajes. Con este enlace y encastres se buscaba captar la atención y apertura sobre la problemática y realidades que sufrían las mismas condiciones de sojuzgamiento, sean las del salar de Uyuni en Bolivia o las de los salares del Perú, como el de Maras o la de cualquier otra forma de enfrentamiento y explotación en Latinoamérica, porque tanto grupo como espectadores entendieron que:

> ... el teatro es acción política cuando trabaja con los conflictos y muestra lo irresuelto, tal como expresa De Certau (1996: 43) cuando se politizan las prácticas cotidianas, y más cuando ello sucede en esos espacios *otros*, heterónomos como los del teatro (Musitano, 2016b: 144).

Antes nos referimos a que documentos de la prensa dan cuenta de las innovaciones del grupo, de cómo se atraía a los jóvenes espectadores con esta obra. El siguiente es un comentario crítico del diario *La Arena*, de La Pampa:

> La presentación y la intención del elenco es meritoria, sobre todo en la búsqueda de trasmitir al pueblo, expresiones con contenido, dirigidos a llevar la idea de la lucha de la clase popular, como única y excluyente forma de impedir el avasallamiento por los sectores dominantes. (...) Y también corresponde acreditarle el acierto de anudar la tragedia de Iquique con su bárbara represión militar que sacrificó a más de tres mil trabajadores chilenos huelguistas, con la heroica y estoica lucha de los salineros pampeanos, aunque ambos sucesos estén separados por casi sesenta años y más de un millar de kilómetros. Como se dijo en el debate posterior a la representación, es altamente positivo que un elenco de jóvenes cordobeses, que tienen en la historia reciente de su provincia tantas jornadas de lucha popular, hayan elegido un tema pampeano, señalando de alguna forma un camino a artistas de ésta para trasmitir al pueblo retazos de sus vivencias y sus urgencias (La Arena: 1973).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En el segundo texto mecanografiado –realizado cuando el grupo estaba más afianzado y se había reestructurado la obra–, entendemos que los comentarios de prensa destacan cómo el grupo cuestiona netamente las convenciones teatrales, que va tras un teatro que deja atrás el individualismo, la publicidad, la competencia, y que experimenta con nuevas formas escénicas. En una nota de *La Voz del Interior* (LV) del 29/12/73, cuando el crítico hace el resumen de la temporada 1973 dice que *Huelga en el salar* fue una "experiencia", y asimismo, como sucede con notas de otros diarios, destaca lo atractivo de la propuesta y una puesta con mucho humor. Citamos al crítico del diario *Córdoba* Luis Mazas (11/09/73):

> La tarea del grupo la Chispa se caracteriza por un definido concepto de lo que significa en nuestra sociedad y en nuestro tiempo, *la acción desde el teatro*. Sus trabajos responden a un estricto concepto de la creación colectiva y a una estrategia de trabajo que debe cumplir el teatro para ser un hecho de actividad real y concreta. (...) Esta es –a nuestro leal saber y entender– la nueva dramática latinoamericana, vigorosa, alimentada por un estado político efervescente., que ha determinado la aparición de formas escénicas donde la atención se cifra, por lo común, en lo documental (...)
> Antes que una realización escénica acabada en el sentido tradicional, *Huelga en las salinas*, navega más bien, en las aguas de una **experiencia coral**, dónde los desórdenes formales se ponen –y muy bien– al servicio de lo que se **testimonia**, con ganas de entablar, si se quiere, un clima de humor más que de sombría reflexión sobre los sucesos. A pesar de que el material elaborado por La Chispa se prestaba al patetismo, **prevalece la diversión**, una diversión trascendente, satírica, dolorosa (...) El saldo de *Huelga en las salinas* reconforta en verdad. Es una expresión americanista que se desprende de un texto frondoso y de una coralización entusiasta...[11]

Artemia Barrionuevo, en la entrevista del año 2000, en dos tramos diferentes, en su decir deja claras las razones de por qué La Chispa para el periodismo era parte del nuevo teatro cordobés:

> ... el humor permite una reflexión que no obnubila la razón, o sea que permite una modificación en la acción, no sumirse en la desgracia, ya que desde ahí no puedo hacer nada (Barrionuevo, 2017: 243).

> Me acuerdo que nos llevó muchísimo tiempo, por un lado, traducir lo que los salineros nos habían traído, lo que los compañeros habían traído de La Pampa para reordenar *Huelga en el Salar*, que después pasó a ser *Huelga en las Salinas*, ¿por qué? Porque justamente veíamos esta dificultad de decir: queríamos meter el humor, queríamos, por otro lado, que hubiera música (Barrionuevo, 2017: 244).

11 El destacado es nuestro.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Es importante ver cómo el texto nos da pautas de la escena, los cambios de espacios y tiempos, de personajes, que se suman para lograr un dinamismo –ya dado por la ruptura de una fábula convencional– y que con el acercamiento de los actores/interpretantes y con sus propios nombres se presentaban por momentos en la escena, distanciados de los salineros como gente de teatro, pero como trabajadores se conectaban con el público.

La Chispa, sus aportes para el reconocimiento del trabajo teatral

> Es clave para los trabajadores del teatro que defienden los intereses populares saber dar una dura batalla contra la neocolonización en el plano cultural. En el terreno ideológico, toda cultura es el reflejo de la política y economía de una sociedad; por eso las obras artísticas, como formas ideológicas son producto de la reflexión en la mente humana de una existencia social determinada (La Chispa, 1973).

Los integrantes de la Chispa, antes y ahora, se mostraron en tanto trabajadores culturales y lucharon organizándose para lograr los derechos que les correspondían. Además y en consonancia, *Huelga en el Salar* y las posteriores creaciones colectivas cuestionaron el teatro de autor, las jerarquías, las diferencias. Así, La Chispa posibilitó que se intercambiaran los roles técnicos con los autorales y de dirección, y que la horizontalidad rompiera el abuso que autores y directores ejercían en los grupos, reproduciendo jerarquías de dominio instaladas como 'naturales' en el teatro. Y a esa transformación también la ejercieron en el teatro para niños, extendiendo sus posibilidades de trabajo y juego teatral[12]. En este sentido La Chispa fue solidaria y coherente en sus propuestas, y varios de sus integrantes son hoy defensores de los derechos de los trabajadores, voluntades que dan cuenta de una trayectoria en los 70, tales los:

> ... esfuerzos de cordobeses y teatristas militantes del interior del país como los de La Chispa [que] cuajaron incipientemente en 1972, tal como da cuenta el documento del Congreso Gremial realizado en Buenos Aires a fines de 1973... Y es en los primeros tiempos de postdictadura, mediados los años ochenta cuando resurgen los fenómenos pregnantes como Teatro Abierto en Buenos Aires, además de la movida del *off* Corrientes, o la de Córdoba, cuando a partir de 1985 [durante el Festival Nacional de Teatro en Córdoba] se hizo visible ese deseo y necesidad de volver a nuclearse, por el que actores, dramaturgos y directores pelearon durante años (Musitano, 2016b: 145-146).

12 Véase en Fobbio, Patrignoni, 2010, las entrevistas a Mónica Barbieri, pp. 235-244; Artemia Barrionuevo, pp. 245-258; Jorge Luján, pp. 302-314; Susana Palomas, pp. 315-324, en las que se puede comprender las incursiones e innovaciones del grupo en el teatro para niños.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Ante nosotros destaca esa intervención gremial en la que cuaja el horizonte y acción revolucionarios que propone el pensamiento de Mao en los 70. Porque:

> En la creación colectiva se redistribuyen los roles ... en el "nuevo teatro cordobés", desde 1970, especialmente en el LTL y La Chispa– y esta nueva forma de producción deviene tanto de la posición política cuanto de una ruptura con los cánones vigentes en lo estético. Implica, entonces, una crítica al sistema capitalista de producción, al concepto de la propiedad y al mercantilismo; a las jerarquías y a las especializaciones de la profesión; una comprensión de lo vanguardista en su sentido heroico-patético (Sanguinetti, 1972) y un compromiso fuerte con lo que denominamos el carácter emancipatorio de lo nuevo (Musitano, 2009).

La Chispa luego, en 1974, tras ese horizonte emancipatorio, tratará temas como los de la represión de Araguaia, que se diera en Brasil contra 60 guerrilleros, muchos de ellos estudiantes universitarios y miembros del Partido Comunista de Brasil, a los que las fuerzas represivas de la dictadura persiguen en octubre de 1973, en la selva amazónica, y ocasionan un cruel genocidio, pues secuestran, torturan, desaparecen y matan a esos jóvenes de la clase media paulista. En consonancia con esos jóvenes guerrilleros, aunados en la línea de la lucha armada según las tesis maoístas, La Chispa centrará más profundamente sus objetivos políticos a la par que modificará sus usos teatrales, incluyendo más humor, tornará los vestuarios más atractivos y dejará que a las puestas las coordinasen actores y directores, más cerca de lo teatral que de la política o militancia, tal el caso de Paco Giménez. Mariano Marucco (2017: 474) consigna que La Chispa:

> Profundizando la pertenencia al ámbito universitario y tras una búsqueda de mayor profesionalización incluyen como coordinador del grupo a Paco Giménez, egresado del Departamento de Teatro y Auxiliar docente en Artes. En 1974, junto al grupo musical Nacimiento, perteneciente al frente cultural interdisciplinario Canto Popular, La Chispa realiza otra obra de creación colectiva: ¡Feliz Brasil para todos! trabajo basado en la obra de Augusto Boal, al que suman un estudio de las noticias periodísticas sobre los diez años de resistencia del pueblo carioca a la dictadura, y particularmente del campesinado de Araguaia al régimen de represión militar.

Podemos decir, además, que estas dos creaciones colectivas, históricamente situadas, al igual que las del LTL, generaron una herencia y una continuidad que hoy se aprecia en el teatro de Córdoba, tales como la escritura de grupo, una dramaturgia que se ocupa de conflictos cercanos, que dejó de ser un reflejo del repertorio europeo. Asumida la simplicidad de aquellas formas del teatro pobre y del oprimido, hoy la conmoción se logra por las interacciones

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en escena, por la presencia de actrices y actores, desechando el efectismo, el patetismo, los golpes bajos.

Por otra parte, a *Huelga en el Salar* y otras creaciones colectivas las comprendemos más si las ponemos en relación con el activismo político de los grupos de teatro de izquierda ligados a la universidad (UNC) con prácticas escénicas en las que los jóvenes artistas, junto con docentes y estudiantes, se sumaban a las marchas –en apoyo a las huelgas– e iban desde las fábricas al centro de la ciudad de Córdoba, haciendo pequeños actos, *sketches*, juegos teatrales, con los que estimulaban a los obreros, movilizaban a quienes miraban, y los sumaban a la protesta (véase en Musitano, 2017, la relación entre teatro, política y universidad, la actividad de los grupos ligados a la universidad y las imágenes de las puestas en http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc). Leemos a la Chispa en la tarea gremial y por la defensa de los trabajadores de teatro:

> Creemos que toda la actividad cultural debe estar regida por el combate al continuismo, debe inscribirse en la defensa de un teatro que defienda los intereses populares, antioligárquicos y antiimperialista, por su contenido (La Chispa, 1973: 2).

> La búsqueda de un nuevo lenguaje, está íntimamente ligada con la creación de una infraestructura que contemple las necesidades de los trabajadores del teatro y permita el desarrollo de su actividad. Porque como decíamos más arriba, los que desde el teatro luchamos junto al pueblo contra sus enemigos no queremos quedarnos en el marco de lo teórico y sí traducirlos en producciones y hechos artísticos concretos (La Chispa, 1973: 3).

Con estas citas entendemos que el vínculo entre teatro e izquierda en La Chispa resignifica el antagonismo con el imperialismo, y también la lucha por lo nuevo emancipatorio, además de la conquista de derechos gremiales, respondiendo a la necesidad de que sus compañeros actores se visibilizaran como trabajadores. Pasan dos años y, en un clima enrarecido por la represión y la acción paramilitar, en el diario *Los principios* –de la ciudad de Córdoba, 04 de diciembre de 1975– leemos que se oficializó la Asociación Argentina de Actores:

> "En Córdoba se ha cerrado un ciclo": Los actores inician un nuevo camino de más positivas dimensiones y alcances en lo que hace a la reglamentación y protección, como así también la revalorización de su tarea específica. Es urgente encarar en el interior la profesionalización de la actividad, ya que no se considera al actor como un trabajador. La AAA pretende nuclear a los actores para protegerlos a nivel gremial, siempre cuidando de proteger la autonomía de cada provincia". Brandoni, expresa además que: "La forma en que aquí se encaran los trabajos es verdaderamente rigurosa. Lo más rescatable es esa suerte de

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

independencia temática que refleja una realidad que les toca muy de cerca, en Córdoba hay un gran nivel actoral".

En el Documento antes citado denominado "Aportes del Grupo La Chispa", presentado en el 1er Encuentro de Trabajadores del Teatro, realizado en diciembre de 1973, leemos:

> Todos nosotros, tanto Buenos Aires como el Interior venimos sufriendo la influencia abrumadora de la publicidad y de los medios de comunicación masivos, controlados desde adentro por intereses económicos norteamericanos. Sabemos que trabajan día a día para perfeccionar un modelo de hombre medio absolutamente pasivo, receptor y repetidor de *slogans*, que rápidamente pasa a convertirse en instrumento útil del sistema propagador de su propio virus. Todos estos medios están destinados a utilizar la difusión de una subcultura deformante y envilecedora, cargada de contextos ideológicos y destinada a subvertir los valores.
>
> Esta penetración neocolonial en la cultura nos demuestra que existe un enemigo común que debe ser atacado. El Imperialismo; y por otra parte, las distintas manifestaciones del continuismo en el plano de la cultura (La Chispa, 1973: 1).

La agremiación en Córdoba fue en SI.TRA.TEA (Sindicato de Trabajadores del Teatro) y también en A.TRA.TEA. (Asociación de Trabajadores del Teatro), agrupaciones que no durarían por la represión y persecución paramilitar y posteriormente del gobierno de facto. Es decir, que la lucha por los derechos de los trabajadores y la libertad de expresión se vieron quebrados en años posteriores por la represión hasta que recién en 1985 se volverá a la reunión y reencuentro gremial. Ello nos lleva a ver cómo, a mediados de los años 70, suceden en el ámbito teatral la violencia, el exilio y, en algunos, la muerte violenta, porque la dictadura y el terrorismo de Estado también dejaron su huella cruenta en la trayectoria de los grupos del nuevo teatro cordobés. Jorge Diez, actor de La Chispa, quien fuera parte de la puesta de *Huelga en el Salar*, es secuestrado en una avenida, camino al Cerro de las Rosas, a pocas cuadras de la sala El Alero, en la que se había puesto *Huelga*.... A Jorge, desaparecido y muerto en Córdoba en 1976, hace muy poco se le dio justicia, en el juicio que concluyó con las condenas a genocidas como Menéndez, entre sus responsables.[13] En *Desaparición y Sociedad* (Schindel, 2003: 102), se hace una

13 "El cuarto juicio y la memoria de un grupo de teatro popular cordobés", *La Voz del Interior*, 12/02/2012, leemos en el colofón: "El martes comienza un nuevo proceso por crímenes de la dictadura. Dos de las víctimas estaban ligadas al grupo La Chispa. Sus ex compañeros de ruta los evocan". Y en el texto de la nota son varios los miembros de La Chispa que dan su testimonio sobre sus compañeros: "Recuperar la figura de Jorge es recuperar para la juventud de hoy algo que fue clave en nuestro tiempo: el sentirnos protagonistas de la historia; para que la juventud, que vuelve a tomar protagonismo, sea consciente de que no somos un consumidor más de lo que nos dan, sino críticos, cuestionadores y generadores de nuevas maneras de pensar. En aquel tiempo había pegado mucho el Mayo Francés, con la consigna 'La imaginación al poder', relata Barbieri". (...) Toto López "... recuerda "el espíritu que se respiraba en aquella época y la unidad obrero-estudiantil". "Era natural que miráramos los conflictos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

referencia a la prensa de la época (La Nación, del 3/01/76, y La Opinión, del 5702776), sobre cómo se daban a conocer noticias sobre muertes y cadáveres, a consecuencia de supuestos combates o hallazgos en las rutas, y eso permite pensar cuál es la situación política con la que se enfrentó el grupo La Chispa:

> De acuerdo a la lógica periodística, que tiende a pautar y regularizar la información, las noticias se tipifican y se convierten pronto en una reiteración de fórmulas iguales donde la única novedad es la cifra. La violencia se rutiniza, que es una forma de admitir que se *naturaliza*; a partir de cierto punto sólo produce indiferencia. Los editores de periódicos conocen bien este fenómeno y *La Opinión* lo explicita al escribir: "La vida no cuenta nada, la muerte violenta se convierte en un hecho habitual y aún deseado, particularmente para el adversario. Quién de nosotros es ya golpeado cuando lee en su diario la muerte de equis guerrillero o tantos policías y soldados". En términos similares un editorial de *La Nación* advierte que "los secuestros y la muerte se han convertido en algo tan cotidiano para los argentinos que la sorpresa ya es trabajosa. Así, resulta una rutina trágica con la que el ánimo termina encallecido". Pero aunque los diarios conozcan el riesgo de la rutinización de la violencia y lo expongan, su propia lógica de funcionamiento lo alimenta cada día.

En ese pasado y en este, nuestro presente, se observa también la violencia naturalizada, en sus dos modalidades, ambas intensificadas por los medios. En el pasado se ocultaba la opresión y la violencia engendradora de muerte –a la par que, desde el terrorismo de Estado, se la hacía rumor, para generar terror– mientras que hoy los despidos y la pobreza asfixian en cifras y buscan paralizar la acción de repulsa. Vale pensar esto hoy porque en las noticias de la Argentina de abril/mayo del 2017 resurgió la posibilidad de "reconciliación" con quienes fueron juzgados por crímenes de lesa humanidad y hasta la Corte Suprema sostuvo la incomprensible reducción de penas con el llamado "2 x 1", suspendiendo el estado de derecho que la justicia había creado con los juicios a los genocidas. Parece, entonces, que la muerte extendida sigue confundiendo a una sociedad que había logrado con la justicia diferenciar víctimas de victimarios, inocentes de culpables, cuando se castigó a los terroristas de Estado y se los presentó como responsables de las persecuciones y genocidios.

Ante este panorama el teatro sigue y por eso valen las palabras de Artemia y de Galia –dichas hace más de siete años atrás, antes de finalizar cada una de las entrevistas– ante las preguntas de Nora Zaga (2017: 254):

> [A Artemia] NZ ¿Mantenés en tu vida la propuesta que tuvo La Chispa?

---

de los trabajadores y nos pusiéramos a su lado. Lo que habíamos generado con categoría de estética y de belleza tanto en la música, la danza y el teatro, fue interrumpido por la dictadura y se desparramó todo. La figura de Jorge, Ana María o Carlitos puede estar reflejada en cualquiera de nosotros. Les tocó a ellos, pero podríamos haber sido cualquiera de nosotros", dice: http://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/cuarto-juicio-memoria-grupo-teatro-popular-cordobes.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

AB (*Silencio*) Sí, porque más allá de todo esto que quizá algunos digan, "fueron jóvenes, idealistas" y demás, creo que para mí el mayor aprendizaje fue el respeto a las otras personas, el respeto al trabajo de los otros, el poder trabajar en grupo, el saber que puedo aprender de otros, que otros pueden aprender de mí, el saber que tenía un grupo de contención... (*Se emociona. Silencio. Llorando.*) Que cuando a uno le falta la familia... (*Silencio*), tenés con quién compartir ... y en ese sentido, el exilio... (*Silencio largo*). Sí, yo creo que por eso sigo firme en lo que aprendí. Porque creo que las cosas que se aprenden de determinada manera te marcan para toda la vida. Así como creo que el arte nos salva de la locura cotidiana. El estar en un grupo, un colectivo, te salva de un montón de otras cosas, incluso, de la misma locura de la soledad, de la desesperación... Por eso sigo creyendo que lo mejor que a uno le puede pasar es trabajar con otros... (*Silencio*). En un núcleo de pares, de gente que sabés que tenés confianza, de que podés abrir tu corazón, tu alma, tu vida, tu cuerpo y vas a poder seguir adelante... (Barrionuevo, 2017: 254).

[a Galia] NZ ¿Te gustaría agregar algo?
GK Eh... no sé,... bueno yo rescato mucho esta historia grupal, de saber escuchar al otro y... de gran solidaridad... (*Congoja*). Bueno, de todo eso... Y bueno, después de todo lo que pasó... fue... demasiado cruel, qué sé yo... (*Silencio*).
Sí, sí, fue una época muy fuerte, creo que para todo el mundo... Claro, aparte del teatro, todo lo que se vivía, aparte de que uno era muy joven, que eso también influye y... Pero los ideales y esas ganas de hacer... de cambiar el mundo, eran muy fuertes (Kohan [2000], 2017: 238).

Ficha técnica

Huelga en el Salar (1973-1974) creación colectiva, Peña "El Alero", de Avda Rafael Núñez 75, y luego dada en diferentes salas universitarias, sindicales y barriales. También conocida como *Salinas en huelga*, o *Huelga en las salinas* (1973), obra a la que el grupo inscribe en el teatro documental, con investigación de los actores/autores, con una confrontación posterior en La Pampa, con gente que había participado de la huelga en 1971 y con los obreros de CIBA S.A. Según declaran miembros de la Chispa, se halla en relación primera con la *Cantata de Iquique* y fue sugerida por María Escudero (Véase Kohan, 1996: 124). Actúan, en la primera época: Galia Kohan, Juan José (Toto) López, Jorge Díez, Graciela Mengarelli, Antonio Muñoz, Mónica Barbieri. Coordinación de María Escudero.

Segunda época: Galia Kohan, Mónica Barbieri, Graciela Mengarelli, Juan José (Toto) López, Rosa López. Artemia Barrionuevo, Susana Rivero, Shuto Díaz, Gato González, Hugo Rodríguez, Jorge Cleva, entre otros.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Apoyo técnico de Carlos Klachkin, Eduardo Aronson y Hugo González. Coordinaciones sucesivas de Susana Pautasso, Luisa Núñez, Mery Blunno y Lisandro Selva (véase Kohan, 1996: 125); luego del 74, Paco Giménez y Héctor Grillo, entre otros.

Salas: Peña El Alero; ACIC (agosto/73, *Salinas en huelga*, según diario *LV*, del 31/8/73); Sala Luis de Tejeda, del Teatro Mayor, Rivera Indarte (hoy San Martín), presentación en agosto de 1973, se anuncia *Huelga en las salinas*; Auditorio de la Facultad de Arquitectura (1/12/73). En gira por ciudades de La Pampa, Río Negro y Neuquén (julio de 1973, La Pampa, y abril de 1974, las dos últimas provincias).

Ensayos en Tiro Federal, de Ciudad Universitaria. El grupo participa con esta obra de festivales nacionales y provinciales, tales como el de Río IV y de Traslasierra. Premio recibido: Mención Trinidad Guevara, temporada 1973, Servicios de Radio y Televisión, UNC.

Bibliografía

Barrionuevo, Artemia. 15/01/2000. Entrevista realizada por Adriana Musitano, M. J. Aperteguía y Nora Zaga, en 2017, Fobbio, Laura (comp.) – Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Córdoba*, Editorial FFyH, UNC y IAE, FFyL, UBA. Pp. 240-254.

————. Entrevista realizada por Mariano Marucco, el 7/09/2007, Córdoba en 2017, Fobbio, Laura (comp.) – Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC en coedición del IAE, FFyL, UBA. Pp. 255-269.

Boal, Augusto. 2014. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires, Corregidor.

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

Diccionario Soviético de Filosofía. 1965. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos. En línea en http://www.filosofia.org/enc/ros/contrad.htm

Fobbio, Laura - Patrignoni, Silvina. 2010. *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Prólogo de Carlos Fos. Córdoba, Recovecos.

Fobbio, Laura (Comp.)- Adriana Musitano (Directora). 2017. *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, Política y Universidad*. 1965-1975. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA.

FONDO DOCUMENTAL VIRTUAL de "Teatro, Política y Universidad", Córdoba, FFyH, UNC: http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/ y sobre La Chispa, en http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/la-chispa/

La Chispa. 2017. *Huelga en el salar* [1973]. Texto de la obra, en Musitano, Adriana (Directora) *Nuevo teatro cordobés, 1969-1975. TEUC, LTL y La Chispa*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA. Pp. 4429-449.

————. [1973] "Aportes del grupo La Chispa, al Primer Encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro", documento gremial, a editar en breve en Fondo Documental de Teatro, Política y Universidad, véase La Chispa, en http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

Kohan, Galia. 2000. Entrevista, realizada por Nora Zaga y María José Apezteguía, 12/01/2000, en 2017, Fobbio, Laura (comp.) - Adriana Musitano (Directora), *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA. Pp. 219-239.

Mao Tse-Tung. 1975. *Cinco Tesis Filosóficas*. Pekin, Ediciones en lenguas extranjeras.

————. 1968. "Una chispa puede incendiar una pradera", carta del 5/01/1930, *Obras Escogidas* de Mao Tse-Tung. Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras. T. I, pp. 125-38.

Marucco, Mariano. 2016. "La Chispa, teatro y política", en Musitano, Adriana (Directora), *Nuevo teatro cordobés. TEUC, LTL y La Chispa. Córdoba 1969-1975*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA. Pp. 450-492.

Moll, Víctor, Jorge Pinus y Mónica Flores. 1996. *Las lunas del teatro*. Entrevistas a Arti Barrionuevo y Galia Kohan, Córdoba. Ediciones del Boulevard. Pp. 123-128.

Musitano, Adriana. (Directora de proyectos 1996-2011). Investigación "Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975", Proyectos SECyT, UNC, últimos diez años: "Transformaciones y conflictos pedagógicos, estéticos y políticos, de la creación del Dpto. de Teatro a su cierre" (2010-11); "La proyectualidad como práctica utópica y emancipatoria en las producciones universitarias" (2008-10); "El teatro pone en escena la educación. Impronta de los 70 en las producciones de los 90" (2006-7); "La construcción de la identidad de la mujer en los 70", año 2004.

————. 2016. "La investigación teatral, notas para acercar un teatro ausente", en *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Buenos Aires, Instituto Artes del Espectáculo. UBA. pp. 139-161.

————. 2017a (Directora). *Teatro, Política y Universidad, en Córdoba, 1965-1975. El Departamento de Teatro*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA.

————. 2017b (Directora). *Nuevo teatro cordobés, TEUC, LTL y La Chispa. Córdoba 1969-1975*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA.

————. 2017c. "Mao, una chispa en el teatro de la Córdoba de los 70: Huelga en el salar", *Nuevo teatro cordobés, TEUC, LTL y La Chispa. Córdoba 1969-1975*. Córdoba, Editorial FFyH, UNC, en coedición con el Instituto Artes del Espectáculo. UBA. Pp. 429-450.

————. 2009. "Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas" en http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/ FFyH. Universidad Nacional de Córdoba.

Musitano, Adriana - Nora Zaga. 2000. "La representación del espacio, los LTL y el Fin del camino", en *Revista Estudios*, N°*13*. Pp. 111-121.

————. 2002. "Córdoba, 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo. *Revista Publicación del CIFFYH*, Córdoba. FFyH, UNC. Pp.131-138.

Schindel, Estela. 2003. "Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)". (tesis de doctorado). Recuperado de Berlín. http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/s/schindel/Schindel%20-%20Desaparicion%20y%20Sociedad%202003.pdf

Fuentes periodísticas:

La Voz del Interior (LV). 7/04/73. "Para quienes buscan ver algo nuevo".

————. 29/12/73. "Lo que hubo para ver durante la temporada 1973". Pág. 12.

La Arena, Santa Rosa de La Pampa. 9/07/73. "La Chispa y su Huelga en el salar".

————. 12/07/73. "Rueda de prensa con los integrantes de La Chispa".

Martínez, Juan Carlos. 30/04/74. "Huelga en el salar. La vigencia de Iquique".

Mazas, Luis. 11/09/73. "Las positivas experiencias. Grupo La Chispa".

Los Principios. 31/08/73. "Huelga en las salinas", en Sección "Teatro para el fin de semana".

Río Negro, 26/04/74. "Huelga en el salar: el teatro es una fiesta".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

3. El CITRU presente en Buenos Aires

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Presentación del Centro de Investigación, documentación e información teatral Rodolfo Usigli

Guillermina Fuentes (CITRU)
gfuentesibarra.citru@inba.edu.mx

El 12 de julio de 1981 el Instituto Nacional de Bellas Artes funda el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral (CITRU), con el nombre del dramaturgo Rodolfo Usigli, a partir de la biblioteca y fondo documental del cronista, dramaturgo e historiador Armando de María y Campos. Su *objetivo* sería el resguardo de la memoria documental del teatro en México (un proceso permanente).

Sus directores han sido:

Margarita Mendoza López (1981-1983): destaca la investigación, publicaciones y difusión, la biblioteca y creación literaria, y énfasis en la recopilación documental.

Socorro Merlín (1983-1989): desarrollo de las áreas de fomento e investigación teatral, conservación del patrimonio teatral, y de la comunicación. Importancie de lo realizado: relación con otras instancias teatro INBA.

Domingo Adame (1989-1993): destaca el énfasis en la historia del teatro como rescate del pasado e interpretación del presente. Implementó el premio RU de investigación teatral.

José Ramón Enríquez (1993): se recupera la memoria teatral, también desde y para la escena.

Luis Mario Moncada (1994-1997): implementación de cuatro programas: estudios documentales y sistema de información, documentación de teatro mexicano, estudios históricos y críticos y proyectos experimentales. El premio RU cambia, y devienen en la beca "Margarita Mendoza", con el fin de formar cuadros de investigación.

Omar Valdés (1997-2001): siguió la línea histórica y documental.

Maya Ramos (2001-2003): impulsó la publicación de la producción en investigación.

Rodolfo Oregón (2003-2012): su mayor labor fue el enlace con comunidad artística y el interés por la escena mexicana contemporánea. La beca MM cambia por premio ensayo teatral, en conjunto con la revista *Paso de Gato*.

Ricardo García Arteaga Aguilar (2012-2014): durante su gestión se fortaleció la difusión del centro en las redes sociales y el vínculo con instancias de los estados de la República.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Arturo Díaz Sandoval (2014): con el actual director se intenta el fortalecimiento académico de la riqueza documental y mantener la presencia y vínculo del centro con las instancias nacionales e internacionales con las que se tiene relación.

El CITRU: es un espacio para la reflexión escénica. Sus principales tareas son las de investigar, compilar, organizar, conservar, vincular, actualizar y difundir información del teatro mexicano en relación con su propia historia y con los fenómenos escénicos mundiales; organizar y participar en encuentros académicos nacionales e internacionales en universidades, centros afines y en muestras de teatro nacionales y regionales; todo con el fin de estimular el desarrollo de los estudios e investigación teatrales y la actualización de sus investigadores. En los últimos años, ha reforzado su vínculo con creadores de la escena y reflexiona en la relación investigación/creación.

Actualmente, el CITRU cuenta con 21 personas en la coordinación de Investigación, 19 investigadores y 3 asistentes, 13 en la coordinación de Documentación y 9 en la de Difusión. El total es de 43. Véase, para más información, el siguiente enlace: http://www.citru.bellasartes.gob.mx/

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El teatro en la época de Rodolfo Usigli

Guillermina Fuentes Ibarra (CITRU)
gfuentesibarra.citru@inba.edu.mx

En realidad, el título es un pretexto, porque hablar del teatro en la época de Rodolfo Usigli equivale a hablar prácticamente del teatro de todo el siglo XX en México. Rodolfo Usigli nació en 1905 (17 noviembre) y murió en 1979 (18 junio); incluso, si tomamos en cuenta que después de su fallecimiento se ha publicado parte de su teatro completo y hasta se han montado sus piezas *Estado de secreto* y *El Gesticulador* en 2010, podríamos alargarnos al siglo XXI.

En esta exposición vamos hacer un experimento y un ejercicio, y tomamos el reto al que nos invita Jorge Dubatti de ver el pasado con nuevos ojos. A partir de fechas significativas de la vida de Usigli, iremos mostrando un panorama general del teatro en México. Nos ayudaremos de lo que Dubatti ha conceptualizado como 'micro-poética' y 'teatro matriz'; daremos un salto y tomaremos el riesgo de seguirlo, y espero usar de manera adecuada estos conceptos. Entendemos 'micropoética' como aquella forma de producción creativa que particulariza a un autor o grupo escénico, es decir, la producción de un creador teatral o escénico: "expresión, contenido y semántica" (Dubatti, 2002: 32); por su lado, teatro matriz incluye "a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación" (2016: 11).

Este ejercicio también hace evidente el trabajo que falta por realizar, pues en este universo de hechos teatrales aún falta registrar bastantes de las teatralidades aparecidas y profundizar en muchas otras. La siguiente es una cronología sobre Rodolfo Usigli:

1905: es el año que nace Rodolfo Usigli. Entonces el teatro que tiene más arraigo popular es el teatro de Revista Mexicana, que coexiste con el teatro de zarzuela española, el teatro de las compañías extranjeras. En 1904 se había estrenado *Chin Chun Chan*, la que ha pasado como la primera revista mexicana; si bien para la gente "decente" era un teatro con pocos atributos "culturales", expone tipos populares mexicanos con sus dialectos, en oposición al teatro "culto", donde en el escenario se hablaba de manera castiza, como en la península.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

1916-17: Usigli aparece como figurante en el teatro Colón. Es la proliferación del teatro de revista político, en donde se parodia, ridiculiza y se mofa de los políticos y caudillos revolucionarios.

1922: estudia en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación, anexa al Conservatorio Nacional, donde participa como actor en varias piezas. Los años veinte son un estallido de poéticas, y el mismo Usigli en su ensayo *México en el teatro*, lo anota: refundación de la Asociación de Autores Dramáticos, el grupo de los Siete de La comedia Mexicana, el Teatro del Murciélago o el teatro de Ulises, entre otros. Socorro Merlín en *El nacionalimo de los autores dramáticos de la década 1920-1930* (2016), hace una cartografía de los dramaturgos de esos años señalando "lo nacional" de cada autor.

1932: se publica su ensayo histórico *México en el teatro*. Año de la definición de las políticas cultural y teatral del Estado mexicano. Desde el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), se apoya a Teatro de Ahora, Teatro de Orientación y más tarde al Teatro Guiñol. A la distancia se puede ver que la tendencia que se posicionó hegemónica fue la de los Contemporáneos, la visión criolla de la cultura.

1937: Usigli es director de los cursos de teatro en la universidad al lado de Xavier Villaurrutia, Francisco Monterde y Enrique Jiménez. Un año después, cuando Usigli es jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, impulsará la última temporada del teatro de Orientación.

1940: de marzo a abril lleva a cabo como director la temporada del Teatro de Medianoche; es una década de la emergencia de muchas agrupaciones teatrales. La ciudad de México se convirtió en refugio de artistas, intelectuales y escenario de espías. Son los años de la aparición de los "grupos renovadores", como Teatro Panamericano (1939), del director Fernando Wagner,[1] cuyas puestas estaban dirigidas principalmente al público de lengua inglesa, Teatro de las Artes (1940) y Teatro de la Reforma (1948), con Seki Sano[2] a la cabeza. En la primera agrupación, este une su militancia política con el arte teatral, que usa como medio didáctico; en la segunda, muestra su capacidad poética como director de escena; epígonos de él serán José Ignacio Retes, con su grupo La Linterna Mágica (1948), y Lola Bravo, con Teatro de Arte Moderno (1948). También surge Poliart (1941) y Teatro Estudiantil Autónomo (1945), de Xavier Rojas, una propuesta de repertorio popular para mostrarse en las plazas de la ciudad, primero con alumnos del Politécnico Nacional y después de diferentes escuelas de educación superior que fueron profesionalizándose. En esa década las compañías españolas: Melía-Cibrián, Díaz-Collado y Moreno Torroba tienen varias temporadas en diferentes años. Pasan por México, viajan hacia Sudamérica y regresan, así como la compañía francesa de Louis Jouvet, quien era acogido por IFAL, la casa de Francia en México.

1 Director alemán, alumno de Max Reinhardt.
2 Director japonés, alumno de Konstantín Stanislavski y Vsévolod Emílievich Meyerhold.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

1944-46: Usigli inicia su carrera diplomática en París y viaja a Londres, donde se entrevista con George Bernard Shaw y T. S. Eliot. A la llegada del presidente Miguel Alemán, se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), organismo que regirá las políticas culturales y artísticas estatales.

1947: se estrena *El Gesticulador, pieza para demagogos* en el palacio de Bellas Artes durante la temporada de teatro Mexicano. Varios funcionarios culturales, como Salvador Novo, se opusieron a su presentación por la crítica que implica la pieza; no obstante, el autor y su director, Alfredo Gómez de la Vega, fueron persistentes y la temporada se llevó a cabo, con incidentes y escándalo de por medio.[3]

1951: estreno de su pieza antihistórica[4] *Corona de Sombra*, dirigida por Seki Sano, puesta en escena fuera del horizonte de expectativas de los cronistas y aún del autor, al no percibir cómo Seki Sano se erigía en autor de la puesta en escena.[5] Ese mismo año también se estrenó *El niño y la niebla* por el Teatro Estudiantil Autónomo de Xavier Rojas, director que la presentó por varias ciudades del país; y por José de Jesús Aceves, precursor de los teatros de bolsillo, en cuyo teatro, El Caracol, la pieza alcanzó 500 representaciones.

1956: es enviado a Medio Oriente al ser nombrado ministro plenipotenciario en Líbano. En México surge en la Universidad Nacional el grupo Poesía en Voz Alta (1957).[6] En los primeros programas, enfatizó la palabra y el juego teatral al utilizar obras cortas o escenas que mostraban la condición humana (Unger, 2006: 44).

1963: FCE publica el primer tomo de su *Teatro Completo*. Los años 60 son los años de los efímeros de Alejandro Jodorowsky, director chileno que llegó a México en 1959; y los de los atrevimientos escénicos de Juan José Gurrola, participante de Poesía en Voz Alta.

1972: recibe el Premio Nacional de Letras de México. El presidente Echeverría apoya el proyecto de teatro popular que encabeza Usigli. Los años de la década del 60 son parecidos a los de la del 40 con la aparición del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística CLETA (1973)[7] como una respuesta al autoritarismo institucional en el campo teatral y con la llegada de artistas y teatreros del cono sur que dieron impulso a la proliferación de grupos independientes, así como la aparición de los talleres de dramaturgia con Eilio Carballido, Vicente Leñero, Hugo Argüelles, Juan Tovar, Antonio González Caballero, entre otros.

1979: a mitad de año, fallece Rodolfo Usigli. El FCE publica el tercer tomo de su *Teatro Completo*. Ese mismo año surge lo que en los años 80 se desplegará

3 Véase prensa de la época. Fuentes, Guillermina. 1992. "César Rubio en la hoguera de la crítica".
4 Término que utiliza Usigli para mostrar la historia real y verdadera de los acontecimientos opuesta a la versión oficial.
5 Fuentes Guillermina, 2014,. "La puesta en escena de *Corona de sombra* (1951). Divergencia entre creadores", en V Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano "Reconstruyendo el canon: Shakespeare y otros clásicos en la dramaturgia y la escena latinoamericana", México, UIA (en prensa).
6 A partir de entonces, hablar del teatro universitario equivalía a hablar de buen teatro y teatro "experimental".
7 Véase López, Julio César, 2012, CLETA "Crónicas de un movimiento cultural artístico independiente".

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> y conocerá como la Nueva Dramaturgia Mexicana, detonación de poéticas juveniles. Para Alejandro Ostoa, editor de este conjunto de dramaturgos, está compuesta por: Reynaldo Carballido, Gerardo Velásquez, Víctor Hugo Rascón Banda, Dante del Castillo, Miguel Ángel Tenorio, Sabina Berman, Eduardo Rodríguez Solís, Antonio Argudín, Alejandro Licona, Juan Tovar y Óscar Villegas; e incluye a directores como Valentina Hernández, Marta Luna, Jorge Galván, Mario Ficachi, Ignacio Sotelo, Ricardo Ramírez Carneiro y Emilio Carballido (Ostoa, 1996: 200). Para el estudioso Armando Partida, sus integrantes son: Óscar Villegas, Wilebaldo López, Enrique Ballesté, José Agustín, Vicente Leñero y Pilar Campesino, quienes con sus textos "marcan un momento de discontinuidad y continuidad" (Partida, 1998: 27). Él también alude a Guillermo Serret como el propiciador de este fenómeno teatral, quien fomentó la difusión de estos nuevos dramaturgos, por medio del "patrocinio de ciclos de lectura, de escenificaciones y ediciones de éstos" (28), cuyas temporadas fueron en 1979 y 1980.

En estos años volvemos a encontrar como rasgos principales: la diversidad y el cuestionamiento al monopolio del director. Es un grupo heterogéneo que experimenta con el texto, no hay similitud de géneros, estilos y contenidos: escriben géneros híbridos, sus temas son diversos, algunas obras son de contenido social, contestatario, hay uso de la simultaneidad de acontecimientos narrativos, de espacios, diálogos y focos de atención.

Para la década de los 90, Armando Partida llama a los jóvenes autores que emergen 'novísima dramaturgia' por su pertenencia generacional: "la mayoría nació en el primer lustro de los 60"; sin embargo Luis Mario Moncada parte de la misma, rechaza esta denominación por la caducidad del concepto; considera más adecuado denominar: "generación del desencanto, del desconcierto" (2002: 211).

Partida encuentra dos premisas en común: "una estética y una visión del mundo particulares" (1998). Su propuesta de escritura, como la de las (dos) generaciones anteriores, siguió sus propias perspectivas individuales, desde sus experiencias personales y particulares puntos de vista. Escriben como forma de exorcizar sus demonios, los que el neoliberalismo trajo: nuevas circunstancias políticas, sociales, culturales y económicas. Su actitud individual ante el mundo los lleva a interpretar la realidad desde lo individual, expresan lo que personalmente les molesta e inquieta. Esto propicia la búsqueda de códigos propios de escritura, lo que los condujo a la experimentación estilística y formal de composición y del relato dramático (muy ligada a la escenificación de sus textos); la recuperación del discurso, de la palabra al integrarla a su composición y estructura dramática (212), integración de formas posmodernas de representación, la intertextualidad, la interculturalidad: recuperación de cultura popular (214). Entre otros se encuentran Jorge Celaya (1960), Jaime Chabaud (1966), Estela Leñero (1960), Luis Mario Moncada (1963), David Olguín (1963), Silvia Peláez (1959), Hugo Salcedo (1964). Jaime Chabaud dice de su

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

generación que creció y fue marcada por el cine y el lenguaje de la TV "al calor 50 impactos visuales por minuto, que mira una realidad fragmentada, global e incomprensible... [cuyos rasgos son la] multiplicidad de facetas y puntos de partida que sugieren un marco ecléctico y la manera de abordar la propia teatralidad" (Partida, 2002: 213). Hacen evidente la violencia y hay rasgos nihilistas. En piezas históricas siguen la línea de lo antihistórico (Usigli) por medio del uso de anacronismos.

Para los años más recientes, la investigadora Rocío Galicia, en un artículo de 2013, plantea que el campo teatral es un "archipiélago, síntesis y mapeo de diversidad de propuestas" (97), que dicha "efervescencia es resultado de la convivencia de diversas generaciones de creadores, críticos e investigadores, así como de la incorporación de nuevas plataformas conceptuales para pensar el teatro" (98). Ella encuentra tres propuestas que articulan tres territorios geográficos: el norte de México, el centro y una línea de fuga hacia América Latina (98). Dos se refieren a la estructuración de la escritura dramática: 1) el hipertexto propuesta de Enrique Mijares en la cual se inscriben los dramaturgos del norte y 2) la narrativa en el drama, desarrollada por los dramaturgos capitalinos. Y finalmente la tercera refiere a la investigación de las teatralidades realizada por Ileana Diéguez (Rocío Galicia, 2013: 98).

Como se puede observar en este rápido y sucinto panorama, la diversidad es una constante, es decir, en el campo teatral mexicano ha coexistido la Revista mexicana y el "drama culto", el teatro comercial y el experimental, el institucional y el independiente, la dramaturgia del norte (hipertexto) y la "narraturgia" del centro. En los escenarios de la capital, podemos encontrar escenificaciones que nos remiten al teatro del siglo XIX como a teatralidades de la escena expandida. Pero también se puede advertir que aún hay mucho camino por recorrer en la investigación teatral. La cantidad de teatralidades que aún no se han abordado y no se han registrado dan pie para que jóvenes interesados se embarquen en estas tareas.

Bibliografía

Dubatti, Jorge (comp.). 2002. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

————. 2016. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires, Atuel.

Fuentes, Guillermina. 1992. "César Rubio en la hoguera de la crítica", en *Rodolfo Usigli ciudadano del teatro*. México, INBA. Pp. 98-115.

————. 2004. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México, CITRU-UNAM.

Galicia, Rocío. 2013. "Giros conceptuales en el archipiélago teatral mexicano: tres presentes teóricos". En *Gestos*, *55*(1), 97-117.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

López, Julio César. 2012. *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente.* México, CITRU-INBA.

Partida Taizan, Armando. 1998. *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*. México, CITRU-INBA.

————. 2002. *Se buscan dramaturgos* [2 vols]. México, CITRU-INBA.

Unger, Roni. 2006. *Poesía en voz alta*. México, CITRU-UNAM.

Usigli, Rodolfo. 2005. *Anatomía del teatro* [presentación de Luisa Josefina Hernández y cronología de Guillermina Fuentes]. México, UNAM-Difusión Ciltural-Tvunam/CITRU (Voz viva de México).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Documentación teatral

Claudia Irán Jasso Apango (CITRU/INBA)
claudiairan@yahoo.com.mx

La documentación teatral resulta variada; está contenida en múltiples formatos, desde los no convencionales, como los programas de mano y las bitácoras de ensayos, hasta los usuales, como libros y revistas, y los específicos de esta manifestación artística, como los libretos. De esto deriva el que podamos establecer diversas taxonomías de los documentos teatrales y características especiales de ellos.

Taxonomía

Tenemos, por un lado, a la literatura convencional, es decir, la que pasa por los canales habituales de edición, publicación, distribución y venta, como los libros y revistas. Por otro lado, tenemos la no convencional, perteneciente al rango de la literatura gris, en donde la información está plasmada en fuentes documentales que no pasan por esos canales antes mencionados, por ejemplo: las invitaciones, carteles, fotografías, grabaciones o libretos de dirección, a los que también se conoce como documentos fugitivos, invisibles o transparentes. Hoy en día ya se menciona otro rubro, que es la información gris, es decir, la información que está disponible a través de las TIC (tecnologías de información y comunicación) y que tampoco pasa por el procedimiento de las fuentes convencionales. Dentro de sus características, está la fugacidad, que surge de forma rápida y desaparece de igual modo.

También podemos clasificar al documento teatral de acuerdo con su nacimiento, es decir, por el momento en el que aparece y se maneja dentro del hecho escénico. De esta manera, en una puesta en escena existe para empezar un libreto. En el momento de los ensayos, surge el libreto del director, bitácoras de ensayos, fotografías, grabaciones, diseños de vestuario, movimiento y escenográficos. Posteriormente, durante la obra, se gestan las invitaciones, los programas de mano, los carteles, más fotografías, aparece la crítica a través las notas de prensa para que, finalmente, se realicen investigaciones y estudios críticos sobre ella, lo que podemos considerar documentos ulteriores al hecho teatral.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Miguel Ángel Vásquez Meléndez (2011) afirma que las fuentes documentales teatrales se pueden dividir en 3 grupos de acuerdo con sus creadores, que son: los protagonistas, como primer rubro (bitácoras de ensayos, programas de manos, carteles, documentos administrativos, etc.), en el segundo, las autoridades (permisos, reglamentos, etc.), y, finalmente, los particulares (notas de prensa, libros, investigaciones, fotografías, etc.).

En cuanto a su formato, la división la hacemos entre documentos con soporte físico o analógico y documentos con soporte digital. Estos últimos a su vez se subdividen entre documentos que nacieron digitales y aquellos que, en primera instancia, tuvieron un soporte físico, pero que posteriormente se digitalizaron para tener un respaldo electrónico que sirviera para su preservación y consulta.

Miguel Ángel Rendón, en su libro *Bases teóricas y filosóficas de la Bibliotecología* (2005), ordena al documento (en general) en tres niveles de acuerdo a su categoría ontológica y a la actividad cognoscitiva que propicia. En el primer nivel, pone "a los objetos tal y como son, sin que haya intervenido para su aparición una intencionalidad de hacerlo documento para ser consultado por una comunidad" (Rendón Rojas, 2005). En el segundo nivel, "esos objetos se convierten en documentos para el trabajo del especialista, pasan de ser un objeto en sí, a ser un objeto para otro. Pueden ser físicamente los mismos objetos, pero simbólicamente ya tienen un significado adicional que no poseían cuando eran solamente objetos en sí" (Rendón Rojas, 2005). El tercer nivel es cuando el documento se convierte en uno bibliotecológico, y, agregaríamos, también archivístico, ya que el especialista en el área lo analiza documentalmente para poder organizarlo, catalogarlo, asignarle temas, clasificarlo y ponerlo a disposición de los usuarios. Estos niveles ensamblan perfectamente en la mayoría de documentos teatrales de literatura gris.

Características

Dentro de las características del documento teatral, podemos decir que no es aislado, sino que se mueve en un contexto y puede complementar o ser complementado por otros documentos teatrales. Si el investigador cuenta con una fotografía de una puesta en escena, en la cual no se asentaron todos los datos de identificación necesarios, puede recurrir al programa de mano de dicha obra para saber en qué fecha fue representada, a qué personajes caracterizaron los actores retratados, en qué teatro se presentó, quién realizó la escenografía, el vestuario o la iluminación; puede consultar la crítica publicada en el momento y así seguir corroborando y ampliando la información del hecho teatral.

Otra de sus peculiaridades es que también es indispensable para la investigación artística en disciplinas como las artes plásticas, la danza y la música, dentro de las maravillas que nos ofrece el teatro. Consigue entrelazar distintas manifestaciones artísticas para exponerlas en un producto final, que es la

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

puesta en escena. En una representación teatral, pueden intervenir distintos creadores: un artista plástico en la realización de la escenografía y el vestuario; un coreógrafo y bailarines, si va acompañada de una coreografía; compositores, si se escribe música exprofeso para la obra; músicos, si se ejecutan en vivo las piezas, hayan sido o no compuestas para la escenificación.

La documentación teatral, sobre todo la perteneciente a la clasificación de la literatura gris, tiene como particularidad que es difícil de encontrar fuera de los recintos especializados, ya que es de circulación restringida, tiraje limitado y la mayoría de veces no está a la venta.

Acceso

En lo relativo al acceso a las fuentes documentales de teatro, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) permiten tener estas fuentes en formato digital, realizar búsquedas ágiles de ellas y consultarlas en línea en texto completo en repositorios institucionales.

Los documentos contenidos en los repositorios tienen información confiable que se encuentra respaldada académicamente. Empero, cabe señalar que no todos los documentos están en los repositorios ni toda la información está publicada en internet, por lo que es imprescindible, para la creación y la investigación escénica, consultar documentos teatrales en formato analógico o digital, en bibliotecas, centro de documentación y archivos especializados, con el fin de ampliar nuestro espectro y realizar trabajos profesionales y confiables.

En México se creó la Red Mexicana de Repositorios Institucionales (REMERI), que a la fecha cuenta con 124 repositorios de 71 instituciones y un poco más de medio millón de documentos.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) maneja dos repositorios, los cuales son: INBA Digital, que hasta hoy suma alrededor de 146 documentos; y la Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1: sistema de información de la crítica teatral, que está conformado por los artículos de Mara Reyes, Malkah Rabell, Armando de María y Campos, Héctor Mendoza, Noé Morales, Rodolfo Obregón, Rafael Solana, Jorge Ibargüengoitia, Oscar Liera, María Luisa Mendoza y Bruno Bert, publicados en notas de prensa; tiene hasta el momento 4619 registros.

El mundo de la documentación teatral puede resultar apabullante, y sí lo es, pero también es apasionante, mágico, controversial, enigmático, con amplia riqueza en información que nos está esperando para que la transformemos en conocimiento, generar creación, sustentar investigación y que, como producto de la misma creación e investigación, vuelva a surgir más documentación.

Por lo que mencionamos anteriormente, nos damos cuenta de que el estudio de la documentación teatral es muy amplio, debido a lo cual a continuación ahondaremos en el análisis de un documento, que por sus características y

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

la información que nos proporciona acerca de la gestación de la puesta en escena resulta imprescindible en la investigación sobre el trabajo escénico de Ludwik Margules.

Bitácoras de ensayos de Ludwik Margules[1]

Dentro del rubro de la literatura gris y con un formato físico, encontramos las bitácoras de ensayos, que también podemos clasificar en los documentos que nacen durante la preparación de la puesta en escena, y la producida por los mismos involucrados en el hecho escénico. Analizaremos estas fuentes documentales teniendo como base las pertenecientes al Fondo Ludwik Margules, con el fin de conocerlas, saber cuáles son sus características, qué elementos contienen y, finalmente, cuál es su importancia dentro de la investigación y la documentación teatral.

Margules decía que hacía una especie de descebollamiento del actor, quitando las apariencias, ornamentos, medios e instrumentos, hasta dejarlo enfrentado con su intimidad, en batalla consigo mismo, para lograr un trabajo honesto, creativo y valiente. Al analizar sus bitácoras de ensayos, estamos haciendo lo mismo con sus puestas en escena: las estamos desmenuzando hasta llegar al centro de su trabajo creativo, las observamos en su gestación, sin el oropel, es decir: desde las entrañas.

Ludwik Margules fue un director de teatro nacido en Polonia en 1933, exiliado en Rusia durante su niñez, y posteriormente regresó a su país natal. Estudió Periodismo Internacional y en 1957 llegó a México junto con sus padres y su hermano, y allí estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela de Arte Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Teatral de Seki Sano. Sus primeras obras datan de los años 60, y dirigió hasta 2004. Su última obra fue *Noche de Reyes*, murió en marzo de 2006, tuvo una carrera como docente, formando a nuevas generaciones en el Centro Universitario de Teatro, en la Escuela de Arte Teatral, en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en su escuela, que era el Foro Teatro Contemporáneo (fundado en 1991). Muere en la Ciudad de México en 2006.

Las 'bitácoras de ensayos' son documentos teatrales con información científica que plasman la historia del desarrollo de la puesta en escena, nos dan elementos para el análisis e interpretación del hecho escénico, lo cual nos permite investigar y generar nuevo conocimiento. Al pertenecer a la categoría de la literatura gris, nos lleva a valorar la importancia que tienen tanto en su contenido como en la dificultad de la localización para su consulta, ya que, al ser documentos a veces únicos y, en ocasiones, no publicados, no las

1 Otra versión de este apartado fue presentada en julio de 2016 en el marco del ciclo de conferencias en conmemoración del 35 aniversario del Centro Nacional de Información, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

podemos comprar en una librería o encontrar en cualquier biblioteca, centro de información o documentación.

> ... elaboro una estrategia de ensayos, echo a andar, como todo director en este mundo, el aparato de producción. Y luego ensayó, ensayó, ensayó. Como una máquina de guerra, quito los velos de apariencias y ornamentaciones; de adorno, de todo vestigio de histrionismo en el actor. Nunca me olvido que el personaje principal de todas mis puestas es el tiempo (Margules, 2003).

En el Fondo Ludwik Margules, existen 11 títulos de bitácoras de ensayos. Veremos sus características en la siguiente tabla:

Título y autor de la obra	**Autor de la bitácora o asistente de dirección**	**Fecha**	**No. de ensayos ***	**N. de páginas**	**Meses de ensayos***
De la vida de las marionetas / Ingmar Bergman	[Lorena Maza]	[1982]	18	13	2
Querida Lulú / adap. Juan Tovar y David Olguín [basado en El espíritu de la tierra y La caja de pandora de Frank Wedekind]	[Estela Leñero, David Olguín y Esteban Reyes]	[1987]	20	13	2
Jacques y su amo / Milan Kundera	[Nina Ortega y Carlos Carrera]	1988	75	221	4
Ante varias esfinges / Jorge Ibargüengoitia	[Hilda Valencia]	1991	84	117	5
Viaje de un largo día hacia la noche / Eugene O'Neill; versión Juan Tovar	[Emoé de la Parra]	1991-1992	57	93	6
Tiempo de Fiesta y *Luz de Luna* / Harold Pinter; tr. Carlos Fuentes	[Rubén Ortíz y Lydia Margules]	1994	46	146	4
Cuarteto / Heiner Müller	Rubén Ortíz	1996	13	56	2
Antígona en Nueva York / Janusz Glowacki	[Hilda Valencia]	1998	30	55	3
El Camino Rojo a Sabaiba / Oscar Liera	[Vladimir Bojórquez y Regina Quiñónes]	1999	39	176	6
Los Justos / Albert Camus	Leonor Fuentes	2002	109	701	6
Noche de Reyes o Como Quieran / William Shakespeare	María Muro	2004	93	159	7

*Registrados en las bitácoras.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Tres bitácoras están completas y ochos se encuentran incompletas. No en todas las bitácoras viene asentada la responsabilidad intelectual de esta, por lo que, por la redacción, asumimos que las realiza el asistente de dirección; se tuvieron que consultar otros documentos de las puestas en escena para conocer quiénes fueron los asistentes de dirección. Solo en las dos últimas viene claramente la autoría, y en la obra de *Cuarteto* sabemos que el creador de este trabajo fue Rubén Ortiz porque ya está publicada. Es importante recalcar que, con excepción de la bitácora de la obra *Cuarteto*, las demás bitácoras son inéditas.

Analizando las bitácoras de Ludwik Margules, la información que contienen es la siguiente. Esto no quiere decir que todas las bitácoras la incluyan, ya que la estructura de esta puede variar de acuerdo a la persona que la elaboró; tenemos bitácoras que solo se centran en el ensayo tal cual y que excluyen otros elementos que a continuación detallaremos.

- Número de ensayo, fecha, número de semana de ensayos, lugar, a qué hora inician y a qué hora concluyen.
- Asistentes, ausencias, retardos y motivos de estos.
- En el primer y segundo ensayo, tenemos la explicación del director, de qué se va a hacer, con base en qué, cuáles son los objetivos, los puntos esenciales de la obra y de los personajes, el contexto de esta desde la mirada histórica, social, política y cultural.
- Cómo transcurre el ensayo tal cual, si los actores se van amoldando o no, cuántas corridas se dan de la obra.
- Qué quiere transmitir el director a los actores.
- Obviamente, la relación con el libreto se da todo el tiempo, aunque, conforme van avanzando los ensayos, se va vinculando más la bitácora con el libreto del director, ya que nos hace los enlaces al texto dramático a través de números, ya sean de actos, escenas, diálogos o párrafos.
- La indicación del director sobre la consulta y análisis de los documentos alternos al libreto en los que se van a basar para enriquecer el proceso creativo de la puesta en escena (libros, artículos, películas, fotografías, etc.), lo que nos hace conocer a quiénes citan (autores, personajes, etc.). También aquí podemos incluir la lectura que les daba Margules de sus tarjetas de trabajo (tarjetas en las cuales asentaba los puntos esenciales de la obra y el análisis de estos). Este es un punto de sumo interés para conocer en qué otros textos y documentos se basaron para la representación teatral.
- Presupuestos, cuestiones económicas de la producción (pago de los actores, costo de la escenografía, del vestuario), cómo se administra la escenificación.
- Evaluación del ensayo en general.
- Reflexiones del director y de su asistente (podemos encontrar críticas severas a los actores).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

- Contexto social, cultural, político y acontecimientos importantes que se dan en el país mientras se ensaya la obra.
- Contratiempos.
- Información personal de los participantes en la puesta en escena.
- Tipo de ensayo.
- Conocimiento de los recursos sonoros.
- Diálogos y opiniones, principalmente del director con todos los involucrados en la obra; lógicamente, principalmente con los actores.
- Problemáticas entre los actores (antipatías), deficiencias de los actores (si tienen problemas de memoria, de forma de hablar, dificultad para profundizar y sentir), la evaluación del desempeño de cada actor.
- Qué se pudo trabajar del libreto y qué no.
- Indicación de tareas o plan de trabajo para el siguiente ensayo o para los ensayos posteriores.
- Trazos y movimientos escénicos.
- Cambios, avances, elecciones, problemáticas con la producción, escenografía, vestuario e iluminación de la obra.
- Renuncia, cambio, o sustitución de los actores, junto con los motivos.
- Si hay alguna rutina física de calentamiento.
- Cortes a la obra.
- Anotaciones y puntos de vista de quienes elaboran la bitácora, inconvenientes en la redacción, compilación y transcripción de la bitácora.
- Acotaciones.
- Finalmente, uno de los puntos más álgidos de las bitácoras es que documenta las emociones, los estados de ánimo de los involucrados en la escenificación. Es como tener otra puesta en escena dentro de la misma obra.

De acuerdo a lo anterior, teniendo como base el análisis de las bitácoras de ensayos de Ludwik Margules y desde un punto de vista documental, las definiremos como: documento teatral de diversa extensión, formato y ordenamiento de la información, de contenido variable de acuerdo al interés del responsable de su elaboración. Su autoría puede ser de cualquier participante de la puesta en escena o de un dramaturgista, los cuales realizan un trabajo de investigación y documentación de la escenificación. El contenido de la bitácora de ensayos aporta datos precisos de la puesta en escena y nos describe su proceso creativo, su desarrollo, las modificaciones y problemáticas, todo lo anterior desde diversos aspectos: teóricos, metodológicos, económicos, sociales, psicológicos y culturales. Lleva una secuencia por número de ensayo, número de día o por fecha.

Ludwik Margules afirmó lo siguiente:

> En el trabajo con los actores busco su máxima capacidad de entrega, y cuando la tarea escénica lo requiere, busco su máxima identificación con el papel. En

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> el trabajo con el actor busco ante todo su capacidad de autotransgresión, su capacidad de entregar su intimidad al servicio del personaje. Intento conseguir del actor la sorpresa ante su propia emoción, la no mecanización, la no rutina, la permanente entrega de su intimidad al servicio del personaje (Margules, 1987).

Este proceso, que resumidamente describe el Mtro. Margules en este párrafo, lo tenemos plenamente documentado en sus bitácoras de ensayos, en donde podemos conocer cómo se va dando la transformación de los actores, desde el principio hasta la última fase de su trabajo, que desemboca en la puesta en escena, llevados de la mano por uno de los directores más polémicos del teatro mexicano, por su personalidad y por su alto grado de exigencia actoral.

Las bitácoras de ensayos de Ludwik Margules son los documentos que nos permiten adentrarnos en el proceso creativo de las obras que dirigió, en cómo se fueron modificando, asentando o consolidando los planteamientos, objetivos, desafíos y perspectivas, para llegar al producto final, que es la escenificación. Gracias a ellas podemos conocer el sentir y los puntos de vista de los involucrados en el hecho escénico, el avance y la metamorfosis de los personajes, el lenguaje, las técnicas y metodologías empleadas por Margules en su quehacer escénico, en cómo influyó el contexto social, cultural, personal, emotivo, económico, administrativo, en el desarrollo del trabajo, y las vicisitudes y contratiempos que se dieron durante la gestación de la puesta en escena.

Además, las bitácoras de ensayos se desplazan en un entorno documental. En el momento previo a la puesta en escena, que es cuando nacen, e inclusive antes de dar a luz, son producto de otras fuentes documentales, como las grabaciones de audio, video de los ensayos y las notas de campo del autor. Posteriormente, la bitácora se vincula con el libreto del director, con los diseños de movimiento, escenografía, vestuario e iluminación. En el caso de las bitácoras de Margules, con las tarjetas de trabajo, y, finalmente, se transforma en un documento de consulta para el investigador teatral y se interrelaciona con los documentos que se generaron de la escenificación (fotografías, programa de mano, carteles, artículos en publicaciones periódicas, placas conmemorativas, invitaciones, entre otros).

Las bitácoras de ensayos son los documentos que nos permiten ver la puesta en escena desde su intimidad, desde su desnudez. Son equiparables al diario de un individuo, nos colocan en un plano en el que sentimos que nos estamos enterando de todo lo que sucede, como si estuviéramos presentes en esos ensayos, observando detrás de las cortinas, o como si nos halláramos espiando desde una ventana abierta.

Bibliografía

Dib, Emma - Rocío Galicia. 2003. *Una comedia a la antigua: bitácora del montaje*. México, CONACULTA, INBA, CITRU, Escenología.

Franco, Israel - Sergio Honey. 2015. *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1: sistema de información de la crítica teatral*. Recuperado de http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/

Galarza Barrios, María del Pilar. 1992. "La importancia de la documentación en la investigación teatral", en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigaciónteatral*. México, INBA, CITRU. Pp. 205-209.

INBA Digital. 2016. "Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes". Recuperado de http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/

Jasso Apango, Claudia Irán. 2005. *La colección de programas de mano de teatro de la Bibliotecade las Artes: su importancia en la investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"* [Tesis de licenciatura]. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Margules, Ludwik. 2003. "Palabras en el marco del Premio nacional de Ciencias y Artes 2003". México, SEP, CONACULTA.

————. 1987. "Ludwik Margules, por él mismo". En *Boletín CITRU, 1*(2), 31-40.

Martínez, Alegría. 2002. *Bitácora de El caballero de Olmedo*. México, CONACULTA, INBA.

Müller, Heiner. 1997. *Cuarteto*. México, CONACULTA, INBA, CITRU.

Obregón, Rodolfo. 2004. *Memorias: Ludwik Margules*. México, Ediciones El Milagro.

Paradelo Luque, Aída. 2009. "Preservación documental en repositorios institucionales". En *Investigación bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e infornación, 1(49), 241-257*. Recuperado de http://iibi.unam.mx/revista.html

Ramos de Carvalho, Elizabeth María. 2002. "La literatura gris y su contribución a la sociedad del conocimiento". En *Infodiversidad, 1*(4), 45-61.

Razo, Antonio. 2012-2017. *Red Mexicana de Repositorios Institucionales*. Recuperado de http://www.remeri.org.mx/portal/index.html

Rendón Rojas, Miguel Ángel. 2005. *Bases teóricas y filosóficas de la Bibliotecología*. México, UNAM, CUIB.

Soria Ramírez, Verónica. 2003. "La literatura gris y los e-print". En *Biblioteca universitaria, nueva época, 1*(2) 127-137. Recuperado de http://dgb.unam.mx/servicios/dgb/publicdgb/bole/fulltext/ne-2003-02/Vol6No2_jul.dic2003_p_127-137.pdf

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Toriz, Martha. 2009. "La teatrología y las artes escénicas", en Domingo Adame (coord. y ed.). 2009. *Actualidad de las artes escénicas: perspectivas latinoamericanas. México, Universidad Veracruzana*. Pp. 78-92.

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel. 2011. "Pensar la historia del teatro mexicano". En *El hipogrifo teatral: cuaderno de investigación de la AMIT, 1*(1-2), 10-21.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Los orígenes de la investigación teatral mexicana

Miguel Ángel Vásquez Meléndez (CITRU)
miguelangelvasquez@hotmail.com

La improvisación poética y la interpretación de un himno en honor del recién ungido presidente del país, en alguno de los teatros considerados de primer orden; las maromas, contorsiones y títeres en los foros asentados en la zona periférica de la capital, donde habitaban los trabajadores, su público habitual; el arribo de un elenco español de drama o de un italiano de ópera; los ensayos para una comedia con aficionados; la muestra de los avances en el aprendizaje del piano de una señorita de alta alcurnia; la lectura de una nueva obra en una tertulia literaria; el optimismo expresado en la editorial del primer ejemplar de una publicación y la frustración moderada en el último de otra que, tras un periodo fugaz, se cancelaba... Podrían seguir enumerándose eventos que reflejan la diversidad del teatro en el siglo XIX, que apuntan las concepciones contrastantes acerca de su naturaleza y objetivos; para agregar solo un aspecto más, puede considerarse que, mientras todo eso ocurría, un grupo heterogéneo de escritores reflexionaba acerca de lo visto en los escenarios, indagaba sus antecedentes y suponía sus influencias en las generaciones venideras, investigaban.

En las páginas siguientes, se señala una ruta, desde las primeras impresiones acerca de las costumbres prehispánicas hasta la publicación del primer estudio de los espectáculos públicos capitalinos. Se pueden encontrar otras trayectorias, de tal manera que se establezcan distintos orígenes de la investigación teatral mexicana.

Los cronistas de la época colonial

Bernal Díaz del Castillo formó parte del contingente de expedicionarios comandados por Hernán Cortés en la conquista del territorio mesoamericano; una empresa que plasmó en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, inscrita en la tradición de los relatos debidos a los soldados cronistas.

Más allá de las hazañas bélicas, el relato de este militar ofrece la descripción de los hábitos de los aborígenes, entre ellas, los propios del gobernante Moctezuma, acostumbrado a las diversiones proporcionadas por maromeros, dan-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

zantes, seres deformes y cantores que regularmente amenizaban las comidas (Díaz, 1976).

Iniciado el proceso de evangelización, los frailes misioneros procuraron el aprendizaje de las lenguas y la comprensión de la organización social de los nativos, para facilitar las labores en la transmisión de los nuevos preceptos religiosos; simultáneamente, relataron sus travesías y observaciones acerca de los ritos dedicados a los dioses antiguos, ceremonias con danzas y cantos de tradición milenaria.

El tipo de descripciones de Bernal Díaz del Castillo y de los primeros evangelizadores continuaron realizándose por otros cronistas durante los tres siglos de dominación colonial, de tal manera que las notas sobre la ritualidad prehispánica se incrementaron paulatinamente (Motolinia, 1984).

En sentido opuesto, la imposición de la religión de los conquistadores provocó la destrucción de los vestigios asociados a la idolatría; no obstante, también se inició la producción de códices relativos a las costumbres de las tribus indígenas, con pictografías de las teatralidades antiguas.

Otros cronistas y autores de diarios de sucesos notables consignaron las actividades recreativas en el territorio novohispano. Particularmente, en la capital destacaron la realización de funciones teatrales en los coliseos y casas de comedia, durante las temporadas regulares y como parte de los protocolos festivos dedicados a la dinastía gobernante y sus representantes; de tal manera que la descripción de las representaciones teatrales se pueden incorporar a las fuentes para los estudios históricos del sincretismo cultural, de la ciudades y de la vida cotidiana de sus habitantes (Vásquez, 2003: 78-90).

Finalmente, a partir de 1722 se comenzó la publicación de *La Gaceta de México*, con noticias mercantiles, legislativas y la inserción de la cartelera del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales (el principal escenario de la capital novohispana) y notas breves con comentarios o resúmenes de las obras representadas. Las noticias teatrales se ampliaron notablemente en las páginas del *Diario de México*, publicado en 1805.

A grandes rasgos, los orígenes de la investigación teatral en México se remontan a los apuntes de los soldados cronistas, los evangelizadores, desde el inicio de la época colonial, y los periodistas dieciochescos; sin constituir estudios históricos específicos del teatro, refieren desde los hábitos que facilitaron la participación de los nativos en las representaciones de los autos sacramentales hasta las funciones de los cómicos del coliseo.

Periodistas, bibliófilos e historiadores

Con las funciones dedicadas al Ejército Trigarante y al fin de la guerra insurgente, en 1821, principia el teatro nacionalista decimonónico, distinguido, entre otros aspectos, por el auge del periodismo. En esta etapa se editaron las siguientes publicaciones:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

- *El Apuntador,* Semanario de teatros, costumbres, literatura y variedades (1841).
- *Museo Teatral,* (1841).
- *El Anteojo,* Periódico de Teatros (1845).
- *El Panorama Teatral* (1856).
- *El Panorama,* Periódico Semanario de Teatros, literatura, modas y variedades (1856).
- *El Teatro,* Enciclopedia Dramática (1869).
- *La Ópera,* Periódico exclusivamente dedicado al teatro (1871-1873).
- *El Teatro Nacional,* Revista General de espectáculos líricos y dramáticos (1872-1873).
- *Revista Teatral* (1874).
- *El Libreto,* Periódico Teatral (1875).
- *El Espectador,* Periódico de teatros, político y de anuncios (1878).
- *La Revista Dramática,* Periódico quincenal de teatros, literatura y bellas artes (1880).
- *El Teatro,* Periódico dedicado exclusivamente a los asuntos de espectáculos (1881).
- *El Teatro Cómico,* Periódico de teatros y toda clase de espectáculos (1890-1893) (Moreno, 2006: 210).

Algunos de estos diarios formaron parte de las campañas publicitaras encaminadas a aumentar la cantidad de espectadores, otras se orientaron a la creación de la literatura nacional y el progreso del teatro, correspondiente a un país libre de la corona española, según las doctrinas patrióticas vigentes.

Además de las publicaciones anteriores, se imprimieron los periódicos literarios *El Iris* (1824); *El Semanario Ilustrado* (1868-1869); *El Renacimiento* (1869 y 1894); y los políticos *El Siglo XIX* (1841-1896); *El Monitor Republicano* (1844-1896); entre los más importantes que se relacionaron con el teatro.

Tanto en los tabloides especializados en lo acontecido en los escenarios como en los otros, se crearon secciones de crítica y crónicas teatrales, es decir, análisis y descripción de lo visto en los foros de la capital del país, a manera de relatos del diario transcurrir, además de breves cintillos sobre las producciones dramáticas en otras regiones e incluso en Europa. Al mismo tiempo se insertaron esbozos biográficos de dramaturgos, actores, directores, decoradores, músicos, cantantes, empresarios y ejecutantes de espectáculos públicos, esto es, apuntes de los protagonistas de la historia de la escena y de las corrientes dramáticas.

Cercanos a la investigación de largo aliento, escritores como Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Peredo y José Tomás de Cuellar, entre otros, formularon notas iniciales para la historia de la literatura mexicana; realizaron recuentos de las obras dramáticas producidas en las distintas regiones del país y de sus autores; analizaron la influencia de los dramaturgos extranjeros en los mexicanos y distinguieron los obstáculos que afrontaban

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

los poetas dramáticos; en otras palabras, construyeron distintas vías para la investigación teatral, en el tránsito de la crónica periodística cotidiana a la interpretación de los fenómenos de la escena.

Por la misma ruta, prólogos, apuntes biográficos sobre dramaturgos o actores, y reflexiones acerca de las compañías europeas de paso por el país, acompañaron la edición de las obras más populares, que se vendían en los vestíbulos de los teatros en los días de función, lo mismo que la publicación de recopilaciones de autores mexicanos, como las obras dramáticas de Ignacio Rodríguez Galván (1851, 1876, 1883); el *Teatro de Manuel Eduardo de Gorostiza* (1852, 1889-1902); de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, *Liras hermanas* (1871); de Fernando Calderón, *Obras* (1882) y *Poesía y teatro* (1902); y de Isabel Prieto de Landázuri, *Obras poéticas* (1883).

De mayor extensión y profundidad en los compendios, se dedicó una sección a los poetas dramáticos, como en *Del movimiento literario en México*, de Pedro Santacilia (1868); y en *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*, de Francisco Pimentel (1883-1885).

Por otra parte, Vicente Riva Palacio dirigió el compendio histórico *México a través de los siglos*, publicado entre 1884 y 1889, que incluye desde la antigüedad prehispánica hasta 1867. Para la historiografía, esta obra resultó trascendente debido al reconocimiento del carácter mestizo de la cultura mexicana; y, para los orígenes de la investigación teatral, por la inserción de notas acerca de las representaciones escénicas en un estudio sobre el devenir político; esto resultó posible gracias a Alfredo Chavero, el mismo Vicente Riva Palacio, Julio Zárate, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari, y José María Vigil; dramaturgos, bibliófilos y estudiosos de la literatura, respectivamente, autores del compendio (Riva Palacio, 1981).

Si los artículos, crónicas y críticas teatrales en los periódicos se consideran las simientes de la investigación teatral, el paso definitivo hacia los estudios históricos ocurrió en el mismo medio con la publicación por entregas de la *Reseña histórica del teatro en México*, de Enrique de Olavarría y Ferrari, a manera de folletines en las páginas de *El Nacional* en 1880-1884 y en segunda edición de 1895-1896.

El reseñista

El madrileño Olavarría y Ferrari llegó a la ciudad de México en 1865, durante el auge del romanticismo y los años de crisis del gobierno encabezado por el emperador Maximiliano de Habsburgo; se unió a los escritores liberales, partidarios de la restauración de la república, de la creación de una literatura distintiva de los mexicanos, del reconocimiento social de los escritores y de la inserción del teatro en los planes gubernamentales.

Durante su periodo más trascendente, entre 1869 y 1896, escribió obras dramáticas, novelas históricas, crónicas y críticas teatrales, poemas, compen-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

dios literarios, artículos periodísticos y la citada *Reseña histórica del teatro en México*, que le ha valido la distinción de pionero en ese campo de estudio.

Desde el párrafo inicial, el reseñista advierte que se ocupa de la historia de los espectáculos públicos, contrario a lo que se supone por el título de la obra. Con ello se establece el primer presupuesto metodológico: el teatro puede investigarse en interrelación con otras actividades recreativas y de representación.

Las descripciones contenidas en el tratado inician con las representaciones de los autos sacramentales de 1538, de tal forma que el origen del teatro mexicano se sitúa con este acontecimiento. Esta interpretación coincide con los planteamientos de los historiadores conservadores, que restan importancia a la época prehispánica y exaltan la herencia virreinal, a diferencia de los liberales, empeñados en la revaloración de las tradiciones anteriores a la colonización española, como las prácticas características del calendario ritual, que facilitaron la instauración del teatro europeo.

Pese a las controversias que propicia lo anterior, destaca la elección de un evento teatral y su fecha correspondiente, para iniciar la *Reseña*; de ahí se desprende la posibilidad de construir una cronología peculiar del teatro, indicativa de su devenir, a diferencia de estudiar los hechos teatrales con los límites cronológicos de los cambios políticos y, por tanto, bajo la tutela de ellos (Burke, 2009).

Lejos de divisiones radicales o trayectorias divergentes, Enrique de Olavarría y Ferrari advierte que los eventos políticos, y sus fechas significativas, pueden referirse cuando influyan o se relacionen directamente con los teatrales. Lo mismo ocurre con los propios de los ámbitos económico y social, sin perder de vista la interconexión de las distintas esferas de la actividad humana.

Bajo la influencia del pensamiento positivista, el historiador suponía el desarrollo progresivo del teatro en tres etapas: la antigua, correspondiente a la época prehispánica, con signos de barbarie; la colonial, con la conquista espiritual y el inicio de las representaciones teatrales; y la de auge, a partir de las obras de la dramaturgia patriótica. No obstante, esta última se encontraba en crisis luego del intento fallido de reiniciarla en 1869; así, la aplicación esquemática de los planteamientos del positivismo resultaba inoperante.

En 1896, al término de la *Reseña histórica*, el dramaturgo advirtió la contradicción anterior. A pesar de un periodo de paz prolongado, considerado propicio para el progreso de las manifestaciones artísticas, el teatro marchaba por dos rumbos irreconciliables: las representaciones propias de la alta cultura, preferidas por él, se encontraban en decadencia; mientras que las ligadas a la cultura popular gozaban de auge.

A juicio de Olavarría, la causa del atraso del teatro culto se encontraba en la preponderancia de los intereses comerciales, propios de los empresarios surgidos en el siglo XIX, a raíz de las estrategias contra los monopolios de herencia colonial. El naciente Estado, afirma, cedió la administración

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de los teatros a los particulares y con ello favoreció la tendencia de las representaciones orientadas exclusivamente al entretenimiento.

El protagonismo casi exclusivo de los dramaturgos en los estudios históricos del teatro mexicano, evidente en las columnas periodísticas de crítica teatral y en la publicación de antologías dramáticas, se modifica con el reconocimiento de otros sectores, como el conformado por los empresarios. Junto con este, Olavarría distingue a los actores ejecutantes de espectáculos públicos, cirqueros, cantantes, compositores de música, impresores, libreros, gobernantes y miembros de los diferentes grupos sociales. Los primeros le permiten urdir las relaciones del teatro con los espectáculos y, los dos últimos, con la estructura social.

En atención a lo anterior, el desarrollo de las representaciones teatrales se vincula con las recreaciones tradicionales y novedosas. Entre las primeras el reseñista encuentra las fiestas en honor de los gobernantes, los bailes cortesanos, las corridas de toros, las tertulias literarias y familiares, las procesiones y desfiles, los actos cívicos, así como las demostraciones de maromeros y equilibristas en las plazas públicas; y, en las otras, las ascensiones aerostáticas, los deportes importados de Europa, las exhibiciones de animales y la presentación de aparatos y juegos lumínicos que propiciaron la invención del cinematógrafo. Entonces se deduce que, para comprender la historia de las representaciones, es indispensable reconocer los lazos dentro del ámbito espectacular, una opción distinta a las monografías temáticas y la especialización extrema en algunos estudios de principios del siglo XXI.

Complementariamente, el pionero de la investigación histórica describe el mecenazgo desplegado por los gobernantes decimonónicos y la imposibilidad de trazar proyectos institucionales, debido a su estancia efímera en sus cargos. Reconoce el inagotable talento y la creatividad de los mexicanos que les permitiría el desarrollo de la dramaturgia y de la actuación, elementos necesarios para la creación de un teatro acorde al país en la ruta del progreso; esto, como parte de los principios de la doctrina liberal. No obstante, advierte los obstáculos para conseguir tales propósitos; entre ellos, el desinterés de ciertos empresarios y creadores teatrales, con una visión distinta.

Con lo antes anotado, señala la división entre la concepción del teatro culto y del teatro popular; se afilia al primero, que considera característico de la parte distinguida de la sociedad o de la oligarquía, integrada por los intelectuales de alto nivel, los máximos gobernantes y los inversionistas, que conducen a México hacia la "civilización", a semejanza de las naciones europeas, con dramaturgos ocupados en la instrucción de las capas bajas y el fomento de hábitos positivos; a diferencia del otro, asociado al populacho, signo de la barbarie y del atraso arraigado, que solo busca entretener a los espectadores sin proporcionarles enseñanza alguna.

En esa extrapolación se encuentra la dinámica del teatro y los espectáculos públicos, con un carácter complejo, pues los participantes de un tipo de teatro a menudo admiten características del otro y participan en él. El propio Enrique

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de Olavarría y Ferrari describe el teatro popular que desdeña, ofrece detalles de los foros donde se presenta y de las compañías y empresarios que lo producían.

Otros estudiosos del teatro, los citados periodistas, bibliófilos y prologuistas, componen el grupo de autores consultados por Olavarría y Ferrari para la recopilación de datos que le permiten la conformación de la *Reseña*. Los artículos, críticas y prospectos de inicio de cada temporada y las carteleras publicadas regularmente en los periódicos son las fuentes utilizadas con mayor frecuencia, de ella copia fragmentos y los comenta.

El principal criterio de veracidad de esos vestigios es la observación directa, así los testigos presenciales de los acontecimientos adquieren mayor envestidura. El propio reseñista describe con detalle las funciones teatrales, espectáculos y actividades recreativas de la elite intelectual y política a la que pertenece, de tal suerte que es observador, protagonista y fuente del acontecer entre 1865 y 1896, el período principal reseñado.

Bajo el supuesto anterior, la inasistencia a ciertos eventos limita, y en extremo imposibilita, las apreciaciones del historiador; no obstante, adopta dos estrategias complementarias: la consulta de fuentes literarias y la proyección de cifras.

Con el título de *Episodios históricos mexicanos*, Enrique de Olavarría y Ferrari reúne una serie de novelas históricas en las que recrea el acontecer de los últimos años del periodo colonial y de los primeros de la era independiente, de las que copia pasajes para su estudio acerca de los espectáculos públicos y viceversa; con esto muestra la convergencia entre las creaciones literarias y las investigaciones históricas, ficción y realidad entrelazados y diferentes a la categoría de observación directa (Olavarría, 1904).

En la segunda opción, ante la falta de cifras acerca de las ganancias, producto de la asistencia de los espectadores a los teatros principales y a los circos, el reseñista consulta las listas de precios y, junto con la cantidad de asientos, calcula los ingresos de cada función, con el margen de error, derivado de los boletos de cortesía, así como los obtenidos ilícitamente por los empleados del teatro. Con esta estrategia crea una fuente propia, una conjetura que lo sitúa más allá de la descripción de los espectáculos públicos capitalinos.

Pese a esas estrategias y a la inclinación al análisis de los hechos, Enrique de Olavarría y Ferrari se autocalificaba de simple cronista, interesado en mostrar los hechos para que otros reflexionaran acerca de ellos. En consecuencia, los estudios históricos se ubican en una fase primaria del conocimiento y los de otros tipos en las posteriores, aunque el mismo reseñista asume sus preferencias y advierte que en la selección de lo descrito se prefigura implícitamente su interpretación.

En las páginas del compendio *México a través de los siglos*, publicado en 1902, se incluyó un apartado sobre la evolución de las letras, donde se reconoció la influencia de la *Reseña histórica del teatro en México* en las obras históricas y literarias. En 1934 se ratificó la trascendencia de Olavarría y su obra, en

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

una recopilación realizada por Francisco Monterde, en la que se advierte la heterogeneidad de temas y enfoques en la investigación teatral, que prevalece hasta el presente.

Apéndice: investigadores del CITRU

Rodolfo Usigli es reconocido por sus creaciones dramáticas; sin embargo, también escribió acerca de la trascendencia del teatro; en 1981 se creó el centro de investigación que lleva su nombre y en la actualidad cuenta con investigadores en las siguientes especialidades:

Alcázar, Josefina: performance.
Alcocer, Luis: anuario teatral.
Chavero, Patricia: política cultural.
Díaz, Arturo: anuarios de teatro, danza.
Escobar, Antonio: imagen, escenografía, dramaturgia, grupos teatrales.
Franco, Joaquín Israel: crítica teatral, grupos teatrales, teatro comunitario, bases de datos.
Fuentes, Guillermina: grupos teatrales, Seki Sano en México.
Galicia, Rocío: bitácoras, teatro fronterizo, dramaturgistas.
García, Angélica: Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky.
González, Paulina: Juan Ibáñez.
Jasso, Claudia: documentación teatral.
López, Julio: teatro popular, Sergio Magaña.
López, Sergio: inmuebles teatrales, Esperanza Iris, circo.
Merlín, Socorro: carpa, dramaturgas.
Millán, Jovita: teatro institucional.
Miranda, Francisca: títeres.
Obregón, Rodolfo: Ludwik Margules, directores europeos.
Ortiz, Rubén: escena expandida.
Quiroga, Héctor: fotografía, teatro de revista.
Ramos, Maya: teatro colonial, danza.
Retes, Juan Claudio: pedagogía teatral.
Rodríguez, Leticia: análisis del discurso, Elena Garro.
Ruiz, Patricia: escenografía, cine.
Salcido, Miroslava: performance.
Serrano, Alejandra: anuarios teatrales en los estados.
Toriz, Martha: teatro prehispánico, performance, teatrología.
Vásquez, Miguel Ángel: teatro colonial y decimonónico, historiografía teatral.
Zepeda, Noemi: escena en los museos.

Por supuesto, en otros institutos y universidades también se dedican a la investigación del teatro mexicano; incluso desde principios de este siglo se han incrementado las opciones para estudios de posgrado.

Bibliografía

Altamirano, Ignacio Manuel. 2002. *La literatura nacional*. México, Porrúa.

Burke, Peter. 2009. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en Peter Burke (edit.). 2009. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial. Pp. 13-38.

Castro Santa Anna, José Manuel. 1854. *Diario de sucesos notables*. México, Juan R. Navarro.

Clavijero, Francisco Javier. 1976. *Historia antigua de México*. México, Porrúa.

De Olavarría y Ferrari, Enrique. 1895. *Reseña histórica del teatro en México*. México, La Europea.

————. 1904. *Episodios históricos mexicanos*. México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Cultural Helénico.

De Robles, Antonio. 1972. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. México, Porrúa.

Díaz del Castillo, Bernal. 1976. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrúa.

Gómez, José. 1986. *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorable en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*. México, UNAM.

Guijo, Gregorio. 1953. *Diario, 1648-1664*. México, Porrúa.

Monterde, Francisco. 1934. *Bibliografía del teatro en México*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Mora, Pablo. 2001. "Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1918), historiador de la cultura en México". En *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 6*(1-2), 117-153.

Moreno Gamboa, Olivia. 2006. "Panorama de la prensa teatral en la ciudad de México (siglo XIX)". En *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 9*(1-2), 209-225.

Motolinia, Toribio. 1984. *Historia de los indios de la Nueva España, relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España y de la maravillosa conversión que dios en ellos ha obrado*. México, Porrúa.

Pimentel, Francisco. 1885. *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*. México, Librería de la Enseñanza.

Riva Palacio, Vicente (dir.). 1981. *México a través de los siglos*. México, Cumbre.

Santacilia, Pedro. 1868. *Del movimiento literario en México*. México, Imprenta del Gobierno en el palacio.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Sierra, Justo (dir.). 1902. *México, su evolución social*. México, J. Ballesca.

Solís, Antonio. 1973. *Historia de la conquista de México*. México, Porrúa.

Usigli, Rodolfo.1996. *Teatro completo IV, escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica.

————. *Teatro completo V, escritos sobre la historia del teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel. 2003. *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910)*, Dos ensayos. México, CITRU, Escenología.

————. 2013. *México personificado, un asomo al teatro del siglo XIX*. México, CITRU, INBA, CNCA.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Exiliándome en la voz de los acallados

Adriana Noemi Zepeda Ramírez (CITRU)
zianlla@yahoo.com.mx

Cuando crucé el umbral, borroso lo vi,
se lanzó al vacío, me acerqué,
lo huelo, lo miro y ya que lo tengo cerquita
percibo su belleza herida, escurriendo, doliéndome
y clarito escuché sus últimas palabra... (Adriana N. Zepeda, 2017)

Primavera del 2013, el área de Servicios Educativos del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México me invita a viajar con ellos y a subirme al tren de las experiencias. Ya había colaborado con el museo en la exposición *In Wonderland Mujeres Surrealistas en México* y los Estados Unidos haciendo una visita caracterizadas para adultos, y los resultados fueron muy favorables; seguramente, fue ese el motivo por el que me invitaban a un segundo proyecto. Esta vez la muestra correspondía a Martha Pacheco, una artista contemporánea nacida en la ciudad de Guadalajara. Era una retrospectiva que constaba de 137 piezas, entre pintura y dibujo al carbón, cuadros pequeños y de gran formato con un estilo hiperrealista.

La obra de Martha Pacheco tiene como temas principales la locura y la muerte, asuntos límite por naturaleza. Sus visitas al Servicio Médico Forense son fuentes de inspiración, se basa en pintar cadáveres, cuerpos inertes sin identificación que han llegado al último peldaño de la vida en el olvido. Sus personajes son cuerpos y rostros anónimos que nadie ha reclamado en la morgue o locos recluidos en su propia demencia, con lo cual critica una sociedad que ha cerrado sus ojos a los sucesos de violencia que vivimos cotidianamente.

La artista retrata al más olvidado; a aquella persona que ni siquiera muerta es reconocida, a la más sola de los solos, la abandonada por todos, la que hacemos a un lado por muerta o por loca. Estos "retratos" de cadáveres no reclamados, sin más señas de identidad que las circunstancias de su extravío, dibujados a partir de fotografías de registro que la propia Martha toma del Servicio Médico Forense, poseen todo un malestar existencial, desde el valor que damos al cuerpo para existir en el universo hasta el valor que le damos al otro como miembro de una sociedad. Tomando como fuente la fotografía, la percepción es un punto de partida en su obra; desenfocar, borrar y empañar son elementos muy presentes en sus pinturas.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La locura concebida por ella, el desenfoque y los barridos que encontramos en su obra, nos recuerdan al artista alemán Gerhard Richter, quien le dio a la fotografía otro valor estético y documental, ofreciendo al espectador, así como la obra de Martha, una realidad trastocada. Para Martha, Richter fue un referente que la lleva a mostrarnos una realidad fehaciente de aquello que no queremos nombrar y mucho menos ver. Para ella los locos están acallados de razón; si consideramos que la locura es la imposibilidad de pensamiento, bajo la lógica de Descartes, "Pienso, luego existo", todo está perdido.

Hablar de muerte y locura en estos días nos es tan cercano como indiferente, quizá por eso lo negamos, y es que la muerte, en cuanto proceso y en cuanto pensamiento se va escondiendo cada vez más, con el empuje de esta modernidad, detrás de la frívola vida social, y entonces, dentro de nuestra cotidianeidad, lo más civilizado que le hacemos a la locura es acallarla, y a la muerte, esconderla o excluirla; de ahí el nombre que Martha le da a su obra *Excluidos y Acallados*.

La primera vez que entré a la sala de los excluidos y acallados, se dejaba escuchar la *Sonata N.° 1*, de Bach, debido a que Martha solía escucharla mientras pintaba. Sentí como si sus pinceladas fueran el camino más noble para velar el dolor de aquellos cuerpos. Ese súbito paso que hay de la persona al cuerpo sin vida, convertido en objeto y con un número para identificarlo, se ha vuelto cotidiano, es como convertirlo en un ser innombrable, invisible y, por supuesto, no esperamos visitar un museo y encontrarnos con lo que nosotros mismos borramos.

La sala permanecía vacía cuando los ojos de los espectadores tropezaban con la obra de Martha. Esa fue la causa principal por la que el museo buscó el apoyo de un actor. Existen ahora muchos programas donde los museos han integrado el quehacer escénico como estrategia didáctica para acercar al público a las artes plásticas. El Museo de Arte Moderno de alguna manera estaba apostando no solo a lanzar al actor a la sala museográfica, sino a construir juntos un proyecto integral con fines pedagógicos. Muchos nos subimos al tren: pedagogos, artistas plásticos, historiadores, curadores y museógrafos. Tomé mi maleta, metí dentro el guion museográfico y la propuesta curatorial: posteriormente, tuvimos pláticas con especialistas y entre las discusiones, los textos, la hoja en blanco, el miedo, la emoción, el vacío del que hablaba Martha, las incansables visitas a la sala, comenzó mi proceso creativo de forma muy particular. Mi labor como actriz era convertirme en un puente para que cada espectador entrara a un nivel de reflexión más sensorial, donde los acallados de la vida y los exiliados de la razón se mirarán desde otra perspectiva. El museo buscaba darle una nueva significación a su labor didáctica, y bajo esa premisa la labor del actor también se estaba resignificando.

El quehacer del actor es en estos tiempos un abanico de posibilidades, una galaxia que rompe los límites del teatro –como espacio arquitectónico–; la cuarta pared se rompió hace varias décadas, y creemos que las otras tres también se quebraron hace tiempo y el actor ahora se encuentra creando

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

personajes en otros contextos. En el caso de la sala de los acallados y exiliados, el actor se convierte en un mediador de la violencia que vivimos en estos tiempos. Las "visitas guiadas" permitían que los espectadores se pensaran de otra forma, respiraran la realidad de una manera que las circunstancias externas no permiten, planteando no solamente la reflexión sobre la existencia, sino la posesión y el despojo de la razón y de la vida misma.

En esa experiencia, me convertí en una especie de actor-dramaturgo, lo cual me recuerda a José Sánchez cuando refiere que hablar de dramaturgia y no de texto es "pensar un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama" (2010: 19). Para Sánchez, el teatro es el lugar del espectador, un espacio social o de representación; la actuación es el lugar de los actores, un espacio dinámico y expresivo; el drama es el lugar de la acción, "codificable o no en un texto", es un espacio de construcción. Bajo estas premisas, la sala museográfica es el lugar de representación, de la actuación y del drama, pues, sobreponiendo la presencia del actor dramaturgo a la pintura, se va transformando el lugar museográfico en un espacio dinámico, expresivo y de construcción, y confronta así al espectador con la obra de Martha. Dice Sánchez: "... la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o más bien ningún lugar" (2010). Es un espacio de mediación. En este sentido el mediador es el actor. Ante esto existía la necesidad de desarrollar un método, una serie de pasos susceptibles de discutir y modificar, un método que construyera una experiencia que diera fin al dolor que sentían los espectadores mientras contemplaban las obras, ese dolor que dentro de los cuadros de Martha Pacheco estaba inacabado.

Las pinturas me detonaban preguntas, historias, frases: ¿dónde se está situado cuando nos enfrentamos a la muerte o a la locura? ¿Cómo es que reaccionamos ante ellas y por qué? ¿Cómo nos despojamos de la vida y de la razón? ¿Quién despoja a quién? Estas preguntas fueron vitales para escribir un texto dramático y crear un personaje. Lo que buscaba era reinterpretar la pintura de Martha Pacheco pasándola por el tamiz de un personaje; de alguna manera era expandir las posibilidades estéticas y analíticas del espectador, era como la escuela del espectador llevada a las artes plásticas.

Después de la primera visita guiada, se abrió una mesa de diálogo con los participantes y surgieron modificaciones, incluso surgió un título para la visita guiada "Intervención escénica en primera persona". Nunca se dio por acabado el proceso, nunca se habló de un texto definitivo y el objetivo nunca cambió: construir una experiencia que tocara las fibras más internas de los participantes, conduciéndolos a un nivel donde la obra de Martha Pacheco fuera una posibilidad para reconstruirse a sí mismo. A partir de ese momento, lo acontecido dentro de la sala fue un momento efímero donde las líneas de lo social, artístico, escénico y sensorial se entramaron en una experiencia lúdica y reflexiva.

La construcción de este proceso posee un aprendizaje que, si bien no tuvo un resultado absoluto, fue un peldaño en mi madurez como actriz y como

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

creadora escénica: llegando al fondo de mi propia intimidad, cada intervención escénica construía un puente, para que, al transitarlo, el espectador lograra una comunión consigo mismo a través de la obra de Martha Pacheco. Dice Angélica Liddell: "Gracias a la contemplación del sacrificio, el espectador recupera la sensación de continuidad del yo" (Liddell, 2010). El espectador se miraba en el otro, inacabado, desencajado, desvanecido para considerarse a sí mismo y continuar. Dejaba de pensar a los muertos como meros insumos estadísticos de la morgue, o a los locos como vergüenzas sociales que hay que encerrar, olvidar, ignorar, acallar y exiliar. Martha Pacheco no es un estudio realista de anatomía humana; la exaltación de vacío que vemos en su obra esconde un cuestionamiento de nuestra propia existencia.

Teorizar los procesos creativos es fundamental para repensar y reflexionar sobre el quehacer escénico en estos tiempos. Creo no tener la verdad absoluta; lo que tengo son solo estrategias afortunadas y susceptibles de ser modificadas, pues todo proceso es dinámico y transformador. La experiencia me dice que el actor tiene la capacidad creadora de transformar el espacio en campo poético, proponer un nuevo lenguaje, partir desde un plano no habitual, un lugar que coloca a la obra plástica, al espectador y al actor en un diálogo; es ir creando poco a poco un campo homogéneo donde el actor es un medio, un guía, un acompañante y un dramaturgo de la escena, pues cada intervención era la posibilidad de reescribir mientras acontecía el hecho escénico.

Quizá esta experiencia sucedió como un camino para subjetivar lo racional, pero por qué no también pudo ser una vía para racionalizar lo subjetivo, nuestro malestar como sociedad y como individuos, pasar nuestro dolor por el tamiz de la esperanza. Según Bataille, somos seres discontinuos, y la contemplación de la muerte nos devuelve a la experiencia de la continuidad. De alguna manera el actor abre la puerta a la liberación de la locura y la muerte; simbólicamente, el espectador cruza un umbral para vivir esta experiencia y sacrificar poéticamente su propio cuerpo, su transitar por esta vía trastoca su estructura y lo coloca en un instante de vulnerabilidad y desafío:

> El sacrificio poético, no sólo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas (Liddell, 2010: 244).

Ante esta sociedad ordenada que Liddell menciona, el quehacer del actor es recorrer cada pintura con ellos (vivos y muertos), pausarlos, mirarlos, respirarlos, escucharlos, sin razonar los conceptos, entretejiendo juntos –obra, actor, público– una red para lanzarnos al vacío, detenernos frente al pirado, frente al suicida, frente al número "523" y trascender el horror que nos da lo que apesta a muerte y sinrazón para revelar la podredumbre humana y, antes de huir, mirarla de frente, abrirle la puerta y abrazarla; y mientras esto sucede el actor se escurre entre emociones y lamentos, sigilosamente, como una

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

pincelada de Martha, el actor se borra del espacio y desaparece para cederle paso al encuentro de la obra, con los incautos visitantes que llegaron a la sala sin saber que vivirían una experiencia. El dolor, entonces, se vuelve tan bello y necesario para sobrevivir, no entre exiliados y acallados, sino entre vivos y muertos que cada día la prensa amarilla no pierde de vista para anunciar.

La importancia de este texto no solo está en compartir experiencias en el ámbito artístico, sino en comenzar a teorizar los procesos creativos que nos llevan a explorar espacios, construir puentes, desvestirnos del aplauso que nos da la sala teatral, deconstruir el propio proceso de Martha para converger con su obra. Aún al día de hoy sigo cuestionándome: ¿cuál es la verdadera labor del actor en estos momentos? ¿Hacia dónde encaminar el quehacer escénico y hasta dónde expandir el espacio creativo y dinámico del actor?

Al final, aquí, sentada frente a ustedes, "repensando la escena", siento que tal vez no fue el museo el que me buscó para mediar la exposición, sino que fui yo quien, bajo la necesidad de no acallarme ni excluirme, buscó la obra plástica para expandir mis propios límites, no solo como actriz, sino como ser humano.

Gracias...

Bibliografía

Liddell, Angélica. 2010. "Abraham y el sacrificio Dramático", en Manuel Bellisco - María José Cifuentes (coord.), *Repensar la dramaturgia*. España, Centro Párraga. Pp. 245-264.

Sánchez, José. 2010. "Dramaturgia en el Campo Expandido, en Manuel Bellisco - María José Cifuentes (coord.), *Repensar la dramaturgia*. España, Centro Párraga. Pp. 19-58.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

4. Performance y tecnologías de género

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Apuntes para una performance emancipadora

Juliana Díaz (FaHCE-UNLP)[1]
julianadiaz345@gmail.com

Nuestra respuesta es la vida. Nuestro medio es el arte.
Nuestra búsqueda es estética. Nuestro destino es crear.
Inventar el llano y la tierra que nos han dado.
Nuestra manera es no-ser como ellos
(Alvarado, Muñoz y Vommaro).

Introducción

En este proyecto de investigación, nos proponemos analizar qué pasa en la relación entre las *performances* (entendidas desde su carácter público y rupturista, como lo señala Diana Taylor) y los sujetos con quienes interaccionan (siguiendo la teoría del filósofo Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado*, donde el autor advierte a los artistas poner atención a las distintas interpretaciones que puedan surgir de las obras a partir de las variadas experiencias de cada uno de sus espectadores).

Para abordar este problema, tomaremos el caso de la polémica performance en una iglesia de Tucumán en el marco del Paro Nacional de Mujeres del pasado 8 de marzo del 2017. En principio, nos proponemos formular un estado de la cuestión para indagar sobre el tema del arte latinoamericano a partir de posturas como las de Ricardo Carpani y Juan Acha, que lo interpretan a partir de su esencia revolucionaria. Sumado a eso, trataremos de indagar sobre la definición del concepto de 'performance' como metodología artística. Luego, nos proponemos especificar qué pasa entre estas actividades y los distintos sujetos que puedan presenciar el producto artístico acabado según la teoría de Rancière. Entonces, una vez formulado todo este recorrido teórico, intentaremos analizar la obra empírica con base en la teoría y contextualizar la performance en tiempo, espacio y función social (que, una vez desatada la polémica, sus integrantes explican en varios medios de comunicación). Finalmente, daremos cierre al trabajo con algunas conclusiones acerca de todo lo comentado para analizar qué problemas (o más bien, inquietudes) pueden aparecer en esta relación (entre una performance y los espectadores con quienes se encuentra) y ponerlas en diálogo con las teorías presentadas al principio del arte latinoamericano revolucionario.

1 Estudiante avanzada de Sociología. Adscripta en Historia Social Latinoamericana.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Para lograr el objetivo propuesto, entonces, realizaremos un trabajo cualitativo. La propuesta consiste en explorar y analizar distintas publicaciones de prensa escrita virtual y ponerlas en relación con el proyecto artístico planteado (analizado, ya, desde la perspectiva teórica nombrada). En este sentido, pretendemos utilizar material bibliográfico de múltiples disciplinas: periodísticos, históricos, teóricos y de activistas de artes visuales, de Filosofía y de Sociología para lograr una metodología transdisciplinar (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2016).

Sobre un arte latinoamericano

En varios temas de estudios sociales, se ha visto la necesidad de abordar la especificidad de la particularidad latinoamericana. En este sentido, los estudios sociales del arte no son la excepción. Dicho esto, retomaremos dos autores que abordan el problema y coinciden al interpretar el arte latinoamericano como esencialmente revolucionario. En otras palabras, esto no quiere decir que no exista el arte latinoamericano que no busque comprometerse en política, ni mucho menos que no apoye o no intente tener carácter de transformación social, sino que, para los autores, esa debería ser, en teoría, la principal función social según las condiciones reales de existencia latinoamericana que analizan.

Uno de estos autores es Juan Acha (1979), quien parte del supuesto de que, si queremos cambiar la realidad latinoamericana, primero tenemos que conocerla, es decir, teorizar nuestra historia, teorizar la práctica artística según esa realidad descripta para poder, así, efectivizar las verdaderas transformaciones. De esta manera, el autor nos presenta un razonamiento interesante para pensar el 'ser nacional' en Latinoamérica. Para ello, nos advierte que, en el histórico afán de parecernos a Europa, surge la pregunta: ¿Por qué somos distintos a los europeos? y, seguido a esto, ¿Qué somos?. La primera incógnita, así formulada, aspira a que la respuesta de la segunda pregunta tome como base el modelo de la sociedad europea. No obstante, Acha concluye con que la identidad latinoamericana debe interpretarse de otra manera, distinta a la sociedad europea (lo cual es algo lógico al tratarse de distintas sociedades). Es por esto que, si para transformar la sociedad tenemos que antes teorizarla, para hacer esto último, dice, primero tenemos que partir de la base de que la identidad latinoamericana se constituye por la heterogeneidad.

> Según las circunstancias, nos comportamos como indígena o europeo, africano o norteamericano, boliviano o latinoamericano. En lugar de ver esta realidad y sus ventajas, nos pusimos a buscar una unidad un informante de tipo europeo o bien la simulábamos. La diversidad es nuestra real identidad, o sea que nos caracterizamos por tener una identidad que no es identidad según el pensamiento europeo (Acha, 1979: 125).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Finalmente, el autor comenta que el arte conlleva cierta capacidad transformadora al permitir observar y teorizar sobre lo real más allá de lo empírico y observable. De esta manera, el arte se convertiría en otra fuente de conocimiento que servirá para teorizar la realidad y poder así transformarla.

El otro autor que elegimos para trabajar este tema es Ricardo Carpani, a partir de una colección de libros de su autoría donde trabaja, justamente, la relación entre el arte y la política. Según el autor, la esencia del arte latinoamericano es su carácter fuertemente revolucionario. Para poder sostener esta afirmación, retoma estudios del pensamiento nacional, reconstruye en qué se constituye nuestra identidad latinoamericana y explica nuestro origen desde la colonización, y con ello, la explotación. Una vez que la ideología burguesa deja de interpretarse como ideología nacional y el pueblo se concientiza de la opresión y la desigualdad, dice el autor (Acha, 1979), se generan las condiciones sociales necesarias para la transformación social. De esta manera, el arte tiene el deber social de acompañar esta transformación con un aporte comprometido, político, militante y revolucionario.

> Nuestra cultura nacional (con nacional dice referirse a Latinoamérica en su totalidad, como una gran Patria Grande), nuestro estilo de vida, modos de pensar, etc., como nuestro arte, está y sólo puede estar en la revolución, pues como pueblos colonizados desde nuestro mismo nacimiento, sólo es enteramente nuestra la facultad de rebelarnos contra esa situación. Y es la propia lucha de liberación, contra el colonialismo, primero, y contra el imperialismo anglosajón, después, que fue y va conformando nuestra nacionalidad, integrando elementos raciales y culturales heterogéneos, y escribiendo una historia que es, precisamente, la historia de una lucha aún inconclusa, como inconclusa está la conformación de nuestra nacionalidad. La conciencia nacional se configura así: en nuestro caso, como conciencia política revolucionaria. Y el presupuesto político revolucionario se constituye en el fundamento de una creación cultural y artística genuinamente nuestra (Carpani, 2010: 51).

Sumado a esto, si bien ambos autores, desde esta noción de un arte comprometido y revolucionario, discuten las posturas más "vanguardistas", como las que se enmarcan en "el arte por el arte", también se diferencian del estilo panfletario, cuya ejemplificación máxima se ve representada en el realismo soviético. Es así como los dos autores resaltan la importancia de la dialéctica forma-contenido, donde es fundamental el carácter transformador social en el contenido, pero sin olvidar también la forma en cuanto a la técnica artística.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El concepto de performance

El caso específico que nos proponemos estudiar es un estilo de expresión artística que vamos a encasillar dentro de aquello que se conoce con el nombre de *performance*.

En principio, Taylor (2011) nos recuerda que el concepto 'performance' suele utilizarse para referirse a un arte en acción cuyo surgimiento se origina por la década del 70 para oponerse a los espacios clásicos de exposiciones artísticas (teatros, galerías o cualquier tipo de espacio oficial o comercial de arte). Caracterizada como anti-institucional, antielitista y anticonsumista, la performance parece comprenderse como una ruptura a los tradicionales circuitos de industrias culturales que mercantilizan el arte y lo privan de las masas.

Si bien esta palabra es utilizada internacionalmente de varias formas, lo importante, dice la autora, es destacar que la performance surge de varias prácticas artísticas que pretenden "crear algo inesperado, chocante, llamativo" (Taylor, 2011: 11). Básicamente, la performance según la autora es:

> ... un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es un "esponja mutante" que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo (Taylor, 2011: 28).

De hecho, en coincidencia con esta postura, encontramos autores como Féral (2017) y Villalobos (2017) que coinciden en interpretar la noción de 'performance' como un arte en acción que permita poner en práctica imaginaciones e impulsos que deriven a una ruptura con el sentido común y busquen hacer legibles nuevos mundos, una posible transformación social. A su vez, Villalobos resalta que no solo se intenta discutir en términos de contenido, sino también de forma, y es por ello que el teatro, por ejemplo, se ha visto beneficiado al implementar la técnica de la no mera representatividad de la idea del director, sino de la fuerte participación activa de actores como público. Es por esto que Schechner (2017), sin apostar a que el arte por sí solo pueda garantizar la revolución, sostiene que a través de la performance uno puede poner en práctica el mundo deseado, utópico, o hasta denunciar injusticias del mundo actual y violento. Por esta misma razón, este último autor amplía la noción para que esta rompa con todas las fronteras geográficas, sociales y hasta disciplinares. Así, define cuatro axiomas:

> 1- Performar significa explorar, jugar, experimentar con nuevas interrelaciones.
> 2- Performar es cruzar fronteras; fronteras que no sólo son geográficas, sino emocionales, ideológicas, políticas y personales.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> 3- Performar es comprometerse activamente y de por vida con el estudio, con la identificación de cualquier posibilidad de desarrollar un guión, algo con lo que se puede jugar, susceptible de interpretar, rehacer y reinventar.
> 4- Performar es convertirse en alguien más al tiempo que se es uno mismo; es tener empatía, reaccionar, crecer y cambiar (Schechner, 2017: 20).

Mientras tanto, Ana Longoni habla de estos casos de "activismo artístico" como recursos artísticos que permiten dar batalla política. En lo estrictamente argentino, trabaja casos como "Tucumán arde" o la conformación de ciertos colectivos como GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera[2] (renombrado como Internacional Errorista), el Siluetazo y sus distintas variantes, el colectivo AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas), etcétera. Estos casos, entre otros, apelaban a la socialización del arte e intentaban aprovechar el espacio público como un circuito masivo para generar dispositivos de comunicación alternativa como nuevas modalidades de protesta. De esta manera, la autora resalta una fuerte creencia, por parte de estos grupos y sus seguidores, que consiste en que este activismo artístico permite transformar el entorno social, entrar desde otro lado a la batalla cultural y combatir así la injusticia social a partir de la fusión entre el arte (público) y la política.

> Lo que no puede perderse de vista al emparentarlos en su manifiesto esfuerzo por poner en cuestión los límites legitimados del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios, al redefinir su actuación desde parámetros liberados de la carencia de función social a la que está condenado el arte en la modernidad.
> Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los '60, los '80 y la actualidad, los hermana también esa voluntad manifiesta de que el arte incida sobre su entorno. Los riesgos de pensar un arte activo en los procesos de movilización, un arte que se reclama útil, no sólo chocan con la consolida ideología del arte autónomo, sino también con el lugar decorativo o meramente ilustrativo habitualmente asignado al arte por la convención política. Desde este conjunto de prácticas, repensar el arte implica a su vez repensar la política (Longoni, 2005: 14).

Más allá de su compromiso político, estas actividades no dejan, como bien figura en el nombre, de ser artísticas y, por lo tanto, están cargadas de una cualidad metafórica que los artistas y espectadores nunca deben dejar de atender, sobre todo aquellos que interpretan el arte como un modo de comunicar algo. Un caso así menciona Longoni (2009) cuando estudia el recorrido histórico del surgimiento y las modificaciones de aquello que hoy entendemos por Siluetazo. En consecuencia, recuerda cuando organismos

2 Estos dos últimos utilizan el recurso del escrache frente a los casos donde la justicia no cumple como los delitos de lesa humanidad cometidos por genocidas durante la última dictadura cívico-militar de nuestro país aún no condenados.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de derechos humanos convocaban a artistas reconocidos para que hicieran siluetas con su respectiva impronta artística para colocar en las rejas que rodea el predio de la ex ESMA. Resulta llamativa la interpretación metafórica de las siluetas que propone la autora, es decir, si el Siluetazo surgió haciendo reaparecer a los desaparecidos con formas humanas en Plaza de Mayo atravesando todo el recorrido de la marcha, la idea de colocar las siluetas en un lugar que funcionó como centro clandestino de explotación implica pensarlos encerrados de vuelta, reaparecerlos en el escenario más terrible. Mauricio Kartun, un popular dramaturgo de la actualidad, explicó muy bien esta idea en el marco de una charla abierta en el Teatro de la UNLP el año pasado:

> Mirá, el arte puede producirlo en la medida en que produce el viejo mecanismo de la metáfora. La metáfora es multívoca. La metáfora es arte, se expone a distintas lecturas que tienen que ver con la subjetividad y que tienen que ver con, el fenómeno social que lo rodea. Es decir, si vos producís metáfora, la metáfora siempre va a ser multívoca. Siempre va a poder ser leída de distintas maneras (...) Muchas veces se dice que el arte dialoga con el espectador. Yo creo que es a la inversa, yo creo que los espectadores dialogan con el arte. Es decir, el espectador toma el fenómeno artístico como una pantalla en la que proyecta sus propias sensaciones, realidades y conceptos en la medida en que la metáfora se lo permite. Entonces empiezan a pasar cosas (...) Es interesante esto de poner la obra sobre una pantalla para que se proyecte. Cuando pasa, me parece que habla de la sustancia poética (Kartun, 2016).

Por eso, no alcanza simplemente con entender la lucha de clases y explicarla en un escenario, una galería o en la calle con un vestuario, sino que es importante también saber jugar con técnicas artísticas para tampoco correr el riesgo de caer en un arte de folletín o transmitir un mensaje final no deseado.

Para agregar, además de ciertas performances como el Siluetazo, Longoni, dijimos, habla de ciertos grupos que intervienen artística y políticamente con escraches. En este sentido, la autora comenta sobre la utilidad de estos:

> Entonces, eso me hizo pensar mucho a mí respecto de cómo el escrache no es un procedimiento en sí mismo progresivo o vinculado a una memoria activa o productor de condena social en medio de la mayor impunidad judicial y política, sino que tuvo que ver con esas condiciones excepcionales, coyunturales como dice una de las tesis del colectivo situaciones pero no se puede repetir con esas mismas connotaciones *in eternum.* Sería algo así como lo que se dice siempre del arte de vanguardia, en la medida que empieza a repetirse ya deja de producir ese extrañamiento esa capacidad de sorpresa o esa eficacia. Me parece que hay que pensar el escrache en esas condiciones coyunturales, históricas muy precisas con esos sujetos que se involucraron allí... (Longoni, 2010: 20).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La teoría artística de Rancière

La teoría de Rancière en *El espectador emancipado* describe muy bien esta relación entre artista y espectador-receptor-interpretador de la obra en cuestión. En ese texto, el autor nos advierte sobre la pasividad del espectador y la necesidad de su emancipación; en otras palabras, que este último desaparezca y se convierta en un concurrente activo de la obra. De hecho, el autor discute el presupuesto que asume la inactividad del espectador, puesto que, igual que el alumno frente al maestro, el espectador de una obra mira, observa, escucha, interpreta, piensa, es decir, también actúa. De esta manera, cada uno en su rol, ya sean los trabajadores del producto artístico final o los espectadores, se vincula mediante una interrelación permanente que está mediada por un objeto externo: la obra artística.

Ser consciente de eso, de la existencia de las tres partes (trabajadores, público y obra) y de su interrelación a partir de la acción continua e influenciada por las experiencias y saberes previos y variados de los distintos sujetos, es poner en práctica la idea del teatro como un ejercicio comunitario. Por eso el autor nos habla de la emancipación del espectador, esto es: desestima la idea de que es necesario "poner a actuar al espectador" por la propuesta teórica donde el actor nunca dejó de actuar, así que, más que quitarlo de una postura pasiva, lo único que hay que abolir es la barrera que separa "espectadores de actores" entendidos desde la diferencia "pasivos o activos". Dicho de otro modo, la emancipación del espectador funciona siempre que se lo conciba ontológicamente como otro sujeto activo de la comunidad.

Una vez emancipado el espectador, es cuando se puede efectivizar la idea de un arte transformador. En otras palabras, la transformación social que se pueda realizar a través del arte será una vez que se desentienda el afán por llenar de contenidos políticos (utilizando el arte como mediador) las cabezas de los espectadores entendidos como pasivos, en palabras de Freire, como si fueran vasijas vacías, por la idea de que el espectador no solo está actuando, sino que interpretará la metáfora de la obra (si es que esta la tiene) a partir de sus experiencias previas pasadas.

En el caso de que la obra que pretenda mandar un mensaje político directo y los sujetos absorban el comunicado cual si fueran esponjas, lo único que conseguirán, en realidad, es el aplauso de quienes ya los apoyan y el rechazo de los que no lo comparten, es decir, no habrá transformación social efectiva. Esta se confirmará a través de una verdadera batalla cultural que abra nuevas puertas, nuevas visiones, interpretaciones de varias experiencias, y que estas confluyan y se enriquezcan para poder cambiar la historia. Por eso mismo, Rancière concluye el primer capítulo del libro *El espectador emancipado* de la siguiente forma:

> Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, lo que se

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la "historia" y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores (Rancière, 2010: 28).

Para entender, entonces, la concepción que tiene Rancière sobre el arte político, encontramos una explicación breve en el tercer capítulo del libro que ya citamos, en una reseña escrita por Ana Bugnone que consideramos eficaz para entender la propuesta teórica del autor:

> Es posible que el tercer capítulo, "Las paradojas del arte político", sea la exposición más acabada de su visión acerca de la relación entre arte y política y su particular teoría de la estética. Propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad, así como su contracara, la oposición entre autonomía del arte y arte político. Desarrolla, así, una forma novedosa de pensar la historia del arte, aunque no atada a una clasificación cronologicista, e identifica tres diferentes regímenes de identificación del arte: uno representativo-mimético, en que el autor transmite un mensaje a través de su obra a un público dispuesto a actuar en función del mismo; otro archiético, en el que el arte es la propia comunidad en acción, suprimiendo el arte en ella; y finalmente, el régimen estético, en donde no hay ningún mensaje que transmitir, y en el que el arte opera por una disyunción, una separación radical entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendido. Es este último, basándose en la propuesta de Schiller, el que Rancière propone para pensar los modos por los cuales pueden interrumpirse las coordenadas normales de la división de lo sensible, dando lugar a su reconfiguración. Así, arte y política están emparentados pero no porque el arte constituya un nosotros, como lo hace la política, sino porque ambos son formas de disenso frente al orden que llama "policial" (Bugnone, 2011: 1).

De esta manera y bajo esta propuesta, el autor explica la relación entre las nociones de 'el mundo de lo real' (que, según él, no existe como tal, sino en tanto configuración de ciertos consensos que programamos según ciertos pensamientos, sensaciones, percepciones e intervenciones) y la 'ficción'[3] (entendida como espacio de construcción de aquello que trascienda lo visible, lo esperable y razonable).

> Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre

3 Noción que podría interpretarse en términos de un modo de realización artística entre otros. Dentro de ellos, previamente ya mencionamos un primer ejemplo que se relaciona directamente con la ficción: el de la metáfora. A su vez, otro autor que trabaja el concepto de ficción de esta forma es Juan José Saer en *El concepto de Ficción* (1997). Argentina, Espasa-Calpe.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan, lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de los datos comunes es también un trabajo ficcional. Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte (...) contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas del "sentido común", formas de un sentido común polémico (Rancière, 2011: 77).

Sin embargo, el autor reconoce que la discusión no es pensar la historicidad o la ficción en términos de una filosofía sobre lo que es real y lo que no, sino que, por el contrario, se trata de un análisis filosófico e histórico desde una construcción *epocal* donde se separan distintos regímenes según las distintas construcciones y separaciones de lo sensible. Es por eso que en el mundo posmoderno, donde las grandes fronteras disciplinares de la época de Platón se han quebrantado, el autor califica a la performance como posible "en el contexto contestatario del arte de la acción escénica" (Rancière, 2000: 4).

Performance feminista en Tucumán

El caso que elegimos tratar es el de una polémica performance que se dio el 8 de marzo pasado en la Catedral de San Miguel de Tucumán en el marco del Paro Nacional de Mujeres. Esta performance, organizada por el colectivo Socorro Rosa Tucumán, consistía en una mujer que interpretaba el papel de la Virgen María y, con la ayuda de otras mujeres de caras tapadas, simulaba un aborto mientras todas rezaban:

> En Tucumán la virgen abortó en la catedral al patriarcado, la heterosexualidad obligatoria y a los mandatos de esta sociedad represora y exigió a todos los misóginos de esta provincia medieval que saquen su imagen de las maternidades, que no prohíban mas abortos en su nombre, que ella, tirando este aborto en la cara de monseñor Zecca, ese feto podrido, engendrado únicamente por el sistema violador que nos obliga a la maternidad forzosa renuncia a todos los altares y todas las estampitas y se une a las aborteras terroristas para gestar de ahora en mas sólo abortos cuidados. Ameu! (Socorro Rosa Tucumán, como se cita en *El Intra*, 2017: https://goo.gl/xRsp8c).

Esta actividad artística se viralizó por los medios de comunicación, por redes sociales varias y por una denuncia del mismo monseñor Zecca (este último, repudiando el hecho y convocando a una contramovilización "por la vida y la familia"). Esto trajo como resultado un aluvión de opiniones respecto

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

a la actividad performática y fotos de esta, lo cual despertó una cruda polémica entre quienes se expresaban en defensa de la intervención artística (sobre todo, advirtiendo la complicidad de la Iglesia con la opresión femenina, los múltiples abusos y el desentendimiento en los problemas que se debaten en torno a la lucha por el aborto) y quienes la repudiaban (al interpretar la performance como una ofensa a la Virgen, a la institución católica, a los creyentes y a la dignidad de la mujer).[4] Sumado a eso, hubo opiniones que rechazaban los dos extremos.

Sin embargo, los medios de comunicación, en general, polarizaban la discusión como "feministas frente a Iglesia". De este modo, queda descartada la recepción de la performance por parte de cualquier persona que no pertenezca a ninguno de esos grupos. Así, consiguieron desviar la problemática sobre la discusión artística y se concentraron en conflictos que ya vienen ocurriendo entre feministas y la derecha conservadora de Tucumán. Es más, en muchas de las publicaciones mediáticas, y a partir de este hecho, surge recordar los casi 900 días que pasó Belén presa tras haber sufrido un aborto espontáneo. A su vez, las mujeres que participaron de la actividad fueron localizadas por las redes sociales y hostigadas: las amenazaron con "violarlas", "empalarlas", y se vio en riesgo su salud, su vida, su trabajo, etcétera. A su vez, algunos medios de comunicación, como *El Intra*, potenciaron el conflicto. En este caso particular, por ejemplo, el título de la nota solamente resalta la indignación que produjo la muestra artística (y no las persecuciones que le siguieron) y afirmaba que "en el Día de la Mujer, miles de personas se movilizaron en todo el país para exigir un freno a los femicidios y a la violencia machista. En Tucumán, sin embargo, se colaron algunas críticas hacia la inflación, los despidos y algunas políticas del Gobierno Nacional" (*El Intra*, 2017: https://goo.gl/xRsp8c). No obstante, es sabido que las protestas por recortes presupuestarios y políticas de ajuste de parte del gobierno de turno no se dieron solamente en Tucumán (en el marco de la marcha de Ni Una Menos) ni tampoco se dieron solo ese día. Además, resulta alarmante que estos medios de comunicación reproduzcan la idea de que las políticas de ajuste y las problemáticas de género no tienen relación cuando, en realidad, en estos casos, se le pide al Estado intervención y, con eso, inversión en políticas públicas para atender a víctimas, para efectivizar estadísticas oficiales que permitan controlar el aumento o la disminución de los casos, entre muchas otras cosas.

Más allá de eso, otros medios también resaltaron declaraciones de otros organismos que se manifestaron en defensa de las artistas militantes. Ahora bien, en una nota publicada en *Página 12* por Mariana Carbajal, aparece la pregunta: "... ¿es la performance lo que estamos debatiendo?" (Díaz Fernández,

4 Lo que es llamativo es que ninguno de los varios portales comunicativos en los que investigamos la temática habla de las reacciones de rechazo que ha generado también esta performance en mujeres que han pasado por un aborto, porque dicen que no lo recuerdan como un momento sonriente (como sí expresa la protagonista de la performance), porque les parece una imagen demasiado fuerte dadas sus experiencias vividas, porque pasar por un aborto "no es joda" dijo una mujer con la que hablaba del tema hace poco, que, aun repudiando la intervención, vivió un aborto y apoya su legalización.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

como se cita en Carbajal, 2017: https://goo.gl/hZvKbG). Consideramos, según todo lo dicho hasta ahora, qué es a esa pregunta a la que hay que atender. Entonces, es claro que el debate sobre los "modos de expresarse artísticamente" se superó rápidamente y todo el conflicto desatado después fue el desarrollo de enfrentamientos que no son para nada nuevos: los defensores de las causas feministas repudiando a la Iglesia en relación a su complicidad con la sumisión y explotación de las mujeres y, por el lado contrario, la institución católica y sus seguidores rechazando la lucha feminista desde sus consignas de amor y cuidado a la familia y respeto a la vida.

Ahora bien, no hay que olvidar que este es el resultado de la performance en la iglesia tucumana del 8 de marzo pasado. Pero ¿era esto lo que buscaba el colectivo? Es decir, ¿cuál era el objetivo?, ¿escrachar a la Iglesia?, ¿convencer a los que no están convencidos de la necesidad de legalizar el aborto?, ¿ajusticiar con el escrache la complicidad de la Iglesia frente a tantas violaciones y femicidios resultados del patriarcado?, ¿aportar a la transformación social por un mundo donde mujeres no mueran por ser mujeres, ni tampoco por ser pobres y no poder pagar un aborto seguro, donde podamos elegir sobre nuestros cuerpos y relaciones sin temor a ser violadas? Entonces, repetimos: ¿cuál es el objetivo?

En realidad, para este trabajo, analizando este caso específico, no importa saber la respuesta; sin embargo nos parece fundamental plantear la pregunta; no para señalar con el dedo o para "concientizar sobre lo que debe o no ser arte", sino para preguntarnos, en futuros casos, qué buscamos. Sin importar ya cuál fue la intención inicial de este colectivo, lo cierto es que, en términos de debate, no se avanzó muchos más: quienes ya acompañaban salieron en su defensa y quienes no acompañaban repudiaron el hecho. A su vez, tampoco se encontró en las discusiones nada nuevo, es decir, se debatieron los temas que se vienen tratando entre esos grupos hace rato.

Reflexiones finales

En conclusión, podemos resaltar varios puntos centrales. Por un lado, recordar que esta ponencia no intenta dar una opinión acerca de la intervención artística en la iglesia de Tucumán, sino tomarla a ella y a la polémica discusión que se desprendió de ahí como un caso para pensar las teorías artísticas de un arte revolucionario latinoamericano en relación a la propuesta de Rancière. Es decir, suponiendo que se quiere efectivizar una performance con el fin de concretar una transformación social revolucionaria, no hay que desatender a la idea de que los espectadores que la observen "actuarán": al observar, al escuchar o al analizar el trabajo, y llegarán a distintas interpretaciones según sus variadas experiencias previas. Es por eso que quedará en la responsabilidad de los artistas jugar con ciertas técnicas (como puede ser la metáfora o la ficción, entre otras) para armar nuevos debates, generar dudas, hacer apa-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

recer nuevos problemas que den lugar a una transformación social. En otras palabras, no intentar trasladar un mensaje acabado de "cómo son las cosas" para generar "conciencia", sino profundizar la discusión, abrir nuevas puertas y visiones y poder así generar las bases para la revolución.

De esta manera, creemos que queda claro que la performance que mencionamos como ejemplo, en realidad, parecería intentar hacer una "bajada de línea" al omitir las posibles recepciones de espectadores que no participen de militancia feminista o que estén integrados a ciertos grupos que responden a la Iglesia, o una mujer que haya experimentado un aborto y hoy en día siga guardándolo como tabú, entre otros casos.

Por otro lado, tampoco se puede desconocer la conflictividad que hace tiempo vienen teniendo estos grupos feministas con la Iglesia en Tucumán. Por eso mismo, no nos proponemos opinar, pero sí advertir que, fuera del conflicto, existe un público muy grande (sobre todo hoy, cuando cada vez son más cosas las que se difunden y reproducen tecnológicamente), con variadas experiencias, que no necesariamente incorporará el mensaje que se intenta (o parecería intentar) comunicar la performance.

Además, consideramos pertinente destacar otra performance feminista que ocurrió en este último tiempo, que puede funcionar como ejemplo opuesto al que desarrollamos. Esta otra performance es la que se llevó a cabo en el mes de mayo del 2017 en el Congreso de la Nación en Ciudad de Buenos Aires. Consistió en un grupo grande de mujeres que se desvistieron hasta quedar desnudas y se apilaron en una especie de montaña humana (lo cual, a nosotros, personalmente, nos remitió directamente a las imágenes de cuerpos muertos apilados en distintos campos de concentración). Detrás de esa imagen corporal, había un cartel enorme que decía: "Femicidio es Genocidio". En este sentido, creemos que estas mujeres logran instalar una discusión (en un contexto donde los distintos grupos feministas en Argentina exigen la implementación de la Ley de Emergencia de Género) donde, si entendemos el 'genocidio' como exterminio de una "raza" o, más bien, de un grupo específico que se caracteriza por determinadas características, y si, a su vez, entendemos el 'femicidio' como una problemática que atenta específicamente contra la vida de las mujeres, podríamos concebirlo como un genocidio; en este caso, de mujeres por ser mujeres.

De esta manera consiguen impactar al público con una imagen metafórica que representa la masividad de las mujeres muertas en estos casos en una forma que remite a la imagen típica de los campos de concentración, de modo que queda clara la propuesta conceptual de la performance y, sobre todo, la problemática social. A su vez, técnicamente recurren al desnudo, la cual es una técnica artística utilizada hoy dentro y fuera de los teatros, galerías, cines, kioscos de revistas, carteleras, etcétera, como así también hace siglos atrás y hasta en continentes mayormente reconocidos como "civilizados", como el caso europeo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En conclusión, hemos visto dos ejemplos que comparten espacios de lucha en la problemática de género, pero cuyas estrategias artísticas consideramos que se presentan de manera distinta. Lo principal, en este sentido, es recordar la relación entre arte y política propuesta por Rancière y el rol que ocupan aquellos a quienes con el arte en acción mostramos nuestra denuncia o nuestros deseos.

Bibliografía

Acha, Juan. 1979. *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción.* México, Fondo de Cultura Económica.

Bugnone, Ana. 2011. *Jacques Rancière. El espectador emancipado.* Buenos Aires, Manantial. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Bugnone, Ana – Clarisa Fernández – Verónica Capasso – Federico Urtubey. 2016. "¿Cómo investigar prácticas artísticas desde las ciencias sociales? Algunas reflexiones epistemológicas y metodológicas", en *Cuarto Congreso Internacional "Artes en Cruce": Constelaciones de sentido*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6418/ev.6418.pdf

Carabjal, Mariana. 2017. "La contraofensiva", en *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/25229-la-contraofensiva

Carpani, Ricardo. 2010. *Arte y militancia*. Buenos Aires, Continente.

————. 2011a. *Arte y revolución en América Latina.* Buenos Aires, Continente.

————. 2011b. La política en el arte. Buenos Aires, Continente.

El Diario 24. 2017. "La intervención artística por el aborto legal da que hablar y genera polémica en todo el país". En *El Diario 23.* Recuperado de http://www.eldiario24.com/nota/tucuman/395107/intervencion-artistica-aborto-legal-da-hablar-genera-polemica-todo-pais.html

El Intra. 2017. "Indignación y repudio en Tucumán por agrupación que parodió a la Virgen María abortando", en *El Intra*. Recuperado de http://www.elintra.com.ar/sociedad/2017/3/9/indignacion-repudio-tucuman-agrupacion-parodio-virgen-maria-abortando-10246.html

El Tucumano. 2017. "Polémica: SADOP repudió la performance sobre el aborto realizada en el Día de la Mujer". En *El Tucumano*. Recuperado de http://www.eltucumano.com/noticia/238428/polemica-sadop-repudio-performance-sobre-aborto-realizada-dia-mujer

Féral, Josette. 2017. "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo". En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 7*(10-11), 25-50. Recuperado de http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2525

Infobae. 2017. "Tucumán: la Iglesia repudió una parodia a la Virgen durante la marcha de mujeres". En *Infobae*. Recuperado de http://www.infobae.com/sociedad/2017/03/09/tucuman-la-iglesia-repudio-una-parodia-a-la-virgen-durante-la-marcha-de-mujeres/

La Gaceta. 2017. "Las redes sociales arden con la polémica que generó la performance de la marcha de mujeres". En *La Gaceta*. Recuperado de http://www.lagaceta.com.ar/nota/721472/actualidad/redes-sociales-arden-%20polemica-genero-performance-marcha-mujeres.html

La Tinta. 2017. "La performance 'agresiva' contra la dignidad de la mujer, ¿el patriarcado no?". En *La Tinta. Periodismo hasta mancharse*. Recuperado de https://latinta.com.ar/2017/03/la-performance-agresiva-contra-la-dignidad-de-la-mujer-el-patriarcado-no/

Longoni, Ana. 2005. *"¿Tucumán sigue ardiendo?".* Recuperado de https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/longoni-arde.pdf

————. 2009. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches", en *Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria*, UNLP. La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches/

————. 2011. "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década", en *Poéticas Contemporáneas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Kartum, Mauricio, 2016. citado en Díaz, Juliana, "Un ensayo para escuchar a Calibán", en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9173/ev.9173.pdf

Rancière, Jacques. 2011. *El espectador emancipado.* Buenos Aires, Manantial.

————. 2009. *La división de lo sensible. Estética y política.* Recuperado de https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-Rancière-la-division-de-lo-sensible1.pdf

Riva, Manuel. 2017. "Tucumán: polémica por una performance artística durante la marcha de mujeres". En *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/tucuman-polemica-performance-artistica-marcha-mujeres_0_BkohNIlox.html

Schechner, Richard. 2017. "Cómo performar el siglo XXI". En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 7*(10-11), 11-23. Recuperado de http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2524

Taylor, Diana - Marcela Fuentes. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de cultura económica.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Villalobos, Álvaro. 2017. "Teatro y performance: (Des)encuentros". En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 7*(10-11), 51-68. Recuperado de http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2526

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La pieza teatral y la deconstrucción del género. Hacia una lectura estética desde la teoría *queer* y el feminismo marxista

Iván Paz (FFyL-UBA)
ivanpaz@live.com.ar

1. El marxismo y lo *queer*, el arte de la subversión

1.1 Del marxismo clásico al feminismo socialista

Desde sus orígenes, el marxismo clásico, a través de su teoría de la lucha de clases y sus manifiestos sobre el comunismo, no olvidó mencionar el rol que las mujeres deberían representar en la revolución del socialismo. Muy resumidamente, todo tratamiento desde el marxismo de la posición de la mujer parte de la relación de la mujer con el sistema económico, y no de la relación de la mujer con el hombre, suponiendo que esta última quedará explicada en su análisis de la primera: en este sentido, la liberación de la mujer debe partir del hecho de que ella se convierta en una trabajadora y que se una al hombre en la lucha contra el capitalismo. Sin embargo, pareciera ser importante, más que aquello que el marxismo menciona, lo que el propio marxismo olvidó. El proceso descriptivo de Marx del surgimiento de las sociedades capitalistas, bajo la idea de que existió un período de acumulación primitiva, es extremadamente limitado en tanto ignora la lógica capitalista de situar bajo la tutela del Estado al cuerpo de las mujeres. Dicha lógica ve la procreación como un aspecto fundamental para la reproducción de la fuerza de trabajo: en este sentido, considera que los cuerpos de las mujeres son convertidos en máquinas para la producción de trabajadores, lo cual explica la existencia de leyes violentas contra las mujeres.

En este contexto, si bien no nos adentraremos en las contradicciones internas del comunismo, consideramos que explicitarlas es un buen punto de partida para presentar la teoría feminista de Aleksandra Kolontái, comunista revolucionaria y destacada política y teórica marxista rusa, primera mujer en ocupar un puesto jerárquico en la *Sovnarkom*, la institución de Gobierno formada por el Segundo Congreso Panruso de los Soviets en el transcurso de la Revolución de Octubre en 1917. Kolontái (2011), afirmaba que "las condiciones y las formas de producción han subyugado a las mujeres durante toda la historia de la humanidad, y las han relegado gradualmente a la posición

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de opresión y dependencia en la que la mayoría de ellas ha permanecido hasta ahora", parte de un análisis de la relación entre comunismo y familia (siguiendo, probablemente, los lineamientos que Engels había propuesto sobre el tema), a través del cual pone de manifiesto su intención de sustituir a la familia por un Estado socialista que se hiciera cargo de los roles domésticos. Si bien en el presente trabajo ahondaremos más en sus teorías sobre la nueva mujer y el amor como afecto, no deja de tener importancia, a la luz de los aportes del marxismo clásico, la contribución de la autora respecto del rol de la mujer y la subversión en el contexto de la Revolución rusa, tanto de los roles de género como del lugar que ocupaban las instituciones burguesas. En este sentido, siguiendo la afirmación de que "para llegar a ser verdaderamente libre, la mujer debe desprenderse de las cadenas que le arroja encima la forma actual, trasnochada y opresiva, de la familia" (Kolontái, 2011), pondremos en cuestión la historia de los problemas sexuales, su crisis, su ética y los límites que nos presenta (además del desafío que nos impone) la noción de 'femeneidad'.

1.2 Teoría *queer*, tecnologías de género y el teatro de la subjetividad

Siguiendo esta línea, consideramos que, desde los estudios *queer*, Teresa de Lauretis propone la categoría de 'tecnología de género' como forma de definir cómo es que las mujeres, en tanto sujetos históricos y sociales, son engendradas realmente por las relaciones sociales. Tomando el concepto de 'tecnología' de la teoría de Foucault, partiendo de la idea de que las prohibiciones y las reglas producen relaciones sociales, la autora propone una oposición entre las categorías de género y sexo en un juego de equivalencias que equipara el sexo a lo biológico y el género a lo cultural, lo cual le permitirá otorgarle a su noción de 'tecnología de género' un carácter indudablemente dinámico. De Lauretis (2000: 54) define al género como un "complejo de costumbres, asociaciones, percepciones y disposiciones que nos generan como mujeres", y afirma que "la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación" (39); por lo tanto, las tecnologías de género están ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones que son capaces de crear significado en la producción de sujetos, sean hombres o mujeres. El género, en este sentido, al igual que las diferencias sexuales, son efecto de representaciones y prácticas del discurso. Proponemos, respecto a su teoría, recuperar su concepción de 'género' no como un hecho acabado sino como un proceso, es decir, un conjunto de fenómenos sociales capaces de producir hombres y mujeres. Sin embargo, también propondremos un desafío a su teoría a través de la presunción de que las tecnologías de género actúan no solo en el ámbito discursivo, sino también en el condicionamiento de la auto-percepción, la construcción propia de la identidad y el colapso del binarismo y la naturalización de la heterosexualidad a través de entender al género, según Judith Butler, como el resultado de un proceso mediante el cual

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

las personas recibimos significados culturales, pero también los innovamos. Partiendo de pensar que "si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo" (Butler, 2007: 54), entendemos que elegir el género significa que una persona interprete las 'normas de género' recibidas de tal forma que las reproduzca y organice de nuevo (Butler, 2007).

En resumen, el recorrido teórico que propusimos hasta aquí funcionará como forma de periodización de la crítica estética que propondremos, a través de la pieza teatral, respecto de las construcciones de género. Como hemos visto, nuestro recorrido está signado por saltos y lecturas comparadas entre tradiciones lejanas: partimos de la mención de aquello que el marxismo clásico olvida para proponer una relectura del feminismo socialista a la luz de la subversión de las mujeres en la vida que plantea Kolontái, para así poder dar un salto histórico y teórico aún mayor y llegar a los conceptos de la teoría *queer* que nos permiten pensar que no solo las mujeres, sino todos los géneros, funcionan como constructos socioculturales y, en ese sentido, son susceptibles de ser deconstruidos por la crítica.

Ahora bien, llegados a este punto podríamos preguntarnos si el teatro puede funcionar como reducto en el que dicha crítica sea llevada a cabo: nuestra respuesta, evidentemente, es afirmativa. Siguiendo la teoría de Jorge Dubatti (2007), consideraremos que "vamos al teatro a construir, expectar y experimentar-vivir subjetividad(es). La zona de experiencia que constituye el teatro es un espacio de subjetivación, en términos de Félix Guattari una 'máquina de producción de subjetividad'" (161). De esta manera, un 'teatro de la subjetividad' instala, en su práctica, un campo de verdades subjetivas cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten: el teatro se convierte así en una zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, por fuera de aquellas producidas por el *statu quo*, que puede, a través de su propia autonomía, vincularse con otras presencias constitutivas de lo real. Es este el aspecto de la pieza teatral que proponemos tomar como punto de partida para pensar una crítica estética a la deconstrucción del género, y también para articular las piezas teatrales con las teorías que resignifican los roles de género y nos presentan desafíos a la hora de pensar nuevas categorías identitarias de pensamiento.

2. Performatividades y constructos: el género como puesta en escena

2.1 Los alcances de la crítica estética en el teatro de la subjetividad

Pensar que el teatro funciona como espacio en el que se plantean estrategias discursivas, artísticas y performativas como crítica aguda a los roles de género no es algo novedoso, ni siquiera original. De hecho, si nos dirigimos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

hacia el género musical, podemos pensar inmediatamente en dos casos paradigmáticos de piezas teatrales que funcionan como crítica estética al *statu quo: Spring Awakening y The Rocky Horror Show*. En el primer caso, la obra musical de Wedekind plantea, controversialmente, preguntas punzantes acerca de las identidades sexuales, de los despertares del deseo y las situaciones límite a las que nos lleva una política educativa (sexual y reproductiva) de la ignorancia. Partiendo de un equívoco relato sobre la gestación en la mujer, la escalada de violencia entre el descubrimiento y el devenir de la sexualidad nos permite preguntarnos acerca de los lugares normativos que ocupan las instituciones en el desarrollo sexual de las juventudes a lo largo del tiempo.

De la misma y a la vez distinta manera, el musical de culto de O'Brien, *The Rocky Horror Show*, da lugar a plantear preguntas acerca del verdadero alcance de las identidades, las posibilidades de que estas sean inventadas, creadas o inducidas, y las formas en que los vínculos (de amor, afecto, de odio, e incluso el de la institución misma del matrimonio) pueden ser pervertidos y reconfigurados a través de las figuraciones de la comedia.

Consideramos que en ambos la pragmática del acontecimiento teatral nos permite observar casos de lo que –siguiendo a Dubatti– podemos denominar como 'gramática de los vínculos'. En este sentido, dentro de la *poíesis*, "el teatro (o teatralidad poiética) se constituye en matriz estructural diferenciable de otras matrices estructurales poiéticas (...) por su pertenencia a la cultura viviente, por las acciones corporales como medio y materia de la *poíesis*" (Dubatti, 2007: 179). Con esto queremos decir, siguiendo los lineamientos del 'teatro de la subjetividad' que planteamos anteriormente, que la construcción inmanente o *poiética* de la subjetividad es una pieza clave del sistema interno de la pieza teatral, la cual instala concepciones subjetivas desde cada uno de los niveles textuales de la pieza y en su interrelación: su historia, articulación, sus acontecimientos ficcionales, los personajes, lo que se dice y lo que se cuenta.

El teatro es subjetividad en la construcción misma de la poética, y los casos paradigmáticos que mencionamos funcionan, a nuestra consideración, como punto de partida para pensar en una crítica estética a la deconstrucción de las identidades, más bien humanas antes que sexuales o de género. De esta manera, proponemos tomar dichas articulaciones en torno a la subjetividad de la poética teatral y, partiendo de nuestros casos paradigmáticos, analizar la obra teatral *Flesh*, de Kaushik Boshe, en tanto expresión performativa y metateórica de lo que consideramos que es una deconstrucción de los roles y las identidades de género a través de la lectura que el guion nos propone de la obra literaria *The Pregnant King*, así como también a través de la presentación de los personajes, la trama, la puesta en escena y el metamensaje político y emancipatorio.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

2.2 *Flesh*: del conflicto deseo/destino a la idea de género

Si bien los musicales que hemos seleccionado como casos paradigmáticos nos permitirían elaborar una crítica extensa sobre la deconstrucción del género y sus alcances, consideramos que una obra como *Flesh*, librada de aires de culto o ríos de tinta que corran tras ella, nos permitirá dar lugar a la crítica estética que nos propusimos hacer, en el comienzo, a través de los diagramas del feminismo socialista y la teoría *queer.* Basada en el *best seller* literario del aclamado autor Devdutt Pattanaik, el guion de *Flesh* toca de cerca el complejo problema de la construcción de las identidades de género a través de una problemática inversión de las categorías y los roles sobre los que ella se sustenta. Ficticiamente basada en una historia del *Mahābhārata*, un extenso texto épico-mitológico de la India que data del siglo III a. C., *Flesh* se propone narrar la historia de Yuvanashva, un rey sin descendencia que accidentalmente bebe una poción mágica destinada a lograr que sus reinas puedan embarazarse y concebir. La pregunta que surge inmediatamente, y sobre la cual el guion se sustenta implícitamente, es si el protagonista se convertirá en el padre o la madre de la criatura por nacer. En este sentido, si lo biológico es destino, si el género es aquello que define los roles y las obligaciones de los individuos, ¿cómo logra nuestro protagonista poner todas estas consideraciones en perspectiva, y todas las disrupciones en orden? El viaje de Yuvanashva en la lucha por determinar su verdadera identidad, la cual es puesta en jaque a partir de un episodio totalmente accidental, constituye nuestro punto de partida para pensar al teatro de la subjetividad como campo de nuestra crítica estética.

Retomando las reformulaciones del marxismo clásico que encontramos en la teoría del feminismo socialista de Kolontái, consideramos que *Flesh* podría constituir un campo de crítica y aplicación de la teoría que nuestra autora llama 'amor libre'. Para Kolontái, el desafío es ir más allá de la crítica de las burguesas a la doble moral en la que se sustentan las relaciones en la sociedad capitalista. A partir de la reivindicación del derecho a amar libremente, en una sociedad donde el matrimonio por conveniencia era la práctica más habitual en todas las clases sociales, las burguesas más liberales planteaban la necesidad de un 'amor libre', un concepto utópico que debía caracterizarse, según la autora, por negar los principios de propiedad, y que debía basarse en el respeto a la individualidad y la libertad del otro. En este sentido, el deber-ser del amor es rechazar la subordinación de la mujer dentro de la pareja y la hipocresía de la doble moral burguesa. ¿Es posible –se pregunta la autora– un amor tal en la sociedad capitalista y patriarcal? En una de sus más características alocuciones, Kolontái afirma:

> En vez de la familia de tipo individual y egoísta, se levantará una gran familia universal de trabajadores, en la cual todos los trabajadores, hombres y mujeres, serán ante todo obreros y camaradas. Estas serán las relaciones en-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> tre hombres y mujeres en la Sociedad Comunista de mañana. Estas nuevas relaciones asegurarán a la humanidad todos los goces del llamado amor libre, ennoblecido por una verdadera igualdad social entre compañeros, goces que son desconocidos en la sociedad comercial del régimen capitalista. ¡Abrid paso a la existencia de una infancia robusta y sana; abrid paso a una juventud vigorosa que ame la vida con todas sus alegrías, una juventud libre en sus sentimientos y en sus afectos! (Kolontái, 2002).

En este sentido, consideramos de vital importancia que *Flesh* no solo explore la naturaleza compleja de los roles de género, sino que lo haga a la luz de una profunda perspectiva del *dharma*, su rigidez y su fluidez, la naturaleza dinámica de la materia y la naturaleza estática del alma, su simbolismo y sus teorías sobre la imperfección de la condición humana. En los tiempos en los que vivimos actualmente, la intolerancia hacia todo aquello que no esté diagramado conforme a la convención es amparada con violencia y, en muchas ocasiones, a través de la propia ley. Consideramos que son necesarios, así, desafíos al orden establecido, a las instituciones normativas y a las perspectivas que estas tienen de un concepto de 'normalidad', los cuales pueden ser dados también en su forma más pura a través del arte.

Retomando nuestro análisis, en el guion de *Flesh* encontramos una sugestiva escena en la que nuestro protagonista, el rey Yuvanashva, dialoga con su madre respecto de la imposibilidad de luchar en la batalla de Kurukshetra debido a la prohibición que ella, Shilavati, le impone, dado que aún no ha logrado concebir a un heredero. Como sabemos, no es ajeno a la realidad ni a la literatura basada en las aristocracias monárquicas que las familias reales deban anteponer a sus propios deseos el deber de mantener vivas a las dinastías. En este sentido, continuando con el relato, la siguiente escena que nos presenta la obra es la del rey Yuvanashva que busca la ayuda de dos *siddhis*, Yaja y Upayaja, quienes elaboran para él, ritual mediante, una pócima que permitirá que sus reinas (cualquiera de sus tres esposas) quede embarazada, lo cual le permitirá a él combatir en la batalla.

Antes de avanzar en la argumentación, podríamos preguntarnos, siguiendo a Kolontái, qué podría implicar el hecho de que la principal disyuntiva del comienzo de la obra esté basada, pura y exclusivamente, en la necesidad de que una mujer se convierta en madre: ¿qué ocurre con esta situación a la luz de la teoría del 'amor libre'? Kolontái plantea que, en una sociedad libre de toda explotación, las mujeres han de ser descargadas de los trabajos domésticos y, sobre todo y hasta donde sea posible, de la reproducción de la especie. La socialización de las tareas propias del ámbito privado y doméstico, así como la redefinición de la maternidad, son tareas inaplazables para la revolución:

> ... varias mujeres progresistas y pensadores sociales consideran la unión matrimonial sólo como un método de producir descendencia. El matrimonio en sí mismo, sostienen, no tiene ningún valor especial para la mujer: la maternidad es su propósito, su objetivo sagrado, su misión en la vida (Kolontái, 2011).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En este sentido, *Flesh* pareciera estar bien orientada en sus contradicciones desde el comienzo, en tanto la obligación que el protagonista siente respecto de la paternidad debe trasladarse, sin duda, a un mismo estadio para cualquier mujer que sea víctima de su poción. Kolontái (2011) afirma que:

> ... luchando por romper los falsos prejuicios que marcan a una mujer por dedicarse a una actividad natural –el dar a luz a un hijo– porque la actividad no ha sido santificada por la ley, las luchadoras por el derecho a la maternidad han doblado el palo en la otra dirección: para ellas, la maternidad se ha convertido en el objetivo de la vida de una mujer (Kolontai, 2011).

¿Qué ocurre en nuestra obra con aquellas mujeres a las que se les asigna, incluso contra su propia (o en desconocimiento de) su propia voluntad, el rol sagrado de la maternidad? Ahora bien, antes de responder dicha pregunta, *Flesh* nos plantea una absoluta reversión de los términos en los que podemos deconstruir el rol de la mujer-madre y del género en general: ¿qué ocurre en el caso de un hombre, un rey embarazado? Luego de beber la poción destinada a sus mujeres, nuestro protagonista encauza el resto de la obra a una lucha interna como telón de fondo de la búsqueda de su propia identidad. ¿Podríamos considerar, en este caso, que la lucha de Kolontái contra la institución de la familia también sería pertinente? Alejándonos más de ella en el tiempo, el trabajo de Teresa de Lauretis sobre las tecnologías nos presenta una definición de lo que es, según ella, el género:

> El término género es, en efecto, la representación de una relación, ya sea que pertenezca a una clase, a un grupo o a una categoría. El género es la representación de una relación, o, si puedo, por un momento, entrometerme con mi segunda proposición, el género construye una relación entre una entidad y otras entidades que están constituidas previamente como una clase, y esa relación es de pertenencia (De Lauretis, 2000: 43).

En este sentido, siguiendo a la autora, consideramos que las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como categorías a la vez complementarias y mutuamente excluyentes, constituyen para cada momento y lugar un sistema de género simbólico, o de significados, que correlaciona al sexo con contenidos culturales de acuerdo a valores sociales y jerarquías. En este sentido, el lugar que ocupa la 'mujer-madre' en la crítica de Kolontái está prefigurado por categorías de género que, en la teoría *queer*, funcionan como representaciones. Ahora bien, a diferencia de De Lauretis, más que construir nuestras propias versiones de género, Judith Butler insiste en que hay que desarrollar una estrategia para desnaturalizar los cuerpos y resignificar las categorías corporales. Así, *Flesh* se constituye como un excelente punto de partida para pensar la teoría de la performatividad, en tanto "el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

prácticas reguladoras de la coherencia de género" (Butler, 2007: 84). De esta forma, la lucha de nuestro protagonista pareciera ir de la mano con lo que en la teoría de Butler son las condiciones del travestismo, ya que no hay coherencia ni contigüidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo.

Cobra sentido de importancia la referencia que hay en la obra en relación a los preceptos del *dharma* que hemos mencionado anteriormente, en tanto está presente constantemente la cuestión, en relación a la definición del género, respecto a la importancia real de la carne (*flesh*) y el lugar que ocupa el alma en la definición de la identidad de la humanidad. Butler propone el redespliegue de las *performances* de género –aquellas conductas y actividades que producen el género en la vida diaria y construyen como varones y mujeres a los sujetos implicados en ellas– a través de repeticiones paródicas que pongan en evidencia el carácter performativo (en oposición a expresivo) del género: *Flesh* pareciera haber recogido el guante, y la subversión de los roles de género que nos plantea el guion no es ajena a los desarrollos del feminismo socialista y, muchos menos, a los conceptos para la lucha que nos plantea la teoría *queer*. De esta manera, el éxito de la crítica estética corre tanto por la posibilidad de concebir piezas teatrales que estén a la vanguardia de la crítica a la normatividad, como también por la posibilidad de que el 'teatro de la subjetividad' funcione realmente como instaurador del mundo y de una verdad que nazca, puramente, de la subjetividad del ente *poiético*.

Bibliografía

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.

De Lauretis, Teresa. 2000. "La tecnología del género", en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo.* Madrid: Horas y horas. Pp. 33-69.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

Kolontái, Aleksandra. 2002. "El comunismo y la familia". Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/kollontai/1918/001.htm (última visita 30/04/17)

————. 2011. *"Los fundamentos sociales de la cuestión femenina y otros escritos"*. En *En Lucha*. Recuperado de http://www.enlucha.org/site/?q=node/15895

Pattanaik, Devdutt. 2008. *The Pregnant King. A novel*. India, Penguin Books India.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El teatro como acontecimiento desde una perspectiva de género

Mariela Serra (FA-UNC)
serra.mariela@gmail.com

... la absoluta física de la experiencia del teatro.
Física del cuerpo en movimiento. La palabra como movimiento del
cuerpo hacia el silencio. Desde el silencio hasta el silencio.
(...) Pregunta: ¿dónde sucedió la reflexión sobre el cuerpo y la palabra?
(...) Naufragio del cuerpo en la palabra. (...) Mecánica de las presencias.
Estoy delante de ti. Mírame cuando te hablo. Escúchame atentamente.
¿No te puedes quedar quieto? Abandona tu cuerpo.
(...) Emociones. Movimientos. Drama es movimiento.
Al comienzo de la pieza las cosas eran así. Transcurso del tiempo.
Ahora siguen en su sitio. El drama es el remolino del viento.
Relación palabras y memoria (Marco Antonio de la Parra, 2005: 15).

Introducción

Esta ponencia formula algunos lineamientos que contribuirán a la redefinición del concepto de 'teatro como acontecimiento', tal como lo propone Jorge Dubatti (2012), a partir de poner en diálogo las múltiples y variadas perspectivas de los estudios de género.

El análisis del teatro en tanto acontecimiento sociocultural se focaliza en la construcción de una mirada situada en reflexionar acerca de la subjetividad de género que se despliega en los escenarios locales, nacionales y transnacionales. La particular forma que tiene el teatro de situar a los cuerpos y las identidades desde sus dramas cotidianos y la forma en que el teatro ha interpelado desde tiempos remotos los vínculos, los deseos y los deberes sociales de toda la humanidad, desde diferentes culturas y de múltiples formas, trae implícitas las formas de representación de cómo concebimos el cuerpo, las diferencias sexuales, las representaciones de lo masculino y lo femenino, los roles sociales, sus implicancias morales y todo aquello en donde están atadas las formas sociales y culturales donde se entraman las subjetividades. Casi podría decirse que es obvio afirmar que el teatro implica las cuestiones de la representación de los géneros o, mejor aún, de su *performance*, su expresión, su expresividad.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El 'giro performativo' que el curso del teatro actual ha tomado ha estado atravesado también por los movimientos teóricos, como el feminismo en el siglo XX y el posfeminismo en el siglo XXI. Estos movimientos han contribuido a poner el foco en los cuerpos y sus representaciones, sus subjetividades sociales, sus dramas, sus roles y sus juegos de poder; temas y problematizaciones que los discursos artísticos, como el teatro, no han podido obviar o, mejor aún, dejar de absorber en favor de nutrirse de sus sentidos poéticos o más estructurantes, como los desplegados sobre el cuerpo y la acción de las palabras.

La expresión social del género contiene una teatralidad social, esa que es tomada en la *performance* actoral para construir un personaje, pero que en nuestra vida real nos hace ser quienes somos o quienes no somos. Esta condición de cómo se configura la identidad de las personas en el entramado sexo/género es la que permite que podamos pensar la escena desde de un cuerpo social y un cuerpo poético para dialogar con la filosofía del teatro en los términos propuestos.

Este diálogo teórico tiene el propósito de contribuir a construir una crítica teatrológica que desnaturalice los órdenes hegemónicos de 'género', 'deseo', 'sexualidad' y 'biología' a partir de conceptos que permitan distinguir, de manera inicial, que femenino y masculino no surgen de un modo natural: son la imitación de normas, resultados de procesos históricos complejos a los cuales el teatro *poietiza*, escenifica o problematiza de múltiples maneras posibles de ser descriptas, abordadas y reflexionadas desde perspectivas que tengan en cuenta estas temáticas, estos modos de expresión.

Para finalizar, el recorrido que intentaremos delinear comienza con una referencia a los puntos clave de la definición de teatro como acontecimiento y subjetividad, para luego, y de manera generalizada, desarrollar algunos aspectos clave sobre la definición del concepto de 'perspectiva de género'. En este punto hemos tomado los lineamientos propuestos por la antropóloga Marta Lamas, para explicar todas las particularidades que el término *género* implica en sí. Brevemente, explicaremos la relación que tiene el término puesto en diálogo con el teatro, ya que la palabra alude también a la organización literaria del teatro y sus definiciones clásicas.

Las conclusiones intentarán articular las palabras clave del texto en una reflexión integradora interdisciplinar que caracteriza los estudios teatrales en la actualidad, y cómo esta diversidad disciplinar permite trazar un recorrido, situando la mirada en la transversalización de las perspectivas de los estudios de género como un camino posible o, mejor aún, como un diálogo que también ofrece condiciones de posibilidad de transformar las relaciones micro y macropolíticas que el teatro implica.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro como cuerpo presente, lo poético y lo social

Partimos de la idea de 'teatro' como cultura viva, presente; al decir presente, traemos al imaginario todas las situaciones de la vida cotidiana en todos sus aspectos. Esta característica que propicia el teatro como arte de la expectación y la reunión permite plantearse preguntas desde diferentes ángulos que incluyan una reflexión acerca de la diferencia sexual y sus implicancias para la construcción del binario mujer/varón; discusión medular dentro del campo disciplinar de los estudios de género.

Esta base epistemológica entiende el 'acontecimiento teatral' como uno poético y como una manera de organizar otra realidad y no de representarla, o, como lo define Jorge Dubatti:

> Puede elaborarse una definición lógico-genética del teatro como la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio. También, desde otra perspectiva, puede formularse una definición pragmática: el teatro es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, es un espacio de subjetividad y experiencia que surge de la multiplicación convivial-poética-expectatorial. Estudiar una poética teatral es estudiar ese espacio de multiplicación, no sólo el plano del lenguaje poético o la recepción. No vamos al teatro sólo a observar cadenas de signos, sistemas de lenguaje, sino a intervenir en una zona de experiencia y subjetividad. En tanto acontecimiento de la cultura viviente, el teatro es una morada habitable, un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la *poíesis*. El teatro es acontecimiento porque sucede, pero también porque es un acontecer relevante, de construcción de subjetividad (Dubatti, 2007: 2).

Este concepto de teatro como acontecimiento, como productor de acontecimientos físico-verbales, se presenta como uno permeable que permite poner al teatro en un diálogo abierto a múltiples saberes tomados de las ciencias sociales, para poder contribuir a un marco transdisciplinar que permita la variedad de miradas teatrológicas posibles como objeto de conocimiento.

La fórmula que define el acontecimiento teatral está compuesta por una tríada de subacontecimientos unidos por una lógica causal, cuyos elementos dependen entre sí para construir el acontecimiento teatral.

El 'acontecimiento convivial' es todo lo que sucede al asistir a una función de teatro. El 'acontecimiento poético' es creación poiética, procesos y procedimientos creativos que integran el cuerpo poético, la realidad paralela creada por la ficción que sucede en reunión. Por último, el 'acontecimiento expectatorial' es el espacio del espectador a partir de la observación de la *poíesis*, el ejercicio de percepción con todos los sentidos y con todo el cuerpo y desde los múltiples lenguajes que integran los discursos teatrales. Sobre esta base conceptual

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

intentamos construir una teatrología crítica de las subjetividades desplegadas en el teatro tanto como expresión poética y como expresión social.

Al aludir en el título de este segmento al teatro como cuerpo presente, intentamos poner en juego el sentido de cuerpo presente: el teatro reúne cuerpos vivos y es ahí donde se caracteriza o se diferencia de otras artes.

El teatro como constructor de subjetividades

El teatro plantea complejidades y problematizaciones conformadas por múltiples inscripciones ligadas a las instituciones, a las políticas de los Estados, a la historia de cada lugar, a su geografía y a sus condicionamientos y expresiones de género. Todo este conjunto de aspectos, propios del arte teatral, nos lleva a formular la siguiente pregunta desde este diálogo entre perspectiva de género y filosofía teatral: ¿cómo pensamos, entonces, estos enlaces entre teatro y subjetividad de género?

Partimos de la idea de considerar que las subjetividades se construyen en procesos históricos. Esta consideración se aleja de considerar la subjetividad como interioridad física o esencia profunda que no tiene variación, sino como un concepto profundamente heterogéneo. Esta condición de heterogeneidad de todos los componentes que se entrelazan en subjetividad es lo que hace posible proponer y aplicar una lectura o variadas hipótesis de lectura con perspectiva de género.

El teatro en su práctica instala verdades subjetivas que se desarrollan en un proceso de conocimiento que va desde los sujetos que los producen hasta sus creaciones escénicas. El teatro en su práctica crea modos de reflexionar y habitar el mundo. Para Dubatti (2007) esta subjetivación dentro del teatro puede comprenderse desde dos marcos: de manera macropolítica y de manera micropolítica. Las subjetividades desplegadas dentro del teatro son variadas y múltiples, y algunas responden a convenciones normativas más que otras; pensemos en un teatro de repertorio en donde se valora la interpretación fiel a la selección de obras y sus temas universales no convalidan otras miradas. También se despliegan subjetividades disidentes o que cuestionan las normas sociales, otras se alinean a causas partidarias, pero todas construyen discursos artísticos diversos que no siempre pueden ser inteligibles solo desde las miradas hegemónicas del constructo sexo y género.

Por otro lado, el teatro puede constituir variadas formas de subjetivación, que van desde lo micropolítico a lo macropolítico, y a las cuales es importante distinguir en esta selección que propone Dubatti (2007), con el agregado de pensarlas circunscriptas a cuestiones regidas por la norma sexual:

1- Teatro que ratifica la hegemonía de la heterosexualidad obligatoria de los órdenes de género, teatro de repertorio o comercial, más ligado al entretenimiento televisivo.
2- Teatro compensatorio de la subjetividad alternativa de género, pero no muy crítico de sus posibles transformaciones.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

3- El teatro como fundador de micropolíticas de género confrontativas. Desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y provee una morada, una zona de habitabilidad diversa de lo macro y constante en el tiempo. Es otra manera de vivir y pensar, articulada como contrapoder, que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa.
4- El teatro como fundador de subjetividades de género beligerantes contra la macropolítica, que aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa, subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha por la toma del poder.

Esta enumeración permite abarcar las variables posibles para poder articular todas ellas desde el dispositivo 'sexo/género' y particularizar una interpretación posible a través de esta consideración del proceso de subjetivación que el teatro compone desde lo social y lo poético. Entonces el teatro como productor de variables múltiples de subjetivación se convierte, como lo afirma Umberto Eco en una metáfora de mundo, en un complemento, al cual agregamos complemento de mundo, que puede ser traducido desde las perspectivas de género.

¿Dónde sucedió la reflexión sobre el cuerpo y la palabra? La zona de la subjetivación

Comenzar este párrafo con un extracto de la cita inicial tiene el propósito de reflexionar sobre cuerpo y palabra como campos constitutivos del teatro, pero también como un territorio que es compartido con las perspectivas de género. Ambos campos de saber encuentran entramados muy ricos para establecer conexiones y vínculos que trataremos, al menos de intentar enunciar.

Tanto en el teatro como en la vida social, la palabra ejerce sobre los cuerpos un poder transformador. Los discursos entramados en esas palabras nunca están lejos del cuerpo: son el cuerpo. Sin dudas, la reflexión sobre el cuerpo y la palabra sucedió en lo más profundo de la Modernidad, y desde aquí también se sitúa el teatro.

Subjetividad vista desde el género y en relación al teatro permite jugar con los sentidos de actuación como ejecución de una partitura de conducta, tanto en el ámbito artístico como en el social. También, la subjetividad pensada como expresión, como *performance*, posibilita considerar que esa diferenciación (arte-vida, representación-presentación) es una construcción histórica y no algo dado.

Cuerpo y palabra son la zona de subjetivación privilegiada del teatro, el género no es algo natural dado por las diferencias anatómicas, sino que es algo que se construye en el cuerpo. La anatomía ha sido una base importante para la clasificación de las personas en macho y hembra.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El termino *género* en castellano genera confusiones y equívocos, ya que se refiere a muchas cosas, entre ellas, a los géneros literarios. En relación al término, es un equívoco pensar que solo alude a cuestiones referidas a mujeres, ya que, al tener en cuenta las implicancias sociales de este concepto, es algo referido también a los varones. La información sobre mujeres es sin duda información sobre los hombres, ya que ambos se definen por oposición.

Según Marta Lamas (2000), género es una categoría donde se articulan tres instancias básicas: la asignación o atribución de género dada al nacer; la identidad de género, que se adquiere en los primeros años de vida, mucho antes de que los niñ*s reconozcan su genitalidad; y el papel o rol de género, es decir, todas las asignaciones simbólicas y morales alrededor de la diferencia sexual y el papel que se tienen que cumplir. El concepto de 'género' se refiere a las relaciones sociales asignadas a cada sexo.

¿Qué es, entonces, la perspectiva de género? Esta perspectiva implica reconocer que una cosa es la diferencia sexual y otra cosa las atribuciones construidas sobre esas diferencias. Todos los grupos sociales construyen la vida social en torno a la diferencia sexual. Aplicar esta perspectiva permite distinguir que esas atribuciones dadas a cada sexo no son naturales a partir de lo biológico, sino que se trata de construcciones sociales. Para esto es necesario saber que las construcciones más difíciles de desmontar son las que pesan sobre lo biológico; esto quizá sea el mayor desafío de los estudios de género.

Comprender qué es el género y cómo actúa socialmente es desnaturalizar órdenes opresivos, de dominación y clasificación de las personas. Esta desnaturalización abre un conjunto de posibilidades no solo en la vida de las personas, sino también en las miradas artísticas y teatrológicas, teniendo en cuenta no solo los aspectos estéticos, sino también los éticos.

Conclusiones

En estas breves páginas, hemos tratado de apenas presentar el tema, partiendo de la idea de redefinir el concepto de teatro como acontecimiento y subjetividad desde una perspectiva de género, teniendo en cuenta que todas las categorías propuestas por esta teoría del teatro posibilitan la apertura a este diálogo teórico.

Es importante nombrar la condición de interdisciplinariedad que esta propuesta abarca. Brevemente, podemos afirmar que este término indica la existencia de un grupo de disciplinas relacionadas entre sí. Gracias a la base epistemológica interdisciplinar del teatro en la actualidad, los objetos de estudio escénico son abordados de modo integral y se promueve el desarrollo de nuevos enfoques metodológicos para la resolución de problemas, ya sean de índole estético o social. En otras palabras, puede decirse que la interdisciplinariedad dentro de los estudios teatrales ofrece un marco metodológico que está basado en la exploración sistemática de fusión de las teorías, instrumentos y fórmu-

las de relevancia científica relacionadas a distintas disciplinas que surge del abordaje multidimensional de cada fenómeno.

Este trabajo no pretende crear un método de aplicación ni una fórmula estética limitada por unos cuantos conceptos, sino proponer un cruce teórico específico; un cruce que es de gran amplitud, ya que solo lo pone en juego y en consideración con el propósito de promover estos temas y problematizaciones. Estos temas se plantean en la interjección entre la práctica artística y la transformación social, y es por eso que dialogan tan ampliamente con el concepto de '*performance*' y sus múltiples variables de acuerdo a los diversos campos de acción en donde dicho concepto se desarrolla.

También tenemos el propósito de mostrar que la '*poíesis* teatral' implica una macro y una micropolítica humana, es decir, la visión del mundo de quienes crean los actos poiéticos dialoga con la realidad que los circundan y establecen un inevitable diálogo en el momento de la expectación.

Para finalizar, es importante destacar que, teniendo en cuenta el valor político del teatro en todas sus dimensiones, en tiempos de criminalización de las diferencias, es necesario plantear la apertura al diálogo de diversos campos disciplinares en pos de aportar reflexiones artísticas y políticas que, además de valorar y promover la producción artística y la transmisión de saberes, aseguren condiciones de habitabilidad y convivencia desde todos los órdenes que propone la cultura.

Bibliografía

Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género. Introducción*. Buenos Aires, Paidós.

Cápona Pérez, Daniela. 2008. "Travestismos pobres para teatralidades políticas. Notas sobre un proceso pedagógico de puesta en escena". En *Stichomythia, 7* (1), 4-15. Recuperado de http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia7/capona.pdf

De la Parra, Marco Antonio. 2005. "Dos", en *Cuadernos del Picadero*, N.º 7. Pp. 14-24.

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

————. 2007. "Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina por Jorge Dubatti". Buenos Aires, UBA, Universidad Nacional de Rosario y Universidad Nacional de San Martín.

Federici, Silvia. 2016. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires, Tinta limón Ediciones.

Foucault, Michel. 2010. "El cuerpo utópico: las heterotopías". *Página 12*, octubre 29.

Grimsom, Alejandro. 2011. *Los límites de la Cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Lamas, Marta. 2000. "La perspectiva de género". Recuperado de http://www.latarea.com.mx/articu/articu8/lamas8.htm

Le Breton, David. 1999. "La paradoja del actor: esbozo de una antropología del cuerpo en escena", en *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Nueva Visión.

————. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance", en Domingo Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. México, Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana. Pp. 116-143.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales.* Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.

————. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica.

Segato, Rita. 2010. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes. En línea en http://www.escuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf

Taylor, Diana. 2007. "Hacia una definición de performance". Recuperado de http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

5. Teatro, política y memoria

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Las memorias del terrorismo de Estado en el teatro porteño alternativo

Maximiliano de la Puente (CIS-CONICET-IDES/UNM/UNA)
maxidelapuente@gmail.com

El teatro de la escena alternativa de la Ciudad de Buenos Aires de los últimos veinte años (1995-2015) problematiza algunos tópicos centrales en relación al pasado reciente, entre los que podemos mencionar la representación de la figura del desaparecido, así como la de los exiliados y los sobrevivientes y la irrupción de las voces de los 'hijos críticos' que vienen a cuestionar, ironizar, parodiar y observar en sus obras desde una distancia crítica y reflexiva a los militantes de la década del setenta.

De diversas maneras y a través de la problematización de distintos aspectos vinculados al terrorismo de Estado, podemos señalar que una de las características más significativas de muchas de las obras estrenadas en estos veinte años es que en todas ellas existe una capacidad de reelaboración y de distanciamiento con respecto al pasado dictatorial. Las narrativas autobiográficas que exponen obras como áRBOLES (2006), de Ana Longoni y María Morales Miy; *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, y *170 explosiones por segundo* (2011), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi reconstruyen performativamente las historias personales, familiares e íntimas que se encuentran condicionadas por "los afectos efectos de la perdida de objeto que marcan el duelo" (Richard, 2013: 170). Son obras que trabajan a partir de una poética de la crisis, dada por "la reivindicación crítica del desecho, del resto, de la traza" (Richard, 2013: 171) que tiene lugar a partir de la radicalidad catastrófica de las experiencias de individuos que solo pueden confiar en la disolución y la fragmentación como procedimientos estéticos centrales que operan disruptivamente con respecto a "los anteriores modelos de finitud y totalización de la verdad y el sentido" (Richard, 2013: 171).

Al recurrir a una vía indirecta, sesgada y cifrada, que pone reparos frente al realismo testimonial, los procedimientos alegóricos y crítico-reflexivos exhiben una gran contundencia en lo que se refiere a la expresión de las grietas de la historia reciente y sus consecuencias en las subjetividades. La elocuencia de las poéticas que expresan estas obras está dada porque no se proponen rellenar los vacíos y los huecos dejados por las memorias personales y colectivas, sino que exponen más bien esa falta, esa carencia, en vez de apelar a recuerdos unificada y tranquilizadoramente comprensivos. Son obras que

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

implican activamente al espectador al interpelarlo en sus aptitudes cognitivas, afectivas y corporales, en la medida en que exponen las fracturas, los silencios y las disrupciones generadas en la escucha social y en las subjetividades que atravesaron el terrorismo de Estado, ya sea que lo hayan vivido directamente o a partir de sus consecuencias. Las obras de la escena alternativa de Buenos Aires que abordan la dictadura participan de un teatro cuyos procedimientos centrales son "la construcción de una lógica poética que niega radicalmente el sentido común; la polisemia; (...) el régimen metafórico; la opacidad" (Dubatti, 2006). Así, estas poéticas críticas en relación a la dictadura y a la generación militante de la década del setenta "prefirieron confesarse vulnerables y heridas: solidarias de la descomposición e interesadas en reestilizar los fragmentos de las totalidades fisuradas, para expresar con ellos los cortes y los sobresaltos de la discontinuidad histórica" (Richard, 2013: 172).

Las obras teatrales estrenadas en los últimos años intentan pensar y accionar performativamente desde las llagas, las cicatrices y los cortes provocados por el habitar la precariedad, afectadas por la tremenda magnitud de lo acontecido, en el doble sentido de habitadas por el afecto y sacudidas por sus efectos (Richard, 2013). El dolor traumático es reformulado, incluso parodiado a veces y (auto) ironizado, con el fin de activar performativamente aquellas problemáticas que no tuvieron escucha ni visibilidad colectiva en nuestra sociedad posdictatorial.

La exposición de estas fracturas y heridas sociales supone un ejercicio de confrontación valeroso en la medida en que implica una mostración de aspectos velados o muy poco visibles socialmente en relación al terrorismo de Estado, lo cual genera nuevas preguntas que no sabemos ni queremos contestar como sociedad. A partir de esta confrontación, estas obras se proponen encontrar nuevos procedimientos estético-políticos que permitan tramitar socialmente el pasado, a partir de la elaboración de narrativas que habiten la ausencia, y generar un presente y un futuro que puedan salir "de la repetición enfermiza a la que nos condenaría el duelo no consumado" (Richard, 2013: 174). Para cumplir tal objetivo, es decir, con el fin de desnaturalizar aquello que se encuentra sedimentado y naturalizado, el teatro político contemporáneo supone una fuerte deconstrucción crítica de los lugares comunes en relación a los tópicos que recorren el período dictatorial. Esta operación deconstructiva se realiza, entre otros procedimientos, a partir de la mostración del artificio y el dispositivo teatral, que supone necesariamente un fuerte cuestionamiento a la representación. Por eso, algunas de las obras, como *170 explosiones por segundo* y *Mi vida después*, se inscriben en un tipo de teatro performático que supone la negación de la cuarta pared y el establecimiento de la política y una poética de la presentación del actor-*performer*, en la que se enfatiza no solo la corporalidad de este último, sino también las narrativas que surgen a partir de sus historias de vida.

Si, para el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, el distanciamiento puede pensarse como una instancia que busca percibir la realidad cotidiana, con la

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

que dialoga inevitablemente –lo quiera o no– toda representación, bajo un nuevo prisma que evidencie sus aspectos velados, estas obras hacen emerger lo que hemos dejado de percibir por estar todo el tiempo presente ante la inmediatez de nuestros sentidos: las consecuencias, en el ámbito de las memorias personales y familiares, y en las subjetividades, de la política de desapariciones del terrorismo de Estado dictatorial. Para lograr tal objetivo, las obras se valen de las coordenadas que provee el orden de lo extraño, lo sobrenatural, lo maravilloso y lo fantástico, es decir, todo aquello que está gobernado por leyes que escapan a la lógica diurna, lo que precisamente reina en el ámbito de los sueños que devienen pesadillas. Las consecuencias que el terrorismo de Estado provocó en el núcleo familiar son claramente visibles en obras como *Mi vida después* y *170 explosiones por segundo*. En ellas aparece la problemática de duelos no consumados, con el consiguiente efecto de la desintegración de los vínculos y la puesta en escena de una dislocación en el orden de la intimidad.

Estas obras se constituyen no solo como reflexión estético-política sobre el pasado dictatorial, sino también como interpelación a este presente posdictatorial, carente de utopías colectivas. Por ese motivo, suponen una fragmentación, un entremezclamiento y una alternación espaciotemporal, de manera tal que en las obras son recurrentes las idas y venidas desde el pasado hacia el presente, y viceversa. En la medida en que no pueden reelaborar un tiempo traumático que los marca inequívocamente, viven constantemente, una y otra vez, la misma situación. Por eso nos encontramos con personajes como la joven mujer en áRBOLES, o las actrices de *170 explosiones por segundo*, quienes rememoran distintos aspectos de su infancia y adolescencia, que reaparecen de forma recurrente y traumática. Nos encontramos con subjetividades desestructuradas, rotas, quebradas, en las que cualquier atisbo de homogeneidad, uniformidad y coherencia se encuentra cancelado. De lo que se trata en estas obras es de recuperar performativamente memorias fragmentadas, discontinuas y opacas sobre el terrorismo de Estado, que poseen más preguntas que certezas en relación a un pasado que no pasa, es decir, que no cesa de provocar sus efectos desintegradores en las subjetividades contemporáneas.

Obras como *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni, y áRBOLES entremezclan y ponen en cuestión los ámbitos de lo real y lo onírico. Asumen la forma de las pesadillas y recurren en distintos momentos a las coordenadas que brinda lo fantástico, lo cual genera un efecto desestabilizador con respecto a las supuestas certidumbres que nos ofrece aquello que consideramos como 'realidad'. Estas obras se inscriben en el marco de un teatro de tipo performático, por lo que proceden a una indistinción y a una anulación entre los límites claros y precisos entre realidad y ficción, presentación y representación. De esta forma, los componentes autobiográficos en los que tienen base muchas de estas obras se ponen al servicio de una maquinaria teatral que los implica a la vez que los trasciende.

En los últimos veinte años, se sucedieron distintos cambios sociales, políticos y económicos en nuestro país, así como también modificaciones en lo que

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

se refiere a diversos aspectos vinculados a las políticas de derechos humanos y a las memorias del terrorismo de Estado. Las obras estrenadas en la década del noventa del siglo pasado y a principios del nuevo siglo[1] se ubican en un lugar diferencial con respecto a las otras que se estrenaron en la época kirchnerista, en la medida en que en aquellos momentos aún prevalecían en el país las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, así como la política de indultos y de "reconciliación nacional" instaurada desde el gobierno menemista, con lo que se trataba de minimizar o de invisibilizar las consecuencias a la vez sociales y colectivas, públicas y privadas, que el terrorismo de Estado había impuesto en la sociedad posdictatorial.

Desde el 2004 hasta el 2015, en cambio, el Estado argentino comienza paulatina pero, a la vez, decididamente, a revisar sus políticas de derechos humanos en relación a la dictadura, al derogar las leyes que posibilitaron los indultos a militares y juzgarlos por crímenes de lesa humanidad. Por esta razón en las obras "la remisión al referente social es central y no se escabulle entre otras múltiples vías de sentido" (Pellettieri, 2001). Así, las obras que se estrenan en pleno auge y fin del neoliberalismo en Argentina construyen memorias dotadas de una intensa e irrepetible teatralidad, en la medida en que ellas suponían una violenta impugnación contra el estado de las cosas no solo del pasado dictatorial, sino también con respecto a un presente carente de utopías, con la entronización del mercado como fin último y absoluto.

La representación de la figura de los desaparecidos opera en algunas de las obras que analizamos a través de procedimientos que ponen en escena la sustracción y la presencia-ausencia de los personajes que reenvían a la política de desaparición: en *La Chira*, el hermano mayor se encuentra físicamente presente en la escena, pero no es visto ni oído por los demás, con la excepción del hermano menor, a la vez que circulan versiones políticamente incorrectas en torno a su destino. En áRBOLES, el Padre interviene fundamentalmente mediante la ejecución de un instrumento musical, una viola, e interactúa en algunas ocasiones con su hija, con el fin de ponerle límites y censurarla tanto emocional como físicamente, pero los diálogos que mantienen son sucintos y breves, por lo que las dudas de Isolina continúan siendo interrogantes sin respuesta, además de que ambos habitan ámbitos claramente separados en la puesta en escena. Así, en vez de optar por el subrayado, la explicitación y la insistencia en otorgar la palabra a los personajes que ofician de desaparecidos en las obras analizadas, la decisión de limitar y acotar sus intervenciones trae aparejada una capacidad comunicativa y representativa mucho más efectiva y contundente para narrar la política de desaparición del terrorismo de Estado y sus consecuencias, lo cual posibilita que los espectadores avancen progresivamente, a paso firme y resuelto, en sus inferencias acerca de los procesos, los acontecimientos y los múltiples sentidos que emanan de las representa-

1 Nos referimos a *Máquina Hamlet* (1995), de Heiner Müller, en versión del Periférico de Objetos; *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998), de Marcelo Bertuccio; *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1997), de Daniel Veronese, y *Los murmullos* (2002), de Luis Cano.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ciones de los diversos aspectos del pasado reciente del país. El trauma que ha causado el período dictatorial se esconde, entonces, en aquello que no se alcanza a percibir del todo, en lo que no se puede ver en su totalidad, en lo que solo se puede decir a medias, entre susurros.

En los montajes del *Periférico de Objetos*, la presentificación de los cuerpos de los desaparecidos y, a la vez, la exhibición de su ausencia se realizan a través de los muñecos que alternativamente se configuran de manera inerte y activa en su relación con los manipuladores; unos muñecos que no pueden dejar de despertar asociaciones que los vinculan con lo mortuorio y lo fantasmático. En *Máquina Hamlet* el pasado es evocado a través de la cita, el pastiche, la unión y yuxtaposición de elementos y procedimientos supuestamente contrarios, que no se encuentran relacionados entre sí. Surgen, entonces, gracias al acontecimiento teatral, nuevas relaciones posibles antes no vislumbradas ni consideradas. El terrorismo de Estado dictatorial y su política de desaparición advienen, así, a partir de la irrupción performativa que apela a un tipo de montaje dialéctico que recurre al choque entre elementos incompatibles y supone la búsqueda y la puesta en relación de nuevas 'decibilidades' y visibilidades en relación al pasado reciente. El terrorismo de Estado se construye en *Máquina Hamlet* como narrativa histórica polifónica que expresa especialmente el malestar con el presente neoliberal en el que tiene lugar la puesta en escena, que no cesa de producir pobres, desplazados y marginados del sistema económico globalizado, "nuevos desaparecidos" que no pueden dejar de relacionarse con aquellos que desaparecieron en los años setenta, y muy especialmente con su frustrado proyecto de transformación social radical del estado de las cosas.

En *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, la representación de la figura del desaparecido asume una impronta netamente kafkiana y pesadillesca, en la que el recurso de una siniestra ironía –cómica, absurda y trágica a la vez– ocupa también un lugar preponderante. Como en muchas otras obras estrenadas en los últimos veinte años, se recurre a la metáfora, la vía indirecta, alusiva y sesgada para dar cuenta de la política de desaparición del terrorismo de Estado. El desaparecido es el minero que fue tragado literalmente por la tierra, aquel de quien ya no se sabe más nada. Al igual que los desplazados y los excluidos del neoliberalismo económico y político, el desaparecido se invisibiliza y es olvidado, pero, sin embargo, en tanto configuración fantasmática, no cesa de aparecer y reaparecer. En la obra de Veronese, será la acción de una madre la que lo rescatará de ese olvido. Es clara en este sentido la referencia del título, como ya lo mencionáramos, al accionar y a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo; madres atrapadas en la lógica de la búsqueda de cuerpos a los que no encuentran y que, por lo tanto, no pueden *duelar*; madres que buscan saber sobre sus hijos que devienen fantasmas, en tanto estos se constituyen en referentes de cuerpos que han sido borrados, erradicados de la faz de la tierra, "sin que siquiera nos quede el cadáver como huella" (Diéguez, 2013: 171).

La obra de Veronese expresa la incomodidad y la perturbación que ejerce esa figura del desaparecido no solo en Isabel, la madre que busca a su hijo,

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

sino también en el resto de los personajes. El terrorismo de Estado asume en la obra la forma de las pesadillas, en el marco de un entramado de reglas burocráticas absurdas que atrapan a una madre que quiere saber el destino de su hijo, y que remite inequívocamente tanto a este pasado dictatorial como a la vida cotidiana en la sociedad posdictatorial neoliberal, especialmente en lo que se refiere a la teoría de los dos demonios, así como a ciertas perspectivas negacionistas en relación a la política de desaparición durante la dictadura, y también frente a la corrupción y el consumismo desenfrenado de los años noventa, que atravesaban a gran parte de la sociedad.

Por otra parte, la polifonía, la intertextualidad, el cruce y la hibridación entre disciplinas artísticas son algunos de los sesgos recurrentes que caracterizan al teatro contemporáneo y a las obras que abordan el terrorismo de Estado en los últimos años. En todas ellas se observa también la imposibilidad de reelaboración de un relato unificado sobre el pasado. Se asiste, por el contrario, a la puesta en crisis de ese tipo de narrativa. Esto también se encuentra vinculado a que las obras de nuestro corpus están atravesadas por un clima epocal "débil" que supone la "crisis de los grandes relatos", a la vez que ellas participan de un tipo de teatro biodramático, performático y posdramático, propio de la reintroducción de lo documental en la escena actual, que se revela cada vez más como una de las formas que el teatro contemporáneo asume a la hora de abordar las memorias privadas y públicas sobre el pasado reciente.

Uno de los aspectos más significativos en relación a las representaciones sobre este período es la irrupción y el establecimiento de las voces de una nueva generación, la de los aquí llamados "hijos críticos", quienes no vivieron de manera directa la política concentracionaria del terrorismo de Estado, pero que a la vez padecieron y todavía padecen sus consecuencias, en la medida en que crecieron en muchos casos bajo los efectos de las ausencias de sus padres. Son nuevas voces que se expresan en sus innovadoras obras teatrales, fílmicas, ensayísticas y literarias, que implican una toma de distancia crítica, paródica, humorística y reflexiva, alejada de toda solemnidad, en relación a la generación de sus padres. Sus narrativas, que se ubican en un lugar diferencial con respecto a las de sus padres, cuestionan las mitificadoras estatuas de mármol que se levantaron para canonizar a toda una generación desaparecida, con el fin de reponer una dimensión histórica que dé cuenta de sus matices, sus contradicciones, sus dudas y sus temores, así como de sus aciertos y desaciertos, en relación a la política, a la militancia y a la época que protagonizaron, al mismo tiempo que les permiten elaborar un lugar habitable para su presente y generar una proyección reparadora a futuro.

Estas generaciones de actores, dramaturgos, *performers* y directores generaron una destacada transformación en el teatro del período que aborda el terrorismo de Estado, en la medida en que se distanciaron del realismo social y se apoyaron en la búsqueda de otras teatralidades centradas, en muchos casos, en las prácticas documentales, posdramáticas y biodramáticas que recuperan historias de vida personales, íntimas y familiares y las ponen en

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

relación con la macrohistoria social, política y colectiva, perteneciente a un grupo social o a una nación.

Las obras de los 'hijos críticos' se encuentran atravesadas por la noción de 'parrhesía', que Michel Foucault retomara desde la Grecia antigua, y que supone un hablar franco, sincero, rupturista, que genera tensión con el entorno que recibe esa narrativa. Consideramos aquí que las obras de estas nuevas generaciones ejercen una acción parresiástica, en la medida en que hacen visibles ciertos aspectos vinculados al terrorismo de Estado que la sociedad prefería no ver ni escuchar al momento del estreno de las obras. La *parrhesía*, a través de las obras de los 'hijos críticos', exige, confronta y reclama de la sociedad que ella se haga cargo de las figuras del "traidor", del sobreviviente de los centros clandestinos de detención, de los exiliados y de los militantes de las organizaciones armadas, lo cual genera una ampliación en las decibilidades y visibilidades sociales en los núcleos problemáticos que aborda el teatro del período que se refiere al terrorismo de Estado.

En sus obras, lo personal se vuelve conflictivamente político a través de montajes que visibilizan el dispositivo teatral que implican un profundo cuestionamiento a la lógica representacional establecida y a diversos aspectos vinculados a la militancia revolucionaria. Las obras de los 'hijos críticos' problematizan reflexivamente la construcción de las memorias sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias al poner el acento en los dispositivos y procedimientos que mezclan las instancias de la presentación y la representación, de la performance y la teatralidad, así como la exhibición en escena de documentos y archivos que se utilizan para reelaborar historias de vida cruzadas por la historia social y política. Este vínculo entre las memorias públicas y privadas se da conflictivamente muchas veces en sus obras, puesto que, tanto la historia social como la tragedia personal, se ven involucradas y afectadas.

La *parrhesía* se ejerce performativamente y tiene lugar de diversas maneras, a través de la apelación a distintos recursos y procedimientos en las obras de los 'hijos críticos'. Su puesta en escena y en acción provoca siempre efectos desestabilizadores y consecuencias imprevisibles, en la relación no exenta de riesgo que se establece entre los creadores y los espectadores. Las obras de los 'hijos críticos' se arriesgan parresiásticamente, en la medida en que implican, para sus creadores, una exposición ante un campo de acontecimientos inciertos que se ponen en juego a través de las memorias performativas que se inscriben en el hecho escénico. Este discurso parresiástico configura escénicamente la puesta en acción de una libertad de palabra que amplía significativamente las decibilidades y visibilidades sociales en lo que se refiere a las representaciones sobre el terrorismo de Estado.

En *Los murmullos*, la obra de Luis Cano dirigida por Emilio García Wehbi y estrenada en el Teatro Municipal General San Martín, la parrhesía se ejerce en tanto interpelación y crítica por parte de la generación de los hijos a la de sus padres, en el sentido de que el cuestionamiento tiene lugar a partir de que

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

estos últimos decidieron privilegiar la política y la historia por sobre el vínculo filial, la crianza doméstica y la vida privada. Así, creció y se desarrolló toda una generación de hijos sin padres que vivieron en una situación de orfandad y buscan restituir y reelaborar esa ausencia como sea posible.

La obra construye una historia sin héroes, sin figuras míticas que colocar en el panteón y a las cuales adorar. Más bien al contrario: la irrupción parresiástica se pone en juego en la medida en que *Los murmullos* se propone derribar esas construcciones épicas en torno a la generación militante de la década del setenta. La 'verdad del héroe' es erosionada y puesta en cuestión para que emerjan las verdades de los hijos, encarnadas aquí en el personaje de Rosario, quien cuestiona la ambición de su padre por perseguir la búsqueda de "medallas" en la carrera por la lucha revolucionaria.

La *parrhesía* tiene lugar en la obra en la medida en que ella se propone "meter el dedo en la llaga" al cuestionar la opción de la generación de los padres militantes, quienes prefirieron precisamente ir tras los pasos de la "revolución" y sacrificar, de esa manera, sus relaciones familiares y personales.

Este decir veraz e irruptivo asume la forma de un enfrentamiento generacional entre Rosario y su padre, una tensión que se juega entre la asunción y la crítica revulsiva frente al legado y al mandato paterno. Este discurso veraz que propone la parrhesía era arrojado también tajante y abruptamente a los espectadores en el monólogo que el Autor, devenido personaje, dirigía a público, donde elaboraba un discurso que no era audible socialmente en un año sumamente crítico como el 2002, en el momento del estreno de la obra, cuando todavía estaban vigentes los indultos a los militares y el país atravesaba una de las más graves crisis económicas, sociales y políticas de su historia. Por eso no era de extrañar que muchos espectadores reaccionaran airadamente durante las funciones o que los creadores de la obra recibieran quejas e insultos luego de ellas. *Los murmullos* buscaba precisamente producir este tipo de actitud perturbadora e inquietante en los espectadores, teniendo en cuenta, además, que su cuestionamiento y malestar alcanzaba al sistema teatral en su conjunto, al que se atrevía a impugnar, al incluir críticas a las obras que carecen de compromiso político, al circuito de teatros oficiales y al alternativo, que se propone en muchos casos agradar y deleitar complacientemente al público.

Los creadores involucrados en la obra se ponían en juego parresiásticamente, en la medida en que arriesgaban una posición, más allá de toda búsqueda de complacencia y consenso social, y al hacerlo aceptaban los efectos que esa opción podía traer aparejada. La obra problematizaba, así, aspectos vinculados al terrorismo de Estado para los que no existía un consenso social homogéneo. En esta tarea de reelaboración interpretativa que *Los murmullos* le proponía parresiásticamente al espectador, este último se veía interpelado a reponer aspectos centrales de la historia política y social en un período temporal que abarcaba el último medio siglo de vida de nuestro país, lo que tenía lugar en el

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

marco de una atmósfera onírica y pesadillesca, que permite relacionarla con otras obras como áRBOLES y *La Chira*.

La acción parresiástica se ejercía también en *Los murmullos* a través de una radical intertextualidad que constituía la operación dramatúrgica central de la obra, ya que las palabras "propias" del autor escaseaban o directamente no existían. El decir aquello que una época y un conjunto social no está preparado para escuchar, o el mostrar eso que no se puede exponer socialmente en el marco de una coyuntura determinada, tenía lugar aquí a partir de un proceso de deconstrucción en torno a los discursos históricos, por el cual se confrontaban y se ponían en relación textos pertenecientes a la "alta" y a la "baja" cultura, que implican posiciones interpretativas extremas y que incluían jingles publicitarios, citas a textos filosóficos, ensayísticos, deportivos, políticos, referencias a series de televisión y *test* psicológicos, entre otros. Una combinación que configura una vía alusiva e indirecta para referirse parresiásticamente a la política de desaparición del terrorismo de Estado y a las textualidades matrices que constituyeron la historia del último siglo del país.

Los murmullos se permitía, así, reescribir la historia a partir de su elaborada intertextualidad, que implica la selección, recombinación y montaje de materialidades textuales divergentes, lo cual genera diálogos, cruces e intercambios entre estos textos pertenecientes a distintas coyunturas y períodos. Es esta operación de intertextualidad, reinscripción y entrecruzamiento la que posibilita la confrontación parresiástica que mencionábamos, en la medida en que esta combinatoria inédita permite que esos textos se actualicen y se abran a nuevos sentidos, para lograr que digan "lo indecible", que tornen socialmente visibles problemáticas y aspectos no visibilizados aún sobre el terrorismo de Estado.

La puesta en acto parresiástica opera, por su parte, en *La Chira* a partir de una perspectiva infantil lateral y marginal (ya que Ana Longoni se ubica generacionalmente dentro de aquellos 'hijos críticos' que han vivido su infancia durante la dictadura) y como imposibilidad de construcción a la vez de una biografía unívoca y homogénea sobre el exilio, en la medida en que sus personajes, que portan en sus propios cuerpos las consecuencias del terror dictatorial, se constituyen de forma ambigua y multideterminada.

Aunque anclada en ciertos aspectos puntuales del recorrido autobiográfico específico de la autora, la obra supone una reelaboración autorreflexiva y distanciada con respecto a estas experiencias, en la medida en que incluyen, también, textualidades pertenecientes a vivencias de los exilios de otras personas. Es precisamente este tipo de distanciamiento crítico y autorreflexivo el que permite generar una situación de confrontación parresiástica con los espectadores. Estas miradas heterogéneas y caleidoscópicas en relación al exilio son las que posibilitan que se desarrollen perspectivas políticamente incorrectas en relación a los relatos sobre el terrorismo de Estado, que implican, al igual que en *Los murmullos*, una impugnación y un cuestionamiento de las construcciones discursivas épicas y exaltadoras sobre la militancia

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

revolucionaria, que son justamente aquellas que conspiraban contra la posibilidad de una elaboración política del accionar de las organizaciones armadas. De esta manera se evita la construcción crítica y reflexiva sobre las concepciones que se pusieron en juego en el marco del proyecto revolucionario. Y es precisamente allí, en esta impugnación a las perspectivas heroicas sobre los militantes de las organizaciones armadas, en donde ubicamos la condición parresiástica que *La Chira* desarrolla, en la medida en que permite abrir nuevos sentidos hacia otras visibilidades y decibilidades sociales en relación al terrorismo de Estado.

El exiliado, por el solo hecho de ser un sobreviviente –sobre el que pesa, también, la propia culpa por sentirse un "traidor"–, fue considerado durante mucho tiempo un sospechoso en la sociedad posdictatorial. Al mismo tiempo, el exilio, durante la dictadura, no era considerado como una problemática relevante para ser abordada públicamente, y era entonces dejada de lado o directamente minimizada por la investigación académica. *La Chira* se inscribe precisamente en el marco de los discursos sociales y las producciones culturales que tornan visibles y audibles las voces de los sobrevivientes y los exiliados, en la medida en que fue cambiando paulatinamente la percepción social y estos últimos empezaron a ser considerados como víctimas del accionar del terrorismo de Estado, a la vez que comenzaron a narrar públicamente sus historias de vida. El acto parresiástico está vinculado en *La Chira* al hecho de que esta obra permitió que resurgieran las dinámicas y heterogéneas voces e identidades de los exiliados, precisamente porque otorgó visibilidad a aquellas miradas socialmente inaceptables, teniendo en cuenta que solamente recién en la última década sus memorias adquirieron una legitimidad política que les posibilitó emerger del silencio y el desinterés social, así como de los sentidos condenatorios inscriptos en el acto de exiliarse.

El exilio es recuperado performativamente en la obra de Ana Longoni a partir de una perspectiva que se reconoce como fragmentaria, lateral y necesariamente descentrada, y le da voz parresiásticamente a estas ópticas obturadas en el momento en que se estrena la obra, a mediados de la década pasada, que desarrollan formas cuestionadoras frente a las biografías heroicas de los militantes revolucionarios, lo que permite generar una reflexión crítica y un debate social en torno a aquellos años, ya que de esa forma se puede comenzar a pensar sobre las responsabilidades de los principales actores sociales involucrados.

Lejos de los maniqueísmos reductores e inhibidores de todo pensamiento lineal, que operan reduciendo la problemática de las organizaciones armadas al esquematizar lo sucedido en términos de "héroes" y "traidores", *La Chira* actúa parresiásticamente al repolitizar las experiencias de estas organizaciones, al dar cuenta de sus matices, contradicciones y ambigüedades, lo cual genera incomodidad, intranquilidad y hasta molestia en los espectadores.

áRBOLES se inscribe, al igual que *La Chira*, en el marco de las obras que pertenecen a la generación de los 'hijos críticos'. En este caso, esta breve obra

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

teatral reenvía elíptica, cifrada y oscuramente a la política de desaparición del terrorismo de Estado, al dar cuenta de la irrupción, en una hija de desaparecidos, de unas memorias fragmentadas y pesadillescas sobre la orfandad. El supuesto hermetismo de áRBOLES, es decir, aquello que solo puede expresarse a media voz en la obra, opera para ocultar parcialmente los aspectos traumáticos de las consecuencias del terrorismo de Estado. La obra propone un pacto parresiástico precisamente debido a que hace pie en ese supuesto hermetismo que, en realidad, no es tal, en la medida en que se permite rechazar los abordajes estéticos y políticos vinculados al realismo testimonial para dar cuenta performativamente del pasado reciente y le propone al espectador, en cambio, un recorrido inhóspito por un terreno hostil, desconocido y densamente inquietante.

Este particular recorrido que propone áRBOLES genera una confrontación parresiástica con los espectadores, pues estos últimos acceden a la irrupción de las consecuencias de la desaparición en la generación de los 'hijos críticos'. Aunque perfectamente reconocible, la dimensión autobiográfica de la obra es sometida a una operación de extrañamiento, lo cual genera un clima profundamente onírico que funciona alegóricamente y que la distancia de una referencia inequívocamente directa en relación a la desaparición y a la dictadura, a la vez que permite universalizar sus sentidos al cargarla de múltiples significaciones. Las historias personales de los 'hijos críticos', como en este caso de la actriz, dramaturga y directora María Morales Miy, son puestas en escena por ellos con el fin de suscitar parresiásticamente la reflexión pública y política de las heridas y cicatrices emocionales que pertenecen a la esfera de lo privado, teniendo en cuenta que, sin embargo, las ausencias de sus padres obedecen a imperativos de la macrohistoria colectiva, lo que genera una repolitización de la esfera de lo íntimo. Estas narrativas pertenecientes a los miembros de la generación de los 'hijos críticos' ejercen la parrhesía a partir del acontecimiento teatral, en la medida en que desarrollan instancias crítico-reflexivas sobre la militancia revolucionaria setentista y las consecuencias de la política de desaparición del terrorismo de Estado, lo cual da lugar a voces no escuchadas socialmente y genera nuevos sentidos a partir de su manifiesta apertura a una multiplicidad de significaciones.

Prometeo. Hasta el cuello (2008) aborda parresiásticamente dos figuras complejas, como la del traidor y la del héroe militante derrotado, a través de la pregunta por la contemporaneidad de la tragedia y del "mito astillado" en el traumático pasado reciente de la Argentina, una noción que aún hoy ejerce una productiva influencia en lo que se refiere a sus efectos y consecuencias en la cultura política del país. La obra de Juan José Santillán y Diego Starosta recupera un clima de época y una atmósfera que remite a figuras como las de Ernesto "Che" Guevara y Juan Domingo Perón, y a un momento en el que la revolución parecía encontrarse "a la vuelta de la esquina" y las utopías colectivas se consideraban como posibles de ser realizables. Alejados de cualquier tipo de concepción fetichista, exaltadora y complaciente de las organizaciones armadas y de la militancia política setentista, los creadores de la obra proponen

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

un ejercicio parresiástico que implica una intensa revisión crítica y reflexiva de lo acontecido. Augusto "Prometeo" Pontani se configura como el traidor a las cúpulas del movimiento y, a la vez, como el parresiasta que se atreve a decir en voz alta lo que aquellas no desean que se sepa. El parresiasta, traidor y derrotado a la vez, es una figura necesariamente incómoda y molesta. Su presencia perturba al resto del cuerpo social, en la medida en que construye sus discursividades solitariamente, sin el amparo de las organizaciones armadas, ya que enuncia lo que el resto no se atreve a decir, o porque busca resguardarse, sugiere replegarse y continuar la lucha por otros medios.

La obra de Santillán y Starosta se propone reabrir parresiásticamente el debate social y la discusión en torno a lo sucedido con la militancia política revolucionaria en los años setenta. Tal accionar solo puede traer aparejada la instauración del disenso, puesto que se propone repensar y revisar críticamente las formas de construir política que llevaron adelante las organizaciones armadas, así como su íntima relación con la violencia revolucionaria. Al poner el acento en una perspectiva de esta índole, *Prometeo. Hasta el cuello*, al igual que el resto de las obras que comprenden el corpus de la tesis, desestructura y pone en cuestión las narrativas mitológicas, épicas y exaltadoras de la militancia política setentista.

Las obras de los 'hijos críticos' encarnan memorias performativas inherentemente parciales y fragmentarias, repletas de claroscuros y de entrecruzamientos temporales que rompen con toda posible lógica de ilación y de linealidad, tal como se observa en los quiebres espaciotemporales que se dan en *Los murmullos, La Chira,* áRBOLES y *Prometeo. Hasta el cuello*, obras que recorren y atraviesan de un instante a otro más de medio siglo de la micro y la macrohistoria privada, íntima, pública y colectiva a la vez. Sus obras abordan las consecuencias y los efectos del accionar de una época que no vivieron directamente, pero que, sin embargo, no ha dejado de producir resonancias en ellos. Sus recuerdos privados devienen memorias públicas, las cuales se inscriben en el marco de una enorme cantidad de producciones culturales que se realizaron en los últimos años, pertenecientes a la generación de los 'hijos críticos', en las que se aborda directa e indirectamente el terrorismo de Estado y sus consecuencias. La emotividad y la afección de estas memorias privadas, que incluyen el dolor y la ira, pero también la autoironía y la parodia, se encuentran mediadas en sus obras por la apelación a diversos recursos y dispositivos escénicos (ya sea la intertextualidad de *Los murmullos*, el juego de identidades desdobladas en áRBOLES, la formalización poética y coreográfica de *Prometeo. Hasta el cuello*, o la percepción lateral que brinda la mirada infantil en *la Chira*), que genera una vía distanciada, cifrada y alusiva de aprehensión del terrorismo de Estado y sus significaciones asociadas.

Sus obras adquieren en los últimos años un interés, un espacio social y una capacidad de escucha destacados, por lo que podemos dejar de pensar a estas producciones como memorias emergentes, en la medida en que van imponiéndose en la circulación pública de productos culturales que abordan la dictadura.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En sus producciones, los 'hijos críticos' buscan desarrollar constituciones identitarias propias, alejadas de los legados impuestos por la generación de sus padres, así como de las narrativas que intentan autojustificarlos. El énfasis no está puesto tanto en caracterizar y categorizar a estos últimos, sino más bien en repensarse distanciada, crítica y autorreflexivamente a partir de las significaciones impuestas por aquella época. Sus obras se mueven entre los espacios intersticiales y porosos que imponen las diversas memorias individuales y colectivas. Sus realizaciones construyen un tipo de espectador que, si bien no es experto, se posiciona como conocedor de lo acontecido en el pasado. Por este motivo, las obras escapan a las explicaciones claramente didácticas y pedagógicas en relación al terrorismo de Estado y sus consecuencias. Si bien sus producciones son heterogéneas y muy variadas, y sus edades varían en un rango de treinta a cuarenta años, aproximadamente, pensamos lo generacional aquí también a partir de los recursos estéticos comunes que ponen en juego, en la medida en que se puede rastrear en sus obras la apelación al humor, a la irreverencia y a la parodia, así como la utilización de procedimientos formales que intentan reelaborar distanciadamente el dolor y las heridas emocionales, con el fin de evitar caer en la solemnidad. No puede haber ningún tipo de conclusividad y cierre en relación al pasado dictatorial en sus obras, puesto que sus efectos no dejan de hacerse sentir todavía en el presente. Basta pensar solamente, por ejemplo, en los hombres y mujeres, hoy ya de mediana edad, que desconocen su condición de nietos apropiados.

Desde el estreno de *Mi vida después* en adelante, muchas obras que participan del punto de vista de los 'hijos críticos' se reconocen en las tendencias que reintroducen lo real en la escena contemporánea, como el teatro documental, el biodrama, el teatro posdramático y el teatro anaurático. En estas prácticas, la serie artística y la social se entrecruzan clara y explícitamente. El teatro asume una dimensión directamente vinculada a la praxis política e histórica, por lo cual se desarrolla una tendencia generalizada que implica el trabajo con materiales reales, incluidos actores no profesionales, y la puesta en escena de historias de vida que se montan en espacios reales, en vez de en salas convencionales. En la medida en que implica el cruce entre lo social y lo artístico, entre la ética y la estética, el denominado "retorno a lo real" que tuvo lugar en todas las disciplinas artísticas en las últimas décadas, ha generado una renovación del arte político contemporáneo, en sus relaciones con una época sumamente compleja como la actual.

La obra de Lola Arias se vale del uso de heterogéneos y variados archivos compartidos (como cuadernos, cintas grabadas, fotografías familiares y hasta fojas de una causa judicial), para narrar las vidas privadas de sus protagonistas y las de sus padres, que adquieren, así, un sentido público. Estos documentos son intervenidos, desmenuzados y analizados en escena de forma conjunta por los propios actores, y se incluye también a los espectadores, lo cual genera memorias performativas públicas y colaborativas en relación a distintas vivencias sobre el pasado reciente. Tanto el pasado como el presente y el

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

futuro se asumen en la obra de manera grupal, escapa incluso a las filiaciones y a los lazos de sangre y se compromete en la generación de nuevos vínculos, ya que todos los actores participan en la construcción de las historias de vida de sus compañeros de escena, y de ese modo contribuye a la reelaboración de la historia colectiva y al procesamiento conjunto del pasado traumático.

Al igual que otras obras de los 'hijos críticos', *Mi vida después* hace hincapié en la posibilidad de promover una lectura coral y un proceso colectivo y decididamente elegido, que en muchos casos supone eludir la obligatoriedad del vínculo sanguíneo y familiar, lo cual genera nuevas concepciones que amplían el estatuto de las víctimas afectadas por la violencia dictatorial del terrorismo de Estado, al desdibujar los límites claros y precisos entre afectados directos y quienes supuestamente no han sido afectados por ella.

En *Mi vida después*, se reelaboran diversas capas de sentido a partir de la apelación a distintos recursos y dispositivos propios del teatro documental, como la utilización de archivos ya mencionada, además de la intervención de momentos musicales, lúdicos, visuales y coreográficos, lo que ubica a la obra de Lola Arias como una de las expresiones paradigmáticas de las producciones de los 'hijos críticos'.

Mi vida después se configura esencialmente como una obra de cruces, intercambios y contactos: entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, la presentación y la representación, la realidad y la ficción, para elaborar memorias compartidas sobre el terrorismo de Estado y sus efectos, con la esperanza de resignificar el pasado para construir un presente y un futuro posibles.

170 explosiones por segundo se inscribe también dentro del campo del teatro documental, ya que está construida a partir de testimonios reales: en este caso, la obra pone en escena las historias de vida de dos hijas de presos políticos y militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo. Como en otras obras pertenecientes a los 'hijos críticos', aquí se escenifican memorias performativas que dan cuenta de la irrupción de las narraciones que hacen hincapié en las consecuencias del terrorismo de Estado en las nuevas generaciones, a través de la exposición de recuerdos y testimonios fragmentarios de las dos protagonistas, quienes narran sus vidas como si fueran las de otras, es decir, a través de una poética de actuación distanciada y reflexiva, propia del teatro documental. Por este motivo, pensamos que *170 explosiones por segundo* constituye una suerte de biodrama a dos voces en el que se articula, como en *Mi vida después*, lo personal y lo político, la micro y la macrohistoria y las memorias individuales y colectivas, entremezclando recursos que apelan a lo documental y a lo ficcional simultáneamente.

La obra se juega entre el afecto y la adhesión al mandato paterno, por un lado, y la distancia y el cuestionamiento con respecto a ese mismo legado, por otro. La obra de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi trabaja performáticamente en la búsqueda de la transmisión generacional y en la necesidad de instaurar códigos compartidos entre dos generaciones que atravesaron coyunturas radi-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

calmente diferentes, en el marco de contextos familiares y sociales en los que la condición de presos políticos de los padres de las protagonistas, así como la experiencia de la militancia revolucionaria de los años setenta, era elidida, ignorada u ocultada.

Por lo que hemos desarrollado hasta aquí, podemos señalar que muchas de las obras de los 'hijos críticos' ponen en escena memorias escénicas que se localizan en las coordenadas de las prácticas de lo real propias del teatro contemporáneo, es decir, que se inscriben bajo los parámetros del biodrama, del teatro documental y del teatro posdramático. Cabe señalar que pensamos aquí al 'acontecimiento' tal como lo analiza Erika Fischer-Lichte (2011), quien vincula esta noción con las prácticas de lo real en la escena actual. El acontecimiento es concebido como devenir, en tanto constituye "una acción transformadora, radical" (Badiou, 1999). Ya no se trata, entonces, de contar una historia y de ofrecer un relato perfectamente claro e inteligible, sino más bien de mostrarlo a partir de la imprevisible transformación que surge desde este incesante devenir. Los archivos y documentos personales son reelaborados dramatúrgica y escénicamente a partir de potentes imágenes y ficcionalizaciones que condensan metáforas y alusiones que refieren al terrorismo de Estado y sus consecuencias, como la contradicción irresuelta que supone la presencia-ausencia de sus padres desaparecidos.

En sus obras la tensión entre las memorias individuales y colectivas se tematizan y se expresan a la vez mediante distintos recursos y procedimientos. Esta misma tensión o disyuntiva es la que se establece entre asumir o distanciarse de los legados familiares que corresponden a la generación de sus padres militantes.

Muchas de las obras mencionadas, a las que podemos pensar desde el género de la autoficción, se ubican en un ámbito que podemos reconocer como biográfico o autobiográfico, en el que las historias personales atravesadas por el pasado traumático se ponen en juego. Memoria, imagen e imaginación se entrecruzan al contar sus historias. El vínculo entre los elementos documentales y ficcionales es frágil, sus fronteras son porosas, por lo que la misma escena asume explícitamente su materialidad específica.

En todos los niveles de las obras de los 'hijos críticos', tienen lugar préstamos, cruces e intercambios entre ficción y realidad, representación y presentación. El pasado asume, así, la forma y la modulación de un presente escénico necesariamente ficcionalizado, una vez que es introducido en la escena, con el objetivo de abrirse hacia otras posibilidades y perspectivas de futuro. La mostración del artificio y del dispositivo teatral, la exhibición de su condición de máquina generadora de ficción y de toda obra como una construcción procesual y siempre cambiante, es posible precisamente porque las obras de los 'hijos críticos' asumen perspectivas biodramáticas, documentales o posdramáticas.

Así, las memorias del pasado reciente adquieren en las obras de los 'hijos críticos' las formas de estas nuevas modalidades escénicas, al asumir la imposibilidad de elaboración de una memoria totalizadora. Las producciones de estos actores sociales pertenecientes a una nueva generación, que surgieron hace

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ya más de una década, continúan aportando distintas miradas y perspectivas para aprehender diversos aspectos vinculados al terrorismo de Estado y sus innumerables consecuencias, con las cuales hacen su imprescindible aporte en las luchas por los sentidos que se ponen en escena performativamente en relación al pasado reciente.

La mayoría de las obras estrenadas en estos últimos años, junto con una zona significativa del teatro político y social contemporáneo, construyen un espectador modelo necesariamente activo y abierto a las múltiples posibilidades de sentidos e interpretaciones que proponen, que no tiene expectativas en cuanto a la construcción de un relato lineal y perfectamente inteligible en todos sus aspectos y dimensiones. El espectador es llamado a completar con su percepción, imaginación y conocimiento los huecos y elipsis narrativas que las obras generan, con el fin de propiciar una actitud crítico-reflexiva. Es también alguien interesado en las formas autobiográficas, biodramáticas y posdramáticas que ha adquirido el teatro contemporáneo en los últimos años, que se atreve a participar en la confrontación parresiástica que las obras les proponen, porque está listo y predispuesto a autocuestionarse y rever sus conocimientos, percepciones y sensaciones en relación a diversas problemáticas y puntos de vista sobre el terrorismo de Estado. Este tipo de espectador modelo acepta también de muy buen grado los efectos humorísticos, paródicos e irónicos que caracterizan a las obras de los 'hijos críticos', de modo que les quita solemnidad a problemáticas consideradas tradicionalmente como serias.

Debido a este nuevo estatuto que ocupa la posición del espectador en el teatro contemporáneo, retomamos la postura teórica de Jacques Rancière (2010), quien demanda la existencia de un espectador emancipado, quien, al confrontarse con una obra, efectúa a la vez una operación de traducción. Efectuar una narración particular, construir su propio poema y apropiarse de la obra son las acciones que realiza un espectador de esta índole, quien se piensa a sí mismo como inquieto y disponible para elaborar caminos e interpretaciones alternativas complejas que lo involucran de manera integral, corporal, afectiva, sensible y cognitivamente. Se configura así un espectador que hace y rehace, siempre a su particular y específica manera, el espectáculo que se le ofrece ante su mirada; un tipo de espectador que sabe también reconocer disensos y diferencias en la elaboración de las memorias performativas sobre el terrorismo de Estado.

Las obras que abordan el terrorismo de Estado participan de un tipo de teatro político deconstructivo y disruptivo que genera modificaciones perceptivas sustanciales al volver a observar el terrorismo de Estado y sus consecuencias bajo nuevos primas, en la medida en que es capaz de actuar metafórica y alusivamente. El teatro contemporáneo deviene político si consideramos como tal el efecto intersubjetivo que se produce en la relación entre la escena y los espectadores, más allá de los contenidos específicos de una obra, por lo que es determinante considerar sus condiciones de producción, de circulación y de recepción. Lo político en el teatro está dado, así, por las relaciones, los

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

encuentros, los disensos y los intercambios que se entablan entre las personas que participan del acontecimiento escénico, en el que los espectadores ocupan un lugar clave. Esta instancia de expectación asume un lugar preponderante, ya que la politicidad de la obra viene dada por las apropiaciones, asociaciones e interpretaciones posibles que ella genera, en un contexto determinado, en una comunidad de espectadores específica.

La condición política del teatro contemporáneo tiene lugar en los efectos que produce en la instancia de recepción, en la medida en que estas lecturas generan aperturas hacia instancias en las que se configuran escenas de polémica y disenso. Esta construcción, que provoca choques entre subjetividades arrojadas al aquí y ahora del hecho teatral, amplía el universo de posibilidades de aquello que suele considerarse comúnmente como lo normal o lo cotidiano, lo cual genera nuevas relaciones entre lo visible, lo decible y lo factible, e impugna ciertas posturas ideológicas y dogmáticas previas de los creadores y los espectadores, que solo tendrían el valor de confirmar lo ya sabido y conocido. Antes al contrario, este encuentro de subjetividades emancipadas genera aperturas hacia nuevas significaciones que ponen en cuestión las representaciones común y emblemáticamente aceptadas, lo cual permite ampliaciones de los modos de ver y de hacer.

La pregunta por la actuación y la puesta en escena teatral de lo que implica actuar la propia memoria, lo que denominamos como la 'teatralidad y la performatividad de las memorias sobre el terrorismo de Estado', dirigió nuestra mirada y nuestro recorrido teórico hacia el concepto de 'performance', y recuperamos de esta forma la definición de Diana Taylor (2012), ya que para ella las performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Sostenemos, entonces, que la performance y el teatro se constituyeron en los últimos años en algunos de los vehículos de transmisión más destacados de las memorias individuales y colectivas, privadas y públicas, en relación al terrorismo de Estado. El acontecimiento escénico configura una actualización inagotable de las memorias sobre el terrorismo de Estado. En cada hecho teatral que aborda de diversas maneras ese período traumático de nuestro país, encontramos una puesta en acto de aquel pasado, es decir, maneras de inscribir y de transmitir conocimiento social y memorias colectivas sobre aquel período, que se reactualiza, así, en un presente intensificado y siempre cambiante. El teatro elabora "hechos" de memoria, acciones que ocasionan consecuencias en el mundo, acontecimientos que ponen en escena diversas formas de recordar el terrorismo de Estado.

Esta perspectiva nos llevó a desarrollar el concepto de 'memorias performativas', que comparamos y diferenciamos de otras nociones similares ya existentes (De Toro, 2011; Bal, 2001; Costello, 2013), teniendo siempre como horizonte de ejemplificación y contrastación las obras de nuestro corpus, las cuales llevan inscriptas en sí mismas la capacidad de transmitir estas memorias. Nos referimos a memorias que son específicas del acontecer

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

teatral, encarnadas en el aquí y ahora del presente escénico, que implican una apropiación, una puesta en acto y en actuación de las memorias sobre el terrorismo de Estado. Las imágenes, los textos, las situaciones, las luces, las sombras, los objetos, los sonidos, las gestualidades, los movimientos y las marcas del horror inscriptas en los cuerpos de los actores de una performance o de una obra teatral configuran los signos a partir de los cuales las memorias performativas se constituyen como tales. Su objetivo es materializar, volver concreto y palpable el recuerdo, y así generar la presentificación de ausencias irremediables y trabajar a partir de la realidad de la acción escénica misma y su fuerza comunicativa. Son memorias rotas, dispersas, múltiples, contradictorias, insatisfechas, que se constituyen como "un coro desparejo de voces híbridas en el que orígenes y pasados escapan a la jerarquía fundacional de la palabra sagrada" (Richard, 2013: 123). Estas memorias surgen en los intersticios, las interrupciones, las veladuras, los fragmentos, los silencios e instantes inconclusos, los sentidos sin clausura y las fracturas propias del pasado traumático, en las "narrativas del residuo" (Richard, 2013: 124) que pueden escenificar la descomposición de una mirada totalizadora y que reaparecen una y otra vez en la escena, reactualizándose y generando una vivencia "directa" de la que participan conjuntamente creadores y espectadores, quienes se ven involucrados ética y estéticamente.

El lugar del espectador es absolutamente clave en la generación de este tipo de memorias escénicas, en la medida en que se encuentra a su cargo la lectura, la interpretación, el desciframiento y la apertura hacia nuevas posibilidades de sentidos de las obras, según sus aptitudes y su saber previo. La relación que se establece entre la obra y el espectador se modifica sustancialmente en el teatro contemporáneo, ya que, como sostiene Erica Fischer-Litche:

> En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modifican las condiciones de producción y recepción artística en un aspecto crucial (2011: 45).

Las memorias performativas se constituyen, así, a partir del efecto de circulación entre los artistas, el acontecimiento escénico y los espectadores, y se encarnan en imágenes afecciones fragmentarias que impactan sobre estos últimos al provocar "una revuelta de la imaginación" (Richard, 2013: 104) que es permeable a la ambigüedad del sentido. Estas memorias favorecen una rearticulación estética y política de la mirada "para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora a la vez, descifradora y enjuiciadora (Richard, 2013: 88).

Desde nuestra perspectiva, cada una de las obras que abordan el terrorismo de Estado constituye un acto específico de memoria escénica en relación al terrorismo de Estado y sus consecuencias, y cada una de ellas escenifica también formas diversas y, a menudo, contradictorias de narrar la historia

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

del pasado reciente del país, lo cual da lugar, en muchos casos, a memorias activas y disconformes con las narrativas socialmente establecidas y consolidadas, en tanto abordan "una marca imborrable en el espacio ético colectivo" (Arfuch-2013: 89). Nos referimos a memorias escénicas "solidarias de los accidentes y de las contrahechuras de la historia a través de su grafía dañada" (Richard, 2013: 114), generadas a partir de "choques nacidos de tantas desarmaduras del sentido (...) que armaron resistencia y sublevación en el interior de la palabra y de la imagen" (Richard, 2013: 114). Las obras que encarnan estas memorias insumisas sobre el terrorismo de Estado conforman una cartografía compleja y plural. Ellas hacen su aporte a la interpretación histórica sobre el pasado reciente, que se abre así a una incesante y continua lucha de lecturas y sentidos.

Bibliografía

Aprea, Gustavo. 2012. "Documental, historia y memoria. Un estado de la cuestión", en Gustavo Aprea (comp.). *Filmar la memoria: Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Badiou, Alain. 1999. *El Ser y el Acontecimiento.* Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Bal, Mieke. 2001. "Memory acts: performing subjectivity", en *Boijmans Bulletin*, febrero, N° 2. Recuperado de http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2000.10871753

Costello, Liza. 2013. *Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin*, en *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, noviembre, N° 4. Recuperado de http://liminalities.net/9-4/costello.pdf

De Toro, Alfonso. 2011. "Memoria performativa y escenificación: 'Hechor y Víctima' en *El desierto* de Carlos Franz", en *Taller de Letras*. Pp. 67-95. Recuperado de http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_memoria_alfonso_toro.pdf

Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.

Dubatti, Jorge. 2006. "La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas", en *Cuerpo de Prueba II*. Buenos Aires, Atuel.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.

Pellettieri, Osvaldo. 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires, Galerna.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Richard, Nelly. 2013. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires, Asunto impreso.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Las representaciones de la Guerra de Malvinas desde el teatro y sus primeras poéticas (1982-1984): *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni

Ricardo Dubatti (IAE-UBA/CONICET)
ricardo.dubatti@gmail.com

En el marco de nuestra investigación,[1] los textos dramáticos argentinos producidos durante los últimos treinta y cinco años son un terreno de estudio de gran valor. Su relevancia radica en su potencia multiplicadora de lecturas sobre el presente y el pasado reciente. La postdictadura –iniciada en 1983– representa una etapa cultural novedosa dentro de la historia de la Argentina.[2] El prefijo *post* habilita una doble lectura. Por un lado, "lo que viene después" de la dictadura; por el otro, lo que ocurre "como consecuencia de". Desde esta doble perspectiva, los procesos de violencia institucional sistematizados por la dictadura cívico-militar (1976-1983) se manifiestan actuales aún hoy. De manera análoga a lo que observa Giorgio Agamben sobre Auschwitz y los campos de concentración, la violencia institucional se encuentra presente en la actualidad debido a que no ha dejado de acontecer (2000: 15). Estas marcas son determinantes en la postdictadura, especialmente en la producción de una memoria colectiva que tiene por objetivo retomar los acontecimientos traumáticos del pasado para garantizar que no vuelvan a repetirse.

La Guerra de Malvinas, conflicto bélico ocurrido entre Argentina y Reino Unido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, representa un caso particular. Como se observa en un manual reciente: "La derrota en ese conflicto fue uno de los hechos que precipitó la salida del poder por parte del proceso de Reorganización Nacional, y abrió el espacio para la transición a la democracia" (Ministerio de Educación de la Nación, 2009: 14). Como observa Rosana Guber, esto se debe a que representa un punto de quiebre tanto para la sociedad como para la Junta Militar (2001: 126). Al mismo tiempo, los efectos y resultados de la guerra se mantienen vigentes; especialmente, en cuanto a las pérdidas humanas y a la problemática reinserción sufrida por gran parte del cuerpo de combatientes (Lorenz, 2014). Como observa el manual antes citado, "el promedio de edad del 70% de los combatientes en las islas fue de entre 18 y 20 años" (2009: 16).

1 Investigación, con beca doctoral del CONICET, denominada: "Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria".
2 Sobre la noción de 'postdictadura' como período cultural, véase Jorge Dubatti (2012a), *Cien años de teatro argentino*.

Del mismo modo que podemos pensar la postdictadura a partir del prefijo *post*, es posible identificar como posguerra todos aquellos fenómenos que se desprenden de la guerra y que se mantienen en vigencia en la actualidad. Han pasado 35 años de la guerra, pero aún es conflictivo configurar una historia orgánica de la guerra. Carlos Gamerro (2002) sugiere en este aspecto un paralelismo entre Malvinas y el *test* de Rorschach[3], donde las siluetas de las islas devienen en una nueva lámina. Al igual que ocurre con el *test*, las islas generan interpretaciones particulares de acuerdo a cada individuo debido a la ambigüedad y la multiplicidad de lecturas que permiten.

Como fenómenos pertenecientes a la cultura viviente, teatro y memoria responden a coordenadas socioculturales específicas y se encuentran en constante fluctuación. Como "medio imaginísitico específico" (Rozik, 2014: 13), el teatro emplea el cuerpo del actor para imprimir imágenes donde se desvía la referencialidad. De esta manera configura metáforas epistemológicas (Eco, 1985) que traen acontecimientos de la historia reciente al presente y posibilitan la producción de reflexiones novedosas o divergentes. Es debido a esto que el teatro en la postdictadura se transforma en un territorio rico para la concepción de *representaciones* que permiten re-apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992). El teatro puede así hablar de lo no "decible" (Mancuso, 2010: 226-227) debido a su potencial de "vehículo" que activa "los trabajos de la memoria" (Jelin, 2002: 37). Historizar los procesos de representación de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino implica construir una historia específica que ofrezca un ángulo complementario para la historia reciente.[4]

Al trabajar a partir de la noción de 'representación' que utilizamos, la multiplicidad de perspectivas permite configurar una mirada múltiple sobre la Guerra de Malvinas. Cada mirada aporta un nuevo ángulo posible y posee un valor particular, debido a que cada texto dramático representa un fenómeno 'radicante' (Bourriaud, 2009), es decir, se encuentra fuertemente atravesado por el contexto territorial en el que se arraiga. Estas coordenadas no son un detalle menor al momento de examinar el corpus de textos dramáticos, particularmente los primeros casos: *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982), de Abelardo Castillo, *Regreso a casa* (1982), de Antonio Germano –versión libre de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller–, *El inglés* (1983),[5] de Juan Carlos Gené,[6] *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni, *Del sol naciente* (1984), de

3 El test fue diseñado por el psicoanalista suizo Hermann Rorschach (1884-1922). Consiste en 10 láminas con manchas de tinta bilateralmente simétricas. Se lo emplea para examinar la personalidad de los pacientes. Es un test proyectivo, individual y subjetivo. Comienza a circular en 1921.

4 Para un listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo "Prólogo: la guerra en el teatro, el teatro de la guerra", presente en la antología *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra (2017a)*.

5 Originalmente escrita y estrenada en 1974, se reestrena en enero de 1983. En el contexto de posguerra, la lectura generalizada del público resemantiza el texto. Para sorpresa del propio Gené, la obra es considerada como una relectura de la Guerra de Malvinas. Remitimos al trabajo "Hipótesis de conflicto: *El inglés*" (2017b), de próxima publicación en la actas del Congreso Internacional Juan Carlos Gené, organizado por el Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la Universidad de Buenos Aires y el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación.

6 De acuerdo con la categorización que proponemos en "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la

Griselda Gambaro, y *El próximo alistamiento. Después de la guerra* (1984), de Rubén Hernández.

En el presente artículo, examinaremos el caso de la única obra de este primer período que actualmente se encuentra perdida: *El fusil de madera* (1983), de Duilio Lanzoni,[7] teatrista nacido en San Carlos de Bolívar y formado en Tandil, ciudades pertenecientes a la provincia de Buenos Aires. Si bien Lanzoni es un dramaturgo de extensa trayectoria, con más de 30 años de carrera y más de 35 espectáculos escritos,[8] trabaja habitualmente por fuera de la centralidad de la Ciudad de Buenos Aires. A continuación, reconstruiremos algunos de los rasgos fundamentales de *El fusil de madera* a partir de la voz de su autor. Emplearemos como base metodológica los estudios de poética comparada.[9]

El teatro perdido de Malvinas: *El fusil de madera*

Si bien se poseen materiales dispersos, como algunas fotografías, comentarios y un breve monólogo reutilizado en un espectáculo de 1999, no se conserva ninguna copia ni del texto dramático ni del texto escénico completo.[10] *El fusil de madera*[11] es escrita por Duilio Lanzoni en 1983, pero se estrena el 6 de abril de 1985 por el grupo Artecon. El grupo –cuyo nombre proviene de Arte Teatral Contemporáneo– se encuentra actualmente activo y fue creado el 16 de octubre de 1982 con el estreno de *Historia del Zoo*, de Edward Albee (1928-2016).[12]

Al ser un espectáculo breve que duraba alrededor de 22 minutos, *El fusil de madera* se presentaba en doble función dentro del programa *Obras por la paz* junto a *El gigante de Amapolas*, de J. B. Alberdi. La propuesta contaba con el auspicio de Los 100 para seguir viviendo, organización no gubernamental encabezada por el diputado socialista Simón Lázara (1943-2000).

guerra" (2017a), tanto Regreso a casa como *El inglés* pertenecen al grupo III, que reúne textos dramáticos anteriores a la guerra que se ven resemantizados en lecturas o puestas posteriores.

7 Duilio Olmes Lanzoni (1962, Bolívar, provincia de Buenos Aires) es actor, director, dramaturgo, cuentista, novelista y poeta. Es graduado en Dirección y Producción Teatral en la Universidad Nacional del Centro (Tandil, provincia de Buenos Aires). Se forma como actor con Roberto Dariens. Es director general del grupo Artecon desde 1982. Entre su vasta producción, podemos mencionar: *Historias de irse, siempre* (1989), *Cuatro gatos locos* (1990), *Pampa del infierno* (1994), *La utopía es un malvón en una lata* (1999), *Los sitiadores* (2002), *Los perros del olvido* (2008), *La gangrena* (2011) y *Los puentes quemados* (2015), entre otras.

8 Para un listado exhaustivo de espectáculos escritos y dirigidos, remitimos a su página web: http://duiliolanzoni.blogspot.com.ar/

9 Sobre poética comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012b, 2016).

10 Los materiales expuestos a continuación son el resultado de una serie de entrevistas realizadas entre el 22 y el 25 de septiembre, vía correo electrónico. Agradecemos al autor por su predisposición y generosidad a la hora de facilitar los materiales disponibles.

11 Se estrena en Bolívar. El elenco del estreno fue: Alfredo Valdez, Patricia Salaverría, Walter Álvarez, Horacio Coviella, Olga Bissio, Raul Herrera, Duilio Lanzoni (actores) y Santos Vega (dirección).

12 De acuerdo con su página web, en la actualidad cuenta "con un elenco de 25 actores, 3 directores y técnicos, además de talleres de iniciación al juego teatral para niños, adolescentes y adultos con más de 100 alumnos. Poseemos sala propia: EL TALLER, con capacidad para 150 personas (...) Además de las puestas propias que año a año se realizan nuestra sala alberga en cada temporada espectáculos de diversa índole" (Grupo Artecon, 2012: https://goo.gl/9keV3A).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El fusil de madera narra las diversas relaciones que se entablan entre un joven conscripto y sus familiares. En principio, estas relaciones se encuentran mediadas por las cartas. Comenta Lanzoni:

> El argumento era la cronología de las reacciones promedio de la sociedad. El Soldado se comunica por cartas con sus allegados: Novia, Amigo, Padre, Madre. Ellos le responden de la misma manera. La comunicación es tergiversada por el Sargento y el General. El Soldado muere y las cartas varían el tono, condenando a los militares.

Ya desde el argumento, aparecen condensadas la manipulación de los medios por parte de las Tres Fuerzas al mismo tiempo que las dificultades de comunicación que sufrieron los combatientes y sus familias. La mediación y la intervención del poder son elementos fundamentales para Lanzoni ya desde la propia génesis del texto. El autor explicita sus motivaciones a la hora de escribir el texto:

> Estuve un mes internado en el BIM [Batallón de Infantería de la Marina] 5 de Rio Grande[13] durante la guerra, problemas en un tendón de Aquiles, y -a falta de otra cosa- leía las cartas al soldado desconocido que se recibían. Me impresionó cómo estaban atravesadas en su mayoría por el discurso hegemónico del momento. Triunfalistas, chauvinistas, ignorantes de lo que es y significa una guerra. Eso traté de trasladar a su contenido y ese "ser hablados" atraviesa los textos de Padre, Amigo y Novia. No así a la Madre que es la única a la que le preocupa la salud y la edad de su hijo. Había poca conciencia de que teníamos 18 años. La acción escénica contradecía lo dicho en los textos, por los castigos a los que era sometido el colimba a manos del Sargento y el General.

La guerra aparece ineludiblemente como mediación en las relaciones, efecto que sufren numerosos ex combatientes al retornar al continente. Resuenan las ideas de Rosana Guber (2001), ya que solo tras la muerte del joven las relaciones dejan de estar mediadas y los personajes pasan a dialogar directamente. Lanzoni señala:

> Se acercaba más al realismo crítico de Brecht, aunque sin el recurso del distanciamiento. Despojada. Dos tarimas a fondo sobre laterales donde se ubicaban los personajes que no estaban en Malvinas, que eran iluminados por cenitales a medida que hablaban. Soldado, sargento y general a nivel escenario, centro. A la muerte del colimba todos bajaban de las tarimas y me rodeaban.

13 El BIM 5 tuvo un rol protagónico en la batalla de Monte Tumbledown, que transcurre entre el 13 y el 14 de junio. En ella el ejército británico sufre la mayor parte de sus bajas durante la guerra, no solo en cuanto a tropas, sino también en cuanto a vehículos de combate.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La guerra aparece como tragedia, como punto de quiebre, donde ya no es posible el retorno al estado previo de las viejas jerarquías –representadas por la mediación de la carta, pero también por el espacio escénico–, debido a que las pérdidas ya no pueden ignorarse.

Es importante remarcar el carácter social que revisten los personajes desde su denominación no individualizada. Cada personaje encarna en sí una referencialidad condensada donde se construye una síntesis de rasgos sociales más o menos generalizados desde la perspectiva del autor. Esto posibilita focalizar sobre las relaciones y sobre una lectura cuyo énfasis está puesto más sobre lo colectivo que sobre lo particular. Tómese por ejemplo el caso de la Madre, quien protege a su hijo porque es la única que realmente ve que se trata de un menor de 21 años.

Lanzoni interpretaba al conscripto que muere en la obra. La experiencia de la guerra era cercana para el autor, ya que tenía 21 años cuando escribe el texto:

> Soy un ex conscripto de la Clase 62. Infante de Marina, para colmo. Si bien no entré en combate, estuve movilizado desde febrero del 81 con los aprestos que –nosotros suponíamos– nos preparaban a un enfrentamiento con Chile. Durante los 6 meses que estuve sin venir a mi casa no paré de escribir, pero recién cuando estaba retomando mis estudios en Tandil me decidí a hacer de mis recuerdos una obra de teatro. Fue la primera que escribí y la que más me costó, a pesar de que solo duraba 22 minutos. El tema Malvinas y sobre todo, mis compañeros, era una necesidad (...) Lo personal está presente, pero sobre todo el asombro ante la respuesta de gran parte del colectivo social de la época. Para nosotros era incomprensible la plaza llena de Galtieri. De hecho, nos fuimos entre incomprensibles aplausos y volvimos escondidos. En mi primer franco tras Malvinas me hicieron salir "de civil", como a todos, para evitar que la gente nos dijera algo o nos agrediera. Esa contradicción es la que trato de poner de manifiesto.

La obra responde a una necesidad de contar parte de lo vivenciado, pero también a poner en tela de juicio el accionar y las problemáticas de la guerra, al tiempo que se interroga por la fuerte impresión de ver el apoyo masivo a un gobierno de facto:

> Con las herramientas que tenía en el momento la idea era confrontar abiertamente a un gran sector social que aún en ese entonces justificaba lo sucedido (32 años después no hemos avanzando mucho, según se ve). Cuestionamiento y concientización eran las ideas predominantes y además, la valorización de los colimbas que participamos, sin comerla ni beberla, y que -al momento de escribirla [1983] y aún de ser llevada a escena [1985]-, éramos ignorados tanto en las consecuencias físicas como en las psicológicas.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La propuesta que realizaban desde el teatro tenía como objetivo confrontar lo que, poco tiempo después de la guerra, fue llamado "desmalvinización" por el politólogo Alain Rouquié en la revista *Humor*. Esto es, la instauración de un relato social que implicaba una toma de distancia de la guerra con el fin de evitar que cualquier reivindicación del conflicto bélico sea asociada con una reivindicación de la dictadura cívico-militar que lo impulsó. En dicho movimiento, los medios de comunicación y la sociedad dejaban de referirse a Malvinas y colocaban a la guerra y sus efectos como un tabú que de una u otra manera no podía o no debía ser discutido (Lorenz, 2012).

Con respecto a la recepción, Lanzoni comenta:

> Hace 32 años mi idea de la recepción espectacular era, más que embrionaria, tirando a nula. Más que intelectual, arriesgo una respuesta fenomenológica. Las devoluciones de la gente estaban teñidas de mucha emoción. Malvinas estaba ahí nomás. El hecho de que tocáramos el tema sorprendía. La única constatación que puedo hacer me remite a aquellos que la vieron y aún hoy recuerdan que vieron una obra sobre Malvinas, con todas las desviaciones que produce la memoria.

El monólogo del Soldado: un fragmento

A continuación, presentamos el único texto que se conserva de *El fusil de madera.* Este fragmento fue utilizado para el espectáculo *Palabras para mi pueblo*, estrenado en 1999 por el grupo Artecon. Se trata del monólogo que hacía el Soldado:

> SOLDADO: (*Con un imaginario fusil.*) ¿Sabés? Tengo hambre y frío y miedo y tal vez me esté volviendo un poco loco. Y lo único que tengo sos vos. "Soldado, recuerde que aquí adentro su novia es el fusil". ¿Pero vos me sacás algo de mi hambre, de mi frío, de mi bronca? ¡Qué mierda! ¿Sabés lo que me sacás vos? Las ilusiones, las ganas de vivir, la libertad, nos obligás a la muerte cuando apenas conocemos a la vida. Y todo en nombre de qué: ¿Del honor? ¿De la patria? ¿De un pedazo de tierra? Ojalá... Si todo es en nombre de la ambición, de las ganas de perpetuarse en el poder de los grises amanuenses de siempre... ¿Vos me servís para estudiar... ? Tengo hambre, ¿sabés? ¿Me podés explicar qué carajo estoy haciendo yo acá? ¿Quién me mandó? Si yo no quiero morir, ni quiero matar... Nunca nos dejaron pensar. ¿Con qué derecho nos exponen a morir...? ¡Hijos de puta, son todos unos hijos de puta...! ¡Subordinación y valor! Todo es para nosotros, total somos los que no comemos, los que los cuidamos, los que nos morimos... El soldadito al pozo de zorro, ellos bien calentitos en lindas casitas dando órdenes. Hijos de puta... ¡Viva la juventud! ¡Los dueños del futuro!

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> Los días eran tan cortos y la distancia era tan grande... Con un solo fósforo se encendían tantos cigarrillos. ¡Yo prendía y le daba mi pucho a un compañero y este a otro y así...!¡Qué lejos que está mi pueblo![14]

En este monólogo se hace nítida la preocupación del autor por enfatizar la relación entre juventud y futuro. El Soldado aparece no como un "chico de la guerra", sino más bien como una voz que cuestiona las jerarquías. El enemigo no es externo, sino más bien interno. La guerra es concebida como un territorio de excepcionalidad, donde los tabúes de la vida cotidiana –la violencia física, matar, robar, el miedo sistematizado– se transforman en moneda corriente, potenciados por la imposición de rangos y las condiciones extremas de supervivencia. El cuestionamiento a la institución militar aparece reforzado por los tópicos de la falta de comida y las condiciones desfavorables para combatir una guerra en un terreno hostil durante el invierno. Los valores simbólicos – "honor", "patria", "tierra", "valor y subordinación"– son vistos como motivaciones vacías ante el sufrimiento y el dolor. También se sugieren presentes los efectos psicológicos.

Como observa Lorenz, una de las mayores dificultades que sufren los ex combatientes al momento de retornar al continente consiste en la imposibilidad de reasimilar costumbres que se vuelven necesarias en el campo de batalla, pero que no son funcionales en la vida cotidiana, especialmente alrededor de la situación de matar o morir (2012).[15]

El fusil, imaginario, pero al mismo tiempo de madera, deviene en síntesis de sentido para la obra. En el monólogo es reproducida una frase recurrente en diversos testimonios, enunciada en este caso como: "[s]oldado, recuerde que aquí adentro su novia es el fusil". Esta frase se encuentra asociada a la inminencia del combate y a la necesidad de tener el armamento siempre vigilado y preparado. En ella resuenan también la iniciación sexual y la presencia heteronormativa de la novia como posesión. Juventud y guerra aparecen atravesados, entonces, desde el título: "El fusil de madera" de la obra refiere al armamento obsoleto que muchos combatientes tuvieron que emplear en el campo de batalla, pero simultáneamente propone una relación con la juventud. Si bien no son "chicos", estos soldados son en su mayoría menores de 21 años que se ven introducidos en la guerra por imposiciones que son fundamentalmente ajenas y que están atravesadas por intereses del poder militar. *El fusil de madera*, como obra, buscaba producir un cuestionamiento sobre el silencio que implicaba "desmalvinizar" al tiempo que busca reivindicar la valentía de los jóvenes que estuvieron en la batalla.

El fusil de madera, en esta primera aproximación que hemos podido construir a partir de los testimonios de su autor y del único fragmento que se conversa por el momento, se manifiesta como una obra con características

14 En la entrevista que realizamos, el autor señala que el párrafo que se encuentra separado posiblemente sea un agregado de 1999.
15 La situación de los "locos de la guerra" es ampliamente indagada por Vicente Zito Lema en *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de 1988.

de la posguerra inmediata, donde se pone el énfasis en la preocupación por estimular al público, por evitar que el silencio le niegue el reconocimiento a los ex combatientes y a los caídos en la guerra. En tiempos donde la frase "el silencio es salud" aún resonaba con fuerza, la posibilidad de hablar abría desde la escena una mirada diversa, potente. La posibilidad de relevar los textos teatrales de diversas cartografías y nombres, ya sea que poseen una alta o baja visibilidad, permite comprender desde una perspectiva ampliada un acontecimiento de la historia reciente que aún se siente palpitar.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.

Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue.

————. 2012a. *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.

————. 2012b. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.

————. 2016. *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Ricardo. 2017a. "Prólogo: la guerra en el teatro, el teatro de la guerra", en Ricardo Dubatti (coord.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

————. 2017b. "Hipótesis de conflicto: *El inglés*", en *Actas del Congreso Internacional Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo (en prensa).

Eco, Umberto. 1985. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini.

Gamerro, Carlos. 2002. "Tras un manto de neblina", en suplemento Radar de *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html

Grupo Aartecon. 2012. "Página principal". Recuperado de http://teatroartecon.blogspot.com.ar/

Guber, Rosana. 2001. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires, FCE.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.

Lorenz, Federico. 2012. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires, Edhasa.

————. 2014. *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires, Paidós.

Mancuso, Hugo. 2010. *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, SB.

Ministerio de Educación de la Nación. 2009. *Pensar Malvinas. Una selección de fuentes documentales, testimoniales, ficcionales y fotográficas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Rozik, Eli. 2014. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Colihue.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El rol dramatúrgico en la obra Los hijos de... (un drama social)

Soledad González (CiFFyH-FFyH-FA-UNC)
epica.intima@gmail.com

Des-delimitación del rol autoral

En las prácticas contemporáneas, escribir polifónicamente desde la página o desde la escena pueden ser procesos altamente contaminados, similares y comprensibles desde una mirada que abarque la materialidad y la *poiesis*: el texto como proceso orgánico que se construye a sí mismo y despliega sus efectos de señalización y ambigüedad desde sus pliegues, huecos, ritmos y sonoridades significantes.

La preocupación musical en el proceso que proponemos analizar se vuelve proyecto dramatúrgico, el cual supone: practicar la 'puesta en boca' y la escucha; discutir la idea de ritmo, de tonos y texturas de las voces; encontrar acuerdos para construir un tipo de oralidad: banal, cotidiana, seca, entramada con pensamientos filosóficos, que oscila entre la crónica, la confesión/rememoración, la ironía y la reflexión; renunciar a un abordaje psicológico y a cualquier intención moralizante; practicar en la puesta en página y en boca la mayor cantidad de funciones y direcciones del habla dentro de la escena y hacia el público que completa el convivio.

El *performer* posdramático puede, desde la práctica intergenérica del habla, asumir el rol del coro trágico que aclara, aporta contexto, pero no desenmascara. Si el monólogo del héroe trágico lo separa del mundo para dirigirse a los dioses, el *performer* que incursiona en la autoficción mediante procedimientos de distanciamiento puede dirigir su monólogo a la platea, en tanto acto de confesión o rememoración. Philippe Minyana afirma que todo lo que está en la boca listo para ser dicho es teatralizable (González, 2003).

En *Los hijos de... (un drama social)*, el texto se compone en un tiempo anterior a la escena, con los actores, y se comporta como material susceptible de ser modificado en la puesta en boca y puesta en espacio. La dinámica es unir presentación y representación en un paisaje contemporáneo de convenciones estalladas e hibridadas donde teatro, performance, poesía escénica, música, lengua hablada y cantada, oralidad y mediación, son materia de ensayo. Se diseña y pone a prueba una escritura polifónica que termina de ser formateada por la dramaturga que ejerce una voz de poeta: cambiar una palabra por otra

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en función de la sonoridad, agregar una pausa, armonizar el ritmo de las partes y del todo en función de las nociones básicas de unidad, contraste y fraseo. Una función dramatúrgica idéntica en el texto y en la escena: la función de seleccionar y montar.

Este proceso, iniciado en febrero de 2016, desemboca en un libreto que recupera la estructura en tres actos, con diferentes cuadros que trabajan resonancias y ritmo bajo la forma de repetición-variación. En la escena, en cada improvisación, aparecen los portavoces de las diferentes partes. Los textos se desarman y ensamblan y el portavoz no será necesariamente quien produce el texto. Es este el primer acuerdo creativo. Sumamos instrumentos que se acoplan y son ejecutados dentro de la performance, voces acopladas, a viva voz o mediadas para convertirse en otra materialidad sonora. En el espacio real mediado por la tecnología, sobreimprimimos una metáfora: el adentro/afuera en el mundo del trabajo. Actores-técnicos o técnicos-performers-poetas construyen-de-construyen el espacio ritual.

En la temática y el archivo que se fue construyendo, restituimos huellas a través de un episodio: el despido de un mecánico operario de la Perkins Argentina en los años 80, padre de un técnico/actor. Buscamos informantes para contextualizar más profundamente el hecho y los años que precedieron ese suceso. Nos propusimos sumar fragmentos de la obra dramática *Woyzeck*, de Büchner, considerada por muchos como el primer drama moderno, en su cara de fusilero despedido de la armada en el siglo XIX (1830, año en que comienza a construirse el Estado alemán). Por la fuerza de los materiales convocados, abrimos la metáfora a nuestra contemporaneidad: Argentina, 2016.

Retomamos el procedimiento del biodrama del Rimini Protokol (Alemania) y de Vivi Tellas (Argentina): la dramaturgia sedimenta en las biografías de los actores; asumimos la mirada crítica de los hijos cuyos padres fueron despedidos, cesanteados o subempleados en los años 70, 80 y 90; reconstruimos épicas de lo íntimo ligadas a lo social: voces testimoniales que indagan sobre las herencias culturales generacionales en torno al mundo del trabajo para abrir los interrogantes sobre lo plural y la trama socio-sentimental de un despido en una familia. ¿Cuáles serían las implicancias sensuales y afectivas de un acontecimiento semejante en la memoria generacional? Y, en el plano mítico, nos preguntamos: ¿por qué nos suspende la melancolía en un tiempo que pasó, que quizás ya no volverá, cuando las cosas funcionaban de otra manera? ¿Se trata de un ciclo?, ¿es un destino?; "¿Qué es la *fucking* melancolía?".

Una segunda organización, además de la estructura en tres actos, es la mención, en cada escena, de las palabras *adentro* o *afuera*, como metáforas donde todo puede ser una cosa y la otra: el adentro y el afuera en el teatro y la vida, con las cargas y el ritmo binario que estos términos multiplican. Estamos adentro de la escena con todo lo testimonial que nos ayuda a seguir –en tanto memoria– y lo poético que nos ayuda a vivir –en tanto posibilidad de transformación. Nos proponemos un distanciamiento brechtiano, mostrando los mecanismos y la maquinaria del texto-teatro, para señalar y abrir el

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

interrogante más allá de la escena. La dinámica del espacio asume una filosofía sistémica: en la sala de teatro independiente cuyo edificio arquitectónico fue un taller, el iluminador es iluminado, el actor ejecuta el instrumento y la máquina captura para producir el eco. Estamos en la búsqueda de generar un sistema que, en palabras de Barthes (2002), no busque desenmascarar ni interpretar, sino hacer de la consciencia una droga; y que en su organicidad contenga cuatro voces y un alto grado de contradicciones y disonancias organizadas desde el ritmo.

Apuntes metodológicos

Trabajar la liminidad poesía-teatro y la estructura polifónica como forma elegida, partiendo de las nociones de 'contaminación de las voces' y de 'construcción del propio archivo', serían los cuatro puntos cardinales que animan el proceso de *Los hijos de... (un drama social)*. La intertextualidad y la transtextualidad con textos literarios clásicos y modernos las entendemos como parte del archivo, el cual incluiría tanto objetos y territorios cercanos y familiares, como aquellos comunes a la cultura compartida. Ideas y estructuras son parte de la cultura, y el trabajo del dramaturgo es encontrar las junturas entre contenidos y ritmos; se trata de un trabajo artesanal sobre las propias reglas del habla. Se trataría de desplegar un diseño dinámico que proponga sus propias reglas de coherencia y cohesión, es decir, su propia organicidad.

Como posición que guía el diseño, ejercitamos procedimientos escriturales-escénicos que se caracterizan por el auto-relato y la auto-ficción: lo que se colecciona, selecciona, menciona; lo que se omite en cada familia; el mundo del trabajo visto con una distancia generacional, la de los hijos que miran críticamente el mundo de los padres y una metáfora organizadora: estar adentro/quedar afuera o simplemente la oposición: 'adentro/afuera' como vectores que orientan sentidos.

La práctica del escribir es entendida como proceso orgánico de intercambio experiencial y mediación: escribir polifónico, aspirando a la forma musical del motete, forma musical medieval que incluye diferentes voces, pues abarca, en su forma más de un relato, diferentes niveles de lengua e incluso diferentes idiomas, y puede acercarse a las formas escénicas posdramáticas con las que dialoga la propuesta de *Los hijos de... (un drama social)*.

En la escritura polifónica, un dramaturgo-poeta, al igual que un director de escena, diseña, pule/selecciona y termina de montar la estructura dramática musical. Se trata de desplegar una forma que pueda resistir ciertos contenidos y ritmos, la mejor forma posible para desplegarlos. Como el arte buscaría abrir el diálogo y los interrogantes al pasado y futuro, hacia las voces de los muertos y de las generaciones por venir, esta premisa nos autoriza a retomar temas y formas, sin prejuicios, intentando analogías con estructuras formales musicales, y a experimentar con formas estalladas que aún cuesta visualizar.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Prácticas alrededor de una mesa, en un foro virtual, en un documento compartido, al igual que las dramaturgias surgidas de la escena, promueven la incursión en nociones más flexibles, como la de *poiesis*, que abarcaría la dimensión poiética-convivial-expectatorial (Dubatti, 2010). Tanto unas como otras, en el paisaje dramático del siglo XXI, nos permiten visualizar la figura del dramaturgo como sujeto de teatro ligado orgánicamente al trabajo de la escena y a una reflexión sobre el diseño, los soportes y los medios. Estas dramaturgias, donde práctica textual y práctica escénica son procesos orgánicos grupales, acercan las diferencias. No son sinónimos exactos, porque la sinonimia no existe realmente, pero sí caracterizan un movimiento común: polifonías en presencia y en memorias, organizadas en una forma que es mediación entre contenidos y ritmos en un grupo que convive, crea, se recrea y re-presenta.

La dramaturgia, entonces, es praxis y se ocuparía de pensar la escritura escénica –en todos sus avatares– para ensayar una visión del texto –literario y escénico– como práctica que interrogue el sentido desde la forma. En nuestra definición: dramaturgia es el arte de animar una polifonía y administrar la acción.

Bibliografía

ARTCENA. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie? par Joseph Danan* [video de Vimeo]. Recuperado http://vimeo.com/15959205

Barthes, Roland. 2002. *Ouevres Complètes V 1977-1980*. París, Seuil.

Dubatti, Jorge. 2010. "Cuerpo Poético y Función Ontológica", en *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Atuel.

González, Soledad. 2017. *Los hijos de... (un drama social)* [a partir de los textos de los actores Josefina Rodríguez, Franco Muñoz y Emanuel Tete Muñoz. Inédito].

————. 2003. "Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos. Sobre las obras de Philippe Minyana y Christian Boltanski". En *El Apuntador, 6*(22).

————. 2010. "Oralidad y vocalidad en las escrituras dramáticas contemporáneas". En *Analecta Literaria. Revista de Letras, Ideas, Artes & Ciencias.* Recuperado de http://prosoponteatroyartesescenicas.blogspot.com.ar/2010/05/soledad-gonzalez.html

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Autoconfiguración en un desmontaje crítico

María Angélica Vega (CIFFYH-UNC/CONICET)
vega-angie@hotmail.com

To be or not to be, that is the question (Shakespeare).

Lo visto, ¿es o no es?, cuestión hamletiana que inscribe al texto en un problema de ficción, en el plano del parecer o de la duda del ser. Ricardo Piglia, en una clase sobre Borges, dijo que él se había preguntado no ya cómo la realidad estaba en la ficción, lo que conduciría a una cuestión de realismo literario, sino, más bien, y más quijotescamente, cómo la ficción estaba en la realidad.

En la novela *Museo de la revolución*, Kohan incorpora elementos de la retórica teatral (puesta en escena, apartes, soliloquios) en una autoconstrucción de sí como un sujeto que produce y desmonta efectos de sentidos, es decir, al incluir el discurso dramático en el género novela elabora un enunciado crítico. Kohan indica que el mundo de la novela es una construcción y se presenta a sí mismo como un sujeto hábil en el dominio de los procedimientos mediante los cuales la produce. Refiere a este proceso enunciativo con las formas, elementos y materiales que integran los espacios. Compara el cierre de la casa-museo de León Trotsky con el desmontaje de una obra de teatro, actividad de la cual es testigo privilegiado al quedarse después de hora. Con esto adquiere un nuevo saber: que lo visto no era lo que parecía ser.

> Así accedemos, mientras el museo cierra, y porque a la vez ya está cerrado, a los privilegios del después de hora. Se parece al privilegio de asistir al último ensayo previo al estreno de una obra, aunque en verdad se trata de su cara opuesta. Lo que aquí se ve no es la preparación y la puesta a punto, sino el desmontaje. Quien se queda presencia como desarman los decorados: que la casa no era casa, que el farol no era farol, que la calle no era calle, que el paisaje no era paisaje; sino una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz. Quien se queda ve a los actores quitarse la ropa que los hacía personajes, y volver a su condición de seres comunes y corrientes; o a los músicos limpiar y enfundar sus instrumentos, en medio de conversaciones diversas que ya no tienen, en ningún caso, a la música como tema (Kohan, 2006: 191).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2



Imagen 1. Patio de la casa en donde vivió León Trosky durante su exilio en México. Allí fue asesinado y enterrado en el año 1940. Sobre la tumba puede verse la bandera roja de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URS, que dejó de existir en el año 1989. (Imagen extraída del portal turístico, gobierno de México).



Imagen 2. Frente de la casa mexicana de León Trotsky, hoy devenida un museo. (Imagen de la página web del gobierno de México).

Al describir la casa-museo, dirá que es "una eficaz combinatoria de estructuras laminadas, telones internos y efectos de luz" (Kohan, 2006: 191), lo cual configura este espacio como un efecto de sentido producido. Usa los verbos *montar* y *armar* con el prefijo *des*, "desmontaje" y "desarman" (191) para referir lo visto por el personaje que enuncia. El yo resulta hábil en la percepción del proceso de producción de lo observable, su composición, así como la operación inversa, la descomposición, porque "quien se queda presencia como desarman" (191).

El yo, sujeto con competencia para saber sobre la facturación de los sentidos, queda asociado al rol del crítico toda vez que con Barthes acordemos que "el especialista en Poética no se pregunta: ¿qué quiere decir? ¿De dónde proviene? ¿Con qué se relaciona? Sino que, más simple y más difícilmente, se pregunta: ¿cómo está hecho esto?" (2013: 257). Esperar, demorar o quedarse –"Quien se queda" (Kohan, 2006: 191)– un poco más cuando ya ha terminado

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

la función –"después de hora" (191)– implica un excedente en el tiempo concertado que le permite un *plus* de saber, de visión: "ve a los actores quitarse la ropa que los hacía personajes" (191). Que dure la acción de percibir resulta un requisito para la visión de lo que se desarma.

Pero lo que el personaje enunciador observa es un museo cerrado, al modo de una concesión otorgada a un *habitué* en un bar de copas. Lo que sabe el yo es que, corrido el velo, tras "la impresión de un secreto develado" (Kohan, 2006: 191), no hay misterio, ni secreto, ni develación: los actores vuelven a su "condición de seres comunes y corrientes" (191). Pasaje metanarrativo en el cual la casa-museo es asimilada al espacio de una puesta en escena. De ello se infiere un yo implícito que conoce los procesos de producción de los efectos de sentido artísticos.

Figuraciones teatrales son diseminadas a lo largo de la novela por Martín Kohan. Con frecuencia en clave dramática, indica las expresiones de los personajes y sus diálogos. Por ejemplo, en uso del recurso teatral, el enunciador define como un 'aparte' una instancia en la cual resulta olvidado por los otros personajes: "este aparte que se produce entre Norma y Jorge" (Kohan, 2006: 115). ¿*Aparte* es aquí un mero adverbio de lugar, que significaría 'fuera' o 'en otro lugar'?, ¿o es un sustantivo que designa una variante del monólogo teatral? Kohan juega con esa ambigüedad. Luego, quien enuncia dice demorarse en las "vueltas de un resignado soliloquio" (115), con lo cual refuerza la estrategia. Asimismo, el diálogo, procedimiento dramático por antonomasia, prima en la estructura compositiva del texto.

Del repertorio de la retórica teatral, el término *escena* es traído para configurar no pocas situaciones. A decir verdad, es una escena de lectura la que elaboran los personajes que dialogan a lo largo de toda la novela, una puesta en escena percibe Marcelo en la corrida de toros –"de a ratos no logro ver más que la puesta en escena de una muerte lenta y vuelta espectáculo" (Kohan, 2006: 42)– y, por último, en la intimidad con Rossi se figura a sí mismo hábil en la composición escénica cual "un sabio fisiologista o un asistente de puestas teatrales" (232).

El 'yo' será un decodificador de una fórmula dramática; observa, así, la destinación de las acciones desde un detrás de escena. El simulacro textual de Kohan se ubica por detrás y encima de todos los personajes –regadores, Rossi, etc.–, incluso sobre aquel que enuncia: el agente editorial. El enunciador dirá sobre las conductas de los jardineros del patio del hotel donde se hospeda: "ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder" (Kohan, 2006: 157). El conocimiento de lo que rige desde una base las conductas, el principio básico, conlleva a una figuración de las actitudes como preconcebidas desde alguna instancia que excede a los ejecutores. El 'yo' ve en las conductas lo que en tales se reitera cual respuesta a una norma guía precedente. Cuando mira a las jóvenes mujeres que se le ofrecen en el bar de copas, dirá que "responden sin excepción a una misma consigna" (42) y compara, con un matiz irónico, sus actos con las reglas protocolares de "un cuadro de baile de un

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

salón de sociedad en el siglo XIX" (116). El sujeto mira, ante todo, lo regular en las acciones, cuales actos ajustados a papeles teatrales:

> ... los que fueron, hasta hace poco, dos matadores de hormigas, se han convertido ahora en regadores de plantas. Echan agua tal como antes echaron veneno. Es cierto que ahora dispersan signos de vida y antes dispersaron de muerte; pero, en lo fundamental, su actitud es idéntica. Solo ahora capto del todo cuál es el principio básico que rige su proceder: hay uno que hace y hay otro que lo mira hacer. Lo mira con indolencia, no por curiosidad ni por espíritu de control. Simplemente lo mira hacer. Y el otro hace dejándose mirar. La reiteración de esos dos papeles fijos pesa más, como factor de uniformidad, que el cambio del frasco con veneno por la manguera sinuosa que lanza un agua también sinuosa (Kohan, 2006: 157-158).

Asimismo, evoca la imagen del ritual y la ceremonia: "Hay mucho de la intensidad ritual de ese mundo luminoso que de veras me alcanza" (Kohan, 2006: 42).

A partir del uso del discurso dramático descripto, se infiere una doble pericia del 'yo': es capaz de producir efectos de sentido escénicos y, también, de desmontarlos. Conocer con minucia las técnicas, las estrategias y los puntos de apoyo del texto es lo que permite una implosión, lastimarlo desde adentro.

En otro texto, "Historia de una derrota", en *El país de la guerra*, Martín Kohan estudió cómo Alberdi desarma el relato de Mitre, lo descompone, ve sus conexiones. Lo logra porque sabe cómo está hecho, saber inherente a un especialista en poética, al decir de Barthes (2013); competencia que ostenta el sujeto textual.

Bibliografía

Barthes, Roland. 2013. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.

Kohan, Martín. 2007. *Museo de la revolución*. Buenos Aires, Contemporánea.

————. 2014. *El país de la guerra.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

TV Pública Argentina. 2013. *Borges, por Piglia - Clase 1 - 07-09-13* (1 de 3) [video de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZ-Qlv8&feature=youtu.be

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

6. Teorías y Estéticas teatrales

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Considerações sobre A hora do teatro épico no Brasil

Priscila Matsunaga (UFRJ)
primatsunaga@gmail.com

A hora do teatro épico no Brasil constitui leitura necessária para pesquisa em teatro épico brechtiano e para qualquer interessado em teatro brasileiro. Há uma outra história a ser contada para a compreensão da dramaturgia brasileira, em especial sobre sua modernização. Sérgio de Carvalho, na tese de doutorado *O drama impossível*: teatro modernista de Antônio Alcantara Machado, Oswald de Andrade e Mario de Andrade, pressupõe que aquilo que a historiografia compreende como um tipo de modernização do teatro brasileiro corresponde a seu processo de aburguesamento. A modernização da dramaturgia que trata Iná percorre exatamente o movimento inverso: em *Eles não usam black-tie e A mais-valia vai acabar, seu Edgar,* o interesse em novos assuntos evidencia a ideologia da forma do drama. O teatro épico brasileiro, com *Revolução na América do Sul*, nasce da disposição de *artistas* em teatralizar as lutas sociais em compasso com a ampliação de atividades formativas, iniciando sua "desmercantilização e politização", conforme Rafael Villas Bôas. O golpe de 1964, como garantia do avanço capitalista, irá *redirecionar* o moderno teatro, promovendo a emergência de montagens como *O rei da vela* e *Roda viva*. A *performance* nesses dois casos se afirma como chave explicativa para a reordenação mercadológica do épico. Pelo breve comentário, é preciso pensar o teatro moderno em chave épica para além dos recursos estéticos, refutando a compreensão de que se trata meramente de um "fato cultural".

Numa visão ampliada, o estudo de Iná se contrapõe a duas narrativas: da revisão dos próprios fomentadores do *agitprop* brasileiro, que questionaram um suposto radicalismo e voluntarismo da fase anterior ao golpe de 64, principalmente em Oduvaldo Vianna Filho e à narrativa da crítica especializada, contrapondo-se a Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, dando lugar aos críticos Alberto D'Aversa e Delmiro Gonçalves. Iná também inverte os juízos de *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião, de Edélcio Mostaço, estudo publicado em 1982 que recebeu nova edição em 2016 pela Annablume, demonstrando como a vertente vanguardista se consolida na mesma medida da derrota do moderno teatro político.

O livro é dividido em 4 capítulos: Rumo a um teatro não dramático; Na hora do teatro épico; A força de inércia do teatro épico; Adeus às armas.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

A análise de *Eles não usam black-tie*, em Rumo a um teatro não dramático, prepara o terreno crítico e principalmente teórico sobre a forma dramática. "A força do material (a forma) repousa também nessa sua capacidade de reduzir o conteúdo à experiência social nela sedimentada (a ascensão da burguesia), mesmo que o conteúdo expresse um novo ator disputando espaço na cena histórica e cultural, portanto, uma nova experiência em contradição com a antiga, sedimentada na forma" (2016: 38). Assim, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, ao ser elaborado como um drama, deixou de fora as principais cenas que caracterizariam seu tema – a organização de uma greve – confinando os personagens no espaço doméstico e *narrando* os acontecimentos que tinham relação com assunto: a assembleia, o piquete, a prisão de *Otávio*. O público/leitor acompanha diálogos que tentam presentificar o assunto e que naufragam diante do poder dramático do conflito entre pai e filho (*Tião*), que decide furar a greve. A apresentação de Iná esclarece, nem sempre com as referências – por isso da indicação para leitura de *A produção tardia do teatro moderno no Brasil* – que as formas são expressão ideológica, assim como os critérios de análise.

A apresentação da primeira encenação profissional de uma peça brechtiana, *A alma boa de Setsuan*, pelo Teatro Maria Della Costa também em 1958, compõe o capítulo. "A cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico" (2016: 40). Ao abordar *A alma boa de Setsuan* a autora apresenta a resistência da crítica teatral especializada ao teatro épico, em especial em Décio de Almeida Prado. É interessante notar que essa linha de força, o debate direto com a crítica teatral, em suas nuances e julgamentos, permite que observemos os projetos de modernização dos próprios críticos através de seus critérios de avaliação. Suas lacunas e observações "enviesadas" são possíveis achados para a crítica interessada no teatro épico.

Na hora do teatro épico apresenta *Revolução na América do Sul,* de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar,* de Oduvaldo Viana Filho.

Possivelmente *Revolução na América do Sul* não tinha recebido até a primeira publicação do livro, 1996, tratamento crítico mais acabado, embora a autora não despreze intuições e análises anteriores, como de Claudia de Arruda Campos de *Zumbi, Tiradentes.* Ao identificar que *José da Silva* em *Revolução* funciona como *compère* como convencionado no teatro de revista, no caso espectador, portanto, dos mecanismos de contrarrevolução, a autora percebe que *Revolução* é uma das primeiras iniciativas de teatro épico no Brasil que articula procedimentos de um passado teatral (revista) que animou em outro contexto o próprio teatro de Brecht. Já em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, há o avanço na crítica quanto aos padrões de percepção a partir de uma problema estético-político. No diálogo interno entre as obras até aqui mencionadas, *Black-tie* forneceu um assunto novo (greve, trabalhadores), que foi aproveitado em *Revolução* sem a heroicização, em que trabalhador é tratado sem drama nem comédia. A *Mais-valia* avança em relação a *Revolução* por formalizar um

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

conceito marxista retomando criticamente uma cena da peça de Boal (cena da feira):

> Na economia geral da Revolução, esta cena determina (sempre negativamente) o personagem segundo a esfera do consumo, assim como a anterior determinara segundo a esfera da produção. E através da situação da feira – como se sabe, imagem recorrente no discurso conservador para ilustrar a ideia de livre mercado que se procura vender – Vianinha estabeleceu um interessante diálogo crítico com a peça de Boal, à qual já fizera restrições em diferentes oportunidades. Se a feira podia ser utilizada segundo a visão comum para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera do consumo (até dos alimentos), com um pouco mais de elaboração artística, acompanhada do necessário aprofundamento teórico, talvez pudesse ser aproveitada para uma demonstração teatral do conceito de mais-valia. Como experimento, uma tentativa *a priori* válida, independente dos seus resultados – que, em caso de fracasso, poderiam ser criticados, assim como fez Vianinha com Boal. Naquela fase de *Aufklaerung* popular (tomando de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz), era uma questão *artística* tão relevante quanto a que em outro contexto motivou Brecht a usar a Bolsa de Valores para escrever sua Santa Joana dos Matadouros (2016: 82).

No traçado há o aprendizado através da experimentação do Teatro de Arena e seus integrantes (Oduvaldo Viana Filho escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* no Centro Popular de Cultura quando se afasta do Teatro de Arena em 1961. Ainda no segundo capítulo, Iná trata brevemente de *Brasil, versão brasileira* e Os *Azeredos mais os Benevides*, que atestam o amadurecimento do dramaturgo) com a forma dramática e sua limitação ideológica que se faz força produtiva para os artistas da década de 60.

O processo será interrompido pelo golpe de 64, quando entrarão novos atores reivindicando a vanguarda estética-política, caso do Teatro Oficina. Mas antes de passar à análise das encenações de José Celso Martinez Correa, Iná analisa em A força de inércia do teatro épico o *Show Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965). *Opinião* e *Zumbi* configuraram um período no qual as peças não incorporaram o significado do golpe de 64. Nesse capítulo, *Arena conta Zumbi*, peça que teve uma grande repercussão à época, resultou para a autora numa obra estética e politicamente falsa.

> No interior da concepção épica mais geral (arquitetônica) da peça os dramaturgos distribuíram os recursos disponíveis sem refletir sobre o seu peso: os do drama para os quilombolas e os do teatro épico para seus inimigos. Os pressupostos dessa operação desastrada encontram-se na mencionada ideia de identificar as lutas democráticas pré-golpe com Palmares, e sua execução foi facilitada pela leitura emocional do livro de João Felício dos Santos. Dispondo de material literário semipronto, Boal e Guarnieri trançaram dramaticamente

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataque (aos engenhos, para libertar escravos, às povoações mais próximos, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E mais grave, perderam a oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparecer depois de "morta"), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com Ganga-Zumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua "proteção". Não é o caso, entretanto, de lamentar o fato de os dramaturgos terem empobrecido o complexo lado palmarino da história, mas de entender as razões por que o fizeram, nisto revelando uma curiosa combinação de paranóia e má-fé. Paranóia, porque não há outro nome para a pretensão de identificar um processo de três anos de luta declarada (da vitoriosa luta pela legalidade, que garantiu a posse de João Goulart, à derrota de 1964) a uma guerra sangrenta que levou aproximadamente cem anos para restabelecer a ordem escravocrata em Pernambuco. E má-fé, porque essa identificação forçada exigiu o rebaixamento da estatura dos palmarinos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções. A injustiça tem mão dupla porque nem mesmo as lutas do pré-64 ficaram apenas nas declarações de intenções. Mas é uma injustiça altamente reveladora da generalização apressada que estava em curso nos "balanços" elaborados após o golpe (2016: 135-136).

Em Adeus às armas, ainda na trajetória do Teatro de Arena, a autora irá apresentar *Arena conta Tiradentes* e duas iniciativas de Zé Celso, *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade) e *Roda viva* (texto de Chico Buarque). Caracterizado por Yan Michalski como um período de grande insatisfação de uma juventude em busca da revolução cultural, dispostos a repudiar no palco valores culturais e éticos de gerações passadas, o teatro brasileiro irá abrigar tendências internacionais baseadas em Artaud e Grotowski.

Arena conta Tiradentes abre caminho para o recuo (auto)crítico da esquerda teatral ao caracterizar na peça o grupo dos inconfidentes como conspiradores ("ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria política sabe, uma "revolução" que exclui o povo dos seus planos chama-se conspiração – aliás sinônimo de conjura ou inconfidência", 2016: 149-150) e aproximá-los à versão dos militares em relação aos revolucionários de 1964. Foi com *O rei da vela*, encenado pelo Oficina em 67 e *Roda viva*, 1968, que as conquistas do teatro épico passaram a vigorar como mais um procedimento moderno como produto da indústria cultural. Em *O rei da vela*, para piorar, em favor a uma declarada política stalinista, que a autora identifica tanto no autor quanto no diretor.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

De como as obras passaram de força produtiva a artigo de consumo é a ideia ordenadora do livro. O interesse está na *explicação* da obra com atenção às "suas formas, estilos e significados como produtos de uma história específica" (Eagleton, 2011: 17). No caso, a luta dos trabalhadores represada pelos principais órgãos e partidos políticos (PC e PTB) que se apresentaram como dirigentes em um processo que ao contrário do que se esperava, por estar baseado na aliança de classes, inviabilizou o próprio avanço das conquistas e demandas, e ainda interditou, pois resultado das alianças o golpe de 64, o avanço da própria luta. Com isso o "fazer-se classe" não figurou entre as peças escolhidas para tratamento pormenorizado: *Brasil, versão brasileira, Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha e *A lata de lixo da história*, de Roberto Schwarz. Fosse outra a ideia ordenadora da pesquisa, menos um estudo sobre a formação do *agitprop* brasileiro em um campo ideológico, o interesse confrontaria as *alianças* e os *problemas de organização* por um lado e a *heterogeneidade das massas e a crítica de seus interesses* por outro, com a marca do golpe.

Especificando, há duas linhas de força na análise do seu objeto: a crítica literária do teatro épico e uma historiografia das lutas sociais referente ao quadro de peças em análise, ou melhor, a influência do programa stalinista, segundo a autora, do Partido Comunista. Diante desse quadro, certamente o estudo provoca reações diversas. Como destaca Roberto Schwarz no prefácio à primeira edição, a polêmica, porém, não deve obliterar que estamos diante de um livro "de concepção refinada e incomum". Por construir um objeto complexo, com referências ao desenvolvimento do teatro de agitação e propaganda, experiência que no Brasil se fez com "sinais trocados", o livro de Iná alerta para seus limites e desafios.

> Posso dizer que, quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. (...) Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar. In: COSTA, Iná Camargo. 2012. *Nem uma* lágrima: teatro épico em perspectiva dialética (São Paulo, Expressão Popular: Nankin Editorial. Pp. 121-122).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El concepto de 'distanciamiento' en el teatro musical de Bertolt Brecht y Kurt Weill

Laura Inés Gutman (U.B.A., U.P)
lauragutman@yahoo.com

El teatro musical de Bertolt Brecht fue considerado un hijo bastardo de la música académica. Tildado de música degenerada por el Tercer Reich y disparador de las más ácidas ironías intelectuales, propone una estructura dramática que reniega de la estructura aristotélica y se construye sobre elementos del distanciamiento: '*verfremdungseffekt*', es decir, efecto de extrañamiento o "efecto de distanciamiento".

Apoyándose básicamente en la ruptura de la cuarta pared, la lógica del absurdo y la discontinuidad en tiempo y lugar de la acción, la estructura dramática que propone Brecht busca el distanciamiento emocional del espectador y apela a su capacidad de reflexión.

Su compañero en la dupla que origina un nuevo concepto en teatro musical, Kurt Weill, inició su carrera en 1920, luego de una niñez muy musical en el seno de una familia religiosa judía y varios años de estudios académicos en Berlín. Siendo ya un respetado compositor alemán, decidió dedicarse al teatro musical, y sus trabajos en colaboración con Brecht pronto lo hicieron conocido en toda Europa.

Kurt Weill renuncia al atonalismo y elabora en Berlín un estilo duro, de melodías pegadizas, que, junto a la dramaturgia de Brecht, busca encontrar la función social de la música. Para ello, ambos recurren en sus obras al efecto claro de la melodía, sin prejuicios. Cultivando la farsa y la sátira, se dedican a denunciar la corrupción del poder y la miseria. Ejemplos claros de este período son: *La ópera de los tres centavos* (1931) y *Los siete pecados capitales* (1933).

Este trabajo se propone explorar los ejes que generaron esta corriente estética y su continuidad y transformación en el tiempo.

Según Theodor Adorno "Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social".

Es interesante revisar cómo el concepto de 'distanciamiento' atraviesa aún hoy la experiencia social del teatro. Los que hacemos teatro sabemos que el universal es el concepto del 'teatro en acto' y lo intelectual es el 'pensar el acto' *apres coup* (después del golpe). Desde esta perspectiva los hitos que exploran nuevas formas del acontecimiento teatral van despojándose de

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

algunos recursos o tendencias de moda, pero van incorporando las herramientas imprescindibles para su supervivencia en el tiempo. Así, el cuerpo del teatro se va saturando de "toxinas" y eliminándolas, y va quedándose con lo que verdaderamente lo alimenta.

A partir del quiebre operado por las experiencias vanguardistas, es posible observar que el arte, a partir del siglo XX, no responde a los cánones de belleza que estuvieron vigentes desde el Renacimiento, y quizás las sociedades del siglo XX han producido suficientes condiciones para que esta reacción se produzca: un siglo que transcurre entre dos grandes guerras europeas que sacuden al mundo entero y ponen en jaque el paradigma estético y social construido.

En un doble sentido, el arte de vanguardia es síntoma de un quiebre y, a la vez, uno de los provocadores de la ruptura de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. El núcleo de esta corriente provocadora nos muestra la primacía del arte como experiencia sobre la obra artística como producto.

Arnold Hauser sostiene que "El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales" (1993).

Contra la felicidad del impresionismo, el expresionismo presenta un "grito", no solo a través de la obra homónima de Munch, sino al dar lugar a la angustia, al desgarro, al horror o a la desesperación. Contra un teatro que indaga en la angustia moral de la burguesía y sus cuestiones entre el bien el mal, la hipocresía, el amor verdadero y los ideales humanistas, surge el teatro de la crueldad, del absurdo, del sinsentido y la miseria social; un teatro que reniega de la lógica aristotélica y se sustenta de la lógica del sujeto social silencioso.

En Europa, en los campos de la muerte, bajo el letrero "El trabajo te hace libre", se organiza la maquinaria de exterminio del sujeto social. Así, un nuevo paradigma político se gesta desde la idea de individuo que encarna la Revolución Francesa hacia la concepción política de un uno que es un todos, un sujeto histórico-social.

La idea de 'solución final' aparece entonces como la afirmación de la negación de la diferencia. Esta afirmación, la de la solución final, es válida para cualquier estorbo social. En este escenario social, se condensa la cuestión del distanciamiento para poder pensar al todos en el uno, contra la identificación del uno en el todos. Las herramientas estéticas se constituyen en la base de este mecanismo. Nace un teatro que reniega de la ilusión. Esta, como parte de la maquinaria teatral, es puesta en ridículo, y es en esta negación en la que se afirma un teatro que se alimenta del sarcasmo y la farsa.

Según Theodor Adorno: "La belleza que aún florece bajo el horror es puro sarcasmo y encierra fealdad. Pero aun así su efímera figura tiene su parte en la evitación del horror. Algo de esta paradoja hay en la base de todo arte".

Esta reflexión se concentra un poco más allá de la enumeración de los recursos estéticos de los que se nutre el distanciamiento para constituirse como lenguaje escénico, aunque ese trabajo no dejaría de ser atractivo para cualquier teatrista. En realidad, la identificación de esas herramientas es una

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

experiencia netamente teatral activa y saludable, pero sería inútil repetirlas hoy tal cual fueron concebidas en su momento, y la razón, creemos, tiene que ver más con la ferocidad con que se alimentó la maquinaria de la degradación del sujeto social que con la validez genuina de los recursos de entonces.

Es importante situar, sin embargo, que la miseria social entra en la escena teatral con una fuerza que ilumina el teatro hasta hoy y que los recursos estéticos que le dan un cuerpo son el lenguaje del que se nutre un teatro donde el sujeto histórico-social ya no está mudo, sino que habla y se revela.

Bibliografía

Hauser, Arnold. 1993. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Labor.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Asja en Orel. Teatro infantil y revolución proletaria

Cristian Palacios (UBA-CONICET)
atenalplaneta@gmail.com

Este trabajo se propone un acercamiento a la figura de Asja Lacis, testigo de primera línea del impacto de la Revolución de Octubre en las artes escénicas, discípula de Meyerhold, ayudante de Bertolt Brecht y posterior confidente y amante de Walter Benjamin, a quien este dedicará su *Calle de Dirección* Única y por quien emprenderá, en diciembre de 1926, el viaje a Moscú retratado en su famoso diario. Personaje controversial en la vida de este escritor (Gershom Scholem, particularmente, sentía por ella una aversión casi primaria), su biografía, *Revolutionär im Beruf (De profesión revolucionaria)* (1971), se inicia con uno de los primeros experimentos de teatro infantil[1] político y comunitario en los albores del siglo XX, un auténtico proyecto de avanzada que anticipa en muchos años al teatro de Augusto Boal, en cuyos fundamentos se adivinan ya algunas de las teorías sobre el oficio del director teatral que alcanzarán su auge en la Europa de posguerra.

Nacida Anna Ernestovna en Letonia en 1891 (era un año mayor que Benjamin), en el seno de una familia humilde, tuvo la inmensa fortuna de recibir una educación completa, incluyendo un paso por el Instituto de Investigación Psiconeurológica Bekhterev en San Petersburgo, uno de los pocos en admitir mujeres en aquella época. Tempranamente influenciada por los métodos teatrales de Vsevolod Meyerhold, se encontraba en Moscú cuando estalló la revolución.

> La revolución transformó las relaciones entre los hombres, la concepción del trabajo, abriendo perspectivas completamente nuevas. En el estudio [de Fyodor Fyodorovich Komissarzhevsky] se formaron dos grupos enemigos, uno reclamaba un cambio total en el reportorio y en los planes de estudio (...) yo quería ser un buen soldado de la revolución y cambiar mi vida (...), dado que la vida estaba cambiando a mi alrededor – el teatro salió a la calle y la calle llegó al teatro. El 'Octubre Teatral' había comenzado (Lacis, 1971: 20).[2]

1 En este caso *infantil* significa "hecho por niños".
2 Traducción propia.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Su compromiso con la causa revolucionaria sería, por lo tanto, casi absoluto. En 1918 se le encargó la dirección del teatro municipal de Orel, una pequeña ciudad al sur de Moscú que caería luego en poder de las tropas contrarrevolucionarias. Al llegar, encontró un panorama desolador: "en las calles de Orel, en la plaza del mercado, en el cementerio, en bodegas, en casas abandonadas, me encontré con montones de niños descuidados, los *besprisorniki*" (Lacis, 1971: 21. Traducción propia). Estos huérfanos de la guerra, que no habían tomado un baño en meses, andaban en grupos, conducidos por pequeños líderes, robando lo que pudieran, como verdaderas bandas de ladrones. Confinados por el régimen soviético en casas de acogida, se las arreglaban para escaparse. Niños sin infancia, que habían sufrido en carne propia los traumas de la guerra civil. En este contexto, Asja concebirá un auténtico proyecto teatral de avanzada, en cuyas líneas puede advertirse una concepción enteramente novedosa de las artes escénicas que la liga a los grandes teóricos de la creación teatral de comienzos del siglo XX. En esta experiencia fundadora, podremos ya advertir el surgimiento de un discurso teatral vinculado a la puesta en escena como arte, es decir, de todo aquello que hoy en día reconocemos auténticamente como teatro.

> Lo fácil hubiera sido escoger una pieza, realizar un casting entre los niños, ensayar y producir un espectáculo. Les hubiera dado algo en lo que entretenerse por un tiempo, pero difícilmente hubiera contribuido a su desarrollo. Una vez que uno comienza a trabajar en una pieza previamente escrita, se trabaja con la mira puesta en un punto de llegada, el espectáculo. Los niños sienten incesantemente la sensación de que la voluntad de un extraño los dirige y los guía, la voluntad de un director. Eso no me hubiera permitido alcanzar mis objetivos, la educación estética de esos niños, el desarrollo de sus habilidades morales y estéticas. Quería que sus ojos fueran entrenados para ver mejor, sus oídos para escuchar más claramente (Lacis, 1971: 22. Traducción propia).

Lejos de los métodos pedagógicos burgueses, que perseguían la efectividad a través del desarrollo de ciertas específicas habilidades individuales, el proyecto de Asja conservaba lo que a su juicio era mayormente importante en un verdadero teatro infantil proletario (o a secas): el placer del juego y la creación sin un rumbo específico, es decir, la experimentación sobre lo escénico sin anclaje en un texto previo. Este proceso, que hoy se nos aparece como naturalizado, implicaba una inversión radical de lo que hasta ese entonces se tenía por teatro.

Años más tarde, Asja intentará repetir esta experiencia en la casa Liebknecht de Berlín, para lo cual solicitará a Benjamin la escritura del "Programa de un teatro infantil proletario" (1989: 101-106):

> Conversé muy detenidamente sobre ese tema con Benjamin. Me había pedido que elaborara un programa. Walter Benjamin dijo que él lo escribiría y daría

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> un fundamento teórico a mi labor de Orel. Realmente lo escribió, pero en la primera versión expuso mis tesis de una manera sumamente complicada. En la casa Liebknecht lo leyeron y comentaron riendo: 'Esto te lo escribió Benjamin.' Le devolví el programa pidiéndole que lo escribiera en forma más comprensible (Lacis, como se cita en Schiavonni, 1989: 7).

El teatro, va a decir Benjamin, "es para el niño proletario el lugar de educación dialécticamente fijado" y eso es porque "la vida entera en su abundancia infinita aparece única y exclusivamente en el teatro dentro de un marco y como espacio" y agrega "nada considera la burguesía más peligroso para los niños que el teatro (...) lo que se expresa, más bien, en esta resistencia es la angustiada conciencia de que el teatro despierta la poderosa fuerza del futuro en los niños" (Benjamin, 1989: 102-103). De allí extrae el origen del mito del comediante vagabundo que secuestra a los niños, ilustrado por Carlo Collodi en uno de los más famosos episodios de su *Pinocchio.* Esta misma fantasía se traduce, más avanzado el siglo, en la historia del joven que huye detrás del circo, rechazando así los valores burgueses de la familia y el trabajo.

A su manera, el programa de Benjamin (y la tarea de Asja Lacis) anticipan muchas de las teorías sobre el oficio del director teatral que alcanzarán su auge mucho más adelante (y no está claro hasta qué punto se debe a su influencia gran parte del trabajo teórico de Brecht). En el teatro infantil proletario:

> ... las funciones se producen como de paso, podría decirse por descuido, casi como una travesura de los niños, que de esa manera interrumpen el estudio que, por principio, nunca termina. El director concede poca importancia a esos finales. A él le interesan las tensiones que se resuelven en tales funciones (Benjamin, 1989: 102-103).

Esta renuncia del director a ejercer su "influencia moral" sobre sus actores no se traduce, necesariamente, en un principio de anarquía; muy por el contrario, "los inevitables equilibramientos y correcciones surgen de la propia colectividad infantil" (Benjamin, 1989). A lo cual agrega: "... un público que se sintiera superior no tendría lugar posible frente al teatro infantil. El que todavía no se haya idiotizado por completo tal vez sienta vergüenza" (Benjamin, 1989: 102-103). En definitiva, este director se transporta en un observador cuya misteriosa tarea consiste en liberar las señales infantiles (ese mundo en el que el niño vive y manda, que solo unos pocos hombres geniales saben hacernos ver) del reino de la mera fantasía, para concretar su realización en lo material. Y ha sido privilegio de la clase obrera "el prestar mucha atención al ente colectivo infantil, al que la burguesía no podrá ver jamás. Ese cuerpo social irradia no sólo las fuerzas más potentes, sino también las más actuales. De hecho, la actualidad de la creación infantil no tiene igual" (Benjamin, 1989: 102-104).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Ese teatro, dice Benjamin, es el único que sirve al espectador infantil "cuando los adultos hacen teatro para niños, resultan de ello tonterías" (1989: 106). Aunque no sea siempre el caso, se ha de admitir que, lamentablemente, la observación conlleva un alto grado de verdad. Ello se debe al mismo problema que constataba en su Diario de Moscú respecto de la educación revolucionaria de la juventud: "... se da a la juventud una educación *revolucionaria*. Lo cual significa que lo revolucionario les llega no como experiencia sino como consigna (Benjamin, 1990: 69)"; y si, al asistir a la representación de una obra de Meyerhold, el escaso entusiasmo del público se explica por su adhesión a las consignas estéticas del régimen, es en ello justamente en lo que radica la diferencia entre un público adulto y uno infantil. Es también otro modo en el que la experiencia sobrevive en el teatro, ya no como vivencia del público frente a los actores, sino como tránsito del propio cuerpo hacia las potencialidades imaginarias que en él habitan.

> En ese teatro infantil vive una fuerza que aniquilará el gesto seudorrevolucionario del más reciente teatro burgués. Pues no es verdaderamente revolucionaria una propaganda de ideas que, de vez en cuando, estimulan acciones irrealizables y desaparecen ante la primera reflexión sobria a la salida del teatro. Verdaderamente revolucionaria es la señal secreta de lo venidero que se revela en el gesto infantil (Benjamin, 1989: 106).

No es sino hasta bien entrado el siglo XIX que el espectáculo comienza a reclamar para sí un lugar tanto dentro de la práctica como dentro de la teoría del teatro. Todavía en 1914, Max Hermann, en lo que constituye una suerte de acta de nacimiento de la Ciencia Teatral (*Theaterwissenschaft*) como una disciplina separada del estudio de la literatura dramática, afirmaba que la "obra escénica" no era artística en absoluto, pese a que, para la ciencia del teatro era "tal vez más importante que la mejor obra maestra de la literatura dramática mundial" (Hermann, como se cita en Hormigón, 2011: 23), y, aunque destacaba el lugar de la puesta como un lenguaje autónomo, no dejaba de subrayar que sus "pretensiones de igualdad" frente a la literatura dramática, eran sin duda "exageradas" (Hermann, como se cita en Hormigón, 2011: 23-26).

> Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, luego Vilar, Vitez, Wilson y muchos otros, transformaron en un arte independiente lo que sólo era el montaje de la representación. Dieron origen a un tipo de artista que no se sitúa ni en el registro del arte del escritor ni en el del intérprete, pero que crea en el pensamiento y el espacio una mediación entre ambos. El director es una suerte de pensador de la representación como tal, sostiene una meditación muy compleja sobre las relaciones entre el texto, la actuación, el espacio, el público (Badiou, 2008: 60-61).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Como se ve, el proyecto fundador de Asja Lacis en Orel ocupa un lugar destacado en la historia de este movimiento por el que da nacimiento, en los albores del siglo XX, aquello que hoy reconocemos como teatro, sobre todo en aquello que el auténtico teatro tiene de infantil, es decir, en aquella dimensión en la que la experiencia se conjuga con las potencialidades de la imaginación (con la potencialidad, deberíamos decir, a secas) en lo que esta tiene de amenaza para la cultura (entendida aquí como todo lo dado).

Recordemos, una vez más, con Walter Benjamin, que "lo que persigue toda realización infantil no es la *perpetuidad* de los productos, sino el *momento* del gesto. El teatro [todo teatro], por ser arte perecedero, es [por suerte, e inevitablemente] infantil" (1989: 102-105).

Bibliografía

Badiou, Alain. 2008. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.

Benjamin, Walter. 1990. *Diario de Moscú*. Madrid, Taurus.

————. 1989. Escritos. *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Hormigon, Juan Antonio. 2011. *La profesión del dramaturgista*. Madrid, ADE.

Lacis, Asja. 1971. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munich, Rogner & Bernhard.

Schiavonni, Giulio. 1989. "Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamín y la enciclopedia mágica de la infancia", Pp. 9-33, en http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/files/walter,%20benjamin.pdfen. Véase además, Schiavoni, G. 1981, Milano, Emme Edizioni.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

7. Escrituras y reescrituras. Homenajes a dramaturgos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La dramaturgia de Rodolfo Walsh y las poéticas del teatro de izquierda

Jorge Dubatti (IAE/FFyL-UBA)
jorgeadubatti@hotmail.com

Conocemos de la producción teatral de Rodolfo Walsh dos textos, escritos en los primeros años de la década del sesenta y editados por Jorge Álvarez en 1964: *La granada* y *La batalla*. Sabemos, además, que en 1966 participó con otros autores en el espectáculo *Peligro, seducción*. Por otra parte, el teatro argentino se ha enriquecido con adaptaciones de sus textos no-teatrales realizadas por otros artistas, y lo tiene como personaje y tema en las obras de otros dramaturgos, de *Walsh y Gardel* (1993), de David Viñas, a *Walsh, todas las revoluciones juntas,* de Mariano Tenconi Blanco (estrenado en 2017 y actualmente en cartel en el teatro El Extranjero).[1]

La granada inscribe en su poética un profundo sentido de la dinámica escénica. De él se desprende que Walsh sabía de los ritmos corporales y las intensidades espaciales propias de la pentadimensionalidad del teatro: el control poético de los tres órdenes del espacio, el tiempo y la relación con el público. Subió a escena en 1965, con dirección de Osvaldo Bonet (Teatro San Telmo). En el elenco estaban Héctor Giovine, Oscar Viale, Alfonso de Grazia, Osvaldo Bonet, Arturo Maly y otros. *La granada* tuvo también una buena versión dirigida por Carlos Alvarenga en la temporada 2003 del Teatro Nacional Cervantes, con Horacio Roca, Juan Gil Navarro, Patricio Contreras y Antonio Ugo en el elenco. En una carta a su hija María Victoria (Walsh, 1988: 7-8), enviada desde Tigre el 15 de enero de 1965, Walsh habla de la expectativa que le genera el próximo estreno de *La granada*, y expresa la relevancia que le da al teatro en su apuesta artística-intelectual. Evidentemente, en los sesenta, el teatro tenía la fuerza de un arma.

A diferencia de *La granada*, *La batalla*[2] parece optar por un paradigma dramático más literario; todo sugiere que fue escrita más para la lectura y la cultura del libro que para la representación.

Walsh reflexionó sobre su dramaturgia:

1 Texto que, a manera de introducción, se expuso en el marco de la entrevista pública con Mariano Tenconi Blanco por su espectáculo *Walsh. Todas las revoluciones juntas* (IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, Centro Cultural de la Cooperación, Aula Giribaldi, jueves 11 de mayo de 2017). Una primera versión se publicó como "Empuñar el teatro como un arma", *Tiempo Argentino*, Sección "A cuarenta años del asesinato de Walsh", viernes 24 de marzo de 2017, edición digital. Recuperado de http://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/65703-empunar-el-teatro-como-un-arma

2 Todas las citas se hacen por Walsh, 1988.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> Me siento ligado, con diferencias de concepto y estilo, al teatro de [Roberto] Cossa, [Germán] Rozenmacher y [Sergio] De Cecco. Pero yo no quiero hacer un teatro realista, sino uno que aluda a lo real sin ser realista, que tome lo real desde abajo, que lo exprese mediante símbolos poderosos sin ser documental (en Zayas de Lima, 2006: 302).

Walsh se refiere, por relación y diferencia, a los recientes y apreciados estrenos de *Nuestro fin de semana*, de Cossa, *Réquiem para un viernes a la noche* de Rozenmacher, y *El reñidero*, de De Cecco, todas de 1964.

Lilian Tschudi (*Teatro argentino actual*, 1974) relaciona *La granada* con la poética de la farsa y la emparenta con las farsátiras de Agustín Cuzzani y las farsas de Aurelio Ferretti, autores del teatro independiente de años precedentes cuyo legado continuaría Walsh de alguna manera. Sin duda hay componentes de farsa y de sátira (a la institución del ejército) en *La granada*, pero su poética es más compleja, heterodoxa, híbrida, porque, a diferencia de la farsa canónica (que pone en suspenso la justicia poética, la distribución simbólica de premios y castigos), Walsh finalmente elabora una cartografía de Bien y Mal, siguiendo la tradición pedagogizante del teatro-escuela. Walsh salva al joven, inocente Soldado y destruye al aberrante Capitán Aldao, y ratifica con la risa el sentido de ese final. Trabaja, por un lado, con una reelaboración del melodrama, propia del realismo socialista: el maniqueísmo, que opone el héroe ingenuo y bienintencionado (entelequia del Bien), víctima del sistema social, al villano (entelequia del Mal), que persigue irracionalmente a su víctima. Si algo relaciona *La granada* con los imaginarios del nuevo teatro argentino de los sesenta es su rescate del "hombre común", ese que está solo y espera algo que lo libere de la sociabilidad insatisfactoria que padece. En esto se parece también a la dramaturgia de Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Humberto Constantini, Juan Carlos Gené...

Pero además no se puede dejar de observar en *La granada* una doble pulsión: una crítica radical a la subjetividad de la derecha militar (Walsh se ubica así en la tradición de nuestro mejor teatro de izquierda, en complementariedad con buena parte del movimiento del teatro independiente en los sesenta), junto a una cierta fascinación por el mundo del ejército y, especialmente, por las armas y la experiencia de la guerra. El nítido maniqueísmo que opone el Soldado al Capitán Aldao en el juicio militar se vuelve más difuso en otros roles de la pieza.

De acuerdo con la observación del mismo Walsh sobre los simbolismos de su dramaturgia, uno de los elementos más potentes y cargados de sentido es el símbolo del 'hombre-granada', el 'hombre-bomba', el 'hombre-estallido', que enriquece el personaje del Soldado con una dimensión revolucionaria (incluso, involuntaria para el mismo personaje, pero, al mismo tiempo, inexorable); eso que hace del hombre común, sin transición, un hombre excepcional, como le explica Fusselli, el otro hombre-bomba. La misma arma que el ejército utiliza en una dirección adquiere un sentido contrario y se transforma en una

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

nueva función. Walsh cambia el signo de la granada para anunciar que, desde adentro mismo del sistema, surge un nuevo orden inesperado que lo pone en jaque y lo destruirá. La escena más relevante de la pieza es aquella en la que el joven Soldado "elige" levantar el dedo que mantiene obturado el dispositivo detonador de la granada. Es el hombre común el que debe hacerse cargo de sus decisiones, afirma Walsh, en una evidente deuda con el existencialismo sartreano. Y esa decisión será la que cambie el signo del estallido. Los trazos de la dramaturgia de Walsh están escritos sobre el fondo del anhelo de la revolución.

La magnífica complejidad poética de *La granada* suma, entonces, farsa, sátira, maniqueísmo melodramático del realismo socialista, simbolismo, existencialismo... Y no acaba allí. Tschudi ha destacado el teatro dentro del teatro que implican los simulacros del entrenamiento del ejército, esto es, el teatralismo no realista (como quería Walsh), la auto-referencia teatral de *La granada*. Y agreguemos otro elemento presente en esta poética: las situaciones expresionistas, de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia del Soldado, su mundo onírico, en el Acto Segundo, cuando Rosa, el Padre y la Madre se le aparecen en sueños.

Aunque olvidada por muchos historiadores y marginada del canon, *La granada* de Walsh es uno de los textos insoslayables del teatro argentino de izquierda de los sesenta, un eslabón que pone en evidencia los procesos políticos de construcción de utopías en la escena nacional.

Bibliografía

Tschudi, Lilian. 1974. *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

Walsh, Rodolfo. 1964. *La granada, La batalla*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

————. 1988. *La granada, La batalla*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Zayas de Lima, Perla. 2006. "Walsh, Rodolfo Jorge". En *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)* [tomo II (L-Z)]. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro. Pp. 301-302.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Nikos Kazantzakis: su filosofía, poesía y teatro en la memoria universal.

Análisis de la obra de teatro *El sacrificio*

Cristina Quiroga (AINCRIT/IAE/AICA/UADER)
crisquirogaaaar@yahoo.com.ar

> Ascendía el varón siempre-errante y alas infinitas y perfume de yerbas y traviesos pensamientos su pecho embargaban; subía, y cada vez mayor la blanca era de su patria se extendía; y al fin, cuando pisó su pie la cumbre del desnudo monte, el cuerpo pálido y esbelto apareció de su isla humilde. Sus pupilas moviéronse, tratando de ocultar en vano el llanto: "Ésta es la roca, el árido peñasco, que tanto deseé volver a ver; me gusta", murmuró; y de sus grandes párpados las lágrimas cayeron. Como un atleta en el mar se asoleaban las playas grisáceas; se sumían las chozas en la luz, y en el valle se movían morosamente los bueyes, marcando el pecho fructuoso de la tierra; y el pensamiento avizoraba –águila inmóvil– todo el mundo a sus pies (Kazantzakis, 2010: 797-808).

El corpus poético, filosófico y antropológico de Nikos Kazantzakis produce un teatro ideológico y simbólico en el que predominan la ética, la fuerza de las ideas y de lo esencial en desmedro de lo efímero, lo "normal" y banal y de los detalles de la vida cotidiana, tal como le escribe a su amigo Doménico Theotocópulos: "Durante nuestras vidas nosotros dos no hemos perseguido sino una sola cosa, una visión cruel, sanguinaria, indestructible: la sustancia...Yo no he hablado nunca de los detalles de la vida cotidiana; son caracolas vacías..." (Kazantzakis, 1963: 31). Desde muy joven, algunos críticos lo consideraron un *enfant terrible* que ya comenzaba a desafiar a la elite intelectual conservadora y entraba por la gran puerta en el mundo de las letras y el arte teatral griego a principios del convulsionado y trágico siglo XX. Su concepción sobre la vida anticipa la contraposición ética y estética de la prisión del hombre en la que se rasgan eternamente lo carnal y lo espiritual en las acciones cotidianas de toda la humanidad. Las secuencias de su trayectoria profesional nos resultarán clave para el proceso de interpretación de su pensamiento filosófico, teatral y literario, pues influyeron definitivamente en su obra poética extraída de sus huellas horadadas en el camino de vida. Nacido en Herakleion (Creta, 1883), fallecido en Friburgo de Brisgovia (Alemania, 1957)[1] dramaturgo, poeta, filóso-

1 El presente trabajo adhiere a los homenajes por los 60 años de su partida, organizados por la SIANK Société Internationale des amis de Nikos Kazantzakis, creada en 1988 por la Universidad de Ginebra, Suiza,

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

fo, sociólogo, narrador, traductor y estudioso de la historia de Grecia, doctor en Derecho en la Universidad de Atenas, doctor en Filosofía en la Universidad de la Sorbona bajo la figura tutelar de Nietzsche,[2] ministro del gobierno griego (1945), trabajó como asesor literario para la Unesco en París (1947-1948). Ha sido traducido a muchos idiomas y recibió numerosos premios literarios. En la mayoría de los países del mundo, funciona una Sociedad Nacional Nikos Kazantzakis, coordinada por la Sociedad Internacional, con sede en Atenas y la Universidad de Ginebra en Suiza, que creó en 1988 la Sociedad Internacional de Amigos de Nikos Kazantzakis. Comprometido con la realidad política y social de su país, mientras ocupaba el cargo de director general del Ministerio de Bienestar Social, organizó el traslado de las poblaciones griegas desde la región del Cáucaso a Grecia luego de la Revolución rusa en 1917 y participó activamente en la creación de la Unión Socialista de los Trabajadores, por los cuales recibió en Viena el Premio Internacional de la Paz en 1956. En sus dramas, poesías, novelas y viajes movilizó fuerzas contra el odio irracional, las guerras, la mentira, la corrupción, la pobreza de la gente y la injusticia en todos los órdenes, con el objetivo de entenderse a sí mismo en el gran mundo. Citamos un significativo párrafo de *Carta al Greco*[3] en el que expresa su indignación por la injusticia y el sufrimiento de la gente:

> Me recuerdo claramente. Antes de experimentar compasión por los hombres, experimenté en mí mismo la vergüenza. Tenía vergüenza de ver el sufrimiento de los hombres y de esforzarme por transformar todo ese horror en un espectáculo efímero y vano. Decía para mí: «No es verdad; no te dejes arrastrar, como los ingenuos, a creerlo. El hambre y la saciedad, la alegría y el sufrimiento, todo eso no son más que espectros! «Yo lo decía y lo repetía; pero a fuerza de mirar a los niños que tenían hambre y que lloraban y a las mujeres de mejillas hundidas y de ojos llenos de odio y sufrimiento, mi corazón poco a poco se deshacía. Yo seguía con emoción este inesperado cambio en mí mismo. Al principio, era la vergüenza

con representaciones en 154 países del mundo, en los cuales se están realizando diversas actividades a lo largo de este año. El objetivo es preservar la memoria colectiva griega de la mano del escritor. En la mayoría de los países del mundo, funciona una Sociedad Nacional "Nikos Kazantzakis" coordinada por la SIANK; sin embargo, recién cobró fama mundial con la adaptación cinematográfica de su novela *Alexis Zorba*, titulada *Zorba el griego*, protagonizada por Anthony Quinn y galardonada con tres Premios Óscar en 1965. Conocemos las veintiún obras dramáticas que escribió: *Heracles* (está perdida), *Hasta cuándo, Amanece, Fasgá, Comedia-Tragedia en un acto, El sacrificio o El Maestro Primero,* la trilogía *Prometeo portador del fuego, Prometeo encadenado* y *Prometeo liberado, Teseo, Odiseo, Melisa, Cristo, Nicéforo Focás, Julián el Apóstata, Sodoma y Gomorra, Constantino Paleólogo, Kapodistria, Vida, Cristóbal Colón* y su única comedia *Vuelve Otelo*.

2 Su esposa Eleni Kazantzaki cita un párrafo de la carta que le escribió sobre Nietzsche a su amigo a Anghelaki en 1917: "Recorro las montañas y, a veces, aparece el rostro de Nietzsche, turbador como un presentimiento doloroso. Por ello quiero mortificarme y parto hacia la cumbre de una altísima montaña para estar en situación de llevar, sin doblegarme, el peso de mis inquietudes y aspiraciones" (Kazantzaki, 1974: 56).

3 De las ediciones de "Carta al Greco. Recuerdos de mi vida", destacamos la traducción y la edición de la filóloga clásica Carmen Vilela Gallego titulada *Informe al Greco. Nicos Kasandsakis* (2014), porque sus valiosas reflexiones nos permiten ingresar en su esencia más íntima. Vilela Gallego explica que la palabra *anáfora*, que debería traducirse como "informe" o "rendición de cuentas", ha sido traducida como "carta" a partir del título en francés *Lettre au Greco*. Kazantzakis lo llamó "especie de autobiografía", donde dialoga en su imaginario con su compatriota y amigo Doménico Theotocópulos como si estuviera presente ante él, compartiendo banquetes y reflexiones sobre la vida, que manifiesta en las poéticas teatrales.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> la que palpitaba en mi corazón, después la compasión. Comenzaba a sentir el sufrimiento de los otros como si fuera mi propio sufrimiento. Luego llegó la indignación y enseguida, la sed de justicia. Y por sobre todo, la responsabilidad. «Soy culpable –me decía– de toda el hambre que hay en el mundo, de toda la injusticia; soy yo el que tiene la responsabilidad (Kazantzakis, 1963: 89).

Por sus escritos fue perseguido, criticado y censurado públicamente. En Rusia prohibieron sus obras, la Iglesia Ortodoxa le negó la tierra sagrada, la Iglesia Católica incluyó entre sus libros prohibidos a la novela *Cristo de nuevo crucificado* en la que escribe sobre los conflictos sociales y políticos nacionales e internacionales entre las clases sociales de griegos y turcos. No buscaba honores ni recompensas, su meta más deseada era la libertad sin temores al castigo divino. En 1949 expresa con claridad su profundo sentido de sencillez y libertad:

> Soy el hombre más sencillo que existe, pero cuando siento un ‹›grito›› en mí, no acepto transformarlo en una «vocecilla" para complacer a los mudos y a los tartamudos... He venido a este mundo por algunos instantes y quiero lanzar un grito y partir...Todo hombre tiene un grito que lanzar antes de morir, su grito. No eres un carnero, eres un hombre; y hombre quiere decir algo que no está cómodamente instalado, sino que grita. ¡Grita tú; pues! Mi alma íntegra es un grito y mi obra íntegra es la interpretación de ese grito! (Kazantzakis, 1963: 38).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Su impronta cretense en la obra *El sacrificio* (en griego: Ο Πρωτομάστορας)

Cuarenta y cinco maestros y sesenta aprendices
ponían los cimientos de un puente en el río de Arta.
Todo el día lo levantaban, por la noche se venía abajo.
Se lamentan los maestros, lloran los aprendices.
—¡Qué dolor de nuestros esfuerzos, qué pena de nuestro trabajo!
—¡Todo el día levantándolo, para que por la noche se venga abajo!
Pasó por allí un pajarillo y se sentó frente al río.
No cantó como pájaro, ni como golondrina tampoco, cantó con voz
humana, y de esta manera decía:
—Sin el alma de una persona dentro, el puente no se asienta
(Canción popular "El puente de Arta").

Nos remontaremos a los antecedentes previos de los rasgos poéticos más destacados de Nikos Kazantzakis en la obra *El sacrificio* (en griego: Ο Πρωτομάστορας), uno de sus más grandes gritos de libertad. Su obra, de naturaleza helénica e impronta cretense, se sumerge en el laberinto de las cuestiones humanas y su escritura teatral abarca espacios populares y mitológicos, rica en matices y personajes perennes. La primera incursión en la dramaturgia es con *Amanece*, una obra breve en tres actos influida por el teatro de Henrik Ibsen, con gran éxito en la vida teatral de Atenas. Fue juzgada y alabada como la mejor de las presentadas por un tribunal constituido por tres catedráticos de la Universidad de Atenas, pero, inexplicablemente, le negaron el premio porque atacaba la ética pública en el tema de la fidelidad en el matrimonio. Kazantzakis salió al paso defendiendo su postura dejando al descubierto la hipocresía de la sociedad griega con respecto al amor matrimonial. Además, según los críticos atenienses, la novela *La serpiente y el lirio*, de 1906, publicada con el pseudónimo Karma Nirvana, fue considerada "peligrosa para los jóvenes" por su contenido erótico, nada apropiado para la mentalidad de la época.

Kazantzakis, con una mirada desafiante y combativa, comienza a escribir y a madurar su personalidad como dramaturgo, poeta y novelista, una etapa que nos muestra el sentido histórico, antropológico, metafórico y estético de la tragedia *El sacrificio*, escrita a los 25 años, entre 1908 y 1909 durante su estadía en París, donde presentará su tesis doctoral sobre Frederick Nietzsche y se lanzará a producir otras tres obras dramáticas, poemas y novelas que nunca llegaron a ver la luz en su forma definitiva. El autor la presenta nuevamente en otro certamen teatral, el *Lasanio*, con el título *El sacrificio*, firmada con el pseudónimo de Petros Psiloritis. El tribunal estaba presidido por los mismos miembros que habían juzgado su anterior y tan discutida obra *Amanece*. En esta ocasión, vuelve a reconocerse su mérito teatral y se le otorga el premio en el marco de una solemne ceremonia en la Universidad de Atenas. Los críticos,

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

autores e intelectuales griegos, lo acusaban de poner el acento solo en lo filosófico y la investigación empírica, alejándose de lo específicamente teatral, lo que produjo una violenta reacción de Kazantzakis contra la falta de criterio que tuvieron los periodistas en los medios gráficos. Recién en 1958, un año después de la muerte de Kazantzakis, la revista ateniense *Nuevo hogar* comenzó a publicar artículos titulados: "El desconocido Kazantzakis", donde recopila las notas de revistas literarias de principios de siglo con las reacciones que provocó en los círculos literarios con sus primeras obras. En realidad, el teatro del autor que homenajeamos en este trabajo no fue apreciado ni estudiado en su verdadera dimensión hasta muchos años después de su partida. Lamentablemente, la literatura y el teatro griegos de la época eran muy poco conocidos y difundidos en el resto del mundo. Kazantzakis tuvo que vivir de la traducción de obras occidentales al griego y de escribir libros sobre sus numerosos viajes por el mundo.

Kazantzakis ubica su obra teatral en el Mediterráneo, el punto político y neurálgico de los griegos, pues se sentía sobre todo dramaturgo y claramente inclinado hacia la tragedia. En la relación dialéctica con los espectadores y lectores, rechazaba la escritura y las puestas en escena a-históricas o lejanas del fluir de las tradiciones de su tierra, del *ónfalos* o del ombligo del mundo mediterráneo como la axialidad que origina la poeticidad teatral, y se ubicó en la *atopía* (del gr. *a + topos*, "sin lugar", "desubicado"), un sentimiento de malestar del individuo frente a las problemáticas de las *polis* de su tiempo.

Por otro lado, en las traducciones, la interpretación literal de cualquier texto no es posible sin su ubicación histórica, porque las palabras cambian de significado a través del tiempo y de las regiones; de ahí que destacamos la importancia del espectador en la estética del receptor que re-construye las obras de teatro, reflexionando críticamente sobre las cuestiones sociales, y hacemos hincapié en la importancia de las traducciones y publicaciones al castellano de las obras del autor. El teatro era el género idóneo donde expresaría las preocupaciones y las esperanzas del hombre, pues el drama le permitía, más que ningún otro género, exponer la fuerza de su época y de su propio espíritu, personificándola en los diferentes héroes.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El teatro y las tradiciones populares neohelénicas

¡Ay de nuestra estrella, pena de nuestro destino!
Tres hermanas somos, las tres malhadadas. Una construyó el Danubio,
otra el Éufrates, y yo, la más pequeña, el puente de Arta
(Canción popular "El puente de Arta").

La obra *El sacrificio* está dedicada a su amigo Ion Dragumis (1878-1920),[4] uno de los principales dimoticistas griegos, detalle en el que se apoyan algunos de los estudiosos de Kazantzakis para afirmar que quizá fue el sentimiento nacionalista de su entrañable amigo la causa que impulsó al escritor a tomar la canción "El puente de Arta", tan arraigada en la tradición popular griega, como fuente de inspiración para escribir la obra. *El sacrifico* es un grito de libertad (del gr. *eleuthería*),[5] el sentimiento más arraigado del autor, así como de la época clásica y del helenismo de su tiempo. Es un homenaje al teatro griego y a la memoria oral y escrita de los griegos contemporáneos que saben conservar una rica tradición de canciones populares, leyendas, refranes y cuentos. Nos referimos a las *dimotiká tragúdia* o tragedias populares, con un gran valor histórico, social y antropológico en los pueblos balcánicos. Las llamadas *paralogués* o canciones de tipo narrativo, de representación dionisíaca y semejantes a las baladas o romances europeos, reflejan en sus argumentos sucesos dramáticos de tradiciones conservadas a lo largo de los siglos, donde pueden rastrearse los mitos de la antigüedad griega; pero el común denominador que las caracteriza es su estructura en forma de cuento y el hecho de que, por su contenido dramático y su forma dialogada, hayan sido frecuentemente fuente de inspiración para diferentes autores teatrales.

En Grecia, esta diglosia o convivencia de dos lenguas con diferencias asumibles en la escritura y el habla, es la vuelta a las raíces y va unida a los movimientos dimoticistas, cuyo lema es: "Lengua y patria son una misma cosa, luchar por la patria o por la lengua, el combate es el mismo". Es la entrega a la causa nacionalista y a la dimoticista, es decir, la ardiente defensa de la lengua popular o *dimotikí* más expresiva, en plena discusión lingüística sobre la lengua oficial del nuevo Estado griego surgido tras la Revolución rusa.

Los escritores naturalistas y simbolistas se inspiran en las citadas *paralogués* o canciones narrativas para un gran número de obras dramáticas. Las *pa-*

4 Ion Dragumis (1878-1920), diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores, político, abogado y escritor griego.

5 Transcribimos el siguiente párrafo de Hugo Bauzá sobre el arraigue de la tradición clásica en los tiempos de Kazantzakis: "Esta *dýnamis* no es algo nuevo en la cultura griega, sino que es una nota dominante del helenismo, algo así como el centro de su ser. De época clásica tenemos los testimonios que sobre ella nos prodigan Esquilo, en Los persas, donde la libertad constituye el núcleo de la pieza o Platón en numerosos pasajes de su obra; pienso, principalmente, en las *Leyes* (698 a) o en el *Gorgias* (492 c). Dan también cuenta de este sentimiento hondamente arraigado en el pueblo griego las *Eleuthériai*, es decir, las fiestas en honor de la libertad que, quinquenalmente, celebraban en Platea para recordar la expulsión de los persas, las que cultivaban en Siracusa evocando la expulsión de los tiranosó o bien las celebradas en Samos en honor de Eros" (Bauzá, 2008: 295).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ralogués ofrecen una estructura teatral más evidente que otras canciones populares en la cartografía del imaginario griego porque contienen el elemento dramático, fragmentos dialogados y articulación en escenas. La canción "El puente de Arta" ya había sido convertida en obra dramática unos años antes por Ilias Vutieridis (1874-1941), otro autor griego moderno que escribió sobre la heroica canción épica en *dimotikí* glosa o lengua popular.

Después de Kazantzakis, los dramaturgos Yorgos Ceotokas y Yorgos Stilianú Seferiadis (Premio Nobel de Literatura en 1963, poeta, ensayista y diplomático) se inspirarían también en la misma balada para dos de sus obras. En literatura, Odysseas Elytis, Nikos Gatsos, Takis Sinópulos, Giorgos Seferis, Constantino Kavafis y otros poetas neohelénicos de la generación de posguerra de los años 30 también instalaron el demótico o lengua popular para llegar a todos los lectores y rechazaron el aticismo,[6] un movimiento retórico que vuelve a los métodos clásicos con un lenguaje de estilo elegante y fino. Actualmente, se emplea en la literatura el griego demótico, mientras que para la escritura técnica y científica se utiliza otra forma de griego más clásico.

6 Aticismo: literalmente, significa "seguidor de los áticos". Era un movimiento retórico que comenzó en el primer cuarto del siglo I a. C. Describía una vuelta a los métodos clásicos tras el pretencioso estilo percibido en la helenística, la retórica sofista, llamada así por la vuelta a los métodos de los oradores áticos.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Obra de teatro *El sacrificio*

Igual que tiembla la hoja del nogal, tiemble el puente,
igual que caen las hojas de los árboles, caigan los caminantes.
—Muchacha, cambia tus palabras y echa otra maldición,
que tienes un único hermano, no vaya a ser que pase.
Y ella cambió sus palabras y echa otra maldición.
—Si tiemblan los fieros montes, que tiemble el puente,
y si caen las aves silvestres, que caigan los caminantes.
Que tengo un hermano emigrante, no vaya a ser que pase
(Canción popular "El puente de Arta").

El simbolismo poético de la obra está ligado al sacrificio individual y comunitario en pos de los grandes ideales de la humanidad. En esa búsqueda, el autor se expresa escribiendo sus dramas épicos en el acto solidario de querer dar a un 'otro' aquello que impactó en su mente, sus ideas, intelecto, su cuerpo, en su universo emocional. Pone de relieve la utilización de la canción popular de tradición oral neohelénica, la balada *El puente del río Arta*, de carácter narrativo y dramático, con elementos míticos, legendarios y épicos sobre el destino de la vida del Hombre y la veneración a la naturaleza que siempre tuvo el autor.

El núcleo del drama de Kazantzakis se desarrolla en Arta, ubicada en la región del Epiro, sobre la construcción del antiguo puente de hierro del río Aracto, que atraviesa la ciudad. La tragedia respeta las unidades aristotélicas de tiempo y espacio –un solo día–, pues la puesta del sol es el límite para que se realice el sacrificio. El verso usado es el decapentasílabo (de quince sílabas) y cataléctico (métricamente incompleto), cuyo origen procedería del tetrámetro yámbico cataléctico, metro usado en la antigüedad clásica, especialmente en la comedia.

La obra consta de dos actos muy desiguales en extensión con abundantes didascalias del autor y es muy interesante en esta tragedia la incorporación de un intermedio. La escenografía se mueve en dos espacios: en un plano, el puente y los obreros, que celebran con música y bailes el éxito de su asentamiento, y, en otro plano, el pueblo y sus gentes. En el primer acto y gran parte del segundo, la acción se desarrolla sobre todo en este plano, mientras que el puente está al fondo, aunque está presente siempre a través de las alusiones continuas de los personajes, que vuelven a él porque sus vidas pasan por él. Al final del segundo acto, el centro de la escena se desplaza hacia el puente y en torno a él finalizará la tragedia. Los personajes son: el Maestro de obra, Esmeralda, el Señor (padre de Esmeralda), la Madre, el Cantor y flautista enamorado de Esmeralda, el Coro de segadores (hombres y mujeres) y el Coro de obreros (gitanos y gitanas).

La obra comienza cuando el puente de Arta está ya terminado y, aparentemente, consolidado. Los obreros festejan junto al maestro de obra su final y su éxito con música y bailes, mientras los segadores vuelven del campo para celebrar, por orden del señor, el final de su trabajo. Los habitantes del

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

pueblo se muestran temerosos porque el puente ya se ha hundido tres veces y ha causado desgracias en el pueblo, y piensan que no está bien intentar vencer a las fuerzas de la naturaleza.

El destino o la μοῖραι, inevitable, aumenta la tensión al llegar jadeante uno de los hombres contando que la vieja adivina está junto al puente maldiciendo al culpable y profetizando de nuevo la desgracia. Los hombres planean a escondidas la muerte del capataz, al considerarlo culpable de la construcción del puente. Unos cuervos sobrevuelan la escena como una predicción de la desgracia. Entonces, el flautista, un joven dulce y sensible enamorado de Esmeralda, anuncia la llegada de ella, que, vestida de verde esmeralda[7] haciendo honor a su nombre, aparece radiante de una oculta felicidad trayendo regalos para todos. De inmediato, queda de manifiesto la envidia de las mujeres del pueblo por la belleza y posición social de la joven. El maestro de obra deja a los gitanos y se acerca a Esmeralda, de modo que se devela ante el espectador el amor secreto entre ambos. El maestro de obra se jacta de su éxito en la construcción, le agradece a la diosa Venus y se dirige al pueblo en tono despectivo, soberbio y desafiante ante cualquier poder superior, aunque el anciano ya le advierte que ha profanado la libertad del viejo río.

Concluimos en que Kazantzakis, en el personaje del maestro de obra, tomó el concepto de la figura del 'superhombre' de su admirado maestro Frederick Nietzsche. En medio de la disputa, se oye la amenaza de una fuerte tormenta y el miedo comienza a llenar los corazones de todos. Entra en escena el Señor, quien se jacta también de haber vencido al río, cuyas aguas se llevaron la vida de su hijo, felicita al maestro de obra y le promete conceder lo que le ha pedido: una casa para vivir con la mujer que ama. La tensión crece cuando va a develarse quién es la afortunada mujer, se recrudecen los truenos y llega una muchacha muy asustada que les adivierte que el puente se mueve y amenaza con fallar uno de sus pilares.

En medio del desastre que se avecina, aparece en escena la Madre anciana, la santa del pueblo que vive en una gruta al lado del río, como un elemento más de él. Es una anciana de cabellos blancos, de aire amenazante e imponente, conducida de la mano por una niña pálida, que cree ser la única esperanza de la salvación del pueblo.

La anciana se enfrenta al capataz por su soberbia y su desprecio a las leyes de la naturaleza y lo acusa de ser el culpable de que no se consolide el puente por su debilidad, por haber sucumbido a la pasión de una mujer y tener todo su pensamiento en ella. Manifiesta que el río exige que la mujer que ha seducido al capataz sea sacrificada antes de que se ponga el sol. A partir de ese momento, la tensión crece nuevamente cuando el Señor intenta saber quién es la mujer. El primer acto termina con la marcha del Señor después de dar la orden para que se presenten todas las jóvenes del pueblo y se devele el secreto.

7 La esmeralda, del griego, σμαραγδος, es una gema muy apreciada teñida de verde por el óxido de cromo, que el autor utiliza como símbolo de la transparencia y brillo propio del personaje.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En los intermedios, Kazantzakis sigue la tradición del teatro del Renacimiento cretense, en cuyas obras, bien fueran comedias o tragedias, se presentaban unas piezas cortas entre los actos, llamadas *intermedia*, que responderían a los *pasos* o *entremeses* del teatro clásico español. En este intermedio de la obra, sin caer el telón, vemos una semejanza de función con los *stásima* de las tragedias antiguas, en los cuales los dos coros de hombres y mujeres, segadores y gitanos, separados en semicoros, planteaban en estrofas y antiestrofas reflexiones generales alusivas a la tragedia, para terminar concretándose en la situación que se desarrollaba en la escena. De este modo, los gestos de las mujeres de los coros que se desploman en el suelo y entonan cantos de dolor evocan a las antiguas tragedias. Por boca de los dos coros de gitanas, se contrapone el amor casto dentro del matrimonio frente al amor libre y sin inhibiciones, y, a través de los coros de hombres y mujeres del pueblo, se oyen reflexiones generales sobre la fuerza del destino del que todos, sin excepción, son esclavos. Como final del intermedio, interviene el cantor con la premonición de la desgracia que ocurrirá al final del día, y con ello logra que el espectador vuelva a la acción que se estaba desarrollando en la escena al terminar el primer acto.

En los diálogos está presente también, como en las antiguas tragedias con metáforas poéticas, la ironía trágica en el empeño del Señor, el padre de la joven, que, al igual que Edipo, se esfuerza insistentemente en encontrar al causante de la falta de firmeza del puente, para terminar descubriendo que se trata de su propia hija.

La anciana adivina, al modo del antiguo Tiresias, revela la causa de la desgracia que ha caído sobre el pueblo. Además, hay ciertos motivos, como las últimas intervenciones de Esmeralda en su invocación al sol o en sus palabras de dolor, en los que nos parece escuchar a Antígona quejándose de su temprana muerte, que no la vería ya convertida en esposa. Es el pesimismo trágico del hombre y su infelicidad ante la fuerza del destino identificado con la muerte, por la cual Kazantzakis se coloca en la esfera de la religiosidad en los coros que invocan la protección de la Virgen Madre, sin renunciar a la responsabilidad como pensador del teatro.

El capataz es un ser orgulloso de sí mismo y será castigado por su *hybris* o desmesura, se siente superior a los demás y desprecia a los indecisos y resignados ante la situación trágica del hombre. Los hombres del pueblo se manifiestan en sus diálogos desgraciados, insignificantes, esclavos, cobardes, siervos.

En el segundo acto, se reanuda la acción con la vuelta del Señor y de las muchachas del pueblo. Ante la imposibilidad de encontrar a aquella que ama al capataz, el Señor ordena matarlo, ante lo cual Esmeralda estalla, confiesa su amor y sus noches de pasión y se enfrenta desafiante a las mujeres que la acusan por su desvergüenza. El Señor, incrédulo, desesperado, la rechaza indignado, para, en el último momento, abrazarla tiernamente. A partir de este momento, la acción se reduce a la despedida de la vida de Esmeralda, que, for-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

talecida por las palabras de amor del maestro de obras, se dirige a la muerte en los cimientos del puente que queda por fin consolidado. La tragedia termina con la marcha de los gitanos, una vez terminado allí su trabajo, alabando al capataz, que se ha liberado de las ataduras de la felicidad. Dice el canto del Coro de mujeres: "¡Honor y gloria a tí, amo, que has dominado el bravo río con un puente y ya no habrá más desgracias e inundaciones! ¡Bravo capataz, has vencido!".

Los pájaros de la balada, eternos mensajeros de desgracias en la tradición neohelénica, están personificados en la anciana, mezcla de vidente y maga, con esa sabiduría que dan los años y las desgracias de la vida y que profetizará el destino infausto de la protagonista.

La figura del rey, que aparece en algunas variantes de la canción amenazando con matar a los obreros si no logran construir el puente en un plazo dado, está representada en la tragedia de Kazantzakis por el poderoso Señor del pueblo, padre de Esmeralda, que sufrirá, asimismo, el castigo a su *hybris* por empeñarse en dominar las fuerzas de la naturaleza.

El río es otro personaje *virtual* en la tragedia de Kazantzakis, que está presente en la acción como un ser vivo a través de las continuas alusiones de los personajes, o de los sonidos que se perciben de vez en cuando, como el espíritu de las aguas que exige su tributo. Se trata, en definitiva, de una leyenda milenaria griega relativa al sacrificio de un ser vivo para proteger la edificación de peligros futuros, donde la evidente dificultad para domar los elementos naturales hace que se recurra a la superstición e incluso al sacrificio humano.

El puente es el elemento mítico que representa las creencias arcaicas griegas, es el submundo que devora hombres por su pecado de *hybris* o desmesura y los pone en situaciones límite para lograr aplacar la ira de los implacables dioses. Lo que se construye altera de alguna manera el orden divino del cosmos, de ahí que toda construcción debe recurrir a un rito fundacional que permita recuperar la armonía preestablecida para no despertar la ira y el castigo de los dioses. Como en su vida, Kazantzakis lleva a escena a estos personajes también atormentados por el enfrentamiento a Dios y al inevitable destino.

Bibliografía

Bauzá, Hugo Francisco. 2008. "Kazantzakis, la tradición clásica y nosotros, a cincuenta años de su muerte". En *Byzantion Nea Hellás, 27*, 291-304. Recuperado de http://132.248.9.34/hevila/Byzantionneahellas/2008/no27/12.pdf

Bernal, J. M. 2002. "Algunas consideraciones acerca de las 'Nuevas cuestiones de la lengua en Grecia'". En *Erytheia, 23*, 221-239. Recuperado de http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/abbccceeae714bc46ef92ce30df0d5e3.pdf

Castillo Didier, Miguel - Roberto Quiroz Pizarro. 2012. *Destino y fatalidad en dos dramas juveniles de Kazantzakis*. Chile, Centro de Estudios Griegos, Bizan-

tinos y Neohelénicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/123024

Castillo Didier, Miguel. 2010. *Odisea de Kazantzakis. Ítaca, punto de llegada y de partida*. En *Byzantion Nea Hellás, 29*, 191-208. Recuperado de http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712010000100011

————. 2006/2007. *La Odisea en la Odisea. Estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis.* Recuperado de http://www.libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/268

————. 1976. *El tiempo, la muerte y la palabra en la Odisea de Kazantzakis.* Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos.

————. 1971. *Antología de la literatura neohelénica*. Chile, Andrés Bello.

————. 1963. "Poesía popular neogriega". En *Anales de la Universidad de Chile, julio-septiembre de 1966*. Recuperado de http://revfono.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/22989/24320

Díaz Pascual, Clara. 2014. *"El Greco y Kazantzakis, dos cretenses en Toledo. Homenaje a Nikos Kazantzakis + 26 de octubre de 1957"*. Recuperado de http://atenas-diariodeabordo.blogspot.com.ar/2014/10/homenaje-nikos-kazantzakis-26-de.html.

Fernández Galvín, Ana Isabel. 2014. *Canciones populares neogriegas de muerte en Tracia* [tesis doctoral]. España, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Griega y Eslava.

García Álvarez, César. 2009. *El pensamiento social de Nikos Kazantzakis*. España: Universidad de La Rioja. Recuperado de http://www.unirioja.es/

García Marín, Álvaro. 2008. *La escritura y el absoluto: Dimensiones místicas en la obra de Odiseas Elitis (1911-1996)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Instituto Universitario Ciencias de las Religiones.

González Vaquerizo, Helena. 2013. "La ciudad ideal en la *Odisea* de Nikos Kazantzakis". En *Byzantion Nea Hellas, 32*, 247-268. España, Universidad Autónoma de Madrid.

————. 2013. *La Odisea Cretense y Modernista de Nikos Kazantzakis*, [tesis doctoral]. España, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Clásica, Universidad Autónoma de Madrid.

————. 2009. "El laberinto de Creta en la Odisea de Nikos Kazantzakis". En *Amaltea Revista de mitocrítica, 1*, 99-113. España, Universidad Autónoma de Madrid.

Kazantzaki, Eleni. 1974. *Kazantzaki, el disidente*. Barcelona, Planeta.

Kazantzakis, Nikos. 2014. *Informe al Greco* [edición y traducción de Carmen Vilela Gallego]. Madrid, Cátedra Letras Universales.

————. 2010. *Odisea* [introducción, traducción, glosario, bibliografía, *post scriptum* de M. Castillo Didier] (3.ra ed.). Santiago, Tajamar Editores.

————. 1963. *Carta al Greco. Recuerdos de mi vida (autobiografía)* [traducido del griego por Delfín Leocadio Garasa]. Buenos Aires, Carlos Lohlé.

————.1968. *"Carta al Greco"*, en [trad. D. L. Garasa] *Obras Selectas*. Barcelona: Planeta. Pp. 598-599.

Lorente, Adolfo Domingo. 2014. "La reciente reedición de Carta al Greco". En *La Tribuna de Toledo*. Recuperado de http://www.latribunadetoledo.es/noticia

Omatos Saénz, Olga. 2010. "Ο Πρωτομάστορας, la primera tragedia de Nikos Kazantzakis". En *Byzantion Nea Hellás, 28*. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php

Politis, Linos. 1994. *Historia de la Literatura Griega Moderna.* Madrid, Cátedra.

Quiroz Pizarro, Roberto. 2009. "Un escritor griego fuera de Europa". En *Byzantion Nea Hellás, 28*, 207-234. Recuperado de http://dx.doi.org/10.4067/

————. 1998. *Comedia - Tragedia* (teatro). Santiago de Chile, Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile.

————.1997. *Apuntes de Viaje. Textos inéditos en español de Nikos Kazantzakis*. Santiago, Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile.

Stassinakis, George. 1998. "La mirada cretense". En *Byzantion Nea Hellás*. Santiago, Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malleros, Universidad de Chile. Recuperado de http://www.apocatastasis.com/grecia/kazantzakis

Zorbas D., Alejandro. 2016. "La danza griega como forma de festividad" [trad. J. Cristián Castillo]. En *Revista Anual de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos*. Recuperado de www.byzantion.uchile.cl/index.php/RBNH/article/

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Ser y no ser Shakespeare en la Argentina: reflexiones sobre *Sueño de una noche guaraní* de Mauro Santamaría (Corrientes, 2015)

Jorge Dubatti (IAE/FFyL-UBA)
jorgeadubatti@hotmail.com

Sueño de una noche guaraní[1] es destacable por múltiples *méritos*. Reseñaremos en esta oportunidad[2] tres de sus dimensiones más relevantes.

Primera: su autor, Armando Ramón Dieringer –más conocido por su nombre artístico: Mauro Santamaría–, centra su actividad en la provincia de Corrientes y desde allí irradia su labor de artista-investigador e investigador-artista. Llamamos así a quien hace arte y produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la gestión y la docencia artística, y, al mismo tiempo, realiza tarea académica o científica sobre esa producción. Un artista académico y un académico artista, que desarrolla una filosofía de la praxis teatral en provincia, desde la territorialidad correntina. En esta dirección, Santamaría es expresión, a la vez, del nuevo rol que cumplen las universidades nacionales en relación con el arte, y de los cambios que ha experimentado la cartografía teatral nacional, multicentral y multipolar de manera creciente. El país de los teatros argentinos, así, en plural, está pleno de diversidades, fronteras, bordes y complejidades internos. Se trata, en consecuencia, de un libro doble: de creación y de teoría, que incluye escritura dramática (la obra *Sueño de una noche guaraní*) y un estudio riguroso y fundamentado teórica y metodológicamente sobre los procesos de investigación y composición de ese texto. Podemos hablar, también, de creación de la teoría y teoría de la creación. Fue presentado por Santamaría para aspirar a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste (2015), bajo la dirección de María Andrea Navas y le valió la titulación.

Además de académico, Santamaría es dramaturgo, actor, director, artista plástico y audiovisual, gestor teatral y editor de larga trayectoria. Su primera

1 Libro aún inédito, de próxima publicación. Agradecemos al autor habernos facilitado una maqueta de volumen en prensa.

2 Para un análisis pormenorizado, véanse nuestros "Hacia una cartografía teatral shakesperiana de la Argentina: Provincia de Corrientes. Análisis de *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría" (*Ciclo William Shakespeare en la Argentina*, Asociación Latinoamericana William Shakespeare, Fundación Romeo y AICA, CCC, 2015), y "Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada" (Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina "La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo", Universidad Nacional de Formosa, 2017).

investigación, con una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, en 1987, culminó con la publicación de *El juego dramático en la escuela* (Fundación Antorchas, 1993). Tiene numerosos premios y publicaciones vinculados a su valiosa trayectoria artística e investigativa.

Segunda: hay que celebrar la contribución de este libro al rescate de la adaptación como dramaturgia, o *dramaturgia de adaptación*, una de las poéticas dramáticas más relevantes (cuantitativa y cualitativamente) en la historia de la escena nacional y, sin embargo, menos considerada y estudiada hasta hoy. Dichosamente, como este libro lo demuestra, se están produciendo profundos cambios en la Teatrología nacional, a través de nuevas disciplinas como la Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Comparada o Cartografía Aplicada a los Estudios Teatrales, que proponen pensar el país teatral de otras maneras. Como evidencia *Sueño de una noche guaraní* en su relación con la comedia shakesperiana, las reescrituras establecen vínculos interculturales, interterritoriales e interlingüísticos, y a la par permiten intuir constantes, invariantes, fenómenos transnacionales que exceden lo territorial y acceder a la existencia de lo universal o mundialización.

La *dramaturgia de adaptación* es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro y la literatura extranjeros, y especialmente con el teatro y la literatura de épocas distantes. La adaptación teatral consiste, en su punto de partida, en la reescritura teatral (dramática o escénica) de un texto-fuente (teatral o no), previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.

El reconocimiento de la categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de los estudios teatrales y del campo editorial de las últimas décadas, y se relaciona con la ampliación del concepto de 'texto dramático', consolidada en la Argentina de postdictadura, conectada a su vez con otras categorías de dramaturgia, por ejemplo, de dirección, de actuación, de equipo, etcétera.

Reescribir implica la operación de recuperar componentes valiosos del texto previo (en sus ángulos narrativo, morfológico, fonético, lingüístico, simbólico, semántico, referencial, etc.), pero también implementar sobre él una política de la diferencia, vinculada a la nueva territorialidad y a la percepción del tiempo presente o contemporaneidad. En Argentina, Shakespeare se vuelve argentino. En *Sueño de una noche guaraní*, Shakespeare se hace correntino. Las reescrituras favorecen los fenómenos de empoderamiento cultural, apropiación y resignificación, transculturación y antropofagia simbólica desde otra territorialidad. No se trata, entonces, de un 'comparatismo eurocéntrico', sino, como señala Zulma Palermo, de un 'regionalismo crítico decolonial'.[3] Así teori-

3 Zulma Palermo. 2011. "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?", en Adriana Crolla (comp.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral. Pp. 126-136.

za Santamaría sobre la adaptación y la reescritura en el estudio preliminar con inteligencia y precisión, y así compone su dramaturgia: el lector encontrará en *Sueño de una noche guaraní* profundas relaciones con el texto shakesperiano, y, al mismo tiempo, una fascinante diferencia fundada en la observación social del contexto correntino, en lo maravilloso y el folclore local, en la tradición del sainete criollo y del teatro popular nacional, y especialmente en la dialectalidad lingüística regional y en los cruces del español con la lengua guaraní. Creación y teoría como prácticas decoloniales.

Así, esta obra es Shakespeare y, al mismo tiempo, no lo es.[4] Las reescrituras fundan un tercer territorio cultural y poético que encarna el principio artístico oximorónico del "tercero incluido". No se trata de "ser o no ser", sino de ser y no ser al mismo tiempo.

Por esta vía, el libro de Santamaría pone el acento en tres fundamentos insoslayables de la comprensión de nuestros teatros nacionales: que el teatro es un fenómeno de reescritura y de re-enunciación como escritura escénica, a través de las múltiples expresiones de la dramaturgia, la traducción, la dirección, la actuación, etcétera; que las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal (en este caso, Shakespeare, pero también Sófocles, Molière, Calderón, Ibsen o Miller, etc.) son parte del teatro argentino; que las reescrituras deben ser incorporadas al corpus de estudios de los teatros nacionales, publicadas, coleccionadas y atendidas por los investigadores.

Es significativo que esta reescritura de *Sueño de una noche de verano* se publique. Sucede que la gran mayoría de las reescrituras y adaptaciones estrenadas en las carteleras de Argentina, desde el siglo XVII en adelante, no han sido publicadas, y ni siquiera se han conservado como textos inéditos. Esa pérdida solo puede ser reparada rastreando las adaptaciones y dándolas a conocer (algo más accesible hoy gracias a los medios digitales). Las adaptaciones establecen un puente entre países, culturas, idiomas, pero fundamentalmente enriquecen el corpus del teatro que las genera: el de la cultura receptora o cultura-destino. *Sueño de una noche guaraní* de Mauro Santamaría es, antes que nada y más allá de los textos/culturas-fuente, un gran aporte a la dramaturgia argentina. Se trata de un texto inteligentemente construido, de gran potencia cómica y simbólica, que merece ser llevado a escena por directores que lo aborden desde lecturas diversas.

Tercera: *Sueño de una noche guaraní* aporta un capítulo protagónico a la historia de la recepción de Shakespeare en la Argentina y en Latinoamérica. Ciertamente, se trata de una magnífica materia de estudio, que aún no ha sido desarrollada y cuenta solo hasta hoy con trabajos dispersos. ¿Qué hacen los argentinos con Shakespeare, a través de las décadas y en los diferentes puntos del país? ¿Cómo se vuelve Shakespeare argentino en Argentina? Los diferentes campos teatrales del país –junto a Corrientes, el amplio espectro de Buenos Aires, Mar del Plata, Neuquén, Salta, Mendoza, San Salvador de Jujuy,

4 No analizamos en detalle la poética de *Sueño de una noche guaraní* porque el mismo autor lo hace en este libro de forma enjundiosa.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Ushuaia, etc.– se apropian de los textos de Shakespeare de maneras diversas. Dan cuenta de lo que llamamos el 'canon de multiplicidad', la polifonía de los teatros nacionales.[5] Se ponen en juego las variables de la territorialidad, con estructuras, formas de trabajo y concepciones poéticas e ideológicas diversas en cada contexto. Sin duda, la edición de *Sueño de una noche guaraní* facilita la ardua tarea de componer una cartografía shakesperiana de Argentina. Las preguntas fundamentales que atender para la configuración de esa cartografía son: ¿dónde se ha hecho Shakespeare en la Argentina?, ¿cómo se lo ha hecho?, ¿cómo es la historia de esa recepción productiva a través de los años? Siguiendo a Michel Collot,[6] podemos distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: geografía teatral, geocrítica y geopoética. Santamaría ofrece muchas pistas sobre la territorialización correntina en esas áreas.

La reescritura exige, además, una nueva política para la recepción, una nueva ética para los lectores y los espectadores. Este libro los invita a buscar un "puente cultural" entre la Inglaterra isabelina y la Corrientes contemporánea, y también a percibir y reflexionar sobre los trazos de una política de la diferencia, a disfrutar el diálogo de cartografías que se establece entre Shakespeare y Santamaría, la cultura inglesa y la correntina, Puck y el Pombero... Invita a dejar de negar las reescrituras cuando se "alejan" del texto-fuente; dejar de decir "esto no es Shakespeare" o "esto no es argentino", y asumir posiciones de recepción más complejas, abiertas y dialógicas.

Lo cierto es que, en *Sueño de una noche guaraní*, Mauro Santamaría revive la monumentalidad poética de Shakespeare, y la homenajea; propicia la educación y la divulgación didáctica, y coloca su obra en un espacio de mediación entre Shakespeare y el público argentino; resalta el autoconocimiento, permite reflexionar sobre la propia identidad del teatro correntino y argentino en los trazos de una política de la diferencia; estimula el goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto, de disfrutar los hallazgos de su estructura estableciendo un comparatismo contrastivo con él. *Diversión*,[7] por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, de ampliación de mundo, de salirse del cauce trazado por el texto-fuente.

En suma, un libro necesario, original, innovador, de artista-investigador e investigador-artista, que afianza nuevas sendas para los estudios teatrales de nuestro continente.

5 Así lo demuestran los trabajos incluidos en los *Cuadernos de Picadero* N.° 28 y 29 (2016), que coordinamos con Ricardo Manetti bajo el título "Shakespeare en la Argentina".
6 "Pour une géographie littéraire des textes", *Littérature Histoire Théorie*, N.° 8 (2011).
7 Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez llaman 'diversiones' a sus versiones teatrales escritas por puro placer de juego (*Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan*, recreados, Buenos Aires, Colihue, 2008).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

8. Niños, Jóvenes y Teatro en el aula

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro, adolescencias y política cultural

Natalia Soliani (FA-UNC /Trémula Teatro/AINCRIT)
natalia.soliani@gmail.com

"Antes de la adolescencia no recuerdo haberme preguntado
qué era el teatro" (Lebeau, 2012).

Este trabajo es una puerta entreabierta.

Desde la práctica psicológica, comencé a vincularme con los adolescentes; ahora estoy en el cruce entre esa práctica de hace 14 años y el teatro. La adolescencia como un periodo de la vida, como un momento en el que se dice que se está en búsqueda y construcción de la identidad y en el cual hay una crisis o varias: cuerpo, relación con los padres y sexualidad.

Por otro lado, parece ser, leyendo a Le Breton, que esto de la adolescencia tiene que ver con los ritos y rituales, por lo que la primera vinculación está aquí nomás en la entrada, muy cerquita de la puerta entreabierta:

1. Teatro y adolescencia comparten el ritual

Le Breton nos dirá:

> Cada uno asume en su tiempo las cargas que le confiere su comunidad (...) Muchas sociedades ignoran los ritos de iniciación en la edad adulta. La noción de adolescencia no siempre es identificada. Los criterios preludian el pasaje hacia la madurez social son diferentes de una sociedad a otra, la pubertad no necesariamente es el momento de esta identificación (...) Estos ritos garantizan la transmisión social y el reconocimiento unánime por el grupo (Le Breton, 2014:12-13).

Lo hace reconociendo ese hacer grupal como metodología imposible de evitar en el teatro. ¿La adolescencia es, entonces, un ritual en el cual el cuerpo está en un estado especial para crear? ¿Debe crear uno nuevo? ¿Cómo se da este atravesamiento del momento histórico con la creación artística?

El cuerpo que cambia en lo biológico, en lo conductual, en lo psicológico, en lo espiritual y, ahora decimos, en lo político, ¿adquiere en esta "crisis evolutiva"

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

un cruce para pensar al adolescente en el teatro en el trinomio ritual-cuerpo-lo político?

En 2003 comencé a relacionarme trabajando con adolescentes. Dentro de ese proyecto, había un proceso educativo de formación en liderazgo. Dentro de este había una decisión política con ese sector: generar un espacio, articular con educación y secretaría social y se confería a ese proyecto la palabra empoderada como transmisora de un mensaje frente/con otros pares. ¿Todo esto no constituye un cuerpo adolescente donde lo ritual tenía que ver con el estar unos con otros construyendo grupalmente subjetividades colectivas con el cuerpo?, ya aquí no en dicotomías mente-cuerpo, blanco-negro, lindo-feo, sino en el hacer grupal, que amplifica esta mirada y la hace dialéctica, muchas veces conformando trinomios de abordajes y frente al encuentro con sus otros pares y, frente a una nueva posición en paridad y en asimetría con los adultos, entretejer otra crisis y un trinomio: adolescente-cuerpo-adulto. ¿No es acaso eso un ritual para favorecer espacios para ellos, con ellos, desde ellos y por ellos? ¿Qué tiene esto que ver con el teatro, lo político y las políticas culturales hoy?

En el teatro, al trabajar con ellos, podemos observar los trinomios que generan instancias que el teatro ha tenido desde siempre: desde siempre ha sido ritual y siempre ha sido cuerpo político. El teatro siempre ha implicado a los cuerpos.

¿Cuáles serían las políticas culturales escénicas para esta mirada que encuentra a dos cuerpos diferentes, pero comparten el ritual, lo ritual y en ritual?

Podemos pensarlo a través de dos instancias: 1) un festival realizado en el sur donde no existía la categoría 'adolescente' y además convocaban a "actores profesionales". Frente a mi pregunta sobre la posibilidad de presentar una obra actuada por ellos y problematizar esto, no recibí más respuestas. Ni siquiera se quiso debatir acerca de esto o pensar en un espacio de festival la apertura de una instancia así para construir políticas: o sea, miradas sobre lo diferente, convivencia sobre lo diferente. Fue en ese momento y junto a otras percepciones en el marco de asistir la dirección de una obra con y para *adolescentes* cuando nos planteamos: ¿cómo estamos trabajando con los adolescentes? Sin embargo, el teatro para niños y el teatro para adultos parecen estar más claros en sus políticas, en las convocatorias para subsidios, en las edades e incluso en su problematización.

Estamos hablando de Córdoba. Aquí en Buenos Aires sé del trabajo de festivales donde incluso usan la palabra adolescente y también que la misma Universidad de Belgrano tiene un espacio importante para ellos; porque lo político se refiere, entonces, a pensar los espacios destinados para tal práctica.

Una práctica con niños conlleva adultos que piensan al niño y lo llevan/acercan al teatro.

Una práctica teatral para adultos piensa en formas de distribución del dinero: hacerlo accesible o gratuito o a la gorra o con una difusión con base

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en premios, es decir, siempre pensamos cómo llega el espectador, pero en una política para adolescentes: ¿qué sucede? ¿Existen estos planteos?, ¿estas miradas, interrogantes?, o ¿se anula el posible convivio desde lo político-cultural? ¿Bastaría con el hecho de poner en cartel una obra con adolescentes para que ellos vayan o para que sean convocados a actuar, a ser vistos, a ser actores, dramaturgos, directores, técnicos?

Sabemos entonces que la adolescencia ha sido difícil de definir históricamente, "hasta el siglo XVIII la adolescencia se confundía con la infancia" (Le Breton, 2014: 23); y luego:

> ... la invención de la adolescencia acompaña la emergencia de la familia moderna a partir de fines del siglo XVIII (...) Y a partir de fines del siglo XVIII, la escuela comienza a reemplazar el aprendizaje, el niño es separado de los adultos y reunido con sus pares en un espacio común bajo la egida de los maestros (27-30).

Parece ser que el tema de la edad constituyó la primera manera de definir lo adolescente y sigue teniendo vigencia dada la legislación: jurídicamente, desde los 0 hasta los 18 años son niños según la Ley de Protección de la Infancia, y una vez llegado a ese número final pasarían a ser adultos, por lo cual podrían ser juzgados penalmente si fuese necesario. Esto deja al descubierto una vez más cómo pensarnos más allá de las leyes, normas y acuerdos de convivencia, es decir, pensarnos con respecto a vínculos, territorios, modalidades de estar en nuestras comunidades.

Desde donde miremos, entonces, nos topamos con el cuerpo. En el caso de los adolescentes o de la adolescencia, al desarrollarse lo hormonal –específicamente vinculado a la reproducción sexual, es decir, a la capacidad de concebir y de gestar–, se inicia un proceso movilizador tanto para quien lo vive como para quienes los circunscriben. Se abre un nuevo conocimiento acerca del cuerpo, de lo corporal, de sus dimensiones, sensaciones y de su relación con el entorno.

Yendo hacia el teatro, *linkeamos* directamente: cuerpo. El cuerpo no es evidentemente la cuestión de lo biológico, sino que para nosotros cuerpo es "lo que sucede entre dos actores o más cuando están en escena. Sea ensayando, entrenando o actuando en la función del día". Desde allí construimos, co-construimos, deconstruimos.

Es una mirada cultural acerca de lo adolescente. Desde la Antropología, la Sociología o la Psicología esta etapa comienza en la pubertad. Inicia con el cambio *en lo corporal*, que avasalla el funcionamiento de todo en ese momento y tiene prevalencia; lo podríamos llevar al espacio escénico como ese reservorio pulsional que denominamos 'lo puberal'.

Aparecen preguntas: ¿impacta esto en el trabajo de quienes proponen proyectos con ellos, tanto en talleres como en espacios de producción escénica? ¿Qué pasa en el ámbito escolar? ¿Qué mirada podemos proponer respecto de la política cultural escénica? ¿Cómo es hacer teatro con adolescentes? ¿Nos

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

planteamos categorías profesionales o no? ¿Se debe pagar? ¿Deben ir solos o acompañados?, o ¿evadimos esto?

Quienes trabajamos con ellos de manera directa y quienes deben sostener y gestar espacios para el desarrollo de propuestas que los tengan como protagonistas, ¿somos interpelados en este momento histórico-político por estas cuestiones? ¿estas son invisibles?

¿Cómo construimos la mirada entre teatro, adolescentes y política y lo político?

El cuerpo aparece nuevamente puesto en escena, en atravesamiento, en cruce, en problematización.

Ser actriz o actor será siempre poner el cuerpo. Hacer teatro es poner el cuerpo y, si ese cuerpo está en crisis, como históricamente se ha dicho de la adolescencia, ¿qué sucede? ¿Cómo se lo mira? ¿Qué hay de poder mirar a los adolescentes haciendo teatro desde esa instancia eminentemente puberal donde emerge lo pulsional desde el cuerpo biológico (¿lo vemos, lo percibimos?) hacia el hacer/crear/producir/actuar en ese proceso de elaboración psíquica, es decir, el pensar en términos de relación con otros, consigo mismo y con el mundo?

¿No es eso acaso hacer teatro? Una relación consigo mismo, con el otro y con el mundo. ¿No están allí, entonces, los cuerpos: adolescentes y adultos y la política cultural?

¿Podríamos pensar el pasaje de la palabra *crisis* a las palabras *lo puberal* para construir nuevos caminos en este trinomio teatro, adolescencia y política cultural, desde el cual podamos, entonces, hacer espacio para ellos reconociendo las instancias específicas que lo definen si problematizamos esto, incluyéndonos?

Lo puberal es problematización pura por la pulsión que implica. Algo pulsa fuertemente en ese momento y avasalla profundamente el cuerpo con potencia desmedida.

Lo puberal es lo potente, lo instintivo, lo animal, lo erótico, la vida y la muerte jugando todo el tiempo, simultáneamente a lo nuevo que empuja por emerger, por advenir, a ese instante maravilloso en el que aparece el gesto, el convivio, ¡el teatro! Entonces, interpelándonos así: ¿quién puede o podrá hacerse cargo, llevarlo, promoverlo, sostenerlo? ¿Podemos desde nuestras políticas culturales actuales?

Llegamos aquí al segundo punto:

2. La vinculación adulto-adolescente para el desarrollo de lo escénico

El año pasado –2016–, en el marco de un proyecto autogestionado de investigación, desarrollé un semimontado con base en una obra de un dramaturgo cordobés que la escribió pensando en "los adolescentes", o sea, como posibles

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

espectadores. Es aquí donde puede aparecer por primera vez qué es el teatro en torno a una interpelación más allá del juego por el juego, que es lo primero que aparece en la niñez.

Estos adolescentes, que fueron 8, pertenecían a un colegio cercano a la sala donde desarrollábamos la actividad. Una sala muy conocida en Córdoba y en el barrio con una fuerte impronta de compromiso social. La docente que aceptó el proyecto les daba teatro y veía las dificultades para que ellos "pusieran el cuerpo", así que su metodología radicó en hacerlos leer teatro: ¿no es acaso eso también hacer teatro?, ¿y también cuerpo? Ya en la sala, los adolescentes pudieron jugar, pero cuando había que actuar ya el cuerpo no podía.

Dentro del proceso, la lectura de la obra fue lo que más les gustó y atrajo. No volaba una mosca en ese momento. Tuvieron un intercambio con el autor y luego comenzamos a montar posibles escenas, miradas y a practicar roles. Sin muchos más elementos.

Aparece en la construcción de la escenografía la posibilidad de poner una foto y ellos piensan en la familia Ingals. ¡Díganme si el teatro no es político!

Por otro lado, quiero contarles que en marzo pasado filmamos un corto para un congreso internacional en Buenos Aires desarrollado en Julio (2017). Allí invité a dos actrices de la obra que estrenamos con adolescentes el pasado 7 de agosto de 2016, de 15 y 17 años respectivamente, ya que los personajes eran adolescentes, y la obra, una de las ganadoras en el marco de un concurso de dramaturgia "para adolescentes".

Estas son las políticas: los adultos escribimos para ellos muy poco con relación a la niñez o adultez y hacemos teatro para ellos, también un poco. Ponerlos en escena a ellos no hace un circuito en ese sentido. Pensando el Festival de teatro para niños y jóvenes de Córdoba, solo el año pasado hubo teatro con adolescentes sobre el escenario y fue la obra que habíamos estrenado *¿Y lo que yo quiero? - Alma.*

Malena y Gilda fueron invitadas a filmar un corto de no más de 4 minutos. Grabamos en un solo día y solo hubo lectura del texto adaptado, ya que es una versión mía de la obra *Cita con Marto*, de Adriana Ferrari. Interesándome en abordar la temática de la intimidad en la adolescencia y cómo se está dando la formación de los vínculos amorosos hoy, a partir de una historia en la cual dos chicas se conocen por chat, se ponen de novias y, cuando se van a conocer 3 meses después, Micaela descubre que el otro es, en realidad, otra, y Marto sabe que Mica no sabía que ella era una mujer, que le gustaban las mujeres y que Mica esperaba encontrarse con un hombre, lo cual pone en conflicto: la mentira, el engaño, las redes y el no cuerpo más que virtualmente. ¡Otra vez el cuerpo!

Este relato de la historia lo incluimos porque es importante a la hora de pensar a los adolescentes: tanto Male como Gilda no querían interpretar el papel de Marto. Ambas tenían sensaciones desencontradas y, finalmente, se pusieron de acuerdo. El día de la filmación, en una de las primeras escenas filmadas, construíamos una partitura individual para filmar en simultáneo

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

y, allí mismo, estas adolescentes debían crear; adolescentes con formación actoral de más de 2 años.

Male desde ese entrenamiento encontró en un gesto sobre su cuerpo el erotismo necesario y exacto para el personaje y lo que este venía a contar. ¡Me llamó mucho la atención la facilidad con que pudo hacerlo! Y también quizás luego la dificultad para despegar de ahí y ampliar el registro; sin embargo, después Male se emocionaría hasta las lágrimas con una de las escenas más fuertes. Curiosamente, es donde la mentira se hace carne y ambos personajes deben enfrentarse a la verdad.

Relatamos esto de manera simple y sin muchas más cosas, como disparadores que nos permitan pensarnos "en relación" con los adolescentes y su capacidad y potencia para la escena teatral argentina. Planteamos esto en la necesidad de compartir en una jornada como esta las escuchas mutuas que nos hacen hacer teatro con y para adolescentes. Abrir o repensar desde dónde cada uno está construyendo. Observando en estos dos puntos: la adolescencia, el ritual compartido con el teatro, el cuerpo y, por otro lado, el teatro/cuerpo, los adultos y el estar en relación con los adolescentes necesita de la ampliación de políticas culturales a través de sus convocatorias, sus miradas hacia estos trinomios que pudimos construir con ustedes en este trabajo y a la generación de políticas públicas para el teatro, el teatro con y para adolescentes; porque, como dice Suzanne, hasta la adolescencia no hay planteo sobre qué es el teatro, pero allí hay una fuente potente de cultura que estamos descuidando.

Bibliografía

Dubatti, Jorge – Nora Lía Sormani. 2012. "Los temas tabú en el teatro para niños y jóvenes". Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc5466

Lebeau, Suzanne. 2012. "De la Censura a la autocensura". Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-censura-y-de-la-autocensura/

Le Breton, David. 2014. *Una breve Historia de la Adolescencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Nueva Visión.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Educación artística-teatro: ¿una cuestión de adultos?

Ivana Altamirano
ivana_altamirano@hotmail.com

Escuela, barrio y teatro

Para pensar en las relaciones entre dichas categorías, es preciso mirar cómo se inserta la materia Educación Artística-Teatro en el marco escolar y cómo la institución educativa se sitúa en un contexto barrial atravesado por múltiples actores, disputas y condiciones de vida. El I.P.E.M. N.° 309 está localizado en la periferia de la Ciudad de Córdoba en un barrio conformado a partir de un proceso de relocalización de un grupo de familias que vivían en un asentamiento ubicado en la zona céntrica.

Las personas adultas que integran las familias de los estudiantes, en general, se encuentran desempleadas o realizan pequeñas *changas* cada tanto; incluso, muchos viven de planes sociales. Mayoritariamente, los estudiantes comen en la escuela y, en algunos casos, esa es la única ración alimentaria que reciben en el día. Una característica del barrio es que diariamente ocurren casos de violencia, entre bandas o con la policía, que terminan en tiroteos. En reiteradas ocasiones los estudiantes han manifestado tener algún miembro de la familia en la cárcel o haber pasado ellos mismos por esa experiencia.

En cuanto a las actividades de índole artística y cultural, en el barrio existe un centro vecinal que para el Día del Niño suele gestionar espectáculos a través del gobierno de la provincia. También existe una cooperativa donde se llevan adelante talleres de fotografía y periodismo para adolescentes mediante proyectos de extensión universitaria de la UNC. La escuela, con orientación en comunicación social, cuenta entre sus programas socioeducativos con un Centro de Actividades Juveniles, donde se realizan talleres de radio, fotografía y circo en horario paralelo al de cursado, que se extiende hasta los días sábados. En primer año asiste un promedio de 14 niños de entre 11 y 14 años; este número de estudiantes suele mantenerse en el segundo y el tercer año, aumenta en cuarto y quinto año, y disminuye en sexto año. El índice de deserción escolar es una de las problemáticas que afectan al I.P.E.M. N.° 309. La escolarización de los estudiantes suele interrumpirse por múltiples factores, entre ellos: el inicio en la vida laboral en edades tempranas, conflictos con la ley o con bandas que manejan drogas, falta de motivación, cuidado de hermanos menores, etcétera.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En ese marco y contexto, es donde se desarrolla la materia Educación Artística-Teatro, que funciona con el formato de taller. La estructura dramática y el lenguaje de los títeres son algunos de los contenidos curriculares que allí se abordan. Por ese motivo los estudiantes leen textos dramáticos literarios, escriben relatos o escenas y los representan. También eligen un tipo de títere y se dedican a construirlo luego de un recorrido visual por distintas tipologías.

El títere puede surgir a partir de un personaje de algún texto leído o escrito por ellos mismos, o del proceso de creación-realización plástica en el que los materiales van definiendo su anatomía junto con el personaje. El lenguaje *titeril* permite a los estudiantes expresarse con mayor soltura que cuando lo hacen a través de la actuación directa. Esto pone en evidencia sus deseos y las situaciones a las que se enfrentan cotidianamente. Surgen así personajes como La Linda, una chica que quiere ser payaso para hacer reír a la gente, pero como no consigue quien la contrate vende cigarrillos de marihuana; El Carnicero de la esquina, quién un día, mientras estaba en su casa con su familia, cuando pasó un auto por el frente, fue baleado desde allí; El Panadero, que salió a andar en moto con su primo y al llegar a su casa se ahorcó, o Piculi, que vende artículos de limpieza puerta a puerta, vive frente a la casa del Loco Luis y le gusta molestar a las mujeres.

Dichas representaciones, al ser mostradas, vistas por todo el curso y puestas en común, permiten conversar sobre los procesos de creación y los puntos de partida de dicha representación. También dan lugar para observar críticamente las condiciones dadas en las que se insertan los personajes puestos en acción y las relaciones que se establecen entre ellos. Si se piensa el cuerpo como territorio vivo, como lugar de la memoria, como portador de sentidos y prácticas moldeadas por las condiciones de vida, es muy difícil pensar el imaginario separado de ello. De hecho, el universo poético de los estudiantes-niños está condicionado por las circunstancias que atraviesan sus existencias. En ese sentido, el teatro en la escuela abre la posibilidad de trabajar sobre la realidad dada con poder para transformarla, al menos en parte. En palabras de Bertolt Brecht (2010), el teatro permite construir su propio mundo, pero también mirarlo críticamente, y es en ello donde reside su politicidad.

El teatro y las relaciones entre niños y adultos

Pensar en la materia Educación Artística-Teatro en la escuela pública –en tanto experiencia de educación artística–, me hace pensar que quizás sea ella la única posibilidad de acercar el teatro al público niño-adolescente en el contexto barrial o en las barriadas populares. Como plantea Flavia Terigi (como se cita en Durán, 2016: 25), en las escuelas de elite, también llamadas de excelencia, el arte no está ausente e integra una parte importante de la currícula. En consecuencia, si analizamos cómo es la conformación de público que asiste a las salas de teatro independiente cordobés por motivo propio, la

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

mayoría de los asistentes posee estudios universitarios o terciarios[1] y realizó o realiza algún tipo de actividad artística.

Si se piensa, entonces, en la relación entre teatro e infancia en la ciudad de Córdoba, sé que en la cartelera de fin de semana existen diferentes propuestas teatrales destinadas al público infantil, que va desde los 2 a los 13 años, pero no hay propuestas específicas para público de hasta los 17 años. Desde el estado provincial y municipal, cada dos años se lleva adelante el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes y durante el mes de agosto se suele hacer un ciclo de funciones en el marco de los festejos del Día del Niño. Una vez al año, desde el estado municipal se lleva adelante un encuentro intercolegial de teatro que reúne a estudiantes de Nivel Medio que muestran sus producciones. Sin embargo, el resto del año es escasa la oferta teatral para dicho público impulsada desde el Estado. Las obras de teatro independientes circulan en el centro de la ciudad y dejan afuera a los barrios periféricos. Entonces, la escuela es la única institución que compensaría, al menos parcialmente, el acceso al teatro en los distintos barrios donde exista una escuela pública con la materia Educación Artística-Teatro.

Este panorama me permite pensar la escuela como institución donde se enseña y se transmite la cultura, y quizás es el único lugar, desde las políticas públicas, donde el arte teatral puede ser transmitido, enseñado y apropiado por los más nuevos que no cuentan con posibilidades materiales y simbólicas de acceso. Inés Dussel (2014) dice que, si no fuera por la escuela, habría muchos saberes a los que no accederíamos, ya sea porque no se nos ocurriría buscarlos o porque no sabríamos cómo hacerlo. Entonces, el acceso al teatro por parte de los niños-adolescentes se da a través de mediadores adultos: docentes, artistas o representantes del Estado. Son y somos los adultos y las instituciones quienes arbitramos el acercamiento del teatro a este público.

Valeria Llobet (2016) plantea que las instituciones dirigidas a la infancia forman parte del mundo adulto. Entonces, pensar en una política cultural para la infancia me hace considerar las relaciones entre niños y adultos. Pero estas relaciones son casi siempre asimétricas, ya que quienes gobiernan y toman las decisiones somos los adultos (Altamirano, 2016). En ese sentido y tomando las palabras de Patricia Arredondo, me pregunto: ¿qué movimientos educativos y sociales son necesarios para desplazar la posición de la infancia en los territorios de la desigualdad? ¿Qué políticas habrá que inventar para que el arte, en tanto bien social, llegue a los grupos de niños y jóvenes de las barriadas populares? ¿Qué implicancias tenemos los adultos artistas en las relaciones entre arte y público infantil?

Infancia y adolescencia son categorías que están en discusión, ya que la Pedagogía, el Derecho, la Psicología e incluso la Medicina fueron configurando históricamente conceptos de niñez en función de lo esperable (y funcional) para una sociedad. Desde la perspectiva de la CDN, se considera a la niñez

1 Según Beaulieu (2007), el 83,5 % posee estudios universitarios o terciarios. Para más información, ver: *¿Quién asiste al Teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la ciudad de Córdoba.*

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

como un período de la vida que va desde los 0 a los 17 años. En Argentina, desde de la incorporación constitucional de la Convención[2], se habla mucho de los derechos de la infancia y de políticas para la infancia, pero en la práctica aún existe una deuda pendiente por saldar. Aún quedan niños que mueren a diario como consecuencia de la pobreza, del desamparo o en manos de la policía; aún existen niños que abandonan la escuela porque necesitan trabajar para subsistir. Aún se sigue debatiendo en nuestro país si un niño de 14 años debe ir a la cárcel. ¿A quién le corresponde garantizar que se cumplan los derechos de la infancia? Parecería una respuesta obvia decir que es el Estado el único responsable, pero en *el reparto de lo sensible*[3] (Rancière) estamos todos inmersos y quienes hacen el reparto somos los adultos. Entonces invito a que pensemos juntos, como adultos-artistas, como adultos transmisores de cultura cuál es la responsabilidad, o la parte que nos toca en el reparto en las cuestiones de infancia.

Bibliografía

Altamirano, I. 2016. "El teatro para niñas/os y su representación de infancia. Análisis y reflexión sobre la obra *Una hazaña desde el balcón* de Fresca Viruta Títeres". En XX Jornadas de Investigación en Artes, Facultad de Artes, Ciudad de Córdoba.

Arredondo, P. 2016. "Infancia(s) Latinoamericana(s), una deuda interna, un debate pendiente" [material de clase]. Clase XXI, Diploma Superior Infancia, educación y pedagogía, Cohorte 6, FLACSO virtual.

Beaulieu, P. 2007. *¿Quién asiste al Teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, El Apuntador.

Brecht, B. 2010. *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba Editorial.

Durán, A. 2016. *Nuevos públicos, artes escénicas y escuela. Cuando los jóvenes devienen espectadores*. Buenos Aires, Leviatán.

Llobet, V. 2016. "Infancias, políticas y derechos" [material de clase]. Clase III, Diploma Superior Infancia, educación y pedagogía, Cohorte 6, FLACSO virtual.

Rancière, J. 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política.* Buenos Aires, Prometeo Libros.

Tallerdecineflacso. 2014. *Entrevista a Inés Dusell* [video de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8F51er5wzb0

2 La Convención, sancionada el 20 de noviembre de 1989 por la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU), es un tratado internacional que reconoció derechos económicos, sociales y culturales a niñas, niños y adolescentes, sin discriminación de ninguna índole. En 1990 Argentina adhirió a la Convención y en 1994 se le dio rango constitucional al incorporarla en la reforma de la Constitución Nacional.

3 Según Rancière (2014: 20), *el reparto de lo sensible* se trata de quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. En consecuencia, las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general en las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad. Para más información, ver (página 20): Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

9.Teatro, danza y comunidad

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Las ciudades cuentan su historia: *Pido gancho* en San Juan

María Cristina Castro (DICDRA-FFHA-UNSJ)
mariacristina711@yahoo.com.ar

Si bien tenemos en cuenta que toda práctica artística realiza necesariamente una intervención social, el interés del presente trabajo es abordar ciertas prácticas en el teatro sanjuanino, coordinadas por grupos de hacedores teatrales que ponen en juego sus saberes para movilizar de alguna manera a grupos comunitarios en distintos departamentos de San Juan que se acercan al teatro sin haber tenido una actividad teatral durante su vida. El propósito es plantear, resolver o simplemente dramatizar una problemática, una idea o canalizar un anhelo de expresión que los atraviesa. Tales son los propósitos del proyecto al cual este trabajo responde, dirigido por Alicia Castañeda, titulado Prácticas teatrales de experiencia sociocomunitaria en el teatro sanjuanino (1991 a 2016), subsidiado por CICITCA en la Universidad Nacional de San Juan.

Para el desarrollo de nuestro proyecto de investigación, concebimos el teatro como "el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán" (Rancière, 2010: 11). Esta presencia en simultáneo de los cuerpos que comparten un espacio común lleva directamente a relacionar arte y política, ya que en el pensamiento del autor, que se fundamenta desde Platón, asamblea y teatro constituyen "dos formas solidarias de una misma división de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad ligados a pesar de sí mismos como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos" (Rancière, 2005: 16).

De acuerdo con nuestra perspectiva, en los últimos veinticinco años (1991 a 2016) dos instituciones ejercieron influencias sistemáticas en la actividad teatral de San Juan: la Carrera de Estudios Teatrales en la Universidad Nacional de San Juan (1991 a 1998) y el Instituto Nacional del Teatro (1998 al presente). Las actividades propiciadas por ambas operaron en diferentes aspectos y generaron variadas respuestas por parte de la comunidad teatral: de aceptación, rechazo, diferenciación o cuestionamiento.

Para el propósito que nos ocupa, nos abocaremos a una de las actividades del Instituto Nacional del Teatro (INT), atendiendo a que dicha institución implementó, desde 1996 hasta 2010, el Programa de Fomento del Teatro: Las ciudades cuentan su historia, que se transformó en una actividad impulsora

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de propuestas de transformación social y política. Tanto los artistas como las personas de las comunidades en las que se desarrollaban tales proyectos, sostuvieron un trabajo de características complejas en relación con los momentos vitales de los participantes y con el pensamiento de que el arte debe ser para todo tipo de público. En el diario *La Nación*, sección Espectáculos, se referían a este programa, en 1999, de la siguiente manera:

> **De historias y cuentos**
> Hoy, a las 18, comienza una nueva edición del ciclo «Las ciudades cuentan su historia", que, en esta oportunidad, se denomina "Las ciudades cuentan sus tradiciones en el nuevo milenio". Para llevar a cabo este proyecto del Instituto Nacional de Teatro, comunidades de distintas regiones del país se referirán a algún acontecimiento que haga a la tradición local. La movilidad abarca desde la ciudad de Las Palmas, en el Chaco, hasta Caleta Olivia, en Santa Cruz, pasando por Gualeguay, en Entre Ríos, entre tantas otras (La Nación, 1999: https://goo.gl/zveDrF).

En San Juan, uno de los proyectos que se gestó a partir de este programa del INT fue el trabajo de teatro comunitario desarrollado por un colectivo de más veinte jóvenes de un departamento alejado, Caucete, y cinco actores estudiantes de la Carrera de Estudios Teatrales, que se organizaron como grupo con el nombre La Comedia. Este proyecto estuvo coordinado por uno de ellos, Eduardo Videla, y el trabajo dramatúrgico de otra actriz y estudiante de la carrera, Tania Leyes. Ellos, habiéndose iniciado en prácticas teatrales alternativas, con el tiempo accedieron al circuito paradigmático del teatro sanjuanino.

En 1996, estos jóvenes abordaron su proyecto de teatro comunitario con la idea de que si un colectivo comprende cómo las fuerzas sociales, el 'habitus' y los campos han determinado su vida, va a poder tomar distancia y obtener algún grado de libertad. Su otra idea aleatoria era la necesidad de activar la construcción y el ejercicio de la memoria. La memoria es parte de nuestra vida, nos define, nos ayuda a clasificar, catalogar, emitir juicios de valor, actuar, etcétera. Es decir, que no podemos desconocer que la memoria siempre está presente, porque no es algo externo a nosotros: vivimos y actuamos con ella todo el tiempo. Esta presencia de la memoria adquiere relevancia en las relaciones sociales, ya que sin memoria no puede haber acuerdo o convención posible entre las personas, no puede haber vínculo en comunidad. Es importante distinguir que lo que se recupera no es el pasado, ya que este es irrecuperable, sino un sentido sobre ese pasado. Cuando los vecinos se reúnen a discutir cuáles son los hechos que no deben faltar en la representación de su historia, se ponen en juego experiencias individuales y grupales que hablan sobre un pasado compartido. Pero no todo se recuerda, no todo es relevante: hay una selección de situaciones, una decisión simultánea de incorporación y eliminación. Lo que se desecha es aquello que no tiene el reconocimiento suficiente como para formar parte de la obra.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Con este ideario escribieron y llevaron a la escena la obra *Pido gancho*, que recuperaba conflictos y leyendas de la localidad caucetera conocida como el Pie de Palo.[1] Este proyecto se trataría de una práctica alternativa efímera, por cuanto se desarrolló específicamente para este programa. Se llevó a la escena entre septiembre y octubre de 1996, en un teatro de Caucete, el Teatro Municipal, y luego, debido al aliento y reconocimiento público de tal espectáculo, se lo llevó a un teatro de la capital sanjuanina, el Teatro Sarmiento. Tanto los actores estudiantes de teatro como los jóvenes cauceteros eligieron *Pie de Palo* porque les era muy significativa la leyenda del indio huarpe que le dio su nombre.[2]

Si analizamos esta actividad, podemos observar cómo, desde la concepción de teatro comunitario, se trae a la memoria un personaje ilustre para la comunidad involucrada, héroe de guerra que se transforma en símbolo de la memoria colectiva, lo cual contribuye a generar, a través de la representación de esos hechos pasados, un sentido distinto y crítico del que circulaba en los ámbitos oficiales de entonces. Sin embargo, en la obra, organizada en tres actos, se busca, además, un sentido aleatorio que proviene de la comedia popular, a partir de la práctica artística que genera el lenguaje propio del teatro comunitario, donde se ironiza y sobreactúa para darles saltos y vuelcos a las historias. La acotación con que inicia el Acto Uno nos presenta al pueblo con distintos matices cómicos:

> **Danza del pueblo**
> Lentamente aparece el pueblo que está estructurado de la siguiente forma: al fondo está el Consejo, integrado por el Águila Trascendental, El Procreador Gallo, la Humanista Roedora, la Artesana Hormiga. Todos estos en un plano superior. Luego las familias que interpretan un rol en la sociedad. Todos bailan (Leyes, 1996).

El grado de ironía en esta obra es mordaz; las metáforas, complejas, y la crítica, ya sea al sistema en general o a sujetos particulares, atraviesa cada escena. Para enfatizar esta intencionalidad estética, aparecen escenas que

1 La sierra de Pie de Palo es un subsistema orográfico perteneciente a las Sierras Pampeanas del centro-oeste de Argentina. Se ubica en el sureste de la provincia de San Juan y ocupa, por mayoría, al departamento Caucete, al de Angaco y San Martín, y, en minoría, a 25 de Mayo. Alcanza una extensión de 71 km y la altura media del cordón es de 3000 msnm.

2 En las sierras de Pie de Palo, hace muchos años existió una tribu huarpe que constantemente era atacada por un feroz puma. Era tal el terror que producía en la tribu que su propio cacique salió a perseguirlo. Lo rastreó por las quebradas hasta que lo encontró. Allí se trabó en lucha con el salvaje animal y la furia del cuchillo se enfrentó con la habilidad del puma. El valiente cacique pudo derrotarlo, pero sufrió varias heridas en el cuerpo y en su pie izquierdo, que quedó casi desprendido. Tuvieron que amputárselo y reemplazarlo por uno de madera de algarrobo, que crecía a la vera del cerro. Desde ese momento fue llamado por todos como el cacique Pie de Palo. Durante toda su vida este valiente huarpe fue acumulando riquezas, en un lugar secreto del cerro, como reserva para sus tribus. Tan secreto era este escondite que todavía sigue oculto entre las sierras. Tiempo después, Pie de Palo probó su valentía al enfrentarse con los colonizadores, que, al enterarse del tesoro, quisieron apoderarse de él. Las luchas fueron incansables y dejaron como resultado heridas profundas en el cacique. Este, luego de la pelea y buscando alivio a su dolor, se recostó entre las piedras y se estiró cuan largo era; fue ese su sueño eterno. Hunuch Huar, el dios de los huarpes, lo transformó en piedras y, con ello, elevó aún más el cerro.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

se centran en hechos particulares de la historia del lugar, con metáforas de significación más regional y una crítica que se relaciona directamente con problemáticas históricas del pueblo caucetero.

> **Ceremonia de los objetos**
> CATA CORIFEA: Feliz de ti, Pueblo Estancado, que no has mordido la manzana por pereza. Feliz de ti que duermes siesta. Loado seas.
> CORO DE CATAS: Escucha, raza desvergonzada. Por mantenerte al margen de todos los márgenes. Por continuar la Historia. Por creer en el carnaval, en el cumpleaños, en el pan... Perecerás desde adentro (Leyes, 1996).

Vemos, entonces, cómo, con el recurso de lo cómico y el corrimiento de personajes humanos a personajes animales de fábulas con moraleja, la obra se enmascara, pues aunque resulta contestataria de la política de la época, su cuestionamiento se construye desde la metáfora propia del teatro político. En ese entonces, se desarrollaba el segundo mandato del gobernador sanjuanino Jorge Escobar (1995 a 1999), cuya política económica implementada por su gobierno fue igual que a nivel nacional, con el gobierno del entonces presidente Carlos Menem: la privatización feroz de muchas instituciones: entre ellas, el Banco de San Juan, los Servicios Eléctricos y Obras Sanitarias, bajo la máscara de un propósito progresista. Los personajes de *Pido gancho* parodian la situación de la provincia:

> AGUILA TRASCENDENTAL: Muerto el Arte y la Fe, dediquémonos a lo utilitario.
> GALLO PROCREADOR: Muertos el instinto y la fidelidad// hagamos una vida reprimida y solitaria.
> Pueblo: ¿Qué? ¿Se quejan?
> CONSEJO: No, ahora tenemos sueldo.
> PUEBLO: Sí, así dicen los diarios.
> CONSEJO: Y ustedes ¿qué dicen?
> PUEBLO: Lo que ustedes dijeron primero.
> CONSEJO: Dijimos más vale ahora que siempre.
> PUEBLO: Cuando el río suena, oro trae.
> CONSEJO: A buen entendedor, muchas mentiras.
> PUEBLO Y CONSEJO: Nacimos para pitos y llegamos a cornetas (Leyes, 1996).

En esta escena, esta obra, en tanto producto cultural y elemento de reflexión, devela un mapa de interrelaciones contradictorias, con lo cual admite tensiones y dificultades propias de la dinámica social cínica neoliberal que los personajes construyen con sus réplicas, desde un escenario cada vez más revelador de los intereses y conflictos de poder.

Si relacionamos esta actividad teatral con el teatro de intervención social, no podemos estudiar su desarrollo sin pensar en el encuentro entre teatro popular y teatro del oprimido, que trabajaba Augusto Boal desde los 60 en

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Brasil y que, debido a su exilio, desde 1971 a 1986, desarrolla en Argentina, Perú y Chile, sobre todo.

Concentrada en Argentina, esta práctica cobra mucha fuerza como teatro comunitario, especialmente desde la década del 80 hasta nuestros días. Para el espectáculo que nos ocupa, vemos que se enfatiza una realidad social y política que oprime a la sociedad del momento y que se busca que el espectador y la comunidad involucrada reaccionen ante esta problemática. Así se puede entender la arenga del canto final del pueblo. Aparecen los fundamentos ideológicos del teatro comunitario porque revela la búsqueda de la transformación social al partir de la premisa de que todo ser humano tiene el poder de modificar todo aquello que le es dado, tal como se revela en este fragmento:

> Yo pido un pido gancho
> Yo pido un pido gancho
> Jugar a sumar cuando alguien resta
> Me dio el secreto de una regla ancestral
> Si la fracción no sirve
> Probaré multiplicar (Leyes, 1996).

Según Rancière, dos grandes teorías se plantean en torno al reparto del mundo común: aquella que lo contempla instaurado por la singularidad, positiva o negativa, de la forma artística, y otra más actual, que plantea el mundo común como ya dado, donde se renuncia a una perspectiva de utopía estética.

Consideramos que las situaciones que plantea esta obra, desde un proyecto colectivo de crítica social y política, están dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Se ve cómo, incluso desde la propuesta escritural, esta obra como proyecto comunitario deja entrever la posibilidad y necesidad de crear lazos entre individuos y, fundamentalmente, de propiciar diferentes formas de interacción y participación.

Es a partir de este giro conceptual, que contempla lo estético desde su horizonte social y político, que pensamos los hechos teatrales. En una comunidad –a través de propuestas como el proyecto del INT, Las ciudades cuentan su historia– los vecinos acceden a la posibilidad de representar la historia del pueblo al que pertenecen, e intentan, por medio de este proceso, incidir en la constitución de una identidad. Se establece así un lazo estrecho con el espacio físico en el cual surgen las características particulares de los miembros del grupo, las edades, condición social, profesiones y la historia específica de cada lugar. Para concluir, hago mías las palabras de Boal:

> No podemos vivir aislados, encerrados en nosotros mismos. Aprendemos enormemente cuando admitimos nuestra propia otredad: el Otro también ama y odia, tiene miedo y es valiente, al igual que usted y que yo, aunque entre ellos, usted y yo existan diferencias culturales, precisamente por eso podemos aprender de los demás: somos distintos siendo iguales (Boal, 1998: 4).

En esta propuesta particular de teatro comunitario llevada adelante por actores y no actores, la apelación a los recuerdos y a su propia historia nos instala en la conducta restauradora de un modo de actuar que busca sus raíces para transformar su presente, donde el espacio de la actuación se convierte en espacio de la vida de esa comunidad, porque el hecho de representarse a sí mismos trasforma ese espacio en un lugar de memoria y de lucha en la emergencia.

Bibliografía

Boal, Augusto. 1998. *Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona, Alba Editorial.

Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montressor.

Candau, Jöel. 2002. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión.

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

Castañeda, Alicia – Susana Lage (eds.). 2011. *Escritos sobre la escena sanjuanina. Producciones, recepciones, circuitos*. San Juan, EFU-UNSJ.

Halbwachs, Maurice. 1980. "Espacio y memoria colectiva, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1990, 009. Pp. 11-40.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

La Nación. 1999. "En escena", en *Diario La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/155717-en-escena

Leyes, Tania. 1996. *Pido gancho*, inédito.

McGrath, John. 1981. *Una buena noche: Teatro Popular. Audiencia*. Londres, Nick Hern Books.

Ranciere, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Ediciones LOM.

Ribeiro Nolasco, Simone – José Orestes Cardentey Arias. 2013. "El movimiento popular de teatro". En *Revista de Educación Pública*. Universidad Federal de Mato Grosso. Recuperado de www.ufmt.br/revista/arquivo/rev10/o_teatro_popular_em_movimento.htm

Schechter, Joel. 2003. *Teatro Popular: mundos de Rendimiento*. Nueva York, Routledge.

Van Erven, Eugene. 2001. *Teatro de la comunidad*. Nueva York, Routledge.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La apropiación de la cueca cuyana en el Valle de Traslasierra, Córdoba/Danza, visibilización y reconstrucción de una identidad negada

Laura Daniela Cornejo[1] (UPC)
laura_cornejo29@hotmail.com

Este texto se propone el abordaje de la cueca cuyana o *transerrana* y el reconocimiento de su existencia en el Valle de Traslasierra, Córdoba, a partir del estudio de las similitudes con respecto a manifestaciones culturales, geográficas, laborales, etcétera, que pueden haber llegado a influir en la naturalización y la apropiación de esta como danza identitaria de la región. Cabe destacar que actualmente la cueca cuyana está representada solo por las provincias de San Luis, San Juan y Mendoza. Es la intención de este texto dar cuenta de la existencia de la cueca cuyana en la zona de Traslasierra y constituir, con ello, un antecedente fehaciente que demuestre que la cueca cuyana es una danza que identifica la región.

Resulta relevante contar con un registro que dé cuenta de algunos sucesos históricos, culturales y geográficos que caracterizan la zona y pueden haber sido posibles causas de la apropiación de la cueca. Ahora bien, cabe señalar que se presenta una vacancia sobre este tema, para tratar y reconocer su naturalización por parte de los lugareños. Es escasa la bibliografía global actual, y nula, la específica. A los fines del abordaje de la temática propuesta, se analizará el estado actual a partir de parámetros de estudios llevados a cabo en otras provincias, tales como San Luis, San Juan y Mendoza. Se sumará a ello el relato de lo visto y lo vivido por parte de algunos lugareños y de un folklorista difusor de la música de la zona.

A los fines de su desarrollo, en primer lugar, la ponencia presenta una descripción y caracterización de la región geográfica y las provincias limítrofes. Luego se realiza un recorrido en relación con origen de la cueca y un abordaje en torno a los viñedos, la cosecha, la fiesta de fin de cosecha y su relación con la cueca cuyana. Más adelante, se enfoca en la presencia de la cueca en las fiestas familiares, reuniones, fiestas patronales o gauchas, y se visibiliza a compositores destacados de la zona que dan cuenta de la creación de varias obras de este ritmo musical. Por último, se detallan los modismos y características más destacadas de la forma en que se bailó la cueca en la zona.

1 Técnica Superior de Danzas (Instituto Superior de Arte Las Varillas). Llevó a cabo el Trayecto Pedagógico Profesional en Arte de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) y el postítulo en Danzas Folklóricas Regionales. Es directora del Ballet Folklórico Solsire y docente en el Profesorado de Danzas de la UPC.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Descripción y caracterización de la región geográfica del Valle de Traslasierra

El Valle de Traslasierra se encuentra dispuesto de norte a sur, flanqueado al este por la Sierra Grande, que cae abruptamente hacia el valle, y al oeste por las sierras de Altautina y de Pocho. Al norte del Valle, se encuentra la Pampa de Pocho, planicie que alcanza unos 1000 metros sobre el nivel del mar, propicia para el desarrollo de la actividad agropecuaria. Traslasierra brinda un clima singular, con un porcentaje de alrededor de 300 días de sol al año, y un paisaje admirado por muchos, en parte agreste y en parte tapizado con una frondosa vegetación. Los principales cursos de agua son el río Mina Clavero (de aguas frías) y el río Panaholma (de aguas templadas). Ambos se unen y dan origen al río de los Sauces, que se caracteriza por sus amplias playas de arena y desemboca en el Embalse Ingeniero Medina Allende o Dique la Viña.

Mina Clavero y Cura Brochero se constituyen como las principales ciudades de la zona; al sur de estas y luego de transitar por Nono, San Huberto y Arroyo los Patos, se presenta un sinnúmero de poblaciones, tales como Las Calles, El Huayco, Las Rabonas, Los Hornillos, San Huberto, Las Chacras, Villa de las Rosas y Las Tapias, hasta llegar a Villa Dolores.

Al sur de Las Tapias, encontramos las localidades de San Javier, Yacanto, La Población, Luyaba, La Paz, Loma Bola, San Pedro o Lafinur, entre otras. En la localidad de La Paz, existe un límite geográfico, el arroyo Piedra Blanca, que desciende desde las Sierras de Comechingones y delimita el final de la provincia de Córdoba y el comienzo de la provincia de San Luis (Turismo del Gobierno de Córdoba).



Imagen 1. Mapa de la región
(Fuente: http://www.argentour.com/es/provincia/cordoba/traslasierra/traslasierra.php)

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El origen de la cueca

Para hablar del origen de la cueca, es necesario remontarnos a la zamacueca. Este es un estilo musical limeño (Perú) y un baile de pareja suelta e independiente. Se dice que proviene del mestizaje cultural y musical que se daba entre gitanos y mulatos que habitaban Lima durante el Virreinato del Perú. En este baile se mueve un pañuelo en la mano derecha, el cual se agita por arriba de la cabeza. Esta danza tuvo variantes, una de las cuales es la transformación que vivió en Chile y pasó a llamarse cueca chilena. Octavio Sánchez, en su tesis *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural* relata:

> La cueca la recibimos nosotros a través de Andalucía con el nombre de zambacueca o zamacueca; a su vez se cuenta, se dice, que los españoles la recibieron, que llegó a España, que era un ritmo árabe, que se lo denominaba zambra; en España se transforma en zambacueca o zamacueca, nosotros la recibimos de los españoles, ingresa por Perú, Chile y llega a Cuyo; después de un tiempo, acá en Cuyo se desmembra, porque era la conjunción de la zamba y la cueca, por eso se la denominaba zambacueca o zamacueca; entonces queda la zamba y la cueca; la zamba se arraiga, digamos, a nivel nacional, prácticamente en todo el país; la cueca se aquerencia más en Chile y en Cuyo... (2004: 46).

Se puede hablar de un proceso que atraviesa la danza al llegar a determinados lugares donde el pueblo recibe la música o la danza, la transforma y la va adaptando de acuerdo con el sentir, sus costumbres, su parecer y le va dando una cierta identidad que va a ser particular de la región. De esta manera se adapta la idiosincrasia del lugar.

Siguiendo con la tesis de este investigador mendocino, es propicio traer un fragmento de una entrevista donde él marca un momento histórico clave. Aquí se registran características que más adelante pondremos en diálogo con respecto al parecido con que se bailaba en Villa Dolores. El entrevistado dice:

> Te cuento todo esto porque ahora caigo en el tema de la cueca: mi papá nos inculcaba bailar la cueca... la de Hilario Cuadros. Y yo considero que, para mí, la cueca, a mi gusto, viene desde Palorma, como dice Jorge Marziali: "... desde Palorma vamos andando...". Entonces, antes, la cueca de Hilario Cuadros traía mucho de Chile, ¿entendés?... se bailaba a los saltitos, como la cueca chilena; pero Palorma –aun así, las primeras cuecas de Palorma también tenían un poquito de contagio de Los Cuadros, porque hay unas cuecas de Palorma que son rápidas, él las grababa rápidas–, después le empezó a dar un compás que ahora... ¡tiene una identidad la cueca de Palorma que es increíble! (Navarro, como se cita en Sánchez, 2004: 53).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Presenta un período relevante para la cueca, ya que Palorma le otorgará una identidad propia y marca una intervención histórica en la música que luego traerá consecuencias sonoras, ya que es reconocido por los cultores de la actualidad de manera importante. Se tomará a este personaje como un continuador que ayuda a que se consolide el género y dejará un precedente desde la composición e interpretación posterior.

Los viñedos, la cosecha, la fiesta de fin de cosecha y su relación con la cueca cuyana

Al entrevistar a Ramón Romero, vecino de Villa Dolores de 74 años, él recordaba las viñas que habían existido en la zona en los diversos sectores y en donde había trabajado. Nombraba la Viña de Los Pozos como la más importante del lugar, otra en Paso de Fátima, también en la cañada, que es lo que actualmente se llama Barrio Brochero, y otra en la vecina localidad de San Pedro.

Por su lado, Edith Cornejo, docente y habitante de Los Cerrillos de 49 años, mencionaba que la zona del Dique de la Viña se llama así porque antes había grandes viñedos, que, al hacer el dique, se tuvieron que inundar, de modo que se perdió una entrada económica significante para familias serranas que realizaban vino patero en sus casas y lo comercializaban en la zona.

Otro dato relevante es que los viñedos de Traslasierra no maduraban en la misma época que en San Juan y Mendoza, ya que el clima es totalmente distinto. Asimismo, en Villa Dolores no madura tampoco al mismo tiempo que en la zona de Los Pozos, lo que posibilitaba que los lugareños pudieran trabajar en las distintas cosechas. Es importante traer aquí lo que Juan Cornejo, habitante de Villa Dolores de 51 años, detallaba como algo característico en la región, y es que no venían a la zona otros cosecheros cuyanos, ya que cubrían el cupo con la gente de la zona de Traslasierra.

El entrevistado antes mencionado resalta algunos puntos importantes para tener en cuenta con respecto a lo que, según su visión, da origen al parentesco cultural con respecto a Cuyo. Por un lado, remarca que existe un aislamiento geográfico que es dado por las montañas de las Sierras Grandes, que divide la zona de alguna manera con el resto de la provincia, lo cual marca una salida más viable hacia San Luis y, yendo un poco más lejos, hacia La Rioja. Otro aspecto que dimensiona es la construcción de caminos que se han realizado recientemente y que anteriormente no existían, lo cual dificultaba cruzar las sierras. También menciona que desde Traslasierra se comercializaba abono y madera para los viñedos mendocinos y sanjuaninos que devino en algo cultural. Concluye en que esto fue lo que auspició que la cultura de Traslasierra fuera similar a la cuyana y, en parte, a la riojana, sobre todo en la acentuación al hablar.

Este intercambio de personas, de ir y venir a Mendoza por diferentes circunstancias, ha hecho que el folklore de ellos o las costumbres que en esa

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

provincia se vivencian influenciaran en esta zona cordobesa. Nilda Zúñiga, habitante de Los Cerrillos de 78 años, en la entrevista realizada en la cocina de su casa, contaba:

> Es muy cierto que se comercializaba el estiércol que se tenía en grandes cantidades para el abono de los viñedos, cosa que hoy ya no debe usarse, y la madera nuestra también servía para los viñedos, que por cierto era lo que daba muchísimo trabajo, mucha mano de obra hacia todo nuestro pueblo, que en ese tiempo eran Los Cerrillos y alrededores (Zúñiga, como se cita en Cornejo, 2016).

Juan Cornejo (51 años) continúa contando que su padre, Orfilio Cornejo, solía ir a las cosechas de Mendoza, hacia donde también se cruzaban chilenos para las vendimias, hacían su aporte cultural y, seguramente, se mixturaban las maneras de interpretar las danzas. Por su lado, Ramón Romero (74 años) relata que él también solía ir a cosechar maíz con su papá y hermanos a Mendoza, volvían de esa cosecha, se quedaban dos meses en Villa Dolores y de ahí partían nuevamente a la cosecha de uva en Mendoza. Luego se casó con su señora, Zulema Sosa, y repitió la costumbre llevando nuevamente hacia las cosechas a su familia. Zulema Sosa dice:

> Nosotros trabajamos todos en las cosechas de Mendoza. Cuando estaba el tren, avisaban los que tenían las viñas allá; tenían ya la gente conocida, sabían venir los coches del tren llenos, llenos de gente, sabían ser unas cosechas lindas (Sosa, como se cita en Cornejo, 2016).

El matrimonio cuenta sobre la culminación de la cosecha y de la fiesta que los patrones preparaban con asado y músicos, donde se bailaba y cantaba durante toda la jornada, ya que exponen que era para todos. A continuación, se hará visible una anécdota de Ramón Romero sobre este acontecimiento, donde deja ver el lugar que ocupa para él este sentir cuyano, más allá de ser transerrano:

> ... una vez terminamos de trabajar en Rivadavia en Mendoza y yo siempre andaba cantando cuyano en las viñas y viene y me dice el patrón: "A vos te gusta mucho lo cuyano, ¿sabes usar la guitarra? "No", le digo. ¿Vos conocés Cansiero? "No, no lo conozco". "De los Trovadores de Cuyo", me dice, y le dije que lo había sentido nombrar. "Cuando terminemos la cosecha, te lo voy a traer", me dice. ¿Vos sabés que lo llevó? Esas son cosas que te emocionan. Una locura escucharlo, muy pero muy bueno (Romero, como se cita en Cornejo, 2016).

Raúl Amaya (de Villa Dolores, con 64 años, folklorista, conductor radial, investigador de la música zonal, animador de fiestas populares y cantante) manifiesta su visión con respecto a la cueca en la zona a partir de la experiencia de lo vivido en distintos escenarios transcurridos. Afirma que se da por la

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

influencia de Cuyo, ya que se mira permanentemente hacia aquellas provincias. Manifiesta que el trabajador llamado *golondrina*, por ir de un lugar a otro en busca de trabajo, fue tal vez quien hizo un nexo directo trayendo la cueca a Traslasierra.

La tonada y el ferrocarril

En este apartado nos adentraremos en una característica que da identidad al transerrano: la tonada o acentuación al hablar. Al respecto, Juan Cornejo (51 años) contaba:

> Nos dicen transerranos por la acentuación que tenemos, que es una mezcla de San Luis, los riojanos y los comechingones. A nuestra zona, a Traslasierra, que era mucho más amplio, nos dicen la zona del Valle de la Campana, por la forma de acentuar al hablar. Abarcaba de Tilisarao (San Luis) hasta la zona de Salsacate (Córdoba). Era muy amplio, pero todos teníamos más o menos la misma dicción y no era que era un solo valle, eran varios valles, pero se incluían en uno solo por la forma en que nos expresábamos, acentuábamos y la cosmovisión que teníamos (Cornejo, Juan, como se cita en Cornejo, 2016).

Edith Cornejo (49 años) pone en énfasis en que esta manera de hablar es propia del comechingón y se comparte en cierta medida con la herencia huarpe de los mendocinos, como por ejemplo: la palabra *pandito* (significa bajito, poco profundo, la parte baja del río), que también usan el puntano y el mendocino. Prosigue diciendo que:

> ... el esdrujulado tiene mucho que ver con la caja de resonancia que hace las sierras. Si bien las sierras de Córdoba nos limitó para tener más acceso a otras culturas, a adelantos científicos, adelantos tecnológicos, pero también nos enriqueció culturalmente y nos dio una identidad que hasta el día hoy no se ha perdido (Cornejo, Edith, como se cita en Cornejo 2016).

El ferrocarril va marcar una etapa importante para la cultura de la zona y para los intercambios comerciales que se generaban. Sus recorridos iban a enlazar y comunicar directamente a los lugares por donde pasara. Ocasionó grandes movimientos de personas, mano de obra y vida a ciertos pueblos que, alrededor de la década del 80, cuando se empezaron a levantar los ramales del tren, quedaron olvidados. Nilda Zúñiga recordaba con respecto al ferrocarril en esa época:

> ... unía Buenos Aires, pasaba por Villa Mercedes, que es provincia de San Luis, llegaba a Villa Dolores, provincia de Córdoba, y llegaba hasta Los Cerrillos, también provincia de Córdoba, hacía unos kilómetros más introduciéndose en lo

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> que eran los obrajes para cargar los diferentes tipos de madera, de carbón, estiércol y todo lo que se vendía. La gente que quería irse a Mendoza se iba de Los Cerrillos, supongamos, y de las zonas aledañas a Villa Mercedes, y allí tomaba El Cuyano, que así se llamaba el tren que iba a Mendoza y se dirigía a esos lugares casi siempre en busca de la cosecha de uva (Zúñiga, como se cita en Cornejo, 2016).

La cueca cuyana en fiestas familiares, reuniones y fiestas gauchas

Varios de los entrevistados trajeron a su memoria recuerdos de lo vivido y visto sobre la cueca cuyana en la zona. Nilda Zúñiga expresó haber visto bailar a su marido Orfilio Cornejo por última vez en el año 1974 en una fiesta familiar en Los Cerrillos. Por su parte, Ramón Romero (74 años) recordó que vio bailar la cueca a través de su padre y su hermana Juana, quien también lo hizo en una reunión familiar en su propia casa y, en otra ocasión, en la casa de un tío en Los Chañaritos. Manifiesta que su padre ponía el tocadiscos con disco grande a cuerda o a pedal, y que ahí la bailaba, que su hermana aprendió de esas fiestas en las casas de familia cuando su padre la sacaba a bailar. Zulema Sosa (72 años) aporta que su suegro le sabía contar que en Villa Mercedes aprendió a bailar la cueca, que de solo mirarla y de tanto que le gustaba cuando la bailaban fue que aprendió, pero que únicamente lo hacía en fiestas familiares.

Haciendo referencia a las fiestas familiares, es importante traer a continuación una observación de la señora Nilda Zúñiga, donde deja entrever una conexión directa en relación con al parentesco y la proximidad entre provincias; al respecto decía:

> ... estamos muy unidos familiarmente, estamos hermanados. Nuestras familias viven en Mendoza; acá no hay tanto mendocino, pero hay también en la zona de Los Cerrillos mucha gente mendocina viviendo ahí. Los cordobeses tenemos mucha gente en Mendoza, más que en San Luis y en San Juan, eso es lo que yo opino. Es muy raro el que no te diga si mi amigo, mi hermana, mi hermano, mi compadre, mi comadre en Mendoza (Zúñiga, como se cita en Cornejo).

Por otro lado, tanto Ramón Romero como Zulema Sosa son frecuentes asistentes de las fiestas gauchas que se realizan en la zona, les gusta bailar y son observadores. Al preguntarles sobre los bailarines de cueca en estas fiestas, Ramón decía: "Hay unos cuantos, unos diez seguro que no van a la academia. Bailan bien, que han aprendido así solito. Hay un muchacho de Arroyo de los Patos, viste vos, que viene a bailar acá cuando hay fiestas. Vieras cómo baila" (Romero, como se cita en Cornejo, 2016).

Zulema prosigue contando que la gente de la zona iba a los festivales de San Luis, como por ejemplo: el Festival de la Alfalfa, que se hace desde hace

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

bastantes años en la comuna de Lafinur, como así también sucede que la gente de Cuyo viene a los festivales de Traslasierra. Sostiene que, para ella, esas son cosas que propiciaron el cruce de costumbres y tradiciones y que, sin ir más lejos, hoy en día, cuando llega fin de año o hay un cumpleaños de alguno, se arma guitarreada en alguna casa y las cuecas siempre están presentes.

Referentes musicales y compositores cuyanos destacados de la zona

Para adentrarnos en este plano musical, es relevante dedicar unas líneas al señor Raúl Horacio Amaya para describir la importancia de esta personalidad en el ambiente tradicionalista de la zona y, asimismo, hacer una lectura más completa de su visión. Él nació en Villa Dolores en el año 1952, es folklorista, conductor del programa radial *País del Canto*, investigador de la música nativa y un estudioso del folklore regional. Conduce los fines de semana las fiestas criollas de agrupaciones y fortines gauchos. Fue uno de los principales personajes, junto a otros tres que tenían la misma iniciativa, que ayudaron y ayudan al resurgimiento del folklore en Traslasierra en una época en la que de a poco se iba apagando (Amaya, 2012).

Raúl Amaya, mientras transcurre la entrevista, insiste en marcar la importancia de uno de los compositores más famosos de la zona: Horacio Arrieta Cámara. Nació el 14 de agosto de 1911 en la ciudad de Villa Dolores y fue uno de los compositores más distinguidos del folklore regional. Desde edad temprana se inclinó hacia la música, fue compositor por naturaleza –creaba tanto la letra como la melodía– y tenía una particular tendencia a componer cuecas y tonadas. Al respecto el entrevistado opinaba:

> ... Me llama mucho la atención que Horacio Arrieta Cámara, compositor de Villa Dolores, haya hecho tantas cuecas, me llama mucho la atención. Don Horacio Arrieta Cámara, sí te puedo decir que él la trae a la cueca mucho después; por supuesto que don Rafael Arancibia Laborda, del lado de Piedra Blanca de Merlo (San Luis), porque él asentaba ahí, él andaba y remataba ahí. Don Arrieta cámara nace en 1911 con el siglo y al poco tiempo empieza a componer y hacer cuecas. Es el primer registro como compositor de cuecas de la zona. Marcos López grabó cuecas, pero ya estaban hechas las cuecas de Arrieta Cámara y luego vino don Julio Tello (Amaya, como se cita en Cornejo, 2016).

Otro dato importante, en este camino de la cueca en Traslasierra que comenta Raúl Amaya, es el de la presencia de Hilario Cuadros en Villa Dolores en el año 1944 y de ahí en adelante, pero para aquel momento Arrieta Cámara ya había hecho importantes cuecas, como "El Picahueso", que fue un éxito notable. Raúl revive en sus palabras la siguiente anécdota:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Esa cueca nació en Villa Dolores en la casa de don Perico Villarreal tomando una vuelta. Tomando algo a la mañana, llegan los muchachos Arrieta Cámara y Rafael Arancibia Laborda y ahí se han quedado toda la mañana y toda la tarde seguramente, y ahí nace "El Picahueso", y eso está asentado y la gente aún lo cuenta. "Se veían concentrados los muchachos", decía la señora de Perico (Amaya, como se cita en Cornejo, 2016).

La década del 40 fue una etapa relevante en lo que respecta al folklore regional de Traslasierra, ya que Marcos López y su conjunto Los Troperos de Pampa de Achala se transforman en los artistas más representativos de la región a nivel nacional. Esto se debía a las múltiples grabaciones y actuaciones en la emisora L.R.1 Radio El Mundo en sus diferentes programas. En 1948 graba su primer disco en 78 rpm, en el sello Odeón. Se encargó de hacer conocer la zona a través de las canciones de los compositores regionales, como Julio Alberto Tello, Ercilio Escudero Riquelme y Horacio Arrieta Cámara (Amaya, 2012).

Nilda Zúñiga resalta los intérpretes musicales del momento en quienes vio bailar la cueca y cuáles eran sus representantes; entre ellos, se encontraban: Los Cantores de la Cañadita, que vinieron después de que murió Hilario Cuadros. Aclara que Hilario Cuadros tenía Los Trovadores de Cuyo y, a partir de allí, surgieron Los Cantares de la Cañadita, que continúan con el mismo estilo. Zulema Sosa expresa que la cueca que se llama "La Calle Angosta" y otra llamada "Caminito del Norte" se cantan en todas las fiestas, y que, a pesar de ser música netamente de San Luis, en Traslasierra son interpretadas naturalmente en cada fiesta popular.

Es propicio aportar un fragmento de una entrevista realizada por Octavio Sánchez (músico, investigador mendocino) en su tesis *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*, ya que manifiesta de manera clara el periodo de cristalización de la cueca en Mendoza. Es decir, hay un cambio en la forma rítmica de interpretar la cueca cuyana y que es identificada a partir de Félix Dardo Palorma.

> Mira, hablando sobre la cueca cuyana, nosotros tenemos una visión muy nuestra de lo que es eso. Dicen: 'la cueca cuyana antes y después de Palorma' y ahí marcan una diferencia. ¿Por qué? Porque antes las cuecas, en lo que es el ritmo, por ejemplo, lo que hacía Montbrún Ocampo, Hilario Cuadros, todas las cuecas cuyanas... ¡eras rápidas! Ellos hacían la cueca muy rápida a comparación de la cueca de Palorma; después de Palorma sale la cueca más cadenciosa (Cacace, como se cita en Sánchez, 2004: 55).

Esta forma de diferenciar la cueca con un antes y un después de Palorma denota la influencia correlativa en Traslasierra en cuanto a la manera en que se componía la cueca y a cómo era bailada. Pensar en Arrieta Cámara y el momento en que compuso tal vez puede tomárselo como un contemporáneo

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de Hilario Cuadros, por lo que el parecido en esa característica de nombrar las cuecas como más rápidas que las actuales se vio reflejado en los movimientos o modismos al bailar en la zona de Traslasierra.

Modismos y características de la forma en que se bailó la cueca en la zona

Como antes se mencionaba, la cueca en Traslasierra antiguamente tenía también un ritmo más acelerado que el que hoy se conoce. Entonces, según los datos que aportan los entrevistados, los modismos y características que tenía la danza respondían a este estímulo. A continuación, se pondrán en diálogo expresiones y apreciaciones de los informantes para poder llegar a comprender y, por qué no, a reconstruir en el imaginario la forma en que se interpretaba la cueca en el valle.

Edith Cornejo recuerda a su padre bailando y aporta que él lo hacía por divertimento realmente y que su aprendizaje no había sido académico, sino que se daba por lo vivenciado quizás en los lugares donde trabajaba, ya que mucho tiempo estuvo en Mendoza en la vendimia. Al respecto, Zulema Sosa remarcó que el hombre de Arroyo de los Patos que vio bailar lo hacía por instinto, porque le gustaba hacerlo, que tenía algo especial que podría llamarse natural y no tenía pasos marcados ni una coreografía, y agrega que pareciera que bailaba con el corazón.

Ramón Romero cuenta que su papá lo bailaba naturalmente y cruzadito. Cuando muestra el paso *cruzadito*, entrecruza el paso por delante del otro de manera ligera y saltada. También relata de manera metafórica que había que sacarle un poco de pimienta de lo picante que era, picante en la gracia con la que bailaba. Su señora también aporta que su gracia era importante y que, teniendo setenta y pico de años, seguía bailando muy lindo. Creen estar hablando de 47 años atrás, aproximadamente, es decir, alrededor de 1967.

Edith Cornejo también habla de esta característica antes señalada, de la agilidad al bailar y de estos pasos saltados al verlo a su padre interpretar la cueca: "... los recuerdos más viejos de ver bailar es a mi papá, estoy hablando de hace 45 años atrás más o menos. Siempre me impresionaba porque era un hombre muy grandote sin embargo para bailar la cueca era muy ágil porque era saltadita" (Cornejo, Edith, como se cita en Cornejo, 2016).

La entrevistada también hace una relación con respecto a la letra de la cueca "El Picahueso" y su similitud con la manera pícara de interpretar su baile el transerrano. Con respecto a la picardía en la cueca, Raúl Amaya relata que habitualmente el hombre se hacía el pícaro, el chistoso, que este tenía picardía para bailar y quería sacarle una sonrisa a la gente cuando interpretaba la cueca, que se bailaba como se sentía. Hace énfasis en que esa era la manera en que se bailaba en la zona y hace referencia a la importancia de lo gestual en la cueca y cómo se manifestaba eso:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> ... porque se bailaba a una proyección que era el sentimiento nada más, y no sabían expresarse con el pañuelo, quizás, pero sí con los ojos, sí con las cadencias o con algún gesto que fuera amatorio, que llamara la atención a la paisana y al paisano que bailaba como cueca norteña. No tiene una medida así: bailaban sin una coreografía, sin nada, solo con lo que podía expresar. En las cuecas viejas, lo bailaban girando; nunca se les ocurrió girar a la contraria. Si bailaba una abuela menudita, apenas se movía, y si bailaba un viejo menor, tal vez trataba de lucir y hasta podía hacerle algún zapateo, alguna cosa que fuera distinto, pero eso era sentimiento, ellos sentían así y lo hacían. La he visto bailar en Villa Dolores así. Y vuelvo a decirte lo mismo: le daban no el ritmo que tiene ahora la cadencia a la cueca, se la hacía más rápido, un poquito más de velocidad a la cueca (Amaya, como se cita en Cornejo, 2016).

Sin embargo, por otro lado, Nilda Zúñiga tiene otra apreciación en relación con el pañuelo y lo observado de ver bailar a su marido. Decía lo siguiente: "... muy vivo el pañuelo, con mucha picardía. La coreografía inventada, por supuesto, pero la gracia que tenía al hacerlo llamaba mucho la atención" (Zúñiga, como se cita en Cornejo, 2016).

En las entrevistas también surge otra dimensión para analizar la danza, que es la intensión y la motivación que tenía. Tanto Edith Cornejo como Juan Cornejo coinciden en que el hombre iba a buscar a la dama; este no estaba esperando que ella saliera y que presumiera, sino que era siempre como si él la buscara con una provocación. Sostienen que él siempre estaba en esa búsqueda de provocar:

> ... provocar cualquier tipo de reacción en la dama, ya sea jocoso, enojo, lo que fuese, pero estar provocando permanentemente, y se hacía mediante una coreografía donde ahondaba los giros rápidos, adelantándose a lo mejor quizás dos pasos en un tiempo, bien saltadita y, por sobre todo, jugando muy mucho con el pañuelo, muy cruzado. Uno lo ve hoy y es más parecida a la cueca sanjuanina más que a la puntana y la mendocina; el cruce permanente de pañuelos dándole vueltas, girándolo por detrás de la cabeza, que al ser muy rápida tenía mucho que ver con los compositores que teníamos acá en Traslasierra (Cornejo, Juan, como se cita en Cornejo, 2016).

Bibliografía

Amaya, Raúl Horacio. 2012. *Folklore desde las Sierras Grandes al poniente*. Córdoba, Del Ara Ediciones.

————. 2016. *Entrevista a Edith Cornejo* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

————. 2016. *Entrevista a Juan Cornejo* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Cornejo, Laura Daniela. 2016. *Entrevista Nilda Zúñiga* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

————. 2016. *Entrevista a Ramón Romero* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

————. 2016. *Entrevista a Raúl Amaya* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

————. 2016. *Entrevista a Zulema Sosa* [07 de junio de 2016]. [Cinta de audio en posesión del autor].

Ochoa de Masramón, Dora. 1966. *Folklore del Valle de Concarán*. Buenos Aires, Luis Lassierre y Cia. S.A.

Sánchez, Octavio. 2004. *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural* (trabajo final de licenciatura). Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza: Universidad Nacional De Cuyo. Facultad De Artes y Diseño. Archivo inédito.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

10. Poéticas Comparadas

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro *in-yer-face*: operaciones de asimilación al naturalismo

Facundo Beret (IAE-UBACyT)
facu-b@live.com.ar

Introducción

A partir de la teoría y la metodología del teatro comparado, esta investigación tiene por objeto contribuir con un nuevo capítulo a una historia del teatro universal que permita elaborar una lectura histórica acerca de procesos teatrales entre el siglo XIX y el siglo XXI. En este caso, nos concentraremos en la configuración del llamado teatro '*in-yer-face*', de acuerdo con el término propuesto por Aleks Sierz *(In-yer-face theatre)*, inserto en una macroperiodización de los procesos históricos del teatro universal, y su vínculo con la poética abstracta del teatro naturalista.

El teatro comparado es una rama de la Teatrología que piensa los fenómenos teatrales en su condición de acontecimientos histórico-territorialmente localizados de modo tal que permite pensar a cualquier poética en su desplazamiento entre lo universal y lo particular, entre lo territorial y lo supraterritorial, en un pensamiento cartografiado. En ese sentido, consideramos esta metodología de estudio como una herramienta útil para el abordaje de la problemática en cuestión, en tanto la actividad teatral es entendida ontológicamente como construcción de zonas poéticas de experiencia vital; de manera que la noción de 'poética' permite investigar el objeto en su multiplicidad, gracias a su capacidad de desplazamiento, que la categoría tradicional de 'género' no presenta. El trabajo consistirá, entonces, en la comparación de dos modelos abstractos de pensamiento teatral y sus correspondientes concepciones de teatro. "Llamamos concepción de teatro a la forma en que (...) el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo" (Dubatti, 2009: 9). Damos el nombre de 'base epistemológica' para el estudio de una poética a la elección de las condiciones teóricas, metodológicas y analíticas que permiten comprender la poética en su historicidad a partir del posicionamiento de un investigador respecto de una determinada concepción de teatro.

Dentro de este marco epistemológico, consideramos '*teatro in-yer-face*' a lo siguiente:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

1. Es cierta zona de producción de dramaturgos británicos cuya visibilidad se origina en los 90 en su país de origen.
2. Dicha producción se encuentra vinculada con el teatro independiente.
3. En ella se experimenta procedimentalmente a través del *shock* producido por la imagen y por la palabra: sexo improductivo, consumo, violencia física, agresiones verbales, enfermedades o drogadicción son absolutamente corrientes.
4. Hay en estos textos un intento moralizador en el que algunos críticos ven una impugnación por el estado de cosas que son producto del neoliberalismo, el avance tecnológico y la liquidez de los vínculos humanos.

Puntos de encuentro entre la postulación de la poética abstracta del '*in-yer-face*' y el naturalismo

Numerosa es ya la bibliografía que trata sobre la estética naturalista aplicada al campo de la literatura y, más particularmente, del teatro. El propósito de este apartado es, en cualquier caso, recuperar únicamente aquellos aspectos que consideramos relevantes para plantear una primera zona de continuidad entre naturalismo y teatro '*in-yer-face*', sin pretender agotar la investigación al respecto.

En el año 1879, Emile Zola da a conocer la base epistemológica para la comprensión y aplicación de la estética naturalista a la puesta en escena en un artículo que lleva el nombre en castellano de "El naturalismo en el teatro". Las afirmaciones iniciales que se recogen de dicho trabajo permiten establecer una clara relación con la poética abstracta del teatro realista, en general, y del teatro '*in-yer-face*'. De manera que nos es posible afirmar que, en cierto modo, la experimentación a través del *shock*, característica del '*in-yer-face*', conforma parte del legado del naturalismo en más de un aspecto.

Tal como afirma Arnold Hauser en el tercer tomo de la *Historia social de la literatura y del arte*, la concepción naturalista de literatura, aplicable por extensión al teatro y al arte en general, no se adscribe exclusivamente al contexto de la alienación producida por el triunfo del sistema económico capitalista de explotación durante el siglo XIX, sino que la mirada naturalista va evolucionando y aplicándose en diferentes contextos. Afirma, de esta manera, que "el naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez a un propósito determinado y a un cometido concreto y se limita (...) a fenómenos particulares" (1993: 31).

Por un lado, la recopilación de personajes y tópicos relativos a la década de los 90 en Gran Bretaña (principalmente, *yonkies*) responde a la observación directa de los dramaturgos y artistas en relación con las consecuencias de la aplicación de políticas económicas neoliberales desde los años 80, durante el gobierno de Margaret Thatcher (1979-1990), continuadas por el gobierno de

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

John Major. Por otro lado, existe una mirada moral respecto de la sociedad de consumo aparejada a la aplicación de estas políticas, en miras de provocar un efecto movilizador en la audiencia, que se ve en la idea de "sacudir por el cuello" al espectador que aparece en el texto de Aleks Sierz.

Finalmente, la idea zolaciana de que el hombre está determinado y completado por su contexto está trabajada en el *'in-yer-face'* desde un lugar trágico, dado que sus personajes prototípicos nada pueden hacer para escapar de sus condiciones materiales de existencia, y sus propósitos están, en casi todos los casos, signados por la imposibilidad de su realización concreta.

En ese sentido, el fracaso funciona bajo la pauta determinista, dentro de un contexto adverso para gran parte de los actores sociales que (re)presentan los personajes. De manera que la confianza en una mirada "naturalista" se sustenta no porque se la considere más artística que una mirada idealizada, sino que en los planteos de Sierz pareciera haber una tendencia a la realidad que se quiere modificar y, en principio, combatir.

A partir de ese descubrimiento, se aplica una óptica "naturalista", con una concepción de mundo afín. Afirma Hauser que:

> ... la generación de 1830 comienza su carrera literaria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reacciona siempre de modo activista, y su visión naturalista se deriva de este activismo (1979: 31).

Entonces, es menester considerar que el naturalismo no se busca en el entramado complejo que damos en llamar 'realidad' o 'naturaleza', o 'vida', en general, sino que la óptica está puesta particularmente en el ámbito de la vida social, que es el campo que toma interés particular en esta generación. Justamente, es esa esfera de la vida la que está en el centro de la preocupación del teatro *'in-yer-face'* en el contexto de recortes del gasto público, despidos, privatización de empresas de servicios públicos, eliminación de beneficios a los trabajadores sindicalizados e incremento de impuestos que fueron consecuencia de la aplicación de las recetas de la Escuela de Chicago en la Gran Bretaña de los años 80, y la violencia de la imagen implica cierta necesidad de recursividad de la poética. Es decir, que lo que se busca es movilizar al espectador, una idea que bien señala Aleks Sierz en la formulación de la poética explícita del *'in-yer-face'*, al que considera fundamentalmente como "un drama que toma a la audiencia por el pescuezo y la sacude hasta que entienda el mensaje" (2000: 4).

Siguiendo esta línea, podemos evidenciar las intenciones moralizantes y de fuerte toma de posición frente al fenómeno de la instauración neoliberal. Desde esta perspectiva, el teatro pareciera estar puesto en servicio de lo social y de lo político. La búsqueda concreta del *'in-yer-face'* no es meramente estética. Debemos reconocer, también en lo poético, una dimensión ético-política presente en los planteos zolacianos.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Operaciones fallidas de asimilación, modos de lectura residuales

La polémica generada por el '*in-yer-face*', por otro lado, ha sido asimilada en algunas ocasiones con la polémica acerca del naturalismo. Dicha operación de asimilación debe ser reconsiderada en algunas de sus dimensiones, dado que el ejercicio artístico del '*in-yer-face*' no se trata solamente de una ocasión para discutir los límites morales de una época.

Si el lenguaje adoptado por estos autores y los temas elegidos permiten su inscripción en el naturalismo, esto se produce a costa de algunos postulados naturalistas en abono del moralismo desencadenado por las últimas novelas de Émile Zola. Ya con *Naná*, Zola buscaba llevar "el olor del pueblo" a las clases altas. Joris Karl Huysmans afirma en 1879, con el objeto de promocionar la publicación de la novela en folletín, que "al cambiar de medio, tomando por tesis, esta vez, ya no las rudas costumbres del pueblo sino aquellas de las clases más refinadas, el escalpelo del hondo analista no se hace sino más despiadado" (1953).

Entonces, en la crudeza de la representación (efecto de la 'fidelidad' a la realidad), es donde el naturalismo encuentra una barrera difícil de franquear. Como señala Flora Süssekind: "el lector de un texto naturalista se encuentra fuera del lenguaje" (1984: 37), puesto que se trata de un texto que pareciera negarse como ficción para resaltar su carácter de documento o espejo de la realidad. Se sigue que el lenguaje es el que pone el límite a este modo de construir poética porque es ante todo el uso de ciertas palabras lo que se lee como signo de una inmoralidad que no puede adjudicarse a un proceso imaginativo sino representativo.

¿No debiéramos leer en la crítica a la crudeza del '*in-yer-face*', acaso, que no es la imaginación la que produce el desenfreno de los espectadores, sino una puesta fiel a la realidad que es tomada como ejemplo de un modo de hablar y permiso de una conducta que seguir? El detalle condensa el poder de la ficción: en un campo donde la moral se arbitra en términos de buen gusto y mal gusto, aparece un exceso que es del orden del lenguaje.

Este punto de vista está potenciado por el hecho de que las distancias entre el sujeto y el objeto de la representación se encuentran acortadas. Así, se clausura la posibilidad de reformismo (porque autor y espectador comparten, de algún modo, el mismo espacio social) y la posibilidad de la advertencia (porque lo representado no tiene una posición social diferente a la de autor y lector).

Por otro lado, desde el punto de vista de la representación, cuando Aleks Sierz piensa en la forma del '*in-yer-face*', afirma que "*naturalistic representations of disturbing subjects are usually much easier to handle than emotionally fraught situations that are presented in an unfamiliar theatrical style*" (2000: 6).

Las razones que sostiene para el distanciamiento respecto de pensar el teatro '*in-yer-face*' como una forma de naturalismo moderno se vinculan principalmente con la potencia del presente escénico en esta archipoética. Más allá

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

del hilo argumental, entonces, la aparición de fenómenos que ponen en riesgo al intérprete y, por lo tanto, al espectador, sitúan la acción en un puro presente donde puede ocurrir cualquier tipo de accidentalidad, que es justamente lo que gran parte del teatro moderno evita a través del ensayo. No queremos decir con esto que el '*in-yer-face*' esté más cerca de la *performance* o de la improvisación, sino que la proximidad del acto obsceno (entendido etimológicamente como aquello que no se puede mostrar y, por extensión, debe quedar fuera de la escena) volvería, según Sierz, más profunda la identificación del espectador con el actor en escena, como paciente del riesgo "real" de la situación, sostenido por la creencia de un espectador que comparte la convención de la representación, si es que tal cosa ocurriese.

Entonces, el fracaso de la función pedagógico-moralizante –no atribuible a una dificultad intrínseca del naturalismo, sino a la equívoca asimilación de este al '*in-yer-face*'– dará lugar a una oscilación entre un modo de leer ficcional y un modo de leer referencial que pone en evidencia el desencuentro entre un grupo de receptores, que apelará a prácticas de lectura e interpretación residuales, y una serie de textos que responden de manera imprevista y desviada a las expectativas de la época.

Corolarios

No podemos asimilar, por tanto, desde una perspectiva procedimental-formal el naturalismo con el '*in-yer-face*'; sin embargo, es posible establecer una genealogía en términos de concepción de teatro en relación con el trabajo del artista como observador que trabaja con los materiales de la realidad circundante y pretende, a través de la escenificación, comunicar una tesis, o un "mensaje" que la audiencia debe intelectualizar, con una salvedad: ya no es posible generar una recursividad en lo social debido al fracaso de la función pedagógica del texto. No obstante, lejos de ser una debilidad, esta característica forma parte del entramado particular que propone esta archipoética, dado que en los modos residuales de lectura radica gran parte de su potencia en términos de teatralidad, entendida como modo de organizar la mirada del 'otro'.

Bibliografía

Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.

Hauser, Arnold. 1979. *Historia social de la Literatura y del Arte III* (15.va ed.). Barcelona, Guadarrama.

Huysmans, Joris-Karl. 1953. *Lettres inédites a Émile Zola*. París, Giard.

Sierz, Aleks. 2000. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Londres, Faber and Faber.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Süssekind, Flora. 1984. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estetica e sua historia: o naturalismo*. Río de Janeiro, Achiamé.

Zola, Émile. 2002. *El naturalismo*. Barcelona, Península.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La mansa, un cuento ruso: Fiódor Dostoievski según César Brie

Ezequiel Gusmeroti y Marita Foix (AICA-CCC/IAE-UBA)
ezequielgusmeroti@gmail.com - maritafoix@gmail.com

Introducción: la 'adaptación teatral' en relación a los términos *transposición, versión y traducción*[1]

A menudo se utilizan los términos *adaptación, versión* y *transposición* –siempre de forma arbitraria– como sinónimos. Para nosotros, la 'adaptación' se instituye como operación hipertextual (Genette, 1989), una apropiación por derivación de un texto *X* a un texto *Y* que debe producirse necesariamente en el plano intragenérico. Esto es, tanto el texto-origen *X* como el texto-destino *Y*, implicados en el proceso adaptativo, tienen que pertenecer al mismo género. La 'transposición', en cambio, desde nuestra concepción, establece una vinculación necesaria entre dos textos, tal como lo expone Genette, pero mediante una transformación de naturaleza que implica un pasaje entre dos lenguajes diferentes (por ejemplo, de la literatura al teatro o al cine).

Si toda intervención sobre un material precedente compromete la producción de todo sentido posterior, todo estudio teatrológico sobre lo que llamamos 'adaptación/transposición' no puede pasar por alto el estudio de las condiciones de producción de estos sentidos, esto es: pensar fundamentalmente desde dónde el adaptador se vincula con el material anterior al analizar las condiciones de enunciación de la adaptación, entendiendo este nuevo texto como un mensaje "siempre" *orientado* –en términos bajtinianos–, no inocente, atravesado por la(s) historia(s) y la Historia, la política y la cultura, y estudiar, además, la complejidad del espacio-tiempo desde el cual se decide trabajar sobre ese material preexistente para construir un sentido nuevo, producto de la recontextualización.

Para nosotros, toda adaptación es parte de un proceso (re)creativo –en términos *poiéticos*[2]–, y el adaptador cambia, modifica, a partir 'de/sobre' el texto-origen. La 'adaptación' es un acto de 'escritura múltiple', y en este trabajo –subjetivo y creativo– el adaptador 'crea' al 're-crear', de modo que genera en el 'proceso/pasaje' un nuevo texto que es siempre un 'texto otro'. A la

1 Para profundizar en el análisis de estos términos, véase Gusmeroti, 2016.
2 Véase Dubatti, 2007: 90-91.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

vez, todo proceso adaptativo es interpretativo y productivo, es 'historia de una lectura': un modo de leer que deviene escritura. Toda adaptación se asume siempre como un texto otro, "nuevo" respecto del original. Ya no es aquel texto –en ningún caso es 'aquel texto'–, sino que es la 'adaptación/modificación/transformación' de aquel texto primero. Por lo tanto, cada adaptación debe ser analizada desde su singularidad. 'Adaptar' es "cambiar" –ya sea temporal, espacial, cultural, lingüística o semánticamente el texto de origen. La apropiación que supone toda adaptación es un modo más de vampirización creativa, esto es: fijar una posición productiva frente al material precedente que sirva de trampolín para realizar un salto cualitativo en el pasaje intragenérico de un texto *X* a un texto *Y*. Como dijimos antes, un modo de leer que deviene escritura.

Por su parte, quien versiona parece estar marcando terreno sobre aquel material precedente, haciéndose cargo de ese texto primero e imprimiéndole ostensiblemente un sello, un estilo, una firma de autor. En las "versiones" conviven claramente –por lo menos– dos poéticas: la del autor del texto-origen y la del autor del texto-meta. Para nosotros, toda versión es siempre una adaptación, pero no toda adaptación es una versión. Toda versión le imprime al texto fuente una doble firma, una doble marca de autor. Toda versión posee –o lo intenta, al menos– un 'estilo' singular –cuando esto no es así, estamos ante una mala versión. Cuando decimos que no toda adaptación es una versión, no solo nos referimos a que muchas adaptaciones carecen de estilo –de "sello de autor"–, sino también a que muchas adaptaciones terminan como una forma vacía, sin propuesta alguna: la búsqueda de fidelidad en el traspaso muchas veces juega esta mala pasada.

La versión no solo se da en un pasaje intragenérico –esto es, lo que hemos definido ya como 'adaptación'–, sino también en una operación de transposición. Hay, desde luego, como sucede con la adaptación, transposiciones que son grandes versiones –en muchas ocasiones, como ocurre en la adaptación, con mejores resultados que el texto-origen.

En este sentido, para nosotros, la 'versión' está ubicada en una zona híbrida, compleja y difusa, atravesada por distintos fenómenos como la 'traducción', la 'adaptación' y la 'transposición'. Es una zona poco neutral en la que se entrecruzan las huellas de autor con poéticas, estilos, estéticas y "egos". 'Traducir' es un acto creativo que persigue en el traspaso de una lengua a otra lograr una equivalencia fiel; 'adaptar', en cambio, es un acto creativo libre que se produce en un traspaso siempre intragenérico; 'versionar' –en todos los casos– es volver a firmar el material firmado: es Dostoievski según César Brie.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Dostoievski según Brie: *La mansa*

Brie logra, una vez más, una impresionante síntesis sobre el texto de Dostoievski.

Quizás la "Nota de autor" con que Dostoievski encabeza el relato sea lo más esclarecedor para esta puesta en escena actual. Aclara que, si bien coloca entre paréntesis "historia fantástica", la considera realista.

Pasamos a una historia de amor actual en Brie que parte de dos traducciones del texto del italiano y escribe su obra en español. Otro trabajo de 'adaptación/traslación' importante porque su lengua ha sido, por mucho tiempo, el italiano.

Las imágenes se trasladan al escenario y la puesta muestra su trabajo corporal significante con sus actores. Con movimientos suaves y armónicos, se va tejiendo la nueva historia. Con un escenario despojado, solo una mesa va a oficiar de distintos sostenes en la puesta de acuerdo con la posición de los actores.

Si comparamos ambos textos en su estructura, podríamos hacer el siguiente esquema:

Dostoievski (desde la narrativa). Diario de un escritor. Capítulo primero. *La mansa* (historia fantástica). Nota de autor:

Primera parte

I. Quiénes éramos ella y yo.
II. Promesa matrimonial.
III. El más noble de los hombres, aunque ni yo mismo lo crea.
IV. Planes y más planes.
V. La mansa en rebeldía.
VI. Un recuerdo espantoso.

Segunda parte

I. Orgullo delirante.
II. De pronto me cae la venda de los ojos.
III. Demasiado lo comprendo.
IV. Cinco minutos, demasiado tarde.

Brie (desde el texto teatral), *La mansa, un cuento ruso*. Adaptación libre de César Brie a partir del cuento de Fiódor Dostoievski:

1. Quién era yo y quién era ella.
2. La petición de mano.
3. Soy el más noble de los hombres pero ni yo lo creo.
4. Planes y más planes.
5. La mansa se rebela.
6. Un recuerdo terrible.
7. El sueño del orgullo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

8. De pronto cayó el velo.
9. Lo comprendo demasiado bien.
10. Solo llegué cinco minutos tarde.

Dostoievski narra desde la primera persona la historia de él y la de ella; cuenta dos historias, como diría Ricardo Piglia. En el texto dramatúrgico, a través de Brie, hay dos personajes: él y ella. Mientras él habla consigo mismo, y al público, ella irrumpe en el discurso de él poco a poco.

La escena del comienzo es la misma en ambos textos: un marido frente al cuerpo de su mujer muerta –tendido en una mesa– que se ha suicidado un rato antes; y aquí el hombre recuerda lo que va a ser la historia.

Se trata de un prestamista que comienza a recibir la visita de una jovencita de dieciséis años que trae distintos objetos para vender. En realidad, el prestamista se ocupa de oro y plata, pero poco a poco cede, atraído por la joven, a comprarle piezas de poco valor de distinto tipo. Esos objetos, casi inservibles, tienen un valor afectivo para la huérfana que fue criada por dos tías que la maltratan. Lo que ella busca es dinero para poder pagar avisos para ofrecerse como institutriz o empleos similares y poder independizarse. El hombre se enamora de la joven y pide su mano. Los sentimientos encontrados de ambos van develando la trama: la severidad de él (fue militar), sus silencios y la progresiva independencia que va logrando "la mansa". La comunicación y la incomunicación entre dos seres que se culpan mutuamente de su fracaso, y que no terminan de decírselo el uno al otro, precipita el trágico final.

En el texto de Brie[3]:

> ELLA: Hablaba solo con su silencio.
> ÉL: ¡Oh, soy un maestro en hablar con el silencio. He pasado toda mi vida hablando callado, viviendo conmigo mismo, callando todas las tragedias! (Brie, s. f.).

Él decide que ella no trabaje más en el negocio porque ha favorecido a una clienta, y su comentario es significativo: "... parecía una fiera, con un ataque de rabia. Buscaba la tormenta, pero su mansedumbre se lo impedía. Cuando una persona mansa se rebela, se ve siempre que lo hace con violencia..." (Brie, s. f.).

Y los silencios que se prolongaron, lo no dicho, conducen irremediablemente a la tragedia: ella se tira por la ventana, abrazada a la imagen que había heredado de su madre: "ELLA: No culpen a nadie de mi muerte" (Brie, s. f.). Y las palabras finales de él: "ÉL: El péndulo bate insensible y odioso. Son las dos de la mañana. Sus zapatitos están cerca de la cama como si la esperasen... No, en serio, cuando mañana se la lleven, ¿qué será de mí?" (Brie, s. f.).

Escenario despojado, una mesa y una silla, dos actores: Iván Hochman y Abril Piterbarg creando imágenes pregnantes en el espacio bajo la dirección

3 Todas la citas que aquí se reproducen de *La mansa, un cuento* ruso pertenecen al texto inédito que César Brie nos cedió para el presente trabajo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

de César Brie, asistencia de dirección de Florencia Michalewicz y música de Pablo Brie.

Apéndice: diálogo con Clelia Cicero por *La mite* (la versión italiana de *La mansa*) y con Iván Hochman por *La mansa*

Entrevista con Clelia Cicero por *La mite*

Clelia Cicero y Daniele Cavone Felicioni son los intérpretes de la versión italiana de *La mansa*, ambos actores de la compañía italiana independiente Teatro Presente, que dirigió César Brie hasta 2014. Sobre esta primera versión de la obra de Dostoievski, adaptada y dirigida por César Brie, hablamos con Clelia Cicero:

Ezequiel Gusmeroti: ¿Cómo ha sido el proceso creativo de *La mansa*, junto a Daniele Cavone Felicioni y César Brie?

Clelia Cicero: El proceso creativo de *La mite (La mansa)* empezó en el momento en que César nos dijo que a él le gustaba muchísimo este cuento de Dostoievski y que le gustaría hacerlo. Él le preguntó a la compañía si le interesaba la idea; yo lo leí y me gustó particularmente. También Daniele Cavone Felicioni estaba disponible e interesado. Empezamos así el trabajo de creación con toda la compañía guiada por César Brie. Empezamos en 2013 y trabajamos por dos meses.

Ezequiel Gusmeroti: La obra resuelve situaciones terribles, sumamente dramáticas, con mucha simplicidad y belleza al mismo tiempo. Me interesa indagar en el método de trabajo para encontrar esas 'imágenes-metáforas', que son una marca del teatro de César Brie. ¿Cómo se llega a esas "imágenes" al momento de trabajar el texto con Daniele y César?

Clelia Cicero: En cuanto al trabajo de imágenes, primero se lee el texto y se habla del mismo entre todos, para también focalizar algunos temas. Naturalmente, César tiene ya algunas ideas estructurales para la puesta en escena. Después trabajamos a través de la improvisación, sin palabras, algunos temas seleccionados. Usamos sobre todo un ejercicio en el espacio que César nos enseñó. No podría explicarlo así en pocas palabras. César incorpora algunas imágenes que nos salen de forma espontánea, y, al mismo tiempo, escribe la adaptación del texto. Después, cada uno de nosotros puede hacer sus propuestas de imágenes a partir de su idea. Naturalmente, tratando de encontrar imágenes-metáforas. No se habla. Solo se propone, mostrándolas. Las imágenes hay que llevarlas al escenario. Es César quien, obviamente, tiene la última palabra y trabaja sobre las imágenes, y decide lo que funciona y lo que no funciona. Así se construye la obra.

Ezequiel Gusmeroti: ¿Cuántas veces vinieron con el espectáculo a la Argentina? ¿En qué teatros se presentaron? ¿Cuándo y dónde estrenaron en Italia? ¿Qué repercusión tuvo allí la obra?

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Clelia Cicero: Estrenamos *La mite* primero en Argentina, en castellano, en octubre 2013, en el Banfield Teatro Ensamble. En Italia, estrenamos en enero 2014. Volvimos a Buenos Aires en 2015 e hicimos la obra en el Galpón de Guevara y en el Banfield Teatro Ensamble. En Italia seguimos haciendo la obra, ¡que gusta siempre y mucho!
Ezequiel Gusmeroti: ¿Qué diferencias encontrás entre la primera versión en italiano y la segunda versión en español? Quiero decir, ¿cómo afecta ese trabajo de traducción al espectáculo? ¿Lo modifica al momento de reelaborarlo en español para traerlo a la Argentina?
Clelia Cicero: No hay diferencias en la obra en italiano o en español, más allá del cambio de idioma. El trabajo de traducción es claramente muy importante y delicado, pero no afecta a la puesta en escena de la obra.
Ezequiel Gusmeroti: ¿Qué podrías contarnos del trabajo en la compañía Teatro Presente? Y, finalmente, ¿cómo es el entrenamiento en el trabajo diario? ¿Cómo se trabaja en los ensayos de un espectáculo como *La mansa*?
Clelia Cicero: César y Teatro Presente no trabajan más juntos. Seguimos haciendo sus obras en Italia, que son: *La mite*, *Il vecchio principe*, *Indolore* e *Orfeo e Euridice*. Teatro Presente es ahora una compañía independiente, y acabamos de estrenar una nueva obra que se llama *The hard way to understand each other*. Ahora no tenemos una sede fija. Normalmente, trabajamos en el territorio de Milán. Nos encontramos en salas de ensayo que alquilamos y seguimos usando el método que César nos enseñó. Cuando trabajábamos con César, durante meses, hacíamos un entrenamiento físico cotidiano, que él nos enseñó. Este trabajo técnico es la base del trabajo artístico. Ha sido un periodo mágico y fantástico en nuestra vida como actores. Realmente, puedo decir que, después de tantas experiencias de teatro, cuando encontré a César, de verdad entendí lo que era el teatro, y qué teatro era el que yo quería hacer. Es un privilegio poder trabajar con él. *La mite* es una obra maravillosa por su puesta en escena. Yo estoy muy feliz de poder hacerla. ¡Es la obra que más me gusta hacer!

Entrevista con Iván Hochman por *La mansa*

Ezequiel Gusmeroti: ¿Cómo ha sido el proceso creativo de *La mansa*?
Iván Hochman: El proceso creativo de *La mansa* se divide en varios momentos. El primer momento incluye varios segmentos internos de los que no voy a hablar porque no formé parte. César armó una adaptación a partir del texto original de Dostoievski y creó las imágenes y acciones de la obra en un trabajo de investigación con los actores del grupo Teatro Presente. El siguiente momento es la adaptación y el trabajo con los nuevos actores; aquí entramos Abril Piterbarg y yo. César nos dio el texto, nos contó todo lo que pudo explicarnos de la obra *a priori* y nos dio el video-registro de la versión con los actores italianos. Nosotros aprendimos las acciones, las danzas, los

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

momentos; aprendimos el texto (¡que es un montón!), y ensayamos durante meses por nuestra cuenta. Cuando llegó César de Italia, vio nuestro trabajo y dijo: "Hay que trabajar mucho". Y nos pusimos a trabajar, escena por escena, acción por acción, paso a paso, con la pregunta: "¿Qué estoy haciendo?", tratando de entender: a) sobre cada texto: qué es lo que decimos, a quién se lo decimos, qué queremos decir cuando decimos eso, cómo lo decimos; b) sobre cada acción: qué estoy haciendo, qué significa para mí, qué significa para mi personaje; c) sobre la obra, como una unidad: cuál es el estado de ánimo de la obra, cuáles son las líneas de energía, sentimiento y motivación, cuál es el recorrido de mi personaje, los ritmos, los tiempos, los silencios, las pausas.

Ezequiel Gusmeroti: La obra resuelve situaciones terribles, sumamente dramáticas, con mucha simplicidad y belleza al mismo tiempo. Me interesa indagar en el método de trabajo para encontrar esas 'imágenes-metáforas' que son una marca del teatro de César Brie. ¿Cómo se llega a esas 'imágenes' al momento de trabajar el texto entre ustedes, los actores, y con César como director y Florencia como asistente de dirección?

Iván Hochman: La regla es: "veamosló". Una imagen, una acción, nunca se discute en palabras. Se hacen propuestas, se ven esas propuestas, algunas funcionan y otras no. Una idea no vale nada; si la tuviste, la probamos; si no funciona, la descartamos (o la guardamos para otro momento). Es un trabajo muy democrático, muy coherente, muy justo. Todos nos damos cuenta si algo funciona o si no funciona, no hay discusión, está ahí frente a nosotros. Claro que César ve con mayor claridad, precisión y profundidad, entiende cosas que nosotros aún no entendemos. Eso hace todo mucho más simple.

En el caso de *La mansa*, fue un proceso distinto a otras obras, como *El paraíso perdido*, por ejemplo. En *El paraíso...* el aporte de acciones, imágenes y textos fue totalmente colectivo, con una guía, montaje, reescritura y dirección completamente en manos de César. Pero cuando nosotros llegamos a *La mansa*, ya era una obra armada. Los italianos y César podrán contarles más sobre el proceso en *La mansa* (...). Pero les cuento un poco: el momento de mayor creación de imágenes en *La mansa* llegó cuando nos encontramos con imágenes o acciones que hicieron los italianos, pero a nosotros no nos interpelaban. Por ejemplo, la obra (versión italiana), comienza y cierra con un muñeco en tamaño real imitación del personaje-actriz que hace de la mansa. Sumado a que era un movimiento enorme de producción conseguir ese objeto, a nosotros no nos gustaba, y trabajamos para reemplazar ese momento con acciones y nuevas imágenes.

El trabajo de Florencia fue importantísimo en este proceso. Flor tiene una capacidad enorme para descubrir los movimientos y acciones que suenan poco naturales, poco "orgánicas", poco precisas, y para encontrar la forma de realizarlas con precisión, darles vida, ver de qué parte del cuerpo salen, descubrir y utilizar la capacidad total del cuerpo. Eso nos ayudó muchísimo en el proceso de remontaje de *La mansa* y nos ayuda día a día para mantenerla viva y potente.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Ezequiel Gusmeroti: En esta gira que están realizando con la obra, ¿dónde estuvieron presentándola? ¿Qué repercusión tuvo la obra fuera de CABA?
Iván Hochman: Estuvimos en Tucumán, en el teatro Él Arbol de Galeano, de Fernando Ríos Kissner. Es un espacio hermoso, muy moderno y ambicioso en su propuesta múltiple. Nos recibieron muy bien y a la gente le gustó muchísimo. Estuvimos en Jujuy, en el teatro El Pasillo, de Rubén "Chuña" Iriarte. Es un teatro hermosísimo, el Chuña es una persona increíble, completamente brindada al trabajo. Está rodeado de gente hermosa y dedicada y apasionada por el arte, y todo ese cariño y pasión nos llegó y nos ayudó a que la experiencia sea impresionante. Estuvimos ahí martes y miércoles a la noche y fueron dos funciones con mucho público y hermosas repercusiones. Algunos temas, suponemos, están muy presentes en el norte del país (tanto o más que acá en capital). La violencia en la pareja, el lugar disminuido de la mujer, la cobardía del usurero, el silencio y la incomunicación, la incomprensión de la mansa, etcétera.
Ezequiel Gusmeroti: ¿Qué actualidad hallan en este texto de Dostoievski? ¿De qué manera los interpela como actores?
Iván Hochman: Mi compañera de trabajo, Abril, llega a cada función y me cuenta que durante la semana se dio cuenta o descubrió algo nuevo sobre nuestros personajes. Un día, descubre la debilidad de la mansa. Otro día, comprende el amor adolescente que siente por su marido, tan mayor. A la semana siguiente, se da cuenta de cómo la pobreza influye en las vidas de estos personajes. Dostoievski escribió este texto en 1876, y los temas y las formas de accionar de los personajes nos rodean completamente y siguen siendo actuales. El lugar de la mujer, la prepotencia de los hombres, la cobardía, el silencio, las parejas que no se comunican, la violencia en todas sus formas, las cosas que no tienen vuelta atrás; todo sigue vigente actualmente. La obra toca siempre la sensibilidad del público, ya sea desde la experiencia visual, que es impactante, desde la identificación con los personajes, no directamente en su totalidad, sino en sus sentimientos y sus formas de relacionarse.
Ezequiel Gusmeroti: ¿Cómo es, desde el trabajo del actor, adaptar a la escena un texto literario como este? ¿Está presente el texto fuente, el de Dostoievski, o solo trabajan sobre la dramaturgia de César Brie?
Iván Hochman: "Imaginen un marido cuya mujer, una suicida que se ha arrojado por la ventana hace solo unas horas, yace ante él sobre una mesa. Él está conmocionado y no ha tenido tiempo de ordenar sus ideas. Camina de habitación en habitación e intenta dar un sentido a lo que acaba de ocurrir... De ahí que se cuente a sí mismo la historia, intente aclarársela". Así explica Dostoievski su obra en la "Nota del autor" que precede a *La mansa*. César pone en escena esta situación y levanta la obra como un castillito de arena que se desarma y se vuelve a armar a cada momento; o, a mí me gusta imaginarme, como uno de esos libros para niños en los que, al abrirse, se arman los dibujos que sobresalen del papel.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El texto fuente está presente, pero en aquel solo tiene voz un personaje: el Usurero. César le da voz a ella, a La Mansa, la vuelve personaje, acción, imagen del recuerdo del Usurero, la vuelve conciencia, fantasma, remordimiento, amor vivo.

El texto fuente es muy literario. César supo volverlo acción, pero sigue siendo una obra con mucho texto y con muchísima presencia de lo narrativo desde la palabra. Para mí como actor es un trabajo intenso y complicado; fue (y sigue siendo) lo más difícil que hice como actor; cada día es un desafío, y encuentro nuevos caminos o nuevos problemas; siempre hay más para trabajar y para crecer.

Ezequiel Gusmeroti: ¿Cómo es la dinámica de trabajo en los ensayos de las obras que dirige César Brie, teniendo en cuenta sobre todo que, muchas veces, él está afuera del país? ¿Hay una dinámica común que atraviesa el universo creativo de *El paraíso perdido* y *La mansa*?

Iván Hochman: Respecto a su "estar fuera del país", César nos deja siempre con muchas tareas de ensayo, de producción, de investigación; la idea es siempre esperarlo con avances, con mucho trabajo hecho, listos para ponernos a trabajar, buscar, investigar, concretar, mostrar. Claro que todo se concreta, se pone fuerte e intenso cuando llega él. Es una persona que trabaja sin parar, sin descansar. Trabaja en Italia, viene acá y sigue trabajando. Durante este año, va a tener en la escena porteña ocho obras al mismo tiempo; todas las escribió o adaptó, todas las dirige, y en cinco de ellas actúa, pone el cuerpo.

Bibliografía

Botton-Burlá, Flora. 1994. "La traducción". En Brunel, Pierre – Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*. Madrid, Siglo XXI.

Braga Riera, Jorge. 2011. "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática". En *Estudios de Traducción, 1*(1), 59-72.

Brie, César, 2017. *Teatro reciente [estudio crítico y compilación de Ezequiel Gusmeroti]*. Eudeba (en prensa).

————. s. f. *La mansa, un cuento ruso* [adaptación libre de César Brie a partir del cuento de Fiódor Dostoievski, inédito].

Dostoievski, Fiódor. 2012. *La mansa*. Madrid, Alba.

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

————. 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

————. 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Finzi, Alejandro. 2007. *Repertorio de técnicas de adaptación dramatúrgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba, Ediciones el Apuntador.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La Escritura en Segundo Grado*. Madrid, Taurus.

Gusmeroti, Ezequiel. 2012. "Karamazov: el espectáculo que César Brie presentó en el sur del Gran Buenos Aires". En *La revista del CCC, 16*(1). Recuperado de http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/357/

————. 2015. "Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual". En *Revista Teatro/CELCIT, SEGUNDA ÉPOCA, 40*. Recuperado de http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/32/40/

————. 2016. "Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual", en *Concurso de ensayos sobre teatro CELCIT – 40 aniversario*. Buenos Aires, INTeatro editorial.

Marchese, Angelo – Joaquín Forradellas Figueras. 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.

Pavis, Patrice. 2005. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós.

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

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Teatro de posdictadura en Rosario, Omar Serra evoca a Norberto Campos

Daniela Ponte (FHyA-UNR)
dasponte@hotmail.com

Introducción

> Y no nos referimos principalmente al teatro perdido que puede ser encontrado, sino al que, por su entidad de cultura viviente está irremisiblemente perdido (Dubatti, 2014: 142).

En 1981 se estrena en Rosario *La Tempestad*, de Shakespeare, dirigida por Norberto Campos con Omar Serra en el personaje de Próspero. Algunas fotografías y testimonios orales constituyen el archivo de dicha puesta. Pero más de treinta años después, en 2012, Omar Serra publica en *ClubdeFan*, revista digital, su "Bitácora de La Tempestad", un minucioso y rico registro del proceso creador, desde el primer ensayo hasta el estreno. Aunque fragmentario, parcial e incompleto respecto del espesor de acontecimientos que supone la experiencia viva, este valioso registro (escrito a mano en un cuaderno) nos acerca a un método de trabajo, a una concepción del teatro, a un posicionamiento ideológico-político, a una micropoética.

Proponemos indagar cuáles fueron las teorizaciones que, según la percepción de Serra, sostuvieron la puesta en escena y qué elementos de su experiencia con Campos permanecen vivos en la poética serreana.

Omar Serra, la iniciación

Omar Serra es actor y director de teatro de la ciudad de Rosario, comenzó su actividad teatral durante la década del 80 y, desde mediados de la década del 90, creó su propio grupo de teatro, la Compañía Sabina Beher. Ha puesto en escena, entre otras obras, *La Voz Humana*, de Jean Cocteau, *Extraño Trío*, de Clerembaul, *Días Felices*, de Samuel Becket, *Eva Perón*, de Copi –considerada un hito del teatro camp–, *Ij, la exhalación*, de Fernando Noy, *Los pájaros del Deseo*, sobre el caso Schreber, su propia versión de *Layo de Sófocles* y la *La Condesa Sangrienta*, sobre textos de Valentine Penrouse y Alejandra Pizarnik. ¿Por qué posar la mirada sobre la poética de Omar Serra? Porque seguramen-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

te todos los que hayan asistido a alguna de sus puestas habrán podido advertir que se evidencia una poética particular. Tomaremos el concepto enunciado por el teórico argentino Jorge Dubatti según el cual, al hablar de 'poética', nos estamos refiriendo "al conjunto de constructos morfotemáticos que por procedimientos de selección y combinación construyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica" (2008: 78). Estamos hablando, entonces, de una poética auténticamente serreana. Cabe en este punto la pregunta: ¿de dónde surge esa impronta capaz de generar adhesiones o rechazos, pero nunca indiferencia?

Si nos remontamos al origen, debemos mencionar que Serra fue parte activa del movimiento hippie durante la década del 60 en la ciudad de Buenos Aires, donde vivió hasta finales de la década del 70, cuando decide volver a su ciudad natal. Esta experiencia iniciática se encuentra registrada en su libro autobiográfico (aún inédito) llamado *Generación Descartable*. Podemos mencionar, además, su participación en el *under* porteño, sus intervenciones en el Parakultural junto a Fernando Noy, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta en los inicios de la década del 80. Con estos elementos podemos advertir el rasgo contracultural que caracteriza al quehacer artístico de Serra.

Pero algo sucede en el medio, un acontecimiento que hace las veces de eslabón entre aquel joven hippie de fines de los 60 y el creador de la Compañía Sabina Beher. En el año 1980, Omar ingresa –por sugerencias del director teatral Rody Bertol– al taller de teatro de Norberto Campos.

Norberto Campos, el maestro

Norberto Campos nace en Buenos Aires en 1941. Luego de estudiar teatro con Oscar Ferriño, Otto Werberg y Hedy Crilla, ingresa a la Escuela de Mimo y Expresión Corporal Ángel Elizondo (en Buenos Aires). En 1963 ingresa al Instituto Di Tella y forma parte del Grupo Lobo. En los 70, exiliado por la dictadura de Onganía, se instala en Brasil y forma parte de Living Theatre. En 1974 se instala en la ciudad de Rosario, donde vive hasta su fallecimiento, el 7 de julio de 2003. Allí funda el Profesorado Superior de Expresión Corporal y dirige los grupos Litoral y De la Acción. Con este último se propone cruzar el mimo y la expresión corporal con las tradiciones populares del circo y la murga. Entre sus puestas se destacan su versión de *Inodoro Pereyra, el renegau*, basada en la historieta de Roberto Fontanarrosa, en la cual interpretaba al perro Mendieta. Esta obra fue estrenada en el verano de 1977 al aire libre, en un sector del Parque Urquiza de la ciudad de Rosario.

El protagonismo del cuerpo del actor junto a la firme decisión de que el teatro tenía el deber de salir a la calle, mezclarse en el barrio y movilizar la conciencia social del espectador, fueron, según se evidencia en las fuentes consultadas, lo que distinguió la poética de Norberto Campos. Estos rasgos se revalorizan si los situamos históricamente, ya que Campos logró tomar el

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

espacio público durante los años de la dictadura militar. En reconocimiento a su legado, la Comedia Municipal de Rosario lleva su nombre.

El encuentro

Recurriremos a las palabras del propio Serra para comenzar a recorrer el registro que inspira el presente trabajo:

> En marzo de 1980 me inscribí en un curso de teatro que impartía Norberto Campos en el Instituto Nigelia Soria de Rosario aconsejado por mi amigo Rody que me aseguraba que se trataba de un gran maestro (...) Acababa de conocer a Norberto a quien en realidad ya había conocido hacía más de una década atrás en el lado de allá, en el Di Tella de Buenos Aires. Su personalidad superhistriónica a la vez que hiperconcentrada me deslumbró de entrada. Me parecía que había encontrado al fin el maestro perfecto del que hablan los iniciados orientales. Tenía la extraña sensación de que todo lo que decía era "especialmente" para mí (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

La cita nos sitúa en tiempo y espacio. En el año 1980, nuestro país se encontraba bajo un gobierno de facto que, además de llevar adelante su política de terrorismo de Estado, rompió todos los lazos sociales e instaló el terror y el aislamiento. No obstante, en la ciudad de Rosario, los grupos de teatro independiente fueron el refugio, la contención y la posibilidad de estar y hacer con otros, donde se generaban verdaderos espacios de resistencia; aunque, como señalan algunos testigos de esta época, había que ser muy cuidadoso porque no faltaban los infiltrados, que, simulando ser amantes del teatro, monitoreaban las actividades de los grupos.

Según relata Serra en el capítulo cuatro de *Generación Descartable*, se sintió atraído por el teatro desde la adolescencia. Le interesaba especialmente el teatro de vanguardia, pero en aquellos años lo hacía solamente como espectador, aunque se había iniciado en la dramaturgia. En el mismo capítulo –particularmente dedicado a su relación con el músico Miguel Abuelo–, cuenta que había escrito algunas obras breves que fluctuaban entre el surrealismo y el absurdo; sin embargo, sus inicios en la actuación se dan cuando vuelve a Rosario, y en su búsqueda se encuentra con el taller de Norberto Campos.

Teatro perdido, arqueología del proceso de creación

Asumimos, en tanto cultura viviente, la imposibilidad de aprehensión del acontecimiento teatral. Asumimos, también, que lo que podemos rescatar de este es información. En este caso, el objeto de nuestro análisis es un registro escrito del proceso de puesta en escena de una obra clásica. Cabe agregar que

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

se trata de un registro atravesado por la subjetividad del escritor. Entonces, podremos advertir cuáles fueron, según el criterio de Serra, los aspectos que merecieron ser rescatados. Intentaremos revalorizar la experiencia perdida, recuperada (aunque no totalmente) por el relato de uno de sus protagonistas.

Las ideas

"Desde el primer encuentro Norberto nos informó que trabajaríamos en talleres semanales de dos o tres horas con una parte teórica y una práctica" (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx). Con respecto a la parte teórica, el escrito de Serra menciona aspectos relacionados con la obra en sí, (contexto, características de los personajes, tema central, etc.), como también el anclaje ideológico que atravesaría toda la puesta. Según este registro, no sería una puesta en escena tradicional. Campos buscó hacer eje en el personaje de Calibán, el sirviente de Próspero, nativo de las Antillas, esclavizado y privado de su lengua por su patrón. La titiritera María Celia Fernández, integrante de aquel elenco de *La Tempestad*, afirma, en una entrevista personal realizada para el presente trabajo, que Campos se definía ideológica y partidariamente como peronista de izquierda. La mirada política estaba presente en todo su hacer teatral. Es así que desde el primer ensayo de la puesta establece que esta se encarará desde una mirada marxista. Para muchos de los integrantes del grupo, atravesados por la marca histórica de la dictadura, esto constituyó una novedad y un gran desafío.

> Como referencia bibliográfica nos dijo que trabajaríamos con una traducción actualizada de la obra y que a la vez analizaríamos textos como la *Utopía* de Tomás Moro y muy especialmente *Calibán* el ensayo de Roberto Fernández Retamar. Nos recomendaba también leer a Fanon. Y una tarde nos leyó fragmentos de un texto acerca del marxismo, los sistemas de producción y la plusvalía (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

El posicionamiento ideológico estaba más que claro desde el primer ensayo.

> El tema tangencial de la obra era una ácida crítica al colonialismo europeo donde el salvaje Calibán era cruelmente sometido por Próspero. Irónicamente la realidad política de los '80 revivía el mismo conflicto. Nosotros teníamos bien en claro que estábamos usando el texto de un poeta inglés para hacer una crítica el sistema (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

En medio del proceso, surge una novedosa e inquietante noticia: un elenco inglés llegaría a Buenos Aires a presentar su versión de *La Tempestad*, de Shakespeare. Se trataba de la Actors Touring Company de Londres, y se presentaría en el Teatro Nacional Cervantes. Entonces, el director tomó la decisión

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

que fue rápidamente aceptada por el elenco: irían todos a Buenos Aires a ver la puesta.

Según el testimonio de Serra, se trató de una puesta grandiosa, con un vestuario imponente, aparatos escénicos novedosos, escenas de acrobacia y totalmente en inglés: "Ya lo sabíamos por los textos de Retamar, el colonizador nunca habla la lengua del colonizado" (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx), pero como el elenco ya sabía todo el texto, no tuvieron dificultad para la comprensión. Podemos afirmar que la experiencia de presenciar esta versión de la misma obra sirvió para reafirmar la identidad que le estaban dando a la puesta local.

> Nuestra versión y nuestro enfoque de la obra eran tan diferentes: Deliberadamente pobre, despojada, casi ascética, desprovista de objetos, pero al mismo tiempo rica en inventiva y originalidad. La obra de los ingleses con su preciosismo y todo su onirismo era una invitación a continuar soñando el sueño eterno del colonialismo. Nuestra obra en cambio era una propuesta a despertar del sueño (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

El trabajo

Como ya hemos mencionado, Campos provenía de una formación actoral con un fuerte anclaje en lo corporal. Al respecto, Serra nos cuenta:

> En la primer práctica de taller hicimos lo que se hace en todos los talleres de teatro: caminatas erráticas de acá para allá, fonaciones espontáneas, improvisación, cámara lenta y movimiento acelerado...
> Pero enseguida nos impartió su código de "Alfabeto Corporal".
> - El cuerpo en movimiento es como un instrumento musical que deberá resonar de manera distinta en cada posición que se adopte. Para eso estableceremos en forma convencional el código I A E O U.
> 1) La fonación I comprende el espacio superior desde los hombros hacia arriba y abarca la cabeza, los brazos levantados y el salto. (Centro intelectual).
> 2) La emisión del sonido A corresponde al cuello y el torso centrándose en el chacra emocional. Rige sobre la comunicación verbal.
> 3) El sonido E se emite desde el plexo solar y obedece al centro volitivo y a la energía sexual.
> 4) Las emisiones de O provienen de caderas y piernas y se vinculan a la motricidad en general.
> Y por último las expresiones de U que abarcan los pies, los puntos de apoyo, el equilibrio y la ley de caída de los cuerpos.
> En los talleres de práctica lo primero eran los masajes. Nos distribuíamos en grupos de a dos, uno tirado boca abajo en el piso y el otro sentado a horcajadas sobre su dorso comenzaba a manipular hombros y vértebras, brazos y nuca, ca-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> beza y espalda, finalmente manos, glúteos y piernas. Y cuando el yacente estaba bien relajado y masajeado se invertían los roles.
> -Es conveniente que ambos emitan fonación espontanea durante los masajes, las que surjan de la presión de las manos con los diferentes órganos.
> La segunda parte de la práctica consistió en la búsqueda de posiciones de equilibrio inestable (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

El elenco participó en la selección de los personajes a través de un sistema de votación; no obstante, el criterio de Campos era que cada actor debía estar dispuesto a interpretar a cualquiera de los personajes. Con la consigna de la 'socialización del personaje', sostenía que el actor no era el dueño de su personaje, y que, si bien trabajarían con la convención de que cada uno interpretaría a uno distinto, debían estar dispuestos a que estos pudieran rotar. Sabemos que en algunas de sus puestas los personajes se adjudicaban por sorteo.

La obra contaba con música original compuesta para la obra; el trabajo de los músicos fue en conjunto, junto a los ensayos de los actores. Entre los músicos se encontraba el ahora reconocido Rubén Goldín.

El espacio escénico

Desde el principio del proceso, el director afirmaba que la puesta se realizaría al aire libre, que la escenografía sería con base de cañas de bambú y lienzos, y que la idea era trasladar el Mar Caribe a las costas del Paraná. Mencionaba al respecto que aquí también había calibanes, haciendo referencia al rasgo caníbal que se adjudica a los timbúes, una tribu que habitó la costa del Paraná. En consonancia, también se realizaron adaptaciones del texto. Para algunos personajes –los nobles–, se respetó la traducción, pero los otros lo adaptaron al habla argentina; más precisamente, al habla rosarina.

Con respecto a las cañas de bambú, Campos sostenía que existe en América gran variedad de especies autóctonas de bambú, diferentes de las que podemos encontrar en China. La elección de este material no fue al azar: podemos advertir que estaba en sintonía con la intención de otorgar protagonismo a los pueblos colonizados por sobre los colonizadores.

> Los antiguos Mayas y los Aztecas vivieron en casas de bambú y construían con la caña desde utensilios domésticos y muebles hasta armas de guerra e instrumentos musicales... Un tronco que construye espacios huecos en su interior es una originalidad dentro del reino vegetal. Es un arbusto mágico venerado como un dios por las culturas precolombinas, cuyo tronco fue usado como bastón de poder por los chamanes de la antigüedad (Serra, 2012: https://goo.gl/pLUezx).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Las cañas se complementaban con lienzos teñidos de colores. Así, lienzos y cañas se transformaban en objetos escénicos gracias al trabajo corporal de los actores.

La Municipalidad de Rosario otorgó el permiso para que la obra se pueda presentar en un sector del Parque Urquiza. Se adaptó el espacio agregando arena y se colocaron gradas para que el espectador presenciara la puesta con el río Paraná como fondo.

El estreno

Según la versión de Serra, el elenco, que había adoptado el nombre de Pulso Corporal, llegó al estreno –en febrero de 1981– con el último acto casi sin ensayar. Durante la función se sucedieron accidentes y contrariedades que fueron salvados con dignidad. Telas enredadas, olvidos, caídas, risas inoportunas, y una amenazante tormenta de verano que daba una verosimilitud incómoda, sobre todo para los nerviosos actores. La tormenta se desató apenas finalizó la función.

Consideraciones finales

Vale retornar al punto de partida para no perder de vista un dato fundamental: este proceso creativo y la puesta en escena tuvieron lugar durante los últimos años del gobierno dictatorial. Clide Tello, profesora e investigadora rosarina de larga y reconocida trayectoria, en una entrevista personal realizada en abril de 2015, en relación con la actividad teatral durante este período decía: "el teatro siempre supo ser contestatario". Podemos inferir que una puesta de Shakespeare realizada por un elenco del interior no aparentaba ser peligrosa para los oscuros y bajos intereses dominantes; sin embargo, el enfoque predominante, el uso del espacio público, la estética distante al teatro isabelino, el protagonismo de los cuerpos y hasta el volante publicitario que anunciaba: "Se viene La Tempestad" conformaron una atrevida y transgresora propuesta. Si bien no se encuadra en los cánones del teatro *under* porteño, sí podemos enmarcarla dentro de las expresiones que alzaron las voces acalladas en el período que denominamos posdictadura.

Existen en la ciudad numerosos testigos de aquella puesta que la recuerdan como un hito del teatro rosarino. Existen, también, voces antagónicas, como la del periodista de espectáculos del diario de la ciudad, que realizó una crítica adversa, sorprendido quizás por el desparpajo que Campos y su elenco pudieron mostrar.

Jorge Dubatti, en su libro *Batato Barea y el Nuevo Teatro Argentino* (1995), perfilaba una delimitación de los rasgos más salientes de aquellas expresiones de las artes escénicas que comenzaron a gestarse en la ciudad de Buenos Aires a

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

principios de la década del 80, cuando finalizaba la dictadura militar o, incluso, unos años antes. En sus escritos nombra algunas manifestaciones de las artes escénicas surgidas en este contexto, como el Nuevo teatro. Según Dubatti, el rasgo más saliente del Nuevo teatro lo constituye su diversidad, que podría resumirse en la idea de una heterogénea mezcla de códigos donde la única regla general es, paradójicamente, la libertad absoluta.

Luego de compartir por varios años algunas de las producciones de Omar Serra –e intentar bucear en la génesis de su particular poética–, descubrir los pormenores de su experiencia actoral junto a su maestro Norberto Campos jerarquiza aún más el carácter disruptivo que impone a todas sus producciones.

"La memoria del teatro de los muertos se hace presente en cada acontecimiento", dice Jorge Dubatti, en *Filosofía del Teatro III* (2014: 142). Luego de este recorrido, podemos afirmar que cada vez que Omar Serra se apropia de la actuación, de la dramaturgia o de la dirección, la impronta del maestro se hace presente, revive y trasciende.

Bibliografía

Cerutti, Leónidas. 2010. *Cultura y dictadura en Rosario. 1976-1983*. Rosario, Biblioteca Pocho Lepratti.

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

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

————. 2014. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.

Moreno, Oscar – Omar Tiberti. 2013. *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y Sur de la provincia de Santa Fe (1924-1983)*. Rosario, UNR Editora.

Ponte, Daniela. 2015. *Entrevista personal a Clide Tello*. Rosario.

————. 2017. *Entrevista personal a María Celia Fernández*.

Serra, Omar. 1996. *Generación Descartable*. Rosario. [Archivo inédito]

————. 2012. "Bitácora de la Tempestad". En *Revista ClubdeFun*. Recuperado de http://www.clubdefun.com/bitacora-de-la-tempestad/

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

11. Circo y clown

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Gabriel Chamé Buendía: los maestros y el clown

Lydia Di Lello (IAE-UBA/AICA-CCC)
licenciadalydialesser@gmail.com

El propósito de este escrito es analizar la poética de Gabriel Chamé Buendía, un teatrista de dimensiones nacionales e internacionales, desde una perspectiva cartográfica. Este artista, radicado en Europa, genera espectáculos en diversos lugares del mundo que luego estrena en Argentina y viceversa. A la vez, como docente es formador de artistas en múltiples ciudades americanas y europeas.

Se trata, pues, de una praxis teatral que solo puede ser analizada como una nueva cartografía. Como sabemos, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial en relación y contraste con otros fenómenos territoriales o superando la territorialidad. Este teatro de clown, en el que la acción es mucho más importante que la palabra, supera lo territorial. Cabe, pues, la posibilidad de trazar nuevos y más complejos mapas teatrales estableciendo, entre otros ejes, los flujos de esta poética peculiar entre Europa y América Latina; la Argentina, en particular.

Esta ponencia pone el foco en su trayectoria artística a partir de su residencia europea, esto es, una vez producida la separación del emblemático Clú del Claun. De su primera experiencia europea, Chamé destaca los grandes maestros europeos que afectaron decididamente su poética. Desde esta perspectiva, este escrito se asoma a las actividades de este clown formidable como creador, director y formador de artistas. Indaga, en fin, la vinculación del teatro de Chamé con el teatro del mundo.

Los teatros argentinos

Dubatti (2007) postula una teorización superadora de lo supranacional y lo internacional al tiempo que incorpora los conceptos de 'intranacionalidad', 'áreas y fronteras internas' dentro de los teatros nacionales. La unidad y homogeneidad del teatro nacional es, así, puesta en crisis. Se complejizan las dinámicas de interrelación e intercambio entre los teatros. Dentro de un mismo teatro nacional, conviven diferentes prácticas e identidades de teatro. No hay algo como un teatro nacional unívoco, sino teatros argentinos.

En tanto se entiende por 'territorialidad' la consideración del teatro "en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se lo contrasta con otros contextos" (Dubatti, 2008: 15), se postula que los fenómenos territoriales constituyen mapas específicos que no coinciden necesariamente con los mapas políticos.

En la voluntad de "hacer posible la inteligencia de la multiplicidad" según Guillén, el Teatro Comparado se propone elaborar una cartografía teatral, esto es, mapas específicos de teatro. La figura de Gabriel Chamé Buendía es un ejemplo privilegiado de apertura y configuración de fronteras más complejas y diversas.

Chamé es uno de los protagonistas destacados de la renovación teatral argentina en la posdictadura. Artista internacional, Chamé (1961) es actor[1], traductor, adaptador, dramaturgo, director, investigador y pedagogo. Entre 1978 y 1984, se formó como actor y asistente de dirección en la Compañía Argentina de Mimo[2] dirigida por Ángel Elizondo y en los cursos de Cristina Moreira, una figura fundamental en la formación de comediantes a partir de técnicas de clown con la metodología de la escuela francesa de Jacques Lecoq.

Miembro fundador y actor del Clú del Claun (1985/90)[3], ese grupo mítico que en la década del ochenta apostó por una estética del desparpajo. Chamé inauguró la presencia de los payasos argentinos dentro del Cirque du Soleil (1999/2004)[4].

Gabriel Chamé Buendía ha impartido su pedagogía en España, Francia y Alemania. Fue profesor del Instituto de Teatro de Sevilla, del Estudio de J. C. Corazza, del Laboratorio Layton, del Estudio 3, de la Escuela Cristina Rota, en Madrid y, en Francia, de l›Ecole Nationale du Cirque de Rosny sous Bois, del Samovar en París y en La Cascade. En Madrid, fue profesor de la escuela Chamé&Gené estudios teatrales. Actualmente, desarrolla su tarea de investigación teatral como director, actor y docente en España, Francia, Argentina y el resto de Latinoamérica, donde dicta cursos de clown, bufón, melodrama y máscara neutra.

Viaja con alguna frecuencia a Buenos Aires, donde presentó su unipersonal *Llegué para irme*. Estrenó en 2014 *Last Call* (Último Llamado) en el Teatro Nacional Cervantes. Antes dirigió y adaptó *Othelo. Termina mal*, una particular

1 *Llegué para Irme*, autor, actor y director junto a Alain Gautre (2005), Teatro Timbre 4, Buenos Aires (2010/11), Paseo La Plaza, Buenos Aires (2008) y Festival de Avignon, Francia (2006); *Storm*, circo contemporáneo con artistas del Cirque du Soleil, clown diseñador y protagonista del espectáculo, gira española (2011-2012); *Cuento de invierno*, de W. Shakespeare, dirección: Lilo Baur, producido por Teatro de la Ville, París, y Teatro de Vidy, Laussan (2010); *La folie d'Isabel*, espectáculo de comedia del arte, dirección: Carlo Boso, París (1998); *Trilogía del Veraneo*, de Carlo Goldoni, dirección: Daniel Suárez Marzal, Teatro San Martín, Buenos Aires (1997); *The day of the dead*, dirección: John Wright, New Castle, Inglaterra (1994); *Don Juan*, de Carlo Goldoni, actor y codirección con Daniel Suárez Marzal, Sevilla, España (1993); *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, Comecon Théâtre, Koln, Alemania (1991).

2 *El intranauta* (1983), *Boxxx* (1982), Pi=3,14 (1981), *Apocalipsisss* (1980), *Periberta* (1979), *Los Diariosss* (1978) y *Kakuy* (1978).

3 *1789 Tour*, dirección: Alain Gautre (1989); *La Historia del Tearto*, dirección: Juan Carlos Gené (1989); *El burlador de Sevilla*, dirección: Roberto Villanueva (1988); *Estas me las vas a pagar*, dirección: Mario González (1986); *Escuela de Payasos*, dirección: Juan Carlos Gené (1986); *El Rey Arturo*, dirección: Hernán Gené (1985); *Superrutinas* 78 (1985).

4 *Quidam*, Cirque du Soleil, clown (1999/2004).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

reescritura de la tragedia de Shakespeare. Se encuentra en proceso su versión de *El rey Lear*.

Primer Europa

Su residencia en Europa surge a raíz de las giras realizadas con el Clú del Claun. En una de las giras a Europa, el *1789 Tour* (1989), el grupo entra en crisis.

> Éramos muy creativos -nos cuenta Chamé-, se trabajaba muy intensivamente. Ensayábamos dos o tres meses todos los días para cada espectáculo. Había tensiones entre nosotros. Una gran amistad y amor pero también tensión porque éramos seis personalidades muy fuertes en escena. Hubo un momento en que tuvimos necesidad de un respiro. Todos regresaron al país y yo decidí quedarme de vacaciones en Europa.

El artista primero reside en España, pero rápidamente establece conexión con Francia. Se mueve alternativamente entre ambos países. Pero hubo, además, otra fuerte motivación que lo llevó a permanecer en Europa: un intenso deseo de investigación.

> En Argentina no podía estructurarme más profundamente. Era muy creativo, inventaba mucho pero desconocía las bases del payaso europeo. Ellos vienen del circo, de un universo ultratécnico. Son payasos llamativamente buenos, con una técnica delirante. Luego, los nuevos payasos surgirán de la búsqueda de una teatralidad. Aprendí mucho, pero también me encontré con que no tenía ni el dinero para aprender ni la accesibilidad. Porque Europa no es abierta. Europa es cerrada. Entonces me vi en la necesidad de dar clases.
> Lo que agradezco de vivir en Europa es que uno tiene otra mirada -sostiene Chamé-. He visto muchos artistas y no una sola modalidad de artistas: Peter Brook, Robert Lepage, Arianne Mnouchskine, Bob Wilson, Pina Bausch, Mario González, Pierre Vilain, Philippe Gaulier, Alain Gautré, Carlo Boso entre otros. Con todos estuve trabajando. Fue muy interesante el encuentro con Carlos Gandolfo en Sevilla, donde ambos dábamos clase. Tuve la suerte de estar con Corazza. Quería acercarme a determinados profesores, agrega. Me interesó particularmente la veta de Peter Brook Bruce Myers y Yoshi Oida, me marcaron muchísimo. Me dieron otra visión del teatro.

El espacio vacío

Peter Brook es uno de los maestros europeos cuya visión del teatro afecta definitivamente la praxis de nuestro artista. El maestro inglés proponía

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ejercicios que condujeran al actor a la ineludible conclusión de que necesitaba una forma.

> No era suficiente sentir apasionadamente -apunta Brook-. Requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que fuera recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud "acción" (...) Alentábamos a los actores -continúa- a no verse sólo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas (Brook, 2002a: 74-75).

"Peter Brook rompe con la psicología del teatro -sostiene Chamé-. Me interesó particularmente su concepto de "espacio vacío". Brook desarrolló la idea de vacío como central en la creación teatral. "Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad" (Brook, 2002b: 73).

El vacío está siempre ahí, dirá Gabriel Chamé Buendía. "Estamos asociados a un inconsciente colectivo y el pánico al vacío nos tiene agarrados, afirma. El payaso nos recuerda nuestra tragedia y la risa es una manera de soltar el pánico a la muerte".

> Quedé fascinado -explicita- con el video en el que Brook muestra una estatua maya compuesta por lonchas de cerámica, una forma concreta por fuera y por dentro nada. Son lonchas y adentro no está lleno de cerámica, está vacío de cerámica. Ese concepto de que el actor está vacío es fortísimo en su teatro. Es un minimalismo muy grande. En la creación todo es vacío. Hay que generar en el vacío.

La tendencia del actor, sostiene el artista, es un miedo a no saber qué hacer. Este miedo lleva al actor a automatizarse, se pone a hacer para tapar. Cuando se sobreactúa, se está tapando el vacío, se rellena algo que no hay que rellenar. Hay que dejar que se llene solo, que tome el lugar solo.

> La particularidad del mundo del payaso es esa falta aparente de estructura externa, esta cosa de que el tipo está ahí y aparentemente no hace nada, explica el maestro. Todo lo demasiado preparado es espectáculo. Si el payaso quiere hacer un espectáculo está mal ubicado. El clown no es parte del espectáculo, por eso hay que encontrar un vacío interno. Soltar, no preparar tanto, animarse a sostener, a sentirse perdido, a aguantar lo que viene. Lo fecundo para el actor es ir construyendo crecimiento y no hacer mucho al comienzo sólo porque, en rigor, no soporta no hacer nada. En fin, menos preparación y más acción.

Este tipo de trabajo teatral permite investigar sobre el miedo que tiene el actor al vacío de no saber qué hacer, a no entender. Así, entra en lugares que lo llevan a descubrir cosas que no imaginaba. Detrás de esa sensación de vacío, aparecen cuestiones insospechadas, formas inesperadas. "El sentido del vacío

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

consiste -explicita Chamé- en que no pase nada para que, cuando pase, eso que pasa sea neto".

En definitiva, como artista, Chamé genera en el vacío y, como docente, insta a sus alumnos a asomarse a ese abismo, a generar en el vacío.

El viaje del cuerpo

"En el teatro japonés el concepto de la forma es fundamental, apunta el artista. Yoshi Oida, en vez del propio vacío, propone jugar con el *actor invisible* o el *actor flotante*. Son conceptos que ya están hablando de la no implicación emocional".

Actuar, sostendrá Oida, no es mostrar presencia ni desplegar técnica, sino descubrir mediante la actuación algo más. Los espectadores deben olvidar al actor. El actor debe desaparecer.

Chamé trae a cuento una escena de *El hombre que (confundió a su mujer con un sombrero),* pieza dirigida por Brook, donde Oida interpreta a un personaje que padece una patología que consiste en no reconocer la mitad de su cuerpo. Yoshi debía mirar la pantalla de un monitor y después un espejo varias veces seguidas, con el fin de comparar las dos imágenes de su rostro, donde cada giro de cabeza iba desarrollando la escena. Una escena muy difícil que intentó más de una vez hasta que un día Peter Brook exclamó "¡eso!" y el actor no supo a qué se refería. Finalmente, logró dilucidar que lo que hizo y resultó fue a nivel de tiempo y acción. En cada giro fue cambiando el *tempo* de la acción.

Oida pone el acento en el viaje físico del cuerpo al que se asocia un cambio dinámico interior; a estar "presente" en escena; todos, conceptos clave en la poética del clown argentino. "Como actor, diría Oida, si me fijo en primer lugar en la emoción, entro en pánico". "Toda mi actuación en *El hombre que...* estaba construida en base a detalles puramente físicos" (Oida, 2015:119).

Otro concepto que Chamé destaca de las clases de Yoshi es el de '*Jo-Ha-Kyu*', la progresión rítmica de 'comienzo-desarrollo-final'.

> Hace seiscientos años, Zeami, un maestro japonés de Noh, -sostiene Yoshi Oida-, manifestó que todo fenómeno del universo se desarrolla a través de una determinada progresión. Incluso el canto de un pájaro o el sonido de un insecto siguen esa misma progresión. Se le llama *Jo, Ha, Kyu* (Oida, 2015: 69).

La palabra *Jo* significa "principio" o "apertura", *Ha* significa "ruptura" o "desarrollo", y *Kyu* alude a "aceleración" o "clímax", explicita Lorna Marshall, colaboradora de Yoshi Oida. De modo que con esta estructura se comienza lentamente y luego se acelera de forma gradual hacia un clímax vertiginoso. Lo que sigue es una pausa hacia un reinicio del ciclo de aceleración, un nuevo *Jo Ha Kyu.*

Chamé nos cuenta su experiencia con Oida:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> A veces nos hacía cerrar los ojos y aplaudir todos juntos. Era muy loco lo que sucedía con la energía de la gente que va aplaudiendo al mismo tiempo y se va generando un *crescendo, diminuendo y crescendo*. Lo interesante que plantea es que está el *Yo-Yo*, el comienzo del comienzo, el *Yo-Ha,* el comienzo del desarrollo y el *Yo-Kyu,* el comienzo del final. Luego viene el *Ha-Yo*, el *Ha-Ha*, el *Ha-Kyu*. A su vez, el *Kyu* tiene el *Kyu-Yo*, el *Kyu-Ha* y el *Kyu-Kyu*. Así infinitamente. Tiene que ver con el equilibrio de vida y la observación de la Naturaleza.

El ritmo del *Ho, Ha, Kyu* se diferencia de la noción occidental de 'principio, mitad, final', que suele estructurarse a modo de una serie de "pasos" y afecta solamente la estructura dramática de la obra. En tanto que, señala Mashall, el *Jo, Ha, Kyu* se usa para apoyar no solo la estructura, sino cada momento de una representación. En el teatro japonés, cada obra, cada escena, cada parlamento individual, hasta cada gesto tiene su propio *Jo, Ha, Kyu* interno. Este modelo rítmico está presente también en el cuerpo del espectador. Por lo tanto: "El *Jo, Ha, Kyu* es un modelo elemental que el público reconoce inconscientemente como verdadero" (Oida, 2015: 73).

Un Shakespeare contemporáneo

Otro efecto revelador del recorrido europeo de nuestro artista fue el tratamiento inusual que los directores daban a los textos clásicos:

> Brook con nada, con el vacío, y Mnouchkine con grandes movimientos escénicos. En Europa me doy cuenta que mi trabajo clownesco puede aportar algo a esta teatralidad. Eso lo empiezo a experimentar *con Los Hidalgos de Verona*, con *Trabajos de Amor Perdidos*, con *Cuento de Invierno*[5] en Europa y, finalmente, con *Othelo* en Argentina.

Atraído, entonces, por la articulación entre el teatro del presente y el teatro del pasado, Chamé investigó las reapropiaciones de los clásicos por las estéticas contemporáneas de grandes maestros europeos y propuso la suya propia. Su *Othelo* es una re-enunciación desde los cuerpos vivientes de cuatro actores físicos especializados en clown y burlesco que toman a su cargo todos los personajes de la tragedia. Tragedia, paradojalmente, potenciada por la farsa.

Este, su exitosísimo *Othelo*,[6] es, sin duda, teatro argentino, generado en el país con actores y técnicos argentinos, pero concebido por un Chamé de diversas territorialidades. Apenas a modo de ejemplo, mencionaremos ya

5 Gabriel Chamé Buendía participa en *Cuento de Invierno* como actor bajo la dirección de Lilo Bauer, una de las actrices del *Teatro de La Complicité*.
6 Di Lello, Lydia. 2017. "Shakespeare en clave de clown. Othelo según Gabriel Chamé Buendía", en *XXV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XVIII, vol. 31. Buenos Aires, Universidad de Palermo.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

no esta reapropiación, producto de las estéticas de los grandes maestros europeos, sino un detalle tan concreto como la inclusión de la pantalla en escena. Se trata de una decisión del director a partir de su contacto con la estética de Robert Lepage y su inclusión de lo tecnológico en el teatro.

Chamé, además, genera su *Othelo* con la firme convicción de llevarlo de gira: "Cuando hice *Othelo* la idea fue: ahora creo acá y voy para allá. Ese fue el objetivo desde el primer momento y así se lo dije a los actores". La gira internacional, hasta el momento, cubrió varios países de Latinoamérica, España y Francia.

Coda

El del clown es un universo de acciones físicas simples generadoras de *poiesis* teatral, un orden ontológico otro, de alto vuelo poético. Gabriel Chamé Buendía construye un poema de acciones físicas que no reniega de la emoción, pero que retoma la noción de Lecoq cuando apunta que 'emoción' significa etimológicamente "poner en movimiento".

El viaje propuesto por Chamé es un viaje de descubrimiento. Como artista, Chamé crea belleza desde el vacío y el dolor, en esa rara conjunción de dolor y levedad propia de su universo clownesco. Como docente, estimula a sus alumnos a la búsqueda de una forma que los sorprenda. Insta a los actores a desestructurar, previniendo la repetición de fórmulas ya probadas que lleven a una conducta estereotipada: "Lo que era una gran verdad, puede convertirse en una gran mentira".

El trabajo físico, lo rítmico y el concepto de vacío son claves en la poética de Gabriel Chamé Buendía. Un teatro que se distancia del material psicológico y la repetición de la emoción, un teatro que pone el acento en el ritmo, el cuerpo y en el "estar en el presente" en permanente comunicación con el público como vía para el surgimiento de la *poiesis* teatral. "Estar en el presente", apunta Chamé, no es más que estar en un tiempo tan preciso y efímero como un chasquido.

Bibliografía

Brook, Peter. 2002a. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.

———. 2002b. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba editorial.

Castro, Carolina Ángela. 2013. "La lógica del payaso es descubrir de qué se ríen y desarrollarlo", en *Tiempo Argentino*. Recuperado de http://tiempo.infonews.com/2013/01/25/espectaculos-95224-la-logica-del-payaso-es-descubrir-de-que-se-rien-y-desarrollarlo.php

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

Grandoni, Jorge. 2006. *Clown: Saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

Jara, Jesús. 2011. *Los juegos teatrales del clown. Navegante de las emociones*. Buenos Aires, Novedades Educativas.

Lecoq, Jacques. 2004. *El cuerpo poético (Una pedagogía de la creación teatral)*. Barcelona, Alba Editorial.

Oida, Yoshi - Lorna Marshall. 2015. *El actor invisible*. Barcelona, Alba.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El circo soviético: la legitimación del circo como arte escénico

Laura Mogliani (UBA/UNTREF/INET)
mogliani@filo.uba.ar

Al dedicarse estas jornadas a la conmemoración del centenario de la Revolución rusa, y en el marco del proyecto de investigación sobre historia del circo que venimos desarrollando en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), decidimos focalizarnos en esta ocasión en el circo soviético desarrollado en la URSS luego de 1917, y dedicar nuestra mirada a los aportes e innovaciones que este legó a la historia del circo: especialmente, la legitimación del circo como arte escénico, su consecuente inclusión en los estudios académicos artísticos, la formación del artista de circo, el desarrollo de la dirección escénica de circo y los estudios de creación, la inclusión de los métodos de seguridad que buscan preservar la vida del artista; todos estos rasgos que serán tomados y desarrollados posteriormente por el Nuevo Circo.

Antecedentes del circo soviético

El modelo del circo moderno inglés había llegado a Rusia de la mano de Charles Hughes, discípulo de su creador, Philip Astley. Hughes fue el primero en nombrar *circo* al espacio destinado a los espectáculos circenses, al crear el Royal Circus en 1782. Empujado por los problemas económicos provocados por su competencia con Astley, en 1793 se dirigió a Rusia, donde tuvo un gran éxito, se volvió un favorito de la emperatriz Catalina La Grande y fue nombrado caballero de la corte imperial. Este estímulo externo se encontró en Rusia con la tradición de los jinetes cosacos locales, por lo que el arte ecuestre tuvo un gran desarrollo. A esto se sumaron las continuas giras de écuyères franceses como Jacques Tournaire, Paul Çuzent o los hermanos Loisset, que visitaban San Petesburgo y Moscú. Algunos se establecieron, como John Hinné, quien construyó un circo en San Petesburgo, donde se consagró el jinete Gaetano Ciniselli, su yerno (Jacob, 2002; Mauclair, 2003).

El Zar Nicolás I, aficionado al circo, decidió crear una compañía compuesta por artistas nacionales, para lo que creó la primera escuela de circo en los locales de la Escuela de Teatro Imperial en San Petesburgo, con Paul Cuzent como profesor de arte ecuestre y los hermanos Dauvergne de acrobacia. En

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

1849, por indicación del Zar, se construyó el Circo Imperial en San Petesburgo y Paul Cuzent dirigió el Circo de los Teatros Imperiales, formado por artistas tanto rusos como extranjeros.

El primer circo de origen ruso se inauguró en 1873, fundado por Nikitine y sus tres hijos. Este Circo Nikitine, por falta de espacio, se presentó por primera vez en la superficie helada del río Volga. Posteriormente, abrieron gran cantidad de circos en el interior de Rusia y luego compraron el circo que Hinné había construido en Moscú. Nikitine convocaba también a figuras occidentales, como los Hermanos Fratellini. En 1877, Gaetano Ciniselli, luego de 30 años de trayectoria en Rusia, decidió construir un circo fijo y elegante en San Petesburgo, incluyendo a artistas rusos y occidentales.

Por lo tanto, antes de la revolución, el circo tenía un gran desarrollo y era un espectáculo muy vigente, con varios establecimientos en los que se presentaban artistas rusos, franceses e italianos, principalmente.

El circo soviético

Con la revolución de 1917, el nuevo orden comunista valorizó el circo como forma artística popular y concretó un programa de desarrollo de las artes del circo de enorme magnitud, sin parangón en la historia. La política cultural soviética asignó una gran importancia al circo y lo consideró a la par de las otras artes escénicas, como el teatro, la danza y la ópera. La primera ocasión en la historia en que el circo recibió el estatuto de arte autónomo, sin depender de las otras artes escénicas, fue en 1919, cuando Lenin decidió estatizar y hacer depender del Estado soviético tanto al circo como al teatro, el ballet y la ópera. Todas estas artes fueron consideradas por el decreto de Lenin de la "nacionalización de los teatros y los circos" en la Unión Soviética al mismo nivel y como de prioridad nacional, por lo que fueron organizados y sostenidos por el Estado. El ARTÍCULO N.° 23 de este decreto, denominado "Sobre la unificación de los teatros", preveía que "los circos deben ser expurgados de los malos elementos. Deben mejorarse la calidad artística". Lunatcharsky, comisario de Cultura, fue el promotor de ese decreto, y en ese momento publicó su artículo "Una renovación de la misión del circo", en donde afirmaba que "el circo soviético debe mostrar la belleza física del hombre, la importancia de la bufonería satírica. El circo es un espectáculo verídico de la fuerza y de la agilidad" (Mauclair, 2003: 70). Ahora bien, a la hora de convocar artistas para crear este nuevo circo, se encontraron con que, tras la intervención de los circos por el Estado, muchos artistas habían abandonado Rusia, por lo que debieron convocar a un extranjero, al italiano William Truzzi, que estaba en Odessa. En 1921 se creó el Soyougorscirk, organismo central de la creación y difusión del circo, del que Truzzi fue nombrado director artístico. En 1923 un decreto autorizó la contratación de artistas extranjeros. En 1926 se inauguró el Taller de Circo en Moscú y más tarde otro en Leningrado. Esta política estatal de apoyo al circo tuvo considerables consecuencias.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El circo gozó de gran prestigio entre los intelectuales del período: Meyerhold valorizó muchísimo al artista de circo y lo incluyó como modelo del actor en su desarrollo de la biomecánica, y escribió sobre tecnología aplicada al circo. Mayakovsky escribió textos para su amigo, el payazo Lazarenko, además de una fantasía *¿Arde Moscú?* Debido a esta legitimación que tuvieron las artes del circo, tanto el desarrollo de la formación del artista de circo como los estudios teóricos e históricos sobre circo se originaron en la Unión Soviética. A partir de ese momento, se crearon escuelas oficiales de circo, instituciones fundamentales para el desarrollo posterior del circo en los países socialistas y en el mundo, ya que sirvieron de referencia para las escuelas creadas posteriormente, que divulgaron la formación circense.

La primera escuela de formación en circo se inauguró en 1927 en Moscú, con el nombre de Curso de Arte del Circo, conocida como la Escuela de Moscú. En 1930 egresó la primera camada de alumnos, entre los que se encontraba el célebre payaso Karandache (lápiz en ruso). La URSS contaba con tres escuelas de circo oficiales, con modelo semejante, en Moscú, Kiev (Ucrania) y Tbilissi (Georgia) (Renevey, 1988). Siguiendo el mismo modelo, se abrieron escuelas en los demás países socialistas europeos. En Hungría, la Escuela de Budapest fue abierta a estudiantes occidentales, y allí se formaron artistas franceses y suizos. En 1952 se creó en Corea del Norte la Escuela y el Circo Nacional en Piongyang, mientras que en Polonia se creó en 1967 una escuela en Julinek (a 30 km de Varsovia). En Cuba se creó en 1977 la Escuela Nacional de Circo Yuri Mandich, primera escuela de circo en América.

En cuanto a los estudios teóricos soviéticos, muy pocos se encuentran traducidos al castellano. Algunos de ellos son los libros de Gurievich (1986) y Litovski (1975), que fueron de referencia fundamental en nuestra investigación.

Tomemos justamente a Gurievich para ver las características que distinguen al circo soviético. En la introducción a su libro (1986: 6-9), plantea que su estudio se dedica a los géneros del circo soviético, y no del circo en general, al afirmar que el circo es un arte ideológico y marcar las diferencias entre el circo soviético y el burgués de los países capitalistas/occidentales. Estas diferencias se centran en que el circo soviético excluye la actuación de mal gusto y ordinaria de los payasos (bofetadas, truco del hacha en la cabeza) y las prácticas que disminuyen la condición humana y que no responden a las normas estéticas elementales, como faquires (carbones o cristales), tragaespadas, poses monstruosas, entierro de un hombre en un hueco, números "mortales" (usan cuerdas de seguridad), lanzadores de cuchillos... La diferencia fundamental para él es que el circo soviético no trata de cultivar en el alma del espectador la sensación de miedo; por el contrario, le es inherente el estado anímico optimista.

Gurievich subraya el hecho de que el circo soviético hizo un considerable aporte a la evolución del arte circense mundial, ya que al desarrollar los géneros tradicionales o clásicos nacieron en él nuevas variedades de números, como por ejemplo, el circo en el hielo, el circo en el agua, la

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

acrobacia con pértigas metálicas llamadas perchas, etcétera. Además de la elevada maestría y originalidad de los trucos y números, el circo soviético se diferencia del occidental por contar con un estilo totalmente distinto de la propia representación. En este sentido, destaca también la incorporación del término 'espectáculo circense', que hasta ese momento no era utilizado en el circo y que se incorporó al circo soviético con mayor frecuencia, porque en la creación de estos espectáculos comenzaron a participar directores de escena, decoradores, compositores, literatos, que subordinaron su trabajo a un solo propósito creador, a un tema único. La unidad de estos espectáculos, encerrados en los marcos artísticos del prólogo y el epílogo, se reflejó en sus propios nombres: *La juventud festeja, Maestros en la arena, Piedras preciosas rusas,* etcétera.

Para Gurievich, en el circo soviético, como resultado de la búsqueda creativa y del aumento de la maestría profesional, surgieron nuevas variedades de géneros desconocidas para el circo de los países capitalistas. Por esto analiza los géneros del circo soviético, que tienen cada uno su historia, sus tradiciones, su personalidad artística y su estilo creador. La selección de disciplinas circenses que estudia nos demuestra cuáles fueron aquellas que han tenido mayor desarrollo y trascendencia en el circo soviético: acrobacia, con su modalidad de acrobacia ecuestre, gimnasia, equilibrismo, atletismo (fuerza), amaestramiento de animales, prestidigitación, malabarismo y la payasada, es decir, la actuación de los payasos.

En relación con la concepción ideológica que primaba en el circo soviético, Gurievich plantea que:

> El arte del circo, y ante todo del soviético, es la exaltación del hombre, la demostración de sus fuerzas físicas y espirituales, destreza, resistencia, sentido del balance, flexibilidad, precisión e incluso voluntad, osadía, ingenio, presencia de ánimo. Independientemente de la acción ejecutada, es el resultado de la lucha por la ampliación de las posibilidades del hombre. El circo caracteriza las mejores cualidades del hombre y las transforma en una forma artístico-espectacular (1986: 14).

Difusión del circo soviético: el Circo de Moscú

Apoyado por la política cultural y subvencionado por el Estado, el circo soviético alcanzó una potencia económica y artística de gran magnitud. La Soyougoscirk administraba hasta 70 circos estables, 50 carpas, *menagéries* (ferias de animales) itinerantes e innumerables *troupes* a través del inmenso país, llegando a contar con 7000 artistas. Desde 1930 las autoridades soviéticas favorecieron la construcción de circos estables motivados por el rigor del clima, que se sumaron a los construidos en el siglo XIX en San Petesburgo y Moscú. De los

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

70 circos estables, 37 estaban en Rusia y el resto en las diferentes repúblicas de la URSS.

Este circo cruzó las fronteras y comenzó a realizar giras con el nombre genérico de Circo de Moscú, como forma de propaganda cultural, subrayando su diferencia con el circo occidental. En 1956 se realizó la primera gran gira del circo soviético, que visitó Bruselas, París y Londres. El éxito de público y de crítica de esa temporada fue notable, de lo cual da cuenta la publicación de un libro "souvenir" sobre ella por Tristán Rémy (1956).

Caracterización del espectáculo de circo soviético

Los espectáculos circenses en general y los del circo soviético en particular son espectáculos heterogéneos, que se caracterizan por su carácter fragmentario. El principio constructivo del circo es el montaje entre unidades independientes llamadas números. Como define Gurievich:

> El número es la parte componente de la presentación circense, su núcleo artístico. Los números circenses constituyen los ladrillos con los que se forma el edificio del programa (...) En el circo se llama número a la obra artística que representa en sí la combinación de trucos especialmente seleccionados, ejecutados en un orden determinado y guiado por el principio del aumento de su complejidad y expresividad (1986: 15).

La composición de un espectáculo circense consiste en el montaje de una sucesión de unidades autónomas, que son los números o actos, según un ordenamiento propio. Elegimos trabajar con el término *montaje* a partir de la definición que hace de este Patrice Pavis, como "forma dramatúrgica en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos" (1998: 299). Este término proviene del campo cinematográfico, esta estructura es compartida por el circo con el *music-hall* y el *varieté*, y fue incorporada en forma muy frecuente en el teatro argentino de los 80.

Las representaciones del circo soviético comenzaban con un prólogo y terminaban con un epílogo, en los que participaba toda la compañía, que utilizaban recursos tanto circenses como teatrales, incluyendo incluso textos en verso. El libro de Tristán Rémy (1956) sobre la primera presentación del Circo de Moscú en París en 1956 nos permite reconstruir el programa de esa primera presentación en Europa occidental. Contaba con un presentador, un desfile (*parade*) inicial y un número final en el que se presentaban todos los artistas. Estaba formado por catorce números de acrobacia, malabares, acrobacia aérea, equilibrismo, contorsionismo, funambulismo, números de clown, de arte ecuestre y de animales: la gran atracción final del circo de osos.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La composición de un número en el circo tradicional era llevada a cabo por el artista, y este era combinado en el todo del espectáculo circense por el director artístico de la compañía. A partir del desarrollo de la dirección escénica en el circo soviético, recaerá en esta figura no solo el armado de la obra completa, sino también el diseño o el asesoramiento en el armado de los números individuales. Gurievich plantea que:

> La creación de un número circense es un proceso complejo. El papel principal aquí le pertenece al artista. Inicialmente él esboza, partiendo de sus posibilidades de ejecución, el contorno de su futuro número. Luego escoge los trucos y efectúa una composición guía, la cual debe corresponder a la idea del número. Si el artista tiene aptitudes realizadoras y gusto artístico, entonces sabrá realizar su número. Muchas obras del circo soviético fueron creadas por los propios artistas.
> Sin embargo, en el circo moderno adquiere una importancia cada vez mayor el papel del director de escena. Precisamente, el director es el que ayuda al artista a seleccionar los medios más expresivos, a encontrar la mejor solución de realización, es el que revela las posibilidades creadoras y profesionales de cada participante del número o la atracción (1986: 16).

Zinóviev, director de escena del circo soviético, describe su labor profesional con atribuciones y responsabilidades semejantes a las del director teatral. Establece que el director de escena:

> Selecciona el programa, lo estructura, rigiéndose por una idea única de composición artística, pide la colaboración del escenógrafo y decide con él la presentación artística del programa. El escenógrafo hace los bocetos de decoración de la pista y de los trajes, y el director de escena los aprueba. Luego, el director de escena ajusta el programa de manera que la acción no se interrumpa en ningún momento. Introduce intermedios de payasos entre los números, idea los más diversos trucos. Además, el director de escena, al formar el programa circense, interviene en los propios números cuando es preciso rehacerlos o perfeccionarlos, y decide el acompañamiento musical del espectáculo, a cuyo fin colabora con un compositor, que escribe una música especial para cada uno (Zinóiviev, 1975: 279).

Según continúa describiendo este autor, la función del director de escena del circo soviético era armonizar los heterogéneos números y crear los enlaces entre ellos, generalmente escenas de clown supeditadas a los números inmediatos del programa, así como crear el texto del prólogo y del epílogo en los que participa toda la compañía. Como un director teatral, dirigía los ensayos, armonizaba cada uno de los elementos de la escena (escenografía, vestuario, iluminación y música), dotando a la representación circense de un ritmo y una estética común.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Este desarrollo de la dirección escénica en el circo se produjo en la Unión Soviética a partir del acercamiento de los hombres de teatro al circo, en la búsqueda de nuevas formas de arte escénico. Es el antecedente del desarrollo del mismo concepto en el Nuevo Circo, que trabajará con el montaje continuo y la unidad estética del espectáculo de circo. En este sentido, un hecho fundamental fue la creación en 1972 del Estudio de Moscú, un verdadero laboratorio dedicado a la creación de las artes del circo, en el que trabajaban directores de escena junto a coreógrafos e ingenieros. Su estructura cilíndrica de 26 metros de altura permitió la creación de grandes números aéreos. Entre estos, se destacó la extensa coreografía de trapecio a vuelo denominada "Las cigüeñas" (o "Las grullas", según la traducción) creada en 1976. Este es un ejemplo de una forma estética innovadora de un número de extensa duración de una sola disciplina, en el cual comienza a desarrollarse un principio de dramaturgia que se acerca a la creación de un espectáculo completo, antecedente del Nuevo Circo y del Circo Contemporáneo.

Otra de las innovaciones y aportes del circo soviético, que serán posteriormente tomadas por el Nuevo Circo, fue la incorporación de elementos de seguridad. Las *troupes* de acróbatas utilizaban una sujeción de seguridad, mecanismo utilizado hasta ese momento solo en los entrenamientos. Agadjanov, el director del espectáculo del Circo de Moscú presentado en París en 1956, afirmaba que:

> Nosotros no aceptamos en un programa dar espacio a la temeridad por la temeridad, sin tomar todas las medidas que aseguren la máxima seguridad. Esto es para nosotros una posición de principio. Un tema de principio que nos permite elegir entre lo que exalta y lo que destruye, y excluir también toda posibilidad de un accidente mortal. Nosotros no somos fatalistas. El respeto de la vida del artista es la condición primera de la puesta a punto de un número. Rechazamos todo lo que inquiete al espectador, que viene al circo para divertirse y no para tener miedo (Rémy, 1956: 9).

El clown soviético

Un rasgo fundamental que caracterizó al circo soviético fue el desarrollo del arte del clown, la preeminencia que tenía su figura en el circo, subrayando siempre sus diferencias con los clowns occidentales, como ya vimos en el texto de Gurievich citado. Los clowns se formaban en las escuelas de circo, incorporando todas las disciplinas, y entre ellos se destacaron como máximas figuras Karandache y Oleg Popov, quien, como se puede ver en el programa de la presentación en París (Rémy, 1956), incluía en sus números malabares y equilibrio en la cuerda floja. La importancia de su figura en el circo soviético estaba dada porque tenía la función de enlace entre los números, en especial al cubrir los momentos intermedios del armado y desarmado de otros números. Popov, en el espectáculo citado, se incluía en números de otros artistas: llevando flores

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

a la contorsionista, cumpliendo el rol de árbitro en la pelea de box entre los otros clowns, actuando junto al dúo de malabaristas, o establecía el vínculo con otro número imitando un truco realizado por el dúo de equilibristas.

En esta técnica actoral, como señala una de las máximas referentes de esta tendencia en nuestro país, Cristina Moreira (2009), el actor indaga en su interioridad y su pasado, recuperando su infancia y su ingenuidad, para crear un solo y único personaje, con el que establece una peculiar relación de fusión. El clown reitera el mismo personaje en todas sus apariciones en la pista, semejante a los actores de *commedia dell'arte*, que realizaban un solo personaje durante toda su vida. La creación de este personaje único y fijo es tarea del propio artista, lo que configura un caso de dramaturgia de actor en la que el mismo artista es responsable tanto de la creación del personaje como del texto y las acciones que conforman el número que realiza en la pista. En este sentido, el clown ruso Leonid Enguibarov planteaba que:

> La creación de un personaje es el más delicado de los problemas con los que ha de enfrentarse el payaso. El artista de cine, el de teatro e incluso el de variedades se encuentra en una situación infinitamente más cómoda, toda vez que los elementos del carácter de su personaje figuran en un texto compuesto por un autor, mientras que el *clown* es el autor mismo de su personaje (1988: 17).

Enguibarov narra cómo fue el proceso de creación de su personaje Lionia y cómo partió de sí mismo para crearlo, cómo le creó una biografía con similitudes con la suya, hasta definir su individualidad, hasta configurarse poco a poco el carácter de su personaje, agregándole rasgos que tendrían efectos cómicos: curiosidad y avidez de conocimiento propias de un chiquillo, excesiva modestia, etcétera. Otro payaso soviético, Anatoli Marchevski, expresa que "Para nosotros el clown es antes que nada un artista que entra en la pista para expresarse a sí mismo ante el público. En vez de representar un personaje de ficción o un tipo tradicional, lo que expresa el payaso moderno es la persona que es, un ser humano particular" (1988: 23).

En suma, el apoyo de la política cultural estatal al circo soviético tuvo como consecuencia la creación de una potente manifestación artística, sumamente creativa e innovadora, que aportó a la historia del circo elementos que fueron cruciales para su posterior desarrollo y para el surgimiento del Nuevo Circo: la formación del artista de circo, que permitió la llegada de nuevos y numerosos artistas; el desarrollo de los estudios teóricos sobre circo; la creación de nuevas disciplinas en relación con la incorporación de nuevas tecnologías; el surgimiento del concepto de 'espectáculo circense' como un todo unificado, vinculado con el desarrollo de la dirección escénica circense; la incorporación de elementos de seguridad, el desarrollo de un arte del clown propio, diferente del occidental. Este modelo de circo soviético llegó a Argentina gracias a las reiteradas visitas del Circo de Moscú, que se presentó en el Luna Park entre 1966 y 1996, en 1997 lo hizo en su propia carpa y, en su última presentación, en 1998, ya optaron por un teatro y una puesta de "circo de escenario", debido

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

a la dificultad que encontraban en los últimos años para llenar el espacio del Luna Park.

Bibliografía

Enguibarov, Leonid G. 1988. "Autorretrato de un payaso". En *El Correo de la Unesco,* Año XLI, Número especial "El circo. Un espectáculo del mundo", 17-18.

Guirievich, Zinovi. 1986. *Sobre los géneros del circo soviético*. La Habana, Pueblo y Educación.

Jacob, Pascal. 2002. *Le Cirque. Du théâtre équestre aux artes de la piste.* Bologne, Larousse.

Litovski, A. (comp.). 1975. *El circo soviético.* Moscú, Progreso.

Marchevski, Anatoli. 1988. "El oficio de la risa". En *El Correo de la Unesco,* Año XLI, Número especial "El circo. Un espectáculo del mundo". P. 23.

Mauclair, Dominique. 2003. *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo.* Lleida, Milenio.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona, Paidós.

Rémy, Tristan. 1956. *Le Cirque de Moscou*. París, Editions Cercle D´Art.

Renevey, Monica J. 1988. "Escuelas para los artistas". En *El Correo de la Unesco,* Año XLI, Número especial "El circo. Un espectáculo del mundo". Pp. 24-26.

Zinóviev, N. 1975. "El director de escena en el circo", en Litovski, A. (comp.), *El circo soviético*. Moscú, Progreso. Pp. 277-287.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

12. Dramaturgias

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Territorialidad y teatro. La poética de Lola Arias a partir de sus viajes y de su producción

María Eugenia Berenc (UBA/UNDAV/IAE)
meberenc@gmail.com

Este escrito surge a partir de un conjunto de reflexiones epistemológicas y territoriales acerca del teatro. Es por ello que queremos comenzar citando a la investigadora cubana Ileana Diéguez Caballero, quien en las páginas introductorias de su libro *Escenarios liminales: teatralidad, performance y política* (2007) realiza una declaración de principios:

> No pretendo construir ningún corpus teórico sistémico, ni ningún modelo que de manera general pudiera utilizarse para medir o encerrar a los procesos escénicos. (...) Los conceptos que selecciono provienen de las provocaciones suscitadas por las prácticas artísticas, de mi experiencia de vida, de mis investigaciones y lecturas, de las productivas problematizaciones de determinados maestros, de las incitaciones producidas por algunos creadores... (11).

De manera análoga, pretendo, en este pequeño texto, pensar el fenómeno de la territorialidad –cada vez más efímera– del teatro a partir de los viajes y de las producciones en el exterior de Lola Arias; en principio, para disparar algunos interrogantes, presentar algunas vinculaciones y leer algunas obras de la artista en el marco de los estudios decoloniales, sin por ello considerar que esta es una manera acabada de pensar sus obras. El estudio de los viajes de Arias tendrá como objetivo subsidiario pensar cómo se reconfiguran los límites del "teatro nacional"[1] a partir de los intercambios de formación, las becas, los festivales y las migraciones de nuestros teatristas para producir en el exterior y los viajes de las obras que se producen aquí para ser estrenadas en otros países. Lola Arias es un caso ejemplar, no solo porque desde la trilogía que integran *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador* nunca dejó de producir en distintos lugares del mundo, sino porque piensa el problema de la territorialidad del arte en sus obras.

1 Cabe aclarar que, si bien repensamos las configuraciones del teatro nacional, eso no significa que comprendamos que este sea un ente monolítico o que pueda ser comprendido como un absoluto ontológico. Entendemos que la identidad del 'teatro nacional' es múltiple y que está signada por procesos de interpenetrabilidad cultural y lingüística. La idea será repensar los procesos de intercambio, la apertura hacia el otro.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

La autora se dedica a la realización de *Nuevas Poéticas Documentales*, en las que se produce un vínculo muy fuerte entre el arte y la vida. Los materiales de la vida entran en la ficción y la ficción ingresa en la vida, lo cual genera zonas de indeterminación que atraviesan todas sus obras. Estas conforman un ejercicio de la memoria viva y creadora en la medida en que no tienen la pretensión de producir archivos completos, sino archivos potenciales. Las obras de Arias no se podrían concebir, como lo hacían los documentales tradicionales, como hacedoras de un discurso inmortal. Los recursos *poiéticos* puestos en juego para realizar sus obras son los que volvieron a la teatrista uno de los referentes dentro de las ficciones documentales del teatro argentino contemporáneo. La noción tradicional de documental es deconstruida porque todos estos recursos fluyen por la escena sin respetar ninguna jerarquía y generan zonas de indeterminación entre el arte y la vida, entre el objeto y el sujeto, entre la mismidad y la otredad.

En términos generales, los 'documentales tradicionales' parten de un sujeto racional y dador de sentido que recorta un mundo –que debiera ser absolutamente objetivable– y narran un suceso histórico-social de manera completa. En cambio, las 'poéticas documentales' parten de un sujeto atravesado por la otredad que no es producto de un proceso identificatorio, sino que se encuentra abierto al devenir y que construye caminos posibles de la memoria que no tienen por objetivo apresar a la vida, sino que la mantienen en su apertura, en su mudabilidad. A partir de estos señalamientos, podríamos pensar que las poéticas documentales reinventan modos de pensar tanto al sujeto como a la historia.

Las obras de Arias que abordan el problema de la territorialidad

En primer lugar, podríamos nombrar a *Ciudades paralelas* como un conjunto de *performances* paradigmáticas en las que Lola Arias junto a Stefan Keagi piensan escénicamente el anclaje del arte. En aquellas obras ambos curadores partieron de la tradición del *site specific theatre* y convocaron a un conjunto de artistas para que investiguen un espacio de la ciudad y su historia. La idea del proyecto era partir de espacios cuyas normas de comportamiento tuvieran un cierto 'carácter universal', como por ejemplo: cuartos de hotel, *shoppings*, fábricas, tribunales, bibliotecas públicas; y proponer un acceso singular para esos espacios que fueron concebidos para las masas. Las primeras ciudades en las que se llevó a cabo el festival fueron: Berlín, Buenos Aires, Warsaw y Zurich. En las siguientes ciudades, los proyectos fueron recontextualizados y puestos en escena con artistas locales.

En una entrevista realizada por Marcelo Pitrola para *Otra parte: revista de letras y de artes*, la artista realiza una reflexión acerca del problema del desarraigo de las obras de teatro en los festivales internacionales y sostiene:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> A. El teatro habla todo el tiempo de la sociedad en la que fue producido, por la lengua, las referencias culturales e históricas, las formas de actuar, el precio de la escenografía. El problema de los festivales internacionales es siempre cómo traducir esa identidad en otra cultura. Por eso, el teatro que viaja se traduce con subtítulos que se proyectan sobre las cabezas de los actores y con largos programas de mano que muchas veces no hacen sino reducir la obra a un fenómeno local, exótico. Nosotros queríamos hacer un festival donde cada artista tuviera que recontextualizar su trabajo en cada ciudad. Queríamos que el artista se involucrara con el espacio, las personas y la cultura, y que hiciera su trabajo de forma tal que no pudiera simplemente exportar su producto sino que lo tuviera que hacer de nuevo. En algunas de las obras de Ciudades Paralelas el contenido cambia en esa recontextualización (Pitrola, 2010: https://goo.gl/7HBj1x).

El trabajo realizado en *Ciudades paralelas* logra transformar un problema teórico, como lo es el de la 'localía del arte', en obra. Retomemos la performance que realizó Lola Arias para dicho festival. La artista partió de un lugar que se encuentra en todas las grandes ciudades del mundo: los hoteles. Allí realizó un proyecto documental con las y los empleados de limpieza, contando sus historias de vida y laborales; y visibilizando ese trabajo que el anonimato que suponen los hoteles permite olvidar. Esas y esos empleados funcionan como fantasmas que no se ven y que entran en las habitaciones cuando estas están vacías, haciendo un trabajo que no debe dejar rastros personales.

En la obra, la artista hacía que los espectadores participaran como si fueran huéspedes del hotel y escucharan los testimonios de las y los empleados, y que observaran documentos de los momentos centrales de sus vidas –las fotos de sus casamientos, el nacimiento de sus hijos, los relatos de familiares de estos, entre otras escenas de su intimidad–. Además, en la performance, los huéspedes/espectadores pudieron observar algunos de los objetos que la gente deja en esos espacios, desde libros hasta los desechos más ridículos, como consoladores. Esta obra se trasladó a Berlín, pero solo Lola Arias viajó porque los *performers* y las escenografías son aportadas por la ciudad a la que se traslada. Entre la obra que se realizó en Buenos Aires y la que se realizó en Berlín, la autora encontró diferencias. En principio, los trabajadores de limpieza en Berlín eran migrantes de países pobres de Europa y de Asia; en cambio, en Buenos Aires eran centralmente mujeres del conurbano y del norte del país. De este modo, los relatos que recogía cada *performance* eran específicamente muy diferentes.

En segundo lugar, otra de las obras que podríamos considerar como ejemplar para repensar la territorialidad del arte es *Airport Kids*. Estrenada en 2008 y dirigida por Lola Arias y Stefan Keagi, la obra piensa el fenómeno del nomadismo en la actualidad a través de la historia de vida de los hijos de gerentes de grandes empresas multinacionales; niños que comprenden y hablan varias lenguas, que atraviesan diversas culturas, pero que no poseen un lugar de pertenencia. Otra vez, Lola Arias piensa escénicamente el desarraigo a través de un proyecto

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

documental. En este caso, puso en escena a los hijos de los encargados de reproducir una cultura totalizadora a través de los flujos financieros.

En tercer lugar, podríamos pensar la traducción escénica de *Mi vida después*[2] al contexto sociopolítico chileno bajo el nombre *El año en que nací* como otro de los casos en los que se podría problematizar la traducción cultural y la recontextualización del teatro. En *Mi vida después*, Lola Arias, dramaturga y directora de la obra, convocó a seis actores nacidos entre la década del 70 y principios del 80 para que "reconstruyan" la juventud de sus padres a partir de diferentes elementos de su archivo familiar: fotos, cartas, cintas, ropa usada y relatos. En la obra no solo se producen invocaciones de los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar, sino que además se intenta (re)construir la memoria de una generación tomando algunos actores sociales representativos que intervinieron en aquella etapa.

En *El año en que nací*, Lola Arias convocó a un conjunto de hijos de militantes y de policías que tuvieron una participación concreta a lo largo de la dictadura militar chilena para que reconstruyan el pasado de sus padres y piensen su futuro y el de Chile en general. Esta manera de pensar la puesta chilena del documental argentino implica una renovación en el concepto de 'reposición'. Las obras documentales con las que trabaja la autora nunca pueden ser realizadas nuevamente sin que se produzca un proceso de investigación, de selección de los actores/*performers*, es decir, sin que se vuelva a producir un ente poético complemente original.

Por último, nos gustaría incluir dos trabajos de Lola Arias que fueron estrenados en 2016 en Argentina. El primero de ellos es un conjunto de instalaciones denominadas *Dobles de Riesgo*, que fueron presentadas en el Parque de la Memoria, y el segundo es una obra de teatro que fue presentada en el Centro de Arte Experimental de la Universidad Nacional de San Martín,[3] denominada *Campo Minado*.

En *Doble de Riesgo*, se presentaban de manera conjunta cuatro instalaciones: *Doble de Riesgo* –en la que se producían los *remakes* de las cadenas nacionales importantes de la historia argentina–; *El sonido de la multitud* –un *karaoke* para rememorar las canciones que suenan en las manifestaciones en la Plaza de Mayo–; *Ejércitos paralelos* –escenificación de una garita de seguridad con testimonios de los guardas que trabajan en esos pequeños panópticos–; y *Veteranos* –videos en los que cinco veteranos de la Guerra de Malvinas reconstruyen alguna de sus experiencias de la guerra situados en sus lugares de trabajo en la actualidad. Este último trabajo fue realizado para participar en *After*

2 *Mi vida después* se estrenó en el 2009 en Teatro Sarmiento y fue la última de las obras del Ciclo Biodramas, creado y curado por Vivi Tellas.

3 El Centro de Arte Experimental de la Universidad de San Martín, ubicado en la calle Sánchez de Bustamante 59, había sido concedido a la universidad por parte del Estado para llevar a cabo actividades artísticas y realizar las prácticas de la carrera de diseño en tres dimensiones. Allí pude ver la obra monumental de Lola Arias de manera gratuita. Hoy ese edificio fue expropiado a la universidad porque algunos jueces y funcionarios de la Alianza CAMBIEMOS consideran que la existencia de equipamiento de alto nivel en una universidad pública es ilegal o signo de corrupción. Cabe aclarar que los bienes que se encontraban en dicho inmueble eran usufructuados por el conjunto de la ciudadanía de manera gratuita.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

the War, un conjunto de instalaciones en las que diferentes artistas del mundo fueron convocados para generar obras acerca de las consecuencias de la guerra. Dicho trabajo fue encargado por el *LIFT Festival* de Londres. La instalación *Veteranos* es la que dio lugar a la investigación y a la sucesiva producción de *Campo Minado.*

Campo Minado es una obra en la que se reconstruye parte de la Guerra de Malvinas a partir de los testimonios de dos veteranos ingleses, un mercenario japonés y tres soldados argentinos. Es interesante recuperar una obra que aborda de una manera tan compleja la territorialidad del arte. En primer lugar, parte del conflicto por la soberanía del territorio de las Islas Malvinas, y cabe señalar que los soldados ingleses no las nombran de ese modo. A lo largo de la obra, se mantienen los dos idiomas de los soldados de cada uno de los bandos y se traducen los parlamentos. En segundo lugar, los actores que reconstruyen la memoria del campo de guerra no son solo los excombatientes de este país, sino integrantes del ejército inglés y del argentino; y la idea es representar la actualidad del conflicto. La autora dijo al respecto: "Se trata de convivir en el conflicto, aceptar la historia del otro, lo cual no significa estar de acuerdo, es aceptar el disenso" (Arias, 2016). En tercer lugar, el estreno se produjo primero en Inglaterra y luego en Argentina, y fue financiada[4] por entidades de ambos países, pero además por organismos franceses y alemanes. En definitiva, esta obra aborda un problema territorial que pone en escena el conflicto: a través de los relatos, del idioma y al llevar la obra tanto al territorio inglés como al nacional. De este modo, cabe realizar la pregunta por las reconfiguraciones del teatro nacional en el marco de un conjunto de producciones que ya no poseen ni las instancias clásicas para definir la territorialidad, porque los *performers* son de diversas nacionalidades, ni el idioma, que tampoco es una nota clara, y tampoco el discurso se inscribe dentro del relato que suele ser la línea más clásica acerca de la Guerra de las Malvinas.

La obra pone en práctica la reencarnación de los contenidos de la memoria de los soldados y trabaja las relaciones entre la memoria y la ficción. En una entrevista realizada por Alejandro Cruz, la autora explicita que parte de "la idea del teatro como una forma de reconstrucción, de representación del pasado y sus reformulaciones políticas" (Cruz, 2016a: https://goo.gl/bzhzvq). Este trabajo sobre la memoria y la (re)construcción de la historia nacional por medio del teatro es una de las temáticas recurrentes de Lola Arias[5]. En principio, porque sus producciones teatrales se inscriben dentro de las nuevas poéticas documentales, pero, además, porque en cada obra su trabajo está signado por recuperar distintas perspectivas de la historia oral, no para reproducir, sino para instaurar otros espacios de enunciación. Los espacios artísticos tienen la posibilidad de escenificar situaciones impensadas dentro del imaginario social.

4 El proyecto fue comisionado por LIFT Festival y coproducido por Brighton Festival, Royal Court Theatre, Universidad Nacional de San Martín, Theaterformen Le Quai Angers, Künstlerhaus Mousonturm, Maison des Arts de Créteil, Humain Trop Humain / CDN de Montpellier.
5 En *Ficciones de la memoria en "Mi vida después"*, de Lola Arias, trabajamos el problema de la reconstrucción de la historia de la memoria a partir de un conjunto de dispositivos teatrales.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Nos gustaría presentar una diferencia entre el modo de abordar la reconstrucción histórica de *Mi vida después* y el modo en el que lo trabajó en *Campo Minado.* En *Mi vida después*, la autora utilizó el recurso del *remake.* Un conjunto de hijos de militantes desaparecidos intentaba recrear escenas de la vida de sus padres para comprender su historia, la de sus progenitores y también algo sobre el presente y el futuro del país. En dicha obra, la reconstrucción de la memoria se realizaba con archivos, elementos oníricos, escenificaciones imaginadas, presentación de relatos familiares contradictorios. De algún modo, la historia se configuraba de manera más indeterminada y se permitía ampliar las maneras de pensarla. En *Campo Minado*, se trabaja con el recurso de *reenachment*. Los materiales que se utilizan para narrar son diferentes a los que circulaban en *Mi vida después* porque se retrata la vida de los protagonistas, no la de sus padres, como en el caso de la otra obra. Es claro que no es lo mismo intentar reconstruir las escenas de la vida de sujetos desaparecidos que la propia historia de los excombatientes. Pero, además, en *Campo Minado* se trabaja a partir de los testimonios y el lugar de la enunciación se vuelve más estable, más claro, menos indeterminado.

A nivel espacial, en la escena también se trabaja con una noción simétrica. En las fotografías que se presentan a continuación, se puede observar que el escenario está planteado para que se puedan desarrollar las dos posiciones del conflicto. La planta del escenario configura un rombo y las dos paredes con las que cuenta sirven para presentar ambas posiciones: de un lado, Margaret Thatcher, y del otro, Leopoldo Fortunato Galtieri; de un lado de la escena, se proyecta el nombre de las islas para los argentinos, y del otro, aparecen nombradas como *Falklands*.



Imagen 1. Los soldados argentinos y *performers*.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2



Imagen 2. Margaret Thatcher, y Leopoldo Fortunato Galtieri.

La simetría se mantiene también en la presentación de los integrantes del elenco. Entre los soldados argentinos, están incluidos: Gabriel Segastume –actualmente, es abogado y fiscal nacional, estuvo en los alrededores de Monte Longdon y en la obra relata la muerte de sus compañeros en una expedición para buscar comida–, Macelo Vallejo –actualmente, es campeón de triatlón, en la obra cuenta su trabajo en el campo de batalla y las secuelas que le produjo la guerra–, Rubén Otero –es imprentero y tiene una banda de tributo a los *Beatles*, estuvo en el hundimiento del Buque General Belgrano–; entre los soldados ingleses, se presentan: David Jackson –psicólogo dedicado a la atención de veteranos de guerra, en el conflicto armado fue uno de los radio operadores de la Royal Marine–, Surkim Rai –actualmente dedicado a la seguridad, fue uno de los mercenarios japoneses, un *ghurka*, contratado por los ingleses–, Lou Amour –es maestro de niños con dificultades de aprendizaje y durante la guerra fue uno de los sargentos de la Royal Marine.

En la primera secuencia de la obra, cada uno de los *performers* se presenta y explica en qué condiciones fue convocado a la guerra. Luego, cada uno de los integrantes del elenco cuenta una de sus experiencias más importantes en el conflicto armado. En el escenario blanco, se van proyectando las tapas de la revista *Gente*, imágenes de las islas, las cartas y los cuadernos que los soldados escribieron durante el conflicto, o se amplían maquetas del campo de batalla. En la obra se van presentando los testimonios de manera gradual y, finalmente, se muestran las posiciones políticas de los distintos integrantes del equipo. Al finalizar la obra, las diferencias sobre la guerra se mantienen. En alguna medida, la obra presenta el conflicto desde el principio hasta el final. La pregunta que surge es si efectivamente la presentación de seis testimonios en disidencia puede ser pensada como una efectiva expresión del disenso. La sola presentación simétrica de las posiciones, ¿es la efectiva expresión del disenso? El único punto de encuentro es el rechazo a la guerra en términos generales, no a esta guerra en particular. La simetría de la presentación se quiebra en un solo punto: al que no se traduce es al *ghurka*; la obra finaliza con ese sujeto... ¿exotizado?, ¿intraducible?

En alguna medida la autora habla en contra de la guerra sin más, y muestra las consecuencias de esta para los soldados ingleses y argentinos. El problema

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

es que la mostración de ambas perspectivas no es lo mismo que respetar el disenso, como sostiene la teatrista. En la obra se produce una homologación de dos circunstancias incomparables: una guerra iniciada por un Estado soberano y otro dictatorial. ¿Cómo se relata la historia desde ambas perspectivas? En la entrevista que Alejandro Cruz realizó para el diario *La Nación*, la autora indica que una de sus lecturas durante los ensayos fue el libro *La guerra no tiene rostro de mujer*, de Svetlana Alexiévich. Entendemos que la presente cita de dicho texto es realmente representativa acerca del trabajo realizado en la obra "No escribo sobre la guerra, sino sobre el ser humano en la guerra. No escribo la historia de la guerra, sino la historia de los sentimientos. Soy historiadora del alma" (Cruz, 2016a: https://goo.gl/bzhzvq). Si bien es importante retomar la palabra de los soldados que intervinieron en la guerra, entendemos que es importante poner en escena la historia en términos políticos. La simetría que plantea la obra no es la expresión del disenso, sino la homologación de las circunstancias incomparables.

Reformulaciones de las fronteras del teatro nacional

En un contexto general de gran circulación de las personas y de los capitales, tanto simbólicos como financieros, sería interesante pensar: ¿cuál es el lugar que ocupa la producción de esta teatrista en su calidad de artista latinoamericana? Pero, además, ¿qué implicancias tiene dicho trabajo en la redefinición de las fronteras físicas y simbólicas del teatro nacional? Si bien comprendemos que nuestro teatro nacional no puede ser pensado como un ente monolítico, sino como el producto de intensas relaciones de interpenetrabilidad cultural y lingüística, también es cierto que sus producciones podrían estar signadas y ser jerarquizadas por su carácter de mujer latinoamericana o, simplemente, ser absorbidas como una "artista del mundo".

En *Introducción a una poética de lo diverso*, Édouard Glissant se pregunta cuáles son las estrategias que se construyen para que la apertura al 'otro' no signifique un proceso de disolución, sino la permanente realización de una poética rizomática que se distinga de las lógicas identitarias de la filosofía clásica (Glissant, 2002). ¿Cuáles serían los criterios epistemológicos que debiéramos aplicar para evaluar de qué modo circulan las obras de Arias en el mundo? ¿Podemos afirmar que sus obras representan una cultura rizomática y que se definen como modos de resistencia al *status quo*?, ¿o simplemente que la artista forma parte del grupo selecto de artistas que son convocados por todas las instituciones que acreditan qué es el arte? La teatrista forma parte de los circuitos dominantes de legitimación cultural. Dichos núcleos portan los valores culturales de los grupos dominantes a nivel político-económico en la sociedad y representan posiciones hegemónicas. ¿Es posible que en esos espacios se filtren las voces subalternas?

Homi Bhabha, en *El lugar de la cultura*, sostiene que es necesario:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> B. ... pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios «entre-medio» [in-between] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [selfhood] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (Bhabha, 2013: 18).

La pregunta que surge es si las producciones de Lola Arias en el exterior y las obras que trae al país tienen la capacidad de potenciar las culturas subalternas o si son juegos teatrales que no hacen más que reproducir las referencias identitarias del arte nacional hegemónico. En este trabajo hemos presentado, quizá de manera demasiado somera, trabajos en los que la autora critica y piensa escénicamente la territorialidad del arte. El trabajo con el testimonio no implica de manera absoluta la aparición de la diferencia, la amplificación de otras voces.

Entendemos que debiera tomar una decisión y dar una respuesta a estas inquietudes. Nos quedamos con algunas de las ideas de Néstor Perlongher en "Cartografía deseante" para que el lector repase las obras de la teatrista. Podríamos afirmar que el trabajo de Arias representaría una cultura rizomática si: dejara aparecer flujos de vida que animan el territorio, si no reprodujera despóticamente una mirada única acerca de las historias que trata de narrar, si en sus obras fluyera una multiplicidad de deseos que propiciaran la vivificación de diversos agenciamientos colectivos (Perlongher, 1997). Creemos que esta sería una buena directriz para pensar teóricamente su trabajo. Si, como sostiene Perlongher, vemos en sus obras aparecer márgenes, fugas o rupturas en el orden dado, entonces estaremos ante la presencia de una teatrista que disemina la cultura contrahegemónica.

Bibliografía

Berenc, María Eugenia. 2015. "Ficciones de la memoria en 'Mi vida después' de Lola Arias". En *Dramateatro Revista Digital, 18*(1), 59-73.

Bhabha, Homi Jehangir. 2013. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Bidaseca, Karina. 2008. "Asalto a la imaginación subalterna". En *Otra Parte. Revista de Letras y Artes, 16*(1), 35-37.

Blanc, Natalia. 2016. "La intimidad de la historia convertida en experiencia colectiva de la memoria". En *La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/1927289-la-intimidad-de-la-historia-convertida-en-experiencia-colectiva-de-memoria

Cruz, Alejandro. 2016a. "El campo minado de la memoria". En *La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/1885262-el-campo-minado-de-la-memoria

———. 2016b. "En *Campo minado*, la vida después de dos soldados enemigos en las Islas Malvinas". En *La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/1956844-la-vida-despues-de-dos-soldados-enemigos-en-las-islas-malvinas

Chakrabarty, Dipesh. 1999. "Historias de las minorías, pasados subalternos". En *Revista Historia y grafía, 12*(1), 87-111.

Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona, Ediciones del Bronce.

Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.

Pitrola, Marcelo. 2010. "Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales". En *Otra Parte. Revista de Letras y Artes, 22*. Recuperado de http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/lola-arias-y-stefan-kaegi-la-ciudad-usos-teatrales

Quijano, Aníbal. 2003. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO.

Rivera Cusicanqui, Silvia - Rossana Barragán. 1997. *Debates postcoloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz, Sephis.

Said, Edward. 1996. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología", en Beatriz González Stephan (ed.). 2002. *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas, Nueva Sociedad.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

El expresionismo como opción política: *Chau Misterix*, de Mauricio Kartun (1980)

Milena Bracciale Escalada (Celehis-UNMdP/CONICET)
milena_bracciale@yahoo.com

Disuelto el grupo Cumpa –surgido en el marco de su etapa de juventud militante, asociada a la "izquierda nacional" y en conexión con la experiencia Boal–, Kartun reinicia su actividad dramatúrgica a través de un taller dictado por Ricardo Monti. Son los años de la dictadura y Kartun toma la decisión de permanecer en la Argentina.

Es en ese contexto en el que surge *Chau Misterix*, que, si bien no es el primer texto dramático escrito por Kartun, sí es el primero que publica y el que marca un quiebre con respecto a su 'dramaturgia de urgencia' de la etapa precedente, de explícito contenido militante y político. Tiene, además, la particularidad de ser la obra que, dentro de su producción, cuenta con la mayor cantidad de puestas en escena (más de un centenar) y la mayor cantidad de reediciones (seis en total), luego de *La casita de los viejos*. Se estrenó el 4 de agosto de 1980 en el Auditorio Buenos Aires, con dirección de Carlos Catalano.

Entre la primera edición, de 1983, y la segunda, de 1989, se registran cambios notables que dan cuenta de una importante evolución en el posicionamiento de Kartun como escritor. Es decir, entre la primera y la segunda edición de *Chau Misterix*, Kartun escribe *La casita de los viejos, Cumbia morena cumbia*, *Pericones* y *El partener*. Por ello, al reeditar el texto, siente la necesidad de corregir esa primera versión y marcar, con esas pequeñas modificaciones, aspectos que van configurando la constitución de su poética, que ya estaba en ciernes en esa primera edición, pero que se va puliendo y perfeccionando de manera paulatina, de acuerdo con su propia experiencia escrituraria. Jorge Dubatti también observa estas modificaciones, que se dan sobre todo en las didascalias, y concluye en que esa reescritura acentúa la concepción del texto como 'acto de memoria' (2014: 28). Sucede que lo que Kartun incorpora en el taller de escritura de Ricardo Monti tiene que ver con la posibilidad de crear a partir de imágenes personales, es decir, indagar en su propia historia, en aspectos de su identidad, en su pertenencia social, en sus recuerdos, en todo lo que de sí es intransferible, en su propia experiencia vital, para encontrar allí las claves de una creación estética profunda, auténtica y absolutamente personal. Así lo define Monti en el prólogo de la primera edición de 1983:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> Lo importante es que reconociéndose parte del movimiento cultural argentino, tomando todo lo que de valioso haya en su historia, las nuevas generaciones no se vean encorsetadas por las opciones estéticas anteriores. Todos los caminos deberían estar abiertos para dar forma a una sólida dramaturgia nacional. Toda preceptiva debe entenderse, en este sentido, como un acto de coerción sobre el creador en potencia y un intento de congelar un determinado recorte de la realidad. El artista en ciernes enfrenta un trabajo arduo y apasionante: ahondar en sí hasta hallar las imágenes más intransferibles de "su" mundo, aquellas que conformarán el núcleo más intenso de su obra futura, y confiar en que cuanto más auténticas sean esas imágenes mayor será su poder para reflejar y desentrañar "el" mundo (Monti, 1983: 10).

Como se advierte, Monti señala con mucha precisión cómo un texto dramático puede vincularse con el mundo a partir del trabajo individual del artista con imágenes de su propia experiencia personal. Es decir, revela otra concepción en la relación entre obra y mundo, otra forma de acercamiento. Se corre, así, de las preceptivas y manuales con fórmulas equivalentes para todos, a la vez que propone la indagación personal sobre el universo individual de cada creador, y se distancia de la noción de teatro como un compendio de ideas para posicionarse en una concepción que privilegie la imagen por sobre la idea. Así lo expresa el propio Kartun:

> El contacto con Ricardo [Monti] fue revelador porque con él comencé a entender que si yo escribía lo que era, mi trabajo iba a ser profundamente más honesto que si yo escribía lo que creía que era (...) Escribir sobre las ideas, sobre las convicciones, no tiene sentido si no se escribe desde lo que uno es realmente, desde lo que uno tiene adentro (...) Necesité foguearme en un sistema de trabajo "de adentro hacia afuera" para sacar todos los sentimientos, las sensaciones, y comprender que si en realidad sacaba todo lo que tenía adentro, también sacaba mis ideas. Las ideas no eran ajenas, no surgían de una elaboración retórica posterior, sino que estaban comprendidas en la imagen. Si la imagen era honesta, espontánea, visceral, también me contenía a mí ideológicamente. De allí que *Chau Misterix* sea voluntariamente una pieza despojada de ideas porque fue la pieza con la que cumplí el proceso de acercarme a las imágenes antes que a las ideas. A partir de allí comprendí que se podían juntar, y mis otras obras han sido siempre un intento de fusionar imágenes e ideas (Roffo, 1987: 12-13)[1].

Es esta indagación sobre las imágenes lo que permite conectar elementos de la obra con aspectos autobiográficos del autor. Lo primero que nos interesa destacar –que será una marca distintiva de la poética kartuniana a lo largo del tiempo y que, desde nuestra perspectiva, se remonta a la concepción de un teatro nacional y popular que Kartun adquiere durante su juventud militante– es el empleo de un intertexto popular como dispositivo de creación. El título de

1 Comillas y cursivas en el original.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

la pieza es, en este sentido, bien elocuente. *Chau Misterix* refiere al abandono de la infancia, una suerte de *bildungsroman* teatral, un relato de aprendizaje. Misterix es precisamente el símbolo de esa infancia: el héroe central de una historieta popular que el niño protagonista del drama, Rubén, consume y a través del cual concibe el mundo. Es su horizonte de expectativa y, a la vez, su válvula de escape.

Como Emma Bovary con las novelas rosas o el Quijote con las de caballería, o como la sirvienta de *300 millones* de Roberto Arlt, el consumo lector determina el modo en que el personaje se vincula con el mundo exterior. Tal como en *300 millones*, el expresionismo es el procedimiento por medio del cual el universo de lo leído se incorpora a los hechos que se desenvuelven en la trama de la obra. Ahí subyace, tal vez, su concepción política: en la preeminencia de la imaginación como rechazo hacia una realidad de la que se rehúye.

Como explican Judith Gociol y Diego Rosemberg en *La historieta argentina. Una historia*, la editorial Abril –instalada en Argentina en el primer tercio de la década del 40, en plena Segunda Guerra Mundial, y fundada por Cesare Civita, un emigrado judeoitaliano que llegó a Buenos Aires, vía Nueva York, escapando del fascismo (Sasturain: 2008)– lanzó en 1948 la revista *Misterix*. El éxito fue tal que, tres años después, el sello realizó una apuesta inusitada: ofreció buenos sueldos para que guionistas y dibujantes italianos vinieran a trabajar a Argentina. Fueron ellos los que, paradójicamente, ayudaron a consolidar la historieta nacional (Gociol y Rosemberg, 2003: 34).

Los años 50 constituyen la época de oro de la historieta argentina, período que se extiende desde la aparición de *Paturuzito* en 1945 hasta la desaparición de una ya muy reciclada *Misterix*, en 1964. Revistas como *Rayo Rojo*, *Poncho negro*, *Cinemisterio* o *Fantasía* –títulos que Rubén menciona durante la obra como lectura habitual– incorporan material de producción nacional: "Rubén: (...) yo siempre leo. Miriam: ¿Libros? Rubén: Libros también... pero más el ´Rayo Rojo´ y el ´Misterix´" (Kartun, 1989: 37)[2].

Misterix llegó a tener tiradas excepcionales de 250.000 ejemplares (Gociol y Rosemberg, 2003: 36). El personaje de Misterix fue creado en Italia en 1947 por el dibujante Paul Campani y el guionista Alberto Ongaro, uno de los contratados por la editorial Abril que vino a Argentina y, junto con él, trajo a su personaje. Campani nunca viajó, pero enviaba desde Italia los guiones. Inicialmente, la tira se publicó en la revista *Salgari* hasta que, tiempo después, consiguió bautizar con su nombre a una reconocida revista enteramente dedicada a la publicación de historietas.

Gociol y Rosemberg caracterizaron la época de Misterix bajo la dupla Campani-Ongaro, a partir de una retórica profética y solemne: "Todo en el personaje suena grandilocuente y no hay nada que pueda desviar al héroe de su destino natural de defensor del bien" (Gociol y Rosemberg, 2003: 341). Este es el tono que se percibe en la obra de Kartun, es decir, en la composición que Rubén hace de sí mismo como Misterix en los momentos en los que su reali-

2 Comillas y cursivas en el original.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

dad se ve atravesada por la lupa del cómic. El bien y el mal enfrentados estructuran toda la serie de esta historieta y, a pesar de su aparente maniqueísmo, su nacimiento en la Italia de posguerra le otorga cierto ímpetu antifascista (Sasturain: 2008).

La obra, segmentada en tres actos, se remonta a los años 50, lo que coincide con el período en que Kartun atraviesa su infancia, y recupera todo un abanico de elementos propios de la cultura popular que sirven, a su vez, para caracterizar una época.

Como hemos mencionado más arriba, las diferencias más sustanciales entre la primera y la segunda edición se refieren a las didascalias. El inicio es una clara marca diferenciadora. En la segunda edición de 1989, el texto aparece mucho más condensado, a la vez que, como señala Dubatti, se intensifica el "acto de memoria" (2014: 28):

> Un mediodía de sábado a fines de la década del ´50. Veredas de aquel barrio. Un par de casas de una sola planta. Un diseño sutil, donde los colores se superponen, desdibujando, como en las historietas. Como en la memoria.
> Entra por lateral, Rubén. Diez años delgados y feúchos. Pantalones cortos, todavía, y un pesado portafolios escolar. Cubre su cabeza el casco rojo de Misterix, que solo deja ver su cara de ratoncito con lentes. En el cinturón, la pila atómica.
> Sentada en el umbral, aburrida, la Titi. Las piernas flaquitas. Medias tres cuartos, trenzas, y esa ortodoncia que la hacía sesear (Kartun, 1989: 15).

Ambos personajes son claramente antihéroes: niños feos, flacuchos, tímidos, que sesean, usan lentes y ortodoncia. Por supuesto, eso se contrapone al casco y la pila atómica de Misterix con los que Rubén se hace presente en escena. La descripción de Titi también aparece acrecentada por el acto memorístico. La expresión "habla seseando" de 1983 es reemplazada, en 1989, por "esa ortodoncia que la hacía sesear". El empleo del pretérito imperfecto implica la repetición de la acción en el pasado, así como también genera la impresión de que es un personaje que existió efectivamente en ese barrio y en esos años 50. Por último, el uso del artículo por delante del sobrenombre, "la Titi", empleo que se reitera con casi todos los personajes, revela la procedencia de un lenguaje de estrato popular, con un registro coloquial e íntimo.

Los hechos transcurren durante un fin de semana de carnaval y ya en los primeros parlamentos hay datos que sitúan la acción concreta en 1958 y en el marco del club 3 de Febrero. El anuncio de la festividad que circula por el barrio con un coche altoparlante despierta las primeras manifestaciones de rechazo por parte de Rubén e introduce, apenas en la segunda página del texto, el procedimiento expresionista por medio del cual Rubén se transforma en Misterix y las personas de su entorno en personajes de la historieta. Desde el principio, entonces, se observa que el uso del expresionismo responde al rechazo de la realidad por parte del sujeto protagónico:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> VOZ- El club 3 de Febrero invita a sus asociados y amigos a sus ocho grandes bailes de carnaval de 1958 (...) (*Rubén apunta al coche y dispara su pila atómica. Un eléctrico zumbido que termina en chistido de silencio (...) Rubén saca de entre sus ropas una granada imaginaria, le quita la argolla y la arroja hacia el blanco. Recibe, cuerpo a tierra, la onda expansiva. El auto se aleja. En sus parlantes, hasta perderse en la distancia, Billy Cafaro canta "Personalidad". Rubén se sienta en el umbral. Se escupe un dedo con el que limpia sus rodillas. Su actitud va cambiando, a la vez que las luces hacen lo propio. Más erguido. Voz de radioteatro. Una musiquita incidental, y Rubén ya es Misterix)* (Kartun, 1993: 38-39)[3].

Siguiendo a Dubatti (2009), el expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la consciencia. Esto significa que se produce una objetivación escénica de la visión subjetiva, definida esta última por diferencia y contraste con la percepción objetivista del "común mundo compartido". Es decir, hay un enfrentamiento entre la visión subjetiva, en este caso del personaje –por ello, la denominación de "expresionismo subjetivo o de personaje" (Dubatti, 2009: 126)–, y la concepción del realismo cotidiano y la percepción objetiva del mundo (Dubatti, 2009). Se pone, así, en escena, el mundo interno del personaje: sus sueños, deseos, anhelos, frustraciones, etcétera. De ahí el uso particular de la iluminación, que establece la existencia de dos planos diferentes que se oponen. En el caso de Rubén, el mundo de su imaginación, producto de sus lecturas de historietas, cobra vida. Por eso, cuando Rubén es Misterix, cambia de actitud. Ya no es el niño tímido de las escenas pertenecientes al plano de la realidad, el pequeño flacucho de anteojos, sino un personaje más erguido y con voz de radioteatro, es decir, con el tono solemne y grandilocuente con el que Gociol y Rosemberg (2003) describían al personaje de Misterix en la época de Campani y Ongaro. En este sentido, el mundo de la imaginación permite cumplir los deseos frustrados en la realidad. Así lo describe Doris Day, personaje del plano imaginario: "Tu vista de lince, tu postura erecta y la elegancia de tu traje Braudo" (Kartun, 1993: 66). Es decir, cuando encarna a Misterix, reúne exactamente las características opuestas a las del Rubén cotidiano del plano real. Dice Dubatti:

> Variable objetiva y subjetiva se plantean en fricción, confrontación, alteración e inestabilidad para generar el efecto de expresión del sujeto, que plantea percepciones, vías, conceptos alternativos a los aceptados por la doxa compartida en la experiencia objetivista.
> La visión subjetiva del expresionismo suele caracterizarse por su intensidad desbordante, que contrasta con la regularidad y medianía controlada de la vida cotidiana, y por su desequilibrio, su inadaptación, su rechazo de la variable objetivista. La visión subjetiva no busca una justificación en órdenes externos al sujeto (como la ciencia); el sujeto –su visión, sus creencias, su verdad- es su

3 Comillas y cursivas en el original.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> propia autoridad de referencia (...) el expresionismo es contestatario al realismo (una poética de plena vigencia en el siglo XX y XXI, aunque ya no hegemónica), en consecuencia solo es comprensible en su diálogo contrastante con la experiencia objetivista, y perdura porque esta también perdura (Dubatti, 2009: 127-128).

María Victoria Taborelli advierte los procedimientos expresionistas en *Chau Misterix* no solo en su estructura interna y en lo que se refiere al personaje, sino también en el vínculo del autor con el universo creado, es decir, el procedimiento se explicita como originario en la propia constitución de la obra, en tanto se trata de una "búsqueda introspectiva de imágenes con valor poético en el universo personal del autor" (2014: 2). Desde esta perspectiva, el autor trabaja sobre las imágenes inaprensibles de su pasado y crea una 'obra-recuerdo'.

Al hacer ostensible el contexto de producción del texto –plena dictadura militar–, Taborelli lee en el recurso expresionista un modo de devolverle al sujeto –autor y personaje– su capacidad de decir, confrontar y expresarse. Esta capacidad, inserta en un marco de opresión y censura, adquiere una dimensión política: "el expresionismo permite una vía de acceso para generar el cuestionamiento de la validez del pensamiento autoritario que se impone como una matriz objetiva y avasalla, hasta hacer desaparecer, a los sujetos" (Taborelli, 2014: 3).

Coincidimos con Taborelli y, de hecho, su hipótesis contribuye con nuestra posición acerca de que el quiebre con la 'dramaturgia de urgencia' del período precedente es contundente, pero no por ello implica un abandono del posicionamiento político. Por el contrario, en el caso particular de *Chau Misterix*, si bien no hay un referente político explícito, sí sobresale una visión que privilegia la imaginación en rechazo de la realidad. Ante la inevitable incapacidad de la manifestación política concreta en un período en que se pone en juego la propia vida, la imaginación y la subjetividad –la lectura, la historieta, el recuerdo, la literatura, el teatro– parecen ser no solo el único refugio posible para la supervivencia, sino también el único medio de lucha al alcance de un creador que decidió quedarse en Argentina, pero que es plenamente consciente de las desapariciones y los exilios de la gran mayoría de sus colegas, muchos de ellos antiguos compañeros de militancia.

Como resultado del empleo de recursos expresionistas, los personajes tienen una doble identidad: la real y la imaginaria, atravesada por los deseos de Rubén en yuxtaposición con su lectura de la saga de Misterix. Así, Doris Day "es en realidad Miriam, el amor secreto de Rubén" (Kartun, 1993: 40).

En la circunstancia particular en la que se encuentran los personajes, esto es, en el límite entre el abandono de la infancia y el comienzo de la pubertad, la iniciación sexual es un tópico de relevancia. Por ello, cuando Rubén se convierte en Misterix las mujeres lo desean y él se da el lujo de rechazarlas: "Doris Day –¡Ayyy Misterix cómo te necesitamos... ven... ven... vayamos a algún

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

lugar solitario a hacernos cositas! Misterix –(*Altivo*.) Después... en la terraza... ahora me tengo que ir a comer...” (Kartun, 1993: 40)[4].

La mezcla entre solemnidad y grandilocuencia del discurso de Misterix y la adaptación que de ello hace Rubén producen un cruce de registros que genera humor; allí se destaca la yuxtaposición entre el uso del tú –inapropiado para el contexto argentino, por lo que suena artificial– y coloquialismos porteños, como se vislumbra en los siguientes ejemplos: “Misterix –No necesito nada de ti... ¡Boluda de miércoles!” o “Misterix –Viste tú como volví...” (Kartun, 1993: 44 y 63).

Del mismo modo, el cruce entre la inocencia de la niñez y los descubrimientos de la adolescencia generan también una sensación humorística permanente que experimentan los espectadores, pero no los personajes:

> Chiche – (*Vuelve a dudar.*) ¿Pero avivado avivado, estás?
> Rubén – (*Temiendo meter la pata.*) ¿De lo de meterla y eso...?
> Chiche – Sí.
> Rubén – Mi primo Lalo tiene un libro, que me lo mostró y todo...
> Chiche – Los libros no hablan de esas cosas...
> Rubén – Este sí... todo te dice...
> Chiche – ¿Tiene fotos...?
> Rubén – Sí.
> Chiche – ¿Chanchas?
> Rubén – (*Dudando*.) Y... bastante. De medicina era. Hay una lámina del cuerpo humano, como la del colegio pero con todo lo de abajo, y ahí dice...
> Chiche – (*Entusiasmado*.) ¿De meterla...?
> Rubén – Todo lo dice... pero más del coito en la “fagina”.
> Chiche – (*No comprende*.) Ah... de eso también, una vez me dijeron...
> Rubén – Mi primo una vez la metió... ¿La Miriam se la deja meter...?
> Chiche – Y... no sé... (*Entusiasmado con lo anterior*.) ¿Y a tu primo ya le salta...?
> Rubén – Sí, pero poco...
> Chiche – (*Sabihondo*.) Entonces no alcanza. Si no juntás dos cucharadas, la mujer no queda “premiada”... con más de dos sí (...)
> Rubén – (*Apremiante y temeroso*.) ¿Y la Miriam con vos se dejó...?
> Chiche – Conmigo no, pero a mí me dijeron. (...)
> Chiche – En una de esas le dieron geniol con cocacola y no se pudo aguantar las ganas. “Fiebre interina” les da... si no se la meten se muere rabiosa (...)
> Misterix – (*Apoyando su mano sobre la frente de Doris Day*.) ¡Lo que me temía! ¡Esta puerca tiene como cuarenta grados de fiebre interina...! (...)
> Riley – ¡La muy chancha ha andado por ahí tomando geniol con cocacola!
> Doris Day – (*Se destapa la cara. De su boca brota espuma.*) ¡Sí! ¡Sí! ¡Es verdad! ¡Me gusta! ¡Me dejo! (*Se arranca la ropa, tiembla y sigue largando espuma.*) (...) ¡No me dejes morir así, Misterix! (*Lo abraza.*) ¡Metémela para salvarme! (...) (*Ruega de rodillas*) ¡Una vez y nada más...! ¡Media cucharada, aunque sea! (Se arranca

4 Cursivas en el original.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> la ropa. Una grotesca provocación. La imagen ingenua que Rubén tiene de lo erótico.) ¡Coito en la fagina que me muero rabiosa! (Kartun, 1993: 49-50 y 53-54)[5].

A partir de los ejemplos seleccionados, puede advertirse cómo en *Chau Misterix* aparecen en germen elementos centrales que definirán la poética de Kartun. Nos referimos no solo al empleo del intertexto popular, sino también al humor y a la irreverencia sobre tópicos sexuales. En la obra kartuniana asumida como un todo, el tópico de la sexualidad, atravesado por el humor, resulta una marca distintiva, como si el teatro permitiera liberar la pulsión sexual inherente a todo ser humano y, en la mayoría de los casos, reprimida por los marcos sociales y culturales en los que los sujetos interactúan.

En el caso puntual de *Chau Misterix*, durante el lapso en que el personaje está convertido en superhéroe, se despliegan todos sus deseos sin represiones, en un tono que, por exagerado, resulta jocoso. Incluso, como el marionetista del resto de los personajes, si la "actuación" de uno de ellos no le convence, Rubén exige sus modificaciones: "Misterix – (*Insatisfecho con el final.*) ¡No! (*Doris Day vuelve rápidamente al lugar anterior. Los tres repiten la expulsión.*)" (Kartun, 1993: 54). Ahí reside el doble poder de la imaginación. No solo en el hecho de poder poner a funcionar en el plano de la fantasía los deseos, sueños o frustraciones, sino también en la posibilidad de modificar aquello que disgusta: las fallas, los errores, las equivocaciones. La realidad, en cambio, no permite correcciones.

La voz chillona y en *off* de la madre representa el mundo externo que irrumpe subrepticiamente en el mundo interno de Rubén. Es esa voz la que interrumpe las fantasías del niño y establece las idas y vueltas entre los dos planos. Incluso, ante el rechazo de los mandatos maternos, en el plano de la fantasía, Misterix se suicida (fiel al tono melodramático, finalmente resucita), y la madre y el padre se arrepienten, desgarrados de dolor, de todos los supuestos sufrimientos causados en el niño; en especial, del disfraz de gaitero asturiano que le hacen vestir en la fiesta de carnaval, que lo pone en ridículo frente a Miriam, a quien ya le había prometido lucir "los largos", es decir, llevar un traje de los que llevan los hombres mayores. La vestimenta oficia, así, como marca de pasaje –traumático, en este caso– hacia la adultez.

Toda la escena del suicidio cobra matices hiperbólicos y melodramáticos que producen humor como consecuencia del cruce entre el tono grandilocuente y las inofensivas y, por ello, irrisorias culpas de quienes, aparentemente, provocaron la drástica decisión: una madre que le niega el uso de los pantalones largos o una maestra particular que da muchos deberes y pone insuficientes. Las mujeres, otra vez, colapsan ante la pérdida de Misterix: "¡Mi vida sin él no tiene sentido...! ¡Fui y me hice monja del Sagrado Corazón! (...) ¡Todas estábamos enamoradas de él! Sólo a él le hubiera entregado yo mi telita... (...) Adiós... me voy a curar la lepra a los negros del África... me interno

5 Cursivas y comillas en el original.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

en la selva virgen para no volver…" (Kartun, 1993: 62-63). Rubén sueña con la grandilocuencia que aprendió en la lectura de historietas. De esta forma, el mundo de la imaginación provee, además, la posibilidad de la existencia de un universo –ficticio, pero que se vuelve real en la mente del niño– que se distancia rotundamente de la monotonía y simplicidad que ofrece el día a día de la realidad cotidiana.

Las conversaciones de los niños de *Chau Misterix* evidencian creencias populares –como los efectos producidos por la mezcla del Geniol con la Coca Cola– que dan cuenta, simultáneamente, tanto de la operación memorística del dramaturgo como de un imaginario de época. En este sentido, la mención explícita de marcas de productos de época –algunas de las cuales han trascendido hasta nuestros días– produce una atmósfera que convoca a ese pasado: el "Toddy" (Kartun 1993: 56), la gaseosa de industria nacional "bidú" (Kartun, 1993: 73) o la tienda "Braudo" (Kartun, 1993: 57), muy popular por aquellos años, pues vendía trajes para hombres con dos pantalones, por lo que era habitual el humor gráfico a partir de la peculiaridad de sus publicidades. Por otro lado, tanto la música como la mención de ciertos personajes de la época contribuyen en el mismo sentido: Borocotó, los "Globertroter" (Kartun, 1993: 45), la orquesta de Pérez Prado, Bill Halley y sus cometas, el trío "Los Panchos" (Kartun, 1993: 64 y 65), Billy Cafaro, los TNT (rock uruguayo de moda en la época), D´Arienzo (tango) (Kartun, 1993: 72), la chica de la propaganda de los corpiños Virtus (Kartun, 1993: 70) o Gina Lollobrigida y Marilyn Monroe (Kartun, 1993: 68), convertidas en personajes con los que Rubén explora sus fantasías sexuales. Lo mismo ocurre con Nélida Roca, famosa vedette de la revista porteña, o Grace de Mónaco (Kartun, 1993: 70), en alusión a la actriz estadounidense Grace Kelly, estrella de Hollywood hasta transformarse, a los 26 años, en princesa de Mónaco, al contraer matrimonio con el príncipe Raniero III.

Como queda de manifiesto, son todos elementos o personajes provenientes de la cultura popular. Incluso, se mencionan nombres de canciones famosas en aquellos años, lo que conformaría la banda sonora de la obra, que conduciría al espectador auditivamente hacia ese pasado reconstruido. Asimismo, en el tercer acto, los hechos que se suceden durante la fiesta de carnaval dan cuenta de una celebración de tipo popular en un club barrial, en una época en la que las personas debían habituarse a los contratiempos provocados por los cortes de luz, producto del calor del verano. Es decir, todas las piezas del rompecabezas tienden a presentar una estampa de época, de origen popular, en el contexto particular de un barrio del Gran Buenos Aires, puntualmente: San Andrés, en el partido de General San Martín.

Hacia el final del segundo acto, en relación con un tópico que se presenta desde el principio de la pieza referido a la posibilidad de ver el eclipse, Rubén pronuncia un parlamento de cierre que pareciera cifrar, metafóricamente, una alusión oblicua al contexto de producción de la obra:

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Rubén- (*Mirando el cielo.*) Es la luna... aparece en el medio del día y se pone adelante del sol. (*La escena se va oscureciendo. Las sábanas se agitan con más fuerza.*)... y no se puede hacer nada... aunque uno quiera la luz, viene la sombra y la tapa... y no se puede hacer nada... nada... solamente ver cómo la sombra tapa todo, y cerrar los ojos... y saber que la luz ya no está... ni siquiera mirarla irse se puede, porque te quedás ciego... no podés hacer nada, solamente cerrar los ojos. Cerrar los ojos que es como quedarte ciego pero de mentira (...) (Kartun, 1993: 72).

El día que repentinamente se vuelve noche, la reiteración de la imposibilidad de hacer algo al respecto, la insistencia en la oposición entre la luz y la sombra, y la postulación de que la única opción viable es cerrar los ojos, quedarse ciego pero de mentira, leído en correlación con el uso del procedimiento expresionista como rechazo de la realidad, indudablemente da cuenta de ciertos vestigios que Kartun ha incorporado de manera solapada en alusión al contexto dictatorial en el que fue escrito y escenificado el texto por primera vez. Es decir, Kartun abandona la preeminencia de lo militante, cambia el orden de los factores al no crear desde ideas preconcebidas, pero no por ello renuncia a aquella visión socialista de izquierda que incorporó en sus años de juventud. Por eso, incluso esta obra, que en una lectura superficial pareciera ser simplemente un juego con el pasado autobiográfico del autor, sin ningún tipo de referencia política explícita, contiene en germen no solo una serie de elementos que definirán a lo largo del tiempo la poética kartuniana (el humor, el intertexto popular, el tópico de la sexualidad), sino también indicios que permiten leerla como un pasaje necesario hacia ese tipo particular de teatro político en el que finalmente el dramaturgo-director se instala a partir de *El Niño Argentino* (2006). Algo similar ocurre con las dos obras posteriores (*Cumbia morena cumbia* y *La casita de los viejos*), solo que el hecho de que ambas piezas hayan sido producidas para el marco de Teatro Abierto les otorga desde el vamos una intencionalidad política con la que *Chau Misterix* no cuenta. Es decir, la pertenencia a ese ciclo anticipa formas de percepción y de lectura previas al conocimiento de las obras, lo que provoca que sean leídas, necesariamente, en clave política.

La obra finaliza con una visión desencantada, en la que los antihéroes del comienzo, Titi y Rubén, a pesar de ser los ganadores del concurso de disfraces, sienten la angustia ante la experimentación de sus mayores frustraciones. El abandono de la niñez se cifra en el sufrimiento que implica para Titi su primera menstruación pero también en la indiferencia y los amores no correspondidos, lo que les hace perder la visión ingenua de la vida y, por ello, el abandono de la ilusión. Ese pasaje, ese tránsito hacia una etapa de mayor escepticismo, se simboliza con la despedida del superhéroe sintetizada en el título de la pieza.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Bibliografía

Dubatti, Jorge. 2014. "*Chau Misterix* y la 'trilogía de San Andrés'", en Kartun, Mauricio. 2014. *Chau Misterix*. Buenos Aires, Corregidor. Pp. 23-39.

Gociol, Judith – Diego Rosemberg. 2003. *La historieta argentina. Una historia.* Buenos Aires, De La Flor.

Kartun, Mauricio. 1983. "Chau Misterix", en Díaz, Gabriel – Mauricio Kartun – Eduardo Pogoriles – Víctor Winer. *4 Autores. Teatro. Con el otro. Chau Misterix. Agonía para soñadores. Buena presencia.* 1983. Buenos Aires, Talleres EDIGRAF S.A.

———. 1989. *Chau Misterix.* Buenos Aires, Torres Agüero editor.

———. 1993. *Teatro. Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia morena cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo.* Buenos Aires, Corregidor.

———. 2006. *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea.* Buenos Aires, Losada.

———. 2011. *Chau Misterix, Como un puñal en las carnes, La suerte de la fea*. Buenos Aires, Colihue.

———. 2014. *Chau Misterix.* Buenos Aires, Corregidor.

Monti, Ricardo. 1983. "Prólogo", en Díaz, Gabriel – Mauricio Kartun – Eduardo Pogoriles – Víctor Winer. *4 Autores. Teatro. Con el otro. Chau Misterix. Agonía para soñadores. Buena presencia. 4 Autores. Teatro.* 1983. Buenos Aires, Talleres EDIGRAF S.A. Pp. 9-11.

Roffo, Analía. 1987. "El autor", en Kartun, Mauricio, 1987. *Pericones*. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín. Volumen 19 de la colección de obras representadas en el TMGSM: 9-15.

Sasturain, Juan. 2008. "Misterix, el hombre más fuerte", en *Página/12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-115527-2008-11-24.html

Taborelli, María Victoria. 2014. "Aproximaciones a la dramaturgia de *Chau Misterix* de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada", en *La revista del CCC*, 2014, 21. Recuperado de http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=505

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

Despierto, de Ignacio Sánchez Mestre: el teatro como sueño libertador

Mariana Gardey (IAE-UBA/UNICEN)
gardeymariana@gmail.com

> Fue muy digno amar con los amantes, sentir con ellos el beso. La propia experiencia recorrió la vida en el drama como si fuera un caminante. Completamente fascinado por lo ajeno, conmovido por lo interpretado, extasiado por lo representado, me sentí conducido a las alturas y libre, por encima de muchas cosas reales que tomaba demasiado en serio y miraba fijamente, y ahora me reía de lo que mi amargura había provocado. ¿Quién no ha sentido un desagrado ocasional hacia sí mismo torturándose porque su propio ser lo oprimía en exceso y añoraba partir hacia costas más luminosas y generosas? Por eso alabo el teatro. La fantasía nos salva, el sueño es nuestro libertador (Walser, 1985).

Escrita por Ignacio Sánchez Mestre (San Juan, 1982) entre 2013 y 2014, *Despierto* fue estrenada el 26 de agosto de 2016 en el Beckett Teatro de la ciudad de Buenos Aires, con la actuación de Juan Barberini (Jota), Iar Said (Esteban) y Violeta Urtizberea (Mora). En un claro de un bosque, durante la noche, Jota (un joven, supuestamente argentino), Esteban (un gran oso) y Mora (una joven mejicana)[1] se conocen, se quieren, sufren y se alegran; ese encuentro cambiará sus vidas. "No arranco con demasiadas decisiones tomadas de antemano. Me gusta estar perdido cuando empiezo a escribir, dejarme llevar por un impulso y descubrir con el tiempo la obra, de a poco empezar a entenderla" (Sánchez Mestre, como se cita en Lingineti, 2016: https://goo.gl/SauUjC) ha dicho sobre sus procesos de escritura. Este es un breve análisis de algunos aspectos del texto dramático puesto en diálogo con el pensamiento de su autor y con *A confissão da leoa* (*La confesión de la leona,* 2012), novela de Mia Couto (Mozambique), y *De bichos e pessoas* (*De animales y personas*, 1954), crónicas de Clarice Lispector (Brasil).

Una de las fuentes que tomó muy libremente el dramaturgo para escribir *Despierto* es *A confissão da leoa*, de Mia Couto. En esta novela, los pobladores de Kulumani, aldea de Mozambique, son blanco de ataques mortales de leones provenientes de la sabana. La alarma llega a la capital del país, y un experimentado cazador, Arcanjo Baleiro, es enviado a la región. Pero no bien llega, se ve enmarañado en un tejido de relaciones complejas y enigmá-

1 Sánchez Mestre vivió seis meses en México, y lo atrae su cultura.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

ticas, donde los hechos, las leyendas y los mitos se mezclan. Entre fuerzas desconocidas, "mágicas", en el sentido de verdaderas, los humanos y los animales se encuadran en una jerarquía de fuerzas necesarias para la vida y pasible de ser manipulada apenas por el hombre. Mariamar, hija de la pareja protagonista, representa el mito fundacional del pueblo macondés (etnia banta), y es un símbolo de la nación mozambiqueña en construcción, condenada a no hablar, no pensar, no soñar y no tener su propia historia. Según un proverbio senegalés: "El verdadero nombre de la mujer es 'Sí'. Alguien manda: 'No vas'. Y ella dice: 'Me quedo'. Alguien ordena: 'No hables'. Y ella permanecerá callada. Alguien comanda: 'No hagas'. Y ella responde: 'Renuncio'" (Couto, 2012). Cuando Mariamar se cruza por primera vez con una leona, cree que está viendo a su hermana muerta –una de las víctimas de los ataques felinos–, quien justamente se llamaba Silência.

Pero, coincidiendo con Mora, dice Mariamar en *A confissão da leoa*:

> Solo los humanos saben del silencio. Para los demás animales, el mundo nunca está callado y hasta el crecer de los pastos y el abrirse de los pétalos hacen un enorme barullo. En el bosque, los animales viven del oído. Era lo que mi padre, en aquel momento, envidiaba: ser un animal. Y, lejos de los humanos, regresar a su refugio, dormirse sin pena ni culpa (Couto, 2012: 11).[2]

Sánchez Mestre se sintió atraído por este aire de familia compartido por humanos y animales al que aluden ciertos pasajes de la novela mencionada. Los que siguen son dos claros ejemplos: el epígrafe del capítulo 4, traducción libre que el escritor africano hace de un fragmento de "Caza de mariposas", de Walter Benjamin (relato incluido en *Infancia en Berlín hacia 1900*):

> Mi red de captura de mariposas está suspensa, solo espero que la mariposa me incite a través de sus retrocesos, de sus vacilaciones. Qué feliz sería si me pudiese disolver en luz y aire, solo intentando aproximarme y pudiendo dominarla. Entre mí y la presa, ahora, la vieja ley de la caza se instala: cuanto más, con todo mi ser, intento obedecer al animal, más me convierto, en cuerpo y alma, en mariposa. Cuanto más cerca estoy de cumplir el deseo de cazador, más esta mariposa gana la forma de la voluntad humana. En el final, es como si la captura fuese el precio que tengo que pagar para recuperar mi existencia humana. (...) Al regreso de la caza, el espíritu de la criatura condenada toma posesión del cazador (Couto, 2012: 33).

Y el encuentro entre Mariamar y la leona que da nombre a la novela:

> Y de pronto, ella está ahí: ¡la leona! Viene a beber en aquella suave margen del río. Me contempla sin miedo ni alborozo. Como si hace mucho me esperara, yergue la cabeza y me clava el fondo de su inquisitivo mirar. No hay tensión

2 Traducción propia.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> en su porte. Se diría que me reconoce. Más que eso: la leona me saluda, con respeto de hermana. Nos demoramos en esa mutua contemplación y, al poco tiempo, un religioso sentimiento de armonía se instala en mí. Saciada la sed, la leona se estira como si quisiese que otro cuerpo le saliese del cuerpo. Después, se va retirando lentamente, balanceando la cola como un péndulo felpudo, cada paso una caricia sobre la superficie de la tierra. (...) Una vez más, la leona vuelve a demorar en mí su mirada y, después, ronda en círculo antes de desaparecer (Couto, 2012: 30).

La acción de *Despierto* muestra la convivencia accidental de Jota y Esteban en medio del bosque. Su relación es tan estrecha y la sensibilidad de Esteban está tan ligada a la de Jota que el oso presiente y siente las dificultades del humano y permanece a su lado, esperando. Para Clarice Lispector, las relaciones entre hombre y animal son singulares, no sustituibles por ninguna otra; quien no convive con un animal carece de cierto tipo de intuición del mundo vivo; quien evita la visión de un animal tiene miedo de sí mismo.[3] Hasta ese claro verde, llega Mora, *outsider* que se integra afectivamente al dúo previo, con lo cual modifica el devenir de los acontecimientos. Mora le transmite a Jota su propia energía vital; algo pasa entre los jóvenes: se enamoran. Ahora alguna cosa va a cambiar. Esteban decide separarse de la pareja humana para ir en busca de otros osos. Tanto el espacio como el tiempo son indeterminados: no sabemos la ubicación del claro del bosque inundado de luna, de dónde viene Mora, ni adónde irá el oso; el tiempo se demora en una clara y estrellada "noche eterna" imposible de fechar o medir, en una espera continua de un pasaje, del sol, de calor humano. Al fin, el cielo se ablanda.

Esa "noche eterna" de la que habla Mora se emparienta con una leyenda de Kulumani que Hanifa, madre de Mariamar, les contaba a sus hijos para dormirlos:

> Antiguamente, no había sino noche. Y Dios apacentaba las estrellas en el cielo. Cuando les daba más alimento ellas engordaban y su panza se atestaba de luz. En ese tiempo, todas las estrellas comían, todas resplandecían de igual alegría. Los días aún no habían nacido y, por eso, el Tiempo caminaba con una pierna sola. ¡Y todo era tan lento en el infinito cielo! Hasta que, en el rebaño del pastor, nació una estrella con ambición de ser mayor que todas las otras. Esa estrella se llamaba Sol y enseguida se apropió de los pastos celestiales, expulsando lejos a las otras estrellas que comenzaron a debilitarse. Por primera vez hubo estrellas que penaron y, flaquitas, fueron engullidas por lo oscuro. Más y más el sol ostentaba grandeza, vanidoso de sus dominios y de su nombre tan masculino. Él, entonces, se intituló patrón de todos los astros, asumiendo arrogancias de centro del Universo. No tardó en proclamar que él había engendrado a Dios. Lo que sucedió, en verdad, es que, con el sol, así soberano e inmenso, había nacido el Día. La Noche solo se atrevía a aproximarse cuando el sol, ya cansado, se iba

3 Clarice Lispector, "Bichos (I)", en *Crônicas para jovens: de bichos e pessoas*, 1954: 18. Traducción propia.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

> a acostar. Con el día, los hombres se olvidaron de los tiempos infinitos en que todas las estrellas brillaban de igual felicidad. Y olvidaron la lección de la Noche, que siempre había sido reina sin tener que reinar nunca (Couto, 2012: 16).

En *Despierto* Mestre invierte esta axiologización de la noche y el día: la noche, valorada positivamente en la novela de Couto, se vuelve disfórica, y el día pasa a ser eufórico.

El recorrido pasional de los personajes, en especial el de Jota con sus conflictos interiores, estructura la obra.[4] En el 'sistema de humanos', Jota[5] piensa mucho, es sensible y contemplativo, se aletarga, sufre, llora, tiene miedo; le enseña a hablar a Esteban. Mora piensa menos y actúa más, gusta de escribir y del silencio; se anima a besar a Jota y lo saca de su estancamiento; los objetos que porta remiten a la escritura (cuaderno, lapicera) y al viaje (equipo de campamento, fruta). El sistema animal está representado por Esteban, un oso imponente que unas veces parece un niño pequeño aprendiendo a hablar; otras, una tierna mascota, y por momentos le brota violencia en su enojo con los humanos que lo rodean. Esteban le teme al fuego porque ha perdido a su familia en un incendio, y Jota hace las veces de su "papá"; tiene gestos (asentir y negar con la cabeza) propios de humanos, y rituales (caminar en círculo) comunes en animales, como la leona de la novela de Couto. Lispector define al animal como un ser vivo no humano que tiene nuestros mismos instintos, más libres e indomables; también sueña, y ama sin restricciones (1954). Jota ha educado a Esteban a su imagen y semejanza, humanizándolo: conversa con él y le presta sus propias características, pero el joven necesita del contacto con otros humanos. Mora también busca compañía de su misma especie y, cuando se enamora de Jota, el día, que no venía, que era imposible, viene. Esteban comprende que ya no es imprescindible para Jota, y, siguiendo su instinto imperativo, se va lejos para formar "sistema" con otros osos. Parafraseando a Lispector, podría decirse que los humanos no podemos ser curados de ser humanos y los osos de ser osos: tanto el ser humano como el oso tienen miserias y grandezas inherentes a su propia especie (1954). Y hay que dejar que el otro sea.

Lo fantástico[6] permite que un oso hable, que haya una cama pequeña[7] en un claro del bosque, que la noche esté "rara". Sánchez Mestre quiso desligarse del "peso" de que todo debe tener un sentido o un porqué, confiando en la lógica interna del género, que se asocia, además, a la libertad de imaginación y al poder de los sueños[8] (donde todo puede suceder y cambiar) como me-

4 Algo similar sucede en *Demo*, otra obra de Sánchez Mestre, donde también se hace foco en el estado anímico del protagonista, Lucas.
5 En *Demo*, Lucas habla de uno de sus amigos y compañeros de banda musical, que también se apoda Jota.
6 La ausencia de explicaciones racionales diferencia a *Despierto* de obras anteriores como *Demo* (realista) o *Lunes abierto* (con rasgos de policial y de ciencia ficción).
7 Su tamaño resulta inadecuado para Jota, que ya no es un niño y es alto. Esta cama infantil remite metonímicamente a una casita, un lugar protegido que hay que abandonar para crecer.
8 Los sueños aparecen también de distinta manera en *Demo* (Lucas y Paula se cuentan e interpretan sueños raros) y en *Lunes abierto* (los sueños del protagonista son el motor de la acción).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

canismo de escritura. El humor del texto está ligado sobre todo a los juegos verbales que surgen del aprendizaje del idioma por Esteban mediante la repetición, memorización y asociación de palabras y frases, a su conocimiento limitado de los números ("Uno, dos, tres, listo"), a su modo de suplir su falta de léxico ("Se comieron": se dieron un beso) y a la incertidumbre de si el oso entiende lo que está diciendo o acierta las respuestas por casualidad. Suele ser cómica la diferente manera de nombrar lo mismo del castellano argentino y el mejicano (*bosque/campiña*; *vergüenza/pena*); y el habla de Mora, que mezcla el mejicano "culto" con palabras populares ("está cagado", "güey", "la neta condensada", "achicopalado"), inventa conceptos ("noche eterna") y cambia las denominaciones según su capricho ("campiña" por "bosque"). El lenguaje poético, con sus figuras del discurso, se hace notar en el flujo de los sentimientos, ya que Sánchez Mestre descubrió, junto a su maestro de dramaturgia Ariel Farace, que el teatro puede ser "una poesía muy personal" (2016: https://goo.gl/SauUjC) y tomar la forma que necesite. Hay momentos llenos del mayor silencio que permiten distender, emocionar, sonreír y pensar nuestros propios deseos; y todo forma parte de un todo, de un misterio.

La perspectiva de los personajes y de la trama lleva a que, en la oposición de dos series: noche, oscuridad, quietud, pensar, vacío de lo humano, soledad, miedo, tristeza, llanto, grito en contraste con día, sol, movimiento, hacer, contacto con lo humano, compañía, confianza, alegría, abrazo, beso, termine prevaleciendo la segunda. La actitud vital propuesta por el texto es la de estar "despierto"[9] porque "es bueno crecer". "Hay que seguir", "la vida es movimiento" y, para el dramaturgo, merece alguna celebración, aunque no sepamos qué somos ni para qué estamos aquí. No solo en los sueños nocturnos podemos "invertir cielo y tierra", como quiere Esteban; tener confianza en nuestros sueños-deseos nos empuja a actuar para hacerlos realidad, como le sucede a Leo en *Lunes abierto*. Si bien el desenlace de *Despierto* se ve entristecido por la separación, esta es un paso adelante para seguir creciendo sin perder la propia identidad. "Yo no humanizo a los animales, creo que es una ofensa -hay que respetar su naturaleza-, soy yo la que me animalizo. No es difícil, viene simplemente, es solo no luchar contra, es solo entregarse" (Lispector, 1954: 19)[10]. El "hasta siempre" de la despedida sugiere que la unión afectiva permanecerá. "Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa" (Lispector, 1954: 11), dice Lispector en "Como tratar o que se tem", y cita Ariel Farace en *Luisa se estrella contra su casa*. En la crónica de Clarice, ese ser es un caballo negro y lustroso que, a pesar de ser enteramente salvaje, tiene por eso una dulzura primera de quien no tiene miedo. Salvaje y suave, Esteban habitará de ahora en más dentro de Jota, de Mora y de nosotros, y, cuando el oso gruña, pensaremos que estamos gruñendo de placer o de cólera.

9 El dramaturgo ha hecho notar que "el nombre de esta obra, *Despierto*, es casi sin querer una mezcla de *Demo* y *Lunes abierto*" (Sánchez Mestre, 2016: https://goo.gl/SauUjC).
10 Traducción propia.

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En "Refúgio" (1954: 105-106), Lispector habla de una "imagen muy buena", su "visión-refugio": ella está bordando en un claro verde del bosque, oscuro, húmedo, rodeado de árboles. Sentada en la tierra, la acompañan un león amarillo sentado y muchas mariposas que vuelan calladas. Las horas pasan como muchos años. El león tiene manchas, pero son para que se vea que él es amarillo. Lo bueno de esa imagen es la penumbra. Solo existe una amenaza: saber que fuera de allí está perdida, porque ni siquiera será un bosque (que conoce de antemano, por amor); será un campo vacío (que conoce de antemano, a través del miedo), que la hará ir de un lado a otro sin encontrar un animal para ella. Deja de lado su aprensión, suspira para rehacerse y se queda disfrutando su intimidad con el león y las mariposas. Ninguno de ellos piensa. Ella tiene manchas azules y verdes, solo para que estas muestren que no es azul ni verde. Allí está muy bien, contenta, y no quiere saber por qué. Es su lugar de paz. En *Despierto* y a través de Mora, Ignacio Sánchez Mestre parece estar haciendo una invitación distinta: que Jota y Esteban, y también nosotros, salgamos de nuestro refugio conocido de amor y nos animemos a la intemperie, al campo vacío, donde, superando el miedo, podemos volar hacia otro refugio, es decir, nuestro ser, ligado al sentir, al tocar; porque, como afirma Lispector, somos lo que no somos. Esta identidad en movimiento asusta, pero vale la pena, aunque duela. El autor de *Despierto* podría hacer suyas estas palabras de Mia Couto: "En el cruce de esa frontera de sombra escuché voces que filtraron el sol. Otras fueron alas en mi vuelo de escribir. A unas y otras dedico este deseo de contar y de inventar" (1986: 12).

Bibliografía

Couto, Mia. 2012. *A confissão da leoa*. São Paulo, Companhia das Letras.

———. 1986. *Vozes anoitecidas*. Lisboa, Editorial Caminho.

Gardey, Mariana. 2016. "Entrevista a Ignacio Sánchez Mestre sobre *Despierto*". Villa Crespo, Buenos Aires, 12/12 (sin publicar).

Lingenti, Alejandro. 2016. "Ignacio Sánchez Mestre habla de *Despierto*, su nueva obra". En *Los InRocks*. Recuperado de https://losinrocks.com/ignacio-s%C3%A1nchez-mestre-habla-de-despierto-su-nueva-obra-ab4093858bf0

Lispector, Clarice. 1954. *Crônicas para jovens: de bichos e pessoas*. Río de Janeiro, Rocco Digital.

Sánchez Mestre, Ignacio. 2017. "Despierto", en Ricardo Dubatti (coord.). *Futuros contemporáneos. Novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Pp. 163-196.

Toop, David. 2016. *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires, Caja Negra.

Walser, Robert. 2012. *Sueños*. Buenos Aires, Siruela. P. 33 (edición digital) [1985].

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

13. Notas del Foro "El modelo patriarcal como paradoja: Galina Tolmacheva y el teatro independiente en Mendoza"

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

**Coordinación de Marina Sarale (INCIHUSA-CONICET Mza),
Ariana Lucía Gómez (FAD-UNCuyo),
Carolina Duarte (FAD-UNCuyo)
y Gabriela Tello D'Elia (FAD-UNCuyo)**

marina.sarale@gmail.com
arianagomez@yahoo.com.ar

Notas, síntesis del Foro

Las izquierdas y los machismos desde las ciencias sociales y, propiamente, desde los estudios de género, se posicionan como una relación que develar y problematizar. Por lo tanto, nos parece central comenzar a hacerlo también en los estudios del teatro y, particularmente, en los mitos fundacionales del teatro mendocino: Galina y el teatro independiente, coincidentes en su programa ético.

El teatro como acontecimiento desde una perspectiva de género nos obliga a repensar ese sistema ético y acrítico que hemos heredado como base del teatro mendocino en términos identitarios. Nos posicionamos epistemológicamente desde el análisis de los estudios de género para deconstruir el origen de las nostalgias y las ciegas adhesiones a la idea de que "todo tiempo pasado fue mejor", en tiempos de Galina, en tiempos del teatro independiente; aquellos discursos, aquellos roles, supusieron una moral exclusiva y patriarcal que pareció desteñida tras admiraciones, progresismos y métodos teatrales. Nos proponemos articularnos con una nueva cartografía del teatro nacional y mendocino, en particular, que sitúe y territorialice el fenómeno Galina y el modo particular del teatro independiente en Mendoza de los años 50.

Desde el grupo venimos trabajando desde lo que denominamos 'prácticas contemporáneas vinculadas al teatro' cuando observamos que se ha producido un quiebre entre los fundamentos que dieron nacimiento a una forma teatral o tramo académico y cómo la pérdida de la conciencia de esos fundamentos deforma la inquebrantable dialéctica entre ambos. Además, este quiebre es visualizado como una condena a esa forma (práctica teatral), a permanecer como técnica o repetición, tradición mecánica, y le quita el valor transformador social y cultural. Esperamos recrear, por lo tanto, esa dialéctica y promover el debate con los agentes del campo y de los otros campos o sistemas que con él interactúan en la sociedad: teatro de Mendoza, salud, universidad y reponer esa función transformadora en lo cultural y en lo social (educativo, médico, teatral).

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

En este sentido, y desde este posicionamiento, es que consideramos las fuentes que recuperan vida y obra de Galina Tolmacheva, así como también sus propios libros y, paralelamente, aquellos textos que elaboran la historia del teatro independiente en Mendoza. De este modo, intentamos reconstruir esta historia críticamente, y contrastarla con la idea de 'mito' y con las voces del pasado y el presente que se ocultan detrás de ella, haciendo foco, en este caso, sobre las mujeres.

Para comprender el fenómeno de lo independiente en Mendoza, indagamos en los orígenes del movimiento de teatro independiente en Buenos Aires, en los postulados de Barletta, en sus principios rectores hacia un arte que, al igual que Tolmacheva, sea refinado, de repertorio universal con contenido social, alejado de expresiones populares, como el sainete, y con un enemigo común: el teatro comercial y sus productores.

Observar en ese trayecto cómo los modos de trabajo dentro del teatro corrieron en paralelo a los movimientos feministas, y por acción u omisión en los nombres de la historia, en los temas de las obras, en los grandes ideales por conquistar, las mujeres quedaron relegadas a un segundo plano, salvo, entre algunas, Galina, considerada por su discípula Nina Cortese "un maestro".

Este paradojal juego de opuestos nos dejará en un callejón sin salida, pues el fuerte aporte ético de una Tolmacheva zarista será el mismo que defiendan los independientes identificados con los partidos comunista y socialista. En esta encrucijada, encontramos que poner en perspectiva de género estos cuestionamientos nos permite trascender los mitos y recuperar nombres y recorridos, memorias de otra historia posible.

Asimismo ponemos en tensión este ocultamiento para deconstruir el mito, con una breve historia del feminismo en la Argentina a través de Dora Barrancos, con la que hubieran podido tener que ver tanto Galina como el teatro independiente; sin embargo, ella, zarista, del ejército blanco, mutada en varón para luchar contra la izquierda bolchevique y el teatro independiente, progresista a través de un discurso social de izquierda machista, se posicionaron como un modelo patriarcal aún vigente.

Bibliografía

Barletta, Leónidas. 1961. *Manual del actor*. Buenos Aires, Ediciones del Teatro del Pueblo.

Barrancos, Dora. 2008. *Entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana.

Cantú Toscano, Mario. 2014. *La ciencia es Stanislavski. Una relectura desde sus influencias científicas* (1.ra ed.). México, Paso de Gato.

Cortese, Nina. 1998. *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Navarrete, José. 1984. "El teatro mendocino en el período 1960-1984". En *Actas de Primeras jornadas de investigación teatral en la Argentina* [Buenos Ai-

Buenos Aires, del 10 al 14 de mayo de 2017. ISBN 978-987-46419-2-2

res, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA, 265-283]. Buenos Aires, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.

———. 2007. "Mendoza (1939-1960)", en Pelletieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires, Galerna. Pp. 237-255.

Perales, Rosalina. 1989. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México, Grupo editorial Gaceta Sociedad Anónima.

Solari, Carla. 2012. *Stanislavsky en la obra del director, maestro y actor Miguel Guerberof*. Los Ángeles y California - U.S.A., y Buenos Aires - Argentina, Argus-a.

Stanislavski, Konstantin. 1994. *Ética y discplina. Método de acciones físicas (propedéutica del actor)*. Méxica, Grupo Editorial Gaceta S.A.

Tolmacheva, Galina. 1953. *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la "ética" de Stanislavsky*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

———. 1992. *Creadores del teatro moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Mendoza, Ediunc.

Wolf, Martín. 2009. "Galina Tolmacheva: el actor en el centro del acontecimiento". En Dubatti, Jorge (coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires, Colihue. Pp. 325-350.