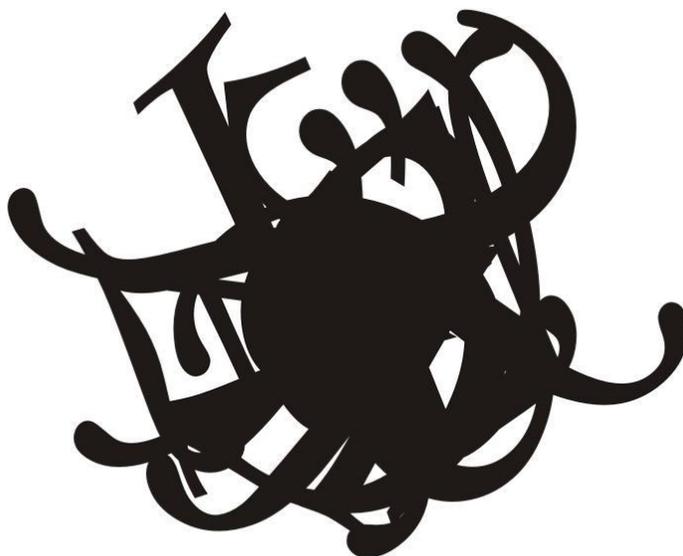


**VJORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**





Universidad Nacional del Comahue

**ACTAS
VJORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN
(En homenaje a Víctor Mayol 1948-2007)**

**Margarita A. Garrido
(DIRECTORA)**

educu
Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2014

V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: actas
Margarita A. Garrido (dir.)
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras

V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén /
dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad
Nacional del Comahue, 2014.
404 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-604-397-7

1. Investigación teatral. I. Garrido, Margarita, dir. III Título
CDD 792.07

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 09, 10 y 11 de octubre de 2013.

El volumen se estructura en dos secciones correspondientes a homenaje y ponencias. La mayoría de las ponencias han sido elaboradas por miembros del equipo de investigación que integran el proyecto: *La praxis teatral en Neuquén* (Universidad Nacional del Comahue 2013-2016).

Esta publicación cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2014 - educO - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Buenos Aires 1400 - (8300) Neuquén - Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educO**.



**AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE**

RECTORA
Prof. Teresa Petrona Vega

VICERRECTOR
Ing. Agr. Miguel Ángel Silva

SECRETARIA ACADÉMICA
Lic. Marina Barbabella

SECRETARIO DE CIENCIA Y TÉCNICA
Dr. Luis Alberto Bertani

SECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Lic. Víctor Retacco

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO
Dr. Pedro Antonio Barreiro

VICE DECANA
Dra. María Beatriz Gentile

SECRETARIA ACADÉMICA
Dra. Gabriela Espinosa

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Lic. Analía Laura Kreiter

SECRETARIO DE EXTENSIÓN
Lic. Marcos Daniel Muñoz

DPTO. DE LETRAS

DIRECTORA
Dra. Graciela Mayet

EDITORIAL DE LA UNCO

EDITOR RESPONSABLE
Luis Alberto Narbona

COMITÉ ORGANIZADOR

Proyecto de Investigación de la UNCo:
La praxis teatral en Neuquén
(2013-2016)

DIRECCIÓN

Margarita A. Garrido

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

INVESTIGADORES

Liam Boggan. Alba Burgos. Guillermo Haag. Inés Ibarra. Nora Mantelli
Lorena Pacheco. Marisa Reyes. Gloria Siracusa. Mauricio Tossi

EDICIÓN DE ACTAS

Margarita A. Garrido

DISEÑO DE WEB

Mario González - Liam Boggan
<http://www.dramaturgias.uncoma.edu.ar/>
<http://vocesenescena.blogspot.com/>

DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”

Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén
Secretaría de Cultura, Juventud y Deporte de Neuquén
Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén

ADHESIONES

AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral)
TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados)
Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano”
Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”
La Conrado Centro Cultural
ADUNC (Asociación de Docentes de la UNCo)

AUSPICIOS

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo

AVALES

Facultad de Humanidades
Departamento de Letras

PATROCINIO

Universidad Nacional del Comahue
Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCo

MIÉRCOLES 9

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DE PROGRAMAS (9.30 hs.)

APERTURA (10 hs.)

Palabras a cargo de Margarita Garrido

Autoridades invitadas:

UNCo. Honorable Legislatura de la Provincia del Neuquén. Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte. Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad. Instituto Nacional del Teatro. TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados). Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. La Conrado Centro Cultural

HOMENAJE A V. MAYOL (10.30 a 12 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

Una biografía teatral (M. Garrido)

V. Mayol y el Teatro del Bajo (C. Arcucci, L. Giustincich, R. Toscani)

V. Mayol y el Espacio de las Artes (R. Oxagaray)

V. Mayol y el Teatro del Histrión (R. Bruce)

V. Mayol. Semblanza de un amigo (O. Calafati)

Pensar a Víctor Mayol (R. Oxagaray)

Panelistas invitados/as:

A. Acosta, D. Álvarez, F. Aragón, Z. Ascheri, C. Barro, A. Cabrera, R. Castro, P. Di Lorenzo, R. Eggle, M. Elder, A. Figueira de Murphy, I. Figueroa, A. Finzi, A. Forestier, G. Gallinal, A. Jara, C. Lizasoain, D. Mansilla, J. Musotto, L. Sarmiento, M. Suárez, M. Willhuber, entre otros

PUBLICACIONES (12 a 13 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias (...) (En homenaje a H. L. Saccoccia y E. Valeri)

Palabras de P. Vaianella: *Biblioteca Teatral Hueney: una experiencia insospechada*

Invitados: Franco y Marcos Saccoccia. Grupo Hueney

(16 a 17.45 hs.)

(Coordinación: N. Mantelli)

La Conrado. Una historia de más de ocho décadas (K. Madsen Béjares)
Nacen la escuela y el elenco de títeres en los años 60 en el Neuquén (A. Burgos)

Títeres. Y algo más... (M. Garrido)

El teatro en la prensa norpatagónica (G. Fanese y S. Galardi)

Las transparencias del hielo (N. Mantelli)

Panelista invitada: E. Navarro

(18 a 20. hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

Semimontaje de personajes de Shakespeare (C. Encina y M. Ciuccio)
La muerte de lo uno: multiplicidad y rizoma en "Hamlet" (M. Ciuccio)

Puesta en escena de "Pasen y vean" (creación colectiva)

(Dir. de J. Santanera)

Experiencias de expectación (L. Vietri, C. Norro y S. Espinoza)

Panelistas invitados/as: F. Arriagada, R. Fratarelli, E. Picasso, D. Seage, C. Tandler

JUEVES 10

(9 a 10.45 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

La salida de Medea (A. Burgos)

Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual (P. Gabba)

El ritual del sacrificio en "Tan brutos" (M. Pallero)

El teatro. Desde las palabras a los cimientos (K. Madsen Béjares)

Panelistas invitadas: C. Arcucci, V. Fernández. Elenco Medibacha

(11 a 13 hs.)

(Coordinación: G. Siracusa)

Sangre y arena. "El Maruchito" de J. R. Rithner (...) (S. Fassanella)

El drama lorquiano se hace patagónico (G. Siracusa)

"Al pie de la teta" (S. Fanello). Presentación de obra

"El suicidio de la presidenta" (S. Fanello). Presentación de obra

(15 a 17.45 hs.)

(Coordinación: M. Reyes)

Cuerpo y voz en el trabajo actoral (P. Tabachnik y N. Pessolano)

Soñar, jugar, crear... Entrevista a Soledad Carmona (M. Garrido)

Como arcilla... Entrevista a Gustavo Torres (G. Haag)

Entrevista a Ramiro López Capobila (V. Capobila)

Panelistas invitados/as: R. López Capobila, S. Carmona, G. Torres

(18 a 20 hs.)

(Coordinación: L. Pacheco)

La máscara (L. Novelli Galván)

La máscara del tiempo (A. Burgos) Performance

El objeto escénico. El escenógrafo que investiga (M. Couto)

VIERNES 11

(9 a 10.45 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

En el viento de la comunidad teatral (M. Martínez Huenchuman)

¿Cómo es posible? (L. Cortez)

Lo que odio del amor (V. Frizan)

Huellas del teatro griego antiguo en la escena postmoderna (N. Dumigual)

Un acercamiento al teatro neuquino (L. Leocata)

Panelistas invitados/as: G. Liroy, L. Stepanchuc, P. Todero

(11 a 13 hs.)

(Coordinación: N. Mantelli)

Las pasiones se pasean (...): de la catarsis de "Poética" al oyente de "Retórica" (N. Mantelli)

Longino y lo sublime o sobre el éxtasis del espectador fulminado por un rayo (D. Scheck)

La contemplación de lo trágico en Aristóteles: sobre los alcances de "poner ante los ojos" (M. Castillo Merlo)

(15 a 17.45 hs.)

(Coordinación: A. Burgos)

Transformismo en Neuquén (A. Burgos)

El anfiteatro de Neuquén y los espacios escénicos (E. Picasso)

¿Qué es "Hamlet en el anfiteatro"? (J. Betancor)

Con el dedo en la llaga: "Tosco" de A. Finzi (P. Vaianella)

(18 a 20 hs.)

(Coordinación: M. Garrido)

El teatro y la memoria identitaria de los pueblos (B. Moreno)

Articulación entre arte y política: El caso del grupo de teatro mapuche El Katango (M. Álvarez)

Reconstrucción comunitaria de la historia teatral de Andacollo (M. Reyes)

Los silencios del arte (M. Garrido)

Panelistas invitados/as: Isidro Belver, Vilma Donoso, Juan Fuentes, Violeta Parra, Rodrigo Zalazar

CIERRE

Agradecemos a los familiares de V. Mayol:

Carmen Sánchez, Rosario Oxagaray y Diego Alberto Lamuedra Oxagaray

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Palabras preliminares (M. Garrido) p. 13

HOMENAJE A VÍCTOR MAYOL

Fragmentos de las entrevistas del libro: *La dramaturgia de Neuquén. Entrevistas. Homenaje a V. Mayol* (2014): A. Finzi, A. Figueira de Murphy, C. Arcucci, C. Lizasoain, R. Toscani, D. Mansilla, L. Giustincich, L. Sarmiento, M. Elder, R. Castro, A. Forestier, A. Acosta, C. Barro, R. Bruce, J. Musotto y R. Oxagaray. p. 19

Entrevista a Víctor Mayol (Archivo del grupo Metateatro) p. 23

Entrevista a Víctor Mayol (Archivo del grupo Teatro del Histrión) p. 35

Una biografía teatral (M. Garrido) p. 42

Víctor Mayol. Semblanza a un amigo (O. Calafati)..... p. 58

En recuerdo de Víctor Mayol. “Tupac Amaru” (...) (C. Baganem) p. 63

Pensar a Víctor Mayol (R. Oxagaray) p. 65

PONENCIAS

Biblioteca Teatral Hueney (...) (P. Vaianella) p. 69

La Conrado. (...) (K. Madsen Béjares) p. 73

Nacen la Escuela y el elenco de títeres (...) (A. Burgos) p. 83

Títeres. Y algo más... (M. Garrido) p. 92

El teatro en la prensa norpatagónica (G. Fanese y S. Galardi) p. 115

Las transparencias del hielo (N. Mantelli) p. 132

La muerte de lo uno: (...) (M. Ciuccio) p. 141

Experiencias de expectación (L. Vietri, C. Norro y S. Espinoza) p. 148

<i>La salida de Medea</i> (A. Burgos)	p. 157
<i>Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual</i> (P. Gabba)	p. 163
<i>El ritual del sacrificio en “Tan brutos”</i> (M. Pallero)	p. 171
<i>El teatro. Desde las palabras a los cimientos</i> (K. Madsen Bédjares)	p. 178
<i>Sangre y arena. “El Maruchito” de J. R. Rithner</i> (S. Fassanella)	p. 191
<i>El drama lorquiano se hace patagónico</i> (G. Siracusa)	p. 203
<i>Cuerpo y voz. La tarea del actor</i> (P. Tabachnik y N. Pessolano)	p. 217
<i>Sñar, jugar, crear.... Entrevista a S. Carmona</i> (M. Garrido)	p. 226
<i>Como arcilla... Entrevista a G. Torres</i> (G. Haag)	p. 237
<i>El objeto escénico. El escenógrafo que investiga</i> (M. Couto)	p. 248
<i>En el viento de la comunidad teatral</i> (M. Martínez Huenchuman)	p. 254
<i>¿Cómo es posible?</i> (L. Cortez)	p. 268
<i>Lo que odio del amor</i> (V. Frizan)	p. 285
<i>Huellas del teatro griego antiguo (...)</i> (N. Dumigual)	p. 295
<i>Un acercamiento al teatro neuquino</i> (L. Leocata)	p. 304
<i>La contemplación de lo trágico en Aristóteles</i> (M. Castillo Merlo)	p. 313
<i>¿Transformismo en Neuquén?</i> (A. Burgos)	p. 320
<i>El anfiteatro de Neuquén y los espacios escénicos</i> (E. Picasso)	p. 329
<i>¿Qué es “Hamlet en el anfiteatro”?</i> (J. Betancor)	p. 337
<i>Con el dedo en la llaga: “Tosco” de A. Finzi</i> (P. Vaianella)	p. 344
<i>(...) El caso del grupo de teatro El Katango</i> (M. Álvarez)	p. 367
<i>(...) historia teatral de Andacollo</i> (M. Reyes)	p. 376
<i>Los silencios del arte</i> (M. Garrido)	p. 394

PALABRAS PRELIMINARES

Margarita Garrido¹

Bienvenidos/as a la apertura de las V Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén.

En este acto de inauguración y en nombre del equipo de investigación, organizador de estas Jornadas, agradecemos a las instituciones que adhieren, auspician o patrocinan este evento:

A la Dra. Ana Pechén, de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén. A la Sra. Zulma Reina, de la Subsecretaría de Cultura, Juventud y Deporte de Neuquén. A la Sra. Silvina Sosa, de la Secretaría de Cultura municipal. Al Sr. Fernando Aragón, del Instituto Nacional del Teatro. A las autoridades de la Escuela Superior de Bellas Artes: especialmente a la Directora del Departamento de Arte Dramático, Prof. Anahí Acosta. Al Dir. de la Escuela Provincial de Títeres, Prof. Dardo Sánchez. A la Comisión Directiva de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados).

Y nuestro agradecimiento a los anfitriones de esta casa de estudios que, desde hace más de cuatro décadas, sigue vinculada al desarrollo del campo cultural norpatagónico:

A la Rectora, Prof. Teresa Vega. Al Secretario de Ciencia y Técnica, Dr. Luis Bertani. Al Secretario de Extensión Universitaria, Lic. Víctor Retacco. A la Coordinadora del Departamento de Cultura, Sra. Susana Escobar. A la directora de la Biblioteca Central, Coordinadora Eugenia Luque.

A las autoridades de la Facultad de Humanidades:

Al Decano, Dr. Pedro Barreiro. A la Vicedecana, Dra. Beatriz Gentile. A la Secretaria Académica, Dra. Gabriela Espinosa. A la Secretaria de Investigación, Lic. Analía Kreiter. Al Secretario de Extensión, Lic. Marcos Muñoz. A la Directora del Departamento de Letras, Dra. Graciela Mayet.

En su quinto año consecutivo inauguramos estas Jornadas, auspiciadas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue.

Declaradas “de interés cultural” por la Honorable Legislatura de Neuquén, por la Subsecretaría de Cultura/Juventud y Deporte de esta provincia, y por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de esta capital.

Estas Jornadas cuentan con la adhesión de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), de los teatristas neuquinos nucleados en TENEAS, de la Escuela Superior de Bellas Artes, de la Escuela Provincial de Títeres, de La Conrado Centro Cultural y de ADUNC (Asociación de Docentes de la UNCo).

Y, particularmente, cuentan con el patrocinio de la Universidad Nacional del Comahue desde la Secretaría de Ciencia y Técnica y de la Secretaría de Extensión Universitaria. Además, del auspicio y aval de la Facultad de Humanidades y del Departamento de Letras.

Asimismo cuentan con el patrocinio del Instituto Nacional del Teatro que en todos estos años viene colaborando con esta propuesta de socialización de saberes y experiencias en torno a la teoría y práctica teatral de Neuquén inserta en el sistema teatral argentino.

Tras este marco institucional que nos avala, en este acto inaugural explicitamos nuestro particular reconocimiento a la labor de investigadores y teatristas locales productores de estas Jornadas, junto a nuestros huéspedes, algunos de ellos venidos desde provincias como Buenos Aires y Río Negro, y sobre todo, desde el interior de Neuquén: Chos Malal, Andacollo, Huinganco, Bajada del Agrio, Zapala, Cutral Có y Plaza Huinul.

Agradecemos, entonces, a la comunidad teatral norpatagónica por su contribución a la cultura local, con su práctica social que territorializa, que arrastra memorias, que proyecta identidades, mientras tiende sus redes con la cultura global.

En este espacio de articulación de subjetividades y alteridades en torno a la *praxis* teatral de Neuquén, nos complace dar apertura a este espacio de diálogo entre saberes científicos y artísticos.

Precisamente, recordamos el inicio de la trama de este acontecimiento convivial, un 12 de octubre de 2009. Y desde entonces tendimos la hebra de una rizomática red de saberes y experiencias sobre las dramaturgia(s) de Neuquén: sus escritores y lectores, sus teatristas y espectadores. ¿Y sus investigadores? ¿Qué rol juegan en el campo cultural norpatagónico?

Tras nuestras primeras incursiones en la investigación teatral local surgieron las I Jornadas en el 2009, y ese mismo año recibieron el Premio “Teatro del Mundo” otorgado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Y en el 2010 las II Jornadas, en homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, evento en el que presentamos dos publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una primera

Antología, *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Y en el 2011, las III Jornadas, en homenaje a Alicia Fernández Rego. Y dos nuevas publicaciones: las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva antología, *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia (...)*. Esas *Actas* fueron distinguidas por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Y en el 2012, dos eventos: Las I Jornadas de las Dramaturgias de Cutral Có y Plaza Huinul. Y las IV Jornadas, en homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri. Y dos nuevas publicaciones, las *Actas* de las Jornadas precedentes y una nueva Antología, *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Esas *Actas* y esa Antología también fueron distinguidas por el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Y nos reencontramos, ahora, en estas V Jornadas en homenaje a quien, desde niño, se dejó tentar por los histriones.

Nacido en Buenos Aires en 1948, asistió a Festivales Internacionales en Europa, y recorrió Latinoamérica con su grupo Teatro-Estudio.

Varias veces atrajo la mirada del ámbito porteño como director teatral.

Por *Stéfano* de Armando Discépolo integró la terna del Premio Molière en el 85.

Por *El invitado* de Mario Diamant volvió a integrar la terna del Premio Molière en el 86.

Por *Chagall-Sinfonía del asombro* de Dante Cogolani fue ternado al Premio María Guerrero en el 88.

Por *Molino rojo* de Alejandro Finzi volvió a integrar la terna al Premio Murría Guerrero y resultó ganador del Premio Pepino 88 a la mejor dirección del bienio.

Por *Esquirlas* de Mario Diamant fue nominado al Premio Trinidad Guevara, en el 2002.

Reconocido en muchas provincias argentinas dirigió la Comedia Cordobesa, la Escuela de Arte Dramático del INSA en Río Negro, el grupo Nuevodrama en Bahía Blanca, el grupo Metateatro de Chubut.

Sin embargo Neuquén resulta su sede elegida porque entre el Teatro del Bajo, el Espacio de las Artes y el Teatro del Histrión prácticamente tejó la trama de las últimas décadas de su vida.

¿Qué hubo de su estancia en Neuquén?

Sus huellas aún permanecen frescas en la memoria de los teatristas que dedicarán estas Jornadas a Javier Fernández Mosquera, reconocido como Víctor Mayol.

1948 lo vio nacer en Buenos Aires. 1984 lo vio llegar a la Norpatagonia. 2007 lo vio partir en busca de nuevos aires.

En homenaje, entonces, a Víctor Mayol nos complace la presencia de sus familiares. A Carmen Sánchez, a Rosario Oxagaray y a Diego Alberto Lamuedra Oxagaray, nuestro agradecimiento en estas V Jornadas (...).

(Entrega de pergaminos.)

Y después de este acto de apertura, damos lugar al desarrollo de un programa con diversas propuestas: ponencias, relatos de experiencias, entrevistas, presentación de textos literarios, publicaciones de Actas y Antologías, semimontaje de escenas y puesta en escena de obras, en el acostumbrado encuentro dialógico entre saberes y experiencias en torno a la *praxis* teatral de Neuquén.

Esperamos que estas Jornadas sean de interés de todos/as ustedes.
¡Gracias por este particular ritual convivial...!

(Invitación a las autoridades a hacer uso de la palabra.)

NOTA

¹ Este discurso de apertura fue emitido a cuatro voces por integrantes del equipo de investigación, organizador de las presentes Jornadas: Gloria Siracusa, Nora Mantelli, Marisa Reyes y Margarita Garrido.

**HOMENAJE
A
VÍCTOR MAYOL**

EN HOMENAJE...!

Sra. Profesora

MARGARITA GARRIDO

U.N.Co.

Presente

La ASOCIACIÓN de TEATRISTAS de NEUQUEN saluda a Ud. y por su intermedio a los/las organizadores y participantes de las V JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA (...).

Elogiamos que este año las JORNADAS... se dediquen al Director Víctor MAYOL quien con su hacer marcó una dramaturgia y un estilo propio en la región.

Hacemos votos para que estas Jornadas tengan un excelente desarrollo (...).

Cordialmente.

Cristina MANCILLA

Secretaría de Te.Ne.As.

Teatristas Neuquinos Asociados

(09/10/2013)

Desafortunadamente, Víctor Mayol, alabado y criticado en muchos aspectos, dejó de existir recientemente, el 6 [Léase 7] de diciembre del 2007, luego de sufrir una prolongada enfermedad. Creemos que todavía debemos un estudio más pormenorizado de su aporte al teatro neuquino.

(Osvado Calafati. *Historia del teatro de Neuquén*, 2011: 207)

Víctor Mayol hablaba de una dramaturgia que desarticulaba los principios básicos del catecismo teatral.

(Alejandro Finzi. *Cuadernos de Picadero*, 2010: 14)

V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén

Mayol rompe con la tradición de directores obsesionados por la veracidad de la actuación en detrimento de lo que podría llamarse la “explosión del texto”.

(Perla Zayas de Lima.

Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino, 1990: 191)

He trabajado con muchos directores. Mayol, para mí, fue el más innovador. ¡Pero la propuesta de Mayol era difícil de sostener!

(Alicia Figueira de Murphy, 09/11/2013)

Más allá de esa exigencia de entrenamiento riguroso, eso creó el profesionalismo. Eso no era venir a pasar la letra. ¡No! Eso era cuerpo, cuerpo, mente-cuerpo, mente-cuerpo.

(Cecilia Arcucci, 21/05/2013)

Me gustaba su poder de síntesis para las puestas. Lo básico, lo imprescindible y muy bien utilizado. Ningún elemento que sobre. Ningún elemento que distraiga. Ningún adorno banal, ni superficial. Todo medido, justo, concreto. Eso le admiro. ¡La síntesis! ¡Su poder de síntesis! Tenía un poder de síntesis, impresionante.

(Cecilia Lizasoain, 28/08/2013)

Era una especie de “Dr. Frankenstein”, obsesivo, creativo. ¡Un buen tipo! Puso todo lo que había que poner, con franqueza.

(Raúl Toscani, 26/04/2013)

Su trabajo era así, muy estilizado, muy al borde entre la realidad y la fantasía.

(Dagoberto Mansilla, 18/06/2013)

Sí, lo que no puedo negar es que él tenía un grado de generosidad inmenso y no una apropiación de los elementos materiales... Conmigo fue no solo muy atento sino también muy generoso. Fue muy... muy generoso.

(Luís Gústincich, 04/06/2013)

V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén

Algo que destaco mucho de Víctor, comparándolo con los directores que conozco, es cómo trabajaba la metáfora y los símbolos.

(Laura Sarmiento, 06/08/2013)

Fue un exponente del teatro, muy criticado -en el buen sentido- no solo por su trayectoria como director sino por su misteriosa personalidad.

(Mariana Elder, 03/08/2013)

Víctor nos hizo, a todos, tomar el teatro con seriedad. Era una escuela.

(Raúl Castro, 10/08/2013)

Cada escena era un cuadro viviente. "El que está pintando es el actor. Yo hago el recorte con la mirada y lo pongo en escena", decía Víctor.

(Ariel Forestier, 04/12/2013)

Recuerdo nuestra última despedida cuando lo fuimos a dejar al crematorio y le hicimos el *hip hop* del entrenamiento, alrededor del cajón. No sé a qué maestro le han hecho eso. Pudo ser muy odiado porque tenía sus cosas; pero en lo que tenía que ver con el teatro, era un maestro.

(Carlos Barro, 26/07/2013)

Yo creo que una parte importante de Víctor es que muchos artistas han sido dirigidos por él. Que a pesar de que no nació acá, se quedó acá, dirigió acá. Y ha hecho todo lo que pudo con la vida que tuvo.

(Anahí Acosta, 15/08/2013)

Mayol siempre fue ilustrado. (...) el tipo que en la dinámica de grupo había oído hablar sobre Pichón Rivière, o bien, sobre Lévi Strauss, Jean Lacan, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Vsévolod Meyerhold, en un momento en que son muy pocos los ilustrados con que uno se cruza, cosa poco frecuente acá en el interior.

(Ricardo Bruce, 25/06/2013)

En un momento Mayol me dejó de regalo -esa es la mejor herencia que tuve de Mayol- un desplegable. Bueno el desplegable estaba escrito a mano, en

V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén

varias hojas de papel cuadrículado, pegadas unas con otras. Ahí tenía todo el despliegue escénico, de alrededor de cuarenta escenas que había escrito, y se habían ensayado para la obra de Kafka [La paradoja del laberinto, 2004]... Mayol se armó la puesta de luces de Kafka, con unos cincuenta y pico tachos, de distintos colores, en ese sector del barcito que había hecho Raúl Toscani en La Conrado. En ese lado izquierdo del hall, se sentó en una mesita y a los cincuenta y dos movimientos de cambios de escena, los escribió a mano. Había armado toda la puesta y te aseguro que después de probarla, solo le cambiamos la potencia. Pero él, en la cabeza tenía todo el guión de luces.

(Julio Musotto, 31/07/2013)

Fueron años increíblemente productivos en lo intelectual, creativos definitivamente en lo cultural. Y todo ello no podía ser de otro modo teniendo como guía, maestro y compañero a una persona de la sensibilidad, capacidad e inteligencia superlativa de Víctor Mayol, Javier Fernández, "El Gallego" para otros tantos afectos

(Rosario Oxagaray, 10/08/2013)

ENTREVISTA A VÍCTOR MAYOL

(Trelew, 1997)¹

-La primera pregunta era sobre una síntesis de tu trayectoria².

-Bueno, haciendo así rápidamente un repaso, toda mi primera etapa formativa transcurre más o menos hacia el año '73 o '74. La desarrollé en Buenos Aires con profesores locales y en Europa donde estuve trabajando, entre otros, con Roger Planchon en Francia, con Roy Hart en Inglaterra, con Grotowski y otros profesionales europeos en un período en el cual estuve radicado durante dos años. Luego, de nuevo en Buenos Aires formo un grupo que se va a mantener hasta el año '84. Y en el '73 con ese grupo organizo una gira por Latinoamérica: Bolivia, Perú, Ecuador, Panamá, Costa Rica y El Salvador. Esos fueron también otros dos años de experiencias en las cuales llevamos un repertorio de obras y dimos cursos; tuvimos intercambios con otros grupos con culturas muy particulares, experiencias que para nosotros -argentinos radicados en Buenos Aires- fueron muy importantes como toda la experiencia de los contactos con las culturas indígenas, ceremonias muy particulares como *La diablada de Oruro*, por ejemplo, que de alguna manera fueron conformando lo que más tarde sería una influencia fuerte en todo lo que sería mi lenguaje expresivo.

De regreso a Buenos Aires, entre el año '78 y '83, sigo trabajando con este grupo; realizo una serie de montajes los cuales, de alguna manera, me hacen acceder al conocimiento de los que serían los medios importantes de la profesión. De lo más rescatable de esa época puedo citar el estreno de *Equinoccio* de Mario Diament, que se hizo en el Teatro Payró, y *Vincent y los cuervos*, una obra sobre la vida de Vincent Van Gogh, de "Pacho" O'Donnell, que se hizo en el Teatro Catalinas en Buenos Aires.

En el año '84 comienza mi contacto con lo que sería mi actividad en las provincias porque en ese año me contratan, de la ciudad de Neuquén, un teatro que se llamaba Teatro del Bajo, para realizar con ellos una experiencia de un año, y con dicho elenco realizo tres o cuatro montajes. Entre los más destacados sería una versión de *El adefesio* de Alberti y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. El fin de ese año y el año siguiente fui Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Comahue y ahí también organicé una serie de talleres que todavía en la actualidad siguen teniendo cierto desarrollo.

De regreso a Buenos Aires comienzo una etapa que podemos denominar “más comercial”, más cercana a lo que sería el *status quo* de la profesión donde hago un montaje de *Stefano* de Armando Discépolo, *El invitado* de Mario Diament y una serie de obras más, que culmina con *La misión* de Heiner Müller en el Teatro Municipal Gral. San Martín en el año 1988. A fin de ese año me contratan de Asunción del Paraguay para realizar un montaje, y selecciono textos de Carlos Fuentes y otros autores mejicanos, sobre la conquista de Méjico, que se llama *Originario* y se estrena en el Teatro Molière de la ciudad de Asunción. De regreso a Buenos Aires hago otros dos montajes, *In concert* de Víctor Proncet en el Teatro Bauen entre otros, y me proponen la dirección de la Escuela de Teatro del Instituto Nacional Superior de Artes que tiene asiento en la ciudad de Roca en la provincia de Río Negro. Eso es, digamos, mi regreso al interior y a partir de ahí desarrollo toda una actividad, por ejemplo, soy invitado por la Comedia Cordobesa en el año 1991. Ahí dirigí *La tempestad* de William Shakespeare, con la Comedia Cordobesa.

En el año 1992 estuve en Bahía Blanca contratado por la Municipalidad para, dentro del marco de la conmemoración del V Centenario, desarrollar con una especie de elenco formado por actores de varios grupos, una obra que trataba precisamente de eso que se llamó *América paraíso* de un autor bahiense que se llama José Pupko. Vuelvo al año siguiente a Bahía Blanca donde monto una versión de una obra colombiana que se llamó *Trenes*, con el grupo Nuevodrama.

Desde el 1993 me radico en Neuquén. Ahí soy designado director del Centro Provincial de Producción Teatral de la provincia durante el año 1994 y 1995. En abril del 1995, juntamente con la profesora Rosario Oxagaray, abro un Centro Cultural que se llama Espacio de las Artes que en estos momentos está funcionando en Neuquén. Desarrolla actividades teatrales, musicales, de danza, artes plásticas y demás. Y llevo a escena, en el período neuquino, entre otras, *Tupac Amaru* de David Viñas con el Centro Provincial de Producción Teatral de la ciudad de San Martín de los Andes, *Real envido* de Griselda Gambaro con el mismo Centro pero en sede ciudad de Neuquén, y *Compañero del alma*, sobre la vida de Miguel Hernández, de Villanueva Cosse y Adriana Genta.

Y bueno, si no me olvido de nada, todo esto me trae acá, a Trelew, este año [1997] donde ya saben lo que estoy haciendo.

-¿Y cómo te conectás con el grupo Metateatro? ¿Cómo llegás a ser el director de sus obras?

-Bueno, en el grupo Metateatro, dos integrantes, Andrea Despó y Carolina Ponce de León, estuvieron radicadas en Neuquén. Las dos son egresadas de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, y las dos fueron alumnas mías. Carolina, en el cuarto año de la Escuela, en el profesorado de Arte Dramático, y Andrea, en un seminario que teníamos, de investigación, en la Universidad Nacional del Comahue, y después, en nuestro estudio privado allá en Neuquén.

-¿Cómo fue esto de trabajar a distancia (...)?

-Mirá, esta es una experiencia que yo ya había realizado en Bahía Blanca. Por supuesto que es relativamente complicado eso porque sin ninguna duda el director cumple no solo el rol de orientador de la parte artística sino el contenedor del hecho global de la producción y demás. (*Tose.*) Entonces yo venía prácticamente a verificar etapas que ya deberían estar resueltas, y en ese aspecto estoy bastante satisfecho porque el grupo trabajó bien. Yo trabajé en las dos obras con la asistencia de dirección, en *Tres mañanas*, de Carolina Ponce de León, y en *Cabareteras*, de Alejandra Fernández. Ellas desarrollaban un trabajo que dejé encomendado y yo, cuando venía, verificaba ese trabajo, planteaba un nuevo trabajo y así hasta la próxima venida. Es algo muy particular pero es una experiencia que considero válida y que de alguna manera posibilita que algún director pueda integrarse al proceso de producción local.

-¿Es un poco como el padre del grupo, al fin y al cabo, el director?

-El director juega un rol. No sé si el padre, en un sentido psicológico del término. Pero creo que, como el actor de alguna manera (*Tose.*) para poder alcanzar logros en su trabajo y para poder avanzar en su trabajo tiene como que vencer resistencias, tiene que despojarse, tiene que entregarse y no se está viendo, no sabe cómo le está yendo sino que como que ve a través de sus sensaciones, de lo que le pasa, de lo que no le pasa, entonces la visión de afuera, del director, adquiere una importancia -hasta se puede decir- excesiva. Entonces, en ese momento, el director tiene un rol muy importante y que a su vez debe, debería, saber manejar bien esta situación, o sea, devolver lo justo, tratar de contener, saber que hay cosas que no se pueden resolver pero que el actor siempre va a querer que le digan que está bien. Entonces puede darse esa relación que se puede crear entre un hijo y un padre pero que debería tener el grado de madurez suficiente para no caer en ese paternalismo que lleva a que el actor sea

totalmente dependiente de la visión del director. En todo caso me gustaría encararlo más desde esta especie de aspecto de la contención, de lo que el director está viendo. A su vez el director tiene una estrategia, sabe que tiene que lograr algo con esos actores, apunta a algún lugar y tiene que medir mucho lo que devuelve porque, en alguna forma, sabemos que eso no se logra de la noche a la mañana y que lleva todo un proceso que normalmente es mucho más largo de lo que la ansiedad del actor necesita o requiere.

-En este caso, con el grupo Metateatro, ¿cómo fueron seleccionadas las obras (...)?

-En realidad, cuando fui convocado, el grupo ya tenía dos obras elegidas. Una que era *Tres mañanas*, y otra que era una obra de otro autor. Bueno, en mi primer encuentro descubrimos que la otra obra de alguna manera generaba una serie de dificultades muy vinculadas con lo que sería su concreción, su realización, en cuanto a que los roles no estaban del todo determinados. Entonces, convencidos de este problema se decidió encontrar un sustituto para este proyecto. Y bueno, yo en Neuquén, dentro del apuro de la situación, encontré lo que después fue *Cabareteras* y se comenzó a trabajar con eso.

-¿Cómo hacés con el tema de la distribución de los personajes (...)?

-Bueno, en este caso puntual sería el de *Cabareteras*, porque en *Tres mañanas* (Tose.) no había otra posibilidad de reparto. Pero normalmente es una cuestión muy extraña esto de repartir los roles, o sea, no hay una manera específica más allá de algún tipo de características muy obvias como puede ser la edad o algún tipo de característica física para algún personaje, pero en mi caso en particular es como que funciona una especie de intuición. Incluso creo que uno de los momentos clave de cualquier proyecto teatral y una de las mayores virtudes que puede tener un director es la correcta asignación de los roles, o sea, asignar bien un rol es uno de los momentos más importantes (Tose.) dentro de lo que puede ser el resultado final de una obra. En mi caso particular, es como que hay un encuentro entre lo que pienso de ese personaje o las imágenes que tengo, con las imágenes que me van dando los actores. Normalmente en mi experiencia suelo reiterar mi trabajo con los actores entonces eso se me hace más fácil. O sea, cuando yo ya veo una obra ya es como que tengo al actor que conozco. Si no lo llego a conocer entonces, bueno, me tengo que tomar un tiempo para ver qué elementos, qué cosas me da para ese tipo de rol y para las exigencias que tiene. En el caso concreto de *Cabareteras* -

que fue la única opción- yo ya las conocía a las dos y ahí sabía de antemano quién de las dos podía estar más próxima a alguno de los dos roles, por más que ninguna de las dos cumple con el requisito que propone la edad de esos personajes.

-En el caso de la estética de las obras de arte, de la escenografía ¿quién la elegía? ¿La elegís vos...?

-Ese también es otro tema bastante particular porque depende de cómo está acostumbrado a trabajar el director o qué tipo de trabajo realiza el director. Hay directores, por ejemplo, que todo eso lo delegan a un equipo de colaboradores -pueden ser escenógrafos- que de alguna manera desarrollan el envase o el formato. Desde mi formación inicial, para mí son inseparables esas dos cosas. Es más, a una obra primero tengo que verla en imágenes y después llevarla al escenario. Si no tengo un espacio -que podemos denominar metafórico- de lo que quiero lograr, me va a resultar muy difícil después poder volcar cosas en el escenario. Yo entiendo -creo- que la estética es consecuencia de un lenguaje que uno quiere aplicar y no -digamos- como algo que deviene de un adorno o de algo que se pone después. El aspecto formal debe estar vinculado al aspecto conceptual y surgir de lo conceptual.

-En este caso, en estas dos obras, tuviste un poco la suerte de que ambos autores, Mario Cura y Jorge Palan, vinieran a ver los estrenos, y pudiste conversar con ellos y recibir sus opiniones. ¿Qué impresiones recibiste y cómo es generalmente la relación del director con el autor, las expectativas desde los dos roles?

-Bueno, mirá, yo he llevado a escena (*Tose.*) bastantes obras con autores contemporáneos, nunca como en este caso donde el autor llega el día del estreno. Siempre normalmente uno pacta con el autor y ya desde la primera reunión uno tiene un tiempo de discutir, de convencerlo, de pelearse, de echarlo de los ensayos. (*Sonríe.*) Todas esas cosas que hacemos los directores. Pero esta es la primera vez que el autor llega como si fuera un espectador más. Y para mí realmente fue interesante. En el caso de *Tres mañanas*, muy sorprendente por la reacción de Mario, de Mario Cura, porque yo no imaginaba -y creo que nunca nos podemos imaginar lo que puede suceder con algo que hacemos- que a él le iba a llegar de una manera tan particular su obra, que a su vez ya la había visto estrenada. O sea que seguro que fue otra visión pero como que lo conmocionó mucho y él muy sinceramente lo pudo expresar, lo pudo manifestar, y eso fue muy grato y muy estimulante. En el caso de Jorge

Palan se dio algo también muy particular. Esta es una versión que según él -se estrenó en el año 75 o por ahí- perdió el rastro de la versión y luego parece que hubo una segunda reescritura en el año -no sé- 84 u 85, que fue la que me llegó a mí. O sea que él llegaba sin saber cuál de las dos versiones, o qué era lo que se iba a hacer con esta obra. (Tose.) Y bueno, fue también grato saber que no solo de alguna manera estuvo conforme con la resolución de su obra sino como que le pareció que había encontrado un posible cierre para esta obra, que no era el fantasma que le había costado tanto escribir. En los dos casos fue una experiencia muy grata que también lleva una reflexión que pienso que es muy importante para la gente de Metateatro. O sea, nunca fue muy frecuente que los autores estuvieran ávidos de asistir a sus estrenos. Eso denota la necesidad que tiene el autor joven, el autor nuevo, de que le estrenen. Entonces pienso que la gente que trabaja en el interior, en las provincias, a veces recurre a estas obras que ya han probado su éxito en Buenos Aires, que no dejan de ser refritos, algo que se le copia a lo que hacen grandes actores, incluso mayores de edad, y no se toman el trabajo de buscar esa cantidad de autores con obras nuevas que serían a lo mejor estrenos nacionales, que les darían otra jerarquía al mismo esfuerzo y que, a su vez, permitirían a los autores venir a la provincias y conocer otras realidades.

-Y un poco hablando ya de este tema, ¿cómo vez la realidad argentina?

-Bueno yo, en este momento, digamos que estoy posicionado en un lugar desde donde no tengo un panorama general pero tampoco de todo el interior. Sí te puedo decir, por ejemplo, que la realidad teatral de lo que sería la Patagonia -sin incluir La Pampa, considerada en la Patagonia- es muy diferente a la realidad del centro y norte del país fundamentalmente por la tradición, por el aspecto cultural, o sea, el sur como dentro de ser pueblo nuevo, comunidades nuevas, no tiene ese arraigo. Pero creo que, en general, el teatro está tendiendo a una modificación en su vínculo con el espectador porque creo que se ha dado cuenta de que para poder competir con otras propuestas de comunicación -como puede ser el video, la televisión o el cine- tiene que ofrecer cosas que realmente conmuevan al espectador, y no necesariamente "conmover" significa emocionar sino generar una conmoción, es decir, vale la pena que vos estés sentado acá, en este lugar, y no en casa viendo televisión. Y ese tipo de orientaciones sobre el espectáculo está siendo revalorizado no solo en Buenos Aires. Por lo que tengo entendido, en las grandes ciudades ha habido un aumento en cuanto a la gente que consume espectáculos.

-Vos hoy hablabas de que *La diablada de Oruro* te había dado un poco del lenguaje expresivo que vos cargás en tus obras. ¿Podrías decir que tus obras, que las obras que dirigís, se caracterizan por algo en particular?

-Pienso que sí. No estoy en condiciones de autodefinirme en eso pero sí, por ejemplo, tengo conceptos generales en cuanto a que el teatro tiene que tener una expresión que se aleje de alguna manera de lo habitual, cotidiano, de lo que podríamos nosotros encontrar en cualquier esquina o en cualquier rincón, para crear un vínculo mucho más mágico con el espectador, o sea, tratar de movilizar determinado tipo de mecanismo de empatía que le permita redescubrir alguna manera diferente de ver esa realidad. De ahí que a mí me interesa utilizar en el teatro todo ese lenguaje donde el artificio teatral, donde los códigos, las máscaras, todo aquel elemento que lo quitan del concepto de lo cotidiano, del concepto naturalista o de lo natural, le permitan al espectador ingresar en algún área de receptividad diferente porque hay una propuesta que es diferente, que no es lo que veo en la esquina, que no lo vería en la esquina, que no lo vería en la televisión; porque es una propuesta que genera un vínculo. Y esa conexión que yo te decía con estas experiencias en Latinoamérica y demás, más otras series de cosas como los grandes espectáculos que pude ver en Europa -la ópera, por ejemplo, que es algo que me gusta mucho y que suelo de vez en cuando ver- o sea, todo lo que tenga que ver con el funcionamiento del espectáculo, que me lleva a esa ansiedad o a esa sorpresa que alguna vez me producía el circo cuando yo era chico. O sea eso de los palillos (*Emite un sonido.*) o de los que van por la cuerda, o sea, esa sensación de que no veo un trapecista en la esquina. Todo ese teatro, toda esa expresión dramática que ubica al espectador en otra zona, le va a generar algo diferente -bueno o malo- porque la propuesta es diferente. Quizás de ahí deviene un poco el lenguaje. Por supuesto que hay obras que lo permiten más y obras donde este tipo de lenguaje, por más que quiera ser orientado hacia ahí, se ve sometido a límites muy específicos como puede suceder en estas dos experiencias, entre lo que podría ser *Tres mañanas* y *Cabareteras*, donde obviamente por más que hay un intento de mantener un concepto estético, *Cabareteras* no admite el mismo tipo de ubicación o de lectura que permite una obra como *Tres mañanas*.

-Un poco tiene que ver, esta pregunta, con lo que venías hablando sobre el teatro dentro de la Argentina, dentro de la sociedad. ¿Cuál sería tu definición?

-¡Uf, qué preguntita! (*Sonríe.*) Bueno, creo que el teatro debería -y de vez en cuando lo logra- ser lo que ha sido a lo largo de la historia, o sea, ese vehículo que además de juntar a la comunidad, de agruparla en torno de un hecho común, de entretenerla, de brindarle un espacio de participación, sea un vehículo de reflexión, sea un espacio donde se llegue a ese espectador haciéndole ver algunos aspectos de la realidad desde otro punto de vista. Y por supuesto -y esto creo que es fundamental- creo que el artista tiene la obligación de opinar. Yo no creo en esas obras que dicen: "Esto es un final abierto. Tómelo como Ud. quiera". Creo que todo se puede tomar como yo quiero, como vos querés o como cualquiera, pero creo que la función del artista es opinar. Realmente habrá gente que coincida o gente que no, gente que dirá: "Yo no estoy de acuerdo". "Esta obra es muy negativa o muy pesimista o muy optimista". Pero creo que hay una obligación del artista de opinar sobre la realidad, de tomar eso en función de la realidad y decir: "Bueno, Uds. que me están escuchando, quiero sepan que yo pienso esto; quiero que sepan que si sucede esto, va a pasar esto". Y ¿por qué? Porque creo que lo que menos genera reflexión son los finales abiertos; porque como son tan abiertos nadie puede discutir, cada uno lo toma como quiere y se va satisfecho nuevamente a su casa. Es un poco el esquemita del ilusionismo que en medio de todo había unos problemas terribles pero, como terminaba con el final feliz, todos nos vamos tranquilos; en el medio no pasó nada, por lo tanto, todo terminó bien. No quiero decir con esto que no deba haber finales felices pero quiero decir que deben ser felices los finales que merecen ser felices y que, lamentablemente, no todos son finales felices.

-¿Cuál fue la respuesta del público acá...? ¿Tuviste tiempo de seguirla?

-No, yo directamente no estuve mucho tiempo porque incluso coincidió con que, cuando se estrenó la obra, no estuve dos o tres días, viajé. Sí de pronto me enteré por los comentarios que hicieron los actores o lo que me fueron transmitiendo otras personas y algún que otro periodista en alguna entrevista. Pero en general estoy satisfecho. Creo que hubo una respuesta desde lo artístico que es un poco el primer paso, pero el paso esencial. Creo que esa respuesta fue satisfactoria y principalmente -que es lo que más me interesa- creo que la coincidencia radicó no tanto en el gusto o en si estuvo más o menos bien o mal, sino en considerar el nivel de seriedad

de la producción que va no solo desde el afiche o de cómo se organiza la promoción sino en cómo se resuelve el hecho en el escenario. Y creo que esto es quizás más importante para el público en sí; quizás es más importante a lo mejor que ciertas gratificaciones de que: “¡Está bárbaro!” “¡Está todo bien!”, porque lo que hay que recomponer es la habitualidad del hecho teatral o la imagen de que acá también se puede hacer. O sea no solo lo que viene de Buenos Aires o lo que viene de otros lugares puede tener más de dos *spots*, puede tener un lindo afiche o puede estar más o menos y que no se caigan los muebles del escenario. Si eso se logra y se multiplica como sensación creo que se puede instalar en la comunidad, en la gente que debe ser la destinataria específica de esto, esta especie de certeza de que va a ver algo siempre con cierta calidad -mejor o peor, que le guste más o que no le guste- y de alguna manera se va a vencer esta especie de actitud peyorativa de que “son estos chicos que presentan algo, que en una de esas...”. Creo que eso, a mi juicio, es lo más importante. Por supuesto que he recibido opiniones muy gratas e incluso, en algunos casos, hasta exageradas en cuanto a la obra. Eso me alegra, me pone bien como a cualquier persona pero no es lo que más en sí valorizo porque me imagino que debe haber otros que probablemente opinen todo lo contrario. Pero creo que ni unos ni otros pueden decir que no han asistido a una producción -como debe ser una producción- con el respeto que el público necesita, que la gente necesita y que los actores se deben a sí mismos también, o sea, poder presentar algo que tenga un nivel profesional. Después, el gusto o no ya es otro tema.

-¿Podrías definir con tres palabras, lo que significó o lo que significa cada una de las obras?

-¿Con tres palabras...? Bueno, te lo diría, en el caso de *Tres mañanas* fue una especie de salto al vacío, mucha neblina y una especie de explosión. Eso fue *Tres mañanas*. Y en el caso de *Cabareteras* fue un trabajo excesivamente intelectual. Hubo que trabajar mucho la estructura de la obra porque precisamente el material no estaba bien ordenado, como me lo contó incluso Jorge. Fue un trabajo un poco más mecánico en cuanto a lo que las actrices tenían que lograr para toda esa rutina, y la sensación de que le falta trabajo. O sea que es una obra que requiere un poco más de trabajo del que le pudimos dar, por las características de la obra, por la dependencia que tiene de las actrices, de las actuaciones, o sea, hay pocos elementos que puedan enmascarar el trabajo de esos personajes.

Entonces, hubiera requerido otro tipo, a lo mejor, de tiempo. Eso es muy sintético lo que puedo decir de las obras.

-¿Y qué proyectos hay de aquí en más con esas obras, con el grupo Metateatro?

-Bueno, en lo inmediato, como proyecto -creo- del grupo, es presentarse para la Selección de la obra que va a representar a la provincia en la Fiesta Nacional del Teatro que se hace este año en Catamarca, y en el Encuentro Provincial de Teatro que se hace en octubre -el 8 o 10 de octubre- en Neuquén. Esos serían los proyectos además de que la obra va a continuar en cartel hasta fin de septiembre. Eso sería lo concreto. Bueno, por supuesto, la expectativa de ganar en la provincia, ir a Catamarca, ganar en Catamarca, ganar en París (*Sonríe.*) y todas esas cosas. Pero las expectativas son gratis.

-¿Proyectos personales?

-Eh... no. Yo tengo... tengo algunos proyectos personales. Centralmente es que el año que viene tengo planeado ir a dirigir un espectáculo en Buenos Aires, o sea, volver a tomar contacto con Buenos Aires. Hay un proyecto presentado en el Teatro Cervantes, de una obra de un autor neuquino. Por otro lado, seguir vinculado al grupo Metateatro. No sé todavía ellos cómo van a decidir su proyecto para el año que viene pero bueno, yo, de alguna manera, con mayor o menor participación, por una cuestión afectiva y artística, voy a seguir vinculado con ellos hasta que me echen (*Sonríe.*) -que puede ocurrir en cualquier momento. Y eso aparentemente es todo, más alguna posibilidad que todavía no la quiero definir que sería poder realizar un trabajo, además de Metateatro, acá en Trelew, para el año que viene.

-Este proyecto de Metateatro por ahí significó algo importante aquí en Trelew por el hecho de mantenerse largo tiempo en cartel (...)? (No se escuchó claramente el resto de la pregunta.)

-Sí. Bueno esos son los desafíos y lo que lamentablemente y razonablemente cuesta tanto en el grupo. Es como que se va formando una especie de cadena, o sea, el grupo, sin un espacio permanente para funcionar, se va desmembrando porque no sabe dónde.... Es como que el espacio físico es contenedor de toda una serie de cosas. Por otro lado, cuando tenés el espacio físico, la parte económica para mantenerlo... Ah, y además de eso, por el hecho de tener el espacio y de poder tener la producción también creás el ámbito del espectador, que era una de las cosas que nosotros planteábamos, que yo le decía a la gente del grupo, que inicialmente había que ser muy conscientes de que esto llevaba un

tiempo, de que la primera etapa no era a lo mejor llenar el teatro, como objetivo; la primera etapa era hacer algo lo más lindo posible. O sea, el éxito artístico es el primer paso para llegar al público -no sé si soy claro. A mí me parece que esta iniciativa -que ojalá sea imitada por otros grupos y se puedan abrir otras salas y demás- es la que va a permitir que la comunidad tenga cierta persistencia donde, a lo mejor, haya que compensar la cantidad de espectadores por función, con lo que sería la permanencia y la habitualidad.

-(No se escuchó.)

-Bueno, gracias a ustedes, por la entrevista. (*Sonríe.*) ¡Y sáquenme lindo!

-¿Hay algo que quiera agregar?

-No. Un saludito a todos los amigos. Ha sido un gusto.

-(No se escuchó el inicio de la pregunta.) (...) sobre el teatro y la juventud.

-Sí, bueno, el teatro y la juventud sobre todo... El teatro podría ser útil para la juventud -tomado desde una perspectiva no necesariamente profesional- por más que se verifica hoy -sobre todo con el auge de la televisión, por el cable, y que uno está permanentemente conectado con todo- que los adolescentes como que tienen muy claro el modelo, el modelo de montaña rusa, por lo menos los adolescentes que se acercan al teatro o a nuestros cursos. Independientemente de eso -que puede ser un objetivo y que en definitiva se puede ir diluyendo cuando van creciendo y se dan cuenta de que no tienen una salida, no hay medio- lo que el teatro implica como elemento de comunicación, de interacción, de vínculo para desarrollar determinado elemento que se tiene necesariamente que comportar, como algunos aspectos que tienen que ver con la inhibición expresiva o la forma de expresar en lo ideológico, en lo emocional y demás. Ahí radica la importancia. Si hubiese la posibilidad de generar una actividad tan habitual de lo teatral, como lo es de lo deportivo, nosotros estaríamos logrando, por un lado, seres humanos con mejor calidad de vida porque mejora aquellos aspectos de la interrelación, de la comunicación; por otro lado, estaríamos también creando espectadores de teatro en ese momento donde el joven necesita un elemento para expresar y para canalizar una serie de cosas que, por lo enmarcado de su realidad cotidiana, a lo mejor no le alcanza. El teatro crea esa zona de fantasía donde uno puede abarcar muchos más mundos de lo que su vida cotidiana se lo permite. Y, por otro lado, lo que creo que sería importante es que los grupos generen sus pequeños espacios para captar a los jóvenes -o a los

más jóvenes, que de alguna manera salen de estos talleres de adolescentes o del colegio- y puedan desarrollar alguna actividad un poquito más orientada porque de ahí probablemente surja el recambio de las generaciones. Es muy notorio, por ejemplo en Neuquén concretamente, cómo hay una franja que va entre los veinticinco y treinta y cinco años donde no ha habido prácticamente un recambio, donde no hay actores de esas edades. ¿Por qué? Precisamente porque no hubo un trabajo más profundo con la juventud. Yo creo que el teatro, de alguna manera, es un medio muy importante no solo en el aspecto formativo para el joven sino que a su vez se le puede dar la oportunidad de desarrollar una tarea. Y también hay que entender que el teatro, como cualquier actividad artística, no necesariamente debe ser la única y principal actividad de las personas. O sea, hay arquitectos o médicos que de pronto son buenos músicos y están en una orquesta. Antiguamente las orquestas de la comunidad de pronto se hacían con el carpintero, el lechero, que los domingos agarraban el violín, la pianola, el acordeón y eran la orquesta. El arte recién cuando se orienta hacia un producto de consumo muy específico, sobre todo en las ciudades, determina por sí mismo una exclusión. Esto para mí sería lo ideal para el artista. Pero no debe ser una cosa peyorativa ni una cosa terrible, que yo pueda desarrollar actividades serias, artísticas, teniendo también otra profesión o teniendo también otra actividad. Y esto es muy importante decirlo porque a veces se polariza la cuestión. Los jóvenes dicen: “Yo voy a vivir de esto y quiero ser actor y nada más que actor” y eso les dura hasta que se dan los primeros porrazos o hasta que tienen hijos o hasta que se casan o hasta que empiezan a pasar demasiada hambre y ya no están para eso y abandonan. Y yo creo que no; creo que uno tiene que encarar esto desde la perspectiva expresiva y darle el tiempo ¿eh?, darle el tiempo necesario como para ir amoldándose. Y que lo importante es que uno adopte las cosas y haga teatro con seriedad. Si puede profesionalizarse en el sistema que establece el *status quo*, como única actividad principal, bárbaro; pero si no, puede ser un buen artista teniendo como muchos, un empleo, como tenemos casi todos los argentinos y buena parte de los ciudadanos del mundo.

NOTA

¹ La presente entrevista fue transcrita y editada por M. Garrido. Agradecemos a Ricardo Bruce quien, a través de sus contactos en Trelew con Andrea Despó, nos la acercó en formato de DVD. El material fílmico pertenece al archivo gráfico del grupo Metateatro.

² La entrevistadora es Marcela Rodríguez Garro.

ENTREVISTA A VÍCTOR MAYOL

(Neuquén, 2006-2007)¹

Las siguientes reflexiones de V. Mayol fueron incluidas en un video producido por integrantes del Teatro del Histrión, con motivo de las V Jornadas de las Dramaturgias (...).

La producción del video fue realizada por Diego Rómulo Eggle². Su presentación en las Jornadas estuvo a cargo de Ricardo Bruce, con el acompañamiento del resto de los integrantes del Teatro del Histrión.

Inicia con una entrevista a V. Mayol:

Uno aprende a ser actor cuando libera su capacidad de expresión. Por ejemplo, nosotros hacemos cursos, talleres en mi grupo y en mi teatro, en el Ámbito Histrión que es el espacio del Teatro del Histrión, que está en la calle Chubut 240. Nosotros no hacemos teatro donde enseñamos a actuar sino que hacemos un taller donde lo que te enseñamos es a liberar tu expresión. En la medida en que vos liberes tu expresión, que le pierdas el miedo al ridículo, que puedas generarte de otra manera, vas a tener muchos más recursos de “vinculación” (*Aclara: Acordate de esta palabra.*). Actuar es un acto de vínculo con otra persona, no es de reproducción. Esa es la diferencia. No hay que buscar tanto la conducta sino que hay que buscar el vínculo que a mí me genera la posibilidad de desarrollar una conducta. Si yo es como que tengo un “yeso expresivo” y no puedo salir de ahí, de esta postura, mal puedo actuar. Entonces, volviendo a tu pregunta, lo que a nosotros nos tiene que preocupar -y eso sirve para toda la vida- es que la persona vaya perdiendo ese yeso expresivo, vaya generando la posibilidad de comunicarse, de expresar, de avanzar y luego, a partir de eso, puede optar por un camino de la ficción, entonces estaríamos hablando de un teatro o de la actuación específicamente. (*Pausa.*)

Un fondo musical acompaña la imagen de perfil de V. Mayol, y como contracara, el perfil de Osvaldo Calafati. Y aparece una serie de titulares de la prensa local:

“Nuevo elenco integrado por profesionales”. (Diario Río Negro, 12/03/2002)

“Teatro del Histrión, una nueva propuesta artística”.

“El teatro ante el vaciamiento de contenidos”. (Diario Río Negro, 19/10/2001)

Con nuevo fondo musical y entre imágenes de “El espíritu de la fiera” (2003), nuevos titulares:

“El Histrión, un elenco a punto de estrenar su primer trabajo”.

“Volver a las fuentes: ¿ésa es la cuestión?” (Diario La Mañana del Sur, 04/05/2003)

“La bestia no duerme”. (Diario Río Negro, 11/06/2003)

“Teatro del Histrión a toda máquina”. (Diario Río Negro, 18/07/2002)

“El grupo Histrión, un proyecto que avanza”. (La Mañana del Sur, 21/03/2003)

“Mayol, inicia taller sobre ‘Teatralidad fragmentada’”.

“Mayol apuesta al teatro y a la esperanza”.

Y la entrevista continúa:

Yo, en realidad, creo en el talento. Un poco eso que decía: “Lo que *natura non dat*, Salamanca *non praestat*”. Yo creo en el talento, pero no en el talento como una especie de toque mágico en el cual uno florece. No. Yo creo que hay condiciones básicas que llevan a que alguien pueda con más facilidad que otros, desarrollar mediante el trabajo, mediante el esfuerzo, mediante el estudio, que pueda desarrollar con mayor profundidad o facilidad ciertos requisitos que son constitutivos de cierta actividad, por ejemplo la deportiva, por ejemplo la artística o por ejemplo incluso la científica etc. etc. Pero yo creo que tiene que haber elementos que a lo mejor no son tanto en lo expresivo en el actor, sino que tiene más que ver con su cabeza; tiene más que ver en cómo tardó en madurar o no esa condición lúdica del niño. El artista en sí, el actor en fundamental, tiene la desgracia de ser muy inmaduro. (Pausa.)

Con nueva música de fondo, la imagen de V. Mayol de frente. Le suceden los rostros de personajes de “Travesía en el espejo” (2004). Y nuevos titulares:

“Estreno del Histrión”. (Diario Río Negro, 09/03/2004)

“Recuperar el teatro de la reflexión”. (La Mañana del Sur, 09/04/2004)

“Teatro del Histrión”. (La Mañana de Neuquén, 09/03/2004)

Y la entrevista continúa:

Que lo que tiene que hacer el actor es observar aquellas reacciones y aquellos elementos que lo vinculan, que a lo mejor el arquitecto no

necesita observar. En realidad no se entrenan los sentimientos, lo que se hace es ver ciertas cosas a través del sentimiento, a través de lo que yo manejo. Y ahí también hay una profunda diferencia entre las escuelas de actuación. La escuela más antigua, que en su momento fue novísima, que era la de Stanilavski, decía que a través de una ejercitación el actor podía profundizar sus mecanismos de reproducir, por ejemplo, sus sentimientos: la “memoria emotiva” por ejemplo. Para toda esa ejercitación había ejercicios: el más famoso era el del arcón de los recuerdos. Bueno, uno trae un arcón y entonces tenía que traer la foto de la abuelita; si estaba casada, a lo mejor alguna cosita del bebé. Entonces, lo que uno hacía era entrenar. Eso, en realidad, era bastante impropio o bastante poco necesario porque, en realidad, está demostrado -eso después lo demostraron, no solamente avances más concretos como la reflexología de Pávlov sino más inmediatamente algunos estudios de Lacan que revolucionaron el psicoanálisis, y más posteriormente lo que podría ser la parte estructuralista de Lévi Strauss- que en realidad la memoria es algo permanente, no la tengo que entrenar. La memoria vive en mí, está en mí, puede estar en mi inconsciente; pero en realidad la memoria es como que acompaña, es una camiseta que acompaña o una camisa que acompaña a la persona. Lo que yo tengo que saber es no entrenar eso porque sería como entrenar el hecho del zapato -al zapato lo tenemos puesto. Lo que habría que ver es qué elementos pongo en juego para poder, de alguna manera, generar ese vínculo. El concepto “vínculo” quizás sea lo más importante. Yo no tengo que recordar para sentir sino lo que tengo que lograr con vos, acá, es un vínculo específico. Nosotros estamos teniendo un vínculo que tiene que ver con que estamos interesados en un mismo tema, somos “cómplices” de lo que estamos hablando. Vos, porque te interesa que el programa esté perfecto, que salga bien, que no haya baches, y yo porque quiero ser más inteligente de lo que soy (*Sonríe.*) y quiero tratar, de alguna manera, de contestarte bien. Entonces estamos generando un vínculo ficcional (*Y reitera lo de “ficcional”.*) casi o cuasi teatral, porque los dos estamos jugando un rol, estamos tratando de que salga el espectáculo perfecto y de que el director no tenga nada que decirnos después de este bloque, por encima de que vos te pongas a recordar y lloremos, y yo me ponga a recordar y lloremos. (*Pausa.*)

Nueva música introduce el afiche de “La paradoja del laberinto” (2004-2005). Y entre las imágenes de sus escenas, nuevos titulares:

“Teatro del Histrión con Kafka”. (Diario Río Negro, 19/10/2004)

“La vida y el desgarramiento permanente de Franz Kafka”. (Diario La Mañana de Neuquén, 19/10/2004)

“De estreno. ‘La paradoja del laberinto’”. (Diario La Mañana de Neuquén, 19/10/2004)

“La paradoja del laberinto”. (Diario La Mañana de Neuquén, 18/03/2005)

“Últimas funciones de ‘La paradoja del laberinto’”. (Diario La Mañana de Neuquén, 30/10/2004)

“El Teatro del Histrión abre la temporada”. (Diario Río Negro, 13/03/2005)

“El Histrión dentro de un laberinto de introspección”. (Diario Río Negro, 31/10/2004)

“Laberinto abierto”.

“El reestreno de ‘La paradoja del laberinto’”. (La Mañana de Neuquén, 22/03/2005)

“La paradoja...”. (La Mañana de Neuquén, 28/04/2005)

Y la entrevista continúa:

Ahora el actor no se plantea si tiene que llorar. ¿Entendés? Porque no hay una única manera. Antes entendíamos poco de la conducta humana, había poco acceso a lo que podría ser la ciencia de la conducta o del comportamiento, entonces creíamos que uno estaba triste si lloraba. Ahora no nos planteamos ese término porque vos podés necesitar no llorar, y a lo mejor tu personaje no te permite llorar, de pronto. Lo que tenés que lograr no es tanto el llanto, que sería el resultado, sino lograr el estado, que sería el origen de ese llanto. Entonces yo, como director, ¿qué te pido? Yo no te voy a pedir que llores, yo a lo mejor te voy a pedir que estés angustiado. (Pausa.)

Con nuevo fondo musical, las imágenes de escenas de “La leyenda del Dorado” (2005) y nuevos titulares:

“La leyenda del Dorado. Nueva versión, mismo camino”. (La Mañana de Neuquén, 06/10/2004)

“‘La leyenda del Dorado’. Texto, imagen, cuerpo y expresión”. (La Mañana de Neuquén, 22/05/2005)

“Insatisfacción y ambiciones”. (La Mañana de Neuquén, 12/05/2005)

“Mayol sortea el laberinto de una leyenda”. (Diario Río Negro)

“La leyenda del Dorado’ al estilo del Histrión”. (Diario Río Negro, 11/05/2005)

A partir de aquí, un nuevo fondo musical introduce las imágenes de un nuevo ámbito: el Ámbito Histrión (Chubut 240). Ahora, las imágenes de los festejos. Mayol y los integrantes del Teatro del Histrión durante la inauguración de la sala, con la presencia de autoridades de la Subsecretaría Municipal, del Instituto Nacional del Teatro y de reconocidos actores del campo teatral de Neuquén, entre ellos, Alicia Fernández Rego y Osvaldo Calafati.

Y la entrevista continúa:

Hay acá una especie de concepción mucho más moderna -y que yo aplico mucho con mi grupo de trabajo- que es si estamos “representando” o “presentando”, que es una nueva vertiente de la perspectiva del trabajo del actor. Es una vertiente que tendrá unos quince años y que surge a través de las post experiencias del gran maestro polaco, Grotowski, que deja lo que se denominaría el teatro convencional, los espectáculos, a partir del año 70, y se va, en varios lugares, a hacer un trabajo que tiene mucho más que ver con la comunicación. Y él decía: “Si yo represento un personaje, tengo que tratar de encontrar los mecanismos de conducta de ese personaje: psicológicos, filosóficos, corporales”, etc., etc. De ahí esa tendencia que tiene tanto esa escuela norteamericana, de cambiar, de agregar tics, de agregar contracciones, de cambiar las pelucas, como que parecería que es lo más humano contra algo que esencialmente debería ser más humano que es no “representar” sino “presentar”. Sería un acto mucho más honesto. Porque yo, en definitiva, en lo que hago no reproduzco una conducta; lo que estoy reproduciendo es una idea de la conducta donde, de alguna manera, lo que yo estoy buscando son “cómplices” y no gente que sufra conmigo, que ría conmigo, etc. etc. La diferencia esencial está en el aspecto ideológico y filosófico. Si yo aplico una conducta psicologista, emocional exclusivamente, probablemente lo que logre es un vínculo de esas características; falta un cierto distanciamiento que a mí me permita reflexionar. Porque si a mí me maravilla, por ejemplo la tarea de Dustin Hoffman en *Rain man*, yo no sé si detrás de todo eso veo la explotación del chico sobre la enfermedad, y digo: “¡Qué maravilloso que está Dustin Hoffman!” Y compro eso y no estoy comprando lo que de alguna manera me está indicando esa película. ¿Se entiende? Mientras que si yo “presento”, sin ser a lo mejor tan

profundo en las conductas pero mucho más claro en los contenidos, lo que “comprás” (*Aclara: comprás, entre comillas.*) es un vínculo de adhesión ideológica completa. No sé si es claro. Se llega de las dos maneras, lo que importa es lo que yo entiendo como mi servicio a la comunidad, como teatrista. ¿Yo tengo que llegar a través de una vivencia que podemos llamarla explosiva, que podemos llamarla como Aristóteles decía, de alguna manera, catártica? ¿O mi obligación es llevar una perspectiva un poco más distanciada donde mi objetivo es la reflexión, o sea, encontrar cómplices que adhieran, consciente o inconscientemente, a la idea que estoy proponiendo? (*Pausa.*)

Nuevo fondo musical, nuevos titulares entre imágenes de “Factum” (2006-2007):

“El Teatro del Histrión, casa nueva y ‘Factum’”. (La Mañana de Neuquén, 12/12/2006)

“Una nueva etapa con sala propia”. (La Mañana de Neuquén, 14/12/2006)

“‘Factum’, el estreno”. (La Mañana de Neuquén, 15/12/2006)

“El esperado regreso a las tablas”. (La Mañana de Neuquén, 17/03/2007)

“Violenta y moderna”. (La Mañana de Neuquén, 17/04/2007)

“De estreno”. (La Mañana de Neuquén)

“Hora de ‘Factum’”.

“Mensajes corporales”. (La Mañana de Neuquén, 22/04/2007)

“Obra nacida de los escombros del teatro”. (Diario Río Negro, 14/12/2006)

“‘Factum’, un espectáculo para acompañar”. (Diario Río Negro, 27/04/2007)

“Mayol, 20 años con el teatro neuquino”. (Diario Río Negro, 21/03/2004)

Un fondo musical más calmo acompaña los pesados pasos de Mayol subiendo las escaleras del sindicato ceramista (Las Heras y C. H. Rodríguez), espacio cedido para los ensayos, y luego en el Ámbito Histrión. Allí, con su coro de histriones, las siguientes reflexiones precedidas de la canción “Una palabra”:

(No se escuchó.) ... “profesional” en el sentido absoluto de la palabra. Porque si vamos al origen de la palabra -el origen del término está en la Edad Media donde uno prácticamente comía lo que cosechaba en la

huerta, y de alguna que otra gallina que le afanaba al vecino (*Sonríe.*). En realidad, “profesional” viene de *professare*. “Profesional” es el que dedica su vida a una actividad que inicialmente puede ser artesanal. No necesariamente “profesional” es el que gana dinero en lo que hace. Por supuesto, lo que la lógica indicaría es que si es algo a lo que me dedico tendría que ganar dinero de lo que hago, si no fuera un sistema capitalista y consumista donde los bienes de servicio me dan a mí un ingreso y la actividad cotidiana está devaluada absolutamente.

Hay un corte y un cambio de contexto. Lo que sigue se encuentra en un nuevo espacio, alrededor de una mesa con integrantes del grupo Teatro del Histrión. ¿Una despedida...?

Yo personalmente como director de este grupo, estoy muy orgulloso de ustedes. Han hecho un gran trabajo, no solamente en lo artístico. Han demostrado disciplina, han demostrado orden, han demostrado que realmente tienen amor por el trabajo; se ha transmitido eso y eso es muy sano. Así que disfrutemos el hecho teatral. Disfrutemos de nuestra presencia en lo que hicimos. Y bueno (*Abre los brazos y mira hacia arriba.*) lo otro... ya vendrá. Alguna vez ganaremos. ¿De acuerdo? (*Levanta una copa y brinda con los demás.*) ¡Por nosotros y por el futuro! (*Sonríe.*)

El video cierra con la siguiente expresión en color rojo:

Maestro...

Simplemente GRACIAS!

NOTAS

¹ La entrevista fue transcrita y editada por M. Garrido.

² El video del grupo Teatro del Histrión fue producción de uno de sus integrantes, Diego Eggle. Entre imágenes y música, incluye extractos de la filmación de una entrevista para un programa de RTN (Radio y Televisión del Neuquén) dirigido por Norberto Masso, además de la filmación de V. Mayol realizada para el archivo filmico del Teatro del Histrión, entre el 2006 y 2007.

UNA BIOGRAFÍA TEATRAL

Víctor Mayol

(Buenos Aires 1948 - Neuquén 2007)

Margarita A. Garrido¹

1948

Nació en Buenos Aires (04/01/1948), Javier Fernández Mosquera, reconocido en el ámbito teatral como Víctor Mayol.

1951

Viajó a España con sus padres. Regresó a los seis años de edad.

1964

Egresó de la escuela media con el título de Perito Mercantil.

1965

Ingresó a la Facultad de Economía de la UBA para cursar la carrera de Doctor en Ciencias Económicas².

1966

Inició sus actividades teatrales en grupos independientes, donde se desempeñó como actor, iluminador y asistente de dirección.

Actuó en *Judío* de Ivo Pelay, *La pasión* de Mariano Volpe y *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo.

1967

Fundó el Grupo Experimental La Llave.

Su primer montaje, *Historia de mi esquina* de Osvaldo Dragún³.

1968-1970

Realizó cursos de formación teatral en la Escuela de Teatro del IFT (*Idisher dramatischer Studio*). Entre sus pedagogos, en dirección escénica se destacan Raúl Serrano y Agustín Alezzo.

1969

Estudió Dirección Escénica con Oscar Fessler.

Actuó en *Leonce y Lena* de George Büchner, con la dirección de Carlos "Chilo" Pugliese, en el Instituto Di Tella.

Debutó como director profesional, con una creación colectiva, *Urgente RH Positiva*.

1970

Estudió Dirección Escénica con Raúl Serrano.

Dirigió *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, habilitando como teatro una sala barrial, Teatro Studio 70.

Asistió al seminario de Actuación, “El método”, con Lee Strasberg (Actor`s Studio, New York), durante un mes en el Teatro Municipal General San Martín.

1971-1972

Viajó a Europa donde permaneció dos años, desarrollando su experiencia teatral con Jerzy Grotowski, Roger Planchon y Roy Hart.

Asistió a Festivales Internacionales en Barcelona y Madrid (España), Nancy (Francia), Milán (Italia) y Stuttgart (Alemania).

Dirigió *El cuadro* de Eugène Ionesco, en el Teatro la Farándula, Sevilla (España).

1972

Continuó su gira por Europa.

Integró y coordinó seminarios y equipos de investigación dramática en Sitges (Barcelona), Sevilla y Lyon (Francia).

Garambainas de Carlos Ballesteros, en Punta Umbría, Huelva, España, con la compañía Titular del Teatro Argentino⁴.

1973

Fundó el grupo Teatro-Estudio de Buenos Aires, Centro de formación, investigación y producción teatral que dirigió hasta el '84.

¡Oh, qué bella guerra!, con el Teatro-Estudio de Buenos Aires.

Creó su primer espacio teatral en San Telmo⁵.

1974

El torturador de Andrés Lizarraga, con el grupo Teatro-Estudio en el Teatro del Centro⁶.

1975

Gira latinoamericana con el grupo Teatro-Estudio, en un período de dieciocho meses por Bolivia, Perú y Ecuador.

Dio cursos en el Centro Cultural Portales (Cochabamba, Bolivia); en la Escuela Nacional de Teatro (Quito, Ecuador); en la Casa de la Cultura (Guayaquil, Ecuador).

Woyzeck (I) de Georg Büchner, en el Teatro Municipal General Achá (Cochabamba, Bolivia) y en el Teatro La Cabaña, Lima, sede del Teatro Nacional Popular (Perú).

Invitado al Primer Encuentro Internacional de Teatro de Grupos, organizado por la Unesco (Lima, Perú).

¿A qué jugamos? de Carlos Gorostiza, en Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito (Ecuador).

Realizó presentaciones de todo su repertorio en las ciudades de Guayaquil, Esmeraldas, Cuenca, Loja, Ambato y otras de Ecuador.

¡Oh, qué bella guerra!, con el Teatro-Estudio de Buenos Aires, en gira⁷.

1976

Continuó la gira latinoamericana: Panamá, Costa Rica, El Salvador y nuevamente Ecuador.

Dictó cursos y talleres en el Instituto Nacional de Cultura (Panamá) y en el Centro Nacional de Artes (El Salvador).

Morel, crónica de un secuestro (versión libre de *Crónica de un secuestro* de Mario Diament) en Teatro La Cueva (Panamá).

Circomundo (*collage* de autores argentinos) en el Teatro Nacional de Costa Rica, en San José.

Las criadas de Jean Genet, con la Comedia Nacional de El Salvador (San Salvador).

1977

Creó la Escuela-Estudio Víctor Mayol: actividad pedagógica y de investigación teatral hasta 1983.

1978

Dictó talleres de Dirección, Actuación y Dramaturgia, con la participación de autores, directores y actores profesionales, bajo la dirección de Agustín Alezzo.

1979

Desarrolló, con Teatro-Estudio, un Laboratorio de investigación con la experiencia acumulada en la gira y aspectos relacionados con la práctica escénica.

Miembro del jurado de Mario Diament⁸.

El invitado de Mario Diament: esta última en el Teatro Eckos.

1519 Originario (versión libre de *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes)⁹.

1980

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.

1519 Originario (...).

1981

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio. Ingreso de nuevos integrantes al grupo.

Woyzeck (II) de Georg Büchner en el Teatro Colonial¹⁰.

1982

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.
Morel, crónica de un secuestro, en los Teatros de San Telmo¹¹.
Ana y las langostas de Alicia Dolinsky, en el Teatro Margarita Xirgu,
en el marco de la Segunda Edición del Ciclo Teatro Abierto¹².

1983

Continuó con el Laboratorio de investigación, Teatro-Estudio.
Equinoccio de Mario Diamant, en el Teatro Payró¹³.
Vincent y los cuervos de Mario “Pacho” O’Donnell, estrenada en el
Teatro Di Tella¹⁴.

1984

(Se radicó en Neuquén)

Director Artístico del Teatro del Bajo¹⁵ con las dos siguientes obras:
La celebración (versión escénica y adaptación libre de *El adefesio*
de Rafael Alberti)¹⁶.

Historia tendenciosa (adaptación de *Historia tendenciosa de la
clase media argentina* de Ricardo Monti)¹⁷.

Dictó el taller de Dirección Escénica bajo el auspicio de la
Dirección de Cultura Provincial y Municipal.

Coordinador General de la Dirección de Extensión Universitaria de
la Universidad Nacional del Comahue (desde octubre de 1984).

1985

Continuó como Coordinador General de la Dirección de Extensión
Universitaria de la UNCo.

Historia tendenciosa (...) con el Teatro del Bajo.

Trabajo pesado de Máximo Soto, con el Teatro del Bajo¹⁸. Con esta
última participó en el Primer Encuentro Provincial de Teatro, organizado
por ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral) en el Cine Teatro
Municipal “Amado Sapag” de Zapala¹⁹. Participó también en el II Festival
Latinoamericano de Teatro en Córdoba (1986).

Invitado por la organización del Primer Festival Nacional del Teatro
de Córdoba dictó un taller de Dirección Escénica.

Stéfano de Armando Discépolo (versión propia y de Francisco
Cocuzza) en Teatro Catalinas, Buenos Aires. Integró la terna a la mejor
dirección del Premio Molière²⁰.

1986

(Se radicó en Buenos Aires)

Docencia en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, en la cátedra de Metodología de la Actuación, en la carrera de Pedagogía Teatral, Buenos Aires.

El invitado de Mario Diament, Teatro Regina, Buenos Aires. Integró la Terna del Premio Molière²¹.

(Viajó a Neuquén)

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, codirección de Fernando Aragón, con el Teatro del Bajo²².

Taller de dirección auspiciado por la Dirección de Cultura de la Provincia.

1987

Continuó en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático en la cátedra de Metodología de la Actuación (...).

Dictó cursos de Dirección Escénica, Actuación y Entrenamiento actoral, en el Complejo Artístico La Gran Aldea, San Telmo.

Sonata, versión escénica experimental, propia, basada en *Danza macabra* de August Strindberg, en la Sala La Ranchería, La Gran Aldea, San Telmo.

Stéfano de Carlos Gorostiza se puso en escena en la Sala San Pol de Madrid, por invitación de la Embajada de la República Argentina²³.

Fundó el Taller del Histrión, Centro de Formación y Producción Teatral, en Buenos Aires.

1988

Continuó sus actividades pedagógicas y artísticas en el Taller del Histrión: talleres de dirección teatral y actuación.

El balcón de Jean Genet, dirigida para cine.

Molino rojo de Alejandro Finzi, Teatro Comuna Baires, San Telmo. Ternada para el Premio María Guerrero. Ganó el Premio Pepino 88, a la mejor dirección del bienio 87-88, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación²⁴.

Chagall-Sinfonía del asombro de Dante Cogolani, en el teatro Margarita Xirgu. Ternada para el Premio María Guerrero²⁵.

1989

Yerma (adaptación del texto homónimo de Federico García Lorca), en el Teatro La Campana, Buenos Aires²⁶.

Las aves de Aristófanes.

Van Gogh & Van Gogh de Jean Menaud en el Teatro Margarita Xirgu²⁷. Fue una producción de Jorge Sabaté.

Actriz para el papel de la mujer de Dostoievski de Edvard Radzinski, en el Teatro El Vitral, auspiciado por la Embajada de la U.R.S.S.

La misión de Heiner Müller. Convocado por el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Primer estreno a nivel nacional²⁸.

(Se trasladó a Asunción del Paraguay)

Seminario de dramatización (c/ Rosario Oxagaray), en Asunción del Paraguay, organizado por la Embajada Argentina.

Cursos de formación y entrenamiento actoral (c/Rosario Oxagaray), auspiciado por la Embajada Argentina, y un taller de Dirección Escénica auspiciado por la Municipalidad de Asunción de Paraguay.

Originario (versión escénica propia sobre textos de Carlos Fuentes y otros autores) en el Teatro Molière, en Asunción del Paraguay.

1990

In concert de Víctor Proncet, en el Auditorio Bauen.

(Se radicó en Río Negro)

Dirección de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA), en Fiske Menuco/Gral. Roca (1990-1993).

Co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Jurado de la Selección Itinerante de la obra que representará a la Provincia de Río Negro en la Fiesta Nacional del Teatro.

1991

Continuó como director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA).

Continuó como co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Dictó un Seminario de Actuación (c/Rosario Oxagaray) en la Casa de la Cultura de Gral. Roca, Río Negro.

Tinta roja (adaptación libre de *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt), en Casa de la Cultura de Gral. Roca²⁹.

Nitrógeno de René de Obaldía, en La Conrado Villegas de Neuquén, con el conjunto teatral independiente Centro Dramático del Sur³⁰.

Convocado por la Comedia Cordobesa dirigió *La tempestad* de William Shakespeare, en el Teatro Real, en el marco del IV Festival Nacional de Teatro de Córdoba³¹.

1992

Continuó como director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA).

Continuó como co-director del Seminario de Teatro (c/ Rosario Oxagaray) organizado por las Facultades de Humanidades y Turismo de la Universidad Nacional del Comahue en Neuquén.

Invitado por la Municipalidad de Bahía Blanca dirigió *América paraíso* de José R. Pupko, con el Grupo Nuevodrama. Espectáculo incluido dentro de las actividades conmemorativas del V Centenario del Descubrimiento de América. Seleccionado para representar a la Provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional del Teatro³².

1993

Continuó en la Dirección de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional Superior de Artes (INSA) hasta marzo de 1993.

(Se radicó en Neuquén)

Docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, a cargo de la Cátedra Actuación IV.

Creación y codirección (c/ Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio, dedicado a la formación, práctica e investigación teatral³³.

Invitado por el grupo Nuevodrama de Bahía Blanca dirigió *Trenes* de Jaime Niño, con versión escénica propia. Recibió el premio a la mejor puesta y al mejor actor en el Encuentro Regional de Teatro³⁴.

Invitado especial en el Encuentro Provincial de Teatro de Neuquén, realizado en Zapala, intervino como Coordinador en la mesa integrada por los panelistas: Raúl Toscani, Alicia Fernández Rego, José Digiglio, Jorge Villalba, Hugo Saccoccia y Rosario Oxagaray.

También exhibió, (en codirección con R. Oxagaray) conjuntamente con las Escuelas de Teatro de la Provincia, la metodología de trabajo con integrantes de Teatro-Estudio³⁵.

1994

Continuó con la codirección y docencia (c/ Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio.

Docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en las cátedras de Puesta en Escena y Ética.

Creó y dirigió el Centro Provincial de Producción Teatral del Neuquén³⁶. Dentro del marco de actividades de esta institución, dirigió las dos obras siguientes:

Tupac Amaru de David Viñas, con el elenco de San Martín de los Andes, en el Teatro Amancay en el Encuentro Provincial de Teatro³⁷. Se puso en escena también en Neuquén, en el Espacio de las Artes.

Real envido de Griselda Gambaro. También con esta obra participó en la Fiesta Provincial del Teatro, en Neuquén. Seleccionada para representar a la provincia, participó en el Fiesta Nacional del Teatro, en Tucumán³⁸.

1995

Continuó con la codirección y docencia (c/Rosario Oxagaray) de Teatro-Estudio.

Creó conjuntamente con Rosario Oxagaray el complejo cultural independiente, Espacio de las Artes, “un emprendimiento artístico para el desarrollo y la creación” para actividades artísticas diversas (1995-2000).

Continuó con la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén capital. Cátedras: Puesta en escena y Ética.

Actuó en la película *Caleuche -la nave de los locos-* Dirección: Ricardo Wullicher. Guión de Gustavo Wagner según la leyenda mapuche del Caleuche, filmada en San Martín de los Andes y estrenada el 6 de Abril de 1995³⁹.

Inventario (creación colectiva), codirección con R. Oxagaray, grupo Teatro-Estudio del Espacio de las Artes. Participó en la Fiesta Provincial del Teatro⁴⁰.

Compañero del alma de Adriana Genta y Villanueva Cosse, con la Cooperativa Teatral, en el Espacio de las Artes, en la Semana de homenaje a Miguel Hernández⁴¹.

1996

Continuó con la codirección y docencia c/Rosario Oxagaray, de Teatro-Estudio, y la coordinación del Espacio de las Artes.

Compañero del alma (...), con la Cooperativa Teatral en el Espacio de las Artes. Participó en el Festival Provincial del Teatro, Neuquén⁴².

1997

Continuó con la codirección y docencia c/Rosario Oxagaray, de Teatro-Estudio, y la coordinación del Espacio de las Artes.

Paisaje (versión escénica sobre texto de Jairo Niño), con el Grupo de Teatro del Espacio de las Artes, Neuquén⁴³.

Invitado por el grupo Metateatro, dio el curso “Teatralidad en la Postmodernidad”. A partir de este, dirigió *Tres mañanas* de Mario Cura, en el Teatro Español de Trelew, Chubut⁴⁴.

Cabareteras de Jorge Palan, también con Metateatro, en el Teatro Español, Chubut⁴⁵.

Participó en el Encuentro de Teatristas Independientes, organizado por el Instituto Nacional del Teatro con la presidencia de “Lito” Cruz, con motivo de la Ley Nacional del Teatro⁴⁶.

1998

(Viajó a Buenos Aires)

Se licenció de Teatro-Estudio, Grupo Teatro del Espacio y Complejo cultural independiente Espacio de las Artes, por problemas de salud.

La rebelión de los sueños de Mario Cura, en Buenos Aires (No estrenada)⁴⁷.

1999-2000

En este período no encontramos registros de su actividad teatral⁴⁸.

2001

Jurado para seleccionar, durante el Encuentro Provincial de Teatro, realizado en la ciudad de Neuquén, las obras para la Fiesta Regional (Trelew, Chubut) en vistas de la Fiesta Nacional del Teatro. Asimismo dio asistencia técnico-artística a los grupos seleccionados, designado por el Instituto Nacional de Teatro.

Dictó el curso “La teatralidad fragmentada”, en coordinación con Osvaldo Calafati, en la Sala Alicia Fernández Rego. Auspiciado por la Dirección Provincial de Cultura, el Instituto Nacional del Teatro y TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados)⁴⁹.

2002

Creación y dirección del grupo Teatro del Histrión hasta su muerte (2007)⁵⁰.

Esquirlas de Mario Diament, estreno nacional en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires. Nominada al Premio Trinidad Guevara⁵¹.

2003

El espíritu de la fiera (versión escénica propia, sobre *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, con el Teatro del Histrión, en La Conrado Villegas, Neuquén capital⁵².

Dictó el taller de “Dirección y técnicas escénicas”, organizado por TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

2004

Travesía en el espejo, dramaturgia y dirección de Víctor Mayol, con el Teatro del Histrión, en La Conrado Villegas, Neuquén⁵³.

La paradoja del laberinto (versión libre de *El proceso* y otros textos de Franz Kafka)⁵⁴, con el Teatro del Histrión, en Neuquén.

Taller de “Montaje y técnicas escénicas” en Zapala, destinado a directores de toda la provincia, organizado por TENEAS con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro.

Taller de “Puesta en escena”, *idem*⁵⁵.

Seminario teórico-práctico: “Teatralidad en la posmodernidad”, en el Centro Regional Universitario de Bariloche⁵⁶.

2005

La paradoja del laberinto (...), en Neuquén.

La leyenda del Dorado (I) y (II)⁵⁷ de Alejandro Finzi, con el Teatro del Histrión, en la Conrado Centro Cultural. Fue seleccionada para la Fiesta Regional del Teatro de la Patagonia, en La Pampa.

2006

Factum nexos (versión libre de V. Mayol, sobre textos de la Biblia)⁵⁸.

2007

Factum, acto dramático, fue elegida en el Selectivo Provincial de Teatro, presentada en la Sala Ámbito Histrión, junto a *Espiedo* de Violeta Britos y Ariel Barreto. Asimismo resultó ganadora en el Festival Regional Patagónico de Teatro (Santa Cruz, 2007), por lo que participó en la XXIII la Fiesta Nacional del Teatro (Formosa, 2008), con “mención especial” al ámbito sonoro del espectáculo. También se presentó en el Centro Cultural Paraguayo-Japonés de Asunción (Paraguay) con motivo de la Primera Semana de Teatro Argentino⁵⁹.

Creación y dirección de la sala de teatro independiente Ámbito Histrión⁶⁰.

Víctor Mayol murió en Neuquén capital (07/12/07)⁶¹.

BIBLIOGRAFÍA

CALAFATI, Osvaldo (2007). “Neuquén (1884-1985)”, en Pellettieri, 2007: 297- 347).

----- (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.

FANESE, Griselda (2012). “De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el Diario *Río Negro* (Neuquén, 1982-83)”. *Anclajes* XVI, 2.

- O'DONNELL, Pacho (1997). *Teatro (...)*. Buenos Aires: Galerna.
- OTAEGUI, Ana María (2009). *Trelew y su cultura. Eco y luz*. Trelew: Biblioteca Popular Agustín Álvarez.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna/INT, vol. I.
- (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna/INT, vol. II.
- SEIBEL, Beatriz (1980). "Teatro 1979 en Buenos Aires". *Latin American Theatre Review*.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 191.

NOTAS

¹ En la elaboración de esta biografía contamos con el archivo gráfico ofrecido por el Teatro del Histrión que incluía el CV de V. Mayol.

Asimismo agradecemos la información de los/as teatristas de Neuquén: Anahí Acosta, Cecilia Arcucci, Carlos Barro, Ricardo Bruce, Carlos Buganem, Raúl Castro, Mariana Elder, Alejandro Finzi, Luis Giustinchich, Cecilia Lizasoain, Adalberto Mansilla, Julio Musotto, Jorge Otegui, Laura Sarmiento, Raúl Toscani, entre otros/as. Y agradecemos a Rosario Oxagaray, en especial, por su minucioso aporte de datos personales así como de datos del archivo del Espacio de las Artes.

² Rosario Oxagaray nos comenta:

Cursó toda la carrera. Solo le quedaron pendientes los dos últimos exámenes -su hermana dice que era uno solo- que, por la realidad política enrarecida del momento y los problemas sociopolíticos que invadieron las universidades, no pudo rendir ese final de año y aprovechó ese tiempo dedicándolo ya plenamente al teatro, actividad que no abandonó hasta el final de sus días. Sorteó el descontento inicial de su madre quien insistía en que debía finalizar su carrera y obtener el título por el cual había transitado todos esos años en la universidad, y que para la visión cultural familiar era lo que "se debía hacer".

³ En el CV de V. Mayol, se lee:

Tiene la definitiva experiencia de que el propio autor [Osvaldo Dragún], acompañado por el también autor y crítico de renombre, Pablo Palant, asistieron a uno de los ensayos. Sus opiniones y consideraciones sobre el trabajo, decidieron absolutamente su futura dedicación profesional al teatro.

⁴ Elenco: Isabel Arcos, Carlos La Rosa, Ana Marzoa y Julio Sanchidrián, en el Café Teatro Nichol's (*ABC de Sevilla*, 23/07/1972). Días previos, en *ABC de Sevilla* del 18/07/1972, en el elenco está Asunción Ferrero, luego reemplazada por Isabel Arcos. En tal oportunidad se menciona "la compañía Titular del Teatro Argentino" con la dirección de V. Mayol.

⁵ Estaba ubicado en Bolívar entre C. Calvo y Humberto Primo, Piso 1º.

⁶ Espacio ubicado en el Subsuelo de Corrientes y Pueyrredón. Integran el elenco: Edgardo Nieve, Norberto Pagani, Juan C. Cumeán.

⁷ Se trata de una revisión de su propia versión, según consta en Zayas de Lima, P. (1990: 191).

⁸ Con la actuación de Catalina Speroni, Francisco Cocuzza e Ignacio Alonso. (Seibel, 1980: 74)

⁹ *Idem*, p. 76.

¹⁰ Integrantes del elenco: Ignacio Alonso, María Fiorentino, Osvaldo Santoro, Cristina Fernández, Héctor Alvarellos, entre otros/as.

¹¹ Participan: Osvaldo Santoro, Daniel Marcove y Edgardo Nieva, entre otros.

¹² Elenco: Alejandra Colunga, Juan Carlos Gianuzzi, Aída Merel, Olga Berg, Daniel Marcove, Héctor Alvarellos, María Teresa Rizzi, Roberto Basile, Gladys Basler, Cristina Livigni, Daniel Omar Luppo, Andrés Martínez, Patricia Moreno, Alejandra Ramos, Rubén Rosetti, Gerardo Senar Escorihuela, Beatriz Thibaudin, Sandra Candore, Viviana Faifer, Laura Hana, Anahí Martella, Silvana Simonassi, Adrián C. Acuña, Jorge Chapuis, Diego Golombek, Horacio Minujen, Fernando Rabih, Fabián Saidón. Música: Eduardo Segal. Escenografía: Grupo Escenas. Máscaras y maquillaje: Hugo Grandi. Asistente de dirección: Marta Berretain. Más datos sobre el cronograma de obras del Teatro Abierto 1982, en

http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/programacion1982.htm.

¹³ En el elenco Daniel Marcove, Marta Degracia y Aída Merel entre otros.

¹⁴ Con Jorge Marrale, María Fiorentino, Daniel Marcove, Laura Moss, Jorge Sassi, Hugo Men, Osvaldo Guidi, Héctor Alvarellos, Enrique Oliva Zanibelli, Edgardo Nieva, entre otros. Con música original de Eduardo Segal. Maquillaje y máscaras de Hugo Grandi. Escenografía y dirección de V. Mayol (O'Donnell, 1997: 120). Esta obra también se puso en el Teatro Catalinas de Buenos Aires.

¹⁵ Fanese, 2012: 9-10.

¹⁶ Con la asistencia de Dagoberto Mansilla y la participación del coro de la Universidad Nacional del Comahue dirigido por Daniel Costanza. (Calafati, 2011: 154)

Elenco: Cecilia Arcucci, María Teresa Arias, Marita Badillo, Roberto Catalá, Verónica Coelho, Julio Cortés, María Dolores Duarte, Juan Gardes, Luis Giustincich, Adalberto Mansilla, Paula Mayorga, Alicia Murphy, Victoria Murphy, Rosario Oxagaray, Carlos Pesano, Raúl Toscani y Silvana Vai.

¹⁷ Más datos en Fanese, *op. cit.*, p. 282 y ss.

¹⁸ *Idem*, p. 1-17.

¹⁹ *Idem*, p. 155.

²⁰ Con la actuación de Francisco Cocuzza y música original de Víctor Proncet. Cocuzza ganó el premio al mejor actor y Proncet integró la terna a la mejor música.

²¹ Con Hugo Arana, Marta González y Adrián Ghio, entre otros. El realizador de la música, Víctor Proncet, ganó el Premio Molière.

²² La asistencia de dirección estuvo a cargo de Luis Giustincich. (Calafati, 2011: 156)

²³ En "Stefano, un ensayo teatral para un solo actor, en la San Pol". (ABC, 15/05/1987, Madrid)

²⁴ Con Osvaldo Santoro, Ricardo Hamlin, José Pensado Moreda, Roberto Lorio y elenco.

²⁵ Con temas musicales de Víctor Proncet. Actuación de Max Berliner, Daniel Marcove, Alejandra Colunga, Isaac Haimovici, Héctor Nogués y elenco.

El nombre de esta propuesta suscitó un reclamo:

El señor Remigio Giacompol objeta el derecho al uso del nombre "Chagall" en el título. El Consejo Profesional de Teatro y la Asesoría Letrada de ARGENTORES (Atilio Betti y Félix Pelayo) lo autorizan, en tanto y en cuanto no lo impidan la esposa y la hija del pintor. La Fundación Maegh, de Vance- Francia, apoya el proyecto teatral Chagall, enviando posters e informaciones. La dirección de Víctor Mayol participa en la Terna para el Premio María Guerrero. Esta obra concitó otro interés por cuanto no existen, a la fecha, antecedentes de otras representaciones sobre la vida de Chagall en el orden internacional.

Más datos en <http://www.autores.org.ar/dcogolani/Teatro/1980.htm>.

Más datos en "Max Berliner 'poseído' por Marc Chagall: Se verá en teatro una evocación del gran pintor". (*Clarín*, 14/10/1988)

²⁶ En el elenco, Helena Nesis, entre otros.

²⁷ Esta obra se puso a un año del centenario del fallecimiento del conocido pintor neerlandés, antecesor del expresionismo. La referencia aparece en Pellettieri (2001: 58).

²⁸ Con Héctor Calori, María Cristina Laurenz, Osvaldo Santoro, Juan Carlos Puppo, Juan Carlos Pérez Sarre, Silvio Lobo y Pepe Mariani. En <http://www.alternativateatral.com/obra11026-la-mision>.

²⁹ Elenco: Concepción Roca, Cristian Berdejo, Patricia Planas, Lili Presti, Teodoro Betancourt y Patricio Seguel. Entrenamiento actoral de Rosario Oxagaray. Escenoplástica de Jorge Aveni.

³⁰ Actuación: Cecilia Lizasoain, Ida Zóccola y Omar Marticorena.

³¹ Con Jorge Aran, Marcos Molina, Osvaldo Huegues, Omar Viale, Jorge González, Adriana Quevedo, Juan C. Moreno, Elena Dura, Roberto Márquez, Edith Rivero, Alcides Carlevaris, Mabel Carranza, Ifran Trivelli, Marta Le Favi, Luis Torres, Gladys Moreno, Alvin Astorga, Cecilia Costilla e Isabel Quiroga. Y el entrenamiento actoral de Rosario Oxagaray.

³² Con Julio Teves, Alberto Rodríguez, Daniel Pereyra Canals, Jorge Nayach, Nakens de la Barra, Leo Cobreros y demás integrantes del grupo Nuevodrama. Asistente de dirección, Ana Casteing (La Nueva Provincia.com, 13/10/2012).

En una entrevista a uno de los integrantes de este grupo, Alberto Rodríguez, se lee:

-Tengo entendido que el grupo Nuevodrama Teatro se creó allá por el 92, quizá como resistencia a un momento histórico muy particular (neoliberalismo/posmodernismo) y que iba a resultar en transformaciones clave a nivel global. Entonces, confluye gente de diferentes estéticas y fue necesario sentarse a pensar desde dónde hacer teatro, para qué y por qué...

-Mientras se preparaban los festejos por los 500 años de la usurpación de nuestra América, surgió la pregunta: ¿Cómo generar, desde Bahía Blanca, desde el teatro, una acción de contrafestejo? Fue entonces que la actriz Ana Casteing me comenta que Rubén Pupko había escrito una obra premiada por la Municipalidad de Bahía Blanca, que versaba sobre el tema. Pedí a Cultura el texto y a la primera lectura se tomó la decisión: la íbamos a hacer.

Después llegó el momento de formar el elenco y encontrar un director. Leo Cobreros y Julio Teves fueron los primeros actores en acompañarme y la búsqueda de un director terminó en Mayol, que muchos nos sugerían pero no sabíamos dónde ubicarlo. De Buenos Aires terminamos en Neuquén, porque alguien nos dijo que se había radicado ahí. Lo encontramos. A través de llamadas telefónicas y varios fax enviados, acordamos con Víctor Mayol emprender el desafío. Pensemos de qué se trataba este desafío: once actores para 50 personajes en escena, lograr un presupuesto increíble para esos años (\$10.000), vestuario, música original y escenografía, algo que nunca habíamos llevado adelante.

Pupko sugirió al músico Gabriel Di Cicco. Ana Casteing sería la Asistente de Dirección, dos profesoras de Artes Visuales diseñarían máscaras y vestuario y entre nosotros buscaríamos publicidad para poder ensayar todos los días, incluidos sábados y domingos.

En ese desafío nos embarcamos para el mes de Octubre de 1992: poner en escena "América Paraíso" en el Teatro Municipal.

La crítica en *La Nueva Provincia* de un tal Linares fue fatal, como era de suponer, no por la actuación o la dirección, sino por lo que se decía. No se nos perdonó que no siguiéramos la línea esquemática que se basa en el concepto de "encuentro de dos culturas", como se llamaba a la "conquista" que trajo el exterminio y el latrocinio a nuestra América.

Con esta obra, fuimos elegidos para representar a la Provincia en el *Encuentro Nacional de Teatro*.

Más datos en <http://www.nexodeluxe.com.ar/mayo-como-pan-caliente-CC-La-panaderia-por-dentro.html>.

³³ Rosario Oxagaray nos comenta:

El nombre fue a modo de homenaje a la historia del primer grupo y espacio de teatro de investigación y creación, y a la trayectoria que desarrolló. Proceso en el cual a través de los años se fueron sumando, aportando, intercambiando y creciendo juntos, artistas, docentes, investigadores, etc. (*Aclara que tal fue su caso, con quien comenzó su inicial intercambio intelectual, teórico y de propuestas metodológicas a partir del año 1984.*). Y luego en Buenos Aires, compartiendo experiencias y estudio en el Taller del Histrión -Espacio teatral de investigación y producción teatral que contenía a Teatro-Estudio.

³⁴ *La Nueva Provincia* 22/07/2007, versión digital.

³⁵ Rosario Oxagaray recuerda:

El objetivo fue la presentación de Teatro-Estudio a la comunidad teatral neuquina a través de una exhibición con los integrantes del Estudio. Consistió en mostrar el proceso de investigación y práctica para arribar a la creación y la producción teatral que proponía nuestra metodología, accionando sintéticamente cada paso de la misma.

³⁶ Ese Centro depende de la Subsecretaría de Cultura de Neuquén.

³⁷ Actuación: Daniel Miglioli, Ana Furlaska, María Luisa Peña, Carlos Buganem, María Ferreyra, Rodolfo Wernicke, René Herrera, Claudia Lauscher, Celeste Contreras, Ramón Gómez, Nandu Capdevila. Entrenamiento expresivo, máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray. Ámbito escénico e iluminación: Víctor Mayol. Diseño del dispositivo escénico: Francisco Amoroso y Alberto Pérez. Asistente técnico: Juan MC Cabe. Ayudante de dirección: Beatriz Coria. Música original y banda sonora: Juan Namuncurá. Cantantes: Ramón Gómez y J. Namuncurá. Operador de sonido: Rodrigo Zucal. Diseño gráfico: Darío Ramos-Micropunto. Fotografía: Pablo Camperi. Escenoplástica y vestuario: Ana Zitti. Asistente de escenoplástica: Luis Vicuña. Realización de vestuario: Zara Sgro. Realización escenoplástica: Claudia Navarro-Luis Vera. Versión escénica y dirección de Víctor Mayol. Coordinador de este Centro en San Martín de los Andes: Daniel Miglioli.

Entre la información, gentilmente ofrecida por Carlos Buganem, se citan las siguientes palabras de V. Mayol:

TEXTO SOBRE LA OBRA Y LA PUESTA EN ESCENA

La obra original es de DAVID VIÑAS, quien propone un enfoque personal sobre la gesta encabezada por el Inca JOSÉ GABRIEL CONDORCANQUI “TUPAC AMARU” y que significó uno de los tantos episodios que intentaron los americanos para alcanzar su libertad e independencia.

La versión escénica de Víctor Mayol privilegia el trabajo colectivo como una forma integradora de la función actoral.

El elenco constituido por actores locales fue seleccionado y entrenado para conformar un grupo de trabajo homogéneo.

La música y los elementos escenoplásticos adquieren aquí una fundamental importancia, en tanto se integran a un espectáculo de articulación compleja y de gran despliegue escénico.

³⁸ Versión escénica y dirección de V. Mayol. Elenco: Guillermo Tagliaferri, Rolando Juan de Dios, Paula GinGins, Victoria Martínez, Eleonora Giuria, Natalia Reynolds, Arturo Pinilla, Cristina López, Claudio Zaquieres, Adriana Tannous, Marcelo Estibiarria, Ana Solenzi, Carlos Peralta. Entrenamiento de actores, máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray, Escenoplástica y vestuario: Julieta Chiappano. Música original: José Luis Bollea. Banda sonora: Diego Villanueva. Ámbito escénico e iluminación: Víctor Mayol. Fotografía: Daniel Bello. Asistencia de dirección: Horacio Espíndola. Coordinador y director asistente: Darío Altomaro. Fue estrenada en La Conrado y luego el 8 de Abril '95 se reestrena en el Espacio de las Artes, en la semana inaugural del mismo y se mantiene en cartel en Neuquén.

³⁹ Elenco: Luisa Calcumil, Roberta Casal, Miguel Dedovich, Inés Estévez, Iván González, Fernando Guillén, Tony Lestingi, Mario Lorca, Víctor Mayol, Marisa Paredes, Óscar Sepúlveda, Humberto Serrano, Miguel Ángel Solá, Jorge Villalba, Gustavo Wagner, China Zorrilla. Más datos en <http://ar.livra.com/item/id/1391038>.

⁴⁰ Creación Colectiva. Dramaturgia de Víctor Mayol. Actuación: Anahí Acosta, Martín Barba, Andy Bollman, Graciela Fernández, Claudia Ferreyra, Cristina Furlani, Gregorio Gallinal, José Garriga, Jorge Otegui y José Trujillo. Música original y banda sonora: Juan Namuncurá.

⁴¹ Con Alicia Fernández Rego, Dardo Sánchez, César Altomaro, Gustavo Viale, Claudia Cogliatti, Claudio Zaquieres, Marcelo Belardinelli, Carina López, Graciela Fernández, Omar Marticorena, Adriana Tannous y Graciela Fernández. Música: Juan Namuncurá. Máscaras y maquillaje: Rosario Oxagaray. Vestuario: Zara Sgro. Escena e ilumin.: Víctor Mayol. Luces: José Retamal. Asistente de dirección: Anahí Acosta. Un artículo sobre esta propuesta: Pacheco, L. (2011). “Miguel Hernández en la escena patagónica”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas*

de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. (En homenaje a Alicia Fernández Rego). Neuquén: Educo, p. 119-124.

⁴² En esta reposición el protagonista ya no era César Altomaro, sino Mauricio Villar.

⁴³ Actuación: Claudio Zaquieres, Mauricio Villar, Martín Sánchez y María Cristina Suárez. Música y banda sonora: Juan Namuncurá. Realización Técnica: María Cristina Suárez y Anahí Acosta. Asistencia de dirección: Anahí Acosta.

⁴⁴ El grupo Metateatro fue creado en 1997 como Asociación Civil de Producción y Desarrollo de las Artes. Lo integran Pedro Araneda, María Rosa Bianchi y Andrea Despó. Precisamente con V. Mayol, el grupo estrenó sus dos primeras producciones, a partir de su curso "Teatralidad en la Postmodernidad":

En ambos casos siempre estuvieron los autores presentes en los estrenos que posibilitaron posteriores encuentros y dieron continuidad a un sinnúmero de actividades y jugosas experiencias. (Otaegui, 2009: 289-291)

En la propuesta de V. Mayol participaron María Rosa Bianchi y Pedro Araneda.

⁴⁵ Con Carolina Ponce de León y Andrea Despó, grupo Metateatro.

⁴⁶ Más datos en <http://eti-teatristasindependientes.blogspot.com.ar/2008/02/ley-nacional-del-teatro-captulo-3.html>.

⁴⁷ Elenco: Cristina Fernández, José Pensado Moreda, Victoria Solarz y Andrés Dadamo. El proyecto se suspendió, luego de dos meses de ensayos, por problemas de producción. Su estreno estaba anunciado en el Teatro Margarita Xirgu, en <http://www.lanacion.com.ar/91053-el-xirgu-redobla-la-apuesta>.

⁴⁸ En el CV de V. Mayol se lee:

Realiza un trabajo de introspección e investigación relacionado con la actividad teatral; confrontación de las experiencias con las nuevas tendencias escénicas.

⁴⁹ En el CV de V. Mayol se señala el contenido del curso: "reflexiones sobre la creación teatral argentina actual".

⁵⁰ Según los datos del CV de V. Mayol, la fundación del Teatro del Histrión se hizo con la colaboración de Osvaldo Calafati. Téngase en cuenta que se trataba de un grupo de Producción e Investigación Teatral. O. Calafati llevó adelante gran parte de las reflexiones del grupo sobre la Posmodernidad. Más datos en "La génesis: Teatro del Histrión". (Diario *Río Negro*, 19/08/2012)

⁵¹ Intérpretes: Alejandra Darín, Edgardo Nieva, Tony Lestingi, Isaac Haimovici, Mario Alarcón. Música original: Eduardo Segal. Vestuario: Nené Murúa. Director asistente: Mónica Di Franco. Ambito escénico, diseño escenoplástico y dirección: Víctor Mayol. (*La Nación*, 26/08/2002)

⁵² Elenco: Andrea Jara, Ariel Forestier, Carlos Barro, Diego Eggle, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Marisa Camilletti, Néstor León, Romila Fratarelli, Verónica Moyano y Marcelo Willhuber. Asistente de dirección: Julio Musotto. (Diario *La mañana del Sur*, 26/04/2003)

⁵³ Elenco: Andrea Jara, Ariel Forestier, Carlos Barro, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Raúl Castro, Ricardo Bruce, Rómulo Eggle y Marcelo Willhuber. Asistente de producción: Verónica Moyano. Ayudante de dirección: Margarita Garrido. Operación técnica: Mariel Suárez. Asistente de dirección: Diego Álvarez. Investigación: Osvaldo Calafati. (Diario *Río Negro*, 31/03/2004)

⁵⁴ Elenco: Andrea Jara, Carlos Barro, Itatí Figueroa, Laura Sarmiento, Mariana Elder, Raúl Castro, Ricardo Bruce, Rómulo Eggle y Marcelo Willhuber. Asistencia de producción: Margarita Garrido. Asistencia técnica: Diego Álvarez. Asistencia de dirección: Julio Musotto. Colaboración artística: Ricardo Ventura y Anahí Bergero. (Diario *Río Negro*, 19/10/2004).

⁵⁵ En una solicitud de apertura del taller, elevada a Cristina Mancilla, Presidente de TENEAS (Teatristas Neuquinos Asociados), con fecha del 28/02/2004, están incluidos los siguientes talleristas: Carlos Barro, Ricardo Bruce, Rosario Oxagaray, Gregorio Gallinal, Jorge Otegui, Marcela Lafon y Julio Musotto.

⁵⁶ En el *Diario Digital Interactivo Bariloche 2000*. Más datos en <http://www.bariloche2000.com/archivo/la-ciudad/5120.html>.

⁵⁷ Elenco: Alejandro Cabrera (invitado especial), Andrea Jara, Carlos Barro, Diego Álvarez, Diego Eggle, Itatí Figueroa, Marcelo Willhuber, Mariana Elder, Laura Sarmiento, Lili Herrera,

Mariel Suárez, Pablo Di Lorenzo, Paolo Prono y Ricardo Bruce. Asistentes de dirección: Natalia Fernández y Julio Musotto. Ayudante de dirección: Rocío Peralta. Vestuario: Carla Grossi (Diario *Río Negro*, 11/05/2005). En la segunda versión está Raúl Castro.

⁵⁸ Autoría: Víctor Mayol. Actúan: Diego Álvarez, Carlos Barro, Alejandro Cabrera, Raúl Castro, Diego Rómulo Eggle, Itatí Figueroa, Carolina García, Mariel Suárez y Marcelo Willhuber. Vestuario: Itatí Figueroa. Escenografía: Alejandro Cabrera. Iluminación: Víctor Mayol. Máscaras: Diego Álvarez y Andrea Jara. Ambientación: Víctor Mayol. Maquillaje: Andrea Jara. Realización de muñecos y fotografía: Martín Evaristo. Diseño gráfico: Marcelo Willhuber. Producción ejecutiva: Pablo Di Lorenzo. Coordinación artística: Carlos Barro. Director asistente: Ricardo Bruce. Dirección: Víctor Mayol. Más datos en <http://www.teatrodelhistrion.org.ar>. También en Diario *Río Negro*, (14/12/2006). También en Diario *Río Negro*, <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=9870>. También en “*Factum*, el estreno”, Diario *La mañana Neuquén* (21/12/2006). Y en “Hora de *Factum*”, Diario *La mañana Neuquén* (23/04/2007).

⁵⁹ Más datos en “*Factum* viaja al Festival Nacional de Teatro” (Diario *Río Negro*, 04/07/2007); “*Factum* sale de gira” (Diario *Río Negro*, 02/05/2008); en Alternativa Teatral: <http://www.alternativateatral.com/evento637-xxiii-fiesta-nacional-del-teatro-formosa-2008>; en Secretaría de Prensa de Neuquén (01/10/2007) versión digital.

⁶⁰ En “El Teatro del Histrión. Casa nueva y *Factum*”, en Diario *La mañana Neuquén*: http://w1.lmneuquen.com.ar/06-12-12/n_espectaculos2.asp. Y en “Teatro del Histrión”, en *Teatrodelimay* (10/11/2006), versión digital.

⁶¹ “El teatro neuquino llora a Víctor Mayol”, en *Diario Río Negro*, 08/12/2007, versión digital.

VICTOR MAYOL
Semblanza de un amigo

Oswaldo Calafati

Víctor Mayol era de una familia que tenía muy buena posición económica. Eso me lo contó en mi casa. El padre y el tío -me dijo- tenían una sastrería muy importante en el centro de Buenos Aires. Y vivían muy bien. Él fue un niño bien, porque pudo ir a Europa para formarse. Además había estudiado la carrera de contador en la Universidad de Buenos Aires. Debido a un problema económico a nivel nacional esa familia perdió su dinero. Y allí empezó su peregrinaje. Porque él, en realidad, antes, lo tenía todo. Tenía prestigio. Era inteligente. Era buen mozo. Jugaba al tenis. Fue inspector de rentas. ¿Se imaginan a Víctor poniendo multas a empresarios evasores del fisco? Seguramente -esto es una deducción- se vino a Neuquén como una prueba, solo por dos o tres años. Y Víctor nunca perdió un poco esa apostura de niño mimado, a quien todos le tenían que hacer el gusto -como se dice.

Las primeras noticias que tuve del teatro de Víctor Mayol me las dio mi esposa, la profesora Azucena Miriam Ascheri. Ella había visto, en 1983, la obra *Vincent y los cuervos* de “Pacho” O’Donnell en Buenos Aires, junto con su hermana. Era un verano y en un espacio pequeño, como un corredor, había doce sillas en un lado y doce del otro, enfrente. Entraban los actores, que eran una especie de monstruos, embolsados, reptando por el piso. La hermana le dijo:

¿Estaré tan atrasada yo, che? ¿Decime, qué es esto? Bueno, en ese teatro donde está el público integrado, se pierde toda la magia. Porque estás ahí y los ves tan cerca, que todo pierde su dramatismo. Y lo que en realidad es una tragedia se convierte en un grotesco. Me parece que nadie entendió que aquello era la historia de Van Gogh, de sus terrores y de su locura.

El director de esa obra era el joven Víctor Mayol.

Al año siguiente, conocí personalmente a Víctor, cuando fue designado como Coordinador General de la Secretaría de Extensión Universitaria, por la profesora Alcira Trincheri, en la gestión de recuperación democrática de la Universidad Nacional del Comahue del nuevo rector normalizador, Aristides Romero. Yo también había sido reincorporado en el mismo sector y en el Departamento de Prensa, porque

el interventor de la dictadura, Remus Tetu, me había cesanteado junto con otros muchos empleados de la universidad.

Había un gran entusiasmo por trabajar después de los años negros de la dictadura militar. Víctor encabezaba entonces un grupo dispuesto de trabajar, muy opuesto a la tradición burocrática tradicional. La experiencia fue muy buena y editamos una revista universitaria, proyectamos películas en el Aula Magna y se formó un grupo de teatro universitario. Víctor tenía una gran capacidad de dirección y de ejecución de tareas concretas, que antes consensuaba con todo el grupo. Tenía apertura y discutía con los demás sobre las cosas que se iban a hacer. De esa manera se activó un poco esa área de la universidad que estaba cerrada y había entusiasmo, porque volvíamos a la democracia.

Junto con Alejandro Finzi, que escribía los guiones de un programa de radio, también de Extensión de la universidad, nos hicimos muy amigos de Víctor y, al mediodía, íbamos a comer a un restaurante ubicado frente a la universidad, en la avenida Argentina, que creo que todavía está. Víctor siempre tuvo el aspecto de un hombre serio y en esos almuerzos se animaba un poco y fumaba mucho. Esa adicción lo llevó a la muerte. Cuando más nervioso y activo estaba, más fumaba.

En realidad, había venido a Neuquén para organizar y dirigir el Teatro del Bajo. Sus primeros trabajos teatrales en la región se realizaron en General Roca, pero después se concentró en la gente del Teatro del Bajo. Allí conoció a Rosario Oxagaray, con quien se unió desde entonces, ya que ella actuó en una de las primeras obras que puso ese conjunto: *La celebración*, basada en *El adefesio*, de Rafael Alberti.

Con el Teatro del Bajo hizo un trabajo teatral que no se conocía en la región. Trajo la estética de Heiner Müller, un antecedente del teatro de imagen posmoderno que después iba a hacer furor. Müller compaginaba bien con la escena cuidadosamente bosquejada que Víctor siempre trataba de concretar. Según él, era como pintar un cuadro, no meramente realista, pero bien equilibrado, armónicamente equilibrado. Y el actor era un elemento más de ese cuadro móvil, siempre cambiante y fuertemente expresivo.

Este interés por el escenario como un marco, como un fondo en el que tenían que destacarse los actores, se complementaba con el interés que siempre mostró por la estética teatral del polaco Jerzy Grotowski. El actor tenía que darlo todo, en la escena, todo lo que pudiera. Más que

representando un papel, el actor tenía que presentarse como persona, como sujeto para ofrecerse como en un sacrificio.

En los últimos años de su vida, ya trabajando con la gente del Teatro del Histrión-conjunto que él creó con unos muchachos de Neuquén, me pidió que yo investigara sobre el trabajo de Grotowski y así averigüé bastante sobre el centro de investigación que Grotowski desarrolló en Italia. Eso era lo que le interesaba.

Claro, lo que él quería era mucho. Conmovió a los actores locales. Y los conmovió en sus cimientos y eso fue bueno. Algunos descubrieron que lo podían hacer, otros, no. Y esto me parece que es muy importante. Eso es evidente. También algunas disidencias estaban relacionadas con esas cosas que a veces tiene la gente de teatro cuando no puede compatibilizar con una persona. En el fondo son problemas de carácter profesional. Él les pedía demasiado. Demasiada entrega. Ese era el tema. Uno tenía que quedar en sus manos. Esto es difícil de entender pero él, lo que quería era eso: la plasticidad del actor. Porque quería ponerlo en un lugar del escenario. Para Mayol el escenario era como un cuadro renacentista, tenía que completarlo de alguna manera. En ese momento funcionaba todo junto, pero cada parte tenía su importancia en ese conjunto. Había que encastrar cada elemento. Era un trabajo interesante ¿no? Porque no solamente tenía que ver con el actor sino también con la escenografía y las luces. ¡Todo el esfuerzo que ponía en la luz, el sonido y los colores! Ese trabajo, acá en la región, es difícil porque nunca hay dinero suficiente para concretarlo. O sea que se tenía que arreglar siempre con retazos de lo que realmente se había imaginado. Y ese es otro tema. Pero Víctor se daba cuenta de eso. Y bueno, se hacía lo que se podía, lo que él entendía que se podía.

La última vez que yo estuve con él, estaba interesado en la obra del director lituano Eimuntas Nekrosius, por ejemplo. Y ¿quién conoce a Nekrosius acá en Neuquén? Él estaba muy interesado en la obra de Nekrosius y me pedía que averiguara sobre Nekrosius.

Quiero decir que continuamente se ocupaba de lo que estaba pasando en el resto del mundo.

Y en cuanto al Espacio de las Artes, algo puedo decir. Fue un proyecto complejo (1995-2000). Me acuerdo porque estuvimos con mi esposa, Azucena Miriam Ascheri, en la inauguración. Fuimos particularmente invitados. Ellos siempre tuvieron aprecio por nosotros. Era una especie de lugar en donde pensaban que podían hacer una galería de

arte, vender cuadros y esculturas de artistas locales y hacer espectáculos. Trajeron a gente de Buenos Aires. Algunos muy buenos. Me acuerdo cuando vino la obra *El Dante y La Divina Comedia* sobre Dante Alighieri. El director era Rodolfo Graziano. Era una obra impresionante. Recuerdo el movimiento de los actores en escena.

Lo del Espacio de las Artes fue una aventura económica muy riesgosa porque tenía que pagar un alquiler muy alto. Era una zona muy céntrica de la ciudad. Y no tuvo el acompañamiento que él pensaba que podía tener. No solamente de que la gente fuera o no fuera a ver los espectáculos -porque la gente iba- sino que tuviese la rentabilidad económica que le permitiese seguir haciéndolo. Más que depender de las entradas de la boletería, pensaba obtener algún beneficio funcionando como galería de arte y cobrar comisión a los que presentaban sus obras. Pero bueno, eso también tuvo su reacción, sobre todo de los artistas plásticos que primero dan vueltas a ver qué pasa. Y la cosa empezó a ir mal desde el punto de vista económico y no pudo seguir aunque los espectáculos que se presentaron fueron de primer nivel.

El proyecto era desmesurado para el interés que podía despertar. Está bien que la ciudad había crecido, pero en esa época ya había varias actividades culturales que interesaban a muchas personas. El teatro estuvo siempre destinado a grupos más pequeños, principalmente, en las ciudades de provincias.

Otro rasgo de la manera de ser de Víctor. ¡Era un desmesurado! Era un desmesurado en todos los aspectos. No solamente en el aspecto económico sino en lo que exigía y le pedía a la gente. Había cosas que la gente de acá le podía dar, y había cosas que no. Y él se enojaba. Quería que las cosas fueran como él quería que fueran. Y bueno... algunas cosas le salieron como él quería pero otras no. Ese es otro tema: su exigencia y su capacidad de evaluar el medio. En determinado momento tuvo problemas económicos, como todos los artistas del teatro en la Argentina. Y entonces, una amiga consiguió que el gobierno neuquino le financiara la creación de Centros Provinciales de Producción Teatral (CPPT).

¿Qué era un CPPT? Bueno, Víctor, formaba un taller, en cualquier lugar de la provincia. Las personas interesadas en el teatro asistían al taller. Se formaba un grupo. Él iba monitoreando ese grupo para que produjera una obra de teatro, por eso era un “Centro de Producción”. Fue un proyecto de él. Entonces hizo un contrato con la provincia. Eso fue lo que molestó a algunos de los que hacían teatro aquí. Pero Mayol hizo cosas

interesantes. Por ejemplo, movilizó a grupos de gente que no podían arrancar con sus aspiraciones teatrales. En San Martín de los Andes logró que se reacondicionara una sala en el teatro Amankay. Colaboró en el mejoramiento de esa sala, que modificó totalmente su capacidad de público, su escenario y su acústica. Y él dirigió la obra de cómo hacer la sala. Y esa sala quedó. Quiere decir que no solamente formó gente.

A pesar de esto, nunca tuvo una apoyatura económica que le permitiera realmente liberarse de la cuestión económica y ponerse a trabajar como quería. Siempre tuvo restricciones económicas de un lado y del otro. Era un artista pobre. Quisiera que no olviden eso. Eso es muy importante. Y terminó muy pobre. Hizo honor a la tradición de los teatristas argentinos que, en su mayoría, terminan en la Casa del Teatro. Y es importante porque siempre que se hacen las biografías de los artistas se olvidan de los contextos en donde los artistas se movieron. Parece que los artistas no tuvieran sus pies en la tierra.

Por un lado, las exigencias de la tarea del trabajo artístico no son comunes, son diferentes. Para mí, son profundamente desalienantes, pero son también alienantes en otros aspectos en esta estructura social. Yo creo que el arte es el modo de desalienación básico, pero está tan implicado con otras cosas de la vida práctica que al final termina por ser un esfuerzo sobrehumano hacer lo que uno desea.

Y justamente, en cuanto a lo laboral, Víctor no se adaptaba en la Escuela Superior de Bellas Artes. Consideraba que lo que enseñaban los otros profesores de teatro no era suficiente. Él veía una falta de compromiso. Entonces, claro, los otros lo mirarían como: “¿Quién es este? ¿Qué piensa? ¿Quiere ser diferente de los demás?” Víctor no podía trabajar como los demás.

Los integrantes del Teatro del Histrión lo salvaron, porque ellos hicieron todo lo que él les pedía¹. Y le dieron afecto. Él fue siempre respetuoso con todos. Impresionaba su gran dignidad y entereza, que conservó hasta el último momento.

NOTA

¹ Fue el último grupo de teatro dirigido por V. Mayol, desde su creación, en el 2002, hasta su muerte, en diciembre del 2007, año en que, además, creó la sala teatral Ámbito Histrión, Chubut 240 de Neuquén capital.

EN RECUERDO DE VÍCTOR MAYOL

Tupac Amaru de David Viñas

Carlos Buganem

En 1994, con dirección de Víctor Mayol, se puso en escena *Tupac Amaru* de David Viñas. Los ensayos y las funciones se realizaron en la sala Amankay, ya en esos años perteneciente a la Cooperativa Telefónica de San Martín de los Andes, como parte del Centro Cultural C.O.T.E.S.M.A.

A efectos de la puesta se remodeló, ampliándolo, el escenario de esta histórica sala, otrora sede del cine Amankay, para que pudiera contener el despliegue escénico que requería la puesta del destacado director Víctor Mayol.

La puesta se realizó en el marco de un proyecto provincial denominado: CENTRO PROVINCIAL DE PRODUCCIÓN TEATRAL, dependiente de la Subsecretaría de Cultura de Neuquén, el que tendría cuatro sedes en otras tantas ciudades: Neuquén, Chos Malal, Zapala y San Martín de los Andes. Se convocó a actores de distintos grupos, entre ellos a Daniel Miglioli, para el personaje central, Tupac Amaru; María Ferreyra en el coprotagonista de Micaela, Ana Fularska, Celeste Contreras, Claudia Lauscher, Ñandu Capdevila, María Luisa Peña, Rodolfo Wernicke, René Herrera, Ramón Gómez y Carlos Buganem.

Asistentes artísticos: Rosario Oxagaray de la ciudad de Neuquén colaboró en el entrenamiento corporal del elenco; Ana Zitti también de Neuquén capital, en el diseño del vestuario cuya realización estuvo a cargo de Sara Sgró, de Junín de los Andes; Juan Namuncurá realizó la musicalización; los fotógrafos, Pablo Camperi y Michel Rinke, y la escenoplástica por Claudia Navarro, Luis Vera y Luis Vicuña. Las asistencias técnicas corrieron por cuenta de Francisco Amoroso, Alberto Pérez, Juan S. Mac Cabe, Beatriz Coria y Rodrigo Zucal.

Agradezco a Rodolfo Wernicke el aporte de fotografías, programa del espectáculo y artículos periodísticos muy valiosos para ayudarme a “refrescar” y completar mis recuerdos de aquel interesante proyecto.

También he guardado cuatro fotografías en papel color, que es lo que se utilizaba en esos años, seguramente tomadas por uno de los fotógrafos antes citados y también un cuadernillo, diseñado por la artista Rosario Oxagaray con los bocetos para máscaras del maquillaje. Ella misma nos enseñó a maquillarnos, colocándonos nosotros mismos las bases y un

sombreado que llevábamos en los párpados, así como el pintado de la boca y otros detalles del maquillaje.

Recuerdo que los personajes no centrales, como el mío, teníamos a cargo más de un personaje, en mi caso: corregidor, mendigo, pájaros, guerrero, mensajero, soplón y verdugo; lo cual nos tenía bastante ocupados y requería algún cambio de indumentaria entre bambalinas. Recuerdo que el primer cambio de ropas debía hacerlo con prisa, quitarme de la primera escena las botas y chaqueta del Corregidor y ponerme una especie de poncho de tela y un pañuelo que cubría la cabeza para el mendigo; con ese mismo atuendo participaba de otras escenas en que era los otros personajes enumerados, pero para el final debía otra vez calzarme botas y alguna chaqueta y pantalón para encarnar a un verdugo... En fin, recuerdos, gratos recuerdos del trabajo en equipo y de la gente conocida en esos menesteres, de los afectos surgidos y la experiencia vivida.

¡Cuántas personas que uno llegó a conocer gracias a este quehacer maravilloso que es el teatro. Y hoy, ya retirado y en otra etapa, me da satisfacción recordar aquellas gratas vivencias.

PENSAR A VÍCTOR MAYOL

Rosario Oxagaray

Pensar a Víctor me lleva a reflexionar sobre la permanente porfía que tenemos los seres humanos de reiterar a través de los tiempos, la conducta de “el acostumbramiento a la existencia”.

Sabemos de la finitud de la vida, pero aquello que debo decir o hacer lo hago mañana. “Como sé que vive en mi ciudad, en mi país, o que en algún momento y lugar lo encontraré, tengo tiempo de decirle..., de intercambiar..., de debatir..., de disculparme..., de valorizarlo..., de reconocerlo”. Pero ese tiempo, ese mañana -tal como versa la expresión popular española: “Nunca he visto un mañana”- solo existe en una forma simbólica, figurada, proyectada, idealizada. Cuando llego al mañana soñado, vuelve a ser un HOY. El futuro, en definitiva, es una suma de constantes HOY. Y es en este hoy -donde Mayol ya no está- cuando muchas veces por urgencias personales, materiales, profesionales y otras tantas exististas, como también por actitudes egocéntricas, competitivas o soberbias, no se festejan en vida, la existencia y los logros del otro, ni se agradece por tener a un otro que nos aporta, tampoco se reconoce a ese otro que fue una partecita de nuestro crecimiento. Con ese otro hay distracciones respecto a cualidades y producciones, y muchas veces se lo juzga sin conocer su historia, la realidad de su presente y la intimidad de su cotidiana vivencia, no advirtiendo -o tal vez sí- que de ese modo creamos una realidad falaz, inventada, solo cimentada en parcialidades, en subjetividades. Y así, desvirtuamos la identidad cultural de la sociedad, puesto que a la historia cultural de una comunidad la construimos todos y cada uno de los sujetos desde las ricas particularidades, desde el hacer y el producir más elemental hasta la producción intelectual y material más valiosa. ¡No seremos más importantes por negar al otro en vida, ni por reconocerlo solo cuando la circunstancia nos beneficia!

Se nos fueron pasando muchos, demasiados, HOY de la vida de Mayol, quien ha sido un productor cultural insaciable, ideológicamente comprometido, de integral inteligencia, dedicado a transferir su universo intelectual y material para el enriquecimiento de nuestra cultura local, provincial, nacional y otras geografías, con una gran generosidad. Una persona de profundas convicciones, nada fácil para correrlo de sus

lecturas, lo que también provocaba -más allá de desgastantes horas de discusión- un enriquecimiento único en sus interlocutores.

Así nos encontramos en un HOY, para homenajear a Javier Fernández Mosquera, “teatralizado, Víctor Mayol”, desde un lugar en el que no podrá compartir su emoción, ni ocultar su timidez a la hora de demostrar sus sentimientos. Por ello, para alguien que homenajeo la vida creativamente, la vivió defendiendo y priorizando antes que a su salud, y entregó todo hasta la dolorosa lucha final, es que brindo en su honor con un llamado a que nos valoremos y reconozcamos más allá de las diferencias, cuando aún podemos vernos a la cara y decirnos: “Qué valioso que existas y estés en mi camino, para construirme mejor en lo personal y aportar a lo colectivo”.

¡Gracias Víctor! ¡Gracias Javier, por nuestro siempre presente vínculo familiar y profesional!

Por un defensor del teatro como herramienta enriquecedora del crecimiento y la cultura. ¡Salud!

PONENCIAS

BIBLIOTECA TEATRAL HUENEY
Una experiencia insospechada
(Abril de 2013)

Patricia Vaianella

A Adriana Lenardon, amiga entrañable que me ha enseñado que, a pesar de las dificultades de la esclerosis múltiple que la abate desde el año 2000, continúa en la lucha...

“El hombre se autorrealiza en la misma medida en que se compromete con el cumplimiento del sentido de su vida. La mejor forma de conseguir la realización personal, es dedicarse a metas desinteresadas”.

(Frankl)¹

Una experiencia de vida

“He dicho asombro de vivir, donde otros dicen solamente costumbre”.

(Borges, 1964)²

Un llamado telefónico de Marcos, uno de los hijos de Hugo Saccoccia, en los últimos meses del año pasado me sorprendió en medio de la vorágine que vivimos en Buenos Aires: me solicitaba, en su nombre y en el de su hermano Franco, que cuando yo pudiera fuera a Zapala a la Biblioteca Hueney, para intentar compenetrarme con el material que allí había dejado su padre. También, para ayudarlos a comenzar un catálogo, basado en el ya existente.

Permanecí allí todo el mes de abril del corriente año. Ingresar a ese lugar y descubrirlo significó y representa un desafío: ponerse en contacto con la tarea de un hombre que esencial y radicalmente se comprometió con todo lo que hacía. Nos consta que gran parte de ese material fue comprado por “Sacco” (como él firmaba) cuando viajaba por distintas zonas del país, porque es en los libros donde descubrimos los sellos de las librerías y el precio que pagó por cada ejemplar.

Cada vez que sacaba un texto de los estantes constituía una aventura no planificada: lo insólito me sorprendía no solo por la fecha de edición, sino también porque en su gran mayoría estaba dedicado de puño

y letra por cada autor. Hugo poseía “un orden en su cabeza”. Razón por la cual únicamente bastaban en sus registros, en una línea: nombre de creador y obra. Además, él sabía perfectamente en qué lugar había colocado cada volumen.

Desde el primer día, cuando me senté frente a la computadora, me dije que para comprender ese “mundo” debía pensar como Hugo lo hacía. Poco a poco, lo aprendí y lo aprehendí. En ese aparente “caos” lleno de cajas con libros, revistas, fotocopias, *cassettes*... aún no catalogados había un “orden”, la tarea de “Hueney”. Con claridad me lo ha expresado Marcos en una conversación informal:

(...) lo que hacía mi viejo no era solo enviar materiales a distintos lugares del país y del extranjero. Lo que hacía era estrechar las relaciones entre los autores y los grupos teatrales. Los teatristas se interconectaban a través, también, de su memoria prodigiosa. Tenía todo en su cabeza y siempre descubría una salida o soluciones para que las obras se difundieran³.

Vida, pasión, “locura quijotesca”, generosidad. Trabajo. Compromiso. Puertas abiertas a manos llenas. Convicciones, principios...
No terminé, falta mucho por hacer... Volveré...

Indiferencia

*“La moneda cae
como un país sin alma”.*
(Gelman, 2007. *Mundar*)⁴

A dos años del fallecimiento de Hugo Luis Saccoccia comprendí que cierta apatía se imbrica en:

- las sociedades zapalina y neuquina, al no consultar, ni revisar, ni leer, ni volcar en saberes múltiples... la bibliografía existente en Hueney,
- las autoridades municipales y provinciales que no se comprometen y ayudan a que la tarea de Hugo continúe...

En nuestra Argentina vacía de valores profundamente humanos y solidarios, nos encontramos con que la Biblioteca Teatral Hueney -erigida por la mente visionaria de este hombre, por su esposa Emilia y un grupo de amigos, en 1984- no interesa. Tampoco, el material editado y el inédito que en palabras de Carlos Fos es:

(...) lo más valioso: ¿Te acordás de las carpetas, de las obras y de los videos, de los ficheros...? Bueno, allí tenés lo que nadie tiene... Porque “El Gordo” se pateaba todo... De este modo conoció como nadie a los que nadie conocía⁵...

Herencia...

*“Si supiera que el mundo se
acaba mañana, yo, hoy
todavía, plantaría un árbol”.*
(M. Luther King)⁶

Los hijos de Emilia Valeri y de Hugo Saccoccia, sus amigos, los teatristas, los investigadores... deseamos que Hueney siga viva. Para ello, sabemos que necesitamos:

- trabajar mucho con idoneidad,
- difundir la reapertura de la tarea,
- encontrar apoyo económico de entes privados o estatales...

De este modo, honraremos la memoria de quienes desde el corazón de la provincia de Neuquén abrieron “las mentes”, promovieron un cambio y nos mostraron el camino...

Inventario Sumario del material

Contamos en la Biblioteca con la siguiente base de datos, que dejó Hugo Saccoccia. Con Marcos, uno de sus hijos, hemos trabajado en base a ella en abril:

Autores argentinos. Autores extranjeros. Autores patagónicos. Textos de teoría teatral. Publicaciones de Argentores. Grupos de obras varias. Publicaciones, revistas, folletos y otros... Libros del Festival Nacional de Teatro de Humor (I-V) y revistas de los mismos (I-VI). Todavía el libro del Festival Nacional de Teatro de Humor VI no pasó a papel.

Falta catalogar: todo el archivero que existe, creo que tiene dos cuerpos, y todo el material que hay en cajas con las obras y videos de las puestas...

NOTAS

¹ En http://www.frasecelebre.net/Frases_De_Viktor_Frankl_1.html.

² Borges, J. L. (1964). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.

³ Entrevista a Marcos Saccoccia en su oficina, en distintos momentos del mes de abril de 2013, en Avenida Colón 170. Zapala. Provincia de Neuquén.

⁴ Gelman, Juan (2007). *Mundar. Ciudad de México (2004-2007)*. Buenos Aires: Emecé-Seix Barral.

⁵ Entrevista a Carlos Fos, en dos momentos del año: 13 de marzo y en mayo, en Buenos Aires, Centro de Documentación, Complejo Teatral Buenos Aires.

⁶ En <http://www.proverbia.net/citastema.asp?tematica=21>.

LA CONRADO
Una historia de más de ocho décadas
(1927-2013)

Karen Madsen Béjares¹

La historia detrás de los cimientos

La institución fue fundada en 1927 por vecinas y vecinos que buscaban atender las necesidades materiales y formativas de niños y niñas de tres escuelas de nivel primario de Neuquén capital (Escuela N° 2, 121 y 61). Surgió como comisión de la Cooperadora escolar, cuyas integrantes fueron durante muchos años solamente mujeres. Luego, tras la creación de la subcomisión de la copa de leche, se incorporaron hombres, instaurando el primer conflicto en la entidad, debido a que hasta ese momento las mujeres se dedicaban simplemente a recolectar útiles, ropa y calzado para los chicos de las escuelas, pero los hombres querían comprar vacas para otorgarles una taza de leche a los pequeños, lo cual conllevaba una gran responsabilidad en cuanto al cuidado de los animales.

Le compraron las vacas al lechero para competir con él, pero después de un desastre con las vacas se las terminaron vendiendo al mismo lechero al que no le querían comprar leche. (Raúl Toscani, 2010)

Durante esos años se vivía la crisis mundial de la década del '30, la Argentina pasaba por momentos muy difíciles, por lo que el primer tiempo de la Cooperadora fue de indudable beneficio para la sociedad menos pudiente. Incluso esa Cooperadora llegó a colaborar con el propio gobierno municipal para superar las falencias de aquellos tiempos. Pero, La Conrado no siempre tuvo un lugar físico en el cual llevar a cabo sus actividades. El hecho cambió cuando el Municipio de la ciudad le compró a un particular el terreno en el cual funciona actualmente (Yrigoyen 138).

Fue así como en sus instalaciones desarrollaron sus actividades el primer comedor infantil y el primer consultorio pediátrico gratuito. Además, se reunieron allí los vecinos que fundaron la Cooperativa Eléctrica (CALF) y la Biblioteca Juan B. Alberdi. También se realizaron funciones cinematográficas a beneficio, lo que derivó en la ampliación de las instalaciones por el esfuerzo compartido de la sociedad de Neuquén, que entonces era Territorio Nacional.

A mediados de 1940, el conjunto vocacional Amancay comenzó a ensayar sus primeras obras y en 1954 sus integrantes, con el apoyo de la Cooperadora, terminaron la construcción de la primera sala teatral independiente de la ciudad. Allí se realizaron numerosas representaciones del teatro clásico y moderno que luego llevaron a Amancay a distintos escenarios de la región y el país, cosechando varios logros y reconocimientos.

En ese entonces, en mil novecientos cincuenta, aproximadamente, el grupo Amancay empieza a tener actividad aquí en La Conrado. Acá es donde se hacían los ensayos. Hay que recordar que era una época diferente, un tiempo distinto, una sociedad también distinta con costumbres diferentes a las actuales. (...) [Amancay] Era gente que estaba adelantada a su propio tiempo. Así como ganó un prestigio en el orden nacional, y Amancay era sinónimo del teatro de la Patagonia, no solamente de Neuquén. En la Patagonia, Amancay era teatro libre del Neuquén y, de alguna manera, era el receptáculo de toda la actividad artística independiente de la ciudad. (Horacio Tarifeño, 2010)

Con el esfuerzo de cada una de las personas que integraban la Cooperativa, se reunió el dinero suficiente para levantar un escenario moderno con dos camarines, y para comprar una cámara negra, un telón de boca de terciopelo y un equipo de iluminación. Además se compraron sillas y se habilitó la sala como un pequeño teatro que fue inaugurado el 12 de Septiembre de 1954, al cumplirse el 50 aniversario de la capital neuquina. En esa oportunidad, Amancay, con la dirección de Ángel Santagostino, puso en escena fragmentos de *Pehuen Mapu* de Gregorio Álvarez, escrita en 1953.

Ese día el doctor Gregorio Álvarez dio una conferencia sobre el tema: “Pehuén mapu” (“tierra de la araucaria”) y, al término de esa conferencia, Amancay puso en escena esa obra de teatro, *Pehuén Mapu*, de la cual participaron, especialmente invitados, cuatro primeros bailarines del Teatro Colón. Amancay se hizo cargo de todos esos gastos de traslado, alimentación y estadía. Dos o tres de esos bailarines murieron después en el accidente de aviación... (Horacio Tarifeño, 2010)

En esos años, también supo funcionar en la sala el primer cine club de la provincia de Neuquén, y la institución comenzó a reunir a las

personas interesadas en desarrollar actividades vinculadas al quehacer cultural y a la asistencia a la niñez.

Ya hacia fines de la década de 1950, la institución proyectó y comenzó la construcción del primer Jardín de Infantes Integral de la región patagónica, en consonancia con la elección del primer gobierno provincial constitucional. Pero a raíz de una importante crisis institucional de la Cooperadora, en 1962 se cedió al Estado provincial, la tierra y la construcción -casi culminada- del actual Jardín de Infantes N° 1, Padre José María Brentana (El Conejito). Sin embargo, surgieron los reclamos económicos hacia el Estado provincial porque se hacía cada vez más notoria la necesidad de una solución:

Luego, Neuquén se provincializa y el Estado empieza a hacerse cargo de determinadas cuestiones, ¿no? Por ejemplo, a la vieja Escuela N° 2, La Conrado le coloca las bombas de agua, el municipio nunca se las paga. ¿Me entendés? (...) Los reclamos continuaron y entonces se planteó el hacer artístico como la herramienta convocante a los efectos de hacer algo, de juntar un dinero, de hacer esas veladas donde los vecinos aportaban su dinero para sostener sus fines. (Raúl Toscani, 2010)

Por otra parte, en 1960 las instalaciones de la entidad fueron sede de la flamante Escuela Provincial de Bellas Artes “Manuel Belgrano” (actualmente Escuela Superior de Bellas Artes²) que comenzó a funcionar ese año³. Esta escuela de formación artística, que dio a la ciudad sus maestros de teatro, plástica y danzas folklóricas, tuvo su primera sede allí, -durante veinte años- sin que el Estado provincial pagara jamás los costos correspondientes a su estadía.

No obstante, los ánimos de lucha nunca mermaron, por lo que en 1982, una Comisión Normalizadora formada en 1979, recuperó la personería de la entidad y sus instalaciones, modificando por primera vez los estatutos y denominándola Asociación Cultural General Conrado Villegas. A partir de entonces comenzaron a realizarse funciones cinematográficas y representaciones teatrales con mayor frecuencia. Como consecuencia de sus años de cambio, la institución había quedado diezmada en su masa societaria y en su vinculación con la sociedad de Neuquén, inmersa en un vertiginoso crecimiento poblacional. Y ya finalizada la década de 1990, una renovación en la Comisión Directiva

promovió el funcionamiento de la Escuela Experimental de Danza Contemporánea, con la correspondiente ampliación de las instalaciones.

El deseo de continuar creciendo

A pesar de las adversidades, en diciembre de 2005, se denotarían aires de cambio debido a que, con el apoyo de las asociaciones de artistas de la ciudad, la conformación de una nueva Comisión Directiva impulsó una reforma de los estatutos, concretada en una Asamblea Extraordinaria en febrero del siguiente año. Sin embargo, la estructura de la construcción edilicia comenzó a mostrar el desgaste, quedando como resultado una institución a punto de cerrar sus puertas.

Ahora La Conrado ha entrado en un período nuevo. Pasamos por un tiempo bastante difícil durante unos cuantos años. Esta comisión directiva se hizo cargo hace un año y medio de la conducción, en situaciones muy penosas. Penosas para la vida de la institución, porque aquí no se podía seguir ningún tipo de actividad porque la mayor parte de la instalación técnica del edificio estaba caduca, totalmente vencida, y se corrían serios riesgos. Situación que se hizo evidente y problemática a partir de lo ocurrido en Cromagnon. Eso llevó a decir a la gente que nosotros la habíamos cerrado. En realidad nosotros no cerramos La Conrado, simplemente decidimos no abrir, que es distinto. (...) Por respeto al público que asistía, no se podían hacer más espectáculos. (Horacio Tarifeño, 2010)

Fue entonces que se comenzó a gestar la idea de construir un nuevo edificio que pudiera cumplir todas las funciones necesarias para dar espacio y agrupar la actividad artística y cultural independiente de la ciudad, y gestar nuevas herramientas para la atención, protección y desarrollo de la niñez y la adolescencia de nuestra ciudad. No solo se cambió el nombre a la institución -de La Conrado Villegas a La Conrado Centro Cultural- sino que se estableció como norma que esta sería dirigida por los hacedores, en un contexto de plena independencia económica y política.

La Conrado Centro Cultural reabre sus puertas, refaccionada y readecuada a las normas de seguridad vigentes, en setiembre de 2007, con el estreno de *Compañía* de Eduardo Rovner, producida por el elenco independiente Teatro del Medio con la dirección de Marcela Cánepa⁴. A este estreno se sumaron otros como así también reposiciones de obras que

contaban de nuevo con una sala acorde a sus necesidades, en la cual trabajar en forma cooperativa como asociados. Y a lo largo de los siguientes años se agregaron las actividades generadas y producidas también por otras asociaciones de artistas.

Hubo que trabajar duramente (...) para recuperar la vida social, institucional y jurídica de La Conrado, que, prácticamente había desaparecido. Hemos conseguido toda la papelería existente, incluso las escrituras del lugar. Ello nos permitió gestionar, por primera vez en casi veinte años, un subsidio ante la Presidencia de la Nación. (Horacio Tarifeño, 2010)

Resurgiendo de entre los daños del paso del tiempo, la Conrado Centro Cultural, concertó un acuerdo con la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue, en virtud del cual La Conrado es sede de debates, conferencias y presentaciones de material bibliográfico. Y se continuó con la reapertura, en el año 2009, de los talleres para niños/as, jóvenes y adultos/as: teatro, guión, entrenamiento vocal y patio de tango. Ese mismo año se ofrecieron funciones teatrales para estudiantes secundarios, con una visita guiada por el Centro Cultural.

Manteniendo su espíritu solidario, La Conrado se relaciona activamente con la comunidad, siempre con un criterio de coparticipación y promoción de la cultura y el arte independiente. Colabora con causas solidarias y ofrece su sede para actividades de otras entidades de bien público y causas comunitarias⁵. Con sus raíces tan remarcadas, la Asociación renueva su Comisión Directiva en abril de 2010, con la plena convicción de continuar y fortalecer las bases que la constituyeron y la refundaron.

Un ámbito teatral abierto al público

Como resultado de todo ello, en la actualidad, la diversidad artística y la pluralidad ideológica coexisten en un proyecto de funcionamiento basado en el consenso y en la búsqueda de mejores oportunidades para difundir el arte y la cultura locales. Para las/los artistas independientes que producen en condiciones bastante desfavorables, y en un contexto de consumo de productos enlatados y repetitivos de fórmulas de los *mass media*, La Conrado se propone como un

espacio alternativo de difusión, donde cada artista pueda encontrar un lugar para expresarse⁶.

Como espacio geográfico este tradicional Centro Cultural consta, hoy en día, de un *hall* central donde hay un sector con asientos para esperar el comienzo de las obras expuestas, con carteleras que exhiben las obras en función y, ya hacia el fondo, nos encontramos con el lugar donde se venden las entradas. También posee vestuarios y dos salas de espectáculos.

La sala I “Alicia Pifarré” tiene dos entradas en sus laterales. Sus paredes están recubiertas con grandes y densos telones oscuros que ayudan a optimizar la acústica y a crear el clima escénico. La platea está constituida por una serie de líneas de butacas individuales, situadas en una superficie escalonada que se va elevando hacia el fondo. La escena consta de un escenario de madera, en la parte más baja de la sala. Se encuentra elevado unos 20 cm. respecto del piso, con unos 7.30 m. de largo por 6.70 m. de ancho. Posee telón en el fondo y a los costados para el ingreso desde los laterales de la escena. Cuenta con una parrilla de luces con veintiséis “tachos” lumínicos y un sistema de sonido cuorafónico, además de un arco hipoacúsico. Este dispositivo permite a las personas hipoacúsicas, la transmisión directa del sonido del espectáculo al audífono, evitando los efectos adversos de la distancia y el filtrado de ruidos ambientales.

La sala tiene una dimensión de 20 m. de largo por 8 m. de ancho; una altura de 3.90 m. -va del piso a la parrilla de luces- y es capaz de albergar a ochenta espectadores. El público ingresa por las dos puertas de los laterales y, habiendo llegado a la mitad de la sala, el final del barandal, que actúa como apoyo para subir a las butacas superiores que se encuentran a 1.20 m. del piso, le permite el acceso para ocupar sus asientos, lo cual no implica un orden específico de ubicación sino que cada uno es libre de elegir dónde ubicarse.

El ámbito escénico posee una “escena” -tal como expresa Gastón Breyer- “un área a distancia medida, sobre-elevada respecto del nivel-público, lugar principal de la acción” (tablado, caja, palco escénico). Y una “retroescena o fondo” que “es el cerramiento y cuerpo escenográfico” (cortina, telón de fondo). (1968: 19-20)

Ahora bien, en relación con la estructura arquitectónica, podemos hacer mención del hecho de que la sala I de La Conrado responde a lo expuesto también por G. Breyer, dado que la manera en que se encuentra distribuido el ámbito teatral se corresponde con lo que él denomina

“ámbito en T”, que consiste en que el frente de escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala, lo cual hace al teatro tradicional. El público se ubica en filas de butacas paralelas a la boca de la escena y encara frontalmente el espectáculo. (1968: 48)

Breyer además hace alusión al ámbito teatral, que es el espacio donde se da la relación entre el actor y el espectador. De hecho el acontecimiento está dado por la relación entre la escena y la platea.

En esta sala (La Conrado) tenemos la escena, un proscenio y luego el espectador, lo que da un espacio para que lo que se perciba en escena se entienda y lo que no se vea pueda imaginarse, pero nos ha pasado que en otras salas tenemos el escenario pegado al público, entonces había veces en que el espectador se corría porque pensaba que lo íbamos a chocar o cuando escupen la comida [En referencia a la puesta en escena de *Tan brutas*], también se corría. (Ruth Díaz, 28/05/2013)

Por otra parte, en la sala II, que cuenta con una capacidad para doscientos espectadores, se sucedieron los recitales producidos por AMI (Asociación de Músicos Independientes⁷). Se desarrollaron durante dos años los ciclos de cine organizados por ARAN (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén⁸), como así también diferentes festivales de Cine promovidos por dicha asociación y por el INCAA (Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales⁹).

El centro cultural cuenta con tres salas a las que se le suma el espacio de arte donde funciona la Asociación Neuquina de Artistas Plásticos (ANAP), “El triángulo” (Diagonal Alvear 164) que también puede ser utilizado, como espacio alternativo, para otro tipo de eventos. “Nosotros siempre tuvimos presente que todo tenía que estar disponible para todos. Nada es del ámbito solo del teatro o solo de la plástica, eso es lo fantástico de este espacio”, señaló “Chana” [Susana Fernández].

La sala I “Alicia Pifarré” tiene una capacidad para 78 personas y está dotada de butacas fijas. En tanto la sala II que no tiene butacas fijas y su capacidad es de 120 personas y, la restante (actualmente en refacción) posee capacidad para 35 espectadores.

La Conrado no solo es esa usina de producción artística, propiamente dicha, sino que también, como señaló, Fernández es “un lugar de discusión política importante. Acá se reúne la mesa de trabajo de los artistas independientes donde hay representantes de las distintas áreas, del teatro, de la plástica, de la música que se juntan una vez

por semana para charlar de políticas culturales”. (Diario *Río Negro*, 02/09/2012)

Dejando caer el telón

Es de esta manera que La Conrado Centro Cultural pasó por distintos estadios, siempre marcando un rumbo independiente del Estado. Se constituyó así, como una de las instituciones culturales más antiguas de la ciudad de Neuquén.

Creemos que es necesario construir la actividad de La Conrado Centro Cultural como un punto de referencia y foro de concertación entre la sociedad y los artistas -los artistas y la sociedad. En ese sentido, los músicos, los realizadores audiovisuales, los teatristas, los plásticos, transitan con La Conrado una etapa plena de acciones conjuntas desde la diversidad cultural e ideológica. (Directivos de La Conrado, 22/07/2011)¹⁰

Es de esta manera que La Conrado se constituye como una institución con la historia escrita en sus paredes y con su espíritu de lucha inserto en cada uno de sus integrantes, dando paso a la creatividad y armonía que abre sus puertas a quien desee pasar y expresarse.

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GENÉ, Juan Carlos (2012). “Veinte temas de reflexión en el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica*, nro.13, en versión digital.

PRISLEI, Leticia (Dir.) (2010). *Cultura y Política en debate*. Neuquén: Educo.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Bajo Decreto N° 0487/1960, La Escuela Superior Manuel Belgrano de Neuquén fue creada un 22 de abril. Desde 1960 hasta 1983 funcionó en La Conrado Villegas, como nivel medio con talleres para niños denominados: Ciclo de Educación por el Arte. En 1974 comenzó a funcionar el magisterio en Artes Visuales y el ciclo de Profesorado de Danzas nativas y Folklore. Posteriormente la Escuela fue trasladada a la calle Chubut 240, donde funcionó hasta el año 1990. En 1991, se trasladó a la calle Leguizamón al 200, donde permaneció durante dos años, siendo luego trasladada a la calle Planas donde funcionaba el ex comando del ejército. En 1995 se le destinó un nuevo lugar, en Carlos H. Rodríguez 1050, donde permaneció hasta el

año 2005, fecha en que luego de haber cumplido 45 años, y pasando por una larga historia de luchas por el edificio propio, recibió su edificio actual en Lanín 1947.

Esta Escuela es única en la provincia. En ella se han capacitado la mayoría de los docentes en materias estético-expresivas que hoy están distribuidos no solo en toda la provincia sino en provincias de toda la República Argentina.

Cuenta con el Departamento de Arte Dramático, Departamento de Artes Visuales, Departamento de Extensión, Talleres Libres de diferentes disciplinas y el Ciclo de Educación por el Arte para niños y Talleres de Orientación Definida para adolescentes.

Posee además una Biblioteca con un gran número de ejemplares, que pueden ser consultados no solo por estudiantes de la Escuela, sino por el resto de la comunidad.

La Escuela imparte educación gratuita, y está abierta a todos aquellos que puedan acercarse a conocerla.

³ La Escuela Provincial de Bellas Artes se creó por iniciativa del Ministro de Asuntos Sociales de la nueva provincia, quien también fundó el Instituto de Estudios Superiores, base de la Universidad Provincial. En memoria de aquel director de Amancay, Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, lleva su nombre la plazoleta central de la Diagonal Alvear, ubicada a espaldas de La Conrado. "(...) un hombre de teatro, un visionario para su época que le dio muchas cosas a Neuquén y que formó un conjunto que hizo época, dejó una huella, afortunadamente, que llevaron adelante luego otros elencos en la ciudad de Neuquén. (H. Tarifeño: 2010: 100-101)

⁴ *Compañía* de Eduardo Rovner, contó con las actuaciones de Raúl Domínguez, Cecilia Arcucci y Lilí Presti.

⁵ Pasaron por este Centro Cultural: la Escuela de Psicología Social de Neuquén, la APDH Filial Alto Valle, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, la fábrica FASINPAT ex Zanón, la CoCaPre, entre otras instituciones.

⁶ Más datos en <http://www.facebook.com/pages/La-Conrado-Centro-Cultural/166957926709325?sk=info>. También en <http://www.comunidadargentina.org.ar/13031/28649/Noticias/centro-cultural-la-conrado.aspx>.

⁷ Está formada por músicos independientes de la región patagónica argentina, que se han asociado con la intención de generar debates que clarifiquen la situación del músico independiente, y su papel como trabajador cultural en la construcción de una sociedad más justa.

"Consideramos que el expresarse cultural y artísticamente forma parte de las necesidades y derechos de todo ser humano, por lo que nuestra música contribuye a fomentar esta necesidad, y a poner en evidencia la ausencia de políticas culturales públicas que posibiliten igualitaria y democráticamente, a todos los ciudadanos, el manifestarse tanto cultural y artísticamente, como en otros órdenes de la vida en comunidad, como por ejemplo el aspecto político y el social.

Son nuestros objetivos, generar un espacio cultural de participación y colaboración para que los músicos (instrumentistas, compositores, directores, y todo aquel que se exprese cultural y artísticamente desde la música, en sus distintas manifestaciones y géneros) que llevan a cabo su profesión en forma independiente del Estado, compartan sus inquietudes con respecto a diversos aspectos del quehacer artístico profesional, establezcan objetivos comunes, y realicen acciones acordes para la obtención de los mismos". Más información en www.artenqn.com.ar/Asociacion-de-Musicos.

⁸ ARAN es una Asociación Cultural sin fines de lucro que busca fomentar y propiciar el desarrollo de realizaciones audiovisuales de producción neuquina. Nació ante la necesidad de artistas y técnicos de nuestra provincia, con el fin de conseguir apoyo para llevar a cabo sus proyectos, difundirlos y distribuirlos, ante una realidad que dictamina que dichos objetivos resulten prácticamente imposibles en una provincia lejana de todos los medios importantes de producción y distribución del país. La idea principal de ARAN es abrir el juego para que, con la ayuda de una entidad representativa, todos los realizadores de la provincia tengan la posibilidad de hacer realidad sus proyectos. Desde agosto de 2002 la organización posee la personería jurídica N° 1584 otorgada por Decreto N° 1569/02. Más información en http://www.aran.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=4&Itemid=4.

⁹ El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) es un ente autárquico dependiente de la Secretaría de Cultura y medios de comunicación de la Presidencia de la Nación del gobierno de Argentina. Su función, según lo establece la ley 17.741 (la llamada Ley de Cine), es el fomento y regulación de la actividad cinematográfica argentina en todo el territorio argentino y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía de ese país. En sus relaciones con terceros, la actividad industrial y comercial del INCAA está regida por el derecho privado. Más información en http://es.wikipedia.org/wiki/Instituto_Nacional_de_Cine_y_Artes_Audiovisuales.

¹⁰ Más información en <http://www.facebook.com/pages/La-Conrado-Centro-Cultural/166957926709325?id=166957926709325&sk=info>.

NACEN LA ESCUELA Y EL ELENCO DE TÍTERES EN LOS AÑOS '60 EN EL NEUQUÉN

Alba Burgos

Un gallinero y un carronato para los títeres...

¿Y qué es un títere?

A veces no es fácil entender la emoción que despierta ese objeto, esa cosa que me mira en algún momento. ¿Quién me mira? El objeto no sabe que mira, que establece una relación con su espectadora. No me ve. No ve, no sabe. Sin embargo está para ser visto, para ver en él la vida que no tiene si no es por nuestra mirada. Le preguntamos a la profesora Silvina Vega, qué cree que es un títere y mientras mira la mesa donde sus estudiantes realizan sus primeros objetos nos contesta:

(¿Un ícono?) No, títere es cualquier objeto inanimado en la naturaleza que en escena cobra vida manipulado por un actor. Para mí los manipuladores y titiriteros son actores titiriteros. Un titiritero es un actor, tiene que actuar, lo hace a través de un títere, hay que saber actuar, la voz, las intenciones, trasladados al objeto. Lo primero que tiene que ser un titiritero es ser actor, como me enseñó Menschke¹.

Perú, Lima en particular, puede preciarse de tener el registro más antiguo de una presentación de títeres en América con la autorización que el Virrey del Perú Melchor Portocarrero, Conde de la Monclova, diera a la titiritera española Leonor de Godomar en 1693 para realizar su espectáculo, sin embargo ese es un hecho excepcional en medio de una indocumentada y brumosa historia del teatro de títeres por estas tierras; es muy posible que otros españoles hicieran representaciones antes pero no se cuenta con información al respecto y menos aún si se trata de tiempos prehispánicos, sobre ello solo contamos con la aseveración del titiritero cuzqueño José Gabriel Velasco quien sostiene que habrían existido títeres incas y anteriores a ellos un grupo humano llamado Anaracos ya contaba con títeres, sin embargo no hay sustento histórico para los títeres incas ni para la existencia misma de los Anaracos; también hay quienes sostienen que figuras antropomorfas de culturas prehispánicas serían títeres pero sin estudios serios al respecto hasta hoy no se establece que hayan sido animados y por tanto que puedan considerarse títeres².

Según el artículo del diario *Río Negro* del 19 de abril de 1967³ se daría un “Curso de títeres en la enseñanza” en Neuquén entre el 24 y 30 de ese mes dictado por el conjunto “El farolito” que estaba integrado por Alcides Moreno y Cecilia Andrés. Poco tiempo después, el 2 de mayo de 1968, se funda la Escuela Provincial de Títeres. El 10 de mayo en un acto de inauguración de la misma estuvieron presentes el entonces intendente Ángel Della Valentina, la interventora en la Dirección Nacional de Educación Blanca P. A. de Tirachini y la Secretaria Técnica de la Dirección, Teresa de Valero, quien dijo:

Quando en abril de 1967, se concretó el primer curso de “Títere en la enseñanza”, la mayoría de las 99 asiduas concurrentes no suponían que era el comienzo de una deseada y bella realidad. (...) fue recién en el mes de Junio que se concretaría un segundo curso para las 10 alumnas sobresalientes y cuando empezó a tomar forma la idea de una Escuela Provincial del Títere.

Siguió un tercer curso y la selección de docentes que la hizo realidad y se menciona a las maestras titiriteras fundadoras: Alicia F. de Murphy, Leonor de Tirri, Susana de Arbert y Beatriz Neira. La escuela se instaló en la casa de una de las maestras. El teatro de Títeres “La luna”, integrado por las cuatro docentes, debutó en Cutral Có el sábado 11 de mayo de 1968⁴ auspiciado por el Departamento de Letras de las escuelas provinciales de Comercio N°6 y Profesional de mujeres N° 1.

Otro artículo de 1978 recuerda a los primeros profesores que formaron a las docentes fundadoras: Alcides Moreno, Cecilia Andrés⁵, Héctor Di Mauro⁶ cuyo aporte hizo posible el funcionamiento de los dos departamentos de la escuela: el artístico y el docente. En lo artístico se elaboraban textos, montajes, funciones, asesoramiento a escuelas o grupos independientes que lo solicitaran, estando encargados: Luis “Kique” Sánchez Vera⁷, Amalia Bertoldi de Vera y Patricia Sola; otros docentes se encargaban de la tarea con los niños: Martha López de Herrero, María Rufino y Emma Cosseti, todos bajo la subdirección de Alicia Figueira de Murphy.

Dardo Sánchez⁸, el actual director de la Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murphy”, nos relata algunas etapas del elenco de títeres tal como pretende la investigación en este ámbito, desde la memoria, lo que podemos volver a pasar por el corazón y que a través de este seguramente

traicionará algún dato o cronología pero también seguramente nos conectará con la realidad hecha metáfora.

En un *banner* expuesto en la oficina de la dirección del elenco se enumeran las siguientes puestas desde 1968 a 1998: *Pepe el marinero, El gato y los ratones, El verdulero Giussepín, El novio que espera a la novia, El pozo en la calle, El sabio y la mosca, Murrungato del Zapato, El palo enjabonado, Romance de manos, Los contratiempos de don Fernando, Jugando en la calle, La vaca estudiosa, Pantomima del enamorado y de la muerte, Mi amigo Michay, El mago y el payaso, Dónde están los juguetes, El levantador de pesas, La calle del buzón, El circo, Historia de perros, Buen día caracol, Abracadabra se perdió la cabra, Chimpate Champete, El astrólogo y la niña, Por una flor, ¿De quién son los juguetes?, Variaciones en teatro negro, Aventuras de Juan sin miedo, No solo palabras, El caso Gaspar, El día que robaron la luna, El zorro y el sapo, El perro volador, Fantasía y ritmo, El niño y la estrella, La maestra, 30 años de titeres 30.*

De la entrevista a Dardo Sánchez

Encontré unas notas que escribía a poco de entrar en la Escuela de Titeres en los '79 u '80, época en que se empezó a poder hacer ya que hasta ese momento estaba todo parado. Había anotado que a principios de los '70 hubo un primer encuentro Nacional e Internacional de titiriteros. Vinieron de Buenos Aires y hacía poco que se había fundado UNIMA⁹. Había mesas con representantes por cada región además de las obras presentadas. Había reuniones con mesas que decían “Neuquén”, “Corrientes”, “Entre Ríos”, donde se discutían estatutos y cómo iban a funcionar como asociación, etc. Pero con la dictadura todo eso murió. Secuestraron a Alicia Pifarré que desapareció, a Alicia F. de Murphy, a Darío Altomaro, a Alicia Villaverde, etc. Al poco tiempo se realizó el primer encuentro de titeres en Santa Fe y allí aparecieron los titiriteros que habían estado ocultos y a partir de allí trabajé en la región sur. Yo le escribía cartas a algunos titiriteros: a Héctor Di Mauro, a Oscar González de la zona sur que era el delegado. La zona sur era muy grande. Había quedado un mandato, estoy hablando de los '80¹⁰.

El relato continúa con el recuerdo del siguiente festival que se hizo en Viedma al que Di Mauro no pudo llegar, lo habían parado los militares en un camino, sus compañeros sacaron un comunicado para apoyarlo pues

andaba escondiéndose, era la dictadura aún: “Parece mentira, un titiritero escondiéndose...” -decía él mismo.

Mi trabajo era en el elenco. Cuando yo estaba en la secundaria recibí la invitación de Alicia de Murphy porque yo canturreaba con la guitarra y hacía taller de teatro. Me salvé de la colimba. En la Escuela, el elenco fue lo primero que se hizo en el '68. Después del curso de capacitación que hicieron unas maestras lograron la más alta calificación y ellas serían luego las fundadoras de la escuela. Se fueron preparando los fundamentos, los roles pedagógicos, la función. *Pepe el Marinero* de Roberto Espina fue la primera obra que se buscó para representar y comenzar el elenco. Esos títeres están en la Escuela, son patrimonio de la Escuela.

Aquí el relato de los hechos por este actor se une a lo que ya decía la voz distante de Cecilia Andrés:

Se trabajaba en los fondos de una casa, creo que era la de Alicia [Leonor Deraco]. Creo que había sido un gallinero. La foto está colgada en el pasillo de la Escuela y había sido tomada por Teresa Valero quien estaba a cargo del Consejo de Educación de esa época, fue un poco la mentora de esto. Entonces Alcides Moreno y Cecilia Andrés, que son los que dieron el curso, la convencieron a Teresa Valero y tiraron los lineamientos de lo que tenía que ser la escuela.

Alcides Moreno y Héctor Di Mauro fueron los más cercanos y quienes trabajaron los primeros años con el apoyo artístico a la escuela. Ellos andaban de gira y eran titiriteros que complementaban su gira con talleres para ganar unos pesos más, ya habían estado los títeres de Sarah Bianchi y Mané Bernardo. Las primeras maestras tenían formación de avanzada con nuevas estrategias y los títeres eran una nueva herramienta en la educación.

Ellos hacían funciones en las escuelas. Ya había una escuela en Tucumán creada por los Di Mauro y ya estaba desde hacía un par de años como referente. Era el año '68, épocas del *Flower Power*, el Mayo Francés y el Cordobazo: en el mundo se podían cambiar cosas. En ese año estaban los Beatles, los *Rolling Stones*, los *hippies*, un mundo ideal que podía ser posible a pesar de Vietnam. Sánchez supone que también en Neuquén debía haber esa efervescencia y ganas de iniciar cosas y cambios. Es entonces que aparecen estas mujeres que, con el asesoramiento de los Di Mauro, siembran. La idea de la escuela prendió. Al principio era en lugares

que se prestaban, también todos prestaban sus autos; hicieron un carromato para salir por los barrios con un parlante y montaban el teatrino encima: “La escuela de títeres hoy a la tarde... en el barrio Bouquet Roldán, en la esquina de Sarmiento (...)”.

La escuela empezó a pensar en tener su propio lugar y talleres de formación en donde comenzaron docentes de plástica, de grado, docentes de primaria. Pero se empezó a buscar el perfil de quien tuviera experiencia artística. Entonces vino Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera que estaba en Centenario con sus marionetas. Él pensó en incorporar a alguien de oficio. Mientras Martha López se carteaba con R. Espina, A. Moreno o H. Di Mauro que daban instrucciones para construir los bocetos que se les enviaban por correo: Y a la vuelta de correo: “Bien, pero no te olvides de ponerle la peluca, el pelo...”.

En los '70 se producía de acuerdo a la cantidad de escuelas pero no eran tantas por lo que se agotaban rápidamente los espacios y se hacía un par de obras por año. Ya en esa época se diferenciaron bien a los fines del trabajo, las maestras que venían de plástica de la gente con alguna experiencia en teatro que se hacía cargo de los talleres. Martha López, maestra de plástica, ayudaba con el diseño pero la actuación y la realización la hacía el elenco. En la etapa de “Kique” Sánchez Vera fue distinto ya que este hacía todo: armaba, actuaba, dirigía. En el '73 hicieron una gran producción: *El circo otra vez*, todo un espectáculo de circo con actores en escena que se disfrazaban de payaso y de mago y este a su vez lo transformaba en títere. (Dardo Sánchez)

Las cintas de grabación abierta que tienen las bandas de sonido de las obras están guardadas como así también los títeres. Aunque después se realizó una versión más corta y que cada tanto se hacía en la escuela. Fue la primera que se llevó a escena en el actual edificio de la calle Gdor. Anaya 375 para recaudar algo de dinero.

En la institución hay registro de las escuelas que vinieron a las funciones, de cuántos niños y de cuánto se recaudó¹¹.

En la segunda década de la escuela

Dardo Sánchez empezó a trabajar en los '79-'80 antes que ingresara a la escuela que estaba en Elordi 348, ahí funcionaban los talleres en los que había entrado “Kique” Sánchez Vera. Trabajó con Alicia

Pifarré y Daniel Vitulich muy joven, en su primera etapa antes que se fuera a Buenos Aires a estudiar teatro. También vino Mary Rufino que era de Río IV, Córdoba y que se casó con un director de teatro cordobés, luego de lo cual se fue a Venezuela. Cuando desapareció A. Pifarré, M. Rufino ya había regresado a Neuquén.

Después de lo de Alicia Pifarré¹² la escuela siguió funcionando con un perfil más bajo con obras para niños como *El gato y los ratones*, aunque esta no se podía hacer porque el gato tenía muchos quesos y cuando los sacaba para ventilarlos, los ratones se los robaban. Alicia Murphy escribió *Historia de perros*¹³ que se puede leer como desafiante: una perrita inocente va presa; también *La vaca blanca*¹⁴ de Roberto Espina era “sospechosa”. Se hacían funciones para escuelas y presentaciones los domingos en La Conrado Villegas. En ese momento el Consejo de Educación tenía sus vehículos con los que se iba al interior con las obras, giras por escuelas rurales.

La vida de los objetos y aproximaciones a las dramaturgias

Entre los titiriteros de los años en que empecé, había una bohemia: el tipo que sale a recorrer caminos, como en la canción de J. L. Serrat: “Titiritero de pueblo en pueblo...”

De plaza en plaza, cierta cosa romántica, Javier Villafañe con su mítica carreta “La andariega” con su gallo pinto de veleta andaba por Entre Ríos y paraba en un pueblo y se quedaba. Todos querían vivir de eso, enamorados, ideas románticas, noches de conversación en que se discutían las ideas revolucionarias del viejo Perón. No había una discusión profunda por la estética de los títeres, tenía que ver más con preocuparse con un contenido poético en el decir, no importaba si el títere era un mate con tres pelos. La idea era que tuviera una historia no chabacana, se discutía el contenido ideológico que tenía que tener para tomar conciencia y cómo llegar a los lugares más alejados con teatro, con música.

Pasados los '80 se empezó a profundizar en lo estético de otra manera, mirando también lo que se hacía afuera. Con la llegada de la tecnología se empezó a ver lo que se hacía en Francia u otros lugares, las nuevas propuestas, y comenzó a darse un cambio en las dramaturgias.

Los viejos aquellos habían quedado como referentes, como nuestros padres de los que renegás y discutís para reconciliarte mucho después. (Dardo Sánchez)

Los encuentros de titiriteros habían quedado en un recuerdo de poesía, de reuniones románticas con el rigor de la palabra sin rima fácil. “Villafañe era el grande, el que escribía”, aclara D. Sánchez.

En la mítica gira por Rusia, a la que habían sido invitados, los hermanos Di Mauro conocieron al maestro Obraztsov¹⁵ y significó también la relación con el exterior, con los que viajaban. Se miraba mucho a los países socialistas que tenían un gran desarrollo en estas artes. Grandes compañías con directores, orquestas y grandes marionetistas con puestas maravillosas. Los Di Mauro trajeron libros y testimonios de lo que vieron en la Europa socialista: Yugoslavia, Checoslovaquia con sus cortos de animación material del que algo se encuentra en la biblioteca de la escuela.

¿Se escribieron obras en Neuquén?

Alicia Figueira escribió un par de obras. El texto del circo fue una creación colectiva con número de payasos, mago, elefante, domador, equilibrista, fue una de las primeras. “Kique” escribió pequeños textos de los payasos. El primer antecedente fue *Mi amigo Michay*¹⁶ con connotación regional: un chico del interior con su mascota que conoce la calesita. Después se hizo una obra de creación colectiva con el tema sobre el interior de la provincia que planteaban los viajes: las escuelas rurales estaban desconectadas y cuando llegaba el circo se producía un movimiento muy especial e intercambios ya que se trataba de pueblos muy lejanos como Ruca Choroy. Entonces ocurrían pequeños descubrimientos que daban cuenta de la situación: *La calle del buzón comilón* era una obra de “Kique” que reflejaba términos que no conocían en el interior pues “buzón” solo había en Zapala; *Abracadabra apareció la cabra* dirigida por D. Vitulich antes de irse a Buenos Aires: un chiquito cuidaba sus chivas, aparecía un águila que le robaba la chivita y diferentes animales lo guiaban para encontrarla.

Esto fue en los '79-80, fue el primer personaje de D. Sánchez en esa obra: el águila. Esa obra fue hecha para que las sociedades rurales se vieran reflejadas. Tenía una estructura muy común en las dramaturgias de títeres de la época: llega alguien que se roba algo y luego es descubierto y castigado...

Hoy se deja de lado esa estructura y se buscan historias más cotidianas, más cercanas a la realidad aunque haya siempre un diablo que le roba el pan al panadero pero ahora, este es más vivo que el diablo.

También fue muy importante el trabajo de Ariel Bufano en el Teatro San Martín, época en que se crea un elenco en un teatro en la calle Corrientes, un elenco de titiriteros en un escenario grande donde ahora se hace Lorca: *Doña Rosita la soltera*.

Para cerrar estos primeros relatos, contamos con el compromiso de este artista y profesor, Dardo Sánchez, de abrir archivos de la Escuela de Títeres. Como mencionamos, María Rufino dejó documentación ordenada que registra funciones, cursos y giras del elenco y de los profesores que formó. En la actualidad está en marcha la digitalización de materiales audiovisuales de la Biblioteca “Kique Sánchez Vera” de la institución entre los que se encuentran los documentos de la fundación del elenco y la apertura de la escuela.

NOTAS

¹ De la entrevista a Silvina Vega en la Escuela de Bellas Artes, el 2 de octubre de 2013. La biografía de esta titiritera y profesora se puede consultar en <http://vocesenescena.blogspot.com/ar>.

Michael Menschke a menudo es mencionado por S. Vega por haber sido su maestro en la Escuela de Títeres de Estocolmo.

² Datos tomados de la nota del 18 de agosto de 2008 en: <http://detiteresenperu.blogspot.com.ar/2008/08/sobre-la-historia-de-titeres-en-per.html>.

³ La copia nos fue enviada el 24 de julio de 2013 por Cecilia Andrés desde Méjico, país donde reside actualmente.

⁴ Aunque el Diario *Río Negro* del 26 de abril de 1968 decía: “El 23 por la mañana se realizó en el anexo de la escuela ‘Sendero de Luz’, de Villa María, una función de carácter experimental de títeres. Estuvo organizado por el elenco ‘Títeres de la Luna’ (...)”.

⁵ Para ver datos biográficos de C. Andrés: <http://vocesenescena.blogspot.com/> y sobre su grupo actual: <http://genteteatrodetiteresyactores.blogspot.com.ar>.

⁶ Héctor Di Mauro (1928-2008) titiritero y maestro cordobés. Comenzó su actividad titiritera en 1942, junto a su hermano mellizo Eduardo, cuando formaron el grupo El Cometa. Los mellizos Di Mauro pasaron a la profesionalidad en 1950 con la creación de La Pareja, una agrupación considerada mítica en la escena argentina, que ofreció miles de funciones y recorrió miles de kilómetros por América y Europa. La pasión y el mundo de amistades generados a partir de los títeres se mezclaron en la vida de Héctor con un trabajo incansable en el campo de la enseñanza. Contagió su arte a innumerables titiriteros, por ejemplo el chileno Miguel Oyarzún del grupo El Chonchón. Oyarzún había llegado en 1986 a Córdoba para trabajar “a la gorra”. H. Di Mauro fue el fundador y el primer secretario general de la Unión de Marionetistas de Argentina (UNIMA) y a lo largo de su extensa carrera fue un incansable organizador de festivales nacionales e internacionales, cursos, encuentros y talleres. Fue también co-fundador de la Escuela Experimental de Títeres de la ciudad de Córdoba, que dio origen al Movimiento Nacional de Escuelas y Talleres de Títeres.

Tanto mi padre como mi tío lucharon para que el Estado se hiciera cargo de educar a los docentes en el trabajo con títeres como herramienta educativa -señaló Enrique Di Mauro-. Consiguieron crear las escuelas provinciales de títeres que hoy siguen funcionando en Misiones, La Pampa, Neuquén y Tucumán.

Fragmento de textos con motivo de la muerte de H. Di Mauro, aparecido en el Diario *La Voz del Interior* de Córdoba. Recuperado en <http://www.lavozdelinterior.com.ar/>.

⁷ Recordamos que las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, realizadas en la UNCo en octubre de 2010, fueron en homenaje a “Kique” Sánchez Vera (1929-2010), como figura en las correspondientes Actas publicadas por EDUCO en Neuquén, 2011.

Su obra *Autocensura* en versión del grupo *Theatron* dirigido por M. Garrido para “Voces en escena”, programa de radio Universidad-Calf, puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. En el mismo blog puede consultarse su biografía. (La versión cuenta con la dramaturgia actoral de A. Burgos)

⁸ Sobre este actor y titiritero se puede consultar su biografía en <http://vocesenescena.blogspot.com/>, o en las *Actas de las II Jornadas de Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*, op. cit.

⁹ UNIMA: La Unión Internacional de la Marioneta, *Union Internationale de la Marionnette* fue fundada en Praga, Checoslovaquia, en 1922. En 1981, su sede fue trasladada a Charleville-Mézières, Francia. Tiene filiales en muchos países, como Puppeteers of America en Estados Unidos, Puppetry UK en el Reino Unido, la União de Marionetistas Portugueses o la Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

¹⁰ Esta entrevista al actor, titiritero y actual director del elenco de titiriteros de la Esc. “Alicia F. de Murphy” fue realizada en ese lugar el 3 de julio de 2013.

¹¹ Esos libros, ordenados con intención de registro por Mary Rufino, están en la escuela y su análisis es la próxima etapa de investigación.

¹² Alicia Pifarré tenía 23 años cuando fue secuestrada por las Fuerzas Armadas (Gobierno de facto en Argentina desde 1976 hasta 1983 considerado el más sangriento) el 9 de junio de 1976. Algunos detenidos que volvieron del horror, la vieron esa noche en “La Escuelita” de Neuquén donde fue muy golpeada, luego trasladada en avión, con otros, a Bahía Blanca.

Alicia se había recibido de actriz muy jovencita en la Escuela de Bellas Artes. Trabajó en la Escuela Provincial de Titeres y en escuelas primarias de la zona. Alcanzó notoriedad con su grupo “Génesis” que recibió tres “Martín Fierro”. También se destacaba su voz. Aún se pueden escuchar los temas que recorrieron Méjico y otros países de Latinoamérica. Entre ellos:

Ven, vamos ahora
que esperar no es saber.
Ha llegado la hora
No hay tiempo que perder...
Que es morir por la patria
O vivir sin razón...

Para más datos sobre “Génesis”, consultar en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹³ Esta obra fue realizada por el grupo *Theatron* en la versión radial para el programa “Voces en escena” y puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

¹⁴ La versión dirigida por Margarita Garrido para “Voces en escena”, programa de radio Universidad-Calf y grabada en CD puede ser escuchada en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. (La versión cuenta con la dramaturgia actoral de A. Burgos)

¹⁵ Sergei Obraztsov (1901-1992) un director del Teatro Central de Muñecos de Moscú. El titiritero Eduardo Di Mauro dice de él: “En Argentina, el pensamiento de Obraztsov llegó en la década del '70 y con ella una nueva óptica para asumir la actividad y transformarla en verdadera profesión”. (*Memorias de un titiritero latinoamericano*. Buenos Aires: INT. 2010: 37)

¹⁶ Obra realizada por el grupo *Theatron* dirigida por M. Garrido en radio Universidad-Calf, para el programa “Voces en escena”. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. (La versión cuenta con la dramaturgia actoral de A. Burgos)

Esta obra y la ya mencionada *Historia de perros*, han sido comentadas por la autora y sus palabras incluidas en la grabación.

Mi amigo Michay fue publicada con comentarios de L. Muñoz en la antología dirigida por M. Garrido (2012): *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Educo, p. 241-257.

TÍTERES Y algo más...

Margarita Garrido¹

Una entrevista realizada el 9 de noviembre de 2013, nos permitió el acceso al presente material gráfico al que anexamos a estas Actas a fin de contribuir al archivo de la memoria del teatro de Neuquén.

Desde ya nuestro agradecimiento a la entrevistada, Alicia Figueira de Murphy...

Alma de libertad e imaginación

Alicia F. de Murphy
(Diario Río Negro, 04/04/1987)

4 de abril, día del titiritero... ¿Puede ser posible que se lo recuerde un solo día al año?... ¿Acaso no está presente siempre en la tierna sonrisa de los niños, en las brisas que empuja el viento de todas las plazas y calles del mundo, en la nostalgia de los adultos con corazón de niños? ¿Por qué esa manía, tan rigurosamente matemática de asignar un solo día para el recuerdo?...

¿Cómo recordar, solamente hoy, aunque este día se haya instituido para honrar en su memoria a todos los que mantienen vivo este arte milenario, y que en ese día Otto Freitas inició en 1963 su última pirueta, dejando tras de sí “su luminosa trayectoria celeste y volandera”? Porque un día con esta fecha cayó el telón de su teatrillo “La Nube”, sobre la última mueca de su muñeco preferido. Pero como dijo el titiritero y poeta César López O’Con [léase Ocón], “los titiriteros no saben morir... Otto no se murió... ¡Anda de gira!”.

¿Cómo olvidar a Federico García Lorca, eje motivador del arte titiritezco en la Argentina? Su presencia en Buenos Aires en 1933 impactó a muchos. Su obra el “Retablillo de don Cristóbal” y su prólogo, comentado por el mismo autor, ahondó corazones y motorizó ideas y sentimientos cuando expresó:

Señoras y señores: el poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol, tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos...

Las palabras de Federico cayeron en buena tierra. Sus semillas germinaron prontamente.

Para los titiriteros argentinos Federico adquiere...

(...) un significado esencial, preponderante y definitivo, ya que se puede afirmar que el actual movimiento titiritero de nuestro país, organizado sobre bases culturales y estéticas, tendientes a superar el títere de feria, pero sin renunciar ni renegar de él, nace prácticamente, con aquella función, que el poeta granadino diera en el viejo teatro Avenida.

Y después... Javier Villafañe, poeta exquisito, millonario en sabiduría y generoso en creatividad. Aún recorre los caminos con su magia sempiterna. Allí está, con su estampa de profeta, dueño de unos ojos azules, chispeantes de cómplice picardía. Quién no se conmovió, acaso, con las historia de “Juancito y María”, “El caballero de la mano de fuego” y tantas otras creaciones de este juglar incansable.

Y tierra adentro, en la mediterránea Córdoba, surgen dos adolescentes, mellizos, los Di Mauro, que enamorados de los muñecos, se convierten en caballeros andantes y se lanzan a la vida con su retablo “La Pareja”. ¿Cuántos caminos polvorientos recorridos? Héctor para el sur, Eduardo para el norte, compartiendo el este y el oeste y haciendo crecer la profesión por todos los dilatados rincones del país.

El arte de estos fabricantes de sueños no es fácil de explicar. Tal vez sólo decir que la magia venía con ellos y que sólo el tiempo y el hacer convirtió en oficio.

Pero sí se puede estar seguro de algo. Que ellos, junto a Mané Bernardo, Sarah Bianchi, Héctor D’Abórmida, César López O’Con, Juan Enrique Acuña, María Luisa Madueño, Roberto Espina, Cándido Moneo Sanz, Lucho Claeysen y algún otro que tal vez olvido, fueron la simiente necesaria, los sembradores de sueño y vocaciones, tras los que supieron encolumnar a los Ariel Bufano, Alcides Moreno, Alberto Cebreiro, Kike Sánchez Vera, Alba Enrico de Vaca y a mí misma, fundando escuelas, talleres y multiplicando en muchos nombres que hoy mantienen encendida la tradición titiritera.

Eso festejamos hoy. Eso es lo que nuestros niños, y los que ya no lo son, quisiéramos festejar todos los días del año.

Los títeres gustan a los niños y a los hombres inteligentes

(Diario *Río Negro*, 05/08/1973)

Dicen que dicen, que Ginesillo...

... de Parapilla, galeote puesto en libertad por Don Quijote en su aventura a Sierra Morena, se fue al reino de Aragón, se cubrió el ojo izquierdo y se acomodó al oficio de titiritero, haciéndose acompañar por un mono sabio que respondía sobre el presente y el pasado y que hizo pensar a Don Quijote que debía tener pacto “tácito o expreso con el demonio”.

“El títere sirve como proyección, donde no se recupera al público de cualquier manera” dice Marta Campana, actriz, cuando se le pregunta la diferencia entre actriz y titiritera, convencida siempre de que el teatro de títeres es “más popular en el buen sentido de la palabra”.

Veinticinco conjuntos por día, comentaba Di Mauro (uno de los creadores de “La Pareja”), llegaron a actuar en la plaza Ducale de la ciudad francesa de Charles Ville [Charleville], en cuyo festival la Argentina fue representada por la escuela de Títeres de Tucumán. Escuela de Títeres ésta que, como la provincial de Neuquén y como tanta otras, oficiales y privadas, reciben a niños y adultos preocupados por esta actividad, donde es fundamental el conocimiento de la sicología infantil, donde es necesario considerar a la recreación en primer término, donde es indispensable motivar estética y anímicamente a los pequeños espectadores y evitar “el juego de voces detonantes, con agresividad, acompañadas de movimientos bruscos o con golpes”, como señala María Luisa Madueño.

Valioso auxiliar de la pedagogía, estímulo de la creación, divertimento, elemento para defender al niño de la tecnificación y de los medios de comunicación que se olvidan de él, tiene una función especial “en la divulgación de temas sociales o sanitarios, un aspecto poco explotado del teatro de títeres”, como señalan Norma y Jorge González Badiel en mayo del '72, durante la Exposición Internacional del Títere. Ellos con sus muñecos, dieron muestra cabal de cómo puede informarse, ágil y amenamente, sobre el mal de Chagas, los accidentes caseros, la brucelosis, la diarrea estival y otros temas.

“Los títeres son personajes; no se los debe sacar de eso y por eso, jamás hay que usar muñecos que nacieron para una obra, en otra”, recomiendan Sarah Bianchi y Mane [Mané] Bernardo. Respeto por la

personalidad de cada muñeco que ya se palpa en la etapa creacional, especialmente cuando es el niño el que lo crea.

Basta darle materia suficiente al niño para que éste, sin modelos ni una guía demasiado castrantes, imagine el argumento de la obra, lo analice y lo comente; estudie los personajes de cada uno y, con elementos e ingenio, los realice. Será importante que, integrándose a un equipo, él maneje su propio títere ya que es él y no otro, quien lo ha hecho vivir. Este proceso, para el niño-alumno, será fundamental en el desarrollo de su expresión.

Esté detrás o adelante del escenario, el niño necesita conocer los mágicos avatares del títere.

Dicen que dicen, que Ginesillo de Parapilla sigue acomodado al mismo oficio de titiritero, haciéndose acompañar por un mono sabio que responde sobre el presente y el pasado y que nos hace pensar que debe tener pacto tácito o expreso con la felicidad, porque sigue andando caminos y reclutando niños, y padres que quieren a sus niños para hacerlos protagonistas de este oficio, hecho de madera, de arte y de amor...

Titiritero. Caballero andante de la alegría

Tin... tin... tintintitiriti... canción de campanillas, sonido de “guizos”, anunciando en las callejuelas de las antiguas ciudades amuralladas, el paso de los carromatos colorinches que traían a los tin... tintin... tintintitiriti... tintintitiritititiriteros... titiriteros..., caballeros andantes de magia y alegría.

Javier Villafañe ubicaba el nacimiento del títere “cuando el hombre, por vez primera, vio a su sombra moverse grotescamente a su costado”, al recordar los muñecos articulados descubiertos dentro de las tumbas egipcias o el progresivo paso del títere por el imperio romano, por el escenario de representaciones religiosas en épocas disímiles, por las tabernas francesas y las aldeas españolas, hasta ese 1830, en plena calle Florida, cuando las manos de artistas titiriteros negros preludiaron a las de los integrantes de una compañía francesa de óperas, quienes, en ratos libres, preferían al títere como vínculo de contenidos, ahora no tan solemnes aunque igual de clásicos.

Existen constancias de que ya en 1693 pasaron los titiriteros por Lima, Perú. Incursiones esporádicas antecedieron al “boom” explosivo que desató, desde las peñas del Tortoni, Federico García Lorca con sus títeres

de guante. Entonces comenzó la labor, seria y profunda, de un Vito Cantone, operando desde el barrio de la Boca; de un Ariel Bufano, heredero de una actitud poética; de un Javier Villafañe, artífice de un verdadero acento popular; y de Carlos Moneo Sanz, Sarah Bianchi, Mane Bernardo, Juan P. Ramos, Alberto Jaime, Alberto Morera, Norberto de Cona, Norma y Jorge González Badiel, los hermanos Di Mauro y, en la zona, Luis Alberto Sánchez Vera. Nombres, éstos, entre tantos otros que van cultivando un oficio al que volcaron su apoyo y sus temas Shakespeare, Voltaire, Lutero, Goethe, George Sand, Anatole France y cuántos más. Cuántos más que supieron del títere. Títere con alma de papel de diario, de engrudo y de magia, que “gusta a los niños y a los hombres inteligentes” (Lord Byron).

Títere que es necesario rescatar para el niño, ya que, como afirma Luis Alberto Sánchez Vera, “el niño es el padre del hombre, alguien con metafórico y exacto sentido de la vida”.

Por siempre títere

Largos bigotes, pelo al viento (o a la brisa) y un permanente humor, caracterizan al presentador de todas las obras de “Los títeres de La Luna” [Primer elenco de la Escuela Provincial de Títeres]. Maestro de ceremonias, enlace de situaciones, un poco muñeco y un poco niño.

Pero siempre títere. Puede variar su nombre y su circunstancia, pero tiene la misma alma y el mismo sentido de aquel protagonista, real e indiscutible, del **títere de varilla**; figura plana pintada sobre madera o sobre cartulina que permite contar, tridimensionalmente, historias escenificadas sobre la proyección de una diapositiva o una película que proyecte, fija o animadamente, el fondo del cuento.

Están también los “**marottes**”; títeres colocados sobre la cabeza del actor y manejados con las dos manos. Fue famosa la “vieja virueja”, personaje que surgió de una farsa medieval trasladada a este siglo y que no es más que una lograda adaptación de la bretchiana “vieja dama indigna”.

Y está el **títere javanés**, dos veces más grande que el clásico, que, según afirmaba Silvia García Gherghi en ese exitoso junio del '68, “exige un verdadero trabajo del actor quien debe transmitir al muñeco todos los matices del personaje”.

Eduardo Di Mauro, definía al teatro chino (**títeres de guante**) como “en su especialidad, el mejor del mundo”.

No hay que olvidarse del “**manifole**” o “**mano loca**” que es un elemento presentador, muy usado en Francia, patria de los “**guignols**”... y terruño vecino a la Italia de los “**burattini**”. Especialidades éstas algo lejanas del sistema “**burraku**” japonés.

Y, por lógica, las insustituibles **marionetas**, manejadas con hilos, cuyo problema básico es el alto costo de los muñecos y de sus elementos.

El títere

Síntesis de voz, color y movimiento

(Entrevista a Alicia F. de Murphy, 1980)

Títere, fantoche, viejo muñeco con cara de mago, de abuelita o de conejo. Desde el elemental dibujo de unos ojitos y una boca en una esfera hasta la elaborada marioneta con movimientos articulados, el títere transporta al niño hasta su propio universo de fantasía y maravilla. Dando algunos grititos o estremecedores vozarrones invita al niño no solo a disfrutar de sus aventuras y desdichas, sino que lo llama a participar, lo hace cómplice, lo convierte en su propio hacedor, brindándole la oportunidad de manifestarse, de dar a luz su mundo expresándose con alegría y creatividad.

La Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, en su viejo establecimiento de la calle Elordi, brinda a los pequeños neuquinos la posibilidad de esta incomparable expresión artística, ya que los capacita para crear y expresarse... mientras juegan.

Por estos importantes motivos charlamos con su directora, la señora Alicia Figueira de Murphy con quien hablamos del tema orientándolo hacia dos de sus principales aspectos: de la actividad e historia de la escuela y del niño como artífice y protagonista en el quehacer titiritesco.

El ayer y el hoy de la escuela

-¿En qué año fue creada la escuela?

-La Escuela Provincial de Títeres, dependiente del Consejo Provincial de Educación, fue creada el 2 de mayo de 1968. El personal surgió de cursos intensivos que sobre la materia dictaron los profesores Cecilia Andrés y

Alcides Moreno, este último es el actual Director de la Escuela Nacional de Títeres de Rosario, en el nivel terciario.

La realidad que es hoy la Escuela Provincial de Títeres se debe a la profesora Teresa Arriagada de Valero, la cual en aquellos momentos era la Secretaria del Consejo Provincial de Educación. Esta señora, entusiasmada por la labor que se desarrollaba en Tucumán en el área de la enseñanza de los títeres y viendo la necesidad de contar en nuestra provincia con un establecimiento similar, se abocó a perfeccionar docentes mediante cursos y seminarios dictados por personal altamente especializado, y así lentamente fue naciendo nuestra Escuela de Títeres.

-¿Quiénes fueron los primeros docentes?

-Las docentes titiriteras fundadoras fueron Leonor Deraco, Susana Bacci, Beatriz Manso de Neira y Alicia Figueira de Murphy. Posteriormente en 1969, las autoridades educacionales designaron a la señora Martha López de Herrero como maestra plástica de la Escuela. De esta manera la Escuela ya se encontraba en condiciones de asumir tareas con niños, comenzando a funcionar con dos secciones: Preparatorio Primero y Preparatorio Segundo. Desde ese momento la Escuela ha ido creciendo considerablemente, a tal punto que hoy son completamente insuficientes las instalaciones que poseemos en Elordi 348. Desde su fundación hasta hoy ha contado con dos directoras: la señora Leonor Deraco que estuvo en el período 1968-1971 y desde esa fecha hasta hoy yo (Alicia Figueira de Murphy). En los doce años de vida que llevamos han pasado muchos docentes que aportaron su esfuerzo y dedicación, algunos continúan con nosotros, otros no. Actualmente el plantel docente está integrado por Amalia Bertoldi de Vera, Dardo Sánchez, María Rufino de Arneodo, Martha L. de Herrero, Flora Mardones, y desde el año 1972 está con nosotros el titiritero catamarqueño Quique Sánchez Vera.

-¿Con qué departamentos cuenta la escuela?

-La Escuela tiene tres departamentos: El Docente y el Artístico, con sus propios objetivos, y el de Niños que tiene actualmente cincuenta alumnos distribuidos en cuatro secciones: dos por la mañana y dos en el turno de la tarde. Los niños mediante la actividad del títere efectúan variadas tareas integradoras que conducen al desarrollo armónico de sus facultades creadoras. También el Departamento ha encarado y encara la realización de Cursos para Docentes, que tienen como objetivo capacitarlos en la enseñanza y práctica de este arte, que consideramos constituye una herramienta eficaz para una mayor formación integral del niño. Sobre el

particular quiero decir que en setiembre daremos inicio a un curso para docentes sobre “El proceso creador a través del títere”. El Departamento Artístico es el encargado de la proyección de la Escuela a la comunidad, a través de funciones de títeres tanto para niños como para adultos. Este Departamento está experimentando en forma continua nuevas técnicas de teatro de muñecos. También la Escuela recibe semanalmente contingentes de alumnos de las escuelas del interior y en forma anual visita las escuelas ubicadas en las áreas de frontera; asimismo efectúa ciclos de funciones en escuelas de Neuquén y ciudades vecinas.

El niño como artífice de los títeres

-¿Cómo contribuye a la formación del niño la enseñanza del títere?

-La actividad del títere es de por sí una actividad creadora, y como tal es sumamente importante, ya que contribuye al desarrollo de la personalidad del niño y a su integración como ser social. Como actividad artística le permite manifestar su mundo interior para enfrentarlo y aprender a resolver situaciones nuevas, a la vez que recrea aquellas experiencias que ya ha vivido. La creación de un personaje titiritero supone la comunión de caracteres físicos y psicológicos: los físicos tienden a la forma, el volumen, el tamaño, etc. Y los psicológicos que atienden a la expresión dramática (tiempo, ritmo, conflicto, etc.)

-¿Qué se necesita para que el niño cree?

-Para que exista el hecho creativo es necesaria la identificación del sujeto con el elemento expresivo. El niño al construir sus títeres y darle vida mediante la dramatización, entrega su mundo interior, sus alegrías y temores. El niño jamás ve al muñeco por él construido como algo muerto, como tampoco ve sin alma al palo de escoba que sirve de caballo o el cajón que se convierte en automóvil. De todo esto se desprende que hay una real comunicación entre el sujeto (niño) y el objeto (títere). Entonces lo primordial para que el niño cree es su identificación con el títere.

-¿Es importante que cada niño construya su títere?

-Sí. Cada muñeco construido por un niño forma parte de su yo; de allí que para que tenga realmente valor debe ser realizado por sus mismas manos las cuales más tarde le darán el movimiento y la vida, revelando de esta manera el pensamiento del niño animador. Los límites expresivos del títere son los límites imaginarios y sensoriales de quien lo maneja, puesto que por su naturaleza el títere es evocador.

Por eso, para que se cumpla esta particularidad de evocación, el títere debe ser una síntesis de voz, color y movimiento.

-¿Los padres participan junto a sus hijos de un espectáculo de títeres?

-En nuestra zona se dan con frecuencia espectáculos de títeres para niños; lamentablemente son muy pocos los padres que comparten con sus hijos ese momento de maravilla frente a un retablo. Este momento es muy importante para el niño y más aún si cuenta con la compañía de sus padres.

-¿Cómo es el comportamiento del niño frente a escenas que lo conmueven?

-Frente a situaciones que lo conmueven se manifiesta con risas, sonrisas, gritos, incitaciones a la acción misma o simplemente en silencio; de esta forma está demostrando que la acción es profundamente sentida por él. Desgraciadamente -y lo repito- la mayoría de las veces se encuentra solo en la sala del teatro. Es una lástima que muchos padres, que se esmeran en dar a sus hijos todo tipo de satisfacciones, lo priven precisamente de la mayor y más placentera que es su propia presencia y compañía en este tipo de experiencias tan enriquecedoras.

-¿Qué es el títere?

-El títere es una forma de expresión en sí misma que automáticamente extrae sus posibilidades de sugestión del ambiente en que se encuentra para actuar sobre la particular necesidad de imaginar que todo niño posee.

Al respecto voy a citar las palabras de una educadora italiana, María Signorelli [*El niño y el teatro*]: “El cine y la televisión son formas de espectáculos que absorben al niño y que emotivamente lo superan. En cambio el teatro de títeres vale justamente por lo que el niño puede y sabe poner en él, realizándose un proceso de ideas y de afectos, que son las mismas ideas y afectos del niño, ya sea espectador o creador”.

Más adelante esta autora italiana dice: “Hay en esta época de velocidad, de brutalidad y de ruidos, como un oculto peligro para el delicado juego del humor y de la fantasía -tan natural en el niño normal- existiendo el peligro de que tanto uno como la otra mueran entre los engranajes de lo ya realizado con precisión. Los objetos ya preparados, las diversiones pasivas, los automóviles, los grabadores, las radios, los televisores y las películas no dejan al niño ni el tiempo ni el deseo de pensar ni de soñar solo. Para que pueda encontrarse a sí mismo es suficiente, en cambio, el más pequeño patio, una plaza, el campo, donde rápidamente logra transformar los pequeños detalles de su vida doméstica

en una serie de divertidas aventuras. Es feliz en el mundo inventado y proyectado por él, feliz en sus exploraciones y experiencias, feliz de construir y destruir sus propios castillos”.

Después de lo dicho por esta autora italiana a mí sólo me resta pedir que permitamos a nuestros niños la posibilidad de seguir construyendo castillos.

A los diez años de la Escuela Provincial de Títeres

Alicia F. de Murphy (Nota del Diario, 1978)

Vamos a asomarnos en estas páginas al mundo de los títeres, a ese maravilloso y complicado mundo mágico, tan antiguo como la humanidad misma. Insertaremos aquí para ello, un viejo poema:

A una marioneta

Tallada en madera, movida por un hilo,
representa el personaje de un respetable anciano.
Una piel de gallo, una piel de pelusa de cisne
y heme aquí parecida a la realidad.
¿Dejo de moverme? Entonces reposo sin preocupaciones
igual a los hombres, para quienes la vida
no es sino un sueño.

Ya este hermoso poema chino escrito en el año 752 antes de J. C. nos habla de los títeres y de las marionetas. Vienen desde lejos, entonces es perderse en el misterio pretender buscar su origen. Pertenecen a todos los tiempos y a todos los lugares de la tierra. Nacieron con la imaginación y el sueño. Los títeres no tienen fecha, y lo han acompañado al hombre durante toda su existencia. Es en suma el hombre el protagonista de su historia.

Aquí en Neuquén, a miles de años de distancia de aquellas antiguas civilizaciones que dieron nacimiento a los títeres, el hombre sintió la necesidad de tener un lugar físico donde nazcan muñecos, revivan aventuras de amor y misterio, jueguen en un mundo de ilusión y fantasía. Es así que en mayo de 1968, por una inquietud de la entonces Secretaria Técnica de Educación, prof. Teresa Arriagada de Valero, el Poder Ejecutivo crea por Decreto, la ESCUELA PROVINCIAL DE TITERES, dependiente del Consejo Provincial de Educación. Los considerandos de su creación permanecen aún vigentes y son los objetivos principales de la Escuela. Algunos de esos considerandos manifestaban:

(...) el entusiasmo que muestra el niño por la organización de actividades en grupo, como son el teatro y el teatro de títeres, debe aprovecharse para educarlos en la educación del sentimiento de camaradería y amistad como también todo otro sentimiento estético. Que el títere es centro de interés alrededor del cual giran una serie de actividades plásticas y manuales, que ponen al niño con todas las ramas del arte. Que la acción didáctica del títere permite un más fácil aprendizaje (...).

1978 es, entonces, el año del décimo aniversario de su creación. Muchas cosas han sucedido desde aquellos primeros días, nacidas todas bajo la idea creadora de su personal. Mayo es un mes que, aparte de las connotaciones históricas que tiene para los argentinos, tiene para la Escuela de Títeres una singularidad muy especial: realizar el balance de lo hecho hasta el presente, recordar los primeros profesores, y la necesidad de nombrarlos: Alcides Moreno, Cecilia Andrés, Héctor Di Mauro, quienes volcaron sus conocimientos y su experiencia titiritesca de años de trabajo, acumulada en los caminos de la patria. Con el aporte recibido y el acopio de la propia experiencia de estos diez años, la Escuela de Títeres cuenta con personal especializado en sus dos departamentos: artístico y docente.

Mediante el trabajo realizado en la faz artística, se elaboran textos, se efectúan montajes, se realizan funciones, se asesora al personal de escuelas que lo solicitan o a grupos de titiriteros independientes. De esta tarea se encargan Luis Alberto Sánchez Vera, Amalia B. de Vera y Patricia Sola. Mientras tanto otros docentes se encargan de la tarea con niños, ellas son la prof. Martha López de Herrero, plástica del establecimiento, y la prof. María Rufino y Emma Cosseti. Todos bajo la conducción de su directora Alicia Figueira de Murphy.

La presencia de los niños en la Escuela de Títeres dio origen a la formación de un taller con actividad dinámica. Sus edades oscilan entre seis y trece años, agrupados por niveles de edades, cuando la inscripción y el espacio físico lo permiten. Cabe preguntarse qué hace el niño en el taller de títeres... Nada mejor que responder esta pregunta, con las propias palabras de Martha López y María Rufino:

El taller de títeres es el reducto donde el aprendiz puede experimentar al lado de maestro y en contacto directo con los materiales. En el taller se trabaja progresando, riendo, formando unidad con los compañeros y maestros. Las técnicas y los instrumentos (voz, acción

titiritesca) deben tener su origen en los propios niños o en el grupo. Ellos son el centro de toda iniciativa y evolución, ya que son capaces de crear y experimentar, capaces de crecer con una personalidad propia.

¿Qué se ha hecho?

Desde la primera función realizada por aquel novel personal, el 23 de mayo de 1968, hasta la última función realizada el 29 de julio de 1978, la Escuela de Títeres ha realizado quinientas quince funciones, para un total de nueve mil quinientos treinta y siete niños, de los cuales dos mil quinientos treinta fueron espectadores cordilleranos. Porque debe saberse que desde La Matancilla (al pie de la Cordillera del Viento) hasta Chachín o Villa La Angostura, o desde Barrancas sobre el Río Colorado hasta Paso Yuncón sobre el Río Limay, la Escuela de Títeres ha cubierto todas las escuelas del período setiembre-mayo, con funciones de títeres a esos niños que viven en zonas tan apartadas.

Además de sus dos ciclos de funciones anuales por escuelas de Neuquén y alrededores, ha trascendido los límites de su provincia para actuar en Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Mendoza, Santa Fe y Tucumán.

Ha participado de todos los Encuentros Nacionales de Titiriteros y organizó juntamente con UNIMA (la entidad que agrupa a los titiriteros del interior del país) y el Gobierno de la Provincia de Neuquén, en 1978, el Primer Encuentro Nacional e Internacional de Titiriteros. En aquella oportunidad, la ciudad de Neuquén y sus niños gozaron durante dos semanas de funciones de títeres, con entrada libre. Actuaron conjuntos de Rosario, Mendoza, Córdoba, Buenos Aires, Chile, y con funciones para niños y adultos se presentó El Galpón de Montevideo de Uruguay.

Se realizaron cursos para docentes en Chos Malal y San Martín de los Andes y en Neuquén, Capital.

¿Qué estamos haciendo?

Durante el presente año, se ha puesto en actividad la salita estable de la Escuela de Títeres, en Elordi 348. Allí los niños de Neuquén pueden ver funciones los dos primeros domingos del mes.

Se están realizando ciclos de funciones de muñecos, con el aporte de embajadas extranjeras.

Próximamente se distribuirá el segundo folleto titulado “Por el camino del títere”, destinado a docentes y personas que se interesen por la actividad.

Dentro de un mes, aproximadamente, con la colaboración del Consejo de Educación y la Dirección de Cultura, se presentará la Escuela de Títeres de Tucumán, mostrándonos su experiencia de más de veinte años, y un alto nivel interpretativo. Cabe señalar que este grupo tucumano representó a la Argentina, en Charleville, Francia.

Se pondrá en escena el primer espectáculo para adultos, y en el mes de octubre el grupo neuquino, con su teatro El Caracol, se presentará en la ciudad de Buenos Aires, mediante una invitación especial del gobierno nacional.

Al promediar estos diez años de labor surge el recuerdo de gratitud hacia las autoridades educacionales que siempre apoyaron la labor de la Escuela de Títeres, y creyeron en las posibilidades de esta actividad, y en su personal; a los docentes neuquinos, que siempre reciben al grupo con afecto y cordialidad, a quienes ayudaron de todas las maneras posibles. Pero sobre todo se saluda hoy a los niños neuquinos, los que siempre valoran con risas cada presentación, y también a aquellos que ya dejaron de ser niños, pero que aún aman a los títeres y se sumergen en su mundo de magia y color.

Alicia Figueira de Murphy
Directora
Escuela Provincial de Títeres

Por el camino del títere

(Segundo folleto elaborado por la Escuela Provincial de Títeres, 1978)

Por el camino del títere; en él están volcadas algunas de las experiencias surgidas en el trabajo con niños, y además se indican sugerencias generales para encauzar la actividad títeres en la escuela. (1968-2 de mayo-1978)

El folleto se estructura del siguiente modo:

Se inicia con unas **Consideraciones generales** que incluyen “El Proceso hacia una expresión creativa”. Luego, unas **Sugerencias** con una primera etapa: “Sensorialización”, que consta de trece pasos, y una segunda etapa: “Hacia una Puesta en Escena” con tres momentos: a) Cómo plantearnos una obra de títeres, b) Estructura del argumento y c) El

trabajo de puesta en escena de una obra. Luego la **Muestra del Trabajo** seguida de “La crítica”:

Terminada la representación intentemos hacer una crítica de la misma. Se puede iniciar frente a los actores presidiendo el maestro el diálogo, pero que sean los niños los que vayan adquiriendo un sentido de la crítica constructiva.

Esta parte del folleto está a cargo de María Rufino, Martha L. de Herrero y Alicia F. de Murphy.

Después se inicia una sección con dibujos el siguiente título: **Diversas técnicas para construir un títere**. Se incluye el gráfico de un retablo tradicional y el de otro, como modelo de un proscenio adaptable a la altura de los niños. (Los dibujos fueron elaborados por Luis A. Sánchez Vera)

A continuación se cita la **Bibliografía** con veintiún textos cuyos autores figuran en el siguiente orden: Jorge González Badial, Serguei Obratzsov, Henri Delpeux, sin autor un texto de publicaciones Plessa, Herbert Read, Alfredo S. de Bagalio, Mané Bernardo, Juan Enrique Acuña, María Signorelli, Javier Villafañe, Sebastián Gasch, Aída Rodríguez-Nicolás Loureiro, Moneo Sanz, María Cossetini, Gaspar L. Benavento, Small, Ma. Hortensia Lacau y Nora Biandez Masa.

Finalmente se enumeran las provincias recorridas por el elenco de la escuela:

Provincia de Neuquén: Abra Ancha, Aluminé, Andacollo, Aucapan, Atreuco, Barrancas, Bella Vista, Buta Ranquil, Butalón Norte, Centenario, Colonia Inglesa, Colonia Valentina, Cutral Có, Chachín, Chiquilihuín, El Chocón, El Cholar, El Huecú, Huilque Menuco, Hua Hum, Huinganco, Invernada Vieja, Junín de los Andes, La Angostura de Icalma.

Provincia de Río Negro: Allen, Cinco Saltos, Cipolletti, Roca y Viedma.

Capital Federal: Teatro Gral. San Martín, Barrancas de Belgrano, Catalinas Sur y Jardín Botánico.

Provincia de Buenos Aires: La Plata y Ramos Mejía.

Se mencionan también las provincias de Córdoba, Mendoza, Tucumán y Santa Fe.

El folleto cierra con la nómina del personal docente de la escuela:

Regente: Alicia Figueira de Murphy. Maestras: Ema Cosseti, María Celestina Rufino, Amalia Bertoldi de Vera, Patricia Marcela Sola y Luis Arberto Sánchez Vera. Plástica: Martha Myriam López de Herrero.

Primeras obras de títeres de una neuquina

(Manuscrito de A. de Murphy)

He aquí los comentarios de Alicia F. de Murphy respecto de los motivos de su escritura de “Mi amigo Michay” (1970-71)² e “Historia de perros” (1994)³:

Siendo directora de la Escuela de Títeres, y al planificar la actividad anual en 1969, propuse a mis colegas elaborar nuestros propios textos y efectuar sus puestas, al menos una por año.

Esta inquietud surge de la necesidad de elaborar obras con temáticas más cercanas a la realidad de nuestros niños, sobre todo de nuestros niños cordilleranos. Surge así *Mi amigo Michay*.

En el marco de IV Encuentro Nacional de Títeres organizado por la Escuela de Títeres y auspiciado por el Consejo Provincial de Educación, en el año 1973, el personal de la Escuela se encargó de la ardua organización, ya que concurren dieciséis teatros de toda la República, dos de Uruguay y uno de Chile, quienes mostraron su arte en toda la ciudad y barrios de Neuquén. Fue una verdadera fiesta del títere, inundando de luz, sonido, color y alegría a niños y grandes en Neuquén.

Para esa ocasión escribí *Historia de perros*, [Léase *Mi amigo Michay*], pero el intenso trabajo hizo que decidiéramos mostrarla solamente a los colegas visitantes, en una función privada. Fue un éxito total, muy aplaudida y admirada por su temática y técnicas de manejo utilizadas.

Sus personajes son cuatro: el carnicero, el policía y dos perros: uno, de raza; el otro, vagabundo.

Aprovechando la presencia de “Kique” Sánchez Vera, que en esa época ya integraba el plantel de la Escuela, y que entre otros atributos era un gran creador de muñecos, resolvimos usar técnicas nuevas -al menos para nosotros- y elegimos *marotte* para el policía y el carnicero, y una técnica mixta para los perros, los que podían mover su boca y cola.

Jugaron un papel principal los objetos escenográficos: teléfono, canasta, chorizos y la red. El planteo escenográfico de la puesta fue totalmente realista. Con respecto al texto dramático, tiene una estructura clásica, tradicional. Siendo una obra para títeres no tiene grandes parlamentos, pero sí muchísimas acciones.

¿Cuál fue mi motivación para elegir el tema? Varios motivos. En primer lugar, resaltar la amistad y la solidaridad en la conducta de los

perros y el carnicero. En segundo lugar, ridiculizar el autoritarismo y el exceso de poder.

Posteriormente se hizo de la obra una nueva puesta, usando otras técnicas que permitían mayor movimiento a los perros, usando técnica de varillas que le dio mayor dinamismo. De todos modos, ambas puestas fueron muy exitosas, y nos dieron muchas satisfacciones.

La obra *Historia de perros*, con sus acciones y sus pequeños textos, significó los inicios de un tiempo muy duro para los argentinos donde se avasallaron las ideas, los proyectos personales, la libertad y lo que es peor, la propia vida.

Historia de perros fue mi segunda obra de títeres para niños. Al escribirla, yo ya era algo así como una novel titiritera y me preocupaba la falta de textos con temáticas interesantes, más nuestra, más *aggiornadas*.

En aquellos días, 1968/69, salíamos nosotras con nuestro primer montaje por la zona cordillerana. Lo hacíamos con nuestro teatro Títeres de la Luna y dos puestas: *Pepe, el marinero* de Roberto Espina y *El gato y los ratones* de los hermanos Di Mauro (Héctor y Eduardo), ambas con estructuras dramáticas excelentes.

En nuestras primeras funciones cordilleranas empezamos a sentir ciertas interferencias en el mensaje, sobre todo en *Pepe y el marinero*. Como su título lo indica, la acción transcurría en el mar: un puerto, una barca y los marineros. Todos estos elementos no les eran familiares a niños de Invernada Vieja, Los Miches, Manzano Amargo, Pichi Neuquén, etc. Algunos niños nunca habían visto títeres, los llamaban “los monos”. Menos comprendían cuando los marineros cantan: “Boga, boga, barcarola”, sin cesar. ¿Cómo era el mar? “Bogar”, qué palabra extraña. Y así por el estilo fue ocurriendo con las obras que *a posteriori* analizamos. Esta situación llevó al equipo a escribir nuestras propias obras, nuestros propios textos, y adecuar los existentes a nuestras propias necesidades.

Antes de ponerme a escribir traté de tener en cuenta ciertas premisas que se deben observar al encarar una obra para títeres y mucho más realizar su montaje.

El teatro de títeres es acción dramática, y un títere es tal cuando se convierte en personaje, que vive y vibra y que se encara con nuestra conciencia a viva voz (o no) desde la escena.

En toda buena representación se opera una metamorfosis entre el muñeco-actor, el texto (si lo hubiera) y el público. En definitiva, esa comunicación es lo que cuenta como valor esencial del teatro.

El teatro de muñecos es acción, movimiento, juego escénico, imagen, sonido etc. En ese medio, la palabra debe ser sucinta, estará supeditada a la dinámica de la acción dramática.

La estructura de una obra de títeres debe ser sintética, lo que de ninguna manera explica superficialidad, simplemente el medio de expresión es distinto e impone características propias. El títere es una palabra que actúa.

Y un día decidí escribir *Mi amigo Michay*. Es una historia que ensalza el compañerismo, la amistad, desarrollada en un medio conocido por los niños y con elementos propios de su ambiente. Es muy sencilla, con textos mínimos y mucha acción.

En 1977 me presenté, en Santa Fe, a un Concurso de Obras para Teatro de Muñecos, y mandé *Mi amigo Michay*. Esta obra se llevó el primer premio en la categoría niños.

Una escuela que hace época Veinte con los títeres

Betty Sciotto
(Diario *Río Negro*, 08/05/1988)

Veinte años de convivencia entre humanos no son fáciles. Veinte años junto a los títeres puede ser casi una ficción si se lo mira desde el lejano origen en que se pretendía plantar en Neuquén una escuela de la especialidad, después de que varias maestras tomaron un curso con el teatro de Títeres El Farolito de Rosario (...).

Sin embargo la fantasía tomó forma real y el 2 de mayo de 1968, se puso al frente de uno de los tantos edificios por los que fue transitando, el cartel de “Escuela provincial de Títeres del Neuquén”. Por aquel entonces, trabajaron allí Susana Bacci, Alicia Murphy quien el año pasado se jubiló como directora, Leonor Deraco, Beatriz Neira.

Nacieron retablos como “Los títeres de la Luna” y “El caracol”. Se montaron obras aquí y se las llevaron al interior de la provincia y al resto del país. Titiriteros como Murphy y Quique Sánchez Vera fueron galardonados con premios nacionales en las especialidades adultos y niños.

De chicos y grandes

La vida de la escuela, a pesar de estar siempre ceñida a presupuestos magros, no se detuvo. Silenciosamente, se han ido investigando las distintas técnicas: guante, varilla, marote, teatro negro, teatro de sombras, muñecos mímicos de gran tamaño y en 1987 se estrenó con gran éxito el primer espectáculo de marionetas que ya lleva cerca de mil presentaciones aquí y en la cordillera en forma gratuita, reuniendo un total de 5 mil espectadores por año.

Pero no se agota en la faz de espectáculos la labor mayor de esta institución. El títere desempeña un papel vital en la educación del niño. Por eso, teniendo en cuenta los procesos evolutivos por los que atraviesan los pequeños, desarrolla tres ciclos, el primero orientado a niños de 6 y 7 años, el segundo a chicos de 8 y 9 y el último para pequeños de entre 10 y 12.

Paralelamente, para adultos, desde 1980 se inició el curso anual de materias estético-expresivas, como plástica, expresión corporal y dramática y títeres.

Por el cumpleaños: Un mayor apoyo

Cuando una casa se viste de cumpleaños, generalmente se engalana de serpentina y globos de colores, menudean las golosinas y los augurios de felicidad.

Aunque aquí no sucederá eso, sin pretensión de empalidecer la conmemoración de estos veinte años de actividad intensiva de la escuela provincial de títeres, bien vale aprovechar la oportunidad para una reflexión.

Este centro de formación y producción de obras y montajes excepcionales de teatro de muñecos, cuya calidad se ha destacado en cuanta oportunidad han sido presentados -del mismo modo que la profesionalidad de sus titiriteros- se encuentra hoy, sobrado de antecedentes para que las autoridades de Educación y Cultura vuelvan sus ojos a la institución y tomen la determinación de apoyarla firmemente.

La escuela provincial de títeres debe ser uno de los poquísimos centros oficiales dedicados a la actividad en la Argentina y por tal nos cabe como neuquinos un honor y también una obligación, para que continúe desarrollando su meta de servicio y educación, labor que se irradia hasta

los lugares más apartados del Neuquén, cuando anualmente sus retablos salen en gira.

Para montar una obra; para investigar nuevas técnicas y ponerlas en práctica; para ampliar la programación puertas afuera del establecimiento, además de sueldos, se necesitan otros recursos, sean materiales, difusión, elaboración de ciclos de actuaciones. El elemento humano de esta escuela tiene capacidad, talento y esforzado trabajo. Lo que falta entonces, es una mejor asistencia desde los niveles gubernamentales.

Si por sus veinte años de sobrevivencia en el espectro cultural del Neuquén, la escuela provincial de títeres merece un augurio, esa buenaventura es que quienes tengan la responsabilidad de contemplar sus necesidades, la recuerden no por su cumpleaños sino por todos los méritos que ha venido acumulando y que son de aneja data.

Alicia Figueira de Murphy

(AN Diario *Río Negro*, 27/06/1993)

Alicia Figueira de Murphy, vecina de esta ciudad. Por su trajinar debería ser declarada ciudadana ilustre. Una pionera. Cofundadora de la escuela de Títeres, actriz, docente. Constantemente en crecimiento. Su frase, que define un estilo de vida, es algo así como "la persona que no puede crear está muerta". Quizás esa escuela lleve su nombre, a propuesta de docentes y alumnos. Una mujer de trabajo sin pausas en la enseñanza y en las artes.

Alicia Figueira de Murphy es neuquina de nacimiento -en esta ciudad capital, calles Sarmiento y Leguizamón para ser más preciso- en el año 1934.

Por todo lo hecho, merecería que se la declare ciudadana ilustre. Dialogar con ella es hacerlo con una docente de alma, con una visión muy abarcativa de las cosas. Su docencia -luego de recibirse en el magisterio- se inició como maestra en el año 1959 no sólo consistió en impartir clases en el nivel primario sino que se trasladó a los títeres.

En la escuela de Títeres provincial, que en mayo celebró sus 25 años, entregó el alma y lo volvería a hacer, como ella misma dice. Luego viene el difícil trabajo de la síntesis, pues de hora y media de diálogo hay que extractar, como mucho, apenas quince minutos. También hay que

mencionar una larga veintena de obras de teatro en que actuó. Y no sólo eso. La creación de textos adaptados a los títeres forma parte de su sentido de la interdisciplinariedad. Resumiendo un poco su trayectoria, tuvo que jugarse. Su familia, tradicional, no veía con simpatía el hecho de que hiciera teatro.

Pero, aunque no se la declare ciudadana ilustre, no importa. Las artes no quedarán en deuda con ella. Porque, ¿acaso sabían que hay algo que se está tramitando? ¿Qué dentro de cierto tiempo se dirá: “La Escuela Provincial de Títeres Alicia Murphy”...? Alumnos y docentes propusieron al Consejo de Educación su nombre para ser impuesto a la escuela. Todavía no hay respuesta oficial al respecto. Pero es uno más de los merecidos homenajes en vida, son los reconocimientos que gratifican el alma del creador y le dicen que todo lo que se hace con sentimiento, aunque no parezca, da sus frutos. Se cosecha lo que se siembra.

-¿Cómo se orienta su vida hacia la docencia y el arte?

-Me inicié como maestra en el año 1959. Todavía no había pensado en ser titiritera, sino realmente me gustaba la docencia, me parecía una tarea muy creadora y me sentí así con muchos deseos de trabajar en algo que me gustara, no todos tienen la suerte de trabajar en lo que les gusta. Fue el despertar de una vocación tardía esto del magisterio. Bueno, tardía no, porque yo no era tan grande, pero me recibí de perito mercantil a los 17 años y ocho años después de maestra. Me dediqué por entero a la docencia, me casé también, me separé y me volví a casar en 1960 con el que es mi marido y el padre de mis hijas.

Yo he tenido una vida bastante original. Me han sucedido cosas, algunas agradables, otras no, pero todas forman parte de la experiencia de la vida. Y he tenido una rica vida en ese sentido. Yo tuve un padre muy especial. El recuerdo de mi papá es permanente, porque fue una persona que fue creciendo con los años. Yo siempre digo de papá que hay tantas cosas que rescatar, pero hay algo muy fuerte que es esa especie de sabiduría que alcanzó con los años, que no siempre se logra. A pesar de que yo era una chica grande cuando empecé a hacer teatro, le pedí permiso a papá. Mejor dicho, le dije que me gustaría hacer teatro. Me dijo: “Mirá hija, a mí no me gusta, pero la que tiene que decidirlo eres tú”. O sea, no se impuso. Nunca fue un padre imperativo, siempre respetó nuestros deseos.

-¿Cómo ocurrió lo del teatro?

-Empecé a hacer teatro. Me conocí hacia adentro. Alcancé a darme cuenta de mis limitaciones. El teatro hizo que yo descubriera todas esas facetas. A mí me ayudaron mucho. Yo entré en un grupo que era el grupo Amancay, de una gran trayectoria. Fue la última que lo hice, porque ya después el grupo fue cada vez disminuyendo en cantidad de actores, hasta que yo siempre digo que nos quedamos sin el grupo por la política. Esa faceta del teatro me abre un espectro para mí ignorado desde el punto de vista personal y desde el punto de vista, también, de lo social.

Uno, en el hacer teatral se va comunicando no solamente con vos mismo sino con tus propios compañeros, pero además trascendés mucho más allá. Y uno no tiene ni noción, por ejemplo, de ir a Bariloche, entrar en un negocio, años de esto y que digan “yo a usted la conozco, yo por usted sentí tal cosa, en determinado momento el personaje suyo me hizo vibrar por esto o no me gustó por esto”. Y bueno, es una manera de trascender. Y no había televisión en aquellos años. Es como establecer lazos con la gente. Eso fue muy lindo. Después vinieron los hijos y después aparece en el '68 la escuela de títeres de mi vida, a la que yo me consagro por entero. No dejo la docencia.

-¿Cuál es su participación en la escuela?

-La escuela de títeres no se creó de un plumazo; primero había que contar con el personal idóneo. Entonces, la señora de Balero [léase Teresa Arriagada de Valero] tiene un viaje a Tucumán. Y en Tucumán funcionaba una escuela, todavía funciona, de títeres de muy buen nivel y viene enamorada de esa tarea, de esa institución en general.

Entonces un día le cae a su despacho un matrimonio de titiriteros de Rosario. Parece que a ella le gustó la presencia de ellos y ahí es cuando se organiza un curso para maestros. Había 130, yo estaba entre ellos.

Pero el último día que tomaban la evaluación nos dicen que el que quiere ser calificado que ponga “deseo ser calificado”. Yo dije para qué, no quiero. Pero después dije pucha, a ver cuánto se aprecia mi trabajo. Puse sí. Yo no sabía para nada lo que era. Cuando vamos a los cuatro o cinco días, estaban escritos los diez mejores promedios, entre los que estaba el mío.

Entonces explican que con los diez mejores se iba a hacer un curso intensivo en títeres, del cual iba a salir la gente que iba a ser la fundadora de la escuela de títeres. ¿Quiénes podían hacer ese curso? Bueno, la mayoría de los que estábamos entre los diez lo hicimos.

La cuestión era trabajar entre los diez. Y trabajamos bastante tiempo, en forma muy intensiva y de eso sacaron cuatro.

Entre ellas estaban Susana Bacci, que es actual directora del Jardín de Infantes número 1, Beatriz Manso de Neira, una chica que tenía una especialización, que luego se casó con un ingeniero y se fue de acá, Leonor Deraco y yo. Las cuatro fundadoras de la escuela de títeres. La materia fundamental era, de parte de la señora de Balero [léase Valero] que era la creadora y nuestro, el amor que nosotras le pusimos a esa tarea.

Fue el génesis de la escuela. Porque no había lugar, casi no había partida, pero había muchas ganas y con ganas se hacen cosas. Y, con el tiempo, con prepotencia de trabajo como hizo Roberto Arlt, con responsabilidad y aprendiendo y equivocándonos y dando marchas y contramarchas, la escuela fue creciendo. Creciendo y bastante. Y hora cumplimos 25 años. Es muy fácil crear una escuela y decir que en esta escuela hacemos educación por el arte y es nada más que esbozos de títulos y no pasa nada. Deseo que las cosas se hagan con profesionalidad y con rigor científico, porque si no la duración es breve y los productos malos.

Entonces, yo pretendo que los productos sean buenos. Eso depende de si el personal es competente. La escuela marcha como tiene que marchar una escuela. No faltar un alumno cuando se le dé la gana, no, no. Tiene que haber una rigurosidad. Y eso se está cumpliendo en la escuela. Eso es por el bien del alumno también, no solamente de la escuela, y por la ética, porque si no, no tiene sentido. No podría dormir en paz si digo una cosa, esbozo todo un plan y después bajo cuerda hago otra cosa. La conducción que yo vislumbro para el futuro en la escuela va a ser bueno.

NOTAS

¹ La transcripción y reedición del presente material estuvo a cargo de M. Garrido. La entrevista a Alicia F. de Murphy puede leerse en *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas (En homenaje a Víctor Mayol 1948-2007)*. Neuquén: Educo.

² Entre 1970 y 1971 escribió su primer texto literario, *Mi amigo Michay*, que obtuvo el 1er. Premio en la categoría niños, en el 1er Certamen Nacional de Obras para Teatro de Muñecos, en Santa Fe. El premio incluyó la publicación de la obra. El citado premio se entregó durante la apertura del II Festival Nacional de Teatro de Muñecos, en febrero del '78 (Según consta en la nota de la Municipalidad de Santa Fe, Dirección de Extensión Cultural, firmada por el Director de Cultura, Prof. Enrique Muttis, 10/01/1978).

Mi amigo Michay fue nuevamente publicado en una antología con estudio crítico: *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Educo, 2012, M. Garrido (Dir.), p. 241-257. Una adaptación radial de esa obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa elaborado

por el grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf, con la dir. de M. Garrido: <http://vocesenescenablogspot.com/>. La versión incluye los comentarios de la dramaturga.

³ Una adaptación radial de *Historia de perros* puede escucharse en *Voces en escena*, programa elaborado por el grupo de teatro Theatron y Radio Universidad-Calf, con la dir. de M. Garrido: <http://vocesenescenablogspot.com/>. La versión incluye los comentarios de la dramaturga.

EL TEATRO EN LA PRENSA NORPATAGÓNICA

Las revistas *Neuquenia* y *Nortensur*

Griselda Fanese y Sabrina Galardi

Este trabajo propone un recorrido por notas sobre teatro -en particular el teatro neuquino- publicados en dos revistas norpatagónicas¹. Teniendo en cuenta el poder de la prensa para incidir en el imaginario social, nos interesan las representaciones del teatro que se construye en los medios al difundir diversas actividades de grupos y asociaciones, así como de salas y encuentros. Nos interesa en particular acercarnos a las revistas porque ellas pueden contribuir a la formación de un público y ejercer influencia en el gusto. Pero no es solo eso, o, como en el caso de las revistas de las que nos ocupamos aquí, ni siquiera es eso lo que fundamenta por qué leer revistas para leer la cultura, la sociedad en que participamos.

Por qué ocuparnos de revistas

En 2004, la *Revista Iberoamericana* dedicaba un número a las revistas culturales. En la introducción a ese número, Jorge Schwartz y Roxana Patiño señalaban que esa iniciativa contribuía a la “complejización de un área interdisciplinaria de estudios que se encontraba en plena expansión”. Se referían al campo de las investigaciones que relacionan diversas zonas de indagación y “cuyos objetos son tratados por los críticos e historiadores de la literatura de un modo sustancialmente diferente del que tradicionalmente se estila”, dicen Patiño y Schwartz.

Hasta la década de 1990, las revistas, salvo excepciones, eran consideradas un aspecto “secundario” en el corpus mayor de la literatura, como es posible verificar en las principales historias literarias nacionales y continentales. Estas las limitaban a cumplir un papel de tribuna representativa de un movimiento o de una generación, o a ser plataforma de lanzamiento de algunos autores o difusoras de una determinada estética.

Sin embargo, las investigaciones sobre revistas literarias no son menores en cuanto a su importancia crítica o a su número. Hay valiosos estudios de las revistas clave de la cultura latinoamericana, como la porteña *Sur* o como la peruana *Amauta*. Se trata, además, de un corpus

crítico cuantitativamente significativo: lo demuestra la misma iniciativa de la *Revista Iberoamericana* o los volúmenes que se han dedicado a esos estudios², ya fuera sobre diarios, sobre revistas, o los incluyera a ambos.

Entre los últimos años de la década de 1990 y los primeros 2000, la investigación sobre revistas comenzó a consolidarse como campo de estudios interdisciplinar. Ni meras tribunas de un movimiento o de una generación, ni solamente plataforma de lanzamiento de autores, ni solo difusoras de alguna estética, las revistas pueden ser pensadas y estudiadas desde la crítica cultural como un espacio dinámico de circulación e intersección de discursos significativos para el estudio de la literatura, pero también para el análisis, la historia y la sociología de la cultura, para la historia de las ideas y la historia de los escritores o los intelectuales, entre otras áreas de estudios.

Si pensamos en los espacios en los que esas revistas son concebidas, encontramos que en ellos la literatura se cruza con materiales estético-ideológicos cuya lectura en clave literaria es solo una entre otras posibles. Y si bien, en muchos casos, esa clave literaria es la principal porque es la más explícita, aun en las revistas que más parecen restringirse a un interés estético, es posible leer un revés de la trama en sus silencios más significativos.

En Latinoamérica, las revistas actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo XX respecto de problemáticas específicas³. Al mismo tiempo, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que más de una vez buscó en la cultura bases identitarias, contenidos integracionistas o fundamentos de valor⁴. Dinamizadoras, en su mayoría, de la modernización y la democratización del campo cultural -y muchas veces no solo de este- han sido decisivas en la expansión del circuito restringido en que se ubican quienes las producen.

Las revistas son componentes clave en el estudio de la conformación de proyectos intelectuales y literarios, pero también dejan ver intenciones políticas, individuales o grupales. Proyectos que no derivan tanto de programas estéticos incontaminados o unidireccionales, sino más bien del resultado de una negociación entre intereses que conviven en permanente estado de tensión y recolocación. Las revistas, en este sentido, son constructoras informales de genealogías y de proyectos culturales, de proto (o micro) políticas, y por eso, permiten leer esos proyectos, esas políticas, tanto en lo que dicen como en lo que silencian.

El trabajo de investigación que encaramos incluye una problemática compleja relativa a un corpus amplio de revistas, en el que están:

- *El Territorio* (Neuquén, 1930-32)
- *Neuquenía* (Neuquén, 1969-70)
- *Coirón* (Neuquén, 1982-83)
- *El camarote* (Viedma, Río Negro, 2003)
- *Nortensur* (Cipolletti, Río Negro, com. 2008)
- *Coirón 2.0* (Neuquén, com. 2013)

Para el presente trabajo abordamos las revistas *Neuquenía* y *Nortensur* con el propósito de mostrar los modos en que los espacios teatrales y los sujetos relacionados con el teatro son representados en sus páginas y, a partir de esto, las formas en que los bienes culturales son usados para construir hegemonía o para enfrentarla.

Neuquenía⁵

La segunda época⁶ de la *Neuquenía* comienza en 1969 como “órgano del Instituto de Altos Estudios del Comahue”, vinculado a la Universidad Provincial de Neuquén (UPN) y a la Junta de Estudios Históricos de Neuquén. Bajo la dirección de Raúl Touceda, profesor de antropología en la Facultad de Humanidades de la UPN⁷, participaron en la revista otros docentes de esta universidad, como Martha Barreda, esposa de Touceda, y Lucila Maders de Bonoris; e investigadores, artistas o escritores, como Irma Cuña, Gregorio Álvarez y Juan Mario Raone, entre otros.

El artículo editorial del primer número contrasta la postura universalista de los filósofos europeos José Ortega y Gasset y Sören Kierkegaard con la defensa de la “ciudad pequeña” de Miguel de Unamuno, en busca de una síntesis entre la “cultura universal” y una política y una economía regionalistas que encuentran eco en la revista. La diversidad temática de los escritos publicados se organiza en torno al objetivo de imponer una representación de Neuquén como ciudad-región cabecera de la Patagonia. En este marco, la revista considera la cultura como un valor. Plantea explícitamente el objetivo de “elevar el nivel cultural” de la población, y lo justifica como una condición para el desarrollo que se lograría a partir de la acción de una élite vinculada a la universidad:

El Instituto (de Altos estudios del Comahue) será algo así como el libro abierto donde se inscriba por sus hijos -nativos y adoptivos- la trascendencia de la Región, convocados a un esfuerzo mayor, un gesto más noble; estimulará las vocaciones y difundirá conocimientos, ayudará de esta manera a elevar el nivel cultural de la comunidad⁸.

La cultura se vincula así al capital simbólico, entendido como “construcción y manipulación de creencia incorporada y de percepción social de capital”, y como un “modo históricamente existente de construir y validar ese capital” (Martínez, 2009). Estos conceptos de Pierre Bourdieu habilitan pensar las operaciones discursivas de Touceda y quienes publican en la *Neuquenía*, como agentes de reproducción de “habitus”, esto es, reproducción de principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones adaptadas a un fin. Esto no supone necesariamente la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, sino que se trata de prácticas objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’ sin por eso ser el producto de la obediencia a reglas. A la vez, son prácticas “colectivamente orquestadas sin ser por eso producto de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 1980: 92)

Fundada como parte de un centro de estudios de la UPN, la revista despliega valores y creencias cuyo centro es la universidad como espacio simbólico de lo universal y lo regional reunidos, y, por esto mismo, capaz de satisfacer múltiples expectativas. Simultáneamente, la universidad se constituye en un lugar real -en el plano de los hechos (Perelman, 1997)- desplegado en sedes, en ciudades de distintas provincias, lo que se plantea como índice de la viabilidad de un proyecto económico y político regionalista. La premisa de la regionalización deseable y posible es esa universidad que une ciudades para distribuir saberes en toda la región. En vínculo con la UPN, la *Neuquenía* funcionaría como una vitrina de la universalidad del conocimiento sintetizada metafóricamente en la universidad.

La revista escenifica la dinámica de un campo intelectual en construcción y la disputa por las instituciones de ese campo en ciernes, en función del capital acumulado y de la validación de sus agentes (Bourdieu, 1986). Esos agentes intervienen en el campo del poder, en este caso generando acumulación de capital social -el prestigio de la institución

universitaria difundido en una revista cultural- y preparando las condiciones para la consolidación del partido provincial Movimiento Popular Neuquino (MPN) como referente en las negociaciones por el poder, tanto bajo el gobierno dictatorial como al presentarse a elecciones democráticas⁹.

El objetivo de la revista de obtener legitimación como generadora de capital social a partir de la inversión de capital simbólico se percibe en los artículos publicados y en los autores convocados. Antropólogos como Ernst Cassirer y Claude Levi-Strauss, filósofos como Julius Evola y educadores como Emilio N. Grau y Antonio Herrero, son algunos de los autores europeos que aparecen en sus páginas. Al mismo tiempo, escriben para la revista autores que residen en Neuquén o en otras ciudades del Alto Valle, como el investigador Gregorio Álvarez, la poeta Irma Cuña y el mismo director de la revista, Raúl Touceda. Algunas presentaciones a congresos de profesores de la UPN aparecen reproducidas en la revista. En cada caso, la imagen positiva de la revista como actor político se construye a partir de datos que se ofrecen a pie de página y que probarían que quienes publican en ella están adscriptos al campo intelectual en posiciones centrales: por eso, las referencias de los autores incluyen procedencias de títulos, pertenencia a universidades prestigiosas del país y a centros de estudios reconocidos, así como cantidad de libros publicados. Los criterios de evaluación del campo académico se constituyen, así, en criterios de valor de los autores publicados en la *Neuquenía*.

Todos los números de la revista incluyen reseñas de libros y de películas, ensayos políticos de Touceda sobre la educación superior, e investigaciones antropológicas y arqueológicas de Gregorio Álvarez. Se publican también textos en inglés, junto a la traducción. Quien firma los artículos sobre cine, Senen Carretero, es presentado como parte de la comisión directiva del cine club de Bahía Blanca, jurado de muestras de cine y fundador y presidente del cine club de Neuquén. Gregorio Álvarez, “doctor en Medicina, miembro fundador de la Casa Neuqueniana en Buenos Aires en 1950 y director del otrora boletín *Neuquenía*”, firmaba los editoriales de la revista y publicaba textos literarios e investigaciones sobre cultura mapuche, paisajes, toponimia araucana: la “cultura de la región”, en palabras de la revista. Esos temas constituyen en sí manifestaciones de capital simbólico apropiado (Bourdieu, 1986) y son contribuciones centrales a una política anclada en la construcción discursiva de una identidad regional que en los '60 tuvo como símbolo el

“indio Comahue” emplazado en la ciudad de Villa Regina, en la provincia de Río Negro.

La universidad es un tema central en numerosos artículos de la revista, tema abordado siempre por Touceda. Involucrado directamente con el proyecto y el gobierno de la UPN, Touceda mantiene en sus escritos una agenda pública de actividades y producciones universitarias. La universidad es, en el discurso de Touceda, una síntesis entre “el ayer desierto patagónico” y “el hombre, Occidente, y Argentina como una meta”¹⁰.

Los autores que le sirven a Touceda para sostener su idea de universidad son los europeos Hermann Keyserling -*Escuela de la sabiduría*- y Hermann Hesse -*El juego de abalorios*. A partir de esos autores, diseña una concepción esencialista -“una cultura del ser en oposición a una cultura del poder”¹¹- y elitista de la universidad. Así, sus discursos deliberativos en torno al papel de la universidad en la cultura se sostienen en verdades (Perelman, 1997) que funcionan como premisas que se presupone compartidas por los lectores como parte de un “*habitus*” común (Bourdieu, 1980). Ejemplo de esos enunciados-verdades son:

La edad venidera no será del espíritu negado sino en primer lugar del dominador de la tierra y luego del santo” y “La humanidad tiene que llegar a una comprensión más alta y creadora que, sometiendo el intelecto al verdadero espíritu, dé un paso adelante en dirección a la independencia interior”¹².

Touceda se sirve de modelos como José de San Martín, Juan XXIII y Teilhard de Chardin para proponer una universidad cuya metáfora -figura que es analogía condensada, según la definición de Perelman (1997)- es una “forja” que une “materia y espíritu”, “hombre y universo”, “la calle y el claustro”, “el país y la realidad del mundo”, “el hombre y la sociedad”, “la juventud y la totalidad de la vida”¹³.

Los valores que son las bases de la argumentación política de Touceda son “la vida intelectual creadora”, “la autenticidad”, “la docencia”, “la libertad intelectual”, “la reconciliación”, en el artículo ya citado y en todos los escritos que firma. La argumentación se centra en la universidad como “expresión plena de la región” y como “educación permanente” en términos de “porvenir humano” deseable¹⁴, y muestra una jerarquía de valores en que “el espíritu” aparece sobre “la cabeza” y esta sobre “la carne”:

(...) Quizás sólo cuenten tres objetivos mayores: pleno desarrollo de la personalidad individual humana; garantía de la vida; santificación de la vida y del ser por el amor [...]. En definitiva: a pesar de la fiera, triunfa siempre la cabeza sobre el resto y lo auténticamente humano sobre lo demás del mundo¹⁵.

Esa jerarquía apunta a sostener la necesidad de una universidad destinada a combatir la “proletarización” y la “falta de ideales”:

(...) La Universidad debe convertirse en foro, el lugar permanente de una asamblea para el desarrollo de una ética de fines absolutos que, con el ejercicio de ideales y de principios, contrapesa lo que fuera de ella, bajo el nombre de responsabilidades, es un mundo opaco y de múltiples concesiones¹⁶.

Touceda se pronuncia contra el materialismo histórico, bajo la premisa de que es esa perspectiva la que produce el “adocenamiento” de los jóvenes. La universidad -plantea- es el “lugar de combate” donde vencerá el ideal de “una juventud universitaria en acción revolucionaria y constructiva en lugar de la dictadura del proletariado”.

Esto último es significativo si se tiene en cuenta que las protestas sociales en Argentina -y en la región, las huelgas de El Chocón en 1969 y 1970 y las protestas universitarias en Neuquén- unieron a obreros y estudiantes, como en otros países tras el mayo del '68 francés.

Por medio de técnicas argumentativas como la ruptura de enlace (Perelman y Olbrechts Tyteca, 1989: 628), que consiste en afirmar que están indebidamente asociados elementos que deberían permanecer separados e independientes, Touceda discutía con los discursos y los sujetos que emergían a fines de la década del '60: la “juventud revolucionaria”, sostenía, debía “construir” y oponerse a la “dictadura del proletariado” y no ser consecuente con las luchas de clase.

Estos discursos de la *Neuquenía* y la vinculación de esta con el proyecto partidario del MPN, pueden entenderse como una reacción al supuesto avance del comunismo en Neuquén, atribuido a la gran huelga de El Chocón en 1969, a la organización de los estudiantes de la UPN por la nacionalización de la universidad, al acercamiento de los universitarios a las organizaciones obreras y al peronismo, y al apoyo a los presos políticos de la Unidad Carcelaria N° 9 que habían participado del Cordobazo. Todo esto produjo un clima de manifiesta inseguridad en algunos sectores de la sociedad neuquina. Al respecto señala Norma García (2006):

Debido a este contexto, se intensificaron los lazos entre la universidad, la Junta de Estudios Históricos (JEH) y el gobierno de la provincia, a modo de reafirmación de un campo de acción y de fuerza. Profesores de la universidad (Raúl Touceda y Rodolfo Pessagno, entre otros) se incorporarían a la JEH y miembros de la JEH (Gregorio Álvarez) lo harían a la universidad.

Los valores sustentados por la revista, las proyecciones hacia el futuro que planteó y el *ethos* -la imagen de autoridad- desde el cual argumentó en sus dos años de existencia, permitirían conjeturar la persistencia de concepciones de la cultura y de modos de hacer política no ajenos a la herencia de los autoritarismos europeos del siglo XX. Del mismo modo operan las características del discurso de la revista, a contrapelo de las corrientes más progresistas de pensamiento de la época. Esta extensa consideración del horizonte ideológico de la *Neuquenía* resulta relevante para entender cómo (des)aparece el teatro neuquino en sus páginas.

El teatro en la *Neuquenía*

Quizás no sorprenda saber que el teatro solo tiene dos menciones en los seis números publicados de la revista, aunque se trate de menciones sumamente significativas. En el primer número de la *Neuquenía*, de febrero de 1969, en la página 2, se publica una nota titulada “Neuquén: su política cultural”, en la que se plasma un programa a seguir por el gobierno provincial. Se ejemplifica la política cultural posible a futuro, con las acciones de la Comisión de Cultura provincial, conformada *ad hoc* por el gobierno durante 1968, año en que, con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, desarrolla “un ambicioso plan cuyos propósitos más inmediatos han consistido en la conquista de auditorios para las expresiones artísticas calificadas”. Dichas expresiones artísticas consisten en “éxitos teatrales de la temporada de Buenos Aires” que arriban a Neuquén.

Para 1969, la misma nota señala que se espera de la mencionada Comisión la concreción de propósitos relativos a la difusión de las artes. Para el teatro, en particular, exige la creación del “cuerpo de la comedia oficial de la provincia” y “la construcción del auditorium y del edificio del teatro que reclama la provincia, como elemento constitutivo de la futura Casa de la Cultura”.

En el número 2 de la revista, de abril del mismo año, también en la página 2, se dedica un espacio amplio a los espectáculos y muestras organizados por los organismos oficiales de la cultura -esto es, la Comisión provincial de Cultura. En una nota titulada “La difusión cultural y la promoción de auditorios”, se comenta que “Neuquén se enriqueció con una cartelera seleccionada entre las obras que reunieron los valores más representativos en la última temporada nacional”. Presentados con una frecuencia semanal, según la *Neuquenía*, esos espectáculos “permitieron la promoción de auditorios crecientes en número”. La nota enumera minuciosamente las piezas llegadas a Neuquén desde Buenos Aires:

“Raíces”, de Arnold Wesker, por Nuevo Teatro; “Prójimos”, de Gorostiza, con la dirección de Enrique Fava; “María de los dos”, de Pablo Palant, por Olga Berg y Juan Vehil; “Las manos de Eurídice”, por Roberto Airaldi; “La extraña tarde del Dr. Burke”, por Grupo 67; “Los dactilógrafos”, por teatro Evaristo Carriego. Y en espectáculos para niños “Las travesuras de la Tía Lo”, “La Sra. Claudia y Miau”, “Un viejo payaso”; Títeres de Horacio; títeres La Pareja y títeres del Mate de Luna.

Al mismo tiempo, en la misma página, una nota breve titulada “Regionalización”, refiere “conversaciones preliminares sostenidas entre las direcciones culturales de las provincias de La Pampa, Río Negro y Neuquén”, que “culminaron con un acta convenio” en que las provincias se comprometían a realizar “un más frecuente intercambio de sus embajadas artísticas y a contemplar una política cultural común para toda el área del Comahue”. La nota cierra así: “Puesto en marcha el mecanismo regional, una nueva realidad cultural se proyecta sobre el Comahue”.

Sin embargo, lo que resulta más significativo es el silencio de la *Neuquenía*, de su discurso regionalista, ante el estruendo que el teatro neuquino venía produciendo. Los grupos teatrales del Territorio Nacional del Neuquén (que sería más tarde la provincia de Neuquén), y de la capital misma, habían venido organizándose y dando a conocer obras desde la primera década del siglo XX. Para la década de 1960, el teatro en Neuquén ya contaba con una Escuela Provincial de Bellas Artes, creada en 1959. En 1960 se había hecho la primera preselección provincial de teatro vocacional, que permitía la inserción del teatro provincial en el circuito nacional¹⁷. El grupo independiente Amancay venía consolidándose desde mediados de la década de 1940. En 1961, Alicia Fernández Rego había

creado la compañía teatral El Grillo (1961-1973). En 1966 -el año del golpe de estado de Onganía contra el gobierno de Illia y de “la noche de los bastones largos”-, El Grillo estrenó en Neuquén *Historias para ser contadas*, una pieza de fuerte sentido crítico y social de Osvaldo Dragún que llevaría a Buenos Aires en 1967. Ese mismo año, el grupo emprende una gira latinoamericana.

La Comedia Neuquina, surgida en 1965 de la fusión de cuatro grupos -El Grillo, Las Manos, Teatro y Vocación, y Amancay-, para 1969 -cuando se crea la *Neuquenía*- estaba luchando por su supervivencia. Ya en 1970, los teatristas neuquinos se autoconvocaban en defensa de la Comedia Neuquina, con el estreno de piezas como *El amasijo* de Osvaldo Dragún, *Esperando a Rodó* de Carlos Maggi, *Historia del teatro neuquino* de Kune Grimberg y Evaristo Giménez, e *Historias de jubilados* de Luis Ordaz.

Mientras que en 1965, Fulvio Villamil, Director de Cultura Municipal de Neuquén, había alentado la creación de la Comedia Neuquina, en 1972, Jorge Solanas, que sería senador nacional por el MPN más tarde, no quiso apoyar a la Comedia Neuquina. Osvaldo Calafati (2007) recoge unas reflexiones de Norman Portanko en la edición del diario Río Negro del 12 de septiembre de 1971, que resultan estremecedoras si las ligamos con nuestra lectura de la *Neuquenía*, aunque dos años anterior:

El arte aparece en las naciones oprimidas, como el dominio donde se concentra el espíritu de protesta y liberación. Esta función no siempre ha sido comprendida por quienes, por su ubicación, debieran ser fieles custodios y promotores de la libertad del arte y la cultura. Menos aún, ha sido comprendida en Neuquén que, con una envidiable trayectoria de inquietud cultural, fue abandonada, separada de sus artistas, a lo largo de diversas y despreocupadas gestiones.

Esas aparentemente “diversas y despreocupadas gestiones” constituyen una muestra de cómo opera la construcción de hegemonía cultural -según la fórmula Gramsci y la redefine Williams- y cómo ataca a la disidencia que toma la forma del arte.

Enfrentando la división ideológica entre la preparación técnica y profesional para el trabajo, y la preparación cultural y científica para el desarrollo “espiritual” de la humanidad, Gramsci considera que el vínculo entre la organización del trabajo y la organización de la cultura era la nueva “cultura profesional”, una preparación técnica y profesional que necesitaba la mano de obra para controlar y dirigir el desarrollo industrial,

así como la sociedad que este desarrollo crea inevitablemente. Los bienes culturales, en este marco, se dirigen a establecer ese control por medio de la imaginación.

En este sentido, el poder de convocatoria y de resonancia y amplificación de ideología vuelve peligroso al teatro por su puesta del cuerpo y de la voz en acto. La estrategia hegemónica de un sector político, evidente en esas breves notas de la *Neuquenía*, consiste en sumar el silencio sobre el teatro neuquino a la referencia sobre el teatro porteño, que se vuelve así herramienta de distracción para los lectores y de desaparición para los teatristas locales.

***Nortensur* y el teatro**

Esta revista, publicada en Cipolletti (Río Negro), codirigida por Hernán Riveiro, Hernán Lasque, Pablo Cazayous y Horacio Beascochea, entre otros, nace como homenaje a la revista *Coirón* en el 25° aniversario del último número publicado, y con la intención de difundir la producción local de manera alternativa e independiente de los medios hegemónicos en la región (los diarios *Río Negro* y *La Mañana de Neuquén*).

Nortensur comprende hasta el momento dos épocas. La primera corre desde el año 2008 hasta fines de 2009. En este momento inicial, su contenido estuvo netamente dedicado a la poesía y a la narrativa: se tituló *Nortensur. Poesía del fin al mundo*. Sin embargo, debió cerrar sus páginas por razones económicas. Es a mediados de 2011 cuando vuelve a ser publicada, con un abanico de contenidos más amplio. En esta segunda época, pasaría a ser titulada *Nortensur. Arte del fin al mundo*.

Esta segunda forma de auto-anunciarse implicó una apertura hacia otras formas de producción artística de la región y hacia diversas prácticas de “hacedores y hacedoras”: así se denominan en la revista los roles de los actores de la esfera cultural. Entre estas nuevas formas, incluyen las producciones que giran en torno al teatro.

En relación al teatro, la revista sostiene un discurso que afirma sus intereses y posiciones político-culturales en un producto que brota en -y circula por- determinados espacios de la esfera social. Así, si bien la problemática amerita un análisis más extenso en términos de política cultural, cabría señalar que quienes hacen *Nortensur* se sitúan en un lugar que, en cierta medida, se aparta del espacio hegemónico de circulación de bienes culturales y sentidos, espacio que constituye también un modo

tradicional de mediación entre productores y receptores de bienes simbólicos en el marco social.

Los valores asumidos en el discurso de la revista *Nortensur* se relacionan con lo local, el talento, los logros. Pese a la diversidad de valores en su discurso, predomina en *Nortensur* la voluntad de difundir lo que se considera fruto del talento, la individualidad, la autenticidad. La revista centra su retórica -es decir, el sistema semiótico discursivo que pone en escena en el texto enunciadores y enunciatarios, un universo ideológico y el mundo referido- en la comunidad del Alto Valle de Río Negro y Neuquén y sus alrededores cercanos: esto es, el horizonte de expectativas de la revista se funda en lo local.

Desde un plano discursivo -y político-, las revistas juegan un papel particularmente significativo en la modelación de formas de pensar los hechos de la cultura; esto se debe a su potencial de incidir en la imaginación y, por ende, en las creencias y en las prácticas de los lectores. Las revistas pueden leerse como entramados de los modos de pensamiento y producción que se dan en un marco espacial y temporal específico, y también como constructoras de discursos que operan como focos de manifestación de “simbolismos colectivos que contribuyen a vincular las diversas tendencias discursivas”¹⁸. De ahí las proyecciones que una revista como *Nortensur* puede tener en la cultura de la región.

Una aproximación y, simultáneamente, una alternativa de análisis de las valoraciones y las discusiones que se están produciendo en la actualidad en torno al teatro en Neuquén- se materializan en la revista *Nortensur*. Allí es posible rastrear indicios que permiten observar una retórica de la revista vinculada al teatro.

Un indicio de ello es el espacio que la revista dedica a la discusión que se dio entre abril y julio de 2012 en torno a la supervivencia del anfiteatro del Parque Central de la ciudad de Neuquén¹⁹. En un artículo titulado “Anfiteatro Gato Negro. Amor por el arte”²⁰, la revista se instala como vocera del discurso que construyen aquellos que resisten la decisión del gobierno municipal de transformar ese espacio en una playa de estacionamiento, al tiempo que se identifica con ellos:

La cultura no se tapa, la historia no se tapa, la memoria y el respeto hacia nuestros antepasados forma parte de nuestras raíces.
(*Nortensur*, N° 8, p. 15)

El colectivo conformado por estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes, músicos, artistas y actores de profesión -en esas circunstancias, todos ellos actores políticos- encontró en la revista un espacio donde expresar su punto de vista respecto de políticas culturales que, según ellos, lejos de convocarlos e incluirlos en las políticas públicas del municipio, los apartan y los excluyen de las mismas:

La política cultural del Municipio de Neuquén es elitista. Degrada y subestima la cultura popular y prioriza manifestaciones artísticas foráneas, “olvidándose” de lxs artistas locales y concentrando todas las actividades en el centro de la ciudad en desmedro de los barrios.
(*Nortensur*, N° 8, p.14)

Haciéndose eco del discurso de quienes defienden el anfiteatro, *Nortensur* busca instalarse en un lugar de enunciación independiente, e incluso adversario, de las políticas culturales hegemónicas de la ciudad. Se evidencia en sus páginas la intención de denunciar intereses que dejan de lado mucho de lo que se crea, se produce y circula en la región, que es justamente lo que la revista valora, lo que busca en las salas y los espacios de los teatros para llevar a sus páginas.

En una nota sobre Otra vez Sopa -compañía de teatro vinculada a la sala teatral Ámbito Histrión, de Neuquén- titulada “Estamos contentos de hacer un teatro con contenido”, se pone de manifiesto que la política cultural oficial es un tema que preocupa a quienes se dedican o pretenden dedicarse a la actividad teatral:

(...) El panorama no es completo porque -como sucede en la provincia del petróleo- las políticas culturales brillan por su ausencia. Si bien la Subsecretaría [de Cultura] avala algunas cosas, hacer teatro independiente es muy difícil porque no nos casamos con nadie.
(*Nortensur*, N° 7, p. 31)

Las distintas voces provenientes de las prácticas teatrales que *Nortensur* incluye en su discurso funcionan como ejemplos de figuras que, para ellos, son representativas de una concepción sobre el quehacer teatral con la que acuerdan. En este sentido, el hecho de entrevistar al director teatral Gustavo Lioy (*Nortensur*, N° 9, p. 4 a 7) supone poner en circulación ideas y valores de los directores de la región acerca de expectativas sobre la profesión teatral.

Como en el caso de otras artes -la música, por ejemplo, con la entrevista a Noelia Pucci- la *Nortensur* evidencia en la entrevista a Lioy

ciertos valores, organizados en una jerarquía (Perelman, 1997) que opera persuasivamente hacia los lectores. Esos valores son la persistencia en el trabajo y la fuerza creativa en un contexto de persistentes dificultades. Todo ello cobra particulares fuerza y significación si se tiene en cuenta que *Nortensur* expresa un *ethos* areteico -es decir, una construcción de sí en el discurso en base al valor y al arrojo en el enfrentamiento²¹- que entra en sintonía con las voces solapadas por la política cultural municipal, para enfrentarse a esta.

Conclusiones provisionarias

En tanto organismos dinámicos de circulación e intersección de discursos significativos, las revistas permiten percibir las constelaciones de ideas y las materializaciones estéticas y políticas que configuran los sentidos de las prácticas que circulan por determinados canales de la esfera pública. Al mismo tiempo, actualizan la agenda de lo que se produce -o no lo hacen: lo silencian- y son ricas en sus posibilidades de formación y transformación de modos de pensar. En este sentido, nos ayudan a pensar una época.

En el caso de *Neuquenía*, parte y vocero de un proyecto político hegemónico, el teatro no tiene en sus páginas el espacio que se le dedica al cine o a la literatura. Pero una breve nota sobre las visitas del teatro porteño a Neuquén, y otra nota, aún más breve, sobre los acuerdos interprovinciales relativos a la cultura, son locuaces sobre el programa político hegemónico del que participa la revista y permite interpretar el silencio sobre el teatro neuquino como un signo de reacción a un ideario progresista y como un silenciamiento de las voces afines a este.

En un camino inverso, leer la *Nortensur*, treinta años después, nos deja ver el acompañamiento de una revista a un colectivo ciudadano que enfrenta una política autoritaria. Una y otra revista, más o menos explícitamente, nos hablan del poder de los espacios teatrales: el teatro independiente persiste y convoca auditorios. Y nos hablan también del poder de las revistas: el de dar voz y lugar en la esfera pública a determinados actores sociales, silenciar a otros, actuar políticamente, incidir en la imaginación de los lectores, ejercer influencia, e incluso interpelar a las políticas oficiales y proponer visiones alternativas. Leer revistas viejas, o no tan viejas, entonces, permite discernir aspectos del

pasado, memorias que retornan y proyecciones que se perfilan, para comprender la cultura en la que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BARTHES, Roland (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BOURDIEU, Pierre [1980] (1991). “Estructuras, habitus, prácticas”, en Bourdieu, P. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, p. 91-111.

----- [1986] (1988). “Espacio social y poder simbólico”, en Bourdieu, P. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, p. 127-143.

CALAFATI, Osvaldo (2007). “Neuquén (1884-1985), en Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 297-347.

FANESE, Griselda (2010). “Univers(al)idad y poder. Proyectos políticos, representaciones sociales y discurso regionalista en una revista neuquina de finales de los '60”, en Vitale, María Alejandra y María Cecilia Schamun (Comp.). *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica y Política y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Asociación Argentina de Retórica, 17-19 de marzo de 2010.

FANESE, Griselda (2010), *La revista Coirón (Neuquén, 1983): Escribir entre la política y la poética*. Revista Anclajes Vol. 14, No. 1, UN de La Pampa, ene/jun 2010.

FAVARO, Orietta y Mario ARIAS BUCCIARELLI (s/f). “Una experiencia populista provincial. Neuquén 1960-1990”, en *Nueva Sociedad*. Disponible en: www.nuso.org/upload/articulos/2951_1.pdf.

GARCIA, Norma (2006). “El lugar del pasado en la construcción de una identidad. Neuquén, 1966-1976”. Disponible en <http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Jornadas%20de%20Roca%20-%202006/Garc%C2%A1aNB.pdf>.

GARRIDO, Margarita (2012). “Una vida con el teatro de Neuquén: Alicia Fernández Rego”. En *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 26-46.

JAGĚR, Siegfried (2004). “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, en

- Ruth Wodak y Michel Meyer. *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2009). “Introducción. Religión y creencias en el trabajo sociológico de Pierre Bourdieu”, en Bourdieu, P. *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires: Biblos.
- PERELMAN, Chaïm (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.
- PRISLEI, Leticia (Dir.), Griselda Fanese et al. (2001). *Pasiones sureñas. Prensa, cultura y política en la frontera norpatagónica*. Buenos Aires: Prometeo/Entrepasados.
- SOSNOWSKI, Saúl (Ed.) (1999). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- VAN DIJK, Teun (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- VOLOSHINOV, Valentin [1926] (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

NOTAS

¹ Esta investigación, que, en el caso de la revista *Nortensur*, se encuentra en una etapa inicial, se desarrolla en el marco del proyecto “Retóricas y representaciones sociales en la cultura argentina. Discursos sociales y expresiones estéticas de 2001 al Bicentenario” (Facultad de Humanidades, UNCo).

² Dos ejemplos: Sosnowski, Saúl (Ed.) (1999) y Prislei, Leticia (Dir.) (2001).

³ Por ejemplo, la revista *Coirón* (Neuquén, 1982-83) como difusora de las ideas del Centro de Escritores Patagónicos (Fanese, 2010).

⁴ Un ejemplo es la revista *Neuquenía*, que se analiza aquí.

⁵ Entre febrero de 1969 y 1970, se publicaron seis números con periodicidad bimensual. La extensión fluctúa entre 40 páginas (el primer número) y 48 (el último). Tapas: color, con fotografías. Páginas interiores: blanco y negro.

⁶ El nombre *Neuquenía* fue, entre 1950 y 1956, el del boletín trimestral que publicaba la Casa Neuqueniana en Buenos Aires, fundada en 1950, como otras entidades representativas de las provincias creadas en esa década en la capital. Comerciantes e industriales de las provincias promovían desde esas instituciones sus empresas y sus productos, enmarcados en una concepción del desarrollo que partía de la promoción de la producción de las provincias, que hasta pocos años antes habían sido territorios nacionales. Además de promover la economía de la provincia desde la Casa Neuqueniana en Buenos Aires, en dicho boletín se expresa el propósito de reunir a los jóvenes neuquinos que se instalaban en esa ciudad para cursar sus estudios universitarios. El Boletín intentaba, así, combatir “la orfandad espiritual con respecto a su terruño natal” y pagar “una deuda moral con el solar nativo”.

⁷ Raúl Touceda había llegado a Neuquén como otros docentes de la UPN, convocado por el gobernador Felipe Sapag para colaborar en la creación de la Universidad Provincial de Neuquén, que sería nacionalizada en 1972.

⁸ N, I, 1, tapa, artículo citado.

⁹ Felipe Sapag gobernó Neuquén entre 1970 y 1973 y, tras ese período, el MPN ganó las elecciones democráticas de 1973.

¹⁰ N, I, 1, 19-21: “Destino y esencia para la Universidad del Neuquén”.

¹¹ N, II, 5, 25.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *N*, II, 5, 25: “Juventud pos desarrollo”.

¹⁷ Margarita Garrido (2012).

¹⁸ Siegfried Jäger (2004).

¹⁹ El Ejecutivo municipal, a cargo de Horacio Quiroga, decidió en 2012 rellenar con tierra y escombros el anfiteatro, con el primer objetivo de construir una playa de estacionamiento sobre él. Tras la protesta ciudadana, y reparados los efectos de esa iniciativa, dicho anfiteatro podría constituirse en un espacio destinado a actividades culturales, si la Municipalidad de la capital neuquina proveyera seguridad e iluminación. Actualmente, se realizan en el lugar conciertos de bandas de rock, ensayos de murgas, etc., con organización autogestionada por los trabajadores culturales.

²⁰ *Nortensur*, Segunda Época, N° 8, p. 12-15.

²¹ En este sentido lo entiende Roland Barthes (1974), siguiendo la retórica aristotélica.

LAS TRANSPARENCIAS DEL HIELO

Nora Mantelli

“En otras palabras, las mujeres siguen siendo imposibles de representar en sus propios términos. Ser irresoluble es parte de la naturaleza de la paradoja. Someter nuestras propias paradojas a un escrutinio crítico constituye una forma de apreciar la enormidad de problemas enfrentados y la necesidad de generar formas de pensar que no insistan en la resolución de las oposiciones. A través de una crítica se encuentra la inestable razón de ser”.

(Scott, 2012: 223)

“‘Cuando la infoesfera es tan densa y sus flujos se mueven con tanta rapidez, la atención individual y colectiva ni siquiera tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información’. Así se impone una censura de ‘ruido blanco’ provocada por una sobresaturación informativa (una ‘sobrecarga de la red’), por una acumulación de voces que imposibilita ‘la autonomía de la atención’”.

(Berardi, 2005: 132)¹

“El Poder son ahora los poderes y están por todos lados. De manera que a los ‘micropoderes’, se les debe ofrecer ‘microresistencias’”.

(Fernández Polanco, 2004: 35)

Dos factores de intervención dan origen a estas páginas. El primero, alude a los aportes acerca de la agencia de las mujeres, el segundo sobre una cuestión inherente al acontecimiento teatral, la función expectatorial.

Cabe para el primero, el epígrafe de Joan Scott² quien contribuye indirectamente al quehacer escénico, al señalar que piensa en las mujeres como lugares -diríamos- espacios dramáticos:

(...) sitios o marcadores históricos en los que se produjeron enfrentamientos políticos y culturales, (...) reconocer su agencia, las complejas y múltiples maneras en que se construyó como actor histórico. (2012: 35)

Y sobre todo su posición teórica que, apartándose de una visión histórica convencional, propone detenerse en la expresión paradójica de

esa agencia, las tensiones internas, discutir deconstructivamente con la narrativa lineal. Es decir, poner la mira no solo en la paradoja sino también en la contradicción y la ambigüedad de los discursos de las mujeres.

En segundo término, la visión de la espectadora situada, con el propósito de persistir en el trabajo básico de la expectación que se concientiza en la separación entre arte y vida sosteniendo la mirada en la *poiesis* y en la distancia ontológica. (Dubatti, 2008)

A fuer de ser redundante, enfatizamos la perspectiva convocante de nuestro recorte que interpela “la disposición de una mirada cuya actualización reclama la participación sensible y cognitiva del espectador” (Fernández Polanco, 2004: 30). Uno de los objetivos de esta intencionalidad es curiosear en la relación entre las percepciones denominadas artísticas y el factor sensitivo en los espectadores. Cómo se establecen, se cruzan o se distancian dichas sensaciones o sensibilidades formales para efectivizar la función expectatorial. Este trabajo no se improvisa, requiere tiempo y disposición por parte de quien se involucra en el acontecimiento teatral. Ser consciente de lo efímero de su acontecer no implica insignificancia en un análisis posterior, sino que requiere un esfuerzo adicional para volver a observar esas vivencias de experiencias que ayudan a (re)construir el teatro perdido. Para que una obra cumpla su cometido, es decir, funcione, necesita de la participación activa del espectador, precisa un observador no perezoso, por el contrario, uno/a que participe poniendo en juego la imaginación y no que espere siempre la mesa servida. Quizás en defensa del consumidor, no es arriesgado argumentar que en esa actitud aparentemente pasiva, el espectador/lugar responde a una serie de situaciones, conflictos y percepciones difíciles de desentrañar pero fáciles de juzgar (Ranciére, 2003). El juego de contradicciones y ambigüedades está en marcha.

La novedosa versión de *Las mujeres entre los hielos*, escrita por Agustina Muñoz³, ganadora del 1er Premio Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro en el 2006 y producida en Neuquén por Elisabeth “Ely” Navarro⁴ con las actrices Carolina Encina (Clara), Venecia Amato (Lourdes) y Silvina Torres (Lisa), aporta innovaciones a la interpretación original. Una de ellas es de carácter material. Hacia el final de la obra se deslizan variaciones de un mismo objeto: blondas. Estos elementos instalados en la escena dan rienda suelta a su caudal expresivo⁵. La acción expectatorial nos permite avistar a través de sus calados sutiles,

algunas de las transparencias de los hielos que sitúan a cada personaje y apuntan a la espectadora.

Es posible que esto suceda porque se ponen en movimiento las premisas indispensables de la teatralidad. La de especular inicialmente con la mirada del otro, dado que toda teatralidad no solo busca un efecto en el espectador sino que no existe fuera del proceso inmediato de la percepción sensorial. Esto se constituye necesariamente en espacio “de conflicto desde el que entender con nuevos ojos la cualidad de la palabra (dramática) en convivencia con el cuerpo y la acción, el espacio y el tiempo de la (re)presentación” (Cornago, 2005: 8). Todo esto confirma la idea promovida desde la mirada teatral acerca de ver la cultura como un proceso y no como un resultado. Es decir, la intervención de la espectadora se ofrece como algo procesual y relacional, que solo tiene realidad mientras está funcionando pues no es un producto acabado a la espera paciente de receptores que lo interpreten. La espectadora atestigua y protagoniza la teatralidad. Al mismo tiempo, sabemos que las actrices se visten para ser vistas cuando actúan. La presentación y el disfraz no existen si no van a ser vistos por otra persona; se enmascaran para exhibirse en un espacio público, donde la mirada del otro va a desencadenar ese mecanismo propio de la teatralidad. (Cornago, 2005)

Por supuesto que esta es una descripción parcial del efecto sobre la espectadora, un problema de la historia del teatro que ha ocupado largos tratamientos (De Marinis, 2005). Un objetivo de ese efecto es generar la atracción sobre el espectador con derivación sensorial o psicológica. El espectador capturado como ámbito u objeto de trabajo, como entidad psicofísica, cuerpo-mente para trabajar, para manipular, del cual organizar las sensaciones y ante el cual reaccionar. Cabe recordar que estos efectos pueden producirse en dos direcciones: lo que se denomina el “arte como vehículo”, la creación de las estructuras performativas, el trabajo desarrollado al interior de ellas con el propósito de un trabajo del artista sobre sí mismo, o lo que se llama “arte como presentación”, orientado a la creación de obras, a la percepción del espectador.

En otro orden, en medio de este campo escópico agonal, de miradas vigilantes y vigiladas se expande la escena ocupada además por objetos, que ocasionalmente evidencian un poder elocuente con su presencia y en oportunidades reclaman su independencia, su territorio autónomo y dejan de ser inanimados.

Aquí, observamos en la puesta de *Las mujeres entre los hielos* ciertos objetos instalados previamente en la escena que anticipan una correlación con las contradicciones del poder-hacer de las acciones y el decir de los personajes interpretados. Por ejemplo, frente a la espectadora en el escenario inicial se muestra una mesa baja y una silla alta. Esta desnivelación podemos pensarla como relativa ya que, ubicadas en los extremos del espacio, da lugar a intervenciones de personajes diferentes, sin embargo, serán actantes unidas por la reflexión en sus parlamentos. Esta selección de la focalización del ojo de la espectadora se complementa con otra: ha quedado atrapada por los singulares objetos que aparecen en la última escena de la obra: blondas. Las definimos a ultranza como objetos femeninos aunque aquí no representan encajes de Bruselas, ni tejidos de seda extra blanca para resaltar sobre el otro blanco de la tela de fondo o base. Aquí las blondas, las puntillas, los calados, los encajes son de papel, lo que prueba una actualidad posmoderna, lo efímero de su existencia. Su visión lleva a una asociación de otro orden; existe una técnica para la elaboración de velas artesanales que consiste en colocar cubos de hielo dentro de la parafina caliente, produciendo un efecto ahuecado como las puntillas de encaje. El hielo y el calor colisionan creando algo nuevo.

¿De qué nos hablan las blondas en la puesta en escena dirigida por Ely Navarro? Estos objetos ejercen una función concreta, son blondas de papel, de formatos disímiles, redondas, cuadradas, ovales, rectangulares. En una doble analepsis, del tiempo dramático y de la función expectatorial, remiten a fotografías descriptas por cada personaje, identificando escenas representadas de algún momento de su vida entre los hielos para luego ser abandonadas, en el nivel simbólico y en el sensorial, se dejan caer en los vaivenes propios de la fragilidad de su peso. Las acciones de estos objetos, ese tardío protagonismo manipulado por el discurso escénico y por las manos de las actrices desajustan el orden del discurso y revelan al mimetizar, circunstancias de experiencias producidas por la cámara oscura que cristalizan la razón de ser que ocupan.

Lourdes, Clara y Lisa, los tres personajes mujeres tienen en común la huida, son prófugas, no de actos delictivos (salvo algún guardapolvo blanco) sino de un espacio escénico, dramático, ficcional y simbólico. Ese lugar, los hielos, Alaska o la fusión de toda luz, indica un cruce geográfico y metafórico de cada una consigo misma en la caracterización de cada personaje. Y violentan o anulan la distancia con las butacas al mirar de

frente obligando al auditorio a transitar por el mismo espacio y percibir sus efectos. Los cuerpos actorales oscilan sus movimientos entre la dureza robótica de una impostura helada y las ondulaciones seductoramente vivas en lucha permanente por salir del encierro. Al igual que los cautivos, aquellas esculturas de Miguel Ángel en Florencia⁶, a medio terminar, que sobrellevan una parte de roca en estado natural y otra con la figura que intenta escapar del bloque de mármol, el trabajo actoral da cuenta de la irresolución del deseo en ese deambular entre la libertad y la clausura.

Se desarrolla la obra con continuas referencias a ese lugar omnipotente que trasciende lo geográfico:

Lourdes- *Como para sí, luego de un rato. Aunque... ver una foto, 13 x 15... rodeada de texto... Otra cosa es imaginar un lugar tan blanco, tan blanco. Un blanco que te encierra, un blanco que es completa ausencia... Acá habla de ese blanco y sin embargo, no se puede transmitir... Se levanta y va hacia una pared lateral, la mira un instante. Vuelve a mirar a Clara, contrariada. Mirás para todos lados y todo es blanco, mirando a Clara, que ya levantó la cabeza y escucha, buceando en su propio reservorio de imágenes sobre lo blanco. ¿Quién puede imaginar lo que es eso? Uno se desespera por un pincel de brocha gorda que tire unas líneas de algún color... pero ¿qué color? ¿Rojo? ¿Negro? ¡No! Imposible pintar sobre ese blanco...* (2010: 4)

(...) resultaba tan raro encontrarte arriba de algún bloque de hielo con margaritas naranjas... Yo, en cambio, de repente me empecé a vestir de blanco, robaba guardapolvos de la base 6 y me los ponía sin nada abajo, sólo mi lencería... así andaba todos los días, cómoda. Me levantaba ¡pum! el delantal y así... la no-moda absoluta, el despojo de la estética, era bueno eso. (2010: 5)

Por momentos, ese exceso de luz, visto como cautiverio, se compara con otros ámbitos de encierro, animalización y muerte:

Lourdes- Y porque se mueven mucho, entran y salen del agua pero en realidad, por dentro, sufren. Eso de trasplantar animales de otros ecosistemas es cruel.

Clara- Los hipopótamos también dan tristeza, hunden su cabeza, se desplazan despacio.

Lourdes- Resignados.

Clara- ¡Sí! Están resignados al cautiverio, ¡qué tristes son!

Lourdes- *acaricia la piel blanca que cubre el sillón. Él... esto alguna vez fue...*

Clara- Oso polar. Qué suave es. Vivo no debe haber sido tan suave. (2010: 5)

Sin embargo, al decidir el cambio espacial, se identifica o reconoce como espacio de poder:

Clara- Ahh, fueron fuertes

Lourdes- Si, no sé. No es cuestión de fuerza, es cuestión de poder. O se puede o no se puede.

Clara- Me levanté ese día y decidí que esa tarde me iba. Bajé las escaleras, Juan leía la revista "osmosis mental" mientras tomaba jugo de naranja y café con leche. Lo miro y no pienso más nada. Juan, le digo, ¿vos te das cuenta de que mi única forma de subsistir en Alaska es estar todo el día drogada? Si, Laptomina X300 tomaba, cada día de los cinco meses que viví en la base científica de Alaska.

Lourdes- ¿Laptomina?

Clara- Es un producto que usan para dormir a las focas, lo encontré la primera semana que llegué... (2010: 8)

Y ahí yo firme, como alma de amazona glaciara, le digo: -Estoy bien, pero me quiero ir. Me mira, le tiembla un poco el labio de abajo y sin pensar me dice: -Sos mi esposa. (2010: 8)

En forma constante y monocorde se intenta ir más allá de una mera descripción física o comparativa para diagnosticar el interior:

Clara- No sé, no sé. ¿Vos te aburrías?

Lourdes- No era aburrimiento, con el tiempo dejé de pensar en hacer cosas, digamos que me ubiqué al paso del tiempo allá. Ese paso lento y al mismo tiempo rajante, no pasa y al mismo tiempo, a la noche, cuando te vas a acostar sentís que te pasó de todo. Que tenés 80 años y las viviste bravas... Eso sentía, un agotamiento, pero agotamiento de... de llevar el cuerpo...

Clara- A mí me pasó igual. Yo me miraba las manos, movía los dedos, uno por uno, intentando sentir los nudillos que se desplegaban y se contraían y nada... *se queda mirándose sus dedos que se contraen y despliegan* no sentía nada. Y ahí pensé: yo seguro me estoy pudriendo por dentro y no soy capaz de sentirlo... Me tengo que ir, pensé. Me desperté y dije: No puedo más. No quería más laptomina y sin eso yo... no sé, no sé qué hubiera pasado si no la encontraba... hastío y algo más... yo creo que me volví loca allá. (2010: 9)

Han huido, escapado, tomado la decisión de dejar lo inhóspito y está resuelto en apariencia. Ahora debaten porque se generan otras decisiones que deberán tomar:

Clara- No puedo creer que la gente no se acostumbre rápido a las nuevas familias que le va presentando la vida. Hoy estamos acá y somos una familia, un conjunto que es una comunidad. Aunque no te guste. Y eso hay que tomárselo en serio porque si no te va a ir mal. Y no sólo acá, en todos lados. La vida te da gente y a veces te obliga a modificar tus modos, y uno tiene que ser permeable.

Lourdes- Eso es verdad.

Lisa- Pero no tiene nada que ver. Nada que ver con que me guarde algunas cosas. El espacio de confianza no es algo que uno pueda construir así porque sí. Cuesta. (2010: 18)

Estas notas sobre iniciales aproximaciones al efecto expectatorial producido por el trabajo creativo de *Las mujeres entre los hielos* insisten en el vínculo entre los componentes agónicos, actriz y espectadora validando el concepto de que ambas miradas se encuentran en acto, porque cada acción conduce a una apropiación receptora. Y en este caso, entre el trabajo profesional de las actrices mujeres interpretando o actuando sobre las emociones y la indagación expectatorial intentando deconstruir las pasiones, se avizora una incógnita enigmática ¿Es posible la transformación crítica, la anticipada comunicación con otras?

Creo que *Las mujeres entre los hielos* nos desafían a continuar en la búsqueda, por los pequeños intersticios de las blondas.

BIBLIOGRAFÍA

BERARDI, Franco (2005). “Del intelectual orgánico a la formación del cognitariado”, en *Archipiélago*, N° 66. Dossier: “¿Qué significa hoy pensar políticamente?”, p. 57-67.

CORNAGO, Óscar (2004-2006). “La teatralidad como crítica de la modernidad”, en *Tropelías* (Universidad de Zaragoza), 15-17 (2004-2006), p. 191-206. Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/271/teatralidad_modernidad_cornago.pdf.

----- (2005). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 1, n° 1, agosto de 2005.

- DE MARINIS, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DIEZ, Emeterio (2012). *Narrativa audiovisual. Dramaturgia de objetos* 5/9/2012. Recuperado de <http://ediez-narrativaaudiovisual.blogspot.com.ar/2012/09/dramaturgia-de-objetos.html>.
- DUBATTI, Jorge (2004). “Dramaturgia(s) y canon de la multiplicidad en el Buenos Aires de la postdictadura (1983-2003)”, en Moneada, Luis Mario (Comp.). *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. México: Anónimo Drama Ediciones.
- (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.
- (2007). “Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?”, en *Revista Estudios Visuales*, n° 4. ¿Un diferendo “arte”? Enero, 2007. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>.
- GEIROLA, Gustavo (2012). “Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (1ª parte)”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año IX, n° 17, julio de 2013.
- (2013). “Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (2ª parte)”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año IX, n° 18, diciembre de 2013.
- “El director y su público: La puesta en escena y las estructuras espectatoriales”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año VIII, n° 15, julio de 2012.
- LORENTE BILBAO, José Ignacio (2013). “Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol. 19, n° especial marzo, p. 281-288. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- MUÑOZ, Agustina (2010). *Las mujeres entre los hielos*. CELCIT. Recuperado de: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc.php>.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

SCOTT, Joan (2009). “El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad”, en *La manzana de la discordia*, enero-junio, 2009. Vol. 4, nº 1, p. 129-143.

----- (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre*. Buenos Aires: Siglo XXI.

NOTAS

¹ Citado por Fernández Polanco, 2004. En *Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?*

² Joan Wallach Scott revolucionó los estudios de género en español con su artículo de 1996, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas Marta (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, p. 265-302. Originalmente, ese artículo fue publicado en Inglés como “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” en *American Historical review*, 91,1986, p. 1053-1075. De su amplia producción, mencionamos algunos títulos: *Los vidrieros de Carmaux: artesanos franceses y acción política en una ciudad del siglo XIX* (Harvard University Press, 1974). *Mujer, trabajo y familia* (en coautoría con Louise Tilly) (Holt, Rinehart and Winston, 1978). *Género y la política de la Historia* (Columbia University Press, 1988). *Solo paradojas que ofrecer: Feministas francesas y los Derechos del Hombre* (Harvard University Press, 1996) cuya reciente traducción al español referimos en estas páginas. *Paridad: Diferencia Sexual y la crisis del universalismo francés* (University of Chicago Press, 2005). *La política del velo* (Princeton University Press, 2007). *Estudios de la Mujer en el límite*. Durham, Duke University Press, 2009. *II. La fantasía de la historia feminista*. Durham, Duke University Press, 2011.

³ Para conocer la propuesta de esta joven dramaturga remitimos a <http://www.alternativateatral.com/obra7562-las-mujeres-entre-los-hielos>. El texto en potencia fue publicado por el Instituto Nacional del Teatro, 2007, y el CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2010. A esta última publicación pertenecen nuestras referencias.

⁴ Sobre el detalle de parte de su producción, ver nota de la página 213, en Garrido, M. (Dir.) (2013). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo. Perteneciente a la ponencia “Dramaturgas en la Escuela Superior de Bellas Artes se miran” cuya autoría es de Juliana Betancur y Alba Burgos, p. 201-222. También en Alternativa Teatral. Respecto a las numerosas funciones presentadas en el Valle de Río Negro y Neuquén, existen diversas publicaciones en los diarios *Río Negro* y *La Mañana de Neuquén* (2012-2013).

⁵ Mauricio Kartun prologa el Nº 12 de *Cuadernos de picadero*, que incluye una serie de artículos dedicados al protagonismo de los objetos en la escena. Todo el contenido es producto de un trabajo de investigación de Milagros Ferreyra y apunta a destacar a los objetos desde una perspectiva protagonista, vale decir, la dramaturgia de objetos.

⁶ Un aspecto llamativo de la obra de Miguel Ángel Bounarroti (c. 1550) que sorprende inequívocamente al observador que se acerca es la denominada Galería de los Cautivos en Florencia. Allí *El joven esclavo*, *Atlas* y *El esclavo barbudo* son los títulos de las esculturas sin terminar que literalmente dan la sensación de estar luchando por salir de la piedra.

LA MUERTE DE LO UNO
Multiplicidad y rizoma en *Hamlet*

Marco E. Ciuccio

El presente texto fue presentado públicamente en el marco de las V Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, realizadas en el Salón Azul de la Universidad Nacional del Comahue, el día miércoles 9 de octubre de 2013. Dicha ponencia se realizó junto a una *performance* con Carolina Encina (actriz y estudiante de la carrera de Actor/Actriz de la Escuela Superior de Bellas Artes, ESBA, Neuquén)¹, que abordó desde la praxis escénica ejes temáticos desarrollados sobre lecturas críticas en torno a un fragmento de la obra teatral *Hamlet* de William Shakespeare (1601). También forma parte del proyecto del Área de Formación General en la ESBA: “Corpus, un lugar para mirarnos. Relación teoría/praxis”, coordinado por la Lic. Alba Burgos.

¿Hamlet deviene esquizoide?

La máquina echa vapor, produce, elabora ideas, discursos, palabras. Se gestan las fábricas de los cuerpos, escritas en una enciclopedia. Hay dibujos hechos por Darwin, que alejan a lo humano de lo no humano: colibríes, zorros, tortugas, todas formas que no son humanas pero son.

Así nacía la industria del saber, la industria de los cuerpos, que en base a ese saber dirá, desde aquel entonces hasta el día de hoy, qué existe y qué no existe, qué cuerpo es y qué cuerpo no es. La razón binaria² no nace, toma una nueva forma, deviene fábrica. La producción capitalista y la producción de saberes firman una alianza. El humo de las chimeneas se esparce por los cielos y penetrando en los cuerpos causa tos, causa muerte. Busco en el diccionario y existe una palabra nueva: “tuberculosis”, anomalía del cuerpo que causa muerte, enfermedad, *pathos*. Nacen palabras para las anomalías. Todo debe ser nombrado, todo tiene que ser dicho, todo es puesto en palabras. La fábrica de conocimiento produce nombres para lo innombrable, lo que no puede llegar a ser pero es. Lo desviado es nombrado, es fabricado por la industria de la razón. Anomalía. Algo abyecto, algo fugado de un orden estable.

Entonces hay formas abyectas, formas que fugan, e incluso fugan a la forma. Son pura fuga. Pero si no están registradas por el control de *stock* de las fábricas de ideas no existen, no entrarán en circulación con las demás cosas. No entran al mercado del conocimiento. No son. No pueden serlo. Sacrificarlas a la razón, es dar ofrenda a que los saberes las integren a sus góndolas de oferta y, por lo tanto, sean las últimas palabras que salgan al mercado. Mercancías inteligentes. Sin embargo, el contexto es precario. Hay poca demanda aún. Y las fábricas que echan humo y causan tuberculosis no aparecerán hasta muchos años más tarde. Primero deben instalarse las fábricas de saberes que nombrarían a todo lo que existe.

Como primera alianza, el saber sobre los cuerpos y el capitalismo comienza a producir nombres para los cuerpos. Los cuerpos serán en la medida en que sean categorizados, clasificados. Si un cuerpo no es categorizado, no es un cuerpo humano. Por lo pronto el cuerpo humano debe cumplir ciertas condiciones para tener una existencia, es decir, que lo hagan existir, ser algo socialmente. Y como hay una alianza con el capitalismo, debe ser funcional para algo en términos productivos y reproductivos. El ser-humano solo puede ser en ese contexto en la medida en que tenga un cuerpo categorizado, produzca materialidad, consuma materialidad, y reproduzca este funcionamiento de generación en generación. Aquel que se autoproclame humano y no haga estas cosas, no será humano. No es. Tal vez *Hamlet* de alguna u otra forma, dijo esto y mucho más.

Hasta aquí un plano que, siguiendo a la razón binaria, se desdoblaría en otro plano. Uno ficcional.

En un plano ficcional, *Hamlet* parece presentarnos una razón binaria, atrapada en la disyuntiva que tal pensamiento genera. Encarnando pareciera ser, cual oráculo profético, la venida de la “diosa razón”, la fábrica madre del pensamiento occidental moderno, el tronco central del árbol del conocimiento para no dejar fuera a las imágenes cristianas con quienes, pese a su decaimiento, las fábricas del saber hacen alianza también con ellas. Solo basta con ver el parecido que hay entre “confesión de las culpas” y “confesión de los saberes”. En ambos casos, todo debe ser dicho. Nada debe ser guardado. Todo debe ser nombrado. Nada debe ser callado. El querer saber comienza a operar a modo de confesión cristiana.

Pero veamos más detalladamente este razonamiento binario. Tomemos la explicación que nos da Monique Wittig:

(...) según Aristóteles, debemos a la escuela pitagórica la aparición de la división en el proceso del pensamiento y por tanto también en el pensamiento del Ser. En lugar de pensar en términos de unidad, los filósofos introdujeron la dualidad en el pensamiento y en el proceso de razonamiento. Los filósofos partícipes de las fábricas del saber, una vez más. (2006: 76)

Hamlet, en apariencia, estaría pensando al Ser en esta lógica. Se es algo o no se es algo.

Ahora bien, todo aquello que es “bueno” pertenece a la serie de lo “uno”. Todo aquello que supone “varios” pertenece a la serie de lo “malo”, emparentado a un “no ser”, al trastorno, a la anomalía, a todo aquello que pone en cuestión lo que es bueno. De este modo hemos abandonado el terreno de la deducción para entrar en el campo de la interpretación.

La dialéctica opera entre Ser o No Ser.

Ahora bien, este ser o no ser se refiere a ser o no humano. ¿Qué implica ser humano? ¿Qué no lo sería? Ese ser es un cuerpo, tiene forma. Pero solo tendrá la forma que los discursos hegemónicos quieren que tenga de manera obligatoria, y cerrando cualquier otra posibilidad de ser que no sea la dictada por la ley, por el rey. Entonces, para hacer más entendible nuestro propósito, démosle forma a ese ser y a ese Hamlet hoy en día. Tomará la forma de un cuerpo. Cuerpo que por la razón binaria dará como resultado un cuerpo binario. Un cuerpo que es y otro que no es. Lo binómico obliga al cuerpo a dividirse.

Desde el siglo XVII, según Michel Foucault, los saberes en torno al cuerpo se hacen importantes para el sistema social, para el Estado. Son foco exclusivo de estos, para propósitos económicos. Regulación y control. Clasificación y categorización. Surge un dispositivo clave: el género.

Bien podrán observar que si tomamos aquellos dibujos darwinianos que mencionamos anteriormente, los géneros invaden a lo vivo, e incluso se dividen en vivos y no vivos. Y lo que vive está sujeto a un nombre, a una categoría biológica, a un género. Están el señor gato y la señora gata, están el señor tortuga y la señora tortuga. He aquí, el ser o no ser del cuerpo; el género es el que divide al Ser. Como dice Judith Butler, la marca del género está para que los cuerpos puedan

considerarse cuerpos humanos; el momento en el que el bebé se humaniza es cuando responde a la pregunta: “¿Es nene o es nena?” Para el parque industrial del conocimiento occidental moderno, que en la época de *Hamlet* estaba construyendo las primeras carreteras y caminos, el cuerpo existe o no existe si tiene un género u otro. Es o no es algo. Es algo porque no es otra cosa por diferencia a un otro. Lo que posibilita al género dividir al cuerpo, es la forma del cuerpo. Citando a Rafael Spregelburd, quien a su vez cita a Eduardo Del Estal, dijo alguna vez que “el pensamiento se ordena a través de un patrón de realidad que es el ojo: pensamos tal como vemos” (2010)³. Es decir que “pensamos a como vemos” o es lo mismo que decir, “el pensamiento es análogo al funcionamiento del ojo”, “pensamos tal cual vemos”. Si yo veo algo parecido a una cierta forma, le llamaré nene y a la forma opuesta la llamaré nena. Funcionaría más o menos así, algo que se “parece a” pero no lo es. Pero de igual manera, lo hacemos parecer así, forzosamente. El *Hamlet* de hoy y de ayer bien habla de ser o no ser cuerpo humano clasificado en el *stock* de mercadería de las fábricas de saberes.

Las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros están fuera de lo humano, conforman el campo de lo deshumanizado, de lo abyecto, e incluso podemos decir de lo espectral, de lo que no tiene forma material validada. Todos aquellos cuerpos que no puedan ser categorizados y que no entran en circulación con la producción económica, serán expulsados. Entonces *Hamlet* también se acerca mucho “al otro lado” ya que pone en cuestión a ese Ser. Pareciera ser que hablara desde un Otro al cuestionarse lo que es incuestionable. Corre riesgo de ser expulsado y de hecho ya está en la bitácora del rey, de ser exiliado en “la nave de los locos” o quemado como si fuera un hereje. Tales opciones no son nombradas en la obra, pero el procedimiento es similar. Aquel que cuestiona los cimientos normativos, que pone en tela de juicio la regla, debe ser expulsado. En toda la era moderna, ese mecanismo fue el utilizado por los poderes para colocar en la periferia aquellos cuerpos peligrosos, patógenos, deformes, locos, brujos. No deben estar en el reino, y no deben estar en la ciudad. Dos épocas distintas, pero un mecanismo de expulsión similar. En palabras de Claudio refiriéndose a *Hamlet*, al finalizar la escena que estamos analizando: “la locura en los grandes no debe quedar sin vigilancia” (*Hamlet* III, i,

132). ¿Otra profecía de Shakespeare a las sociedades de control? El espectro del Hamlet padre bien podría ser un cuerpo que no entra en una circulación común a todos, solo él lo ve. Solo él puede ver un cuerpo con una forma que otros no pueden percibir, por lo tanto para aquellos que no lo contemplan, no existe. El espectro es un cuerpo abyecto. Hamlet queda expuesto a los demás al instante que lo ve, a que lo coloquen a él también en ese lugar de exilio. Pero ese control muchas veces no necesita policías, centinelas, reyes, ni caballeros montados a caballo o cualquier otro rol social encargado de poner un arma en el pecho y causar la muerte. Ese control ha ido tomando formas distintas, instituciones y aparatos de captura para el control de todo cuerpo, de todo Ser vivo.

Hasta aquí podemos afirmar entonces, que dicho monólogo de Hamlet (Escena III, i, 130-1) es la explicación de cómo ese cuerpo experimenta dichos dispositivos. Veámoslos: Hamlet dice “¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor” (el poder coercitivo), “la afrenta del soberbio” (el saber-poder), “las congojas del amor desairado” (los vínculos normativos con pasiones tristes), “las tardanzas de la justicia” (el sistema jurídico: ley, normas, reglas), “las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete?” (el sistema médico, el psiquiátrico, y más tarde, el psicológico).

Pero ese cuerpo, luego, se controla solo, desde adentro, por sí mismo se conduce por la “vía del bien y de la buena conciencia”. He aquí la existencia de ese cuerpo que obligatoriamente debe optar por el modelo de vínculo que -como ya dijimos- asegure y reproduzca el cuerpo social entero. La reproducción, la familia, el matrimonio, obligarían a ese cuerpo a establecer relaciones con otros cuerpos con el fin de procrear la especie y así asegurar los cuerpos productivos para el poder de turno de ese momento. En el mundo de Hamlet, herencia y matrimonio estaban ligados. Ofelia, la herencia del trono, las elecciones de la reina, evidencian los problemas de “la herencia de la carne”.

¿Pero no es la herencia de la carne y sus conflictos, experimentados por Hamlet -como bien enuncia en su monólogo- una referencia a la herencia de la carne como cuerpo? Es decir, ¿tener un cuerpo ya asignado, por herencia -digamos- y preguntarse por ello da conflicto? ¿Por qué tengo que tener este cuerpo y no otro? ¿Por qué soy esto

y no otra cosa? ¿Puedo ser otra cosa? ¿Puedo parecer otra cosa? ¿Puedo cambiar a otra cosa?

Y aquí es cuando el árbol del binarismo echa raíces, hecha rizomas.

Según Gilles Deleuze, el rizoma como modelo de unidad solo aparece cuando se produce en una multiplicidad. Un cuerpo rizomático es un cuerpo multiplicado. Como los animales cuando son en manada. Un cuerpo que se ramifica en todas direcciones, fuga. Se desvía de una forma y pasa a ser otra para luego pasar a otra y así infinitamente en múltiples formas. No puede ser nombrado pues eso le daría una forma.

Un concepto similar es lo esquizoide. En su raíz griega, remite a las palabras “dividir, escindir, hendir, romper”. Hamlet se rompe y al mismo tiempo simula romperse. “Me hago el loco frente al rey”, exclama. Hamlet se escinde y juega a la simulación, puede ser capaz de habitar en dos mundos a la vez. El “real” y el simulado, el ficcional. Fuga. ¿Qué nos permite decir esto? En el momento en que puede ser capaz de hablar consigo mismo viéndose desde afuera, como si él fuera su propio espectro, y en el mismo instante en que eso ocurre, podemos decir que se produce un auto-corrimiento de sí, una separatividad, un desdoblamiento y la unidad que antes estaba ordenada y unívoca se fragmenta, se escinde, se duplica, se multiplica. Ya es un cuerpo multiplicado. Y el monólogo no es más, entonces, que esa duda frente a ese corrimiento de emprender la fuga por fuera de las lógicas binarias, de ser o no ser, por fuera de las lógicas binarias de varón/mujer, humano/animal, humano/fantasma, vivo/no vivo. Hace rizoma con el cuerpo. Emprender esa fuga es lo que él llama tal vez la duda más grande de ese ser: “(...) afrontar los peligros de un turbulento mar y, desafiándolos, terminar con todo de una vez (...)”.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- DEL ESTAL, Eduardo (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- DE LAURETIS, Teresa (1989). *Tecnologías del género*. Londres: Editorial Macmillan. (Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet).
- FOUCAULT, Michel (2002). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

SHAKESPEARE, William (2003). *Obras Completas: Tragedias*. Madrid: Aguilar.
WITTIG, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*.
Barcelona: Editorial Egales.

NOTAS

¹ Esta performance se realizó luego de la lectura de *Hamlet* de Shakespeare en la mencionada cátedra. Los estudiantes escribieron textos a partir de una práctica actoral de varias improvisaciones en clase con la mencionada obra como disparador.

² Tipo de pensamiento basado en la percepción de la realidad en pares de opuestos, en donde cualquiera de los dos elementos conformantes del par, se define a sí mismo por oposición diferencial al otro. Ejemplificando: masculino/femenino, día/noche, claro/oscuro, amo/esclavo, bueno/malo, natural/artificial, etc. Este tipo de pensamiento remite al dualismo cartesiano, el cual plantea que:

(...) la realidad consiste en dos partes separadas. Dos órdenes del ser divididos por una brecha, en apariencia insorteable, que debe ser superada para que nuestra creencia de que existe un universo comprensible esté justificada. El dualismo responde así a un pensamiento binario, esto es, a un sistema de ideas o de pensamientos con dos valores, como la lógica en que los teoremas son válidos o inválidos, la entomología en la que las proposiciones son verdaderas o falsas, y la ética, en que los individuos son buenos o malos, y sus acciones correctas o incorrectas. (Extraído de <http://www.santiagokoval.com/2011/09/09/critica-al-dualismo-cartesiano>)

³ Fragmento extraído de una conferencia dada por Rafael Spregelburd en el TED x Buenos Aires 2010, el día 4/10/2010 en Buenos Aires, Argentina. Enlace de video de la conferencia: <http://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo>).

EXPERIENCIAS DE EXPECTACIÓN

Laura Vietri-Camila Norro-Sesarina Espinoza¹

Pasen y vean

“Mostrar siempre lo que el espectador necesita y quiere ver significa transitar por una realidad muy diferente de la que se ve”.

(Vietri)

Con motivo de las V Jornadas de las Dramaturgias (...) surgió esta experiencia de expectación a partir de la puesta en escena a cargo de la cátedra de Actuación de 4° año de la Escuela Superior de Bellas Artes “Manuel Belgrano” de Neuquén capital.

Participantes en la puesta: estudiantes en el último año de la carrera Actor/Actriz: Francisca Arriagada, Diego Seage y Esteban Picasso.

Profesores: Romina Fratarelli (asistente de dirección), Carlos Tendler (músico) y Javier Santanera (dirección actoral).

Textos abordados: *Los que abandonan Omelas* de Ursula Le Guin², *Fenómenos de circo* de Ana María Shua³ y *El circo de la realidad* (canción) de Pedro Guerra⁴.

La puesta en escena es el ensamble de los dos textos y la canción.

¿Cómo describir la ciudad de Omelas?

¿Es un cuento de hadas como se menciona?

Parece ser la ciudad ideal y perfecta para vivir, donde todo funciona de forma correcta y todos sus habitantes son felices.

¿Qué otra cosa incumbe a la jubilosa ciudad?

Se regían sin monarquía ni esclavitud, tampoco necesitaban la bolsa de valores, la publicidad, la policía secreta y la bomba.

Una satisfacción ilimitada y generosa, un magnífico triunfo que se experimenta no contra un enemigo de afuera, sino por la comunión de las almas más delicadas y hermosas de todos los hombres y el esplendor del verano del mundo es lo que inunda el corazón de los habitantes de Omelas y la victoria que celebran es la de la vida.

Sin embargo, no era un pueblo simple.

¿Cómo se puede explicar el gozo? ¿Cómo describir a los habitantes de Omelas?

No eran personas simples, pero eran felices ¿eran felices?

¿Lo creen? ¿Aceptan el festival, la ciudad, la alegría?

En el subsuelo de uno de los hermosos edificios públicos de Omelas o tal vez en el sótano de una de sus espaciosas casas hay un cuartucho.

Tiene una puerta cerrada con llave y carece de ventanas.

El suelo está sucio, pegajoso como es habitual en un sótano abandonado.

El lugar es muy pequeño, en él se encuentra un niño encerrado.

Aparenta unos seis años pero en realidad tiene casi diez, es retrasado mental.

Tal vez nació anormal o se ha vuelto imbécil por el miedo, la desnutrición y el abandono.

No tiene noción del tiempo.

Los otros jamás se le acercan sino que lo observan con ojos de horror y asco.

El niño, que no siempre ha vivido en el cuarto, a veces habla: "Por favor, sáquenme de aquí. Seré bueno". Jamás le responden.

Por las noches el niño gritaba pidiendo auxilio, gritaba muchísimo, pero ahora se limita a un débil quejido y cada vez habla menos.

Todos saben que existe, algunos han ido a verlo, otros se contentan únicamente con saber que está allí.

Todos saben que tiene que estar, algunos comprenden la razón, otros no pero ninguno ignora que su felicidad, la belleza de su pueblo, la ternura de sus amigos, la salud de sus hijos, la sabiduría de sus becarios, la habilidad de sus artesanos, incluso la abundancia de sus cosechas o el esplendor de su cielo dependen por completo de la abominable miseria de ese niño.

(Le Guin, *Los que abandonan Omelas*)

En la puesta que vimos, el gran circo es el que con sus problemáticas se interpone todo el tiempo haciendo énfasis en todo lo que tienen que pasar sus artistas para mostrar lo que el espectador quiere y necesita ver.

Y acompaña un coro que interviene invitándonos a pasar y ver esa realidad.

Se prepara la ceremonia, comienza el ritual.

Me siento atravesada por la propia mirada, dejando expuesto mi deseo, para que todo aquello tenga un sentido de ser.

Omelas, un ideal que perseguimos enceguecidos, siendo capaces de hipotecar en la miseria más oscura, tenebrosa y silenciosa, el verdadero sentido de nuestra existencia.

Oídos dulcemente embelezados por una melodía que nos invita constantemente a pasar, a ver una realidad de la que muchas veces es preferible escapar, poniéndonos en la piel del personaje y que aun así indefectiblemente no pareciera dar resultado.

La ciudad de la felicidad me enfrenta a mis propios fantasmas en cada uno de los espejos de ese laberinto en el cual reina la propia soledad.

Me pregunto ¿qué tan difícil es salir de ahí?

Ellos: un presentador, un domador, una equilibrista y músicos en vivo son parte de ese gran circo...

Atraviesan el espacio, un espacio en el que me encuentro siendo partícipe.

Mostrar siempre lo que el espectador necesita y quiere ver significa transitar por una realidad muy diferente de la que se ve.

Que los leones se coman al payaso es una gran desgracia. Es importante investigar para saber si se trató de un accidente, un crimen o un suicidio.

Que los payasos se coman a un león, es una advertencia. (Pedro Guerra)

Me pregunto si ese circo no oculta las mismas miserias que Omelas, pero para la mirada de los demás el bienestar y la sonrisa están en primer lugar.

(...) En el circo de la realidad
hay un desprecio por la realidad,
un desencuentro con la realidad,
todo se compra, en realidad.
Tomas falsas de la realidad
paraísos de caducidad,
exorcismos de la felicidad
santera.

En el circo de la realidad,
hay un recorte de la realidad,
sólo fantasmas de la realidad,
bolsas de humo, en realidad.
Inversiones en publicidad, (...)
Pasen y vean,
monstruos heridos de dos cabezas...

(J. Guerra. *El circo de la realidad*)

Me entrego al deseo de sentir...

Veo, escucho y reflexiono.

Me modifico con el objetivo de sentirme viva en algo de todo esto que me muestran.

¿Nos vemos sin mirarnos?

Camila Norro

Pasen y vean trata de cuatro personajes de circo que cuentan la historia de la ciudad donde habitan, Omelas, con sus defectos y virtudes, haciendo conocer a cada espectador su punto de vista y sus ganas de tomar conciencia sobre ese niño que está oculto en lo más oscuro de algún sótano.

Un presentador, un malabarista, una dama y un domador, acompañados con música en vivo a cargo de Carlos Tendler⁵, con la dirección de Javier Santanera⁶, nos hacen involucrarnos y conocer ese circo, que aún no sabemos si es real o es solo un reflejo de la realidad. Como espectadores, todos y todas miramos atentos y oímos el relato sobre Omelas, esa ciudad donde todo marcha bien, donde todo es felicidad, alegría y sonrisas.

Cada habitante de Omelas, paralelo a esa satisfacción, conoce la parte oscura, lo que está allí oculto en un sótano de alguno de sus hogares, lo que no quiere ver. Un niño allí, en un estado miserable, nauseabundo, que recibe algunas visitas esporádicamente, acompañadas de algún trozo de pan o agua. Cada persona que lo visita sabe que él allí tendrá que quedarse, en esa oscuridad, para el bienestar y felicidad de todos los demás.

¿Podría ese niño representar la parte interna y oscura que cada habitante tiene y prefiere que continúe oculta para que nadie vea y juzgue eso que hay guardado y que ni siquiera nosotros mismos, como espectadores, queremos ver? ¿Qué rol cumplimos en la sociedad? Podemos ser leones o domadores o ambos al mismo tiempo pero no siempre terminamos de cumplir cada objetivo correctamente si no ¿cómo podría el domador siendo león meter su cabeza en su propia boca? Como creemos que no podemos sostener esa situación, nos ocultamos y acurrucamos en una parte de nosotros, en el sótano, en lo profundo, abajo, donde creemos que nadie nos puede ver.

Si la realidad existe, si Omelas existe y si este *convivium*⁷ que estamos compartiendo existe, dejemos salir eso que tenemos oculto, para

aceptarnos tal cual y permitir que nos veamos y nos vean como somos. Dejemos salir a ese niño o niña que está ahí o aquí, en lo más profundo de nuestra propia mirada como espectadores de *Pasen y vean*.

Fenómenos del circo

Sesarina Espinoza

¿Qué clase de canción es esta?

Pasen y vean, el circo de la realidad...

En el circo de la realidad, hay un reflejo de la realidad

Se desinforma de la realidad, toda se compra.

En el circo de la realidad, la gente piensa que la realidad

Es el deseo de la realidad, y todo vale.

En el circo de la realidad hay un desprecio por la realidad

Hay desencuentro con la realidad y todo se compra.

(Pedro Guerra)

¿Quiere decirme que he estado viviendo en un circo y que solo veo lo que quiero ver?

Entonces ¿Cuál es mi realidad? ¿Hay cosas que voluntariamente decido no ver? ¿Realmente todo se compra?

Existe todo tipo de circos: grandes, pequeños, viejos y modernos, pobres y ricos, los que tienen animales y los que no los tienen, los que tienen actores que ejercen de animales y los que son unos animales como actores.

Entre ellos están los actores viejos y los actores jóvenes, los que se llevan el mundo por delante y los que son atropellados por el mundo. El circo donde el actor es una vez domador y en otra ocasión es domado y también es ambas a la vez.

El payaso pasa a través del aro de fuego y luego él mismo es el aro de fuego.

¿Está hablando de circos o de sociedades?

¿Habla de domadores, actores, payasos o de ciudadanos?

¿Cuál es la diferencia?

¿Quiénes usan la máscara en esta sociedad tan variada?

¿Por qué creo yo, espectadora de ese circo, que no estoy formando parte de esta sociedad?

Los que abandonan Omelas

Todos estamos en un mismo espacio, actores, coro, espectadores, en un mismo *convivium*. Las escenas de la vida del circo pasan frente a nuestros ojos⁸.

(...) los ojos
hablan lo justo
ojos que se abren
arrojan lo sobrante.

(Pizarnik, 2012: 308)

Somos parte de este circo, no importa la clase de circo que sea, la variedad es grande.

Y aunque el coro siga cantando *Pasen y vean el circo de la realidad*, es inútil hacerse el desentendido.

Omelas es el pueblo ideal, lo que todos anhelamos y perseguimos en la vida. Pero Omelas esconde muy bien el secreto. Muy profundamente, en la oscuridad del sótano de una casa fría y olvidada para muchos, está lo que nadie quiere ver.

Ojos
no palabras
ojos
no promesas. (*op. cit.*)

Un niño sucio, mal alimentado, solo y abandonado. Solo de vez en cuando es visitado por alguien que meneaba la cabeza y sale rápidamente por no poder soportar la visión. Este niño representa el precio que se paga por la grandeza, el orgullo, la riqueza y la arrogancia, y también todo aquello que hace que el ser humano se sienta superior a otro, porque como dice el coro: “Todo se compra (...)”.

¿Acaso es muy diferente nuestra historia? ¿No vivimos en nuestro “circo de la realidad” viendo solo lo que queremos ver?

(...) trabajo con mis ojos
en construir
en reparar
en reconstruir. (*op. cit.*)

Algunas veces riendo y otras haciendo ruido para no tener que aceptar nuestra realidad, y terminamos siendo “fenómenos del circo”

tratando de sobrevivir a nuestra mediocridad, cada uno como puede o cree que debe hacerlo.

Algunas veces se actúa como el domador y otras veces como el domado y ¡cuántas veces no sabemos ni siquiera qué lugar ocupamos en este Gran Circo! Pero aun así seguimos pensando que Omelas es el sitio ideal, tal vez porque nos sentimos seguros, o estamos cómodos, y hasta ¡casi somos felices! Y cuando el coro calla, también hay que hacer algo para acallar nuestra conciencia. Entonces bajamos al sótano y ahí en la oscuridad apenas percibimos a ese niño que pide a gritos y con lágrimas, por una actitud que cambie su triste suerte.

Nos hemos acostumbrando a esta realidad. La mayor parte del tiempo ignoramos a ese niño, pero sabemos que está ahí, y aunque podemos pasar frente a él todos los días, decidimos voluntariamente no ver. ¿Como espectadores, también somos productores de ese circo?

(...) algo parecido a una mirada humana
a un poema de hombre
a un canto lejano del bosque. (*op. cit.*)

Mi pregunta para finalizar es ¿qué vamos a hacer con ese niño o con lo que ese niño representa para nosotros? ¿Lo seguiremos ignorando? ¿O seremos partícipes de ese pequeño grupo que toma un camino diferente: *Los que abandonan Omelas?*

BIBLIOGRAFÍA

- FERAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI GETEA. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Nueva Generación.
- PIZARNIK, Alejandra (2012). “Los ojos”, en *Poesía Completa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, p. 308.
- SHUA, Ana M. (2011). *Fenómenos de circo*. Madrid-Buenos Aires: Emecé.

NOTAS

¹ La experiencia que generó este texto se realizó a partir de la puesta de *Pasen y vean* con la dirección del Prof. Javier Santanera. Tal experiencia fue desarrollada en la cátedra Historia del Hecho Teatral a cargo de la Lic. Alba Burgos, y presentada en la I Jornada “Corpus: un lugar para mirarnos”, realizada en la Escuela Superior de Bellas Artes, como reflexión sobre la relación teoría/praxis teatral, el 25 de octubre de 2013.

² Úrsula K. Le Guin (Berkeley, California, 21/10/1929). Novelista, cuentista y ensayista estadounidense cuya obra clasificada como de ciencia ficción o ficción fantástica, desborda en realidad las definiciones de género por la profundidad de su imaginación y el riguroso análisis que hace del futuro de los seres humanos. Recuperado en: www.biografiasyvidas.com.

³ Ana María Shua (Buenos Aires, 22/04/1951) es una escritora argentina. Su verdadero nombre es Ana María Schoua.

⁴ Pedro Manuel Guerra (Canarias, España, 02/06/1966). “El circo de la realidad”, incluido en su disco titulado *Bolsillos* en el año 2004. Recuperado en: www.quedeletras.com y www.wikipedia.org.

⁵ Carlos Tendler nació el 21 de febrero de 1967. Finalizó sus estudios secundarios en el CPEM N° 19 de la ciudad de Neuquén. Luego inició su carrera como profesor de música en el Instituto Universitario Patagónico de la ciudad de General Roca, Río Negro, finalizándolos en 1992. Desde abril de 1990 hasta el día de la fecha es ayudante musical, especialmente en la Escuela Superior de Bellas Artes, y en paralelo trabaja en proyectos como *Clown College*, *La Negra*, Estudio de grabación, sonido e iluminación para eventos y tiene un repertorio de música propia que la comparte en *Música en Vivo*.

⁶ Javier Enrique Santanera nació en Buenos Aires el 28 de octubre de 1964. Actor y Profesor de teatro, egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en 1994 y 1999 respectivamente.

Desde 1988 participó en distintos trabajos de creación colectiva en la región de Río Negro y Neuquén hasta 1992. Desde 1992 hasta 2002 formó parte del Grupo Río Vivo participando como actor en todas sus puestas.

Dramaturgia de actor:

1994: *Chaneton* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela. Grupo Río Vivo, Neuquén, invitada oficial al VI Festival Internacional de Teatro de Córdoba, Argentina; al XII Festival de Teatro de Lieja, Bélgica; al III Encuentro de Teatro del Centro de la República, Río Ceballos Córdoba, Argentina; al V Festival Patagónico de Teatro, Río Gallegos, Argentina. Giras en Bélgica y Colombia.

1995: *La maestra* de Enrique Buenaventura, dirección de Daniel Vitulich, Grupo Río Vivo, Neuquén. (Participó como actor-titiritero)

1996: *Bairoletto* y *Germinal* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela. Grupo Río Vivo, Neuquén. Invitada oficial al IV Encuentro Nacional de Córdoba, Argentina; al XV Festival Internacional de Teatro de Lieja, Bélgica. Giras en Bélgica, Alemania y Polonia.

1999: *El cruce de La Pampa* de Rafael Bruza, dirección de José Luis Valenzuela. Grupo Río Vivo, Neuquén.

1999: *Patagonia corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupèry* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela. Grupo Río Vivo, Neuquén. Invitada al X Festival Internacional de Teatro Malta 2000, en Poznan, Polonia; al Festival del Centro de la República, Río Ceballos Córdoba, Argentina. Giras en Poznan, Varsovia, Katowice y Szczecin de Polonia.

2001: *Voto y madrugó* de Alejandro Finzi, dirección de José Luis Valenzuela. Grupo Río Vivo, Neuquén, invitada al Encuentro de Teatro del Centro de la República Río Ceballos Córdoba, Argentina.

2003: *Altro que lovestori* de José Ignacio Serralunga, dirección de Gustavo Azar. Grupo Araca la Barda, Neuquén.

---- : *Frankenstein* de Ernesto Suárez, dirección de Gustavo Azar. Grupo Araca la Barda, Neuquén.

---- : *Adiós Carlitos!* Creación colectiva, dirección y puesta en escena de José Luis Valenzuela. Grupo Consorcio de Riesgo, Cipolletti.

2004: *Las preciosas ridículas* de Molière, dirección de Gustavo Azar. Grupo Araca la Barda, Neuquén.

---- : *Pico Buscador* y *Juan Sin Tierra en el museo de la perdición* de Javier Santanera y Pablo Aguirre, dirección de P. Aguirre y J. Santanera. En el marco del proyecto “Desde los Museos”, provincia de Río Negro.

2005: *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera, dirección de J. L. Valenzuela. Elenco Estocada V.E.P., Cipolletti.

---- : *Un simio oscuro* de María Rosa Pfeiffer, dirección y puesta en escena de Gustavo Azar, Dardo Sánchez y Javier Santanera. Grupo Araca la Barda, Neuquén.

2006: *Autocensura* de Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, dirección de Cristina Mancilla. Elenco concertado Cipolletti-Neuquén.

2009: *Hubiéramos hecho Hamlet* de José Ignacio Serralunga, dirección de José Luis Valenzuela. Elenco EstoCada V.E.P., Cipolletti.

2011: *Señales de humo negro* de Emilio Ferrero, dirección de Dardo Sánchez y Javier Santanera. Elenco concertado, Cipolletti.

2013: *Teatro de emergencias*. Creación colectiva, dirección de “Lala” Vega. Elenco Araca la Barda, Neuquén.

Asistencia de dirección:

1992: *Martín Bresler* de Alejandro Finzi, dirección de Daniel Vitulich, grupo Río Vivo. Invitada oficial en representación de la Argentina al XVI Festival Internacional de Teatro de la Expresión Ibérica, Oporto Portugal.

1995: *La maestra* de Enrique Buenaventura, dirección de Daniel Vitulich. Grupo Río Vivo, Neuquén.

Dramaturgia de dirección:

2000: Dirección y puesta en escena de las muestras finales de los Talleres de Poznan y Szczecin, Polonia.

2004: Dirección y puesta en escena de *El chamuyo*. Elenco concertado de Cipolletti. Invitada al Encuentro de Teatro del Centro de la República, Río Ceballos, Córdoba.

---- : *Nulfio y los relojes* de Marcelo Marán, Arte Producciones del Neuquén.

---- : *Pico Buscador y Juan Sin Tierra en el museo de la perdición* de Javier Santanera y Pablo Aguirre, codirección de P. Aguirre, en el marco de los Museos para la provincia de Río Negro.

2005: *Un simio oscuro* de María R. Pfeiffer, codirección de Dardo Sánchez y Gustavo Azar, Grupo Araca la Barda, Neuquén.

2005-2011: Dirección y puesta en escena de intervenciones urbanas para las presentaciones de libros de la Editorial El Fracaso, Neuquén.

2011: *Señales de humo negro* de Emilio Ferrero, codirección de Dardo Sánchez, elenco concertado, Cipolletti.

---- : Dirección de intervenciones callejeras en Neuquén y Cipolletti.

2012: *TRI-CI- CLO; tratar o no tratar* de Javier Santanera y Rocío Badoza, Cipolletti.

Dramaturgia de autor:

1993: *Paró el viento. Tal vez caiga una helada nada más.*

2004: *El chamuyo*, coautoría de Ana María Jaeggi.

---- : *Pico Buscador y Juan Sin Tierra en el museo de la perdición*, coautoría de Pablo Aguirre.

----: *El campocómico*, coautoría de José Luis Valenzuela.

2012: *TRI-CI-CLO; tratar o no tratar*, coautoría de Rocío Badoza.

Estas obras no han sido publicadas aún.

⁷ Considero que un *convivium* teatral es aquel momento en el que conviven nuestros cuerpos, cada uno de esos cuerpos, de esas personas que están allí, habitando un mismo espacio y tiempo, especialmente en un hecho teatral.

⁸ Los textos intercalados de A. Pizarnik fueron seleccionados y leídos por Victoria Sánchez, estudiante de 2° año del Profesorado de Teatro en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén. Todo el trabajo fue realizado como *performance* en la “I Jornada. Corpus, un lugar para mirarnos. (...)”.

LA SALIDA DE MEDEA
(Medea, vs. 214-268)

Alba Burgos

El texto comprendido entre los versos 214 y 268 en *Medea* de Eurípides¹ hace referencia a la relación Medea/Jasón significada por las palabras *gyné*²/*pósis*³ que marcan diferencias en cuanto a los lugares que como individuos ocupan en su sociedad. Hemos tenido en cuenta para ingresar al texto, los sustantivos que cuantitativamente son mayoría.

La mujer es nombrada con el sustantivo *gyné* pero hemos dicho que por la cantidad de veces que aparece en este discurso de Medea, el *anér*⁴, el varón, está representado por *pósis*, es decir ese que es “dueño”, “el que puede” y que tiene una función en la *pólis* y no solo una natural; es el *despótes*⁵, “amo, dueño”.

Otro sustantivo que nos llamó la atención por su reiteración es *euné*⁶, “el lecho”, aquello que unió y también que separó a Medea y Jasón y que está relacionado a *díke*⁷, de la que ha sido privado por el esposo: “(...) cuando ve lesionados los derechos de su lecho” (v. 265).

Al abordar esta tragedia escrita por Eurípides⁸ en 431 a. C (Olimpiada 87) indagamos el mito de Medea⁹, la hechicera. Según Pierre Grimal era sacerdotisa de Ártemis-Hécate y como tal tenía “la misión de inmolar a todos los extranjeros que desembarcaban en la Cólquide” (1979: 337). A través del mito recordamos ese rol que cumplía Medea emparentada con Hécate, divinidad “ligada al mundo de las sombras” (Grimal, 1979: 225). Pero también sabemos que para que la sacerdotisa pueda volver “sagrada” una acción que restablecerá un orden social transgredido, debe haber partícipes en ese acto.

El discurso seleccionado es la primera aparición de la protagonista en escena: “he salido de mi casa” que coincide con algo extraordinario para una mujer: “(...) habiendo perdido la alegría, deseo estar muerta” (v. 227).

Pero sale de la casa con un propósito relacionado a aquellas a quienes se dirige: mujeres corintias.

Estas destinatarias del discurso ¿Son “para”, “pro” o “contra-destinatarias”? Nos inclinamos a pensar que Medea quiere ganarlas, ubicándolas en el primer grupo y que hay una finalidad. En los primeros versos nos encontramos con el verbo que lo expresa así: “para que no me censuren”. El verbo *mémfomai*¹⁰ se encuentra en subjuntivo expresando un

deseo, muestra de subjetividad que empieza a indicar la pasión de Medea y por otro lado el modo verbal también significa finalidad, por lo tanto aparece una lógica de la salida de Medea de su casa, lo hace con un objetivo; *páthos* y *lógos* están a la par. ¿Para qué? Pues solo con mirar la oración siguiente empezamos a imaginar: una mujer está parada delante de su casa y les habla a las otras mujeres armando una estructura discursiva en cuyo comienzo y final están la justicia y la injuria:

(...) la justicia no reside en los ojos de los mortales, cuando, sin haber sondeado con claridad el temperamento de un hombre, odian solo con la vista sin haber recibido ultraje alguno. (vs. 219-221)

Hasta el momento tenemos a Medea que sale de su casa a hablar con otras mujeres de una justicia que no encuentra en los ojos de muchos mortales y de un ultraje relacionado a algo injusto. Algo que ha ocurrido por lo que el esposo se ha convertido en el peor de los hombres: “(...) mi esposo ha devenido el peor de los hombres” (v. 229).

La imagen que podría mostrarlo como el esposo se ha transformado ya que Medea sale de su casa a buscar una compensación por esa falta del marido que la avergüenza ante la sociedad por haber faltado al juramento¹¹ que hiciera. Y así *hórkos* que implica fidelidad al lecho matrimonial, ha sido traicionado por Jasón y la *euné* abandonada.

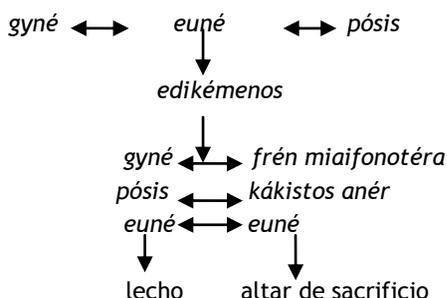
Medea habla a las corintias con el fin de tener fieles para su ritual

El juramento que hizo Jasón cuando se unieron ha sido quebrantado. El lecho ha sido profanado, la unión entre Medea y Jasón ha caído en el caos, se ha quebrantado el rito que tiene que ver con una parte de la vida. Aquel orden que establece un rito, que recuerda lo sagrado y que lo instala, ha devenido caos. Medea la hechicera, la que sabe bien, va a tramar una reparación.

El altar es el lugar en el que se realiza un sacrificio, donde algo del orden de lo profano se convierte en otra cosa fuera de lo cotidiano. La imagen que teníamos de una mujer delante de su casa, ahora pone entre ella y Jasón, por medio del discurso, una *euné*, un lecho, una suerte de altar en el que ese individuo social, el *pósis*, se convertirá en un *anér*, el peor de los hombres.

Un rito es aquello que imita el orden del mundo, un orden que se establece como estructura, una solución a un caos original.

El juramento de fidelidad ha sido transgredido por Jasón que se ha casado con otra mujer. Su traición requiere de una expiación y es entonces que Medea entabla una lucha, un *agón*, un conflicto: una mujer en el lecho con su esposo o una mujer que sacrifica a su esposo en el altar. En síntesis:



La grafía de estas ideas nos lleva a pensar, a mirar, a imaginar (¿un traslado?) pasajes, movimientos de un estado a otro, de un lugar social a otro, que antes de ser significantes en nuestro lenguaje, son actos del orden de lo ritual.

Medea misma ha comenzado el ritual, ha atravesado el umbral de su casa, ha dejado adentro a la mujer inmovilizada en ayes, hecha agua por el llanto inconsolable, desarticulada por la traición de su esposo para situarse delante de las corintias a tejer un discurso y maquinarse¹² en él la acción que la arme nuevamente como Medea, la nieta de Helios.

Este paso hacia afuera de una mujer en una nueva situación social, ya que ha sido avergonzada y ultrajada en su lugar de *gyné*, intentará comunicar, intercambiar con otras para poder rehacerse mediante un lenguaje lógico graficado en los gestos rituales.

¿De qué se vale Medea? En su discurso menciona a las “mujeres corintias” (v. 215) como grupo del que ella está fuera; luego a “nosotras, somos el ser más desgraciado” (v. 231), “nosotras” un pronombre en primera persona del plural que la incluye; finalmente a “egó” en “yo, en cambio, sola y sin patria” (v. 255): nombra a las mujeres como colectivo al que pertenecen y se incluye para luego diferenciarse en su desgracia pero también en lo que sabe: “(...) pues el que lo era todo para mí, lo sé bien, se ha convertido en el peor de los hombres” (vs. 228-229).

El verbo *gignósko*¹³ significa “conozco”, en primera persona y además reforzado por el adverbio *kalós*¹⁴ indicando en el verso siguiente

otro movimiento de uno de nuestros sustantivos elegidos: el esposo es ahora hombre *anér* y además el peor, *kákistos*¹⁵. Por otro lado también el verbo “convertido”¹⁶ señala ese movimiento de un estado a otro.

Hasta aquí nos hemos introducido en el discurso de Medea a través de las imágenes que nos ofrece: una mujer delante de su casa y frente a un coro de mujeres corintias; primero se reconoce como parte de ellas y hacia el final pide su ayuda, su complicidad, su silencio frente al posible hallazgo de una forma de compensar el ultraje que recibió. Se reconoce como conocedora de una situación que ahora es desordenada. En los dos últimos versos de este discurso agrupa las palabras que fueron tejiendo una red entre *gyné*, *euné*, *pósis*, *anér*, *díke* y la que las cierra en la imagen final: *miaifonótera*, un adjetivo en el que encontramos un elemento ritual importante: la sangre presente en *miasma*: “Cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay mente más sangrienta” (vs. 267-268).

Llegamos al punto extremo de este discurso que comenzó con *korinthiai gynaike*, “mujeres corintias” y termina con *miaifonotéra*, un adjetivo que califica a *frén*, mente. Además encontramos dentro de la palabra relación con el sustantivo *miasma atos*, *tó*: mancha, mancha de sangre, infección, impureza, infamia, crimen (Pabón de Urbina, 1999: 397). Dentro del mismo campo se encuentra el adjetivo *miai-fónos on*, manchado de sangre. En cuanto a *fonotéra*, es un comparativo derivado de *foneús éos*, matador, autor de una muerte asesino. (Pabón de Urbina, 1999: 628)

Medea ha logrado anticipar la idea de muerte en la que la sangre está relacionada como mancha, por lo que se podría sospechar un crimen de familia que es donde la tragedia pone el ojo en el s. V. a. C. Esta intención está precedida por las degradaciones del esposo ya que no cumplió con su juramento. Como ya dijimos se transgredió un ritual de matrimonio. Medea se ha relacionado con las demás mujeres y se ha diferenciado, levantándose entre ellas como la conocedora de la situación y la dispuesta a hacer y de hecho realizó el primer pasaje: salir de su casa. Intentará restablecer el orden quebrado del ritual de matrimonio y la acción posible que compense, el ritual de sacrificio. Para eso necesita de las fieles, a quienes intenta persuadir con un discurso de “género demostrativo” uniendo así el *lógos* y el *páthos* fuertemente ya que su propósito también es fuerte. Claramente solicita el silencio de sus fieles con el que cuenta para dar paso a su acto de restauración. La salida de

Medea al caos que produjo Jasón es un ritual que permita un orden, otro, lógicamente relacionado con la nieta del Sol¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ VALCARCE, Pablo (1982). “La fiesta, el rito y el teatro” y “El teatro ante la necesidad de transgredir”, en *El teatro de la locura, el rito y la transgresión*. Madrid, p. 212-235, versión *on line*.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo. Universidad Autónoma de México (2010).

CHANTRAINE, Pierre (1977). *Dictionnaire des etimologies grecques*. París: Klincksieck.

ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Punto Omega.

EURÍPIDES. *Medea* (Perseus Project) .Versión *on line*.

GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

LIDDELL, Henry and Robert SCOTT. *A greek-english lexicon*. Versión *on line*:

http://www.ual.es/personal/fjgarcia/LIDDELL/Diccionario_Liddell.htm.

PABÓN DE URBINA, José (1999). *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Bibliograf.

NOTAS

¹ “Medea: (*Aparece en escena y se dirige al Coro.*) Mujeres corintias, he salido de mi casa para evitar vuestros reproches, pues yo conozco a muchos hombres soberbios de natural (...). Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina”. (vs. 214-268)

² En nuestro texto encontramos este sustantivo cuatro veces. Según el diccionario la palabra griega *Gyné* significa “mujer, en oposición a *anér*, varón; *déspoina*, dueña de esclavos// Como un término de respeto (Euríp., v. 290); esposa, también concubina; mujer mortal en oposición a diosa; hembra en los animales”. (Liddell-Scott, pág. 363)

³ Sustantivo nombrado cinco veces. *Pósis* significa 1. marido, esposo (Liddell-Scott, pág. 1453). Etimológicamente seguimos a Chantraine (1977: 931): es un “término antiguo que designa a esposo en tanto dueño de la casa”.

⁴ *Anér* significa “varón en oposición a mujer. En Homero, príncipe, jefe, la mayoría de los hombres libres; hombre opuesto a dios; hombre opuesto a monstruo; hombre opuesto a joven; esposo; usos especiales con títulos y profesiones; animal macho” (Liddell-Scott, pág. 138). También relacionamos *anér* con el verbo *andróomai*, “devenir un homme, atteindre l’age d’homme(...)”. (Chantraine, 1977: 88)

⁵ *Despótes*, “señor, amo, dueño; soberano”. (Pabón de Urbina, 1999: 132)

⁶ *Euné*: “lugar para acostarse, lecho, cama; lecho nupcial; sepulcro, tumba; en pl. anclas”. (P. de Urbina, 1999: 265-266). “La última cama de uno, tumba”. (Liddell-Scott, pág. 723)

⁷ *Díke*: “costumbre, uso, manera de ser o de obrar: justicia, derecho; juicio, sentencia, arbitraje; acción judicial, causa, acusación (especialmente de carácter privado); sanción, castigo, pena; venganza; ser condenado a algo”. (Pabón de Urbina, 1999: 152)

⁸ Eurípides nació en Salamina en 480 a. C. y murió en Pella en 406 a. C.

⁹ Medea es hija del rey de Cólquide, Eetes, por tanto nieta del Sol y de la maga Circe. Su madre es la oceánide Idía. Sin embargo a veces se considera que su madre es la diosa Hécate, patrona de las magas.

(...) Según una versión tardía, Medea sacerdotisa de Ártemis-Hécate parece que tenía la misión de inmolar a todos los extranjeros que desembarcaran en Cólquide. Pero al ver a Jasón se sintió dominada por un amor súbito y la escena del sacrificio terminó en boda (leyenda inspirada en Orestes e Ifigenia). (Grimal, 2008: 336-337)

¹⁰ Del verbo *mémfomai*: “culpar, censurar”. (Liddell-Scott, pág. 1101)

¹¹ Esta palabra *hórkos*: “juramento; contrato” (Pabón de Urbina, 1999: 433), no está mencionada en los versos que analizamos. Pero se la nombra varias veces desde el comienzo de la tragedia y anterior al verso 214, aparece en 208-209 como la palabra que ha quebrantado Jasón.

¹² Relacionamos este nombre con el verbo *médo*: “pensar en, preocuparse de, cuidar de; pensar, meditar, proyectar (males para los troyanos); proteger, guardar, regir, gobernar”. (Pabón de Urbina, 1999: 381)

¹³ *Gignósko*: “conocer, llegar a conocer, reconocer (...), observar, experimentar (...), conocer en trato íntimo o carnal; sentenciar, decidir, resolver, determinar, pensar, opinar”. (Pabón de Urbina, 1999: 120)

¹⁴ *Kalós* (adjetivo): “hermoso; noble, honesto; conveniente, hábil, apto”. (Pabón de Urbina, 1999: 322). *Kalôs* (adverbio): “bien; honrosamente”.

¹⁵ *Kákistos*: adjetivo en superlativo de *kakós é ón*: “malo, sucio, sórdido; cobarde”, etc. (Pabón de Urbina, 1999: 321)

¹⁶ En griego *ekbébej*: 3° pers. perfecto indicativo de *ekbaíno*: “venir a ser, suceder, ocurrir, acaecer, acontecer”. (Pabón de Urbina, 1999: 183)

¹⁷ “Medea es hija del rey de Cólquide, Eetes. Es por tanto, nieta del Sol (Helio) y de la maga Circe. Su madre es la Oceánide Idía. Sin embargo, a veces, se considera que su madre es la diosa Hécate, patrona de las magas. Tal es la tradición que sigue Diodoro. Quien presenta a Hécate como la esposa de Eetes, y a Medea como la hermana de Circe”. (Grimal, 2008: 336-337)

DEL TEATRO GRIEGO ANTIGUO AL TEATRO NEUQUINO ACTUAL

Pamela Gabba¹

El objetivo del siguiente trabajo consiste en establecer algunas diferencias y similitudes entre el teatro en la Grecia antigua, en el siglo V a. C., y el teatro neuquino en la actualidad. Para comenzar voy a comenzar por definir los conceptos de teatro, tragedia, comedia y comedia negra. Y se hará mención del espacio teatral atendiendo al impacto social y cultural al que este fue y es sometido.

La puesta en escena con la que voy a trabajar es *Tan brutas* del dramaturgo Fabio Golpe. Su puesta en escena en Neuquén está a cargo del elenco Medibacha. Actúan: Julieta Cabanes, Gabriela Camino y Ruth Díaz. Dirección: Cecilia Arcucci y Valeria Fernández², en la sala de La Conrado Centro Cultural ubicada en la calle Hipólito Yrigoyen 138, Neuquén capital, Argentina.

Comenzaré con la definición de algunos conceptos:

“Teatro”: arte escénico que necesita de uno o más actores, como así también de la mirada de uno o más espectadores. Este arte combina diversos elementos, como la gestualidad, la palabra, la música, la iluminación y la escenografía. Por otra parte, ese mismo término se utiliza para nombrar el género de la literatura que abarca a aquellos textos pensados para su representación en escena. Y también, para nombrar el edificio donde se representan las piezas teatrales. El teatro tuvo sus comienzos en la Grecia antigua, a partir de los rituales: acontecimientos que comprenden acciones, gestos e inclusión de palabras de un *sacer* ante sus fieles, con el objetivo de establecer la interacción entre lo sagrado y lo profano. Al principio, el teatro griego era deambulante (desmontable, móvil) -la mención de Tespis con su carro nos recuerda esto- y al ser tomado por la *pólis* ateniense del s. V a. C., pierde su condición de errante y se vuelve uno de los elementos activos de la sociedad griega.

“Tragedia”: etimológicamente anuda los conceptos de “canto” y de “macho cabrío”. Aristóteles, en su *Poética*, cuando alude a su desarrollo, menciona las “improvisaciones (...) por parte de quienes ejecutaban el ditirambo” (*Poét.* 1449a.11). Nos referimos al “canto de machos cabríos”, un coro de sátiros danzarines dirigidos por un entonador o corifeo que guiaba el canto dionisiaco o “ditirambo”. Coro y corifeo se enfrentaban en un *agón* de canto y danza. Posteriormente, ante este coro

se fue desarrollando la acción a cargo de dos o más actores recitadores. (Herrerías Maldonado, 2008: 34-35)

Y ya en el s. V a. C., en la estructura de una tragedia, las partes recitadas y las cantadas, para Aristóteles se pueden descomponer así: en primer lugar el *prólogos* (recitado) que precedía a la entrada del coro; a continuación el *párodos* o canto de introducción del coro en movimiento, y varios *epeísodoi* (cuatro o cinco episodios), que consistían en escenas dialogadas separadas por cantos del coro (*stásimoi*); y el episodio final llamado *éxodos*. (Poét. 1452b.19-22)

La tragedia, ya sea como texto dramático o texto espectacular, representa un conflicto entre el héroe/heroína ante fuerzas superiores, por lo general representadas por el destino, los dioses o los hombres. Aristóteles afirma que la tragedia es una *mímesis* de una *prâxis* cuyo fin es la *cátharsis*.

La comedia se originó a partir de “cantos fálicos”. Aristóteles sostiene que es la imitación de la acción de hombres peores de lo que son en general. Así también define el efecto de lo ridículo a partir de un error o deformidad que, sin embargo, no produce dolor, ni daño a otros. La máscara por ejemplo, que provoca risa es algo feo y distorsionado pero no causa tristeza.

La “comedia negra” está relacionada con la tragedia, pero en aquel caso utiliza el llamado “humor negro” que es un tipo de humor que se ejerce a propósito de cosas que, contempladas desde otra perspectiva, suscitarían piedad, terror o emociones parecidas. Ese tipo de humor cuestiona situaciones sociales que generalmente son serias y son motivo de la sátira. El asunto más recurrente en el humor negro es la muerte y todo lo relacionado con ella. Estos temas pueden resultar controvertidos y polémicos para la sociedad, como por ejemplo, los suicidios, las violaciones, la drogadicción, la pobreza, etc. Pero son representados en forma cómica

Ahora, bien, para continuar, voy a tratar de aproximarme al fenómeno teatral neuquino, tomando como guía, la obra mencionada anteriormente: *Tan brutas*. Fue puesta en escena en La Conrado Centro Cultural en Neuquén, capital. Este es uno de los centros culturales más antiguos de la Norpatagonia, fundado en 1927 por un grupo de vecinos y vecinas que crearon una cooperadora escolar que luego se llamó La Conrado Villegas. En sus instalaciones funcionó el primer comedor infantil y el primer consultorio pediátrico gratuito.

Más tarde, a mediados de 1940, la compañía de teatro independiente llamado Conjunto Vocacional Amancay comenzó a ensayar sus primeras obras y en 1954, con ayuda de la cooperadora, los miembros del grupo teatral terminaron la construcción de lo que fue la primera sala teatral independiente de la ciudad. Y hace casi diez años se dio una reestructuración de modo que lo que era solo una sala de teatro se transformó en un centro cultural en donde podemos encontrarnos con músicos, plásticos, teatristas. Además, dejó de llamarse La Conrado Villegas para llamarse La Conrado Centro Cultural³.

En el actual edificio nos encontramos con tres salas y una ante sala, en donde está la boletería y un espacio de espera. En el espacio de espera hay un sillón de símil cuero color marrón, plantas, un banco antiguo (de esos que encontrábamos antes en las plazas), una mesa y una o dos sillas. En vidriera hay gigantografías que nos adelantan los diferentes espectáculos que se presentarán a lo largo de las semanas. Detrás de la boletería nos encontramos con una pared de fondo llena de *posters* de diferentes artistas (musicales, teatrales, comediantes, etc.).

Según el análisis de Gastón Breyer, especializado en arquitectura del espectáculo y técnica del escenario, voy a describir la sala II de La Conrado, como un ámbito en “T”: “El frente de la escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala” (1968: 20). Con respecto al espacio para el público, hay diez filas de asientos con siete sillas en cada fila, es decir, es un espacio para unas setenta personas. Las butacas son fijas, de color marrón, con apoyabrazos compartidos, y están escalonadas para mejor visión del espectador. Y las paredes están rodeadas de telones para una mejor audición.

Respecto de la propuesta escénica de *Tan brutas*, al comienzo había en la escena un juego de luces constantes de color rojo y azul con música de fondo que nos preparaba de alguna manera para el inicio de la función. También podíamos ver un tacho de basura color verde, una lámpara con un foco de color amarillo y, al igual que en el teatro antiguo, una *skené* (retroescena) formada por tres paneles de color blanco.

Al comenzar la función, se veían en escena tres mujeres que estaban tirando la basura con un movimiento de baile. Luego de esto, surgió el primer apagón y segundos más tardes aparecieron dos de esas mujeres que tomaban la merienda mientras esperaban a su otra amiga. Los nombres de estos personajes son Nora, Susana y Raquel.

La obra gira en torno a la vida de estas tres mujeres que se juntan a merendar con un fin macabro y abrumador: matar a sus maridos. En esta instancia se juntan en la casa de Susana para asesinar al último de los tres esposos, el de Raquel, que estaba encerrado en una de las habitaciones.

La ceremonia remedaba los pasos previos del “ritual de sacrificio”, cuando ellas vestían a un muñeco y contaban las desdichas de sus matrimonios, reproduciendo movimientos sexuales y cantando.

El asesinato ocurría en la retroescena y los espectadores solo oíamos los gritos del cautivo y luego veíamos que ellas traían comida de la cocina. Esa comida cumplía el ritual de *homofagia*, ya que comían y comían reproduciendo su canibalismo.

Cuando le tocó a Raquel vestir al muñeco, confesó haber tenido relaciones extramatrimoniales con los difuntos esposos de sus amigas. Instante después llevaron a cabo el homicidio en la retroescena y se produjo el segundo apagón; no obstante, en el espacio escenográfico, a la vista, permanecía el muñeco y segundos después aparecieron las mujeres, una de ellas manchadas con sangre, mientras las otras comían y hablaban como si nada hubiera sucedido.

Pero Susana y Nora, que quedaron muy dolidas por la traición de su amiga, decidieron matarla: la arrastran a la retroescena y realizan la cuarta muerte, dando lugar al tercer apagón. Luego de eso, comenzó el juego de luces -al igual que en el principio de la obra- con el mismo baile, aunque solo están Susana y Nora pasándose la basura y arrojándola al tacho (la basura contenía los cadáveres). Presentaban señales de tranquilidad, aunque, a su vez, se notaba en sus rostros que el miedo las acechaba. De esta manera llegó el fin y se encendieron las luces de la sala.

Con respecto a la vestimenta, ellas vestían como amas de casas exagerando algunas partes del cuerpo como las caderas. Esto ya era propio de la comedia antigua, ya que, como lo describe Helena Kriúkova, “En la comedia antigua, las siluetas de los personajes eran achaparradas y a menudo deformes, y se exageraban aquellas partes -boca, nariz, ojos, estómago, nalgas y órganos sexuales”. (1917: 35)

Estas son las imágenes principales de la obra a la que defino como una “comedia negra” tal como el mismo autor lo afirma:

- ¿De qué se trata *Tan brutas*?
- La obra gira en torno a tres mujeres que llevan adelante un plan siniestro: matar a sus maridos. Pero no todas planean lo mismo y cualquiera puede ser la víctima. Esto con una trama de suspenso que

se entreteje con humor. Podría entrar en el género de comedia negra que muestra con ironía el mundo femenino y el cansancio del matrimonio.

- ¿Cómo fue el proceso de armado?

- La obra surgió como parte de la necesidad de explorar el mundo femenino desde su costado más lúdico: amigas que se juntan a tomar el té, que ritualizan lo cotidiano, que arman palabras cruzadas, que comparten lo íntimo. (Fabio Golpe)⁴

Mientras veía la obra sentía miedo, angustia pero sobre todo intriga por saber lo que iba a suceder luego.

Las actrices afirman que para elegir la obra trabajaron grupalmente y las decisiones las tomaron entre todas, y que las inquietudes de cada una fueron tenidas en cuenta. Ellas, antes de comenzar con *Tan brutas*, habían estado trabajando en una creación colectiva que duró casi un año, pero cuando vieron que tenían un montón de ideas que no se podían consolidar, ya que tenían una traba que era la escritura, decidieron buscar textos y ahí fue cuando llegó la obra de Fabio Golpe, un dramaturgo de Buenos Aires, amigo de Valeria Fernández. Él les mandó algunas de sus obras y *Tan brutas* unía muchas de las ideas que ellas venían elaborando. “La obra las describió. Fue una casualidad” afirma Ruth Díaz. La estructura del texto de Fabio Golpe se respetó, aunque ellas pudieron agregar su material de casi un año.

Con respecto al ritual, uno muy importante en la obra tiene que ver con el compartir el té, momento en el que se encuentran después de un tiempo y actualizan sus experiencias. En este caso, en ese encuentro ocurrió algo distinto a los anteriores: “Se rompe con lo cotidiano para que algo se transforme” afirman las actrices de la obra.

Por otra parte, al igual que en la tragedia antigua, la muerte sucede en la *skené* (retroescena), por lo tanto, los espectadores solo podíamos oír los gritos desesperados de la víctima, para luego ver la mancha de sangre en la vestimenta de las homicidas. Podemos relacionar esta obra con la tragedia de “Agamenón” en la *Orestíada* de Esquilo (s. V a. C.), ya que Clitemnestra asesina a Agamenón y junto a él a Casandra, por venganza.

Personalmente, creo que esta obra devela la hipocresía ya que ¿hasta qué punto ellas eran amigas? En parte, cometen homicidios juntas y se cubren pero, por otra, se nota la envidia que se tienen. Particularmente

la traición ocurre por parte de Raquel hacia sus amigas, de ahí la ira con que estas actúan ante su falta.

A partir de las antiguas tragedias, que conservan la estructura del ritual del sacrificio, podemos notar que lo que preocupó desde tiempos míticos fue el caos a raíz de la violencia pero a partir de la muerte de un chivo expiatorio, en un ritual de sacrificio, la sociedad recuperaba la paz. Luego de mis lecturas, comprendo que el teatro antiguo funcionaba en Grecia como una forma de expresión de los problemas que a la *pólis* acechaban, ya que el teatro era el lugar del convivio en donde se ponía en escena la crisis que cuestiona el límite entre lo sagrado y lo profano.

Creo que en el teatro actual la preocupación sigue girando en torno a la puesta en escena de la crisis de los valores. Y creo que el teatro neuquino, y más allá, el teatro del Alto Valle, nos muestra esas problemáticas, particularmente como lo hizo en los años de dictadura, cuando la muerte sucedió a la desaparición de muchos actores sociales. Y al igual que en la Grecia antigua, el teatro actual denuncia que algo en la sociedad no está funcionando en su bienestar. Sin embargo, en el año 2013 notamos cómo muchas personas deciden ignorar el cuestionamiento a la violencia social, prefiriendo u optando por programas televisivos con lo que el gobierno o los grandes capitalistas nos quieren mostrar, e ignorando totalmente el trabajo que hacen los teatristas para y por el teatro. Para fundamentar, voy a citar al actor y dramaturgo Juan Carlos Gené:

Pocas cosas tan vulnerables como un actor, un ser que quiere actuar y que suele poner en esa necesidad la totalidad de su libido. El siglo nos da ejemplos numerosos de esa vulnerabilidad: el macartismo desencadenó una ola de catástrofes profesionales, provocando suicidios y depresiones de muerte, con solo despertar el terror en las empresas productoras, que no se atrevían a contratar actores incluidos en aquellas siniestras listas negras; nuestra última dictadura asesinó a actores díscolos, o los obligó al exilio o a la muerte profesional dentro del país; en períodos democráticos anteriores, las listas negras también circularon e hicieron serios daños. No se trata solo de la imposibilidad de ganarse la vida sino de algo más grave: la pérdida del sentido de una vida que no puede hacerse, como la del escritor o el pintor, en soledad; los actores, para ser, necesitan un colectivo dentro del cual puedan significar, y si eso no se les da, la imagen de la muerte los visita con obsesiva frecuencia. En medio de tales convulsionados movimientos, el teatro sigue su propio camino, porque en su medida humana, sigue despertando la atención de

pequeñas asambleas de público que cada día, en todas partes, se reúnen para celebrar el rito de la vida. Y ese es el cambio social que el teatro ha logrado hacer, en eso ha consistido su gran revolución: en preservar la medida humana cuando la espiral de deshumanización se hace más vertiginosa y más y más poderosa. (2012: 17)

Con esta cita, quiero hacer referencia al trabajo que todos los teatristas llevan a cabo todos los días sin que la política o los políticos lo reconozcan, porque estos ignoran que la cultura es fundamental para la sociedad, o peor, porque para ellos es innecesario crear personas con miradas críticas.

Así, como el teatro dialogaba con la *pólis* de la Atenas del siglo V a. C., hoy el diálogo teatral entre la escena y la platea nos pone en crisis como espectadores, porque nos hace ver esa parte de la sociedad que está silenciada, nos hace reflexionar sobre el caos en el que estamos viviendo para, al menos, imaginar el cosmos. Con esto quiero decir que el sentido del convivio teatral es unir a la sociedad para vivir en comunidad. Para ello es necesario que se refuerce el ejercicio de esa práctica convivial y para que eso suceda necesitamos tanto de actores como de espectadores.

Para concluir, voy a referirme al teatro neuquino como algo en lo que hay que seguir trabajando para mejorarlo y para que más personas tomen conciencia de la significación de lo político del acontecimiento teatral. Más allá de sus actores, más allá de sus salas, es nuestro derecho ir a ver teatro para entrar en ese “juego teatral” y, entre el mirar y el mirarnos, reforzarnos culturalmente. Voy a finalizar citando a un dramaturgo, actor y médico psicoanalista llamado Eduardo Pavlovsky:

No se puede jugar a medias. Si se juega, se juega a fondo. Para jugar hay que apasionarse, para apasionarse, hay que salir del mundo de lo concreto... salir del mundo de lo concreto es incursionar en el mundo de la locura; del mundo de la locura hay que aprender a entrar y salir; sin meterse en la locura no hay creatividad, sin creatividad uno se burocratiza, se torna hombre concreto, repite palabras de otro. (2007: 55)

Luego de la investigación de las fuentes y de las lecturas críticas que fui recorriendo a lo largo de este cuatrimestre, me encontré con que el teatro a lo largo del tiempo tuvo muchísimos cambios, pero nunca cambió su finalidad, más allá de sus modificaciones estructurales o

sociales. Su función, a través del acontecimiento convivial, consiste en poner en crisis a los espectadores.

Con respecto al teatro neuquino, puedo deducir que está atravesando una crisis producida por esta era de la digitalización, en donde es más importante criticar a través de una computadora o de un televisor. Me refiero a esto porque me encontré con muchas personas que dicen que el teatro del Alto Valle “es malo”, sin haber concurrido nunca, sin saber de lo que están hablando y refiriéndose a los teatristas como “unos vagos que no quieren trabajar”. Personalmente me desilusioné mucho, no de los teatristas sino de las personas que prejuzgan sin tener idea de los grandes sacrificios y de la importancia que tiene para una sociedad poder participar en esa experiencia. Por eso me parece muy importante, y más allá de lo académico, seguir apoyando a los trabajadores del teatro para que no pierdan su rol fundacional para una comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1996). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos (Versión de Juan D. García Bacca).

BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *CELCIT, Teatro: Teoría y práctica*, nro. 13. Buenos Aires.

HERRERAS MALDONADO, Enrique (2008). “La aportación de la tragedia griega a la educación democrática”, en Universidad de Valencia, versión digital.

KRIÚKOVA, Helena (1917). “Historia del traje escénico: grecia”, versión digital.

PAVLOVSKY, Eduardo y Hernán KESSELMAN (2007). *Espacios y creatividad*. Buenos Aires: Galerna.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Más datos en (www.laguiadelvalle.com.ar).

³ Conrado Excelso Villegas Lemus fue un general de artillería y caballería argentino que acompañó al general Julio Argentino Roca en la “Conquista del Desierto”.

⁴ Más datos en <http://blogteatro.blogspot.com.ar/2011/06/fabio-golpe-tan-brutas.html#.UbtNv9gp6ho>.

EL RITUAL DE SACRIFICIO EN *TAN BRUTAS*

Malena Pallero¹

La obra teatral elegida es *Tan brutas* del elenco Medibacha, una obra de Fabio Golpe. Actúan: Julieta Cabanes (Susana), Gabriela Camino (Raquel), Ruth Díaz (Nora). Dirección: Cecilia Arcucci/Valeria Fernández.

La propuesta escénica fue llevada a cabo todos los sábados de mayo a las 21:30 hs. en La Conrado Centro Cultural, ubicada en Yrigoyen 138 de Neuquén capital². Este ámbito teatral consta de dos salas. La sala I tiene dos entradas en sus laterales. Una vez que se ingresa por alguna de ellas se puede observar, en el escenario, como escenografía, tres biombos móviles en el centro, en una esquina un recipiente para la basura y en el techo un portalámparas con un foco. Las gradas o butacas se encuentran subiendo escalones enfrentados al escenario, o como lo describe Gastón Breyer:

AMBITO EN T: el frente de escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala, es el teatro tradicional que conocemos bien.

El público se ubica en filas de butacas paralelas a la boca de la escena y encara frontalmente el espectáculo. (1968: 48)

Una vez ubicados en las butacas, nos llama la atención la música de fondo -la cual comprenderemos después- que también es parte de la obra³. Se apagan las luces. Al inicio, aparecen tres actrices cubiertas por pilotos amarillos (los que se utilizan para la lluvia) y cada una lleva dos bolsas de residuos en las manos que tiran en un basurero. Nos hacen cómplices ya que, mirando al público, hacen una señal con el dedo, lo cual significa silencio y se apaga la luz. Primera intriga.

Luego hay una escena aparentemente de la vida diaria de un ama de casa en el *living*, llamada Nora, con partes de su cuerpo de tamaño muy exagerado. Ella aparece con una mesita con ruedas, sobre la cual trae dos banquitos de madera plegables. Suena un timbre, aparece otro personaje, hay ruidos de truenos y lluvia de fondo. Llega una amiga, llamada Susana: las partes de su cuerpo también son desproporcionados. Ambas usan vestidos de la década de los '70/80, al igual que sus peinados. Las dos amigas toman el té en un juego de porcelana: son tres tacitas, la azucarera y la tetera con un saquito de té dentro. Nora se va atrás de los biombos, que simulan la cocina de la casa. Hay un juego de luces cuando

se enciende la pava eléctrica -la enciende atrás del biombo, nosotros no vemos nada. La intensidad de la lamparita baja.

Una de ellas trae un platito con scones, charlan y comen. Esto es un poco grotesco⁴ y hasta vulgar porque hablan con la boca llena y tragan sin parar. Tienen una charla algo intrigante, dan a entender que van a matar a alguien y que no es la primera vez. Pero notamos que Nora tiene un problema de lucidez ya que juega con un muñeco como si fuese un bebé, mientras tanto se oyen golpes de fondo. Quieren matar a esa persona que tienen encerrada, pero el ritual no puede empezar si no están las tres, porque Raquel tiene que estar presente para explicar el por qué de esa muerte. Mientras tanto siguen los golpes y gritos de fondo.

Suena el timbre. Hay complicidad entre las dos. Guardan todo para disimular que habían empezado su reunión antes de que llegara Raquel. Se oyen fuertes truenos, ruido de tormenta de fondo y se apaga la luz.

Aparece el tercer personaje, viene en sillas de ruedas, con un muñeco en forma de hombre tamaño real, y dice, con cierto tono de enojo, que ese es el motivo de su tardanza: ningún taxi la quiso llevar con esa cosa. Raquel exagera en su modo de expresarse, Susi dice que es budista y que es un alma limpia, que está bien por dentro, etc.

Se reanuda la reunión. Ahora las tres amigas brindan con té y cuentan que han asesinado a sus maridos, solo falta el de Raquel. Entonces se da a entender que el marido de esta está encerrado en una habitación. Se siguen escuchando ruidos de fondo.

Una vez ya reunidas las tres, dicen:

NORA: Como todos los hombres... no saben reconocer la felicidad.

SUSANA: Si... tal cual. Así están... terminan encerrados en una pieza... esperando el veredicto de tres mujeres que ellos consideran brutas.

RAQUEL: Brutas y arrastradas.

NORA: Brutas, arrastradas y pelotudas.

(Guión de C. Arcucci)

En ese momento hay risas de las tres mientras brindan con las tacitas de té.

En esta parte de la propuesta escénica es imposible no hacer referencia a los orígenes del teatro, en lo que respecta a la fiesta y el rito. Como lo define Silvia Carreras, tomando a René Girard:

(...) Existe entonces, para Girard, en el rito del sacrificio un desplazamiento de una violencia social constitutiva sobre el “chivo expiatorio”. Y este desplazamiento supone una organización en un

ritual -la lógica de la fiesta- donde está en juego la articulación entre lo sagrado y lo profano.

En la fiesta hay una inversión de las categorías elementales de la vida cotidiana que implica una alteración radical acotada del espacio y el tiempo, de las jerarquías sociales y del poder, que tiene la función de ser una válvula de escape.

Otra característica fundamental es el exceso, el desorden, el caos y su celebración, denominada por Bataille “lógica del gasto” o del “derroche”. (2003: 95)

Dicha “lógica del derroche” también es muy evidente en las próximas escenas en las cuales, nuevamente, Nora se va atrás del biombo y hace sonar la pava eléctrica. Nosotros escuchamos el sonido y vemos cómo se baja la luz. Se da inicio al ritual. Nora dice: “Vamos a empezar” mientras trae en sus manos un pote de dulce de leche y tres cucharas. Hay golpes de fondo. Trae una bandejita con rollitos de fiambre, luego *chizitos*, después magdalenas: una para cada una. Raquel exagera su forma de comer, no quiere perder ni una miguita. Aquí podemos observar cómo esas exageraciones y exceso de comida son parte esencial de la fiesta.

Comienza el ritual, le piden a Raquel que se cambie de ropa, ya que la que tiene no es apropiada para la ceremonia. Guardan la bandeja, la tetera y azucarera del té pero dejan las tacitas. Susana trae la ropa y le pone una especie de vestido blanco a Raquel y otro a la silla de ruedas ya que debe vestirse para la ocasión como una especie de *sacer* (sacerdote guía del ritual) dado que es la encargada de llevar a cabo el sacrificio. Y el ritual consiste en ponerle ropa al muñeco, que fue del marido que ya no quiere ver más, y por cada prenda que se le pone se le dice una verdad que se le ocultó para mantener el matrimonio. Esta es una forma de convertirlo en “chivo expiatorio” para justificar su sacrificio. Pero aclaran que lo hacen con un muñeco porque si lo hicieran con él las terminaría matando a todas.

Al dar comienzo a la ceremonia se escucha de fondo una música. Nora y Susana se sientan a tomar el té como simples espectadoras de lo que sucederá, mientras Raquel se levanta de la silla de ruedas y lleva a cabo el ritual. Le coloca una corbata al muñeco, lo sienta en la silla que ella antes ocupaba, luego le pone un par de lentes y realiza una danza mientras le canta sus verdades. Entre las varias cosas que le grita, le confiesa que le fue infiel con el marido de Nora, lo que desencadenará la rabia de esta amiga. Luego cuenta que también le fue infiel con el marido

de Susana. Entonces baja un poco la iluminación y se da por finalizado esta parte del ritual.

Después se llevará a cabo el sacrificio. Se retira la bandeja con las cosas del té. Queda el escenario solo con Raquel y el muñeco. Bajan las luces y se escucha la música de fondo⁵. Comienza una especie de coreografía con cada actriz y el muñeco en escena. Danzan, lo golpean, hasta que al final simulan romperle el cuello. Se oye un trueno y se apaga la luz.

Una vez que se vuelve a iluminar todo, llega un mensajito del amigo imaginario de Milton -así le puso de nombre Nora a su supuesto hijo- y luego de tirar varias palabras, la voz del fondo le grita “gorda fofa”. Inicia la música y desaparecen de escena las tres mujeres.

En el momento de la muerte, aparecen de a una, primero se ponen el delantal, luego los guantes. Una vez que se los han puesto las tres, aparecen juntas en escena (truenos de fondo), se van las tres atrás de los biombos, se enciende y se apaga la luz, se escuchan fuertes gritos de fondo, de un hombre que grita, y el sonido de una sierra. Aparece Raquel con los guantes llenos de sangre, luego sus dos amigas. Nora y Susana se colocan el vestido blanco y comienzan a cantar las verdades que dijo Raquel. Se da otra vez el mismo paso del ritual ante el próximo sacrificio, por su parte Raquel mira desde un costado mientras come una presa de pollo.

Este ritual de sacrificio será el que reestablezca el orden:

Es decir que, gracias a la víctima inmolada, producto de un desplazamiento que pone fin a la crisis, se mantiene el orden y se posibilita la paz. (Carreras, 2003: 103)

Además, tomando la relación que hace María del Carmen Gómez de la Bandera entre el teatro y el espacio ritual:

Los rituales se crean a partir de hábitos y movimientos particulares como son la música, el canto, el gesto. Es decir, una serie de sistemas “sígnicos” no “prácticos” que se combinan en un tiempo y un espacio determinados. (2002: 180)

Podemos ver cómo en un espacio teatral se ve representado un ritual, el cual consta de un *sacer*, en este caso representado por el personaje de Raquel, la cual debe vestirse apropiadamente para la ocasión, y realiza una serie de actos: primero vestirse, luego vestir al

muñeco, el cual representa a la víctima, ya que en este caso no podemos hablar de “chivo expiatorio” sino más bien de “víctima propiciatoria”, puesto que no hay ningún miasma, por lo tanto ninguna purificación de la sociedad. De modo que el ritual que se lleva a cabo no conduce a la paz del grupo de amigas, sino más bien a la potenciación de la violencia.

Para concluir, podemos advertir una clara relación con los procedimientos compositivos de una tragedia griega de la antigüedad, *La Orestíada* de Esquilo (s. V a. C.). En la primera obra de la trilogía también ocurre el asesinato del marido, Agamenón, en manos de su mujer, Clitemnestra, de una forma muy poco decorosa, y a través de engaños. Dicha muerte sucede en la retroescena o *skené*, al igual que en *Tan brutas*. No vemos cómo lo matan, esto sucede detrás de los biombos aunque escuchamos los gritos de un hombre, el ruido del cuchillo eléctrico y cómo las tres amigas gritan cuando lo están agarrando y cortando en pedacitos. Es decir, que además de la presencia del sacrificador, el *sacer*, también se encuentran sus fieles, cómplices del acto sacrificial, en este caso Nora y Susana que ayudan a llevar a cabo el ritual. Y, en cierta forma, nosotros como espectadores también podemos identificarnos con lo que están haciendo, si acaso nuestro distanciamiento no nos convierte en críticos del hecho representado.

En conclusión, podemos advertir cómo, a partir de un motivo cotidiano como una simple reunión de amigas, surge un hecho teatral. Y en cuanto a la relación expectatorial podemos advertir que, al tener la oportunidad de poder ver la obra más de una vez, rescatamos la importancia de la ubicación como espectadores. Pues, al estar sentados más alejados del escenario se puede focalizar en las cosas más espectaculares o exageradas como el vestuario y los cuerpos, o dejarse invadir por la música, etc. Pero en una segunda apreciación y ubicados en primera fila, cambia la perspectiva de la mirada. Aparecen los detalles desde lo grotesco de comer sin parar, mezclando en cantidad texturas y diversos sabores, hasta la apreciación de cada paso del ritual: los gestos y movimientos, la importancia de la danza y hasta la coreografía que realizan. Y, en definitiva, por más que sean las mismas actrices y representen el mismo hecho, nada es lo mismo, ni siquiera nosotros somos los mismos. Cuando nos vamos a casa salimos diferentes a como entramos.

BIBLIOGRAFIA

BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CARRERAS, Silvia (2003). “Celebración: Lógica de la fiesta, poder y desenfreno”, (en “Violencia y sacrificio en las antiguas sociedades religiosas). *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Universidad Autónoma de México, versión digital.

GÓMEZ DE LA BANDERA, María del Carmen (2002) “El teatro y el espacio ritual. Su relación con otras formas de espectáculo”, (en “Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos”). Madrid: Universidad Complutense. Tesis doctoral, versión digital.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Más datos en <http://www.comunidadargentina.org.ar/13031/28649/Noticias/centro-cultural-la-conrado.aspx>.

³ *Laberinto* de Sonia López (en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1685385>):

Voy envuelta entre las sombras
de esta gruta,
de esta gruta que es mi vida,
con tu ausencia has formado
un laberinto del que no puedo salir
si regresas con la luz de tu mirada
yo me sentiré salvada
mas te llamo y mis palabras son cortadas
por el eco y es que no quieres venir
te llamo,
solo el eco me responde
por toda contestación, te busco
en el negro laberinto
que me pinta la obsesión,
te grito,
la esperanza va muriendo dentro de mi corazón,
te llamo,
te grito,
y solo encuentro en el eco
respuesta para mi dolor.

⁴ “Para Mijaíl Bajtin los procedimientos del grotesco consisten en la creación de □ matrices características y monstruosas de objetos y fenómenos en un contexto bastante ordinario sin ser completamente incompatibles’. El grotesco ha sido definido también como una desfiguración de la norma, una unión de objetos incompatibles tanto en su naturaleza como en la experiencia cotidiana del receptor. Con la concepción del grotesco como una caricatura de reproducción de la realidad deforme, fea y exagerada, el grotesco cambia completamente la percepción según la cual el arte debía ser la reproducción de la belleza”. Más datos en <http://genero-grotesco.blogspot.com.ar/>.

⁵ *Castigo* de Sonia López (en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1685385>):

Como me mirabas
creía que eras mío,
como me besabas
a nada temía.
Para tu ternura,
la gloria pedía.
Y por tus caricias,
tu Dios me creía.
Hoy por tus maldades,
me arrastro y me humillo.
Por tus falsedades,
serás mi enemigo.
Porque ten en cuenta,
que yo te maldigo y al cielo
le pido solo tu castigo...
Castigo,
por seguir llorando conmigo,
castigo
por tenerme en el olvido,
por jugar con mi cariño,
por burlarme como un niño,
por querer verme sufrir,
de pena te has de morir.
Castigo,
por seguir llorando conmigo,
castigo
por tenerme en el olvido,
por jugar con mi cariño,
por burlarme como un niño,
por querer verme sufrir,
de pena te has de morir.

EL TEATRO

Desde las palabras a los cimientos

Karen Madsen Béjares¹

Tan brutas

Ficha técnica

Autor: Golpe, Fabio²

Dirección: Arcucci, Cecilia - Fernández, Valeria

Actrices: Cabanes, Julieta. Camino, Gabriela. Díaz, Ruth

Elenco: Medibacha³

Operación de sonido y luces: Valeria Fernández

Puesta en escena y vestuario: Elenco Medibacha y A Ojo (Ropa de Diseño)

Fotografía/Video: Virginia Páez//Abrojo Postal Fotografías

Video a cámara fija: Andrés Barda Sarda

Diseño gráfico: Elenco Medibacha y Taller Gráfico Sur Mestizo

Diseño escenoplástico: Elenco Medibacha

Realización escenográfica: Andrés y Julieta Cabanes

Posticería/Prótesis: Tabbush, Julieta

Entrada: \$ 40,00 y \$ 50,00 - Sábado - 21:30 hs - Hasta el 28/05/2013

Información sobre la obra

Tan brutas es una “comedia negra” que muestra con gran ironía el mundo femenino y su cansancio respecto del matrimonio. En ella se muestran designios de temas tabú, especialmente la muerte, abordados de manera humorística. Aparecen el absurdo del mundo y la omnipotencia de la muerte como sus principales ejes temáticos. El objetivo es criticar a la sociedad, las costumbres y las tradiciones sociales.

La obra está protagonizada por tres personajes femeninos: Susana, Nora y Raquel (Cabanes Julieta, Díaz Ruth y Camino Gabriela) que se juntan a tomar el té en una noche tormentosa y mantienen un secreto que se devela a medida que la obra avanza. Ellas llevan adelante el macabro plan de matar a sus maridos debido a su disconformidad con ellos. Sin embargo a lo largo de la dramatización una de ellas (Raquel) confiesa, antes de matar a su esposo, que ha mantenido un *afér* con los maridos de sus amigas, lo cual lleva a que Nora y Susana, ya hacia el final de la obra y luego de haber matado al esposo de Raquel, la asesinen y arrojen su

cuerpo al mismo cesto de basura donde habían dejado los otros cuerpos. El final trágico de Raquel y la pérdida de la creencia de que sus maridos les eran fieles por parte de Nora y Susana, responden al hecho de que, como en la comedia negra, los personajes siempre sufren un final trágico que por lo general termina con la muerte (asesinato o suicidio) o muerte simbólica (pérdida de algo importante para el protagonista). Dicho final evidencia, además, el hecho de que los personajes enfrentan los conflictos de manera diferente, con conductas fuera de lo aceptable.

En esta obra los conflictos demuestran una disfunción que funciona como burla a instituciones como la familia o la religión -tal como sucede en la comedia negra- dado que las tres mujeres rompen con el núcleo familiar e ironizan con el agua bendita, al decir que esta se vence luego de un año y por lo tanto aluden a que están, según sus palabras, “medias protegidas”.

Un hecho a destacar es que la obra empieza con las tres amigas arrojando dos cuerpos a la basura (el del marido de Nora y el de Susana) y concluye de la misma manera con la salvedad de que al final arrojan a la basura los cuerpos del marido de Raquel y el de la propia Raquel. De modo que lo que cierra la obra es el hecho de que vuelven a salir con las bolsas de residuos, como en la primera escena. Este cierre le otorga al diseño de la obra, una estructura circular.

Brutas surgió, en sus inicios, como parte de mi necesidad de explorar el mundo femenino desde su costado más lúdico: amigas que se juntan a tomar el té, que ritualizan lo cotidiano, que arman palabras cruzadas, que comparten lo más íntimo. Pero ¿qué más puede encerrar el juego? ¿Qué otro secreto macabro puede esconder el ritual?

Estas tres mujeres, que están dispuestas a jugar como niñas, también son capaces de matar. Es así como la inocencia del juego se destruye y lo que queda son sus esquirlas más oscuras.

Quise proponer con *Tan brutas*, desde el inicio, un absurdo posible: las amigas toman el té, pero no como fin en sí mismo sino para acompañar el asesinato del último marido que queda vivo. Así despliego la teatralidad extrema desde la dramaturgia y esta, a su vez, es reforzada desde el trabajo actoral. *Tan brutas* es mi intento de retomar “lo teatral” en su máxima expresión, despegándome del naturalismo cotidiano, desentrañar el hecho teatral como experiencia única e irreplicable. (Fabio Golpe, 15/04/2011)⁴

Ahora bien, investigando sobre la obra, nos encontramos con que la misma ya había sido llevada a escena en el año 2011⁵ en el teatro El Fino⁶. En esta propuesta escénica, la trama no presenta variaciones. La escenografía es constituida por los mismos elementos que se manifiestan en el texto literario (el juego de té), aunque presenta ciertas variaciones añadidas según el diseño del equipo, como lo son: dos grandes ventanales, un sillón de dos cuerpos y otro de un cuerpo -ambos de madera y con un diseño antiguo-, una mesita ratona y una lámpara de pie, lo cual en conjunto conforman el *living* de la casa de Nora⁷.

Una variante notable es que, en el *trailer* publicitario del hecho teatral puesto en Buenos Aires, se muestra a tres mujeres con vestidos de colores estridentes mientras van llegando a un cementerio, donde visitan diversas tumbas, luego se sientan frente a una de ellas y toman el té mientras conversan⁸. Por otra parte, en la versión escénica en la ciudad de Neuquén, la obra no se difunde a través de un *trailer* sino que es publicitada por medio de afiches y folletos, en los cuales se observa un primer plano de una de las amigas (Susana) y las otras dos (Nora y Raquel) se sitúan en los laterales con un *scen* en sus bocas⁹.

Pero esas no son las únicas variantes dado que, en una entrevista realizada al elenco de *Tan brutas* de Neuquén, pudimos darnos cuenta de cómo hicieron de la obra de Fabio Golpe algo propio. Al respecto, una de las directoras, expresa:

Si se lee la obra original escrita por Fabio Golpe y se ve nuestra versión, se puede advertir que esta es otra obra. Lo cual tiene que ver con mi parte del trabajo, que es la readaptación de la obra a la idea del grupo. Por ejemplo, aquí aparecen acciones como comer en grandes cantidades, que en la original solo se remite a tomar el té y comer un par de *scones*. En sí, a la obra la cambié toda, dejando la estructura y las ideas principales, lo cual se debió a que las chicas, que venían de trabajar en una obra llamada *Lengua madre sobre fondo blanco*, en donde se mostraban tal cual son -flacas, con sus voces, y era otro género más tranquilo- querían buscar algo que sea un desafío, un cambio total en sus personajes. (...) Además la obra original termina de otra manera, totalmente diferente a la nuestra, y además en la original se daba el hecho de que en los tres primeros renglones ya sabías todo. Entonces nosotros pensamos que si no se mantiene el suspenso, la duda, hasta el final, el público se aburre, por lo que también hemos modificado eso. (Cecilia Arcucci, 28/05/2013)

En la entrevista surgió el proceso que las llevó a encontrarse con la obra de Fabio Golpe, lo cual se produjo luego de mucho tiempo de pre-producción del elenco Medibacha. Con el transcurrir del tiempo y debido a la necesidad de contextualizar todo el material producido, se pusieron en contacto con F. Golpe a través de Valeria Fernández. Y él les envió entre otras obras, *Tan brutas*:

Le preguntamos si tenía obras para tres mujeres y nos mandó dos, entre las que estaba *Tan brutas* en donde el argumento era lo que nosotras habíamos pensado y bueno era esa, no había otra opción. Entonces todo eso que nosotras trabajamos en ese año de producción lo trajimos a *Tan brutas* y eso simplificó mucho el proceso, y se le incorporó mucho de los ensayos: los biombos, las coreografías. Fue muy gratificante darse cuenta de dónde iba cada cosa. (Ruth Díaz, 28/05/2013)

Antes de llevarla a escena, la etapa de producción implicó muchos cambios y adaptaciones del texto literario para que se complementara con la idea y las expectativas del grupo de trabajo:

Cuando releímos la obra nos dimos cuenta de que la obra original de Fabio no se sostenía por sí sola, porque revelaba todo al principio, porque tomaba para muchos lados diferentes, por eso tuvimos que hacerle muchas adaptaciones, porque el texto original se respetó hasta la mitad. Todo el resto fue propiedad nuestra principalmente para poder darle una coherencia. La idea no era reproducir la obra original y que al leerla se vea lo que se muestra en escena, sino que se viera algo distinto. En la obra original la muerte de Raquel se insinúa pero no se entiende muy bien. (Valeria Fernández, 28/05/2013)

Pero la versión escénica de *Tan brutas* no cambió solamente en relación con el texto literario, sino también en su proceso escénico, es decir, la obra ya había sido estrenada en Neuquén en el 2012 y desde ese momento hasta su versión en La Conrado Centro Cultural, se fueron dando cambios, tal como lo manifiesta Valeria Fernández, una de las directoras:

Cuando estrenamos la obra en la otra sala, el año pasado, teníamos solo cuatro tachos de iluminación (reflectores de luz), y yo tenía el capricho de que los sonidos fueran en vivo por eso teníamos una tela y entonces compartíamos las tareas con el "Pato" [Patricio Matamala], ya que yo controlaba las luces, salía corriendo a golpear en el escenario como si fuera la puerta, hacía las voces detrás de

escena y después volvía corriendo a poner el otro *track* que seguía.
(Valeria Fernández, 28/05/2013)

A lo cual Patricio, el técnico, añade:

Todo esto influye según el espacio que uno tenga. Y saber qué tacho poner, cómo enfocar la iluminación es aprender a resolver los faltantes y los obstáculos que el propio espacio te pone. El armado de la obra desde la escenografía y la música es todo un proceso, en donde la obra se transforma (se agregan telones, biombos, luces). Todo eso acompaña a su par porque una luz sin un actor no es lo mismo. Y eso también hace a la confianza en el equipo. (Patricio Matamala, 28/05/2013)

El espacio escenográfico

Esta versión escénica se expone en la sala I de La Conrado Centro Cultural, en la ciudad de Neuquén (Yrigoyen 138). Esta tradicional sala consta de un *hall* central donde hay un sector con asientos para esperar y las carteleras que exhiben las obras en función, y ya hacia el fondo nos encontramos con el escritorio donde se venden las entradas. También posee vestuarios y dos salas de espectáculos. La sala I tiene dos entradas en sus laterales, sus paredes están recubiertas con grandes y densos telones oscuros que ayudan a optimizar la acústica y a crear el clima escénico

Breyer hace alusión al ámbito teatral, que es el espacio donde se da la relación dialógica entre el actor y el espectador. De hecho el acontecimiento está dado por la relación entre la escena y la platea.

En esta sala (La Conrado) tenemos la escena, un proscenio y luego el espectador, lo que da un espacio para que lo que se perciba en escena se entienda y lo que no se vea pueda imaginarse, pero nos ha pasado que en otras salas tenemos el escenario pegado al público, entonces había veces en que el espectador se corría porque pensaba que lo íbamos a chocar o cuando escupen la comida, también se corría. (Ruth Díaz, 28/05/2013)

De hecho en *Tan brutas*, las actrices mimetizadas con su rol interactúan con el público mediante gestos y diálogos que reproducen, mirándolo pero sin exigir una respuesta.

En cuanto a esto Mauricio Brioso Sánchez manifiesta que en los argumentos y los textos de la comedia, el autor introduce nutridos elementos que establecen una estrecha relación con el público. Los espectadores aparecen así contagiados por la ideología reflejada en la obra, comprometidos con ella o formando parte del bando hostil. De esta manera el personaje puede, en cualquier momento, aludir de modo indirecto a los espectadores.

Respecto del ámbito de La Conrado, sus directivos expresan: Creemos que es necesario construir la actividad de La Conrado Centro Cultural como un punto de referencia y foro de concertación entre la sociedad y los artistas -los artistas y la sociedad. En ese sentido, los músicos, los realizadores audiovisuales, los teatristas, los plásticos, transitan con La Conrado una etapa plena de acciones conjuntas desde la diversidad cultural e ideológica. (Directivos de La Conrado, 22/07/2011)¹⁰

En *Tan brutas* toda la trama se encuentra acompañada por efectos de sonido e iluminación que complementan las sensaciones que se expresan desde el diálogo, dando gran consistencia al suspenso y a la ironía como efecto de la escena.

Respecto del tema Valeria Fernández -una de las directoras- expresa:

Acá la luz y los sonidos son protagonistas y ayudan a entender muchas cosas, y por ahí en otras obras eso no pasa. La luz marca climas e ilumina la escena, pero acá también marca la presencia de la tormenta, que baja la carga de tensión. Son acciones que interfieren en la acción de los personajes, como el sonido de los truenos y la música. (Valeria Fernández, 28/05/2013)

La música representó también un reto, ya que debe expresar lo que la obra intenta dramatizar y debe acompañar las acciones que en ella se representan.

Al principio estábamos buscando música oriental, por el origen del té, después empezamos a escuchar tango, y de repente estábamos escuchando *Fumando espero*, pero en la música no dábamos con las letras porque no expresaban lo que nosotros necesitamos. Entonces empezamos a buscar boleros, y comenzó una búsqueda en *Youtube* hasta que encontramos a Sonia López¹¹ que es la que canta algunos de los temas de la obra ya que sus temas narraban todo lo que queríamos contar en la obra, también surgió Omara¹² que canta el

tema del inicio. En el medio encontramos además un video en blanco y negro del grupo La Rosa que es la cortina de fondo del inicio y del final, titulado *La mujer de mala conciencia*. (Ruth Díaz, 28/05/2013)

La escena consta de escasos objetos: tres biombos móviles que hacen de fondo y que, por medio de la interpretación, crean la ilusión de que detrás de ellos existen más habitaciones (la cocina, el dormitorio, el baño, etc.). También hay una mesa y dos banquitos que comprenden el *living* de la casa en donde se desarrolla gran parte de la acción, y una pequeña lámpara que cuelga sobre la mesita de té, un muñeco que representa la figura del hombre, el cesto de basura, la silla de ruedas de Raquel, la bandeja de *scones* y el juego de té.

A lo largo del desarrollo escénico los personajes mantienen sus vestuarios, que levemente cambian en tres oportunidades: una, cuando se colocan unos velos durante la canción que entonan antes de efectuar cada uno de los asesinatos; otra, cuando, también antes de matar, se colocan el delantal y los guantes de goma; finalmente, cuando se colocan el piloto por encima de sus vestimentas, antes de arrojar los cuerpos de sus víctimas.

Respecto del tiempo, podemos decir que es un elemento que no está definido completamente:

El tiempo en que se quería que estuvieran situados los acontecimientos fue algo que podríamos haber hecho, aunque justamente es una obra que prácticamente por el vestuario y la música puede situarse en los años '70 y '80, pero tampoco es un referente de la época. Se sabe que no es en la "era de la tecnología" pero tampoco es que quisimos definirlo en un tiempo. (Cecilia Arcucci, 28/05/2013)

En la obra se ven numerosas exageraciones, como el consumo de comida, el aumento de ciertas partes del cuerpo femenino (busto, estómago, trasero). Lo cual alude a un rasgo propio de la comedia, dado que, tal como señala Aristóteles, consiste en una imitación de la humanidad peor de lo que es, especialmente en lo referente a una clase de faltas, lo ridículo en particular, que es una especie de lo feo. De esta manera lo ridículo puede ser definido como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros. En el caso de *Tan brutas*, la gordura y exageración en la ingesta de comida inducen a la risa y constituyen una imagen distorsionada, que no causa dolor.

Sobre el tema una de sus directoras expresa:

Esto de ser gordas no es en el sentido de la burla hacia la gordura, sino en el de reprimir cosas del hacer o del decir con sus parejas, cosas afectivas, y suplirlo con la comida. (Cecilia Arcucci, 28/05/2013)

Otro de los detalles que puede advertirse, y que crea intriga, es el hecho de que Susana da cuenta en reiteradas ocasiones de un sueño que tuvo la noche anterior y que se presenta como una suerte de sueño premonitorio. Este viene a la mente de Susana cada vez que algún acontecimiento o diálogo se lo trae a la memoria.

Otro elemento frecuente son unas breves cartas que entre sus líneas contienen pistas y que, al parecer, las envía un amiguito del “pequeño hijo” de Nora (Milton) que en realidad es un amigo imaginario. Este hecho, juntamente con la intercalada interrupción en las conversaciones de las tres amigas, provocadas por el pequeño Milton -que en realidad es un muñeco al cual Nora arrulla y trata como si fuese un bebé- denota que ella posee un problema de lucidez.

Todos estos procedimientos y temáticas se relacionan con el absurdo en el sentido de que no se les encuentra una justificación concreta dentro de la trama:

Lo de las cartitas y el sueño de Susana son recursos que en el absurdo comienzan con Ionesco, que resultan datos disparatados que no tienen ningún tipo de justificación y que realmente despistan cualquier tipo de orientación y apuntan a romper con la estructura de la lógica. Ya es un absurdo el hecho de que alguien tiene un hijo oso y que además cree que es un amigo de este el que le escribe cartas, es una desopilación y no se puede explicar. Siempre queda una duda dando vueltas. (Cecilia Arcucci, 28/05/2013)

El teatro del absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas y cuestiona la sociedad y al hombre. La incoherencia, el disparate y lo ilógico son también rasgos muy representativos de este. En las obras que siguen esta corriente, el decorado y la escenografía -al igual que los objetos y los accesorios utilizados- juegan un papel muy importante, en contraste con el contenido de las mismas. Lo interesante del teatro del absurdo es que no da las respuestas que esperamos, sino que nos deja la interpretación y el análisis de cada una de sus obras. Todo lo cual vemos representado en *Tan brutas*, a través de sus diversas escenas.

Al dialogar con el elenco se hace posible dar cuenta de que las cartas “enviadas” por el amiguito de Milton se encuentran relacionadas con la temática de la gordura. Tal como lo expresa C. Arcucci, las cartas -como por ejemplo el último de los mensajitos que termina en “gorda fofa”- aluden a la gula o angustia que representan la soledad, la inquietud que ellas suplen comiendo.

Otro elemento que vemos surgir entre los diálogos de *Tan brutas* es el de la voz interior, cuando el espectador oye que un personaje habla o emite algún sonido pero no lo puede ver dado que lo hace desde la retroescena. Por ejemplo cuando habla o se queja el marido de Raquel, quien permanece cautivo en una de las habitaciones de la casa de Nora, pero jamás es visto por el espectador.

Además puede observarse cómo antes de cada uno de los asesinatos, los personajes entonan una especie de canción en la que cuentan lo que ha hecho la persona que se convertirá en víctima del ritual de sacrificio, lo que puede interpretarse como un paso previo al crimen. Sin embargo, en opinión de las actrices, no hubo la intención de que las confesiones estuvieran unidas a las muertes:

La intención nunca fue que los rituales tuvieran algo que ver con la muerte, sino todo lo contrario, se trataba de un ritual descontextualizado. Por eso suena la música como de novela, toman el té relajadamente. La idea era no dar datos que estuvieran relacionados directamente con la muerte. Eso tiene que ver con la elección de la música, el que sea algo totalmente jocoso antes de matarlo, es decir que no tuviera nada que ver hasta el momento en que llega la escena. (Gabriela Camino, 28/05/2013)

Cabe señalar que los asesinatos suceden detrás de los biombos, lo que hace posible la mención del hecho de que el éxtasis de la mirada, que es el teatro, tiene su origen en cierta prohibición de ver el acto de la muerte. Distinto es el caso cuando Aristóteles en su *Poética* afirma que si hay seres cuyo aspecto real nos molesta, sin embargo nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, la figura de animales repugnantes o de cadáveres. Pero, en el teatro griego antiguo, las escenas de violencia física: los asesinatos, las mutilaciones, los suicidios, las heridas, en general ocurren fuera de escena. Llegan al espectador a través del relato de un testigo presencial, el mensajero.

En *Tan brutas* el espectador puede deducir que las muertes fueron llevadas a cabo tras los gritos emitidos por las víctimas y el incesante sonido del cuchillo eléctrico, además de que en el primer asesinato las mujeres aparecen con los guantes de goma ensangrentados, como si hubiesen salido de un quirófano. Ya en el segundo crimen, el espectador se percata de la muerte de Raquel -además de percibir los sonidos ya mencionados- cuando las dos amigas colocan su silla de ruedas junto a los cadáveres en el cesto de basura.

Tan brutas entremezcla suspenso y humor, logrando producir entretenimiento e intriga en sus espectadores.

Una obra que tiene algo de bizarro y en realidad es todo una locura - digamos- que a su vez tiene un trasfondo trágico porque se dan emociones del alma como el egoísmo, los celos, la angustia, el llanto, la risa, entre otras que, diciéndolo de otro modo, son las miserias humanas y que son mostradas por estas tres mujeres en escena. Y no resulta un acto feminista porque una de ellas engaña al marido con los maridos de sus dos amigas. (Cecilia Arcucci, 28/05/2013)

La relación expectatorial

Ahora bien, desde nuestra experiencia podemos decir que nos resultó muy ameno ir por primera vez a una sala teatral de Neuquén (04/05/2013). Si bien fue notoria la escasa presencia de público joven, tal vez se debía al estilo de obra o porque ya había sido exhibida con anterioridad, o por la poca relevancia que se le da al teatro en consideración a otros eventos (musicales, cinematográficos, etc.).

Al indagar en *Internet* dimos con un comentario de los/as espectadoras luego de la función en Buenos Aires:

La mirada femenina, aquí expuesta, logró arrancarme alguna sonrisa, en aquellas situaciones en las que el dramaturgo dejó deliberadamente un espacio en el que la situación le ganó al texto. Con actuaciones correctas, esta obra propone que nos riamos de la cotidianeidad de estas mujeres a las que la vida no les ha regalado nada. Mujeres que transitan, que viven historias con hombres que no las comprenden y las limitan. Nada nuevo en la temática, pero sí una propuesta diferente para contarla. (María Riquelme)¹³

Ya en una segunda asistencia al acontecimiento teatral en Neuquén (28/05/2013) pudimos ver un público más joven y más expresivo

que el de la primera función, un público que se dejó llevar con cada escena y fue envuelto en ese compendio de efectos de sonido e iluminación que en conjunto, con la complicidad de las actrices, conforman la propuesta escénica.

Al finalizar esta última función tuvimos la oportunidad de entrevistar a algunas de las espectadoras, que nos expresaron lo siguiente:

Por primera vez vengo a ver una obra de teatro y la verdad es que me gustó mucho, pude sentarme, disfrutarla y estar atenta a todo, reírme. Lo que uno se lleva al final es muy bueno. Yo soy más del cine, y venir y ver la obra y que me atrape con lo que pasa es algo diferente para mí y me gustó mucho. (Romina Madsen Béjares, 28/05/2013)

Una segunda espectadora nos expresó:

La obra me pareció muy buena, entretenida. La musicalización fue lo primero que me gustó, ya que eran temas que nunca había escuchado y se acomodaban muy bien a la obra, es decir que en los momentos en que no había diálogo, el tema musical lo decía todo.

Por otro lado, la fui a ver dos veces y las dos veces la disfruté y descubrí cosas nuevas. La primera vez, al estar ubicada más alejada del escenario, había cosas que no entendía o lo que no veía me lo imaginaba, y la segunda vez, al sentarme en primera fila, pude apreciar mucho mejor todos los objetos y ver que toda la comida que aparecía en escena era real e inclusive pude ver que había cosas que hasta en el dialogo eran distintas de la primera vez, lo cual muestra cómo se va enriqueciendo la obra en cada presentación. (Malena Pallero, 28/05/2013)

Por otra parte, al preguntarle al elenco de Medibacha sobre lo que esperaba del público que asiste a sus obras y en especial, al de *Tan brutas*, todas acordaron en lo expresado por Valeria:

Al público le pedimos que se ría, que sea cómplice de esto porque es algo vivo y que, a diferencia del cine, aquí las actrices están viviendo, en el momento, sus reacciones. Y esto aporta a la obra, no por el hecho de porque sea de humor las risas nos sirven más, sino que también se puede acompañar con el silencio que sirve igual que una risa y nos incentiva de la misma forma. (Valeria Fernández, 28/05/2013)

Es de esta manera que podemos concluir en que *Tan brutas* es una obra que tuvo un “buen público” tal como diría Juan Carlos Gené en su libro *Veinte temas de reflexión en el teatro*, ya que pudimos observar -tal como él lo expresa en la sexta crisis- que el espectador reflexiona y juzga la función, la valora según sus satisfacciones e insatisfacciones, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes, cree comprenderlos y justificarlos o condenarlos. Aspectos, todos estos, que van surgiendo mientras se desaloja la sala y la gente se separa de ella y los actores, del escenario, para luego hacerlo de sus personajes y marcharse a casa, dejando un teatro vacío y en silencio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2009). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BARRÍA, Mauricio. “Cuerpo real y cuerpo ficticio en la tragedia antigua. Acerca del momento performático de la tragedia antigua”. *Escuela de Filosofía Universal ARCIS*, versión digital.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2003). “El público del teatro griego antiguo”. Universidad de Sevilla.
- GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión en el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica*, nro. 13, en versión digital.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Fabio Golpe nació en Buenos Aires en 1987. Actualmente cursa la carrera de Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Becado por el Instituto Nacional del Teatro, participó en el taller de dramaturgia bajo la coordinación de Lautaro Vilo. Cursó el seminario de dramaturgia dictado por Javier Daulte y entrenamiento actoral con Mariana Obersztern. También se formó en dramaturgia con Mauricio Kartun, Ricardo Halac y Patricio Abadi. Como actor se formó en la Escuela de Formación Actoral de Agustín Alezzo, Patricio Abadi y Heidi Steinhardt. Estudia el último año de la carrera de Producción y Creatividad Radiofónica en la Escuela Terciaria de Estudios Radiofónicos (Eter). Participó, con una adaptación de *Papá querido*, obra teatral de Aída Bortnik, en “Radio abierta”, ciclo de radioteatros organizado por Argentores. Más datos en <http://www.alternativateatral.com/persona98233-fabio-golpe>.

³ El Elenco Medibacha es un grupo estable de producción teatral que inicia su actividad en el 2009 en la ciudad de Neuquén. Reúne bajo este nombre a cuatro mujeres que provienen de diferentes lenguajes artísticos: actuación, puesta en escena, video, fotografía, diseño, lo que enriquece sus propuestas de investigación y producción.

Sus primeros pasos fueron de la mano de los principales referentes del teatro de las provincias de Neuquén y Chubut. Del 2006 al 2010 transitaron sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad y continúan su formación apuntando a la profesionalización de la actividad.

De manera paralela a su trabajo en el elenco, las integrantes comparten producciones artísticas con otros grupos locales, además se desempeñan como docentes en el ámbito educativo formal y no formal, y participan activamente en espacios de gestión cultural.

Lengua madre sobre fondo blanco de Mariana Obersztern fue su producción fundacional en el 2010. El segundo espectáculo: *Tan brutas* de Fabio Golpe, estrenado en el 2012. Ambas obras siguen en circulación.

Beneficiarias del subsidio que otorga el Instituto Nacional del Teatro para la producción de obra 2010/2012, por *Lengua madre sobre fondo blanco* y *Tan brutas*. Beneficiarias del subsidio a la promoción del las artes, Impulsarte, para la compra de equipamiento, otorgado por la Municipalidad de Neuquén en el 2011.

Seleccionadas en el programa de Formación de Espectadores 2011/2012, para presentarse en las localidades de Chos Malal y Cutral-Có de la provincia de Neuquén. Julieta Cabanes, actriz del elenco, ha sido galardona en los premios Teatro del Mundo 2012, que promueve el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la UBA, a la mejor actuación dentro de la región patagónica, junto a compañeras de San Carlos de Bariloche y Luis Beltrán (Río Negro), por su papel en la obra *Tan brutas*.

Seleccionadas por el programa Salas en Red Río Negro/Neuquén que promueve el INT edición 2012, con la obra *Lengua madre sobre fondo blanco*, dando funciones en nuestra ciudad, y en El Bolsón y Bariloche de la provincia de Río Negro.

Disertantes en la mesa de Dirección escénica y proceso creativo de *Lengua madre sobre fondo blanco* y *Tan brutas*, en las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén (En homenaje a Hugo Luis Saccoccia), organizadas por la Universidad Nacional del Comahue, junto a distintos elencos de la región patagónica (10/11/12 de octubre de 2012).

Ganadoras del tercer puesto en el selectivo de teatro que promueve el INT edición 2010, con la obra *Lengua madre sobre fondo blanco*, como así también el premio a las mejores actuaciones a las tres actrices del elenco, por la misma obra.

⁴ Más datos en http://www.puestaenesena.com.ar/novedades/482_tan-brutas-de-fabio-golpe.php.

⁵ Más datos en <http://resenasdecineyvida.blogspot.com.ar/2011/05/tan-brutas.html>.

⁶ Teatro ubicado en la ciudad de Buenos Aires. Es un teatro de cámara. Cuenta con una sala para cuarenta espectadores, un espacio escénico de 5 m x 4 m, y un espacio para el público conformado por tarimas que generan desniveles con sillones para dos personas y sillas que proporcionan una buena visión desde cualquiera de sus ángulos. Este teatro consta con un equipo de iluminación constituido por doce par 300; un par 1000; un elipsoidal; tres par 38; un *flash*; una barredora; una luz negra y un equipamiento sonoro de dos *baffles*, amplificador, compactera doble, mezcladora, además de contar con un proyector de video. El edificio del teatro El Fino cuenta con camarines de 2.5 m x 4 m y acceso a la sala por escalera.

⁷ Más datos en <http://resenasdecineyvida.blogspot.com.ar/2011/05/tan-brutas.html>.

⁸ Más datos en <http://www.laguiadelvalle.com.ar/ocio/2899-tan-brutas-en-la-conrado.htm>.

⁹ Más datos en <https://www.google.com.ar/search?q=Neuquen.+Tan+brutas&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=cvOWUcr7OKqx0QGmg4CwDQ&ved=0CEwQsAQ&biw=1024&bih=609>.

¹⁰ Más información en <http://www.facebook.com/pages/La-Conrado-Centro-Cultural/166957926709325?id=166957926709325&sk=info>.

¹¹ Sonia López (Asmindia Sonia López Valdez) es una cantante mexicana del género de música tropical y boleros, nacida en 1944, conocida como la Chamaca de Oro.

¹² Omara Portuondo es una cantante cubana, de boleros, nacida en 1930, también conocida como La diva del Buena Vista Social Club.

¹³ Testimonio de una espectadora de la obra, María Riquelme. <http://resenasdecineyvida.blogspot.com.ar/2011/05/tan-brutas.html>.

SANGRE Y ARENA

El Maruchito de Juan Raúl Rithner

Stella M. Fassanella

En este trabajo es de mi interés analizar la obra *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner¹. Este escritor estaría encuadrado entre los llamados “escritores patagónicos”, “inscribiéndose en la línea de recuperación de los relatos orales”. (Siracusa, 2010)

Se denomina “escritor patagónico” al que escribe desde la Patagonia, ya sea nacido o no en esta, además su lírica es de ruptura creativa. Escribe desde los márgenes y se trataría de una obra ligada a la memoria y a la experiencia colectiva de un territorio concreto, la línea sur rionegrina (Lo de “patagónico” incluye solo la línea sur rionegrina). La historia contada por J. R. Rithner es regional, pero no es pintoresquista, es un rescate de voces para dar nombre e identidad a una comunidad. Una comunidad que desconoce su historia, y con ella sus errores, es incapaz de construir una sociedad sana en sus valores, incapaz de hacer autocritica y marchar como un todo hacia un futuro pluralista. Si bien, *El Maruchito...* es una obra popular, también es progresista y orientada hacia la reflexión.

No es intención de este trabajo hacer apología de regionalismos y por esa razón es importante aclarar que se considera también a la Patagonia chilena cuando hablamos de “escritores patagónicos”. María Eugenia Correas considera “patagónicos” a:

Escritores radicados en la zona y con latente peculiaridad relacionada con el medio, en su visión del mundo; sus anécdotas, ambientación personajes, pueden pertenecer exclusivamente a la Patagonia (...). (1998: 8)

Puede afirmarse que J. R. Rithner asume la postura de los primeros cronistas en cuanto toma su perspectiva; sin embargo existe en su escritura un quiebre entre lo que fue la mirada de aquellos y la suya propia para relatar los acontecimientos del sur. Su mirada particular es trasladada al teatro y así puede poner en crisis lo que ve. Al mismo tiempo es parte de un tiempo y un lugar, manifiesta su identificación con el suelo y las vivencias del pueblo en que vive, elementos que son palpables en sus escritos. Como escritor es trasmisor de la cultura popular:

NEGRA:(*recita un fragmento de “cuerpo de alambre”*)

“En Chile y Rodríguez Peña
de bailarín tengo fama;
“Cuerpo de alambre” me llama...”
OPERADOR: ¡No! El tema de él que a mí me gusta es otro...
¡Como “El porteño” no hay! (*Cantando se aleja hacia la mesa de
trasmisión*)
Soy hijo de Buenos Aires.
Me llaman “el porteño”,
El criollo más compadrito... (Rithner, 1998: 33)

En el siguiente paso podemos observar la denuncia:

RELATOR: *Buenos Aires: todo sangre, que sangre
traerá,*
OPERADOR: *¡Tres años largos de sangre!
Y más al sur todavía las protestas y la
sangre
Se iban a multiplicar.*
RELATOR : *Es desde octubre del veinte
hasta el fin del veintidós*
OPERADOR: *que correrá junta la sangre
del ovejero y el peón,
de esquiladores y obreros,
y arreadores, y carrero.
Por reclamos y por sangre,
la Patagonia arderá*
OPERADOR: *de asesinos fusilando en nombre de la
libertad.*
RELATOR : *Ejército, ganaderos, inversores
extranjeros fusilan para acallar.
Por el crimen colectivo*
OPERADOR: *a la Patagonia de entonces...
¡“La Trágica” la llamarán!
A todos fueron matando. Uno a uno
pisotearon. (*Sugiriendo e introduciendo
en la historia*)*
RELATOR : *Un día, a los ganadores... en su
machismo violaron...
(Rithner, 1998: 36)*

Lo que acabamos de leer, citando a M. E. Correas, es:

(...) un relato inmisericorde de estas tierras australes, que reconocemos como propio cuanto menos resignado y más contestatario, menos absoluto y más cercano a la aventura. (1998: 8)

No obstante su mirada de cronista, J. R. Rithner no se muestra menos patagónico ni menos rionegrino. Su postura es la de un oriundo de estas tierras y así lo plasma en su obra, cuando hace su dedicatoria a Juan Queupán:

A JUAN QUEUPÁN
Por quien seguirán
sonando los tambores...

El actor Juan Queupán, de 22 años, interpreta varios roles en la puesta en escena del 17 de marzo de 1998, en el patio de acceso a las viviendas de un núcleo habitacional de la ciudad rionegrina de General Roca, a metros de su casa, Juan -“el Indio”, como cariñosamente se lo conoce por su origen étnico y sus características físicas- fue interpelado por un policía rionegrino por considerarlo sospechoso de desplazarse en una bicicleta robada. Sin atender a las razones dadas por el actor de *El Maruchito*, el representante de la Seguridad Pública de este nuestro Río Negro en democracia quitó el seguro de su Itaka y destrozó la mano derecha de este joven actor, acróbata y malabarista. (Rithner, 1998: 7)

La postura del autor está dada por el pronombre posesivo: “nuestro”, incluyéndose él mismo en la pertenencia del lugar.

La obra resulta interesante porque el nombre es parte de un mito popular, muy cercano en el tiempo y en el espacio, excluido e ignorado de la voz popular de algunos sectores y de la historia formal escolar. Además, hay varias obras de diferentes autores patagónicos que tratan el mismo tema, entre ellas la de Don Elías Chucair, *Décimas al Maruchito de Río Negro*. Ambas hablan del mismo niño, el Maruchito asesinado por el tropero, no obstante, son de distinto género y “las razones” de la muerte del niño son diferentes también. La obra de Don Elías es un poema y la de J. R. Rithner es una obra de teatro, además, en la obra de Don Elías matan al niño por robar unas tortas fritas y en la de Rithner, por tomar prestada una guitarra. En ambas se expresa la necesidad, la penuria del chico: en la primera, una miseria física y, en la otra, una carencia espiritual. Además,

la obra J. R. Rithner se refiere en varias oportunidades a la obra de E. Chucair, como en el principio:

RELATOR: El Marucho que aquí ven
no es Rithner todo entero...

Tiene algo de Chucair,
de Oreja, Bajos y Soria,
de Castañeda y Toledo... (Rithner, 1998: 15)

La violencia es un comportamiento deliberado, destinado a provocar daños físicos, a personas o animales, o daños psíquicos, al prójimo. Se considera que existen tres tipos de violencia en la sociedad². La violencia “cultural”, la “estructural” y la “directa”. La primera, la llamada “cultural”, es la que se manifiesta a través del arte, la ciencia o la religión, entre otras áreas. La segunda, la llamada “estructural”, es la que se considera más peligrosa, es la que se origina a través de diversos sistemas como consecuencia de no poder o no ver satisfechas las necesidades que se tienen. Y finalmente está “la violencia directa”, que es la que se realiza de manera física o verbal sobre personas, contra el medio ambiente o contra los bienes de la sociedad en general. La violencia busca imponer u obtener algo por la fuerza. Existen muchas formas de violencia que son castigadas como delitos, por la ley, y en otros casos, como los que nos ocupan, que quedan impunes.

La violencia, al ser un comportamiento deliberado que solo los humanos podemos cometer, marca nuestra existencia. Sin embargo, está arraigada en la esencia del hombre y por lo tanto no se puede suprimir el instinto que nos domina como especie por la que somos distintos a los animales, por nuestra crueldad. Pero también poseemos la facultad de recordar, de hacer nuestras las experiencias pasadas por nuestra capacidad para pensar y reflexionar acerca de nuestro tránsito por la vida, para propulsar nuestro futuro. Parte de nuestro ser trata de develar la violencia como búsqueda de la verdad. Además, esta está siempre relacionada con la sangre, el sufrimiento y la muerte en el ser humano. Al mismo tiempo, la sangre simboliza la vida y quien la pierde extingue la vida.

En la obra de J. R. Rithner se suma otro elemento: la “arena”. La sangre que se escurre en la arena sin dejar rastro construye una metáfora de una vida que se escurre dejando el crimen encubierto y por ende impune.

El autor pone en evidencia el ritual de la muerte a través del teatro, sacralizando las muertes para que no sean olvidadas, utilizando un mito popular. Además, hace un recorrido histórico de las muertes de jóvenes inocentes, corderos de la sociedad, a partir del último regreso de Perón. Pone la atención en algunos hechos de nuestra sociedad y los hace ver -entre ritualizaciones, repeticiones y gestos- para que permanezcan en la memoria.

El texto literario y la puesta en escena

El título completo de la obra de J. R. Rithner es *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allá en las tierras del viento...* Este texto recibió el primer premio en el rubro Teatro, del XX Encuentro de Escritores Patagónicos, 1997, con un jurado integrado por Jorge Dubatti, Eduardo Romano y María Amelia Bustos Fernández. Fue estrenada en octubre de 1997 por *Los Nosotros*, en el teatro Municipal de Villa Regina por la agrupación de jóvenes actores pertenecientes a la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular de Villa Regina, Río Negro. La puesta en escena y dirección general del espectáculo estuvo a cargo de Carlos Massolo. El elenco, integrado por Silvia Alvarado, Sebastián Arzuaga, Adriana Bancalá, Garza Bima, Alejandro Cabrera, Magali Reyes y Juan Queupán a quien está dedicada la obra. En vestuario, utilería y escenografía se desempeñó Fernanda Bohigues; en entrenamiento corporal y coreografía, Carol Yordanoff, y en coordinación de títeres, Alejandra Codesal y Daniel Alcoleas. El asesoramiento musical lo aportó Osvaldo Gómez, mientras que el específico en percusión lo hizo Oscar Albrieu, y el de acordeón y guitarra, Osvaldo Echeverri.

Con respecto al término “Maruchito”, dicese de un chico de entre 11 años a 16 que acompañaba a los troperos y se dedicaba a servir y a los quehaceres domésticos de quien seguía. Don Elías Chucair lo describe así:

En las tropas de carro trabajaba un chico menor, alguno que recogían en los ranchos. Siempre era un chico de 12 ó 13 años, y este es un hecho real³.

Perfil de la obra

La historia está centrada en el Maruchito, un niño huérfano, indigente, muerto en el peregrinaje, víctima fundante del mito popular. El

eslabón más delgado de la cadena está siempre presente en el imaginario como símbolo de las injusticias. Una mención aparte que el texto merece: el culto al Maruchito cuenta con un monumento y un altar donde se hacen ofrendas al niño y forma parte del supuesto religioso popular en un área como la línea sur rionegrina, en los alrededores de la meseta de Somuncurá y el bajo Gualicho.

Es una obra para siete actores, sin división en actos. Estos siete integrantes cumplen varios roles. Se requiere de cuatro voces, dos masculinas y una femenina que recrean la publicidad de los años '70, y de otra voz en *off*.

El texto comienza con la dedicatoria a un personaje de General Roca, Juan Queupán. Seguidamente hay una presentación de los actores que interpretarán a los personajes. La puesta en escena es la del teatro callejero improvisado: la pauta está dada por la descripción del espacio en el que la *troupe* de artistas convoca al público para que pueda disfrutar de la obra. Comienza con una acotación inicial que está destinada a aclarar y explicar por parte del autor al director -y en este caso al lector- la situación inicial de la salida de los personajes, el vestuario con que los personajes hacen su aparición, la escenografía, la ubicación de los personajes y los silencios. En este caso se indica, como corresponde al teatro callejero y con cierto matiz circense, que la compañía ambulante de artistas convoque al público hacia una pista semicircular donde se contará la historia. Esto último también tiene una carga semiótica importante, al decir “se contará la historia”. No dice: se va a mostrar una obra de teatro, sino “se contará”; y luego dice, “la historia”, con el énfasis al artículo “la”. Aquí no se trata de una historia, sino de “la historia”, enfatizando la suma importancia que tiene para el público, conocer esa historia.

Las siguientes indicaciones del autor son definitivamente traídas del circo, no solo porque lo indica sino por la espectacularidad de la presentación, la música, lo brillante del vestuario y la infaltable marcha festiva que a su vez está mezclada con radio.

La palabra “circo” proviene del griego *kirkos* que significa “círculo, anillo”. A esa etimología pertenecen vocablos como “acercar” y “circuito”. Se podría inferir que ese formato de espectáculo es un intento por acercar a los presentes a la *troupe* de artistas y así lograr una mejor comunicación. Tiene sus raíces en las antiguas civilizaciones griegas y

romanas, donde los espectáculos itinerantes eran frecuentes con formatos afines a lo que luego se llamó “circo”.

Al llegar estas compañías a las diferentes poblaciones se creaba conmoción. La masa disfrutaba de sus espectáculos que combinaban diversas artes como el teatro, la danza y el malabarismo, y con el paso de los años se incluyeron los animales dentro de las rutinas.

Los viajes que emprendían las compañías servían no solo como fuente laboral para los artistas y todas las personas que allí trabajaban, sino también como un fuerte intercambio cultural y de difusión de tradiciones.

En la obra analizada se utiliza la voz francesa *troupe* para nombrar a un grupo de artistas que trabajan juntos y se desplazan de un lugar a otro. Proviene del latín medieval *tropus* que significa “masa, rebaño, cantidad grande sobre todo de animales”. Este es otro indicio de la inserción de elementos provenientes del circo en una obra de teatro.

La *troupe* de artistas convoca al público y lo atrae hacia la pista semicircular donde se contará la historia. Este espacio es una gran carpa circense sin lona que la cubra e iluminada con abundantes guirnaldas de luces de colores, característica iluminación de las fiestas populares. Ya ubicado el público en derredor del espacio escénico, los artistas de la *troupe* desaparecen tras el biombo ubicado al fondo de la pista. Aparecen tres músicos (...). Desde un sector del espacio aparece el Director de la Compañía quien, luego, ha de officiar como Relator. Viste ampulosamente. Usa colores chillones, un traje raído y lustroso por el excesivo uso. Tiene el pelo brillante y paralizado de gel. Todo él es una suerte de homenaje a aquellos relatores de los radioteatros populares más clásicos. Hace un gesto suntuoso y sobreactuado ordenando retirarse a los músicos y, luego, realiza reverencias al público esperando los aplausos que él confía firmemente en que tienen que producirse. Los músicos se retiran y desaparecen. También desaparece el Director, haciendo reverencias. Cae una bomba al centro de la pista. Al explotar con estruendo, despide nubes de humo azulado y fosforescente. Desaparecido el efecto, y envuelto en el humo, reaparece el Relator. Trae un enorme micrófono de colores estridentes. Lo instala en un costado de la pista y comienza a presentar a cada uno de los integrantes de la Compañía. (Rithner, 1998: 11)

La acción transcurre en el sur de la Argentina, del Río Colorado hacia abajo del mapa:

RELATOR: Los troperos vienen desde el Alto Valle. En esa zona al norte de la Patagonia, el Centro Obrero de Neuquén -perseguido por la justicia- ya se ha convertido en Centro Socialista... Los carreros vienen del Alto Valle donde sólo se habla de la detención del periodista... (Rithner, 1998: 20)

Según dice el autor:

(...) tamiza la obra a corazón abierto para que sea tomado por el otro que a su vez será tamizada a través de sí mismo por él. Y resignificada: espejo, máscara posible, metáfora entrañable del comunicar, posibilidad de convertirnos de una vez por todas en rotundos girasoles capaces de iluminar la noche más oscura⁴.

Desde el principio de la obra el autor, después de la presentación de los personajes, expresa su intención y la pone en la voz del relator:

RELATOR: La historia voy a contarles,
Sin que me tiemble la mano,
Del Marucho de Río Negro,
¡del Maruchito paisano! (Rithner, 1998: 15)

La leyenda

J. R. Rithner logra hablar del Maruchito, un mito popular patagónico, que se refiere a un niño huérfano que trabajaba como acompañante de un tropero quien le quitó la vida una noche. El hecho es verídico, tuvo lugar en Aguada Guzmán, en la línea sur de Río Negro. Un niño, de entre diez y doce años, llamado Pedro Farías, murió a manos de su empleador por tomar prestada una guitarra, con la que ansiaba aprender a tocar.

Pero no se circunscribe solo a él, la obra se refiere a la violencia contra los jóvenes. El autor plasma su postura con respecto a las historias, las anécdotas, los cuentos, las leyendas, los sucesos, las experiencias propias o ajenas, las cuales funcionan como un espejo que nos acerca al otro y lo incorporamos a nuestro propio yo haciéndolo parte. Estos universos nos facilitan la creación de un espacio figurado de la existencia diaria y a su vez nos vinculan con nuestro inconsciente, los primeros momentos de nuestra vida.

Para ir concluyendo creemos que nuestra existencia está marcada por la violencia aunque es difícil encontrar actos de carácter tan horribles

en un animal como los que un hombre puede llegar a cometer. Por eso, es deber de la escuela apaciguar la pasión narcisista del hombre⁵, es deber de los educadores poner en manos de los educandos herramientas para poder sujetar el instinto que nos domina como especie. Como humanos poseemos capacidad de pensar y reflexionar acerca de nuestro pasado, propulsor de nuestro futuro.

El rol del escritor es igual de importante que el del docente, porque de alguna manera él también es educador. Es un trasmisor de conocimiento de culturas ancestrales, es quien pone por escrito la sabiduría de los pueblos antiguos y de la cultura popular. Podríamos decir que es agente de transmisión. Es importante poner en evidencia la historia y J. R. Rithner, con total maestría, nos lleva a través del teatro por el mito popular y nos hace recorrer históricamente nuestro pasado. Esta obra de teatro posibilita que la historia vuelva a ser revivida, que se escenifique, como en un ritual que intenta restablecer el orden social perdido ante nuestros ojos, orden tronchado cuando sobreviene la muerte del joven y no se administra justicia ante el hecho. La sangre, símbolo de vida que vierte la juventud, nos muestra el ultraje a esta y, como tal, es necesaria una expiación. La mirada, la reflexión a la que da lugar el teatro va madurando la posibilidad que adquiere una sociedad de “poner ante sus ojos los hechos más crueles”.

El teatro posibilita que el relato de la historia vuelva a ser visto, que sea puesto para ver y, como un ritual, intenta restablecer el orden al menos en nuestra mirada. Este orden social es roto o quebrantado cada vez que un joven muere, cada vez que una muerte no es visualizada por la justicia. La sangre que derrama la juventud nos muestra el atropello a la vida y como tal es necesaria una reparación. La mirada, la reflexión a la que da lugar el teatro, va madurando la posibilidad que adquiere una sociedad de poner ante sus ojos los hechos más crueles. (Burgos, 2013)⁶

El texto analizado en este trabajo hace memoria de víctimas inocentes de nuestra historia reciente a través de un mito popular patagónico, rionegrino, nuestro... Por esta razón es importante entender que debemos estudiar textos engendrados y paridos en nuestra Patagonia, en nuestro Río Negro. Porque debemos conocer para comprender, para que nuestra memoria no decaiga y no nos deje reincidir en nuestros errores como sociedad.

Entonces cabe la pregunta ¿por qué estudiar textos de Literatura Argentina que se ciñen exclusivamente a los escritos por porteños o por provincianos que triunfaron en Buenos Aires?

No estudiamos de manera alguna los otros textos: ni los orales o populares, ni los escritos en las provincias que circulan en un mercado distinto, menos aún estudiamos posibles relaciones, críticas, parodias, resonancias, diálogos de estos textos con los “consagrados”. (Gotlip, 2009: 9)

Es importante que como patagónicos, como rionegrinos, reconozcamos la grandeza, la genialidad de los nuestros, que dejemos de mirar a otro lado: Buenos Aires, Europa. Probado está que las obras de estos escritores marginales, de estos “antropófagos y renegados” han resistido con solvencia a los escrutinios más feroces y se ha concluido que su estética es impecable, además del manejo y la organización de la circulación de los bienes culturales. Entonces ¿por qué seguir dejándolos en el margen?

No se argumenta aquí que debemos caer en el fanatismo y tomar las obras regionales tan solo por su origen; pero es importante que indagemos, que reconozcamos y que le demos un lugar a “lo nuestro”. No podemos esperar que los demás lo hagan si nosotros somos incapaces de dar crédito. Nora Mantelli propone armar un canon neuquino. Desde aquí propongo armar un canon rionegrino, no por oposición o por una particular ubicación geográfica, sino por un discurso que se manifiesta en una gran variedad de producciones y expresiones culturales que dan cuenta de la gesta en proceso.

Y ¿qué otro lugar que la escuela para realizar tal acción?

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BALCARCE, Pablo (2000). *El teatro de la locura, el rito y la transgresión*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

ALIAGA, Cristian y María E. CORREAS (1997). *Patagónicos. Narradores del país austral*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

BANDIERI, Susana (2009). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

DUBATTI, Jorge (2000). *De un mirador a otro. Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología*. Versión *on line*.

- CORREAS, María E. y Cristian ALIAGA (1998). *Había una vez un lugar...* Rosario Argentina: Ameghino Editora.
- ESPÓSITO, María (2003). *Diccionario Mapuche mapuche-español/español-mapuche; personajes de la mitología; toponimia indígena de la Patagonia; nombres propios del pueblo mapuche; leyendas*. Editorial Guadal S. A.
- GOTLIP, Alelí (1999). *Neuquén: los comienzos de una literatura. 1904-1930*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- LAPLANCHE, Jean y Jean B. PONTALIS (2009). Freud, *El inconsciente. Psicoanálisis*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- MANTELLI, Nora (2009). “Espacio dramático histórico neuqueniano”, en Garrido M. (Dir.). *Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: EDUCO, p. 58-67.
- RITHNER, Juan R. (1998). *El Maruchito*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.
- y Ana M. MENNI (2004). *La Patagonia tiene luces: leyendas y creencias patagónicas*. Editorial A. Gamero.
- SASTRE, Claudia E. (2007). “Mujeres patagónicas: las únicas dignas”, en <http://www.diariolapalabra.com.ar/noticia/1496/mujeres-patagonicas-las-as-dignas..>
- SIRACUSA, Gloria (2010). “Mapudungun. Un teatro querencial”, en Garrido, M. (Dir.). *La Dramaturgia de Neuquén en la encrucijada*. Neuquén: Educo, p. 95-99.

NOTAS

¹ Juan Raúl Rithner es escritor, autor teatral, profesor universitario y comunicador social. Nacido en la ciudad de Buenos Aires, se radicó en General Roca, Río Negro (Norpatagonia argentina) en 1970.

En diversas oportunidades se ha desempeñado en la función pública en el área socio-cultural, tanto a nivel municipal o provincial como universitario. Ejerció como Director de Cultura, Asesor del Ministerio de Educación y Cultura, y Secretario de Extensión Universitaria, entre similares responsabilidades.

Redactor periodístico durante una década en el Diario *Río Negro*, colaborador periodístico en diversos medios gráficos, guionista, productor y conductor de radio y televisión, ejerció desde 1992 a 1994 como director de *Antena Libre*, emisora de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Universidad Nacional del Comahue), desarrollándose también en otros medios regionales y nacionales como periodista, guionista y productor.

Es profesor regular de las carreras de Comunicación Social, y de la de Locución Nacional, carreras que se cursan en la Universidad Nacional del Comahue, donde tiene a su cargo las cátedras de Comunicación No Masiva, Comunicación Comunitaria e Institucional, y Producción Radiofónica.

Fue profesor en la Escuela Superior de Teatro del INSA (Instituto Nacional Superior de Artes de Río Negro), donde se desempeñó como titular de las cátedras de Historia del Teatro y Literatura Dramática I e Historia del Teatro y Literatura Dramática II, los años 1996 y 1997. En 1997 se desempeñó en la Escuela de Cine y Nuevas Tecnologías de la misma institución como profesor titular de Historia del Cine I.

Panelista y disertante en diferentes seminarios y congresos nacionales, latinoamericanos e internacionales, desarrolla en forma constante una intensa labor docente orientada a educadores, bibliotecarios, jóvenes, agrupaciones de base, comunicadores sociales y animadores y promotores socioculturales.

Participó como jurado en concursos de oposición y antecedentes para cargos docentes, y en diversos concursos literarios y cinematográficos.

Se desenvuelve, desde 1990, como formador de formadores en el área de Promoción de la Lectura dictando seminarios, cursos y talleres en las provincias de Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Formosa, y en diversas ciudades de Uruguay, Paraguay y Bolivia.

Participó -como comunicador social- del Proyecto de Extensión Educativa: "Recupero de la cultura alimentaria" de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional del Comahue. Dirigió el proyecto de extensión (1996-1998): "Las creencias populares y la literatura multimedial", de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la mencionada universidad. Fue co-director (junto a Rodolfo M. Casamiquela) del proyecto de Investigación: "El imaginario popular y la comunicación humana" (1998-2000).

² Definición de violencia. Qué es, Significado y Concepto, en <http://definicion.de/violencia/#ixzz2kvtQEzRJ>.

³ De la entrevista a Elías Chucair, en <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/Histon@utaS/Entrevistas/Chucair.htm>, p. 2.

⁴ La fantasía en los artefactos culturales, en <http://fantasiayartefactos.blogspot.com/2010/10/primeras-imagenes-de-las-jornadas.html>.

⁵ Escobar, Carmen. "La Violencia. ¿Qué puede decirse desde el Psicoanálisis?", en http://www.academia.edu/690406/La_violencia._Que_puede_decirse_desde_el psicoanalisis.

⁶ Lic. Alba Burgos, 2013, en el marco de la cátedra de Metodología de la Investigación, ISSA.

EL DRAMA LORQUIANO SE HACE PATAGÓNICO

Gloria Siracusa

Presencia de García Lorca en Argentina

Seis meses de *porteñidad*

Mucho se ha escrito sobre la visita de Federico García Lorca (1898-1936) a la Argentina, entre octubre de 1933 y marzo de 1934, invitado por la actriz Lola Membrives¹ para la reposición de *Bodas de sangre*², estrenada en Madrid, en marzo de 1933, por la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado. Un visitante inmediatamente mimado por un público generoso, que lo obligaba al ritual de aparecer en el escenario, escoltado por el elenco, para el saludo final, al grito de “¡El autor!”, una práctica explícita de reconocimiento, que lo llenaba de zozobra pero a la vez de gran orgullo. También, mucho se ha escrito sobre la representación de su teatro en escenarios porteños y en los de las provincias, como asimismo, de la decisiva intervención de la gran actriz catalana Margarita Xirgu, “una suerte de actriz fetiche de la cultura de la República” (Mainer, 2010: 208), en la difusión del drama lorquiano en nuestro país. Además de la Membrives, ninguna otra actriz mejor que ella para encarnar a las mujeres del teatro lorquiano: Marianita Pineda, doña Rosita, la soltera, la Madre, Yerma, dirá a propósito de ellas: “Las quiero a todas por igual. Las mujeres de Federico son extraordinarias” (Ordaz, 2005: 376)³. Es Margarita la que trae consigo uno de los pocos ejemplares encontrados de *La casa de Bernarda Alba*, la obra que García Lorca alcanza a terminar dos meses antes de ser asesinado y que con este original rescatado, la Editorial Losada de Buenos Aires publicará esta última obra de la trilogía que integra con *Bodas de sangre*, *Yerma*. Años más tarde, en 1945, la Xirgu protagonizará el estreno mundial, en el Teatro Avenida de la capital porteña, de *La casa de Bernarda Alba* y diez años más tarde, en 1958, dirigirá una versión de este “Drama de mujeres en los pueblos de España” en el Teatro Cervantes. En 1963, dirigirá a Alfredo Alcón y a María Casares en *Yerma*, en una puesta inolvidable, que habló de su conocimiento de los textos lorquianos y de su maestría para dirigirlos. En 1969, sin haber podido nunca regresar a España, muere en su exilio sudamericano, Margarita Xirgu, y ese mismo año, también muere Lola Membrives, la actriz argentina-española, casualidad histórica, último papel protagonizado por las dos actrices que con más pasión y arte interpretaron a Lorca.

Sería injusto no reconocer a otra de las figuras que representaron la dramaturgia de García Lorca, en un lugar destacado a la actriz valenciana Eloísa Cañizares, nacida en 1910, desde niña trasegaba los escenarios e integraba con sus padres, la compañía de Margarita Xirgu. Llega a Buenos Aires en 1930, en gira trashumante, pero se queda en el Río de la Plata para siempre. Sus interpretaciones de los textos lorquianos son memorables y se le reconoce ser una genuina portavoz del teatro del genial granadino. Uno de sus últimos espectáculos fue un unipersonal *Federico García Lorca y yo* en el que reedita textos del poeta y dramaturgo andaluz y renueva su compromiso escénico con un público que siempre está dispuesto a disfrutar la dramática del gran andaluz.

En 1938, se hace una versión fílmica de *Bodas de sangre*, dirigida por Edmundo Guigourg, interpretada por Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Amalia Sánchez Ariño, Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Eloísa Vigo, Helena Cortesina y Alberto Contreras, casi todos actores exiliados y calificados antifranquistas. La película se rodó en las sierras cordobesas, pero se estrena en Buenos Aires, en el cine Monumental, solamente se exhibió trece días, pasó sin pena ni gloria por la cartelera porteña, y nunca llegó a exhibirse en España⁴. Considerada como una joya del cine argentino, recoge por única vez una interpretación fílmica de un drama de García Lorca por la Xirgu, y permite conocer la voz y la técnica teatral de la gran actriz catalana, quien interpreta el papel de la Madre, un ser ambiguo, en tensión entre sucesos por acaecer y la venganza por lo ya sucedido.

Acordamos que la presencia de Lorca en Buenos Aires y la representación de su teatro contaron con la adhesión del público y con una entusiasta crítica, que acompañó y estimuló la concurrencia de los porteños a las funciones. Pero también, tuvo detractores y voces que se alzaron en contra de su persona y de su obra dramática, esta crítica negativa provenía de sectores ligados con la conservadora jerarquía de la Iglesia Católica y de los sectores civiles y militares del llamado nacionalismo. Aunque en este año 2013, no nos pueda llamar la atención la agresividad de cierto periodismo, nos espantan crónicas y comentarios de alguna prensa gráfica del Buenos Aires de los años '30. Un botón de muestra lo constituye una polémica que se suscitó entre *Criterio*, revista cultural de la extrema derecha católica, dirigida por monseñor Gustavo Franceschi, y *Sur*, la emblemática publicación dirigida por Victoria Ocampo, desatada por la comparación entre José María Pemán, el

dramaturgo preferido de la falange española y Federico García Lorca, cercano al republicanismo (Lagmanovich, 1995: 208). Con motivo del estreno, en 1937, de *El divino impaciente* de Pemán y de *Doña Rosita, la soltera* de Lorca se suscita un interesante debate que no es solo de crítica teatral sino profundamente ideológico, en el que la voz cantante de *Criterio* es el crítico José Assaf, quien no ahorra calificativos denigrantes para Lorca: “poeta gitano”, “afeminado”, “lloriqueador” y que comparado con Pemán, “el pobre Federico no pasa de ser un modesto analfabeto”. El que defiende la obra de Lorca, es el escritor José Bianco, estrecho colaborador de la Ocampo⁵ en *Sur*, resalta a Margarita Xirgu en el papel de la soltera Rosita y al público: “se sale del Odeón reconciliado con el teatro”. (Bianco, 1937: 76)

Cartelera teatral del año 1938 en la región

No deja de sorprender el estreno, en la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, de *Bodas de sangre*⁶ en ¡1938! (Calafati, 2011: 260), a apenas dos años de que García Lorca fuera asesinado en Granada. La compañía de Nieves López Marín es la encargada de la puesta, hablamos de una española, nacida en Madrid, en 1908, precoz actriz, que a sus once años ya integraba la compañía teatral de la reconocida Prudencia Griffel⁷. Nieves López Marín fue pionera de los radioteatros en Chile⁸, país al que había emigrado en 1927, de la mano de la compañía teatral de Juan Leal, años más tarde creará la suya propia: El Teatro de ayer. En 1938, Nieves López Marín ya es una popular artista de radioteatro, escenifica las novelas y las representa en pueblos y pequeñas ciudades de las regiones chilenas con la Compañía de Teatro Itinerante. Es difícil saber cómo esta actriz española-chilena y su compañía teatral llega a la zona⁹, si habrá venido desde el sur de Chile, vía alguno de los pasos cordilleranos entre la X Región y la provincia de Neuquén o bien desde Mendoza, por Chos-Malal, primera capital del territorio, enclave teatral de las primeras décadas del siglo XX (Garrido, 2011: 62). No es de extrañar que López Marín haya elegido *Bodas de sangre*, ya que en la temporada teatral de 1937, la gran actriz Margarita Xirgu representa en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, un nutrido repertorio lorquiano: *Doña Rosita, la soltera o El lenguaje de las flores*, *Yerma*, *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*. Esta serie de obras de Lorca no solamente fue un suceso de público y un homenaje al dramaturgo, sino que señaló un camino para muchos elencos

que salían a provincias y regiones, que incluían en sus repertorios los dramas del granadino, asesinado por los esbirros del general Francisco Franco. Revisada la historia del teatro en Chile, encontramos puntualmente la de los elencos universitarios, que nacieron con el impulso de muchos artistas españoles desterrados, que el Winnipeg¹⁰ colocó en el puerto de Valparaíso y aportaron su experiencia adquirida en las Misiones Pedagógicas de la II República. Las giras de Margarita Xirgu por Chile y la creación de una Academia de Arte Dramático, en Santiago, por parte de la actriz española fueron decisivas para el desarrollo del teatro chileno. No encontramos en los relatos históricos datos que nos permitan saber si Nieves López Marín se relacionó con esta actividad académica y de divulgación de la dramaturgia hispana, pero seguramente se encontraría entre las entusiastas seguidoras de la actividad de la Xirgu en Chile y no descartamos que hayan tenido ambas actrices algún contacto.

La crónica periodística local aporta singulares detalles sobre la presencia de esta compañía teatral: “Debutó con gran éxito la Compañía de Comedias Modernas Nieves López Marín”:

Ante una selecta concurrencia hizo su debut anoche -como lo anunciáramos en nuestras ediciones anteriores- en la Sala del Teatro Español, la compañía cuyo nombre figura en el epígrafe, sirviendo como base la formidable obra “Todo un hombre” del gran escritor español Miguel de Unamuno. Brindándonos una correcta y eficaz interpretación, revelando ser un conjunto de positivos valores, como muy pocos han llegado a estas latitudes. Destacándose primeramente la joven primera actriz Nieves López Marín, secundada eficazmente por la actriz de carácter Emma Valcárcel, María Luisa Fernández, dama matrona y la dama joven Aurora Castro. De los actores, el señor Juan Leal, tuvo una interpretación feliz su debut, pues nos brindó una actuación brillante a través de un esmerado matiz. Sobrio, muy correcto en todo momento. Rogelio González, actor de grandes recursos. Secundados eficazmente por los actores, Pablo Mosquera y Joaquín Mendoza. Tal como lo dijéramos anteriormente, la citada compañía reafirmó una vez más el prestigio de que venía precedido. Para hoy jueves anuncia su segunda función con la graciosa obra “Mal año de lobos”. Para mañana viernes estrenará el grandioso éxito del malogrado poeta español Federico García Lorca, titulado “Yerma”. Dada la bondad del espectáculo y el éxito del mismo, es de suponer que en la función de hoy, como en la de mañana, se vea agotada la localidad del Teatro Español. (*Río Negro*, 20/01/38: 3)

La reseña periodística, ilustrada con una fotografía de la actriz principal, costumbre de la prensa hispana que acompañaban las reseñas teatrales con caricaturas o fotos de los actores o de las puestas escénicas, corrobora la usual categorización de las actrices y de los actores: ser primera actriz significaba ocupar la cúspide de la compañía, requería profesionalismo pero también carisma y contar con el favor del público, secundada por la “damita joven”, dotada de juventud, belleza y simpatía como principales atributos, con aspiraciones a ascender y ocupar el lugar de la primera actriz¹¹. Un caso de ascenso es el de Catalina Bárcena, damita joven de la Compañía de María Guerrero, que emigró a nuestro país y elevada a la categoría de primera actriz por Gregorio Martínez Sierra¹², dramaturgo que se refugió en Buenos Aires, durante el exilio español. La actriz de carácter, generalmente la “mala” o el contrapeso de la virtuosa protagonista, debía contar con una voz profunda y un cuerpo que se impusiera en el escenario, el público debía identificarla como la antagonista “que se las trae”. La dama matrona, generalmente una mimada cabeza del elenco, que en su madurez y vejez se resignaba a jugar el rol de madre, abuela o de la anciana sabia, es el caso de Eva Franco o de Milagros de la Vega en la escena nacional. En cuanto a los actores sufrían la misma estigmatización: actor joven, actor de reparto, también estaba el de “carácter”, el “cómico” heredero de la *figura del donaire* del teatro lopesco.

Asimismo, ese año de 1938, se inaugura el Teatro Español de la ciudad de Neuquén, ignoramos si esta representación de *Bodas de sangre* habrá tenido lugar en el flamante teatro. Con respecto a la recepción de *Bodas de sangre*, debemos recordar que el público neuquino estaba ya familiarizado con los dramas rurales de Jacinto Benavente, de los que Lorca era conocedor, como es el caso de *La malquerida* (1913), que en repetidas funciones se había representado en la región. Esta familiaridad con los dramas rurales nos induce a pensar que la pieza lorquiana, con su alto voltaje de celos, traiciones entre familias enemigas, venganzas, intervenciones alucinadas de la Muerte-Luna, en medio de agoreros leñadores, tiene que haber impresionado profundamente en la sensibilidad de los espectadores. Desconocemos cómo puede haber sido la puesta de una pieza que huía de la estética realista, inscribiéndose en el vanguardismo, con una retórica cercana al surrealismo, no olvidemos que *Bodas de sangre* es el más lírico de los dramas rurales de Lorca. Podemos imaginar que esta pieza dramática haya sido montada incorporándole algún

efecto visual, que dejara entrever las figuras alucinadas y espectrales de la Muerte y la Luna. O bien, imaginar que los actores o actrices que encarnaban estos personajes fantasmales, someterían sus apariencias a las requeridas por la circunstancia escénica, teñida de profundo simbolismo. Con respecto a la gestualidad y dicción de Nieves López Marín y de su elenco, tampoco contamos con registros, pero ateniéndonos a la formación de la actriz principal, adquirida junto a actrices de la escuela clásica española y conociendo la calidad de la poesía lorquiana, no dudamos en pensar que el espectador, tal vez no percibiera el simbolismo del pensamiento pero sí, la sonoridad mágica del verso. En plan de suposiciones, cuando hablamos de recepción de la dramaturgia de García Lorca en la región, concebimos como público a la elite que concurría a las salas, no al pueblo llano que prefería otro tipo de espectáculos.

En junio de ese año 1938, en Río Gallegos, provincia de Santa Cruz, la Compañía de dramas y comedias, encabezada por María Llopert, dirigida por Enrique Barrenechea, ponen en escena *Yerma* y *Bodas de sangre*, con un “éxito rotundo” (Arpes, 2008: 8), hecho relevante no solamente por ser García Lorca el dramaturgo elegido sino porque la función fue a beneficio de la República.

Si *Yerma. Poema trágico*, estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, en 1934, fue también elegida en esa gira de 1938, por Nieves López Marín, estamos ante otra monumental tragedia, tal vez la más intimista y desgarrada de las piezas de la trilogía lorquiana. La obsesión de Yerma por tener un hijo es el motivo excluyente de la obra, es complejo el tratamiento del conflicto, porque no queda claro si el motivo de esa obsesión se debe a un problema biológico o es por la falta de interés de Juan, el esposo, campesino insoldable e inescrutable o bien, por cumplir el poderoso mandato social de ser madre. No deja de asombrarnos que se haya representado esta tragedia rural, sabemos que ocurrió en General Roca (pueblo de *Fisque Menuco*), no hay información cierta de que la compañía replicara funciones en Neuquén. De ser así, a los espectadores se les habrá negado la oportunidad de percibir el drama de esta heroína, sacada de la galería de mujeres alucinadas de su *Romancero gitano*, que transita un campo andaluz ubérrimo en “crías tiernas” pero que a Yerma le está vedado ser fecundada. Lorca no escatima críticas a la moral cerril de los terratenientes andaluces, a sus prejuicios, a las relaciones familiares o vecinales atravesadas por odios ancestrales como tampoco deja de exaltar

lo más puro e ingenuo de sus costumbres y su acervo folklórico, recogido en canciones y bailes de la oralidad rural.

Esta llegada de Lorca a los escenarios patagónicos no es solamente una prueba de la repercusión, en estas lejanías sureñas, de la teatralidad de las ciudades más importantes, es también un mérito de esta compañía trashumante de la actriz española-chilena pero también de la voluntad de los empresarios teatrales de la zona, que colaboraban en que el “malogrado” (como lo denomina el cronista) Federico García Lorca sea conocido, gustado y que su teatro sea transmitido.

Llegado a este punto se nos impone una reflexión relacionada con la conformación de los públicos en esta región de la Norpatagonia, en la década de 1930. Nos queda en claro que existían dos sectores sociales bien diferenciados: el de una elite integrada por una incipiente clase media, que concurría a las salas en las que las compañías representaban las obras hispanas y que constituía el público más urbano y del que surgirán los grupos vocacionales locales que convivían con las compañías españolas. El otro sector social, integrado por obreros transitorios, pequeños crianceros, chacareros inmigrantes, artesanos, peones jornaleros, acudían a los espectáculos circenses, a las ferias y kermeses, en las que se representaban sainetes y mimodramas; pertenecían a un público menos exigente, que buscaba sencilla diversión. Aun cuando hubiera estos diferentes públicos reinaba cierta armonía entre la praxis política y la social que daba cuenta de la coherencia ideológica entre los productores de una cultura cuyo modelo era España, de ahí que la dramaturgia española dominara la escena.

García Lorca Prohibido en el Comahue

Desde aquel 1938 y por muchos años, no será Federico García Lorca un dramaturgo elegido por los elencos locales ni por los que llegaban desde otros lugares. Recién en 1968, y en un accidentado suceso, el Conjunto Vocacional del Café Teatral, pone en escena “El Retablillo de Don Cristóbal. Farsa para el guiñol” una de sus *Cinco farsas breves*, escritas en distintas épocas y publicadas juntas por primera vez, por Guillermo de Torre, en la Editorial Losada de Buenos Aires, en 1953. Texto que incluye además: *Los títeres de cachiporra*, *La Doncella*, *el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*. Son sus obras

guiñolescas, compuestas algunas, en su primera juventud y representadas en fiestas familiares, en teatrillos de títeres ambulantes, integraban, también, el repertorio del conjunto de los estudiantes universitarios de La Barraca¹³, en tiempos de la II República. Esta farsa guiñolesca tenía un antecedente en *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristobita y la señá Rosita*, en la que el adulterio de la protagonista es real, como lo es la descompostura final del muñeco Cristóbal, viejo miserable que ha obtenido a la muchachita comprándosela a su propia madre. *El Retablillo de don Cristóbal*, escrita en 1931, trata un tema similar, en la que el marido cornudo mata a la suegra y no alcanza a hacerlo con la dulce doña Rosita porque el director se lo impide. El mismo García Lorca había montado su *Retablillo*, en Buenos Aires, pocos días antes de su regreso a España, la noche del 26 de marzo de 1934, en el vestíbulo del Teatro Avenida, cuando organiza una representación titiritera, “como demostración de afecto a los cronistas de teatro y escritores de la ciudad de Santa María de los Buenos Aires”, según rezaba el programa de mano. “Resultó muy simpática la fiesta de anoche en el Avenida” tituló el diario *Última Hora* al día siguiente, hubo titulares semejantes en *Noticias Gráficas* y en *Crítica*, los diarios populares de mayor tirada en la capital argentina, que replicaron reseñas de la velada, en la que se representaron *Los dos habladores*, un gracioso entremés cervantino, con música de Manuel de Falla, una escena de *Las Euménides* de Esquilo, dirigida por Cunil Cabanillas y:

(...) como broche de oro, una primicia, mi *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (aquella tragicomedia que representaba en casa para los niños, hace mil años, cuando don Manuel de Falla me acompañó al piano), pero esta vez totalmente arreglada para la ocasión, que subtitulé *Aleluya popular basado en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz*, con decorados de Manuel Fontanals y los muñecos de Arancibia¹⁴. (Roffé, 2006: 150)

El Conjunto Vocacional del Café Teatral¹⁵, cuyo mentor era el actor y promotor teatral Norman Portanko, funcionaba en un local del Bulevar Alvear 276 de la ciudad de Neuquén y había inaugurado una novedosa sala, en la que los espectadores además de presenciar un espectáculo artístico tomaban un café o una copa y luego de la función podían quedarse en animadas charlas, para comentar la actuación y la pieza representada. Según recuerda Portanko, la idea había sido tomada de un espacio similar,

que funcionaba en la ciudad de Buenos Aires, “La Botica del Ángel” de Bergara Leumann, y fue el primer café *concert* del interior del país. Para la pueblerina ciudad que era Neuquén, en la década de 1960, esta modalidad daba la ilusión de estar en una urbe cultural, a la moda europea o porteña. Hablábamos en el párrafo anterior de “accidentado suceso”, en realidad se trató de un caso de censura ejercido por las autoridades municipales¹⁶ de la vecina Cipolletti, en donde se había prohibido la representación del *Retablillo*, que pretendían hacer unos jóvenes estudiantes, integrantes de un conjunto vocacional, llamado Siglo XXI. Julio Piquer, un profesor de Arte Dramático, actor y especialista en Lorca, contratado por la Dirección de Cultura, les había impartido un seminario de actuación y como corolario del mismo los chicos y chicas asistentes representarían la farsa guiñolesca *El Retablillo de Don Cristóbal*. Mientras los chicos ensayaban, trascendió entre los padres la letra de los parlamentos de los personajes y la pacatería de algunos, los prejuicios de otros y la supina ignorancia de todos, que pusieron el grito en el cielo, colocando a García Lorca en el *Index* de la censura cipoleña, impidió que la obrita, desenfadada y divertida, se representara. Estalló el escándalo, era inaudito que en el año del Mayo francés y de la “Imaginación al poder” se prohibiera a Lorca en la Norpatagonia. Aunque, en el contexto del “onganiato”, no fuera tan inaudito... de ahí, que algún ingenioso periodista titulara su crónica, comentando el caso como: “El *Bomarzo* cipoleño”, ya que por esos años de ridículas censuras, el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía había prohibido, en julio de 1967, la puesta en el Teatro Colón, de la ópera *Bomarzo*¹⁷, con música del maestro Alberto Ginastera, guión de Manuel Mujica Láinez, autor de la novela del mismo nombre. Esta ridícula prohibición, motivada “para resguardar la moral pública” provocó la indignación del público porteño y en el Instituto Di Tella, emblemático espacio de vanguardia cultural de la capital, se realiza un acto de reparación al compositor Ginastera y al novelista Mujica Láinez; la ópera se estrena, luego, con gran éxito, en marzo del 1968, en el Lincoln Center de Nueva York.

Como desagravio al poeta-dramaturgo, al que le gustaba escandalizar: “una de las finalidades de mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar” (García Lorca, 1996: 612), y también al profesor y a los jóvenes cipoleños, los actores neuquinos deciden poner *El Retablillo de Don Cristóbal* en el Café Teatral, con dirección de Darío Altomaro, y la actuación de Raúl

Domínguez, Alicia Villaverde y Norman Portanko. Imitando los movimientos espásticos de las marionetas, provistos de unas esperpénticas máscaras, asumen los papeles de doña Rosita, don Cristóbal y de la Madre, mientras una voz en *off* recitaba los poéticos parlamentos. Las máscaras habían sido construidas por el plástico Jorge, “Tito”, Gueijman, otro de los que sostenían la experiencia de Café Teatral, y los efectos lumínicos y de sonido estuvieron a cargo de “Patín”, un peruano *anequeniado*, tan hábil en el manejo de las luces y el sonido como amante del teatro. El espectáculo fue de una novedad y riqueza plástica inusitada, justamente porque los actores se excluyeron como tales y prestaron sus cuerpos a las marionetas, acentuado la finalidad liberadora de las formas. Además, se respetaba el espíritu del teatro de García Lorca, sobre todo el titiritesco, cuya filosofía se basa en la necesidad de que sea el personaje y no el intérprete, el protagonista. (Ibarzábal, 2008: 213)

García Lorca sabía de prohibiciones y de represiones, él mismo, admite cargar los parlamentos de picardía, animándose a salpicarlos con algunas “palabrotas”, entre las que “culito” rima con “quesito”, por eso en el prólogo, explicita el pacto con los espectadores y en la representación porteña lo titula “desvergonzado guiñol andaluz”:

Señoras y Señores:

El poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos. Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia e inocencia. Así pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez, expresiones y vocablos que nacieron de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.

Y, a modo de epílogo, cierra la farsa, mientras el Director toma los muñecos y se queda con ellos mostrándolos al público, diciendo:

(...) Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en escena con el tedio y la vulgaridad a la que la tenemos condenada, y saludemos hoy en “La Tarumba de don

Cristóbal” el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol de París, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.

BIBLIOGRAFÍA:

- AZNAR SOLER, Manuel (1997). “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. *Monteagudo*, 3ª época, Nº 2, p. 45-58.
- BAREA, Arturo (1956). *Lorca, el poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Losada.
- BIANCO, José (1937). *Sur*, VII, 32. Buenos Aires, p. 75-80.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.
- DIAGO, Nel (1995). “La Guerra Civil Española en el teatro argentino de la época”, en Pellettieri, Osvaldo. *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, p. 205-216.
- DUBATTI, Jorge (2012). “Un pueblo conquistado por Lorca”, diario *Tiempo Argentino*, 23/12/2012.
- (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FERNÁNDEZ, Ángel R. (1998). “Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX”, en Spang, Kurt (Ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, p. 216-238.
- FERNÁNDEZ, Víctor (Ed.) (2008). *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*. Barcelona: Letras.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996). *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARRIDO, Margarita (2011). “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén”, en *Actas de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 61-80.
- GIBSON, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Barcelona: Plaza y Janés.
- GÓMEZ TORRES, Ana (1994). “La carnavalización en el teatro. Los títeres y la ruptura del canon dramático”, en [www.anmal.es/numero 12/gomez htm](http://www.anmal.es/numero%2012/gomez.htm).
- IBARZÁBAL, Clara M. (2008). “Buscando al actor lorquiano”, en Dubatti, Jorge (Coord.). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Galerna, p. 201-214.

- LAGMANOVICH, David (1995). “Pemán y García Lorca en la escena de Buenos Aires, 1937”, en Pellettieri, Osvaldo. *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna, p. 197-204.
- MAINER, José C. (2010). “La profesión de los escritores. El negocio de las Letras” y “Después de 1930: el Teatro de García Lorca”, en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*. Barcelona: Crítica, p. 165-210/583-590.
- ORDAZ, Luis (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*. Buenos Aires: Inteatro, tomo I.
- PELETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, volumen I.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Caracas: Fundamentos.
- RAMOS, Vicente (1996). *Vida y teatro de Carlos Arniches*, capítulo XXX, Biblioteca Virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971). *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza, tomo II.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2006). “El Padre Pitillo y la Guerra Civil”, en Universidad de Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.
- ROFFÉ, Reina (2009). *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SEIBEL, Beatriz (1994). “Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina”, en Fletcher, Lea (Comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Femirama.

NOTAS

¹ Sobre la actuación de Lola Membrives (Dolores Membrives Fernández, Buenos Aires, 1888-1969) en *Bodas de sangre*, es recordada porque convierte el diálogo entre la Madre y la Novia, en un monólogo de lucimiento personal, que lleva a José Carlos Mainer a considerarla “una actriz con infulas”. (Mainer, 2010: 588)

² Lola Membrives ofreció en una función en *matinée* de *Bodas de sangre* a los actores argentinos, y a beneficio de la Fundación Casa del Teatro (Roffé, 2009: 159). García Lorca tan preocupado siempre por su futuro económico, estaba eulante por el éxito de su obra, en noviembre de 1933, *Bodas de sangre* acumulaba cerca de cien representaciones y la actriz con su elenco festejaron en el Teatro Avenida la función número cien con una gran acto, en el vestíbulo de teatro, del que participó el propio Lorca.

³ Margarita Xirgu, la notable intérprete de las tragedias lorquianas, confiesa su inmensa pena por el asesinato del dramaturgo y amigo: “¡Yo lo quería tanto! ¡Ha estado tanto conmigo desde el primer momento! Desde su Margarita Pineda. ¡Yo quería mucho a Federico!” *Revista Cartel*, Buenos Aires, 15 de junio de 1939 (entrevista realizada por Luis Ordez, reproducida en *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, Tomo I, 2005, Buenos Aires, Inteatro, 376.

⁴ Conservada en archivos filmicos de nuestro país y considerada una joya del cine argentino, se proyectó en Granada recién en 2008, conjuntamente en Jesús María, municipio de la provincia de Córdoba, donde se filmó la película 70 años antes.

⁵ En el número 33 de *Sur*, 1937, VII, Victoria Ocampo publica una “Carta a Federico García Lorca (después del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Buenos Aires”), en la que deja claro su admiración por el poeta granadino. Un dato a tener en cuenta de este reconocimiento es que la editorial de *Sur* publicó textos de García Lorca.

⁶ *Bodas de sangre* se estrenó en marzo de 1933, por la compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado. En octubre de ese mismo año de 1933, Lola Membrives, estrena la pieza en Buenos Aires, con asistencia del propio Lorca.

⁷ Prudencia Griffel (1879-1970) fue una actriz española de amplia trayectoria en América Latina. Cuba, Venezuela y Méjico son los países que transitó durante las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en Méjico donde realizó largas giras representando zarzuelas, operetas y comedias. En 1917, forma su propia compañía teatral y posiblemente en ella haya hecho sus primeros papeles Nieves López Marín. Prudencia Griffel partió al exilio durante la Guerra Civil española.

⁸ Nieves López Marín escribió libretos para radioteatro: *Perdida en las tinieblas*, *Mi corona de espinas*, *La cruz del pecado*, *Encadenada*, *Marcha nupcial*, *Cárcel de mujeres* son algunos de los títulos. Estas novelas eran transmitidas por las radios chilenas y luego las mismas eran teatralizadas y puestas en escena en pueblos y parajes, por la Compañía de Teatro Itinerante, cuya primera figura es Nieves López Marín. Se sabe de su presencia en el Teatro Municipal de Purranque, en Osorno, IX Región Los Lagos, donde actuó con su compañía itinerante. Ver purranqueciudad.wordpress.com/

⁹ El periódico *Río Negro*, en su edición del 20 de enero de 1938, informa sobre el debut en General Roca, de la Compañía de Comedias Modernas de Nieves López Marín.

¹⁰ El barco francés Winnipeg trajo, a Chile, en setiembre de 1939 a miles de exiliados españoles desde los campos de concentración en Francia, por iniciativa del poeta Pablo Neruda.

¹¹ “La primera actriz María Guerrero pasó de dama joven a esa responsabilidad cuando su antecesora Elisa Mendoza Tenorio se casó”. (Mainer, 2010: 203)

¹² Martínez Sierra, un cultivador de la comedia de costumbres “benaventinas”, fue el primer director artístico que ejerció como tal en España y protagonizó un triángulo con la actriz Catalina Bárcena y su esposa María de Lejárraga, que no solo fue amoroso, sino también profesional, ya que muchos historiadores del teatro español hablan de que sería su esposa quien habría escrito gran parte de las obras que Martínez Sierra firmaba como de su autoría y Catalina Bárcena fue su actriz predilecta y amante, con la que tuvo un hijo.

¹³ En una entrevista durante su estancia argentina, Federico declara que “La Barraca es una institución de arte que no puede anquilosarse a pesar de depender económicamente del Estado, porque sus factores son los estudiantes. En cuatro camiones llevamos los decorados, el aparato eléctrico, es escenario desmontable y el personal de la compañía, que son treinta personas, de las cuales siete son mujeres, y todos estudiantes. Durante los cursos estudiamos y representamos en Madrid, cuando llegan las vacaciones nos largamos a recorrer los pueblos”. (*Obras Completas*, Vol. III, 452)

¹⁴ Federico García Lorca le pide a su amigo Ernesto Arancibia, guionista y escenógrafo, que le fabricara algunos muñecos para una función privada, con la que deseaba agasajar a sus amigos porteños antes de su regreso a España. Manuel Fontanals era un reconocido escenógrafo catalán, artífice de la escenografía de muchas de sus obras, que acompañó a García Lorca en su viaje a Buenos Aires.

¹⁵ La experiencia de Café Teatral, que funcionó en la capital neuquina entre los años 1968 y 1972, posibilitó concretar una idea del prof. Fulvio Villamil, Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Provincial de Neuquén, quien insta a los actores Norman Portanko, Ernesto Sotomayor, Alicia Fernández Rego a crear la Comedia Neuquina. Estos actores habían puesto con éxito de público, nada menos que cuarenta y tres representaciones, en febrero de 1968, *La fiaca* de Ricardo Talesnik en una inolvidable puesta al aire libre, en el foso de una obra en construcción.

¹⁶ En ese año de 1968, Gobierno de Onganía, la Municipalidad de Cipolletti estaba intervenida y ejercía la intendencia Julio Salto, era Secretario de Cultura, Omar Fossatti, un entusiasta del teatro que trajo a Julio Piquer, un más que prestigioso profesor de teatro, egresado del Instituto de Arte de la UBA y fundador del GEITUBA (Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la UBA), Piquer permaneció unos dos meses en la ciudad e impartió un curso de actuación a estudiantes de escuelas medias de la ciudad. El suceso tuvo ribetes de escándalo cuando se cruzaron por el aire radiofónico (LU5 Radio Splendid, filial local), el intendente cipoleño con el decano de la Facultad de Humanidades, Fulvio Villamil y con Jorge “Tito” Gueijman quien desagrávió al poeta García Lorca. La intervención de dos profesoras del Dpto. de Letras, Beba de Cea y Teresa Siracusa facilitó el texto teatral a los integrantes del Café Teatral de Neuquén, con el que los actores trabajaron.

¹⁷ El 9 de julio de 1967, Onganía ordena levantar la obra y firma el Decreto N° 827/67 prohibiendo la ópera *Bomarzo* para “resguardar la moral pública”, con el apoyo del Cardenal Primado de la Argentina, Antonio Caggiano. Esta prohibición fue un eslabón más de una cadena de censuras, como los *ballets*: *El mandarín maravilloso* de Béla Bartók y *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky y la película *Blow up* de Michelangelo Antonioni, basada en el cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. Uno de los actos de solidaridad con el maestro Alberto Ginastera lo protagonizó el compositor italiano Luigi Nono, quien decide levantar sus obras, que por esos días se ejecutaban en el Teatro Colón.

CUERPO Y VOZ

La tarea del actor: búsqueda de la disponibilidad sonoro-vocal Un estudio preliminar

Nora Pessolano y Paula Tabachnik¹

Introducción

¿Podríamos sostener la idea del cuerpo y la voz como espacios escindidos en el reconocimiento, función, abordaje y formación del actor?

¿Puede el actor construir, crear, innovar a partir de tratamientos fragmentados, abstraídos de la integralidad funcional?

En nuestra tarea, como profesoras de técnica vocal y actuación, de la Licenciatura en Arte Dramático y del Profesorado de Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), buscamos integrar las distintas áreas que conjugan la formación académica, teniendo en cuenta que cada profesional tomará su camino en relación a inquietudes que le son propias, con el aporte de las distintas escuelas y líneas artísticas, en un ámbito de trabajo en constante innovación, que presenta desafíos y exigencias consistentes con el dinamismo de esta disciplina.

En este sentido, comprendemos la necesidad de la formación y preparación específicas del mundo sonoro-vocal, inmerso e interactuando con la complejidad del entrenamiento específicamente corporal, sin soslayar los diversos componentes de la escena.

En la Argentina es de destacar la práctica del método (de actuación) de Konstantin Stanislavski claramente visible, hasta hace apenas unos años, tanto en los ámbitos institucionales de formación actoral así como en los resultados estéticos canónicos. A pesar de que se observa en la última década que en dichas instituciones, la escuela de la Antropología Teatral propuesta por Eugenio Barba ha cobrado espacio, la influencia stanislavskiana continúa siendo preponderante. En esta dicotomía aparece la necesidad de experimentación en posibles articulaciones entre el entrenamiento físico y vocal, y sus potenciales resultados escénicos. Entonces, es menester considerar los diferentes abordajes actorales emergentes, sus bases técnicas, el modo en que consideran el entrenamiento corporal y vocal, y la observación en sus resultados estéticos y poéticos.

El estudio del campo sonoro-vocal se ha ampliado adquiriendo diferentes vertientes, abrevando en otras culturas, en otras disciplinas, y

hasta en diferentes filosofías. De esta forma, la voz se ha ido asimilando a la preparación integral del actor.

Las líneas de investigación actoral en las que nos apoyamos actualmente parten de Vsévolod Meyerhold, pasan por Jerzy Grotowski, dejan en evidencia el legado de Bertolt Brecht, y aún en un desarrollo contemporáneo, destaca la influencia de Eugenio Barba, la perspectiva particular de Peter Brook, indagando en otros sistemas en expansión creados por Jacques Lecoq, Anne Bogart, Tadashi Suzuki, etc., vale aclarar que estos sistemas de entrenamiento actoral integran el cuerpo y la voz. Con el fin de acercarnos a un análisis, se buscará atender las influencias de las propuestas nacionales innovadoras.

En el ámbito académico el espacio de la preparación vocal ha estado en gran proporción a cargo de profesionales de la fonoaudiología; con lo cual, su apoyo técnico parte de la terapéutica. Sin embargo, la influencia de estos nuevos paradigmas actorales mencionados, genera la necesidad de crear nuevos caminos pedagógicos que consideren una articulación consistente e integrada al fin expresivo/estético del actor.

Frente al teatro moderno, entonces, y para estar a la altura de los requerimientos del actor contemporáneo, comprendemos la necesidad de generar, pedagógicamente hablando, nuevas perspectivas en la articulación del entrenamiento corporal y el entrenamiento vocal, en el ámbito académico, y más aún, explorando en elementos propios de una teatralidad regional.

Sobre esta temática integradora, observamos la existencia de métodos que se sostienen en distintas prácticas y teorías del arte de la actuación, y se basan en escuelas de lineamientos psicofísicos diferentes. Algunos se originan en el área de la actuación: Linklater, Alba Emoting, etc. Otros, en el área del canto: Método Funcional de la Voz-Rabine. Y otros, como el Roy Hart Method han encontrado origen en el canto y la indagación vocal, pero han sido especialmente desarrollados en el ámbito actoral.

En el estudio indagatorio, hemos podido observar que en el teatro de nuestros días la expresividad de la voz se encuentra integrada y en dialéctica constante con todos los elementos dramáticos.

La dramaturgia del actor: un punto de partida

Los métodos de actuación mencionados toman como estructura constructiva la dramaturgia del actor. De esta manera, se propone el

debate y la reflexión, partiendo del lugar-componente de la dramaturgia y sus respectivos motores en el contexto de la teatralidad en nuestra realidad nacional.

Para apreciar estos métodos contemporáneos, y la innovación que se genera a partir de un texto de autor, resultan pertinentes las palabras de Eduardo Pavlovsky en el número *El cuerpo y el teatro*, que destaca la investigadora Araceli Arreche. En su obra *Pablo*, el actor y dramaturgo, alude a la nueva experiencia:

(...) la línea dramática no surgirá de la lectura de la obra, sino a través de la acción. Mediatizaciones subjetivadas de director-actores que penetran la malla de la letra. La letra final no está escrita. (1991: 80)

En esta búsqueda teatral el dramaturgo y director dejará de lado aquella identidad individual y omnipotente, se apartará de su ilusión de “creador individual”, y el actor ya no será intérprete del texto ya que “es eje transmisor de toda la teoría inscrita en el texto escrito”. Estas reflexiones confrontan inevitablemente al actor y su propia creatividad, en este sentido las investigaciones actuales de la Lic. Carla Pessolano sobre la “subjetividad poética” del actor, indaga en las distintas perspectivas o miradas sobre la construcción del relato a partir de sus procedimientos creativos y su contexto de producción. Cita así, la noción de “Poética” de Jorge Dubatti.

La Poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral y de la zona de experiencia que ésta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación. La Poética se preocupa entonces por estudiar simultánea e integradamente en una unidad: el trabajo humano para la constitución de la poética, la estructura, la concepción de teatro. (2007: 37)

El actor se expresa a través de una poética, y asumiendo que la poética constituye una unidad: ¿cómo podríamos en un proceso de creación fragmentar la expresión de la voz de la expresión del cuerpo? ¿Podríamos sostener la idea del cuerpo y la voz como espacios escindidos en el reconocimiento, función, abordaje y formación? ¿Puede el actor construir, crear, innovar, a partir de tratamientos fragmentados, abstraídos de la integralidad funcional?

Tomando estas nuevas posiciones en cuenta, es interesante indagar los caminos que transitan los actores en su preparación, en su desempeño

profesional, en su búsqueda creativa, formen parte, o no, de propuestas específicas al área de indagación. Sobre esta diversidad de miradas nos introducimos en los vastos caminos de la creación artística.

Para ahondar en nuestro análisis, hemos observado un caso referencial de nuestra región en la construcción teatral, que muestra la integración peculiar de las áreas en articulación: el cuerpo y la voz, bajo la guía de un referente del teatro patagónico.

El grupo Teatro del Viento dirigido por Hugo Aristimuño, oriundo de la ciudad de Viedma, plantea como fundamentación constructiva así como en la dramaturgia de grupo, la identidad cultural del grupo generador. Esta mirada está en perspectiva con la antropología teatral. Hugo Aristimuño quien ha tenido relación directa con el director Eugenio Barba propone en el entrenamiento físico y vocal gran parte de los principios de esta escuela.

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio de mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía (...) el principio de máximo uso de energía para un mínimo resultado. (1994: 34)

El marco

El presente trabajo se enmarca en un Proyecto de Investigación dirigido por el Dr. Mauricio Tossi, dentro de la UNRN, en cuyo informe señala la línea de investigación:

(...) nuevos interrogantes o problemáticas escénicas, destacándose por ejemplo los debates sobre la regionalización del “teatro nacional”, esto implica: cómo establecer zonas geográfico-culturales que no reproduzcan las visiones hegemónicas sobre los discursos identitarios, las relaciones centro/periferia, las tendencias poéticas, los modos de producción artísticos y procesos de legitimación, entre otros factores nos proponemos indagar en el teatro patagónico desde el “estudio de casos” para poder -de modo inductivo- generar espacios de recopilación, reflexión, análisis y escritura tendientes a la creación de un marco teórico general y operativo. (2012: 1)

El objeto de estudio

Se trata del espectáculo *Vienen los barcos, así los cardos rusos*, del dramaturgo Guillermo Rodríguez, con Hugo Aristimuño a cargo de la

adaptación, dirección y puesta en escena, en San Carlos de Bariloche, 2012.

El caso tratado corresponde al espacio académico de la asignatura Trabajo Escénico, de la Lic. en Arte Dramático de la UNRN. Constituye el trabajo final de la formación profesional pues es la experiencia más acabada de la labor actoral que transitarán los alumnos, en el formato de producción espectacular, organizada desde la Universidad.

El modo de trabajo será expuesto en una breve descripción de los pasos a seguir:

La metodología

Se plantea la toma de registros indagando en los procedimientos y fundamentos metodológicos del director, así como en escritos y documentos, por un lado, y también la toma de registros en el lugar de la práctica teatral, poniendo atención en las indicaciones sonoro-vocales del director y las respuestas verbales y gestuales de una actriz.

Instancias de registro

- 1.- Se toma nota de los fundamentos y procedimientos del director.
- 2.- Se toma nota *in situ*:
 - a.- de las indicaciones del director.
 - b.- del trabajo y aplicación-respuesta de una actriz, desde la atención en el foco de lo sonoro-vocal.
- 3.- Luego, se coteja lo observado, con una entrevista con la actriz, completando el contexto de situación.

Punto 1: Fundamentos y procedimientos del director

Comprendemos al ser humano como seres integrales por su genética, su cultura, su realidad social, sus experiencias y vivencias, consecuentemente nos expresamos a partir de esta condición. Sobre esta perspectiva tomamos la idea de “identidad creativa” de H. Aristimuño en la que sostiene que se construye a través de experiencias que sus sentidos han registrado, y constituyen el eje de la personalidad, todo lo cual hace que el actor, frente a una instancia dramática, agregue a sus técnicas

teatrales una práctica “vital” de sus sentidos, que le permitan una manifestación creativa, orgánica, auténtica y diversa en el campo específico de la dramaturgia actoral.

Sobre el proceso y las bases para la construcción que se han observado en este trabajo particular, destacamos:

Material:

La adaptación teatral de *Vienen los barcos, así los cardos rusos* de Guillermo Rodríguez, que hace H. Aristimuño, está inmersa en el realismo fantástico.

Modo de abordaje:

Aristimuño cuenta con las bases metodológicas de la antropología teatral, traduciendo los esquemas propuestos por esta técnica en pos de su propuesta poética y estética.

La proposición al actor de reconocerse como “ser situado”: reconocimiento del entorno en donde el artista interactúa e indaga en el marco cultural propio del material a tratar.

El director busca familiarizar a los integrantes del proyecto con las múltiples dramaturgias que pueden integrar el tejido escénico (espacio, luces, elementos escenográficos, etc.) sus posibilidades y sus combinaciones. Y lo hace abarcando las distintas maneras de dar sentido a todos esos elementos, de investigar su función narrativa, su comportamiento en la integración del texto escénico.

Ejercicios:

Teniendo en cuenta ejes fundamentales: energía, inicio de la acción en la espina dorsal, tensiones (oposición), contraposiciones, equilibrio, focalización, etc. buscando a través del entrenamiento acciones físicas y vocales que “atrapen” la atención del espectador, que contrariarían sus sentidos: “*bios escénico*” que menciona E. Barba.

Una mirada particular:

Probablemente debido a su profesión de arquitecto, H. Aristimuño logra generar una mirada abarcadora en relación con las infinitas posibilidades que puede ofrecer la imaginación respecto de la espacialidad, que luego se verá reflejada en matices, calidades y texturas a través de las propuestas vocales para los personajes de la obra.

Procedimientos específicos utilizados para puesta en escena:

a.- Personaje: Observación de una persona de la vida cotidiana. Extracción de referencias tales como: textura, olores, colores, sonidos, ritmo, extracción de la esencia buscando un sentido posible para la composición del personaje: cuerpo/voz/emocionalidad.

b.- Proxemia: Partitura de acciones orgánicas que el personaje luego podrá utilizar para el despliegue. Toma puntos referenciales en el espacio que generan calidades, proyecciones, flujos escénicos.

c.- La voz: Va surgiendo a partir de los apoyos, tono, equilibrio y movilidad del personaje.

d.- Utilización de cesuras: Fragmentación del texto con el fin de investigar en distintas calidades e imágenes vocales para enriquecer el discurso del personaje, generando capas expresivas vocales extracotidianas, buscando romper con reacciones estereotipadas.

e.- Interacción: Genera instancias de intercambio entre los distintos personajes, en pos de potenciar el entramado dramático de la obra.

f.- Puesta final: Integración de los componentes dramáticos (luces, sonido, escenografía, vestuario, etc.) en la composición integral, a través de la propuesta poético/estética del director.

Observaciones:

Obra: *Vienen los barcos, así los cardos rusos* de Guillermo Rodríguez.

Contexto práctico: Ensayos previos al estreno de la obra.

Sujetos: Director y actriz.

Indicadores: indicaciones o pautas, nociones en juego, respuestas y aplicación.

Punto 2. Notas *in situ* (En análisis.)

Indicadores (parámetros sonoros-vocales y nociones pertinentes en juego):

1.- Lo sugerido-solicitado.

2. - Respuesta de ajuste a lo sugerido, indicado por el Director de acuerdo a:

a. Voces

b. Gestos

3. - Correspondencia entre la expectativa del Director y la respuesta actor/actriz, expresada en:

a. Complacencia

- b. Reiteraciones
- c. Otras solicitudes

Punto 3. Comparación y análisis en referencia a la entrevista con la actriz. (En proceso.)

Reflexiones finales

Considerando que la implicancia de la voz en el trabajo actoral se encuentra en una etapa de expansión y maduración, si lo comparamos con el desarrollo que ha tenido el aspecto corporal para el abordaje de un material dramático, debemos detenernos en puntualizar esta perspectiva dialéctica y dinámica entre el cuerpo y la voz, por un lado y los signos y códigos, por otro.

En este estudio preliminar, hay un particular interés en trazar lineamientos específicos para la investigación desde el área vocal. La voz, materia de estudio, se presenta como un fenómeno de caminos aparentemente insondables. Desde el aprendizaje, las referencias inmediatas y primarias han sido los parámetros sonoros para su desarrollo y dominio. Una vez iniciada la tarea de señales perceptivas concretas, cabrá introducirse en el descubrimiento y estudio de los parámetros expresivo-discursivos, sin soslayar el contexto socio-cultural de desarrollo y puntualmente, sus signos y simbolismos.

Según un análisis prematuro, podríamos decir que, en la práctica teatral inmersa en el espacio académico, la articulación entre las áreas generaría el avance a un desarrollo o exploración creativa, cualquiera sea el texto dramático que se trate, permitiendo aflorar ocultos componentes vocales en interacción con la búsqueda corporal, aportando riqueza expresiva con mayor profundidad dramática. Y aún más, podríamos vislumbrar un camino definido para una nueva metodología.

BIBLIOGRAFÍA²

- ARRECHE, Araceli M. (2011). "Andanzas en torno a la creación teatral. Definiciones sobre la noción de dramaturgia en el nuevo teatro argentino". *La revista del CCC*, nro. 12. Disponible en Internet.
- BARBA, Eugenio (1994). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires. Catálogos Editora S. R. L.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

PAVLOVSKY, Eduardo (1991). “El cuerpo y el teatro”, en *Teatro2*, año 1, nro. 1. Buenos Aires: Teatro General San Martín, p. 80.

PESSOLANO, Carla (2012). “Construcción de subjetividad poética del actor”. *La revista del CCC*, nro. 16. Disponible en Internet.

NOTAS

¹ Más allá de su lectura, esta ponencia estuvo acompañada del trabajo corporal-vocal solicitado a los/as concurrentes a las V Jornadas de las Dramaturgias (...).

² Bibliografía de consulta:

Aristimuño, Hugo (2000). *La proxémica teatral: un ritual dramático para la creación vivencial del actor*. Ensayo. Inédito.

Bogart, Anne (2008). *La preparación del director*. Barcelona: Alba Editorial.

Bustos Sánchez, Inés (2003). *La voz, la técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo.

JPAF (2009-2011). *The International Symposium on the Suzuki Method of the Actor Training*.

Toga Art Park, Toyama, Japan. Ed. The Japan Performing Art Foundation.

Mc Callion, Michael (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Ediciones Urano.

Oida, Yoshi y Lorna Marshall (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba.

Rabine, Eugenio (2002). *Educación funcional de la voz*. Buenos Aires: Ed. Centro de Trabajo Vocal.

Titze, Ingo (2010). *Fascinaciones con la voz humana*. Salt Lake City, National Center for Voice and Speech.

Artículos de consulta:

Tossi, Mauricio (2012-2013). “La dramaturgia patagónica en la postdictadura: formas poéticas y discursos identitarios. El estudio de los casos Juan Carlos Moisés y Hugo Aristimuño”. En www.investigacion.unrn.edu.ar/SIDTT/Proyectos.

SOÑAR, JUGAR, CREAR...
Entrevista a Soledad Carmona

Margarita Garrido¹

Soledad Carmona², nacida en Santa Fe, llega a Neuquén en la década del '80. Profesora de música, actriz, profesora y directora teatral, entre sus maestras menciona a Alicia Villaverde y Alicia Fernández Rego.

Mi debut como estudiante de teatro se remonta a los años '80, en los talleres de Alicia Villaverde. Alicia fue mi primera “maestra”, la que me enseñó el abc de esta profesión y quien de algún modo me acompañó en el transitar inicial de este sueño. Para mí, el teatro en aquel entonces era eso, un sueño..., “el sueño de la piba”... Y este comienza a hacerse realidad en el centro cultural Simón Bolívar...

Con el tiempo y en paralelo fui descubriendo que los ensayos también podían ser otra fuente de aprendizaje. Pude presenciar algunos, aquellos en los que se admitían observadores, aunque no era este mi único rol, en ocasiones era apuntadora, en otras, cebadora de mates, pero hiciese lo que hiciese nunca dejaba de observar lo que sucedía en la escena. Fue un buen ejercicio. Presencié algunos ensayos del grupo Claroscuro³ dirigido por Alicia Villaverde, otros de Alicia Fernández Rego, con El Lope de Vega⁴. (En ambos grupos con el tiempo fui integrante).

En ese entonces consideraba, intuitivamente quizás, que acercarme a los ensayos de otra gente era también un modo de aprender teatro. Hoy, el estudio y la experiencia me ha enseñado que “mirar” entrena, enseña, descubre.... Mirar lo que sea, ensayos, espectáculos, obras de arte, una situación cotidiana... Se aprende a mirar, se aprende mirando. La observación es una cualidad esencial para hacer teatro, (¡Bah, para la vida!). Al fin y al cabo todo es cuestión de “miradas”.

Fueron varios los años de taller con “la Villaverde”. Años de luchas intestinas con mi timidez, provocándola al animarme, saliendo de mi escondite “detrás de la pata”, como lo cuenta la misma Alicia. (*Ríe.*)

Al hacer este *racconto* del camino transitado no puedo evitar el asombro al reconocer la potencia que puede tener un deseo conjugado con el valor y la voluntad para ponerlo en acto. Siempre fui muy tímida, sin embargo el amor, la pasión por esta profesión lograron hacerme trascender todos los obstáculos...

Crear sana, libera... ¡Es cierto que el teatro le hace bien a la gente!

Entonces el teatro pasó a formar parte de mi vida, profunda y esencialmente y ya no pude vivir sin él. Con el tiempo me inscribí en la Escuela Superior de Bellas Artes comenzando una nueva etapa en este camino, la de la formación sistematizada.

Y de pronto me encontré actuando. Bueno, en realidad habían pasado muchos años ya desde mis inicios en el taller, cuando Alicia Villaverde me propuso hacer un espectáculo de café *concert* con el grupo Claroscuro (César Altomaro, Susana Ferdkin, Viviana Martínez, Alicia y yo). El espectáculo se llamó *Guapos... eran los de antes* (2001)⁵. Estrenamos en el '98 en un espacio que estaba en la Diagonal Alvear casi San Martín, donde hicimos temporada. Luego vino la gira y funciones en otras salas de la ciudad y localidades cercanas.

Más tarde la obra ganó el regional (2002), se fue al Festival Nacional de Teatro de Mar del Plata y fue grabada en Canal 7. Pero para esa época ya no estaba, ni en el grupo, ni en el país. (*Ríe.*) Había viajado a España en el 2001. Me reemplazó Leticia "Leti" Roveres quien en la actualidad es compañera del grupo, La Pestaña del Lobo.

Y sí, como vos bien dijiste, se va tejiendo una red. A lo largo de este trayecto conocemos a personas, compañerxs con quienes probablemente volveremos a encontrarnos, transformándonos quizás, en compañerxs de ruta. Porque fijate, cuando hice el taller de dirección con Víctor Arrojo, "Leti" fue una de las personas que se acercó para trabajar conmigo. Nunca antes lo habíamos hecho, sin embargo el buen vínculo primó de inmediato. Del mismo modo sucedió con Adela Barcia, aunque con ella sí había una experiencia previa, en el Lope de Vega.

Paralelamente, había debutado con Alicia Fernández Rego, en la obra *La calle del árbol que canta* (1998-2000)⁶. En aquella época el Lope de Vega tenía elenco infantil y Diego Brizuela, Melania Lisiuk y yo éramos algunxs de sus integrantes. Cuando Alicia F. R. decide remontar *La calle (...)* comienza a buscar una actriz que tocara el acordeón o algún otro instrumento, entonces Alicia V. le comenta que conoce a alguien que toca un instrumento: yo. De ese modo nos conocemos. Estudié acordeón a piano desde muy pequeña y sobre todo gracias a mi vieja, quien en los primeros tiempos me acompañó y estimuló para hacerlo. Sin embargo, al llegar a la adolescencia, después de muchos años de estudio y por distintas razones, "adolescentes" algunas, lo dejé. Mirá vos las vueltas de la vida, en mi primer espectáculo tengo que tocar el acordeón...

Recuerdo que para conseguir el instrumento fuimos con Alicia F. Rego a lo de un *luthier*. Ya en los ensayos ella me decía: “Bueno, te buscás un poema y le ponés música”. (*Ríe.*) “Pero Alicia, yo no sé musicalizar un texto”. Sin embargo lo hacía. Tantos años de estudiar música... (*Ríe.*) En las obras de las Alicias en las que participé como actriz, la música fue muy importante. Del mismo modo lo es en las obras que dirijo.

Soy una apasionada de la música, mis obras siempre tienen algo de musical. Bueno, el teatro integra todas las disciplinas y si en un espectáculo no hay tema musical o sonido alguno se buscará otra arista para plasmarlo o enfatizarlo, la palabra, el ritmo, la acción...

Una puesta en escena es como una partitura que al ponerse “en acción” tendrá que “sonar” armónica, perfecta. Y lxs directorxs tendremos que empeñarnos para alcanzar esa armonía y perfección.

Recuerdo que al poco tiempo de llegar a Neuquén me invitaron al Centro Cultural Simón Bolívar [J. B. Justo 463]. “El Simón” era un espacio artístico donde la música tenía protagonismo. Fue allí donde tuve el privilegio de escuchar a la Trova Rosarina. Sin embargo esa noche hubo una obra de teatro, *Benigar*⁷ (1989). Allí me enteré del taller de teatro que daba Alicia V. Ella recién regresaba de México.

Para esa época Claroscuro estaba haciendo *Si tocás Calcuta* de Marcelo Marán (1990)⁸, en un teatro en la calle Juan B. Justo al 600, frente a lo que es hoy el Teatro del Viento. En ese espacio ensayaba Raúl Toscani⁹ con su grupo. Allí pusieron la obra *Nena, si te vas dejame el colchón* (1990)¹⁰. Hoy es un estacionamiento.

Por esos años también hubo un Festival Regional de Teatro y Títeres (1992) generado por Raúl en lo que más tarde sería el Espacio de las Artes [Juan B. Justo 150]. Hubo grupos de toda la Patagonia, fue interesantísimo. Recién comenzaba a cursar en la Escuela de Bellas Artes y seguía estudiando con Alicia Villaverde. Estaba ávida de teatro y el festival fue un estímulo enriquecedor. Tanto es así que conseguimos, luego de muchas gestiones, que se desdoblara la carrera de actor/actriz en dos turnos, lo que significaba que mis compañerxs y yo cursaríamos por las tardes y nos quedaría tiempo para estudiar y continuar preparándonos en otros espacios.

Años más tarde también conocí a Víctor Mayol quien ensayaba en el Espacio de las Artes. De él recuerdo su *Compañero del alma* (1995)¹¹.

Corrió mucha agua bajo el puente desde el momento en que comencé a estudiar y prepararme en los talleres hasta la primera obra.

Estaba ansiosa por “subirme al escenario”, aunque con mucha vergüenza y llena de dudas por averiguar cómo sería, cómo me sentiría.

Hoy, que regreso al escenario luego de siete años de ausencia, lo vivo de otro modo. Siento ansiedad, nervios, eso es inevitable, pero también lo disfruto plenamente, siento un placer y orgullo enormes por hacer lo que me apasiona. Creo que soy una privilegiada por esto. Hacer teatro me hace feliz.

Este año estrenamos *La moribunda* (2013)¹², con el grupo Hemisferio Creativo (Melania Lisiuk y yo). Nosotras hicimos un trabajo bastante osado porque decidimos actuar y dirigirnos a la vez.

Con Melania nos conocemos desde nuestro debut profesional, con Alicia Fernández Rego, en *La calle del árbol que canta*, junto a Diego Brizuela quien ahora está en Buenos Aires. Estuvimos con esa obra durante dos años. La paseamos por casi todas las escuelas de Neuquén. Después hicimos otro espectáculo infantil que se llamó *¿Qué te podemos contar?* (2000-2001)¹³. Luego nos perdimos el rastro hasta el 2011, cuando nos reencontramos en la Escuela de Bellas Artes con intenciones de terminar el profesorado, porque concluía la vigencia del viejo plan. (*Rie.*) Yo había finalizado la carrera de actriz (1997), no así la docencia. Y en aquel momento opté por lo artístico. Me urgía actuar, producir... Y un día Melania me dijo: “Me gustaría que leyeras un texto que escribí” [monólogo *Trastorno de ansiedad*]. También me dio otro monólogo [*El silencio de las tortugas*]¹⁴ de Lucía Laragione. Me contó sobre el espectáculo que tenía ganas de hacer. Esto sucedió en el 2011. En mayo del 2012 estrenamos *¿A esta edad?*¹⁵ Así nació el grupo Hemisferio Creativo. En aquella ocasión trabajó también Inés Hidalgo, quien fuera otra de las integrantes del Lope de Vega en el espectáculo *¿Qué te podemos contar?* (Inés, Pablo Aguirre, Diego, Melania y yo). De alguna manera somos de la escuela del Lope, lo que equivale a decir Alicia Fernández Rego.

Insisto, en que un modo de complementar la formación es siendo espectadora. He visto muchos espectáculos, tal vez no todos los que hubiese deseado, pero intenté ver de todo y lo sigo haciendo, quizás no tanto como en otras épocas, claro, porque hay otros compromisos, otras responsabilidades. Ser espectadora desde el oficio te provoca, te propone, agudiza tu criterio, te muestra los vacíos, pone en duda los aciertos... amplía tu bagaje.

Como profesional el desafío es “no acomodarse”, no conformarse siempre asumiendo nuevos retos, proponiendo cambios, ¡Bah, como en la

vida!). Creo que es importantísimo ser flexibles, dúctiles, desafiantes, permitirse probar y equivocarse... Aunque no es fácil, lo sé por experiencia, es todo un continuo aprendizaje. Y ahora cuando me preguntan ¿por qué *La moribunda*? Me digo ¿por qué no? Supongo que la pregunta surge porque hace muchos años estoy haciendo un teatro más convencional, más clásico quizás. Parecería esta una propuesta que de algún modo rompe con lo establecido. Una comedia negra que permite otro tipo de juego, más bizarro, más visceral, descarnado si se quiere. Se juega desde otro lugar¹⁶.

Creo que diez años atrás no hubiese hecho esta obra, porque no me hubiese sentido preparada..., no sé. Tal vez hoy me reprima menos y disfrute mucho más el escenario, probablemente mi madurez personal y también profesional sean razones. Todo se va dando, con años de oficio y una formación integral continua en el tiempo. Voy recorriendo un camino, todos los trabajos que he hecho tanto de actuación como de dirección me han dado herramientas. Pero sigo buscando, estudiando, desafiándome. Intento dar lo mejor, porque amo y respeto esta profesión, porque el público merece un teatro de calidad.

Por eso, en realidad la “dirección” de *La mezcladora* (2003)¹⁷ fue un experimento, porque no pensaba dirigir. Mi primera experiencia en dirección... (*Ríe.*) No era mi intención. Yo soy actriz y siempre pensé que iba a seguir siéndolo. Nunca me había planteado dirigir. Cuando regresé de España, me invitan a una reunión (organizada por amigxs y conocidxs) que tenía como objetivo conformar un grupo teatral. No había idea de espectáculo, al menos en lo inmediato. Hasta que alguien mencionó que quedaban poquitos meses para el Festival de Humor [Festival Nacional de Teatro de Humor, Zapala], ya estaban las obras seleccionadas... Y alguien dijo: “Y si...”. Entonces comenzamos a leer y la única obra posible, por la gente que había en el grupo, era *La mezcladora*. Y a medida que íbamos definiendo cuestiones descubrimos que la particularidad de funcionamiento de ese grupo era esa, hacer todo en grupo. Y alguien me preguntó: “¿No te animás a dirigir?” (*Ríe.*) Pero en verdad la propuesta era algo así como: “Vas a dirigir, pero de algún modo todxs vamos a proponer y a apoyarte”. Así fueron apareciendo roles. Fue una buena experiencia. Hoy me doy cuenta. (*Ríe.*) Este relato me recuerda una frase que una maestra me dijo hace tiempo: “Unx tiene que hacerse cargo de lo que hace”. Está claro que es así. Además hay un programa que avala que lo hiciste; más allá de los resultados, eso también es parte del profesionalismo con el que se encara la tarea. Aquel trabajo me dejó algunas enseñanzas en dinámica

de grupo, por ejemplo. (*Ríe*) También en el aspecto técnico. Cuando estrenamos el autor me dijo (*Imitándolo.*): “¿Eso escribí yo?” (*Ríe.*) La idea -creo- de algún modo quedaba clara pero había una mezcla de estilos. Por la dirección colectiva y mi falta de experiencia no había una línea de dirección definida. El grupo estaba conformado de la siguiente manera: en actuación estaba Julio Musotto, Patricia Kawer, Gregorio Gallinal y José “Pepe” Garriga. También estaban Cristina Beute, Cristina Furlani, Susana Ferdkin, en producción, y Carina “Tato” Boggan, en la técnica.

Entonces, cuando comencé a estudiar en la ESBA ya tenía una idea básica del teatro, cierta información por haber caminado algún taller con Alicia V. Considero a las dos Alicias como mis maestras, sin embargo “la Villaverde” fue mi maestra de taller durante mucho tiempo. La formación con ellas me ha marcado inexorablemente. Sin embargo he podido darles a mis trabajos una impronta personal, una metodología propia.

Las propuestas de las obras generalmente surgen de acuerdo a las necesidades del grupo. Creo que no hay un proceso que se reitere en cada uno de los trabajos. Pero la dinámica puede ser así, alguien elige un texto, y lo pone a consideración de todos. Se lee individualmente. Luego nos juntamos para hacer una lectura grupal. Si llegamos a esa etapa es porque decidimos hacer la obra. Luego, basada en la idea general o en algunos de sus textos iré proponiendo juegos e improvisaciones. Es prioritario, para generar mayor libertad, saber la letra. En cuanto a la elección de los personajes, en *Chimeneas sin humo* (2007-2008)¹⁸ no había otro modo. La elección estaba dada de antemano por el *physique du rôle*. En los otros casos, imagino a determinado actor o actriz haciendo “ese personaje” cuando estoy leyendo la obra. Me pasó por ejemplo cuando Alicia Fernández Rego me dio *La edad de la ciruela* (2009-2010)¹⁹. El guión era de Horacio García. Ahí trabajé con gente que era del taller de Alicia. Y los personajes estaban definidos de antemano por ella, que ya la había puesto en escena. Un día me llamó y me dijo: “Hacé lo que quieras. Si querés, rompé y volvé a armar”. La verdad es que fue una satisfacción enorme, por la confianza. (*Ríe.*) Sin embargo respeté la elección de las actrices con su personaje original. Sí, modifiqué la puesta. Surgió la música como recurso temporal como también la posibilidad de que los personajes del presente fueran el nexo con el pasado. Me parece que ese nexo generó la continuidad y me cerró la puesta.

“El teatro es condensación”, me queda marcado a fuego esta idea del taller de dirección de Víctor Arrojo (2006). Encontrar la síntesis. En el

caso de *Chimeneas* (...) en un planteo casi coreográfico circular, la repetición de la acción de doblar, enfatizada por la palabra, nos devela la rutina de esas operarias, lo monótono de su trabajo y de sus vidas. La música como un recurso que por momentos potencia la situación, o la transforma en otra.

La primera comedia que dirigí fue *Un busto al cuerpo* de Ernesto Caballero. Un tema en apariencia superfluo motiva al espectador a preguntarse respecto de su cuerpo y las decisiones que sobre él se toman.

Lo que digo tiene que ver con imágenes potentes que de algún modo sintetizan lo que quiero plantear. La imagen y la música son importantes recursos para lograr lo que deseo construir en la escena. Intento respetar el texto del autor, haciendo mínimas adaptaciones. En *Chimeneas* (...), por ejemplo, en el texto aparecía un personaje que era inmigrante. El autor solo enunciaba el personaje, no lo desarrollaba y consideré que no era determinante para lo que yo quería contar.

La escuela de Alicia Fernández Rego me dio la posibilidad de construir una mirada que busca despojar a la obra de lo superfluo para encontrar la esencia de lo que deseo transmitir en cada puesta, intentando estar en comunión con el planteo del autor.

A partir de *La moribunda*, aparece otra mirada, otro planteo. Una construcción con mayor producción. Infinidad de recursos ordenados caóticamente, que dan lugar a lo que consideramos que exige la obra. Respecto a lo actoral, la obra nos requirió desestructurarnos profundizando al máximo el juego. En lo personal, comienzo a caminar en otras direcciones. Otra manera de ver, de hacer y concretar una puesta: rompo, desarmo y vuelvo a armar. Rehaciendo, haciendo y transformando mi bagaje, desde nuevas experiencias.

Fue *La moribunda* la que me permitió transitar esta etapa de desarmar para rearmar. Volver al escenario actuando y dirigiendo al mismo tiempo, ¡qué osadía!, situación que fue posible al trabajar ambas el registro en forma alternada. Buscando otra mirada se incorporó "Leti", a quien le propusimos ser nuestra asistente técnica y de dirección, por la confianza en cuanto a su calidad personal y experiencia teatral.

Quizás *La moribunda* sea un momento que marque un antes y un después. Salirnos del modelo del Lope de Vega para empezar a transitar uno propio. Lo osado de los dos personajes en situación, el juego entre las dos hermanas en espera de la muerte de la mayor, da posibilidades al espectador de sentirse identificado en algún momento de la obra.

Hoy me es más clara aún la necesidad de llevar el modelo de taller a los ensayos, dar prioridad al juego, inicialmente, por sobre la rigidez del texto. Este aparecerá en otro momento y será dicho de otro modo, realmente orgánico. Desarmar el texto y volver a armar trabajándolo en forma neutra, o en direcciones distintas que aparecerán a partir del juego. El desafío en la dirección es poder observar y seleccionar, ordenar el caos, construyendo una estética particular y una manera de hacer donde los espectadores pueden leerse y sentirse más cercanos. Comentarios de espectadores: “Yo vi esta puesta y era un drama”; “Me reí mucho viéndome en determinados momentos haciendo en la vida lo que el personaje”.

Hoy recuerdo y pienso en poder concretar una propuesta de un trabajo colectivo sobre el desarraigo, del que fui parte en España, al igual que *La moribunda* la experiencia teatral se originaba desde el juego. Me fui a España, porque era algo pendiente en mi vida. Quería conocer ese lugar, parte de mi historia. Me procuré que el mismo me diera la posibilidad de estudiar y conocer. Fue en ese momento que un director gallego buscaba actores y actrices latinxs para un proyecto colectivo. Y así se inició esa experiencia. Como dije, la recuerdo porque siento hoy la necesidad de cerrar, quizás, esa experiencia que fue un sueño que atravesó *La moribunda* y requiere aparecer en un nuevo proyecto. Recuerdo que una de las propuestas era trabajar con tierra y agua. Todo era muy orgánico... Después sucedieron otras cosas que de algún modo me marcaron para esto que está sucediendo hoy, quizás no se trate de cerrar sino de volver abrir... Y así siempre vuelven a aparecer en mí, las imágenes del teatro visto particularmente en España. Recuerdo *El sol D'Orient* de Els Comediants y varias de las obras en el marco del Festival Iberoamericano de Cádiz. Estas, todas las experiencias suman a ese bagaje del cual hablaba.

Sumo a ello la experiencia de haber realizado Teatro x la Identidad en 2004, como integrante del Lope de Vega, un teatro caro a los sentimientos de los argentinos. Y otras experiencias, como Teatro x la No violencia 2006-2008²⁰, Teatro foro, en el marco de un proyecto barrial interdisciplinario, abordando en distintas escenas situaciones de violencia doméstica. Luego se proponía el debate que era coordinado por asistentes sociales y psicólogos rehaciendo una de las escenas planteadas con un nuevo final.

También han sido significativas otras experiencias tales como trabajos de docencia en talleres privados, en educación formal, otros realizados en el interior de la provincia como asistente técnica de fomento (INT); terapeuta en juegos teatrales en clínicas de salud mental, etc.

*La Pestaña del Lobo*²¹ surge como consecuencia del taller de dirección realizado con el director Víctor Arrojo. *Chimeneas sin humo*, de Santiago Serrano, en 2007 es nuestra *opera prima*. Le siguen *Un busto al cuerpo* de Ernesto Caballero 2008/9, *La edad de la ciruela* de Aristides Vargas, 2009, en concertación con el Grupo Código T. *La oruga, la mariposa y el hombre*²² 2011, de Denise Almeyra y Alejandra Gómez. Este es el primer espectáculo infantil realizado por el grupo y la última producción a la fecha.

Es importante para mí mencionar que en cuanto al ámbito teatral elijo La Conrado, quizás por haber empezado allí, en la sala grande, que no era lo que es ahora [Yrigoyen 138]²³. Como así también, la elijo por su trayectoria como asociación cultural y del teatro en particular. Sin embargo fue muy hermoso y grato trabajar en el Ámbito Histrión [Chubut 240] con *¿A esta edad?*, por ejemplo. Para esa puesta, ese es el espacio ideal. Y en cuanto a *La moribunda*, El Arrimadero [Misiones 234] permitió desplegar su propuesta escénica. Cada espacio y su particularidad exigen de la dirección un trabajo, hacer que las puestas que en ellos se representan se destaquen.

El espacio y el tipo de espectáculo definido por el director condicionan la relación entre el actor y el espectador. Ejemplo de ello sería la situación, que no es tan sencilla, de poner los espectáculos infantiles. Vos les limitás el espacio a los chicos pero ellos tienen la habilidad de meterse en la escena. Lo que requiere previsión y adaptabilidad. De algún modo se rompe esa cuarta pared permitiendo una relación de complicidad entre lxs actorxs y lxs espectadorxs.

En cada rol (actuación, dirección) tengo sensaciones y vivencias distintas. Al final de una función en el caso de la dirección, siento que quedo contenida; son lxs otrxs y a través de ellxs que puedo desplegar y relajar, existe otra distancia. En cambio cuando actúo, no hay distancia, hay entrega, estoy en carne viva. Cuando la función termina, pasará tiempo hasta lograr relajarme.

Y sí, el teatro te alimenta, te hace vivir, me hace feliz... Yo lo disfruto... desde el '89.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 16 de agosto de 2013: tiempo de grabación 3 hs. Los datos entre paréntesis, corchetes y en notas al pie fueron agregadas por la entrevistadora, M. Garrido.

² Su CV figura en <https://docs.google.com/document/d/1O4yzBPMJTyTjTG3YcbrmK9yjCVnWOWVvb6gCyZTTfw/w/edit?pli=1>.

³ Claroscuro nació en los inicios de la década del '80 y desde el '89 es dirigido por Alicia Villaverde con el elenco constituido inicialmente por César Altomaro, Claudia Cogliati, Jorge Arbert y Oscar Sarham.

⁴ El Lope de Vega, nombre tanto del grupo de teatro como de la sala, funcionó entre 1978 y 2006. En sus primeros tiempos estuvieron en el primer piso del Cine Teatro Español, Av. Argentina 235. Luego, desde el 2001, por remodelaciones del Cine, alquilaron en diagonal Alvear 52.

⁵ Escrita y dirigida por Alicia Villaverde, la obra fue seleccionada para participar en el Festival Patagónico de Teatro, Trelew, Chubut.

⁶ Escrita por María Martín.

⁷ Escrita por Alejandro Finzi en 1987, fue puesta en escena por el Grupo Río Vivo con la dirección de José Luis Valenzuela y el protagonismo de Daniel Vitulich, creador del citado grupo. La obra participó en el Festival de Teatro de Córdoba en el '89.

⁸ Con ese grupo, fue su primera dirección en Neuquén. La obra participó en el Festival Nacional de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.

⁹ 1991: *Xircus, zona Pánika*, creación colectiva, con el grupo CREAr. 1998: *Hoy se comen al flaco*, creación colectiva en Zapala, teatro callejero, con el grupo CREAr, en el Encuentro Provincial de Teatro, sobre la obra de Osvaldo Dragún.

¹⁰ Creación colectiva con la dirección de Raúl Toscani, con Grupoliendre y Súper Trapos Rock.

¹¹ Escrita por Adriana Genta y Villanueva Cosse, puesta en escena en el Espacio de las Artes, en la Semana de homenaje a Miguel Hernández. Asistente de dirección: Anahí Acosta.

¹² Estrenada en El Arrimadero por el grupo Hemisferio Creativo, la obra fue escrita por Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Soledad Carmona: actuación, escenografía, vestuario, producción y dirección. Melania Lisiuk: actuación, escenografía, vestuario, producción, diseño de planta lumínica, diseño gráfico y web, puesta en escena y dirección. Paola Ladavaz: fotografía. José Alen y Pablo Guerrisi: voces en *off*. Gaby Theman: operación técnica.

¹³ Versión escénica y dirección de Alicia Fernández Rego, sobre el cuento tradicional *El nuevo traje del emperador*, con el elenco de teatro Lope de Vega (en su segunda etapa).

¹⁴ Más datos sobre la trayectoria artística de Soledad Carmona y Melania Lisiuk en Betancor-Burgos, "Dramaturgas de la Escuela Superior de Bellas Artes se miran", en Garrido, M. (Dir.) (2013). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. (En homenaje a Hugo L. Saccoccia y Emilia Valeri)*. Neuquén: Educo, p. 203-204.

¹⁵ Actuación: Inés Hidalgo y Melania Lisiuk. Operación técnica: Marité Martínez. Puesta en escena y dirección: Soledad Carmona y Melania Lisiuk.

¹⁶ En una nota periodística se lee:

"Nos permitimos jugar mucho durante los tres meses de ensayo -detalló Soledad Carmona a 'Río Negro'-.. Incluso con los momentos más densos por los que pasan estos personajes, pudimos divertirnos".

Es que a partir de la "presencia-ausencia" del tercer personaje femenino que integra una parte fundamental de la historia, las hermanas deben encontrar la manera de vincularse entre ellas y también con la "tragedia" que las ocupa casi por completo. (Diario *Río Negro*, 03/07/2013)

¹⁷ Obra de Marcelo Marán, puesta en escena por el grupo En Trámite, en San Martín de los Andes, en el marco del II Festival Nacional de Teatro de Humor.

¹⁸ Obra de Santiago Serrano, puesta en escena por el grupo La Pestaña del Lobo. Nominada en los rubros "Mejor actuación femenina: Adela Barcia", "Mejor dirección": Soledad Carmona.

“El automatismo es lo que caracteriza a mi personaje, pero la sangre joven de su compañera le inyecta optimismo y rebelión. Y desde ahí, cambia todo. Es una obra muy fuerte. El público, al igual que nosotras, termina agotado por lo que pasa”.

“Chimenea te mueve la estantería. Yo me metí en mi papel, sintiéndome que era una máquina. Tomé de mi misma vida para trabajarlo”, contó Barcia.

“La dirección fue todo un desafío, porque yo, ante todo, soy actriz”, aclaró Carmona.

“Los dos roles me fascinan desde lugares distintos. Cuando dirigis, tenés que tener la mirada puesta en todo. Tiene que ver con la profesión en sí. Hay que observar permanentemente y yo corro con una gran ventaja. Trabajo con dos grandes actrices. Es lo bueno de saber quién trabaja con uno”.

“La pestaña del lobo” se complementa con la realización escenográfica de Pablo Aguirre y la asistencia técnica de Inés Hidalgo. (Diario *Río Negro*, 30/08/2007)

¹⁹ Obra de Aristides Vargas, a cargo de los grupos La Pestaña del Lobo y Código T. Actuación: Adela Barcia, Nancy Fariás, Mirta Forestello, Mabel Iriarte y Elba Larrigaudière. Realización escenográfica: Pablo Aguirre. Asistencia técnica: Pablo Aguirre y Pablo Guerrisi. Asistencia de dirección: Adela Barcia. Puesta en escena y dirección: Soledad Carmona.

²⁰ El grupo Teatro por la No Violencia estuvo constituido por Soledad Carmona, Leticia Roveres, Gustavo Lioy, Adela Barcia, Edgardo Sosa y Pablo Aguirre. Para mostrar una “realidad manchada de violencia” afirma S. Carmona en una nota periodística: “Los problemas puertas afuera”. (Diario *Río Negro*, 18/04/2008)

²¹ Integrantes: Leticia Roveres, Adela Barcia, y Soledad Carmona. También integraron el grupo: Anahí Acosta, Pablo Guerrisi, Luciana Berruti y Pablo Aguirre, como realizador escenográfico invitado.

²² Primer espectáculo infantil dirigido por S. Carmona. Actuación: Leticia Roveres, Luciana Berrutti y Pablo Guerrisi. Ambientación, iluminación y asistencia técnica: Pablo Aguirre. Edición de sonido: Matías Garrido. Música: Carlos Tendler. Diseño de vestuario: Gladis Guajardo, Pablo Aguirre y Soledad Carmona. Puesta en escena y dirección: Soledad Carmona.

²³ La Conrado es una de las asociaciones culturales más antiguas de la Patagonia. Gestada como Cooperadora escolar en 1927. En el '54 construyó la primera sala teatral independiente de la ciudad de Neuquén. Actualmente se denomina La Conrado Centro Cultural. Nuclea a integrantes de teatro, música y cine, es decir, a asociaciones como AMI, ARAN e INCAA.

COMO ARCILLA...
Entrevista a Gustavo Torres

Guillermo Haag¹

Yo soy Gustavo Torres², actualmente tengo cincuenta y tres años. Cuando tenía catorce, en 1974, en la ENCPH (Escuela Nacional de Comercio de Plaza Huincul) -gobierno peronista- había que festejar el 17 de Octubre. De pronto se impuso que había que hacer un acto. Los profesores estaban desorientados, querían hacer algo original y formal a la vez, así que se les ocurrió una obra de teatro. Los profesores de matemática llamaron a una persona, Juan Carlos Maniás, que trabajaba en YPF, y que había hecho teatro en Rosario y en Gral. Roca (Río Negro), con una preparación básica de teatro. Nos llamaron a los alumnos que queríamos estar y armaron una obra que se llamaba *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* de Aurelio Ferretti. Pero no prosperó porque eran muchos adolescentes y faltaban a los ensayos.

Yo siempre fui muy tímido, siempre estaba por ahí atrás. En quince días se dijo que no a aquella obra y se eligió una de cuatro personajes: *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, con la dirección de Juan Carlos Maniás. Se estrenó el 16 de Octubre de 1974. O sea que en el 2014 yo cumpliría cuarenta años de mi debut en teatro.

¿Cómo empecé a hacer teatro? ¿Si me gustó hacer teatro? Yo siempre tengo el recuerdo de que a los cinco o seis años mi abuela me llevaba a ver obras de teatro al Cine-Teatro *Petroleum* de YPF [en el Campamento Uno de YPF, hoy Barrio Uno de Plaza Huincul]. Había un grupo de teatro que se llamaba Sentires Sureños³: estaban Santos Catalá, Anita Carballo, las hermanas Zalvide.... Ahora no me acuerdo más. Tengo noción de una obra que fui a ver, que tenía una escena donde había un armario en un dormitorio. Estaban actuando -y eso me lo acuerdo muy bien- Santos Catalá y Zoraida Zalvide. No me acuerdo el texto ni nada más, pero se ve que esa escena me quedó fijada, grabada y siempre me gustó. Más o menos cuando yo tenía once años, mi papá trabajaba con uno de los hermanos Monsalves que estaba en el grupo Brechas⁴, y le dijo que yo quería hacer teatro. Fui a los ensayos pero eran todos más grandes. Yo tenía once años, y era tímido, así que no enganché en el grupo. La oportunidad se me dio a los catorce años, con *La bolsa de agua caliente* en la ENCPH. Al mes fuimos a Zapala a representar a la escuela en el

Encuentro Provincial de Arte, los primeros días de noviembre, que es la Semana del Arte.

Al tiempo se abrió el grupo de teatro de la escuela, se independizó como grupo Nosotros⁵ y pasamos a ser el elenco estable del Club Social YPF, que nos prestaba el teatro donde hoy es el Centro Cultural Gregorio Álvarez, en el Barrio Uno de Plaza Huin cul [antes Club Social YPF, en el Campamento Uno de Plaza Huin cul]. Estuvimos trabajando así como dos años. Nos prestaban el cine Ruca *Lighuen* para ensayar y presentar las obras, hoy destruido [ubicado en el Barrio Central de Plaza Huin cul, antes Campamento Central de YPF]. Durante ese lapso de tiempo, la Municipalidad de Plaza Huin cul conjuntamente con YPF nos mandó en gira -Catriel, Chos Malal- y se hacían cargo de todos los gastos y los contactos. Y nos nombraron oficialmente “elenco estable de la Municipalidad de Plaza Huin cul” (1976).

Hicimos una gira a Catriel y Neuquén, en la sala Conrado Villegas [Actualmente La Conrado Centro Cultural]. La Dirección de Cultura de la Provincia de Neuquén se hacía cargo de parte de los gastos. La Provincia de Neuquén no tenía un elenco estable de teatro y como éramos el único grupo “manejable”, porque éramos todos adolescentes, nos nombraron “elenco estable de teatro de la Provincia de Neuquén” (1976). Nosotros, orgullosos y contentos. Yo siempre cuento que, a la distancia, me doy cuenta del porqué. Justo era una época donde los grupos realmente hacían teatro, se comprometían y no se dejaban manejar. Nosotros éramos fácilmente manejables. Incluso nos sugirieron que hagamos comedias y nada más, y que no tuvieran mucho mensaje. Nos habían vetado *La bolsa de agua caliente* y otra obra que se llamaba *La Ñata* de Juan Carlos Ferrari (1976).

Hicimos un montón de obras. Creaciones colectivas. Para nosotros era una experiencia salir a actuar. Ir a Cutral Có, en aquella época, era una aventura. No estaba unida con Plaza Huin cul. Había como tres kilómetros de distancia. Todo un descampado. Actuamos en las Escuelas Primarias N° 137 y 138. Nos preparábamos como para ir a actuar a Neuquén. Armábamos la escenografía y nos tomábamos el colectivo con todo.

Y así empezamos. Todos, adolescentes. Generalmente la gente grande se acercaba, estaba un tiempo, pero se iba por una cuestión de que el ritmo adolescente es difícil de seguir. Tuvimos nuestros errores, también nuestros aciertos. Aciertos -me parece- fue la fuerza y la

continuidad que le dimos al grupo. Los errores, los errores técnicos de cualquiera. Después, cuando me fui a Buenos Aires, a los diecisiete años, me di cuenta. Yo me creía el mejor actor pero cuando llegué allá había diez mil, mejores, y me tuve que poner a estudiar en serio, teatro, además canto y danza porque todos bailaban y todos cantaban. Me presentaba a los *castings*, pero no entraba a ninguno porque todos venían haciendo eso desde los once o doce años.

Bueno, a los diecisiete años me fui a estudiar abogacía, carrera que no terminé pero no me disgustaba. Siempre le digo a la gente de teatro, que un actor tiene que ser una persona culta. Eso te da un panorama para elegir la obra, para ver qué querés hacer, para que, hagas lo que hagas, tengas un fundamento de lo que estás haciendo. Abogacía me dio eso. Después estudié citotecnia, una carrera paramédica. Estudié un montón de cosas que me sirvieron como actor, aunque más que nada como persona. Y como siempre leí mucho, eso me dio un mundo bastante amplio para poder manejarme como actor.

Además, estudié canto, danza... Empecé a presentarme en *castings* y me di cuenta de las falencias y también de los logros. Había cosas que me recalcó mi primer profesor de teatro, Federico Herrero⁶: “Vos ¿hace mucho que hacés teatro? Y... se te nota”. Mis compañeros tenían mucha técnica pero no se sabían parar en el escenario, no tenían manejo del público; yo, sí. Eso me daba una ventaja porque al adquirir la técnica los superaba.

Trabajé haciendo comedias musicales, obras de teatro, comedias para chicos: *Una mujer y nada más* de Rosana Correa (1983), *Los cochinos comeaca* y *El miedo no es sonso* de Alfredo Braccini (1984). En la Municipalidad de Buenos Aires, trabajé en Las Manzanas de las Luces con *Ospalitt*, *el rey* de Alfredo Braccini (1984). Lo demás fue todo independiente. Estudiando danza en el Instituto de Rubén Elena, fui actor de la obra *Hair* con su dirección⁷, en el teatro Astral de Buenos Aires, y pasó algo que me gustó. R. Elena había contratado a actores profesionales pero no les pagaba, entonces ellos actuaban de viernes a domingo y de martes a jueves actuábamos los alumnos del Instituto. Eso me dio la posibilidad de actuar en la calle Corrientes, que nunca lo había hecho.

Después, trabajé con gente que no es conocida televisivamente pero sí teatralmente, y que me dio la posibilidad de aprender muchísimo. Con el que más aprendí fue con Federico Herrero en Teatro Escuela Central de Buenos Aires: estudié dos años, actuación, y dos, dirección,

desde 1981 a 1984. Era un teatro de investigación. Un teatro muy para adentro. Se investigaba mucho y estábamos seis meses para una obra de veinte minutos, fuera de lo comercial: *El solicitante* de Harold Pinter. Lo comercial en dos meses sale al mercado.

Comercialmente hice dos o tres espectáculos, entre ellos, *Hair*. Pero con “Pepito” Cibrián estuve casi dos años (1986/1987): *Los Borgia*, musical, de Alejandro Jodorowsky y Milo Manara, y el espectáculo de café *concert, Qué harían sin mí*, con Ana María Cores y autoría de “Pepe” Cibrián Campoy. Fue con el que más aprendí, comercialmente hablando. Más allá de trabajar, aprendí a trabajar con elencos grandes, que no es cosa fácil. Yo ahora lo hago naturalmente, con veinte personas en el escenario. Pero a otro director, mucho mejor que yo, le cuesta hacerlo con diez. Y eso me lo dio la experiencia de estar desde la una de la tarde hasta las cinco de la mañana, mirando cómo “Pepe” manejaba sesenta actores, en un espacio de 5 x 4 m. Los manejaba como arcilla.

Más adelante se dio la oportunidad, sin buscarla, de que me llamaran del Teatro Colón, a través de unos bailarines que me conocían, ya que necesitaban actores (1993). En ese momento, el Teatro Colón hacía una muestra coreográfica con su ballet estable: *Bajo tu cielo de raso*, con la dirección de Ricardo Ale. Los hacían trabajar a los bailarines como coreógrafos. Hacían cuatro bloques: uno de tango, uno de folklore, uno de clásico y uno de contemporáneo. Eran breves espectáculos de media hora cada uno. Yo hice el de tango. Para mí fue una experiencia que me hizo crecer, la experiencia de trabajar en el Colón: la experiencia de la disciplina, que ni siquiera la tienen otros elencos de la ciudad de Buenos Aires.

Después la cosa quiso que volviera otra vez a Cutral Có y Plaza Huinul. El 2001 hizo que me fuera mal económicamente y a fines del 2003 caí nuevamente acá y aparecí en el teatro Del Pasillo, que lo había iniciado Alejandro, mi hermano [Alejandro Torres Claro]⁸ (1991). Y lo primero que hice fue ver la obra *¿Quién soy?* de Ethel Díaz, con la actuación de Ethel y Silvana Farinelli. Me gustó mucho el texto, pero me parecía que no tenía una puesta comercial, diríamos que era una puesta de “sótano”. Entonces les propuse que me dejen hacer una nueva puesta en escena. Al sábado siguiente la re-estrenaron. Era una puesta más arriesgada, con más cosas. Y a partir de allí comencé a trabajar en el “sótano”. En principio me miraban raro, como diciendo: “¿Este ¿quién es?” Solo Silvana y Ethel me conocían un poco. Pero con el tiempo empezaron a confiar en mí y se

dejaron dirigir, sobre todo los adolescentes que son los que siempre le dan movimiento al teatro Del Pasillo.

El lugar era especial. Un sótano húmedo, horrible en realidad. Había sido una whiskería, un *cabaret*, un boliche. Tenía baños sin ventilación. La cloaca funcionaba con una bomba. Había un hongo que era protagonista de todas las obras. No lo pudimos sacar nunca. Le pusimos maderas, lo pintamos con pintura, cal, pero nunca lo pudimos eliminar. El escenario estaba en el centro. Con cada obra lo íbamos cambiando. Como eran movibles las sillas y todo, lo adaptábamos para cada puesta en escena. Pero eso fue bueno para todos. Justo también coincidía con que en Buenos Aires algunos escenarios también eran chicos, por lo que para cada obra o elenco se disponía de manera diferente; los alquilaban por poco tiempo, consecuentemente, la rotación era permanente. Y acá también estaban acostumbrados a eso. Ya que hoy actuaban en un SUM, mañana en una escuela, así que continuamente se cambiaba el espacio.

El “sótano” se alquilaba. Pero tuvimos que irnos de ahí. Iba mucha gente y por ello los dueños comenzaron a aumentar el alquiler hasta que llegó un momento en que no se concedía el alquiler que pedían con lo que era el lugar. El alquiler se pagaba con las entradas, autogestión. Eso fue una discusión que tuvimos porque en realidad el teatro Del Pasillo actuaba “a la gorra”. Iba mucha gente, pero a la salida nos encontrábamos con \$2, un caramelo o una moneda. ¡Era una falta de respeto total hacia los actores! Lo cierto era que al final terminaban pagando de su bolsillo Alejandro y Laura [Gómez]. Yo, lo que les propuse en ese momento fue que cobraran una entrada de \$2. Fue una discusión de cuatro meses más o menos. Alejandro quería seguir “a la gorra” y yo quería cobrar entrada. Porque aparte, yo necesitaba vivir también de esto. Si dedicaba tiempo a ello quería tener una retribución mínima, que se pagara el alquiler, los gastos y además una gratificación mínima. Creo que, de a poquito, lo fui logrando. El grupo tuvo momentos muy buenos en los que los asistentes y hasta los actores cobraban, poco, pero se cobraba, como en una cooperativa. Y se pagaba todo lo que se gastaba. No había que sacar plata de nuestros bolsillos.

En el “sótano” se gestionaron un montón de espectáculos. Y empezamos a salir. Eso sí, puedo decir, que fue una idea que tenían todos, pero “Ale” [Alejandro] no quería que se actúe fuera del “sótano”, excepto en el Teatro Municipal, pero no en las escuelas u otros ambientes similares. Eso fue lo que yo hice: apoyar esa idea que tenían todos. Así que

algunos fines de semana actuábamos en otros lugares y durante la semana en las escuelas. Fuimos saliendo un poco de ahí. Por lo tanto cuando tuvimos que irnos, no se sufrió tanto. Ya estábamos en otros lados, dando vueltas.

Y seguimos dando vueltas. En ese momento, nos ofrecieron lo que era el CIAR [Centro de Iniciación Artística N° 1, Av. del Libertador, Barrio Central de Plaza Huincul], pero luego también tuvimos problemas para ocuparlo. Después, en el Centro Cultural de Plaza Huincul. En realidad en todos los lugares donde se comparte un espacio, siempre hay inconvenientes. Tenés que ser muy permisivo, no podés programar todo vos. Entonces se complica bastante, económicamente y programáticamente. Así fuimos pasando por varios lugares. Por lo general, las dos Municipalidades te prestan el lugar. Una cosa es que te “presten” por un ratito: hay que ir a pedir la llave, sacar las cosas de trabajo, trasladarlas a otro; pero otra, es que te “den” un lugar.

También estuvimos trabajando en el Complejo Mapuche, durante todo el verano (2012/2013) [Complejo Cultural Multiespacio Mapuche, Ruta 22 Kilómetro 1237]. Y desde hace tres años, estamos anclados en lo que es el Centro Cultural Dante Baiocco de Cutral Có [Av. Del Trabajo N° 570], donde casi, casi, disponemos de todos los fines de semana para nosotros. Cuando no es así, nos avisan con casi quince o veinte días de anticipación para que podamos encontrar otro lugar.

A pesar de todo, la producción de obras ha sido enorme. Yo a veces me asombro cuando les cuento a los nuevos todo lo que se hizo, y de todo: muy bueno, bueno, malo, horrible... Cosas que no son buenas artísticamente, pero sí grupalmente. Otras que son buenas actoralmente, pero grupalmente regulares. Pero bueno, son cosas que tienen que pasar en un grupo. Y está bien que así sea.

El grupo de teatro Del Pasillo está orientado a adolescentes. Si bien van adultos invitados a algunas obras, y también tengo alumnos muy chiquitos, van básicamente adolescentes. Yo creo que es por una forma mía de trabajar, una forma vorágine, y los adolescentes se prenden en ella. Los otros no. Los adultos son más críticos, tienen vergüenza y si no sale perfecto no quieren actuar. Y lo cierto es que nunca van a tener cosas perfectas. La perfección se logra haciendo. Y los chiquitos también se prenden, pero se me complica con los padres. Los adolescentes son con los que mejor trabajo, puedo hacer muchas cosas. He hecho mucho: dramas,

comedias, tragedias, obras comerciales, creaciones colectivas, espectáculos de *café concert*...

El ante-año pasado, Laura estuvo en Mar del Plata, vio Teatro Revista, vino y me dijo: “Gustavo, podríamos hacer una Revista. No es tan complicado”. Yo tomé la pelota y nos largamos a hacerlo. Hicimos *Pasillísima*⁹. No es tan complicado verla, pero es muy complicado hacerla. Lo que tuvo esta obra, más allá de lo artístico, es que participaron todos, o casi todos los grupos artísticos de acá. Cantantes, grupos de tango, folklore, gente de circo. De todos lados nos juntamos para hacer un espectáculo. Me parece que el valor que tuvo fue que pudimos demostrar que acá en un momento fueron como cien personas en el escenario, y que acá hay muchas cosas que no se conocen. La gente se asombró de la puesta: las plumas, las lentejuelas y todo el paquete que tenía *Pasillísima*. Pero los artistas siguen haciendo lo mismo y desde hace mucho. No hicimos nada diferente. Cantamos, bailamos, actuamos. Tuvo esa cosa de conocernos mucho entre nosotros, y de trabajar con gente, de descubrir gente, -por lo menos a mí me pasó- de encontrar gente realmente artista¹⁰. Por ejemplo, a Morena Darité, bailarina de brasilero, que yo conocía de haberla visto bailar pero pude conocerla detrás del escenario y me pareció una verdadera artista. Y a gente de tango, folklore, con una disciplina delante y detrás del escenario. Eso hizo que nos fuéramos contagiando entre nosotros. Me parece que todos los que pasamos por *Pasillísima* lo pasamos bien.

Tuvimos también una experiencia al agregar al espectáculo a una figura de Buenos Aires, Mónica Farro, que no fue tan buena artísticamente, pero la experiencia fue buena para que los que siempre dicen: “Mejor traer a alguien de afuera”, se den cuenta de que a veces no es bueno traer gente de afuera¹¹. Y no fue justamente por Mónica, que con nosotros se portó muy bien, muy profesional; pero trabajar con una productora de Buenos Aires hizo que los chicos y los grandes conocieran cómo se trabaja muy “chantamente”. Que te contraten, que no te paguen, que te expriman hasta el final, que te cambien cosas y te digan: “Yo no fui”, que te prometan el equipo de luces dos semanas antes y aparezcan a las 2 de la tarde del día de la función. Son cosas que la gente que trabaja en el interior por ahí dice: “¡Ah, en Buenos Aires esto no pasa!”. Para mí, les hizo bien trabajar con gente que no seamos nosotros, para valorar lo que somos capaces de hacer.

Ahora estamos trabajando dentro de un Corredor Cultural entre Municipalidades: Villa Pehuenia, Aluminé, Junín de los Andes, Zapala, Las Lajas, Cutral Có y Plaza Huincul, donde cada espectáculo que hacemos lo llevamos a esas localidades. Tenemos programado un espectáculo infantil, en octubre, en el Gimnasio Municipal en la Feria Patagónica del Libro. Vamos a reeditar *El viaje* de Sandra Siemens, una obra que el año pasado la auspició el Consejo Provincial de Educación, para presentarla en las escuelas secundarias. Y es probable que este año en la Feria, esté presente la autora.

Nos llamaron para hacer la reapertura de la sede social del club Alianza, en noviembre (2013). Vamos actuar ahí con un espectáculo que se llama *Como por arte de magia*, creación colectiva musical del teatro Del Pasillo, un musical con pases de circo. Y es probable que estrenemos en noviembre o diciembre de este año la obra *Sorpresas* de Dan Goggin, que hace tiempo la tengo en carpeta.

Todo esto es lo que estamos haciendo por ahora, y siguiendo con las clases. Últimamente están volviendo a dar clases integrantes del grupo que se habían ido a estudiar teatro, a otros lugares. Como Julio Hajos, Fabián Freire, Brigitte Torres, Adrián Montalbán, Fabián Romero, Agustín Quilodrán. Vienen y les dan pequeños seminarios/cursos/talleres a los chicos. Ellos están en Buenos Aires, Gral. Roca [Río Negro], Neuquén. Les transmiten a los chicos sus clases directamente. Así han tenido clases de elongación, de voz, de circo, de danza, todas gratuitas.

Lo importante de destacar es que, de los últimos adolescentes que he tenido, varios han seguido una carrera artística. En cambio antes teníamos los chicos que venían del secundario, pasaban por el grupo y luego seguían su camino con otras carreras. Eso me llama la atención y me da placer.

El balance que hago de todo esto es que el grupo ha crecido, como grupo, y ya no es más un paso del que viene a hacer teatro como *hobbie*. El teatro Del Pasillo es el primer escalón de una carrera. Y eso está bueno. Hoy trabajo con los chicos como si fueran profesionales.

Yo sé que tengo muchas limitaciones, limitaciones económicas, limitaciones de recursos: luces, orquesta... Pero hago lo mejor que puedo. Les doy lo mejor que les puedo dar. Por ahí no me sale, pero es lo que puedo. Y eso me llena de satisfacción.

NOTAS

¹ Entrevista realizada el 31 de Septiembre de 2013: tiempo de grabación 0.41 hs. Los datos entre paréntesis, corchetes y en notas al pie fueron agregados por el entrevistador, G. Haag.

² Entre los trabajos de actuación de G. Torres, se registran:

1974: *La farsa del cajero que fue hasta la esquina* de Aurelio Ferretti, dirección de Juan Carlos Maniás, Plaza Huinul, Neuquén.

---- : *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, dirección de J. C. Maniás, Plaza Huinul, Neuquén.

1976: *La Nata* de Carlos Somigliana, dirección de J. C. Maniás, Plaza Huinul, Neuquén.

1983: *Una mujer y nada más* de Rosana Correa, Buenos Aires.

1984: *Los cochinos comecaca*, Buenos Aires.

---- : *El miedo no es sonso* de Alfredo Braccacini, Buenos Aires.

---- : *Ospalitt, el rey* de Alfredo Braccacini, Buenos Aires.

¿Año?: *Hair* de James Rado y Jerome Ragni, dirección de Rubén Elena, Buenos Aires.

---- : *El solicitante* de Harold Pinter, dirección de Federico Herrero, Buenos Aires.

---- : *Los Borgia* de Alejandro Jodorowsky y Milo Manara, dirección de José Cibrián Campoy, Buenos Aires.

---- : *Qué harían sin mí* de José Cibrián Campoy, con su dirección, Buenos Aires.

1993: *Bajo tu cielo de raso*, dirección de Ricardo Ale, Teatro Colón, Buenos Aires.

Entre los trabajos de dirección de G. Torres en el teatro de Neuquén (Plaza Huinul y Cutral C6), se registran:

1979: *George* de John Anthony West.

1980: *La cama y el sofá* de Aurelio Ferretti.

1982: *La conquista del sol* de Luis Colmegni.

---- : *Pinocho*, creación colectiva, co-dirección con Marisa Reyes.

1983: *Los ojos llenos de amor* de Abel Santa Cruz.

---- : *Muertes circulares*, adaptación del cuento *Los sicarios de Midas* de Jack London.

---- : *Prohibida*, creación colectiva.

---- : *Limpitos pero no tanto* de Jorge Bellizi.

---- : *Strip tease* de Slawomir Mrozek.

1984: *Akenatón*, adaptación libre de la novela *Sinhué, el egipcio* de Mika Waltari.

---- : *Proceso*, creación colectiva.

---- : *El ascensor* de Agustín Vigo Giai.

---- : *Convivencia* de Oscar Viale.

---- : *Tiempo de ser*, versión libre de *Lección de anatomía* de Carlos Mathus.

---- : *Picnic*, adaptación de la obra homónima de Fernando Arrabal.

1985: *Esto no marcha*, creación colectiva.

2003: *¿Quién soy?* de Ethel Díaz.

2004: *Extraño juguete* de Susana Torres Molina.

---- : *Picnic (...)*.

---- : *Un cuento al revés* de Ethel Díaz.

2005: *Unplugged*, creación colectiva.

---- : *Dos* de Agustín Vigo Giai.

---- : *Me siento bien* de Carlos Marcucci.

2006: *Todo de a dos* de Manuel González Gil y Martín Bianchedi.

---- : *No seré feliz pero tengo hijos* de Viviana Gómez Thorpe.

2007: *Los chicos quieren entrar* de Norma Aleandro.

---- : *Derechos torcidos* de Hugo Midón y Carlos Gianni.

2008: *El cuarto de Verónica* de Ira Levin.

---- : *Objetos maravillosos* de Hugo Midón.

2009: *La malasangre* de Griselda Gambaro.

---- : *El diluvio que viene* de Pietro Garinei y Sandro Giovannini.

---- : *Quad* de Samuel Beckett.

2010: *Saltimbanquis* de Pietro Garinei y Sandro Giovannini.

---- : *Chicas católicas* de Casey Kurtti.

---- : *Divinas* de Alejandro Torres Claro.

Datos extraídos de “Cutral C6 y Plaza Huincol (1934-2010), en Reyes, M. et. al. (2011), en *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia*. (...), Neuquén: Educo, p. 11-35.

G. Torres, actualmente, dirige el grupo Teatro del Pasillo y la Extensi6n Musical del mismo.

³ M6s datos en Reyes, M. y G. Haag (2011). “Teatro. Los primeros pasos”, en Garrido, M. (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia*. (op. cit.) p. 39-52.

⁴ *Idem*.

⁵ M6s datos en Reyes, M. (2012). “Pisadas en la memoria... y algo m6s (Plaza Huincol, 1974-1989), en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 337-371.

⁶ En su carrera teatral, este docente y director se vio influenciado por Oscar Fessler, Hedy Crilla, Jean Vilar, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski entre otros. Datos extraídos de Alternativa Teatral: <http://www.alternativateatral.com/persona203843-federico-herrero>.

⁷ *Hair*, subtulado *The American Tribal Love/Rock Musical*, es una 6pera *beat* sobre la cultura *hippie* de los a6os '60 en los Estados Unidos. La obra fue originalmente escrita por James Rado y Gerome Ragni (letras), y Galt MacDermot (m6sica). En cuanto a su director, Rub6n Elena:

En Mar del Plata, muri6 Rub6n Elena, el director que trajo al pa6s el musical *Hair*.

Fue un so6ador constante. Tal vez por eso a veces los n6meros no le daban y sus producciones terminaban abruptamente. Pero siempre fue un entusiasta creativo, adem6s de un precursor en el teatro musical argentino. A fines de los a6os 60 estaba capacit6ndose en Roma, luego de una beca que el Fondo Nacional de las Artes le otorg6 para estudiar direcci6n en Europa. All6 conoci6 a Isabelle Blau, representante y amiga de los autores de *Hair*, y le hizo saber que ten6a inter6s en hacerla en la Argentina. A la semana, recib6 noticias de Nueva York: los derechos de la obra estaban libres.

Elena vendi6 su “fitito”, se tom6 un avi6n a Nueva York, se sum6 al movimiento *hippie* y se hizo amigo de los creadores de la obra. As6 fue como pudo traerla a Buenos Aires y le “vend6” la idea a Alejandro Romay. Iba a dirigirla, pero se pele6 con el productor algunas semanas antes del estreno. De todos modos, estuvo muy cerca de la obra y dirigi6 los m6ltiples reestrenos de ella. (...) Elena abri6 la primera escuela de comedia musical en la Argentina. (*La Naci6n*, 03/09/2013)

⁸ M6s datos en Le6n, N. (2012). “Entrevista a Alejandro Torres Claro. Grupo de teatro Del Pasillo”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias (...)*. Cfr. p. 373-76.

⁹ Publicado el 06/03/2012, en www.youtube.com/watch?v=bTQnsUCeqIQ:

Producciones Teatro del Pasillo, present6 esta vez, el primer espect6culo de teatro del g6nero de “Revista” en la Patagonia, denominado “PASILL6SIMA, La Revista del Pasillo”, con un elenco de m6s de 60 artistas locales en escena. El estreno se llev6 a cabo el d6a s6bado 3 de marzo a las 22:00 hs. en el antiguo Cine Teatro Ruca Lighuen de la ciudad de Plaza Huincol (Av. Pedro Rotter s/n B° Central), agregando as6 una segunda funci6n para el d6a Domingo 4 de Marzo a las 21:hs. Direcci6n de arte: Agust6n Quilodr6n. Direcci6n General: Gustavo Torres.

¹⁰ El siguiente texto conten6a im6genes, pueden verse en <http://weblavoz.com.ar/cultura-y-espectaculos/pasillisima-deslumbro-gusto-y-emociono/>.

“Pasill6sima” deslumbro, gust6 y emocion6:

El grupo de Teatro “Del pasillo” present6 anoche su obra “Pasill6sima”, una puesta en escena muy bien lograda que arranc6 aplausos y reconocimiento para actores que mostraron calidad interpretativa. Uno de los espectadores afirm6 que “La obra fue maravillosa, los actores, todos ellos de la zona, lograron llegar al p6blico, emocion6ndolo y haci6ndolo re6r”. La obra cont6 con la participaci6n de actores del “Teatro del pasillo”, “Teatro del viento”, el grupo de baile de Morena Darit6 y el grupo de baile del Club Petrolero Argentino.

¹¹ El 24/11/2013, el Teatro del Pasillo puso en escena *Empetrolados*, en el Complejo Cultural Multiespacio Mapuche:

“Empetrolados”: Mónica Farro en Cutral Có:

CCO.- El grupo de “Teatro del pasillo” repondrá la obra “Empetrolados” con la actuación de Mónica Farro, la modelo que fue Miss Playboy Uruguay en 2004. “La obra es el sábado 24 de noviembre en el Centro Cultural Multiespacio Mapuche desde las 22” dijo el director Gustavo Torres.

“Hacemos la revista ‘Empetroladas’ que es la continuación de ‘Pasillísima’, porque venía una producción de Buenos Aires y además Carmen Barnieris registró todas las terminaciones ‘ísimas’ y no se puede poner más terminaciones ‘ísimas’, detalló. Respecto al elenco, precisó que “son los mismos de ‘Pasillísima’, aunque un poco más reducidos obviamente porque es con producción y lo encabeza la señora Mónica Farro”, describió y luego repasó algunos nombres: “Morena Darité con su grupo, María Emilia Geovatista, todos los artistas del Teatro del Pasillo, algunos artistas de Neuquén [capital], en realidad somos 35 actores, bailarines y cantantes en el escenario.

La entrada sale 180 pesos en compra adelantada y 200 en puerta”, dijo Torres y señaló que “va a ser con Pizza y Champagne libre durante toda la función porque como es un espacio libre no es que se van a sentar”, indicó.

En <http://weblavoz.com.ar/cultura-y-espectaculos/empetrolados-monica-farro-en-cutral-co/>.

Más [datos](http://www.cutralcoalinstante.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=4315:%E2%80%9D-y-m%C3%B3nica-farro&Itemid=196) en http://www.cutralcoalinstante.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=4315:%E2%80%9D-y-m%C3%B3nica-farro&Itemid=196:

Este sábado 24, el grupo de teatro Del Pasillo y la vedette uruguaya se presentarán desde las 22 en el complejo multiespacio “Mapuche”. Las entradas están a la venta y anticipadas tienen descuento.

La propuesta “Empetrolados” tiene como invitada en esta ocasión a Mónica Farro, Cristian Ponce, los artistas locales y el elenco del teatro Del Pasillo. La dirección general será de Gustavo Torres, el asistente de dirección será Agustín Imanol, la dirección de Arte de Alina Torres Claro y la producción general de Corina Cruciani. (...) El complejo Multiespacio funciona en el kilómetro 1330 de la ruta nacional 22 -a la altura del barrio Aeroparque- de Cutral Có.

EL OBJETO ESCÉNICO El escenógrafo que investiga

Luisina D. Couto

*“velo/velos/voz/estelas/dormir/velas/sos vos/yo/ellos/
la mayoría del tiempo/tengo miedo/y el resto tengo
sueño”.*

(Rupil, 2013. *Pez de hielo*)¹

En esta ponencia haré referencias al universo teatral, aunque también nombraré conceptos provenientes de la música y citaré como ejemplo la investigación que llevamos a cabo con el Proyecto Red Ensemble de Córdoba, con un grupo de músicos experimentales con los que hace tres años trabajo diseñando y realizando las puestas en escena. El grupo, además de realizar conciertos e instalaciones visuales, lleva adelante la coordinación de talleres en relación al cuerpo, el sonido y el espacio como parte de la formación del músico; así como también participa de tesis de grado de diversas carreras de la Universidad Nacional de Córdoba, de donde provienen la mayoría de sus miembros ya que además el proyecto reside en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de Ciudad Universitaria desde el 2010².

Esta investigación que surge entonces del trabajo con el Ensemble Red, y como hacedora teatral en el ámbito de la escenografía específicamente, me lleva a desarrollar en cada proceso de producción de obra, nuevas hipótesis acerca de la concepción del espacio escénico y del “objeto escénico” particularmente, no solo en el teatro y la música sino también en la danza y la *performance*, núcleos híbridos desde hace ya largo tiempo.

Para comenzar un esbozo de la idea del “objeto escénico”, es necesario hablar previamente del espacio como contexto en el cual se desarrolla ese “objeto escénico”. Son tres las ideas de espacio que creo pertinentes y fundamentales en esta investigación: la primera pertenece al filósofo francés Gastón Bachelard e involucra los procesos internos del ser humano en la comprensión del espacio; la segunda es del dramaturgo, actor y director argentino Eduardo Pavlovsky sobre los llamados “espacios pre-extensivos”; y la última es el concepto de “paisaje sonoro”, creada en los años sesenta por el canadiense Murray Schafer, y que intenta ser trasladada a la escena desde esta investigación.

Comencemos...

Desde la perspectiva de G. Bachelard, el espacio físico es tan importante como el espacio mental. Habitarlo, tanto desde el cuerpo presente como desde la imaginación, permite comprenderlo desde la percepción, la intuición y la sensación. Nuestro conocimiento sobre el espacio se transforma y se actualiza gracias a esa “imaginación material”, como llama el autor a la imagen interior de las cosas que se forman dentro de la conciencia. Entonces, antes de ser pensado, el espacio es sentido. El trabajo del escenógrafo sucede siempre en este presente sensitivo, similar al de un compositor musical.

[Un compositor musical] crea el entorno, las reglas, las reacciones, las infinitas variables de interacción entre los elementos y las macroestructuras (...) un constante juego de intuición del presente, de abandono de la expectativa narrativa y de re-formular las reglas de cada contexto en pos de la construcción de la obra. (Halac, 2007: 125)

Si el espacio puede ser sentido, imaginado y habitado, entonces supone que el observador de la escena (o espectador) forma parte de esa composición espacial en tiempo presente de la escena, que sucede cuando un fondo y una figura se presentan ante sus ojos. O como expone Murray Schafer en relación al “paisaje sonoro”:

(...) el paisaje sonoro del mundo como una inmensa composición musical que incesantemente se despliega en torno a nosotros. Nosotros somos al mismo tiempo su audiencia, sus intérpretes y sus compositores. (1994: 90)

En la obra *Potestad*, E. Pavlovsky desarrolla el espacio “pre-extensivo” como un espacio no reconocible, no identificable y creado por el espacio actoral. Se trata de un acontecimiento marcado por su duración intensa y por su existencia breve que se sustenta en la metamorfosis del personaje que transcurre en dos minutos y medio de tiempo. Su no reconocimiento o identificación por el observador se debe en parte a su ambigüedad en cuanto a sentido, y a su permanencia en relación a su única e irreplicable aparición en toda la obra. Ese “espacio-acontecimiento”, además, desrealiza la escenografía del *living* planteada como espacio habitable de los personajes.

Las denominadas “nuevas dramaturgias” están pobladas de estos espacios “pre-extensivos”. Y esto para el escenógrafo resulta un trabajo extra. Acá sucede la transformación de pasar a diseñar y realizar un objeto material -desde necesidades estéticas, poéticas y técnicas- a investigar acerca de otros tipos de espacios, no tan palpables, que se generan en la intervención del cuerpo en el espacio escénico -llamémosle actuación, *performance*, danza, música-, función cercana a la heurística como hablaba el escenógrafo argentino Gastón Breyer. (2005)

En oposición a esta tipología de espacios, aparece la noción de “paisaje” (*landscape*) asociada a la música contemporánea. Michel Chion, compositor experimental francés, nos dice:

(...) cuando hacemos escuchar sonidos por un altavoz y no hablamos de su procedencia, el oyente busca, conscientemente o no, además de la causa del sonido, el tamaño del fenómeno, si se trata de algo pequeño o grande en relación con él (...) ¿se puede hablar de paisajes sonoros? (...) Éste es el problema consistente en saber si podemos totalizar lo que oímos”. (1999: 28-29)

Según el creador del concepto Murray Schafer, un “paisaje sonoro” se describe según criterios como su “tonalidad” (*keynote*), que funciona como fondo sonoro; la “señal”, que es el sonido percibido en primer término, y la “huella sonora”, que trata de “un sonido característico de un oficio o un sonido familiar al que nos sentimos atados y al que prestamos un valor simbólico y afectivo”.

[Respecto de la huella sonora] en un filme se crea enteramente mediante el modo en que un sonido cualquiera se retoma varias veces a lo largo del montaje, al asociarlo con un lugar o una situación, de forma que se le confiera el papel simbólico consistente en encarnar y resumir ese lugar o esa situación. (*Idem*)

Situándonos ahora en la escena, podríamos decir que el “paisaje” se da por el conjunto de elementos que dan idea de un lugar fácilmente reconocible. Los elementos que componen esos “paisajes” a veces son compartidos en los lugares semejantes, pero otras veces se dan diferencias entre los elementos que hacen que dos paisajes del mismo tipo, por ejemplo una playa, se diferencien finalmente. Se puede asociar con la noción de “texturas musicales”: de una homofonía uno puede encontrar detalles que hacen diferentes a cada elemento, generándose microfonías. La conjunción entre los elementos de un paisaje, hace que ningún lugar

sea el otro. A un bosque lo reconocemos por cuestiones que tienen que ver con la organización del elemento árbol, por ejemplo. En un bosque los árboles se encuentran a determinada distancia entre sí, suelen tener ciertas dimensiones, se agrupan en cantidades para generar la sensación de espacio aparte, de “encierro”. Esta disposición u orden característico de los árboles en un bosque, genera a su vez una manera de iluminación que solemos describir como “oscuridad”. La oscuridad produce sensaciones de miedo, de misterio, las cuales han sido aprovechadas por el cine y la literatura para generar narraciones asociadas con el terror.

Ahora bien, cuando los elementos que los componen no son en su mayoría reconocibles por el observador o varían en el tiempo, el “paisaje” resulta nuevo. Este es un modo de proceder para crear otras opciones de espacios que no son otra cosa que variables de la vida misma.

Otra opción que ha tomado la escena contemporánea con respecto a la concepción de la escenografía, es la de aislar algunos elementos de un “paisaje” y transformarlos en material de estudio, de experimentación. En los años sesenta, el músico estadounidense John Cage, quien incursionó en eventos como *happening* y teatro, empleaba objetos cotidianos como fuente de sonidos y ruidos, acercándose a la idea del objeto como acontecer en sí mismo de un sinfín de posibilidades sonoras y visuales que nada tenían que ver con su significado cultural y emocional. Ya no hablaríamos entonces de un bosque con todos sus elementos, sino de un elemento que concentre todo el bosque en él.

En este proceso de abstracción del elemento aparece lo que esta investigación supone como “objeto escénico”. En los años setenta Tadeusz Kantor, escenógrafo y director teatral polaco, creaba para sus puestas objetos a modo de “embalajes”. El “embalaje” es definido por T. Kantor como:

(...) la acción misma del “empaquetado” (...). Es un procedimiento y una función. Naturalmente ligada al objeto. Esconde en sí una necesidad muy humana y una pasión por la conversación, la aislación, la duración, la transmisión, así como un gusto por lo desconocido y el misterio. (1962: 68)

La propuesta de T. Kantor con los embalajes, es incorporar a la escena teatral, objetos creados, inventados, inútiles en cuanto a su función vital, y con un fundamentado vínculo con el actor (*bioobject*):

Tratemos de aniquilar la ilusión del objeto, sus encantos materiales y su aparente aptitud para asimilarse a la vida; hagámoslo extraño, una trampa, una falsedad, privémoslo del pasado y la anécdota que lo anima, de nuestra participación, y finalmente, de su existencia física. (Resenzvaig, 1995: 61)

El “objeto escénico”, desde este punto de vista, no es estático sino móvil en la escena. Y este movimiento del objeto en la escena no es solo físico, como en los mecanismos que inventa T. Kantor para manipular y trasladarlos por el espacio, o como la multifuncionalidad de los objetos en los *happenings* o como las esculturas cinéticas de Julio Le Parc. El movimiento es también filosófico y se asocia con la confesión de J. Cage: “el objeto es un hecho, no un símbolo”.

BIBLIOGRAFÍA

BREYER, Gastón (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

CAGE, John (2002, 2004, 2005). *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Madrid: Árdora Ediciones.

CHION, Michel (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Buenos Aires: Paidós.

COUTO, Luisina D. (2008). *Los espacios en “Potestad” de Eduardo Pavlovsky*. Ensayo para la cátedra Análisis Textual I de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba.

DE MARINIS, Marco (1988). *El nuevo teatro (1947-1970)*. Buenos Aires: Paidós.

HALAC, José (2007). “Instinto y organización. Conceptos sobre el recorrido estético de mi composición”, en Fessel, Pablo. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

KANTOR, Tadeusz (1962). *Manifiesto Los Embalajes*. Suiza.

----- *Escuela elemental del teatro*. Revista El Tonto del Pueblo. (Sin año).

LADDAGA, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

PAVLOVSKY, Eduardo (1987). *Potestad por Pavlovsky*.

RESENZVAIG, Marcos (1995). *El teatro de Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

SCHAFER, R. Murray (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.

NOTAS

¹ Extracto de la canción previa a editarse, del músico compositor cordobés.

² El Proyecto Red Ensemble surge a comienzos del año 2010 dirigido por el Magister, docente y compositor musical cordobés José Halac, con el objetivo de montar obras originales, adaptaciones y arreglos. Actualmente, el equipo se conforma por compositores, instrumentistas, artistas visuales y escénicos, ampliando los recursos de experimentación con el sonido y la imagen, generando variaciones en el modo de percibir el universo sonoro propuesto en cada concierto.

EN EL VIENTO DE LA COMUNIDAD TEATRAL

Cómo es posible que te quiera tanto

María Belén Martínez Huenchuman¹

*“Creo que el teatro debe ser,
ante todo,
entretenimiento puro y consensuado”.*

(Lioy, 2013)

Inicio en el viento de la comunidad teatral²

Existen diversos posicionamientos en el campo cultural que señalan un anclaje crítico con relación a la cultura. Y particularmente con relación al teatro también se están produciendo desde la Universidad Nacional del Comahue, otros caminos hacia nuevos sentidos. Desde la cátedra de Literatura Griega Antigua se nos presenta la propuesta de trabajar desde el lugar de espectador, la inscripción del espectador del teatro neuquino y “leer” desde nuestro rol una obra de teatro y desglosarla permitiendo una desconstrucción en términos de aprendizaje.

En principio creemos necesario recalcar que el sujeto, la comunidad y el teatro conforman un núcleo ineludible en el convivio teatral así se trate del espectador, del actor o del director de teatro. Ellos ponen en juego distintos roles que hacen al producto final de un arte independiente y comprometido con nuestro acontecer político y económico local. Dado que el movimiento de ideas en la temática teatral es fluido e importante en nuestra zona, es un arte atravesado, en pugna, en reclamo de una posición merecida, siempre en búsqueda de espacios de creatividad y de autonomía con respecto al poder de turno.

El teatro neuquino considera el cuerpo de los sujetos como espacio de reflexión en cruce con lo biopolítico y la formación de subjetividades. Da cuenta de una mirada asociada a las formas de control del poder y de la vida misma, y se deja influenciar por las problemáticas típicamente humanas que surgen en nuestra cotidianidad. Cuestiones de género, promiscuidad, abuso sexual y muerte entre otros tópicos, dan cuenta de la violencia en todas sus facetas. El teatro abre la puerta a la discusión, a la no pasividad intelectual. El teatro como acción trabaja con efectos, diálogos detonantes, dispositivos que permiten distanciarse y pensar o que permiten distancias apropiadas para tratar problemáticas no nuevas,

porque en cada obra podemos percibir el sustrato mítico que nos habla del sacrificio y sus elementos sacrificiales, lo sagrado y lo profanado. El teatro neuquino crea, profundiza, inscribe una impronta, un continuo de desafíos. Trabaja las ideas desde una condición de posibilidad y crea espacios de encuentro comunitario.

En esta oportunidad trabajaremos sobre la obra *Cómo es posible que te quiera tanto*³ escrita por Javier Daulte y puesta en escena y dirigida por Gustavo Lioy, este último neuquino así como las actrices del elenco. Esta obra nos deja con grandes interrogantes sobre la existencia humana, nuestra relación con la otredad y finalmente la vinculación que tenemos con el amor.

En el desarrollo de este trabajo se analizarán puntos de relevancia desde la perspectiva del espectador, en estrecha vinculación con los procedimientos teatrales. En segundo término se pondrán en diálogo nuestras aseveraciones a través de la instrumentación de dos técnicas: la entrevista y la observación, las entrevistas se llevaron a cabo *in situ* a seis personas que vieron la obra al finalizar la misma, sumado a los aportes brindados por el director G. Lioy en una entrevista posterior (sin que el conociera las entrevistas previas).

Presentando: *Cómo es posible que te quiera tanto*

Seis personajes. Cinco actrices. Dos historias. Una intriga que se abre a una investigación, una muerte, una celda y dos presas. En juego la comedia, el terror y un policial... y como tema central la identidad y la vida. La puesta de las cinco actrices conduce al espectador por una historia que lo mantiene en vilo durante todo su desarrollo escénico, acompañada de una sencilla pero útil puesta en la escenografía.

En lo argumental un hombre -nunca se ve en escena- se va unos días de viaje por trabajo, dejando a su mujer sola en casa (Lidia). El misterio se inicia cuando, durante esta ausencia, la mujer empieza a recibir llamadas amenazadoras de otro hombre. Una agente de policía interviene (Sonia) y empieza a atar cabos. La investigación la conduce al departamento donde viven unas hermanas que ocultan un pasado oscuro: dos gemelas que amaron a un mismo hombre; comienza así en la casa de Lola y Mireia. En la obra aparece un personaje, Vicky, la amiga de una de las hermanas gemelas.

Es una casa de clase media. En el centro, un sillón blanco. A un costado, en el extremo derecho del escenario, una mesa pequeña con un teléfono y una *notebook*. Se ve parte de la cocina. En el extremo derecho, en el fondo, hay un armario. Hay tres salidas: una hacia las habitaciones a la derecha, otra hacia un baño a la izquierda y la puerta de entrada al piso en el centro del espacio donde se verán las siluetas.

La previa

Un día viernes de mayo de 2013 en la noche neuquina los colectivos y los autos vienen y van. A eso de las nueve de la noche, elijo el transporte público para ir con amigos a saber qué me depararía esta obra. En este caso dejé que la obra me sorprendiera y luego -solo después de verla- investigué en *internet* sobre la información que se presentaba sobre ella en distintos espacios: *web* y foros.

Al llegar me sorprendí con la fachada y con la pequeña puerta de entrada de El Arrimadero Teatro [Misiones 234]. Éramos los primeros junto con una pareja de edad media. Nos dijeron que podíamos tomar asiento a partir de las nueve treinta y que estimativamente a las diez comenzaría la obra. Nos atendió muy amablemente una mujer que nos dio el programa de la obra y anuncios de los próximos estrenos. Luego de unos instantes ya estábamos sentados en mesitas con cuatro sillas, y observando cómo el lugar de a poco empezaba a llenarse con vista al escenario.

Se nos acercó una joven con delantal y nos ofreció la carta del menú. Quedamos sorprendidos, se podía picar algo antes del comienzo de la obra. Luego, en tiempos diferidos, comprendimos que es parte de la estrategia para mantener en pie este teatro. Mientras picamos vimos cómo otros se sentaban en las mesas más próximas al escenario: algunos adolescentes, parejas. La diversidad se sembró a nuestro alrededor. Tomé apunte de lo que acontecía, preparé mi cámara sin *flash* para no invadir, saqué una foto al escenario, miré detenidamente la disposición de ciertos objetos que luego tendrían su razón de ser. Cerca de las diez comenzaron a bajar las luces y pidieron que silenciaran los celulares. A sala llena comenzó la obra.

En clima teatral, sus vientos y sus nudos

(...) Vernant (1974) se valió del ejemplo de la tragedia para mostrar cómo una determinada sociedad articula las contradicciones existentes en su interior y de ese modo habló de esta forma dramática como “el terreno de lo problemático”, un ámbito experimental donde se cuestionan las instituciones tradicionales, los hábitos y la moral; un espacio escénico en el que se hace patente la disolución de los valores tenidos como absolutos y, en consecuencia, la toma de conciencia del relativismo a que quedan expuestos estos mismos valores. (Bauzá, 1999: 40)

¡Qué vértigo! El escenario se apoderó del público que dejó lentamente de comer y de beber después de minutos de empezar la obra. ¿Entonces cuál era el efecto de este comer y tomar en el público? Al finalizar la obra, entrevisté a una mujer de Plottier, una ciudad a diecisiete kilómetros de Neuquén capital. Ella destacó que ir al teatro El Arrimadero se le había constituido en un ritual.

Para mí es un ritual venir acá. Este teatro es el que más me gusta. Amo venir y comer algo acá antes de que empiece cada obra. El comer acá me hace distraerme del afuera. (Ivana Zúñiga)

Esta sensación se condice con la impronta que viene de la gesta misma de la propuesta escénica.

Si se trata de buscar una impronta diría que mi búsqueda (...) es llevar a la escena obras que entretengan al espectador, que por un rato pueda olvidarse de su propio presente y se sumerja en el cuento que le contamos, de verdad. Creo que el teatro debe ser, ante todo, entretenimiento puro y consensuado. (Gustavo Lioy)

Sin duda el pacto ficcional tiene su nacimiento previo a la obra y el hecho de comer no es menor dado que marca una distancia con la experiencia de ser espectador teatral y de lo que uno es como sujeto en su cotidianidad. Esta es la impronta propia de este teatro. El todo de puertas adentro del teatro es parte de lo que hay para ofrecerle a los sentidos del espectador. Susana de Neuquén capital:

Se manejan dos climas distintos, uno es la previa y otro es la obra. Hay un momento raro entre ambos que me hace venir a mí y a mi marido desde hace algunos años. (Susana Gliotti)

Efectivamente el hecho de comer, beber y estar sentados en la mesa pone en situación y en crisis el rol del público que ya no es solo expectante de la obra. Pero en el espectador ya no había movimiento a medida que la obra transcurría. Los rostros de los espectadores dejaban entrever distintos momentos de impacto, ya estaban involucrados con el pacto ficcional. Apenas parpadeaban en el transcurso de la puesta en escena. Se dejaban llevar hasta que los efectos de las luces y el sonido le mostraban dos tiempos, un pasado y un presente, y dos espacios: el interior de dos casas.

Un joven de Plottier, aseveró lo siguiente:

Me gustó mucho que la continuidad de la obra fuera como una filmación. Por momentos pensé que estaba en el cine. Había algo rápido -perdón- fluido, en cada cambio de tiempo. Me encantó que la policía mirara en los recuerdos. (Rodolfo López)

Él, como espectador, se percató de dos momentos clave: el primero, bien lo describe el mismo director:

La luz marca los espacios y los tiempos en que se sucede la obra. La voz en *off* es un procedimiento del autor. Daulte está atravesado por el cine y la televisión. En este texto, la gotera, los timbres, los teléfonos son sonidos reales que acompañan la acción. (Gustavo Liroy)

Al final de su relato habla del personaje de la policía como un procedimiento muy rico en la obra: el “actor-espectador”. En un momento dado la oficial que investiga se detiene en un extremo de la escena y observa cómo se sucede el pasado a través del relato desde la memoria de un personaje. El efecto en el público es sentir que puede ver desde los ojos de otro que aparenta estar fuera de la escena: otro espectador.

Las imágenes que se presentaron críticas y decisivas en la obra, desde la perspectiva de los espectadores entrevistados, remitieron a tres escenas. Las dos primeras están vinculadas fuertemente con la identificación y con la identidad: una actriz tiene un doble papel, ella misma es “su hermana gemela”. Lo problemático es cuando ella transmuta en el proscenio antes que en la retroescena: deja de ser un personaje para convertirse en otro. Lo que podemos observar en ese momento es que se disuelve el concepto de ficción, se desmiente la ilusión forjada en la obra. En la segunda escena, una actriz (Mireia) toma la identidad de otra actriz (oficial) en escena, a través de la violencia. Utilizando un martillo con el cual la desmaya de un golpe vemos el acto profano porque le quita la ropa

y se la pone, estando tirado el cuerpo en el piso. El público se sobresalta dado que hay un momento de duda en el que no se sabe si estaba desmayada o muerta.

Y para finalizar, la utilización de una máscara para el desdoblamiento total. Es decir, ¿hubo “teatro dentro del teatro”? Cada elemento en el escenario tenía una función, formaba parte del arte puesto en escena. El armario en el extremo derecho, jugaba un rol decisivo en la trama: en primera instancia allí están los elementos de cosmética que son parte de la forma de ganarse la vida de uno de los personajes: era vendedora de elementos de belleza. En ese armario estaba la peluca y finalmente la máscara, en ese armario estaba todo lo materialmente necesario para transmutar. La máscara como “un medio por el cual el que se sirve de ella adquiere una identidad distinta de la suya propia” (Rodríguez Delgado, 1993: 157). Hay una representación dentro de una representación. Pero detrás de la máscara no fue solo otra actriz, sino que fue más ella misma que nunca. Y en ese momento, otra vez el resto del elenco es nuevamente espectador dentro de la escena.

En una tercera escena, la medular en la obra, aparece la muerte: el sacrificio humano. Un personaje da muerte a otro con un arma: Mireia mata a Lidia ante la mirada de los espectadores, y luego el apagón y después el cuerpo está en el piso. Lo sacrificial aparece como violencia pura para sacar del medio a alguien que molesta, sin conocerlo.

La muerte es una consecuencia de la desdicha del personaje de Mireia quien, como todos los seres humanos, es capaz de despertar al monstruo que llevamos adentro, y cometer las acciones más crueles. (Gustavo Liroy)

Algunos espectadores nos comentan:

Fue fuerte. Pensé que no la iba a matar. El personaje no parecía así, se veía buena la mujer. Y después lo de la piba que fue violada: por el tono en el que lo contó -no sé por qué- no pude evitar reírme. (María Tapia)

Me reí en varias partes. Estuvo buena. La piba esa que habló de la violación como si nada y la otra que murió por inocente. ¡Genial! (Juan Mérida)

Casi me muero de la risa cuando la que mató se transformó. Me revendió que era inocente pero terminó matando. (Julia Luján)

La risa es un elemento importante en la comedia y en la vida, provoca un cambio de humor en el espectador que lo lleva a una conciliación con lo que le genera conflicto. En una investigación postdoctoral al respecto, se asevera:

Esta idea de lo cómico es individual pero a la vez universal. Individual porque cada autor la desarrolla de una manera peculiar que encaja de mejor o peor forma con los gustos del público (...). Universal porque esos parámetros se mantienen con total vigencia con el paso de los siglos. (González Vázquez, 2000: 81)

El detalle de un objeto... En la casa del personaje que esperaba a su marido había un cuadro con el rostro de un hombre en el extremo derecho de la escena. El director se sorprende de mi pregunta:

El cuadro es una pintura que hace el personaje Lidia y es Julio, su pareja que está de viaje durante toda la obra. Como un guiño personal, es la imagen de Javier Daulte, pero pocos se dan cuenta de esto. (Gustavo Lioy)

Ese cuadro es más que un objeto eventual. Es simbólico. Da cuenta, por un lado, de la confianza y admiración entre el director y el autor, y, por otro, del amor del personaje hacia su pareja

La voz en *off* se asemeja al habla de un dios en la tragedia griega. Un ojo superior divino que está vaticinando lo que va a suceder. Como un oráculo, la voz acompaña a los espectadores, nos cuenta sobre el pasado y el futuro. Y en la puesta en escena, esa voz acompaña al silencio del recuerdo junto a las luces que marcan cada cambio de tiempo. Y en el final se propone un recurso muy interesante, desde la retroescena, con siluetas en acción.

El *off* de la escena final de la cárcel es una apuesta mía, dado que en el texto original esta escena es en vivo. Me resolvió la limitación de no tener dos actrices “gemelas” y además le da un tinte onírico al final. Utilicé este recurso porque, sumado a la imagen, hace de epílogo cinematográfico perfecto para el cierre de esta historia. (Gustavo Lioy)

En esta escena final se percibe un aire silencioso, tenso y atento. Y un llanto a lo lejos. Una espectadora, luego entrevistada por mí, me cuenta su experiencia en la cárcel y cómo esta imagen le trajo recuerdos.

Evidentemente, en cada espectador se desata la fuerza de un sistema de significantes, propio de la experiencia de cada sujeto.

Una obra con actrices. ¿Qué mujeres tenemos en la obra?

No creo que las mujeres de *Cómo es posible (...)* reflejen ningún modelo social. Son seres únicos, simples, a quienes les suceden cosas extraordinarias en sus vidas. Cosas que pueden sucedernos a todos, hombres y mujeres, solo que en este caso estas mujeres reaccionan desde un lugar pasional, visceral, algo que los hombres no solemos permitirnoslo. (Gustavo Lioy)

Hay varias partes en esta respuesta. Está claro desde la vestimenta que hay un contacto con la vida cotidiana. De hecho, ningún vestuario es de otra época o pretende enfatizar un *status* social en particular.

Me impactó cómo estaba vestida Vicky, al estilo de joven *rockera*, con el pañuelo y todo se parecía a una de mis mejores amigas. (Rodolfo López)

Con respecto a la vestimenta, G. Lioy nos dice:

El vestuario es funcional, adaptado a la personalidad del personaje. Y traté de no repetir colores, y que cada uno de los personajes tuviera su paleta, para facilitar el entendimiento del público, dado que es una historia a veces complicada de entender. (Gustavo Lioy)

El trabajo neuquino, y de calidad, en la puesta de esta obra nos invita no solo a ir al teatro sino que nos invita a querer saber más sobre el detrás de la escena. Con respecto al vestuario me llamó poderosamente la atención, a mí y a otros espectadores, las batas negras y largas, sumado a los pies descalzos de las actrices, al cerrar la obra. En la entrevista, G. Lioy dijo que en el final esta vestimenta las mostraba unificadas como actrices, despojadas de sus personajes. Y pensé: “¡Qué genuino el aplauso final!” Entonces es a ellas, solo a ellas como actrices a quien se les agradece “su sacrificio” en el escenario.

El rol del teatro es decisivamente político

En el arte hay una inscripción política. En lo estético está implicada una política, la puesta de manifiesto de la repartición del orden de lo sensible. El arte en acción en el teatro se pone en evidencia a través de procedimientos, a través de figuraciones, a partir de manifestaciones.

Pone en juego una lógica de la distorsión (*lógos* y *foné*), una búsqueda de un posicionamiento de la política. En términos de Giorgio Agamben, se busca en el orden de lo sensible un espacio en la comunidad. Jacques Rancière añade que hay política en la medida que se reconoce una distorsión, es decir, una presencia cohabitante de dos mundos en el que uno de ellos disputa al otro un reconocimiento del *lógos* como ámbito de identificación de iguales. En el origen de la política está el desacuerdo, está la diferencia, LA DIFERENCIA entre el *lógos* y la *foné*, entre los que tienen la palabra y el control, los patricios, en oposición a los artesanos que no tienen la palabra porque están ocupados.

¿Cuándo hay política? Cuando los que tienen la *foné* buscan el espacio del *lógos*. Cuando hay sujetos, artistas en este caso, que no tienen el orden de la palabra y pelean por su derecho a expresar en el teatro una forma de vida como viento refrescante de arte.

Postdata

En el espacio teatral de la ciudad de Neuquén, sus diversos actores han tenido que librar numerosas luchas para mantenerse en pie. Dado que han disputado la legitimidad de su labor frente al Estado y sus políticas que demuestran desinterés frente a la producción cultural local, la mayoría de las salas teatrales tienen que alzar su voz, disputar un espacio. Ahora, la mayoría de los teatros viven de subsidios aunque, como en el caso de El Arrimadero Teatro, tienen que ofrecer un menú antes de cada obra u otro evento cultural, para poder sostenerse.

En la agenda teatral neuquina, el teatro en el cruce con lo político instauro un sistema de imágenes, representaciones y procedimientos, en el que las prácticas y las formas artísticas explicitan el modo de la repartición de lo sensible determinando en ese movimiento la organización y recorte del espacio y del tiempo, y sobre todo, del poder. El teatro configura un universo capaz de vincular las inscripciones artísticas y las identificaciones asociadas con los alcances de una comunidad política. La autonomía artística reconoce una política en el teatro, asevera una soberanía dentro de la experiencia sensible. Es esta modulación la que me permite augurar un potencial que determinará nuevas formas de organización individual y colectiva en el ámbito neuquino.

Finalmente estoy agradecida de este viaje como espectadora, del acompañamiento de mis compañeros de cátedra y de otros, de la guía de

mis profesoras en cada clase, de los espectadores que se prestaron a mis entrevistas y, por supuesto, un gracias a la humildad de grandeza del director de la obra y su equipo, por sus observaciones y por el aliento a mi trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Barcelona: Pre-textos.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (2000). “Aproximación a la definición del origen y función de la risa en la comedia latina”, en *Minerva: Revista de filología clásica*.

BAUZÁ, Hugo F. (1999). “El principio dionisiaco y la función social de la tragedia”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *Tradición, modernidad y postmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Galerna-UBA-Fundación R. Arlt.

RODRÍGUEZ DELGADO, Juan C. (1993). “La máscara y la tragedia”, en *Ágora: Papeles de Filosofía*. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

RANCIÈRE, Jacques (2007). “La distorsión: política y policía”, en *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.

ANEXO

Entrevistas

Nos presentamos y charlamos sobre la entrevista que giró en torno a tres preguntas: ¿Qué les pareció la obra? ¿Qué rescatarían de la misma? ¿Vienen a menudo al teatro?

Entrevistada: Ivana Zúñiga (25 años)

Hola, yo vivo en Plottier. Me encanta ver teatro, siempre lo hice. Nací en Buenos Aires y mis padres me llevaban de pequeña. La obra me encantó, ya la había visto el año pasado pero obviamente hoy vi cosas que antes no había visto, aunque siempre me sorprenden los personajes. Descubrí El Arrimadero por unas amigas que tenían ganas de hacer algo diferente y un día me invitaron. El Arrimadero tiene mucha historia en Neuquén, poco a poco me fui enterando. Para mí es un ritual venir acá. Este teatro es el que más me gusta. Amo venir y comer algo acá antes de que empiece cada obra. El comer acá me hace distraerme del afuera. Este lugar está muy bien ubicado, nada más y nada menos que en el centro. Ojalá no se pierda como lo hacen tantas cosas hoy en día. Está muy dejado de lado el lugar de la cultura y son muy importantes estos lugares.

Entrevistada: Susana Gliotti (32 años)

Hola. Siempre iba a otro teatro con amigos y con mi pareja, queda a unas cuadras de acá, pero desde que descubrí el ambiente este me encantó. Se manejan dos climas distintos, uno es la previa y otro es la obra. Hay un momento raro entre ambas que me hace venir a mí y a mi marido desde hace algunos años. Él antes no quería venir porque decía que quizás las obras de Neuquén no eran tan buenas, pero la verdad ahora elegimos el teatro como una prioridad de fin de semana. A veces cuando viene familia de otros lugares -y hemos cobrado por supuesto- los traemos. Hace un mes trajimos a la madre de él y a mis tías. Quedaron fascinadas.

Entrevistado: Rodolfo López (20 años)

Es la segunda vez que vengo a este teatro. Vine con unos amigos del secundario la primera vez. Fue por una obra en el colegio que conocimos el teatro. Quisimos ver cómo era una obra, para tener idea de qué hacer en la escuela, y vinimos al Arrimadero. Me gustaría estudiar algo relacionado

con el teatro. A esta obra ya me la habían recomendado y comentado de qué se trataba, pero se quedaron cortos. Te sorprende constantemente. Me impactó cómo estaba vestida Vicky, al estilo de joven *rockera*, con el pañuelo y todo se parecía a una de mis mejores amigas. Es una pena que no haya venido, seguro que nos hubiéramos reído mucho más allá de que había por ahí demasiadas razones para reírse.

Entrevistada: María Tapia (25 años)

Hoy vine con ella, mi hermana. Estoy estudiando teatro en la Escuela de Bellas Artes y conozco a una de las actrices. Está muy bueno el clima del lugar. La mayoría de la gente se acerca caminando, porque el lugar queda muy a mano. Acá nadie te molesta. Está bien cuidado. Además está muy bueno, tiene una rampa en los baños, porque tengo una compañera que viene por eso. Ella está en silla de ruedas por un accidente que tuvo. Un día me enteré de la obra pero me enteré tarde. El año pasado me la perdí, así que dije que si volvía regresaba a verla. Me encantó cómo se contó todo. La obra fue fuerte. Pensé que no la iba a matar. El personaje no parecía así, se veía buena la mujer. Y después lo de piba que fue violada: por el tono en el que lo contó -no sé por qué- no pude evitar reírme.

Entrevistado: Juan Mérida (35 años)

Hola, me reí en varias partes. Estuvo buena. La piba esa que habló de la violación como si nada y la otra que murió por inocente. ¡Genial! Es -creo- como una foto de nuestra sociedad y seguro que la vida real es más descarrilada de lo que se cuenta. Pero creo, -aclaro- yo no conozco mucho sobre teatro pero entiendo que el secreto está en la forma en la que nos llega todo. Se ve que es una obra muy ensayada. Es una historia muy bien contada. Vine por comentario de amigos en realidad. Llegué subestimando la obra porque estuve mal acostumbrado a ver obras que traían de Buenos Aires y tenía mis prejuicios con lo local, por feas experiencias en otros lugares.

Entrevistada: Julia Luján (36 años)

Hola. Al principio pensé que iba a tener un orden típico: se iba a descubrir al culpable y ahí iba a empezar el drama. Pero después se dio vuelta todo. Me costaba entender específicamente cuánto pasó. Casi me muero de la risa cuando la que mató se transformó. Me revendió que era inocente, pero terminó matando. Es la primera vez que vengo a este

teatro, pero antes iba siempre a ver obras en Cipolletti. Ahora que me mudé me queda mucho más a mano este lugar. Siempre se pone lindo, se llena de gente conocida, los baños están limpios. Eso es muy importante. Es muy prolijo todo. Además está bien ubicado. Se pueden comer ricas cosas, en lo personal siempre elijo las picadas para compartir con amigos.

Entrevistado: Productor y director, Gustavo Lioy

-¿Qué distinguiría como marcas Gustavo Lioy en la obra? ¿Cuál es su impronta personal?

-Esta pregunta, creo, debería responderla el público que va a ver mis obras. Si se trata de buscar una “impronta”, diría que mi búsqueda -porque es una búsqueda, no una “marca”- es llevar a escena obras que entretengan al espectador; que por un rato pueda olvidarse de su propio presente y se sumerja en el cuento que le contamos, de verdad. Creo que el teatro debe ser ante todo, entretenimiento puro y consensuado. Entretenimiento bien entendido, claro.

-¿A qué espectador está dirigida la obra?

-Mis obras son para todo tipo de público. Cada uno va a disfrutarla -o no- según su propia “enciclopedia”.

-¿Qué función tiene el cuadro con el rostro de hombre en una de las escenas principales?

-El cuadro es una pintura que hace el personaje de Lidia y es de Julio, su pareja que está de viaje durante toda la obra. Como un guiño personal, es la imagen del autor Javier Daulte, pero pocos se dan cuenta de esto.

-¿El vestuario de las actrices, qué implicancias tiene?

-El vestuario es funcional, adaptado a la personalidad del personaje; y traté de no repetir colores, y que cada uno de los personajes tuviera su paleta, para facilitar el entendimiento del público, dado que es una historia, a veces, complicada de entender.

-¿Qué rol tiene la muerte en la obra?

-La muerte es una consecuencia de la desdicha del personaje de Mireia, quien como todos los seres humanos, es capaz de despertar el monstruo que llevamos adentro y cometer las acciones más crueles.

-¿En términos de procedimientos en la obra qué destacaría? El efecto de la luz, la voz en *off*, el sonido de la gotera...

-Todos ellos son procedimientos que sirven para contar esta historia tan compleja. La luz marca los espacios y los tiempos en que se sucede la

obra. La voz en *off* es un procedimiento del autor. Daulte está atravesado por el cine y la televisión en este texto. La gotera, los timbres, los teléfonos son sonidos reales que acompañan a la acción. El *off* de la escena final (la cárcel) es una apuesta mía, dado que en el texto original esta escena es en vivo. Me resolvió la limitación de no tener dos actrices “gemelas” y, además, le da un tinte onírico al final. Utilicé este recurso porque sumado a la imagen hacen de epílogo cinematográfico perfecto para el cierre de la historia.

-¿Con qué modelo social identificaría el rol de la mujer en esta obra?

-No creo que las mujeres de *Cómo es posible (...)* reflejen ningún modelo social. Son seres únicos, simples, a quienes les suceden cosas extraordinarias en sus vidas. Cosas que pueden sucedernos a todos: hombres y mujeres, solo que en este caso, estas mujeres reaccionan desde un lugar pasional, visceral, algo que los hombres no solemos permitirnoslo.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Utilicé el viento y el clima en dos sentidos en esta ponencia. En primera instancia porque desde mi perspectiva personal no hay elemento más libre, puro y maleable que este vector climático. Y en segunda instancia, porque me remite a libertad, que es la que creo que debe tener el arte.

³ Ficha técnico-artística:

Autoría: Javier Daulte guionista, dramaturgo y director de teatro. Fue fundador e integrante del ya disuelto grupo Caraja-ji de Buenos Aires. Ha recibido más de ochenta distinciones tanto en el ámbito nacional como fuera del país. Sus obras, todas ellas catalogados de comedias dramáticas, han contribuido a la renovación del teatro en Buenos Aires y Barcelona, introduciendo en sus argumentos elementos fantásticos dentro de una construcción hiperrealista que se manifiesta a través de sus diálogos ágiles y creíbles.

Actuación: Julieta Cabanes, Mariana Corral, Alejandra Kasjan, Mariela Lazzaretta y Carolina Sancho. Escenografía: Floppa Gómez. Iluminación: Fernando Hernández. Sonido: Ricardo Beroiza, Emiliano Ruiz. Puesta en escena y dirección: Gustavo Lioy. Duración: 90 minutos.

Fue estrenada en octubre de 2007 en la Sala Talleres del Teatro Nacional de Catalunya (Barcelona) con el grupo T de Teatre. En 2008 se repone en temporada en el Teatro Poliorama de Barcelona. Este espectáculo ha sido distinguido con las nominaciones a los Premios Butaca de Barcelona en los rubros Mejor Obra y Mejor Escenografía. Se estrenó en Argentina, el 13/04/2012, 22.00 hs., en El Arrimadero Teatro, Neuquén, y fue reestrenada este año hasta el 31/05/2013. Lugar: El Arrimadero Teatro, Misiones 234, Neuquén Capital, Argentina.

Más datos en:

Diario Río Negro (11/04/2012), en <http://www.rionegro.com.ar/diario/como-es-posible-que-te-quiera-tanto-852963-9523-nota.aspx>.

Diario la Mañana del Neuquén (23/04/2012), en http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2012/4/23/alentador-estreno_144924.

¿CÓMO ES POSIBLE?

Luis A. E. Cortez¹

El presente trabajo consiste en una puesta en práctica de los múltiples conceptos adquiridos a lo largo de la asignatura de Literatura Griega Antigua en la Universidad Nacional del Comahue. Pues se pretende que lo aprendido no se quede solo en lo teórico sino que dialogue con lo palpable y actual. De esta suerte que el trabajo se basa en el análisis de *Cómo es posible que te quiera tanto*, puesta en escena en Neuquén, por teatristas locales. Como una apuesta en este análisis se intentará desentrañar los procedimientos puestos en práctica en el hecho teatral sin perder de vista -cuando resulte provechoso- un abordaje desde un punto de vista que considere los fundamentos del acontecimiento teatral.

La obra, titulada *Cómo es posible que te quiera tanto*² de Javier Daulte³, fue dirigida por Gustavo Lioy⁴ y llevada a escena por las actrices: Julieta Cabanes, Mariana Corral, Alejandra Kasjan, Mariela Lazzaretta, Carolina Sancho. Escenografía a cargo de Floppa Gómez, iluminación por Fernando Hernández, sonido por Ricardo Beroiza y Emiliano Ortiz, y diseño gráfico por Pablo Gauthier. El análisis realizado sobre esta obra pretende ser a la vez una puesta en práctica desde una teoría teatral, además de una producción crítica sobre el teatro regional que resalte el trabajo cuidado, pensado, esmerado de uno de sus hacedores, en este caso G. Lioy.

Para el análisis de esta experiencia expectatorial y para la comprensión de lo que se habla cuando se habla de hecho teatral, sería conveniente una entrada a través del sujeto como espectador, basándome en los grandes ciclos de crisis propuestos por Juan Carlos Gené. Así, el primero de esos ciclos tiene que ver con los momentos previos al inicio de la representación. En mi experiencia, para hablar de esto debo contar cómo es el espacio del teatro El Arrimadero, en Misiones 234 de Neuquén capital. Visto desde fuera no hay nada que nos adelante cómo es, por esto, el ingreso al teatro es intimidante. Ninguna ventana nos adelanta el espacio ni la gente que encontraremos al abrir la puerta, de tal suerte que al ingresar miraba a todos lados para enterarme de qué me rodeaba, cómo era, cuál sería mi lugar mientras le pedía a una amable señora dos entradas para la obra (ya que iba con una amiga). El desconcierto es aún mayor si lo que uno espera es encontrarse con el espacio típico en "T" explicado por Gastón Breyer. El teatro El Arrimadero, por necesidad de sustentar su alquiler,

posee un bar donde se ubican las butacas, por lo que tenemos mesas, sillas, gente charlando y riendo, un bar típico donde se puede comer y beber. Con mi acompañante escogimos una mesa y nos sentamos a charlar mientras empezaba la obra, nos alcanzaron una carta pero decidimos comer algo un poco más tarde. Las luces eran tenues. En un lado de la sala se tenía el escenario en el que podíamos ver la escenografía con luces también tenues como un espacio estático, como si su tiempo fuese otro que el que se desarrollaba en las mesas. Pasaba el tiempo y la obra no comenzaba. Esperábamos que empezara puntualmente a las 21.30 hs., pero es que no conocíamos la dinámica del lugar. Ahora entiendo que primero se da un momento previo para comer, charlar, beber, de modo que esas actividades no obstaculicen el clima de la obra. Podríamos considerar este momento de charla como la preparación tanto de actores como de espectadores para el posterior comienzo de la obra. Nosotros no conocíamos ese orden y pedimos una pizza cuando comenzaba la obra, entre murmullos la mesera nos alcanzaba el vuelto; pero como no éramos conscientes de ese orden, en el momento no nos producía más que curiosidad.

Ya un tercer momento del que habla J. C. Gené, es cuando comienza la obra, cuando empiezan a aparecer los personajes. El cambio en un espacio como el teatro El Arrimadero es muy notorio en este punto. Cuando comienza a funcionar el escenario se apagan las luces de la sala. Solo se escucha algún que otro murmullo o tintinear de algún vaso. Las sillas se orientan, por el actuar de cada espectador, enfrentando el escenario. Ya, desde el comienzo, es un teatro que exige esa complicidad del espectador. El ambiente de bar se desactiva totalmente. Las charlas, los actos del público cambian rotundamente. Ahora serán espectadores, la mirada se entregará al escenario.

Recuerdo que a partir de allí olvidé que el entorno en el que me encontraba tenía mesas y sillas, que no había butacas. Tal vez sí, en el momento que comíamos pizza y se desarrollaba la obra había una pequeña interferencia, pero era breve y rápidamente la vista retornaba al escenario. Es importante también mencionar que la obra en sí cuenta con un ritmo vertiginoso, que no permite que uno aparte la vista mucho tiempo. Las cosas suceden muy rápido, pero en sí puedo afirmar que el hecho del espacio donde uno se ubica en el teatro El Arrimadero no incide en la relación entre el actor y el espectador, de una forma determinante. Para esto es bueno rescatar las teorías de G. Breyer acerca de la relación

actor/espectador. El reconocido arquitecto-escenógrafo propone que el acontecimiento teatral tiene su origen no en el actor sino en su relación con el espectador. Se necesita un espectador que asuma la responsabilidad de ser. Este armará el “espacio de veda”, un área cortada en tiempo, espacio, praxis. En ese espacio ceden los atributos cotidianos. A ese espacio, el espectador solo accede con la vista y los oídos. Lo que se introduzca en esta área mutará a un código distinto del de la vida cotidiana. Las personas serán personajes y los objetos serán dados para su acción dentro de la ficción tiñéndose del papel que se le dé a cada objeto en ella. Nada de eso puede salir del escenario. Si un personaje se tropezara y cayera fuera del escenario, caería como persona. Frente a ese espacio recortado, el espectador se ubicará esperando ver, comprender. Todo esto lo construye el espectador con su voluntad de expectación, sin la cual no hay hecho teatral en sí.

Se dice que el “área de veda” tiene su origen en los sacrificios rituales, en el que los creyentes recortan el espacio del ara como un lugar sagrado dentro del cual el sacrificio es también sagrado. Dentro de él las cosas mutan a otro código, ya que fuera del ara lo que se tendría es lo profano de un crimen. De lo explicado podemos afirmar que lo que se impone fuertemente en el teatro El Arrimadero y que salva las peculiaridades del sitio donde se ubica el espectador, es el espacio de veda que este recorta, es su voluntad de expectación que hace que el funcionamiento del bar se suspenda por la fuerza de la relación actor-espectador, por la entrega de la mirada del espectador. Esto crea la dinámica del acontecimiento teatral que se impone sobre el espacio y las relaciones que se desarrollan en el escenario.

La cuarta fase en J. C. Gené es el despliegue de la obra, en su comienzo, desarrollo y fin, que de alguna forma ya he tratado. El quinto estadio es cuando al final, los actores salen como tales a recibir los agradecimientos del público. Aquí J. C. Gené afirma que los actores salen como actores, si bien aún poseen los disfraces de sus personajes. Pero en el caso de *Cómo es posible (...)* las actrices salen todas en bata, a recibir los agradecimientos. Este hecho podría considerarse como una forma de parte del director, de dejar a los personajes atrás y mostrar a los actores, despojados de identidades muy concretas, o bien la bata como una prenda más de índole privada con la que el actor se tapa para salir ante el público luego de haberse despojado del personaje, como una forma de desnudez.

La última etapa propuesta por J. C. Gené es cuando ya el ámbito teatral de desaloja quedando vacío luego de la función. Es el momento cuando se reflexiona, se juzga, tanto el espectador respecto de lo que vio, como los productores escénicos respecto de su trabajo y de la devolución y respuestas apreciadas de parte del público. En esta instancia, desde mi lugar de espectador, puedo afirmar que la obra me gustó, me pareció muy acelerada, me mantuvo atento durante toda la representación, y me pareció -ante mis ojos inexpertos- una obra muy rica en contenidos y en formas de mostrar. Tal vez, en un primer momento no podía aún reunir todo lo que había percibido, pero sí sé que, habiendo visto otras obras, la que a mi mirada era más rica y más compleja para trabajar fue *Cómo es posible* (...). Me pareció una propuesta escénica en la que podría encontrar muchas cosas inesperadas.

El texto literario de J. Daulte no había sido estrenado en Argentina, solo en Barcelona donde contaba con muchos recursos que facilitaban la puesta en escena: escenario giratorio, máscaras de látex, pelucas. En el caso del teatro El Arrimadero no se contó con esos recursos y se necesitó de un gran trabajo para poder llevarla a escena. La falta de recursos, si bien se padece, también incentiva la creatividad de los hacedores artísticos. Si no se tiene escenario giratorio se deberá entonces poner en juego los recursos que permitan llevar al público a los lugares o tiempos donde debe ser llevado.

Esto lo vemos varias veces a lo largo de la obra. El director plantea que además de que en sí no se tienen los recursos como las máscaras de látex, sin embargo se intentó poner en juego formas de teatro más básicas. Esas que no ocultan al espectador la ficcionalidad de lo que se representa y que aspiran a representar algo con la ayuda, con la complicidad de un espectador que claramente nota la “falsedad” de lo que se presenta, pero, a la vez, descarta esas evidencias por el hecho de asumir el juego ficcional propuesto por el teatro.

Los temas que se tratan y los recursos que se utilizan en esta propuesta escénica son abundantes, pero primeramente mencionaremos los personajes que encontramos en la obra. Estos son:

Mireia: vive con su hermana Lola. Es descuidada en su vestuario, como abandonada de sí. Vemos cómo siempre debe lidiar con los problemas familiares tratando de poner un orden y sintiendo que por ella nadie se preocupa ni la tiene en cuenta.

Sonia, la detective: viste un traje negro. Se observa rectitud y determinación en su comportamiento. También se ve otro lado de ella que es el de una mujer común y corriente. Este lado se expresa en sus charlas con Lidia donde pierde la objetividad que exige su trabajo.

Lola: vive con su hermana Mireia. Se viste formalmente con un traje rojo. Carga con la cruz de tener una hermana gemela, lo que implica algunas ventajas aunque para ella, sobretodo, es un padecimiento. Resalta que su gemela siempre quiere quedarse con lo que es de ella y que, lo que ella construye con esfuerzo, aquella no tiene escrúpulos en quitárselo si lo quiere, incluso eso que hace que cada una sea lo que es, incluso la identidad.

Candela, hermana gemela de Lola: se viste de forma más descuidada, como una persona sencilla. Salió recientemente de un lugar de recuperación de las drogas y llega a la casa con una amiga.

Vicky, amiga de Candela: su aspecto es un poco masculino, con *jeans* y pañuelo alrededor del cuello, parece alguien de un barrio bajo. También recién salida del mismo sitio donde estuvo Candela.

Y por último, Lidia: está vestida de forma desarreglada, como se está dentro de la propia casa. Está profundamente enamorada de su marido quien, por su trabajo, se fue de viaje un largo tiempo.

La dinámica de esta obra es enormemente facilitada si se tiene un escenario giratorio. Esto se debe a que la obra salta entre dos espacios (la casa de Mireia y la casa de Lidia) y además entre dos tiempos (el pasado, introducido por recuerdos, y el presente). En el caso de la obra dirigida por G. Lioy, para hacer palpables los saltos de espacio y de tiempo, se cuentan con tres elementos básicos: las luces, los sonidos y los objetos. Empezando con la luces, tenemos cambios en ellas según el tiempo y espacio determinado. Así en el presente se cuenta con luces blancas que permiten distinguir todo nítidamente, mientras que en el pasado, en la casa de Lidia por ejemplo, tenemos luces más tenues, de un azul verdoso. Y entre algunas escenas, además, se tienen algunos apagones totales. Por ejemplo cuando Mireia ataca a Sonia con un martillo: las luces se apagan cuando eleva el martillo a espaldas de Sonia y una vez apagadas se escucha un ruido de truenos; al encenderse las luces se está ya en otra escena.

Otro elemento son los sonidos. Tenemos abundantes sonidos en esta obra. Los más sobresalientes son los truenos que se escuchan en la casa de Lidia. Siempre esta casa cuenta con un tono más oscuro, por el drama que

se desarrolla en ella cuando Lidia, al estar sola e indefensa, comienza a recibir llamados de un acosador. Los truenos, además, intervienen en las escenas más impactantes, por ejemplo, cuando aparece la silueta del acosador en la pantalla central a espaldas de Lidia mientras ella habla con el acosador por teléfono, o con el golpe de Mireia a Sonia con el martillo.

Además de los truenos se tienen otros sonidos, por ejemplo los ruidos de cañerías presentes en la casa de Mireia, ya que en el edificio en que se encuentra ese departamento hay unas cañerías rotas que todo el tiempo hacen ruido. Este sonido es un elemento principal en el desarrollo de la trama cuando Sonia, investigando los llamados del acosador, se percata del sonido de cañerías en las grabaciones. Esto, sumado a una denuncia de cañerías rotas, guiará a Sonia al edificio de Mireia. Otros ruidos más accesorios son el del timbre tanto de la casa de Mireia como de Lidia, o la grabación de ruido de oficina que utiliza Lola en algún momento de la obra (esto lo analizaré más adelante).

El sonido más importante de todos es tal vez el de las voces en *off*. Estas nos permiten situarnos sobre todo en determinado tiempo. En esta obra se recurre mucho a los recuerdos, pero estos no son simplemente narrados, sino representados. Así el recuerdo es siempre contado por alguien, y de esa persona es la voz en *off* que escuchamos, ya sea al comienzo de un recuerdo (enmarcando la situación, etc.) o en medio de él (agregando algún detalle, opinión) o al final (concluyendo el relato).

Las voces en *off* requieren de una gran coordinación entre las personas a cargo del sonido y lo que sucede en la escena, de modo que no queden los diálogos dislocados. Además, se tienen variaciones en el volumen, de modo que se tienen voces en primer o segundo plano, por ejemplo si en el recuerdo vemos un personaje hablando por teléfono mientras una voz en *off* cuenta algún detalle importante de la conversación o de la situación, la voz en *off* pasa a un primer plano y la del personaje que habla por teléfono disminuye en volumen pasándose su conversación a un segundo plano.

En cuanto a los objetos en escena, primero debería aclarar en qué consiste básicamente la escenografía. Esta se desarrolla en una “caja a la italiana”: en el lado izquierdo, desde el punto de vista del espectador, tenemos de fondo una puerta (telón oscuro, conduce a un baño) mientras que la pared lateral izquierda cuenta con una puerta (conduce a una cocina), a un lado de ella se encuentra un perchero. Luego tenemos la zona

central: en el fondo de ella tenemos una gran pantalla que funciona como una especie de retroescena que se activa solo en dos momentos durante la obra. Y más hacia el frente, hay una especie de sillón largo sin respaldo. Del lado derecho tenemos, contra la pared del fondo, un armario con cajones, mientras que la pared lateral derecha posee otra puerta (otra vez un telón oscuro, más que nada usada como una habitación de la casa de Lidia). Además, bien adelante del proscenio tenemos una silla y una mesita con una computadora portátil.

Los objetos que nos dan una pauta de cambio de espacio serán dos, al menos al principio de la obra ya que luego de un tiempo se dan el lujo de descuidar el detalle de modificar los objetos que corresponden a cada espacio, cuando ya el espectador se adaptó a la dinámica de la obra. El primero de esos objetos es el armario de pelucas: será eso en casa de Mireia, pero en la de Lidia ese mueble tendrá una pintura en proceso, ya que Lidia se dedica a pintar. El segundo objeto es la mesita, que en la casa de Mireia tiene una computadora portátil, mientras que en la casa de Lidia tiene una lámpara.

En el ámbito escenográfico tenemos la intimidad de un hogar, de un departamento común y corriente. En ese ámbito se insertan las complejas encrucijadas que componen esta obra. El drama, el crimen, el engaño están insertos en el propio hogar y en la propia familia. Esto es esencial de resaltar en esta obra en que uno de sus *leitmotivs* será, en palabras de Sonia:

Si las circunstancias se ajustan del modo adecuado todos podemos comportarnos como bestias. Es un instante nada más. Nada ni nadie puede anticiparlo. De otro modo todos los crímenes podrían evitarse.

Profundizaré un poco más en la metodología utilizada para introducir los recuerdos ya que hay recursos muy ricos para analizar. Dije que cuando un personaje narra un recuerdo, este comienza a ser representado por los personajes involucrados en él. Mientras la voz en *off* del narrador nos provee de ciertos detalles, otro elemento importante en el recuerdo es el receptor de esa narración dentro de la obra. Por ejemplo, si Mireia comienza a contar un recuerdo a Sonia, esta es la receptora, este receptor no se irá del escenario, sino que se quedará sobre el escenario a un lado, o contra una pared del fondo, o sentado en una silla, mirando el recuerdo que se representa. Sin embargo Sonia muchas veces mientras mira saca un pequeño bloc de notas y comienza a escribir. Al principio me

pareció muy raro, porque en el recuerdo representado no entendía por qué Sonia -por ejemplo- estaba allí si no era parte del recuerdo. La amiga con quien vi la obra tampoco lo estaba entendiendo al principio, hasta que nos dimos cuenta de que ese personaje era, en ese momento, un espectador más que estaba sobre el escenario. Lo que nos da la pauta de esto es que se queda mirando lo representado y, lo más importante, es que no interviene en la acción que se desarrolla. Y los que están desarrollando la acción no interactúan con ese espectador interno en la escena.

Ese es un recurso muy complejo. Equivale a decir que, dentro del área de veda que los espectadores reales trazaron, se generó, gracias a uno de sus personajes, otra área de veda aunque en este caso no es ficcional para el espectador interno. Aquí hay un personaje que hace de espectador sobre el escenario. Al menos eso es lo que vemos porque, hablando propiamente de la ficción, es oyente que escucha una narración. Pero es algo tan salido de lugar que es entendible que al principio yo no lo haya entendido. Distinto hubiese sido, tal vez, si el personaje bajara del escenario y se sentara en una silla, del lado de los espectadores, a pesar de que de esa forma tendríamos algo ficcional escapando del escenario.

De esta suerte es que la dinámica de la obra, todo el tiempo, está saltando de espacios, de tiempos, de situaciones, de roles (personaje que actúa, personaje que se convierte casi en personaje-espectador). Y todo con la rapidez de un recuerdo, de forma instantánea. Es muy gracioso, por ejemplo, un cambio repentino en la actitud de Sonia, que es objetiva y seria mientras habla con Mireia, pero en un pestañear cambia a una actitud feliz y radiante al pasar a representar un recuerdo en el que habla con Lidia, de la que se hace íntima amiga con el pasar del tiempo. La identidad es un tema esencial en esta obra, se jugará mucho con ella.

Además, tenemos una propuesta escénica en la que se evidencian sus propios artificios. Se trata de propuesta teatral y metateatral a la vez. Como fundamentos de estas afirmaciones analizaré la forma en la que G. Lioy trabaja dos fenómenos dentro de la obra. El primero, son las gemelas, Lola y Candela, representadas por la misma actriz, por lo que nunca podrán estar ambos personajes presentes en simultáneo. Sin embargo, hay un momento en que las gemelas discuten. Entonces, lo que hizo G. Lioy fue poner a una de las gemelas dentro del baño de modo que no sea vista y solo sea escuchada mediante voces en *off*. La actriz que hace de Lola ante la puerta del baño, grita a la supuesta Candela que está dentro de él. Esta

forma de desarrollar el evento es propia de G. Liroy ya que imaginamos dos actrices aunque a una de ellas no se le ve la cara, en el caso de la propuesta escénica de G. Liroy directamente se omite el cuerpo por completo y queda una representación, su voz grabada.

A lo largo de la obra tardé un tiempo en darme cuenta de que Lola y Candela eran la misma actriz. Solo con el transcurrir de la obra me percaté que nunca aparecían juntas. Esta mutación que hace la actriz, este artificio mediante el cual pasa a ser una u otra gemela es, finalmente, presenciado por el espectador. Precisamente en los últimos momentos de la obra, Mireia, en un ataque de locura, decide pasar a ser ella la protagonista y cometer un crimen del que ella no se hará cargo. Así entra en la casa de Lidia, disfrazada de Sonia. Más tarde llega Candela conducida al lugar por una nota de Mireia. Al llegar, Mireia le ordenará que se cambie y se ponga la ropa de Lola, ya que Mireia planea matar a Lidia, y Lola ha admitido que ella es la que realizaba los llamados acosadores a Lidia. De ese modo, las sospechas caerán sobre Lola.

Sobre el escenario vemos cómo Candela se cambia de vestuario y pasa a ser Lola. Vemos la mutación. Y he aquí el artificio revelado. El director nos dice: “de esta forma cambié entre Lola y Candela todo el tiempo”. Además, el resultado del procedimiento da un personaje-actor. El resultado es el personaje de Candela haciéndose pasar por Lola. Tenemos un acto ficcional dentro de otra ficción.

Un segundo fenómeno es cuando G. Liroy trabaja el tema de la identidad y, además, los artificios propios del teatro. Es a través del personaje de Mireia, en los momentos finales. Este personaje, cansado de que nadie lo tome en cuenta, decide hacerse con el protagonismo a través de una acción desesperada: cometer un asesinato del cual además inculpa a una de sus hermanas. Para esto golpea a la detective, Sonia, con un martillo en la cabeza: esto no lo vemos, solo se ve justo el momento antes y el momento después del hecho. Sobre el escenario, Mireia, con ayuda de Vicky, le quita la ropa a Sonia y mete el cuerpo desmayado dentro del armario de máscaras: todo esto es visto por el espectador. Posteriormente vemos cómo Mireia llega disfrazada de Sonia, a la casa de Lidia, para ejecutar su plan. El recurso importante que usa G. Liroy aquí es que, primero, la “Mireia disfrazada de Sonia” está representada por la actriz que hace de Sonia. Deducimos que es la impostora por las escenas previas y, además, por la extraña actitud de esa Sonia que, nerviosa, responde a las

preguntas de Lidia de forma rápida y gritando, y se toca la cara a cada momento como si se acomodara una máscara. Luego de un momento, al no creer que su disfraz sea ya necesario, entra por una de las puertas y vuelve como si se estuviese sacando parte del disfraz pero ahora la actriz que la representa es la actriz de Mireia, con parte del disfraz retirado.

Así, vemos cómo G. Liroy juega con sus actores teniendo tanto dos personajes para una actriz y luego también dos actrices para un mismo personaje. El espectador se da cuenta claramente de que se cambió de actriz pero asume que de todas formas se representa el mismo personaje. G. Liroy resalta que esos procedimientos apuntan a generar un espectador cómplice, que reconoce los artificios utilizados para generar la ficción pero aun así se presta al juego de creer.

Un recurso interesante en la escenografía es la pantalla central que se encuentra en la pared del fondo y que, como una especie de retroescena, funciona en dos momentos de la obra. El primero es durante el primer llamado del acosador -reproducido como un recuerdo narrado por Sonia. Una vez que Lidia se queda sola, en un momento este le dice que se dé vuelta -a sus espaldas está la pantalla- y al hacerlo las luces del escenario bajan, se encienden unas luces verdosas detrás de la pantalla que muestran la silueta de un hombre de traje, mientras se escucha un sonido de truenos: aquí tenemos a Mireia de espectador de ese recuerdo, la cual lanza algunos improperios ante el susto. El segundo momento en que funciona la pantalla es ya al final de la obra. Mireia asesina a Lidia con una pistola -esto es visto por el espectador-, pero se condena a Lola -en realidad a Candela disfrazada- como la culpable. Lo que vemos en la pantalla es la celda en que se encuentra Candela. Ella está sentada en una silla, llega Lola y empiezan a intercambiarse la ropa. Nos enteramos de que cada seis meses intercambian de lugar, de modo que cada una de ellas queda libre durante seis meses. Todo esto lo vemos en siluetas acompañadas de las voces en *off* de las gemelas.

Otro interesante recurso es cuando en casa de Mireia vemos a Lola atendiendo llamados de clientes. Tienen una empresa de cosméticos y pelucas en su casa, pero cuando llama un cliente, Lola agarra un grabador y al encenderlo empieza a escucharse el ruido de una oficina llena de gente, con *faxes* imprimiendo y teléfonos sonando. De este modo se hace creer al cliente que está llamando a una gran oficina abarrotada de gente que corre de un lado al otro. Este juego con el sonido es otro excelente ejemplo de

cómo G. Lioy juega en el escenario mostrando los recursos propios del teatro.

Estos son algunos de los numerosos procedimientos compositivos utilizados por G. Lioy que hablan del artificio teatral al tiempo que cuentan una compleja historia que salta de espacios y tiempos con una rapidez tal que sorprende que se pueda llevar al espectador con ella.

ANEXO
¿Cómo es posible?
Antigüedad/Posmodernidad

Lo que sigue es ya un estudio de tono más comparativo para ver qué elementos del teatro griego antiguo podrían ser de utilidad para abordar *Cómo es posible (...)*, además de apreciar qué elementos del teatro griego tienen algún paralelo en esta obra.

Empezando por la representación de los recuerdos, la misma cuenta con la voz en *off* de un “recordante”. Este funciona como una especie de ojo sabelotodo. Está por encima de la acción, de lo que sucede. Sabe cómo se desencadena la acción y en cierta forma es creador. Es dios de su relato, de la narración que en el escenario es representada. Esta voz en *off* funciona como metáfora del obrar de un director de teatro.

En Grecia nos encontramos con el formato de obras que, en muchos casos, cuentan con un prólogo narrado por un dios. Este ojo oracular anuncia lo que pasó y lo que sobrevendrá. En cierta forma este prologo *deus ex machina* podría considerarse un antecedente del recurso puesto en juego, por ejemplo, en *Hipólito* de Eurípides. También el coro griego cumple, en muchos casos, esa función. O bien, un personaje como Casandra en el *Agamenón* de Esquilo, donde el tiempo, en su voz, es un *continuum discontinuum* puesto en escena.

Por otra parte, *Cómo es posible (...)* tiene un marcado espíritu dionisiaco -en el flujo ininterrumpido de lo vital, que abarca más allá de las formas y por esto, la metamorfosis que desarticula y genera un orden nuevo siempre en equilibrio momentáneo. Es dionisiaco ese espíritu de lo total, que abarca lo “sin razón”, lo pasional, como una parte de la esencia humana en pugna con la razón. Y además, la marca de la fiesta, del carnaval. Este aspecto se introduce en la obra por un elemento esencial: la

máscara. En este caso podríamos estar pensando en los procedimientos compositivos de *Las bacantes* de Eurípides.

En la puesta en escena de G. Lioy no se cuenta con máscaras de látex, aún así se logra utilizarlas en el largo historial de robo de identidades, de impostores. Incluso tenemos un personaje (el de “Mireia disfrazada de Sonia” cuando es representado por la actriz de Sonia) que actúa la máscara. Como si la sintiera incómoda, se toca la cara tratando de acomodarla. La máscara física no está, es actuada. Así la percibe el espectador. Se trata de un recurso extremadamente complejo que lo crea enteramente el actor, como Dionisos en *Las Bacantes*. Su identidad es móvil y no necesita máscaras o las tiene múltiples.

La importancia de la actuación lleva a diversas vías. ¡El actor es un personaje y el personaje es un actor! Mireia es una máscara, pero también es la máscara que a su vez tiene puesta Mireia -no la vemos sino a través de la actuación- y que a su vez la hace impostora, la hace ser Sonia. En ese momento coexisten estratos de personajes, de máscaras, y el espectador ve todo esto en una actriz sobre el escenario, que ni siquiera precisa máscara material.

Será bueno citar aquí algunas reflexiones que hace sobre las máscaras J. C. Gené, quien afirma que nacemos con máscara: la personalidad. Ella solo nos permite vivir en ese “yo”, pero cada uno siente en su interior el agitarse de distintas vidas que no podemos dejarlas salir porque eso nos llevaría a disolver nuestro “yo”, nos llevaría a perder lo que creemos ser, en otras palabras, nos llevaría a la locura. El teatro con su juego del doble sería entonces una liberación, no solo una imitación, o una actuación ficticia. Su juego nos da la libertad de ser esos otros y vincularnos de esa forma con los demás. Sostiene que la máscara bien usada no solo cambia la cara, sino también la corporalidad (actitud, gestos, movimientos).

En la modernidad la máscara fue cambiada por el personaje. Este, para funcionar adecuadamente como máscara, también debe cambiar la corporalidad (accionar, vincularse, moverse como su máscara-personaje). El personaje no es previamente existente en la escritura del dramaturgo, sino que el que lo trae a la vida es el actor. El personaje vive en el cuerpo del actor y deviene de sus acciones. Se dice que vive porque es efímero, tiene un principio y un final, es irrepetible, como la vida.

Vinculándose con estas reflexiones sobre las máscaras está la identidad y el “yo”, eso que nos hace ser lo que somos. En *Cómo es posible*

(...), un evento importante que se narra y no se representa es el engaño de Candela. Todo comienza cuando Lola se pone de novia con Julio, a quien ama profundamente; pero Candela, aprovechando su parecido con Lola comienza a salir con Julio, quien no se da cuenta del engaño. Candela se termina enamorando de Julio, y Lola enterada de la traición corta su relación con Julio pero nadie le dice a él que estuvo con dos personas distintas. Él nunca lo sabrá.

La identidad que se pone en juego en la historia de Lola es la identidad dada por la individualidad. No solo se es de una determinada manera, sino que es necesario que nadie más pueda ser como uno, porque si no esa identidad se quiebra. En palabras de Lola:

¿Para qué se necesitan dos de un mismo ejemplar?... Es como comprar dos vestidos iguales. ¿Para qué? En la variedad está el gusto ¿no?...

Lola padece el tener una gemela, la acusa de robarle todo lo que es de valor para ella. Y es que ella no tiene nada si alguien más puede ser como ella, no tiene ni siquiera identidad. Si ni siquiera Julio, la persona a quien más ama, puede distinguirla y darle una identidad, ella no tiene esencia, necesita que los otros la reconozcan como Lola. Los otros nos construyen y nos dan una identidad. Los otros son nuestros espejos. La personalidad es la máscara que portamos en la vida y que otros nos asignan.

Jacques Lacan determinó que aproximadamente a la edad de tres años un niño se ve en el espejo y se construye, que antes de esto no se tiene forma. Y extendió esta construcción diciendo que todo el tiempo nos estamos construyendo a nosotros mismos, que la idea de identidad solo es una ilusión sostenida por la continuidad de nuestro comportamiento, que los límites al “yo” son impuestos por nosotros mismos y los demás. No solo nosotros nos construimos sino que además los otros nos construyen.

Todo esto es puesto en juego en la situación de Lola, y en el juego de las máscaras, y en la Mireia impostora que al tomar parte de la acción, pretendiendo hacerse con el protagonismo que sus hermanas siempre tienen, termina también siendo como ellas, una impostora. Mireia envidia (*in videre*) a sus hermanas. Para ella, el tener a alguien igual a uno es una facilidad en la vida, la vida es muy difícil y es bueno poder vivirla de a dos - esto lo vemos por ejemplo cuando las gemelas se turnan seis meses cada una en la cárcel-, se hace más leve. Ella desea eso y ve la oportunidad en un plan que trama en solo un instante: se hará pasar por Sonia y culpará del crimen a Lola.

Podemos encontrar un eco de la mitología griega en cómo se turnan Lola y Candela seis meses cada una en la cárcel, en el mito de Démeter y Perséfone. Démeter (Ceres) era una diosa hija de los titanes, tuvo como hija a Perséfone (Proserpina) junto a Zeus. Un día, mientras Perséfone recolectaba flores en el campo, la tierra se abrió y de ella emergió Hades, el dios del averno, quien decidió que Perséfone sería su reina. Se la llevó en su carro y durante años Démeter recorrió el mundo buscando a Perséfone. Démeter era diosa de la fertilidad, de los cultivos y sobretodo de la cosecha de los cereales, su búsqueda produjo el descuido de sus responsabilidades, el mundo estaba muriendo. Zeus sabía de la suerte de Perséfone, pero no quería decir nada ya que eso provocaría la ira de su hermano Hades, que ya estaba descontento porque en el reparto de bienes a él le tocó el mundo subterráneo, mientras que Poseidón se quedó con el mar y Zeus con el mundo de los vivos. Pero la situación del mundo olvidado por Deméter obligó a Zeus a actuar. Así se arregló un acuerdo para que Perséfone volviera al mundo de los vivos, pero como esta ya había consumido unos granos de granada del inframundo, su situación era compleja porque para poder volver del mundo de los muertos no se debe consumir nada de él. Se determinó, entonces, que Perséfone podía volver al mundo de los vivos, pero debía regresar al reino de Hades todos los años y pasar allí tantos meses como granos de granada hubiese consumido: esta cantidad varía en las distintas versiones aunque en una de ellas es seis. Así Perséfone estaría seis meses entre los vivos y otros seis en el reino de los muertos. (Grimal, 1994: 425)

Otro tema a tratar es el lugar de la muerte, en este caso, el asesinato de Lidia en manos de Mireia. El tema del crimen es muy tratado en el teatro neuquino actual, sus ecos se remontan al teatro desde la antigüedad donde particularmente la muerte violenta es parte del drama que lleva al espectador *in crescendo* a la compasión y al terror. A pesar de esto, en el teatro griego, la muerte nunca se muestra en escena. Siempre es narrada, en general por algún mensajero. Lo que sí aparece es el cadáver, pero nunca el acto de morir. El acercamiento más directo será solo a través del sonido, cuando algún personaje sea asesinado dentro de la *skéné* o retroescena, que generalmente representa un palacio. En ese momento se escucha agonizar al personaje. En ese momento suele darse el mayor *agón* en la obra -en este caso en el sentido de enfrentamiento cuerpo a cuerpo-

que generalmente se ubica en los últimos momentos, es decir, cercano al éxodo de la tragedia.

En el caso de *Cómo es posible (...)* la muerte es vista por el espectador. Se ve cómo Mireia primero le da un disparo a Lidia en la pierna (al intentar esta defenderse sacando de una mesita un arma de fuego) y luego le clava una tijera en el corazón. Este momento será el *agón* máximo, además ubicado en los últimos momentos de la obra. El personaje de Sonia de alguna forma aparece como un profeta de esto, pero no por ser un ente divino, sino por su capacidad de deducción y experiencia. Sus palabras son muy importantes: “Yo estoy acá para evitar que alguien se convierta en una bestia”. Y otra expresión interesante es:

Si las circunstancias se ajustan del modo adecuado todos podemos comportarnos como bestias. (...) De otro modo todos los crímenes podrían evitarse....

Estas palabras dejan clara la forma en que el crimen se plantea en *Cómo es posible (...)*. Todos pueden cometerlo si se da la ocasión, es impredecible. Aun así Sonia, que representa también el brazo de la ley, trata de evitar lo impredecible. Así se plantea en la obra el tema de la justicia. ¿Qué justicia se puede tener si todos podemos ser criminales? Prueba de esto es el crimen de Mireia y, además, la trampa tendida a su propia hermana, los engaños dentro de la propia familia.

Otro tema es el porqué del crimen. Las palabras de Mireia son una interesante reflexión:

Yo, la tonta, la secretaria, la que nunca amó ni fue amada de verdad por nadie, me di cuenta de algo. Que si algo le pasaba a esa mujer, a Lidia, a vos, esta misma noche, todas las sospechas recaerían sobre Lola. Por eso te decía recién que esto no tiene nada que ver con vos. Tiene que ver conmigo y con mis hermanas.

Esto plantea que el crimen es solo el medio para lograr algo más. Lidia no tiene nada que ver, solo muere porque en el ritual de sacrificio es necesaria una víctima expiatoria.

En conclusión, en *Cómo es posible que te quiera tanto* dirigida por G. Lioy se ponen en juego recursos complejísimo que permiten traer a un escenario tal vez más humilde una obra que salta tiempos y espacios, que realiza malabares con las identidades y al tiempo reflexiona sobre el teatro y su juego mientras se hace teatro. En ella se demuestra que los grandes

recursos no hacen al teatro y que propuestas más que interesantes pueden conseguir su realización en un teatro que hace uso más que de grandes equipos y tecnología, de la complicidad de sus propios espectadores, lo que agrega al texto de J. Daulte, que ya posee una dinámica en sí, todo un fluir de sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

BAUZÁ, Hugo F. (1999). “El principio dionisiaco y la función social de la tragedia”, en Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *Tradicón, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Galerna-UBA-Fundación R. Arlt.

BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

DAULTE, Javier. *Cómo es posible que te quiera tanto*, en www.javierdaulte.com.ar/obras/como_es_posible.doc.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión en el teatro”, en *CELCIT. Teatro: Teoría y Práctica n° 13*, en versión digital.

GRIMAL, Pierre (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

WEB:

Página oficial de Javier Daulte. <<http://javierdaulte.com.ar/javierdaulte.htm>>.

Blog de Gustavo Lioy. <<http://gustavoliyo.blogspot.com.ar/>>.

Blog del festival Daulte. <<http://festivaldaulte.blogspot.com.ar/>>.

Blog de “Cómo es posible que te quiera tanto” puesta en escena por Gustavo Lioy. <<http://comoesposiblequetequieratanto.blogspot.com.ar/>>.

Página del teatro El Arrimadero. <<http://elarrimadero.wix.com/el-arrimadero-teatro#!>>.

NOTAS

1 La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

2 Esta obra había sido estrenada en El Arrimadero en 2012 inserta en el Festival Daulte de Teatro (segunda edición) junto a otras dos obras del autor: *Capucita* y *Gore*. La primera edición del Festival Daulte fue en 2010, en ambas se contó con la presencia de autor quien ha aprobado las puestas en escena de sus escritos con gran satisfacción.

3 Javier Daulte es un guionista, dramaturgo y director de teatro en Buenos Aires. Recibió muchas distinciones por su trabajo tanto dentro como fuera del país. Sus obras en general son catalogadas como “comedias dramáticas”. Ha dictado cursos y seminarios de actuación y

dramaturgia en Buenos Aires, Barcelona, Madrid, México, y otras ciudades. Además, participó en varios festivales internacionales.

4 Gustavo Lioy es actor, animador y director, formado en el Instituto Universitario Nacional de Artes de Buenos Aires (IUNA) en la carrera de “actor nacional”. Debutó como director en Neuquén, en 2007, con *Tres deseos* de Sergio Di Tullio. Radicado en Neuquén desde el 2005 formó parte del grupo de teatro de Alicia Fernández Rego. En 2007 comienza a trabajar junto al grupo Sur Menage, como director. En su trayectoria como director en Neuquén ha puesto en escenas varias obras de Javier Daulte, con las cuales G. Lioy se siente muy identificado, y lleva ya dos festivales Daulte de teatro. Desde marzo de 2011 hasta la actualidad se desempeña, además, como director artístico del teatro El Arrimadero.

LO QUE ODO DEL AMOR

Verónica Frizan¹

Pareciera ser, y esto lo diré a riesgo de herir algunas sensibilidades, que el teatro neuquino se encuentra en agonía. Sin embargo, esta es una situación de la que eventualmente podría resurgir vivificado si el ánimo de los espectadores así lo dispone. Alguien podría cuestionarme, y con razón, que son varias las salas con las que contamos en la ciudad: La Conrado Centro Cultural, El Arrimadero, Ámbito Histrión, Teatro del Viento, Araca la Barda, entre otras, y que cada fin de semana ofrecen diversas alternativas al público general. Pero tengo la sensación de que son pocas las ocasiones en las que alguna de aquellas salas se llena y que gran parte de las obras propuestas son reposiciones de años anteriores.

No obstante, cuando digo que el teatro neuquino podría superar esta etapa si así el espectador lo dispone, me refiero a que es falaz generalizar con “en Neuquén no se va al teatro”. Esta frase, que tantas veces he oído en boca de amigos y parientes y que incluso yo misma he repetido, no es más que una percepción. El neuquino medio rechaza - seguramente resulte más adecuado decir “esquiva”- la producción local, pero acude en masa a los espectáculos visitantes. Tal vez a lo que deba apuntar el teatrista neuquino sea a cambiar este viejo paradigma tan arraigado de que lo propio es de mala calidad o que, salvo que la obra sea una mega producción, no vale la pena verla. Acercar el teatro a la gente es mostrarse accesible. Un teatro sin espectadores no puede sobrevivir por más que haya personal especializado en iluminación, escenografía, dirección, vestuario y actuación.

Uno de esos intentos de acercamiento del teatrista neuquino al resto de la sociedad es la llamada *La noche de los teatros*: los teatros abren sus puertas y salen a la calle. Se rompe la veda invisible que circunda el escenario, se traspasan los límites, se hace lo que “no se debe hacer”: algunos dejan su lugar privilegiado en el proscenio para representar una danza, un canto o una escena teatral en la calle; otros simplemente abren las puertas y ofrecen “todo” lo que tienen para dar gratuitamente a quien desee recibirlo. Una noche al año en la que los teatros abren los brazos y nos dan la bienvenida. *La noche de los teatros* se realizó en Neuquén por primera vez en el 2013 a modo de apertura de temporada. Pero, tal vez no se deba trabajar únicamente para cambiar el

paradigma mencionado en los espectadores potenciales, sino en aquel que, cuando no se viste de espectador, lo hace de político.

En Neuquén el esfuerzo de los artistas en varias ocasiones ha encontrado piedras en el camino cuando necesitó el apoyo de las autoridades. Esta situación parece revertirse cada tanto: siempre asoma alguien que, por votos o convicción, suma un granito de arena al impulso de la cultura local, pero sucesos como los vividos en la ciudad durante el 2012 con el anfiteatro del Parque Central muestran los pensamientos que se encuentran soslayados en la mente de muchos políticos, periodistas y ciudadanos: “El anfiteatro del Parque Central no vale la pena, es lugar de vagos, un aguantadero”². Y ni siquiera las palabras del premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel³, consiguieron romper por completo con la idea de que estaba “bien” tapar la cultura.

En oposición al despectivo pensamiento de masas surgió la voz de artistas independientes y vecinos durante tanto tiempo callada: No está “bien” abandonar los lugares históricos y echarle la culpa de ello a los artistas, no está “bien” violar ordenanzas ni está “bien” tratar de callar a un sector en una sociedad democrática. El anfiteatro fue tapado por la Municipalidad y destapado por CAVA (Colectivo de Artistas y Vecinos Autoconvocados), en dos ocasiones⁴. Romper con la idea de que lo propio no tiene valor es difícil pero la reacción de artistas y vecinos da cuenta de que existe la intención de hacerlo.

Pero, ¿cómo se logra despertar el interés de quienes aún hoy no han sentido la necesidad de acercamiento al teatro local? Esta es una pregunta a la cual todavía no encuentro respuesta. Por ello pienso que es una tarea individual, un despertar de cada quien. Estamos demasiado acostumbrados a la imagen del cine y la televisión, y asistir a una obra teatral implica un esfuerzo diferente. Este trabajo propone justamente aproximarnos al teatro desde ese lugar, el del espectador con mirada virgen. Será este quien realizará el esfuerzo para “acercarse” al teatro y no el teatrista, para “atraerlo”.

El espectador de teatro, no puede, salvo excepción, procesar de golpe y en una sola mirada lo que se propone, aun en una escena pequeña. (Ubersfeld, 2000/2001: 19)

A veces será necesario volver a ver para poder ver, pero en aquel “volver a ver” la obra ya no será la vista sino otra. Porque el teatro, contrario al cine, no es un producto final acabado e inmodificable sino un

producto vivo y como tal, regido por el azar y lo contingente o inesperado. Para realizar esta tarea, la de mirar, elegí la obra *Lo que odio del amor* que se presentó en El Arrimadero Teatro en abril de 2013, y la he seleccionado frente a otras producciones a las que asistí con este mismo fin, por tratar una problemática que preocupa a la sociedad de hoy: el amor y las máscaras sociales.

El espacio teatral

El Arrimadero Teatro es una sala autogestionada ubicada en Misiones 234 de la ciudad de Neuquén. Surgió como proyecto personal de un grupo de artistas locales relacionados con la música y el teatro⁵. Originalmente fundado en el 2009 por el ya fallecido actor y director Raúl Ludueña⁶, fue rescatado económicamente en el 2010 gracias a la colaboración de artistas y amigos del teatro que formaron la asociación cultural Los 7 Locos evitando, de esta manera, el desalojo por la falta de pago de varios meses de alquiler. La deuda ascendía a los 50 M\$⁷. Gustavo Lioy⁸, actor y director, además de ser el vicepresidente de Los 7 Locos, es el director artístico de El Arrimadero⁹.

A pesar del esfuerzo que la asociación ha hecho para ponerlo en condiciones, el inmueble se encuentra deteriorado por el paso del tiempo y es mucho lo que aún falta hacer. Es que el sitio ocupado por El Arrimadero tiene varias décadas. De hecho, había funcionado ya como teatro con anterioridad: el Teatro del Bajo en los años '80 y luego, en los '90, el bar-teatro Viejo Teatro¹⁰. Actualmente se cuenta con un contrato de alquiler hasta marzo de 2015.

De sus épocas de El Viejo Teatro, el Arrimadero mantiene el servicio de bar y comida. El espectador puede cenar antes de la presentación de la obra y compartir la mesa con otros espectadores antes de la representación.

La sala es rectangular, sin desniveles, y en ella se disponen mesas y sillas con una capacidad para setenta personas. Frente a estas se encuentra un pequeño espacio -en parte delimitado por baldosas diferenciadas del resto de la sala, en parte pintado de negro, en ocasiones cubierto por una alfombra- que marca el comienzo del "área de veda". Esta franja, de aproximadamente un metro de largo, separa la platea del escenario: un entarimado elevado dos escalones por sobre el nivel del espectador y cercado por cortinas oscuras, pero sin telón.

Con respecto al ámbito escénico, la novedad de funcionar como bar en los minutos previos al comienzo de la obra favorece la distribución desordenada del público dentro de la sala y la informalidad del ambiente. Sin embargo, la relación del espectador con el escenario es -respetando las denominaciones establecidas por Gastón Breyer- en “T”, relación típica del teatro a la italiana: escena perpendicular al eje visual de los espectadores.

Ficha técnica de la obra

Crash, grupo de teatro

Nombre de la obra: *Lo que odio del amor*

Elenco: Agostina Chiappetta, Silvana Feliziani, Laura Sarmiento y Alejandro Cabrera

Dirección y dramaturgia autoral: Pablo Todero

Fotografía: Andrea Jara

Escenografía: Florencia Gómez y Guillermina Castellanos.

Argumento (oficial): Dos parejas. Un mismo espacio que se desdobra. La intimidad y la mirada social. Una obra dinámica en la que se abordan incógnitas comunes. ¿Quiénes somos? ¿Lo que mostramos o lo que construye la mirada del otro? ¿Por qué nos obsesiona discutir el amor? ¿Nos definen las palabras o los silencios?

El guión fue escrito colectivamente y nació a partir de la improvisación.

Escenografía e iluminación

Lo que odio del amor es una obra con escenografía minimalista en la que tiene mayor relevancia la correcta iluminación. En el centro del escenario se encuentran bancos dispuestos en U que simulan sillones. Entre ellos, una mesa ratona, y tras ellos un panel a modo de pared que funciona también como la *skéné* del teatro griego antiguo. El conjunto recrea la ilusión de estar viendo el *living* de una casa. Este será el lugar de encuentro de los cuatro personajes: dos parejas, una de ellas heterosexual, la otra homosexual. Allí compartirán anécdotas, copas de vino y comida.

La escenografía está completamente iluminada en cuanto los cuatro personajes interactúan allí. Pero este espacio central se desdobra gracias a la iluminación selectiva cuando, en sus laterales -derecha o izquierda- la escena corresponda al monólogo de alguno de los personajes o a la intimidad del diálogo de cada pareja en su vivienda.

La falta de telón también contribuye a incrementar la importancia de la iluminación. Los actores están siempre en el escenario, incluso antes de comenzar la obra, aunque se encuentran a oscuras cuando su personaje no es partícipe de la escena que se está representando.

Vestuario

En el teatro antiguo y en el posterior teatro clásico, el vestuario jugaba un rol esencial a la hora de reconocer un personaje y su estatus social. La tela y los colores utilizados distinguían reyes de plebeyos en el teatro europeo del s. XVI y XVII.

En el teatro griego antiguo, el vestuario y la máscara, además de indicar la identidad de un personaje, expresaba su esencia. En los tiempos modernos, el vestuario y el uso de accesorios continúan contribuyendo a la construcción del personaje, a excepción de aquellos casos en los que mediante el vestuario se pretenda resaltar lo grotesco, como en la propuesta neuquina de *Tan brutas*¹¹. Pero, como subraya Laura Gutman, el mismo cuerpo desnudo puede ser el traje escénico.

En muchas de las obras locales el vestuario y maquillaje se asemejan a la indumentaria cotidiana. Tal es el caso de *Lo que odio del amor*, y este hecho favorece la identificación del espectador con los personajes. A los ojos de quien contempla, un personaje que viste como él o ella, que sufre sus mismos problemas, que muestra sus sentimientos y pensamientos, se presenta como un igual: alguien ordinario con quien comparte las mismas penurias del amor.

La relación expectatorial

El tema central en torno al cual gira esta obra es una preocupación actual y generalizada de la sociedad moderna. Los vínculos humanos -sean estos fraternales, amistosos o amorosos- se encuentran en crisis. El amor está en crisis.

El uso de máscaras sociales nos oculta tras un personaje y nos protege del temor a la soledad. “¿Qué es el amor?” es una pregunta sin respuesta que toda persona realiza. Pero esta pregunta va acompañada por otra: “¿Quién soy?” Dicha preocupación se refleja en varias obras teatrales de la zona. El amor fraterno conflictuado se representa en *Cómo es posible que te quiera tanto*¹², la amistad y sus límites en *Tan brutas*, y las dos caras de la pareja en *Lo que odio del amor*.

En esta última obra, el miedo a estar solo y a que no se nos ame aparece enfrentado con la propia incapacidad de amar al otro sin condiciones. El maltrato verbal y físico en la pareja se muestra sin censura, y la máscara social plantea la pregunta de si somos lo que creemos ser o aquello que construye la mirada del otro.

Reunidos alrededor de una mesa que se encuentra en el centro del escenario, los cuatro personajes beben vino y disfrutan de la comida, y ríen mientras filosofan sobre el amor y sus contradicciones, y mientras usan su máscara social. La misma pareja que en una primera escena, en su intimidad, devela ante el espectador el maltrato verbal y la violencia física, muestra una cara de perfección ante la pareja amiga. La misma escena se repite a lo largo de la obra: cada una de las parejas va revelando al espectador su violencia, sus inseguridades, incluso su deslealtad, pero jamás lo hace ante sus amigos. Y con este procedimiento produce en el espectador el efecto irónico de quien sabe más que el personaje.

El espectador se identifica con los personajes gracias a esta dualidad: los siente cercanos y humanos, tan imperfectos como él mismo. Pero también quiere poner distancia de aquello que está presenciando. Cada una de las situaciones representadas trae al presente sus propios miedos. El espectador ve cómo en una pareja que aparenta ser feliz y amarse, abundan el maltrato, la insatisfacción, la desilusión y el engaño. Las emociones más íntimas afloran. El espectador teme repetir en su propia vida aquello con que se identifica en la escena.

Cada personaje de *Lo que odio del amor* posee voz propia. Y si bien hay algunos monólogos, sin embargo funcionan como pares, de a dos. Para el espectador simplemente serán Ellos (la pareja heterosexual) y Ellas (la pareja lesbica). Poco o ninguna importancia tienen sus nombres o personalidades individuales.

La obra cuenta con una matriz escénica que se repite:

I- La reunión de cuatro: Es el momento de la hipocresía: la fiesta, la diversión y el juego a ocultarse de la mirada ajena. El Ser se sacrifica ante el Parecer.

II- La intimidad de dos: Es el momento del conflicto: se aman, se odian, se engañan y se autoengañan. El Ser, en crisis ante el Otro.

III- El monólogo (uno frente a su otro yo): Es el momento de los miedos y los deseos. Asoma lo real de cada uno, la máscara oculta incluso de la pareja y a veces de uno mismo. El Ser se muestra, pero no “al otro” en escena, sino al espectador.

Como ya se ha mencionado, el escenario se desdobra en dos ambientes que muestran la intimidad de cada pareja. La matriz I se representa siempre en el lugar central. En cambio, las matrices II y III dan lugar a situaciones representadas en los desdoblamientos laterales. En estos dos nuevos espacios, las parejas viven situaciones paralelas: en ambos espacios se representan las matrices II y III. Así mismo, estas escenas se presentan en espejo dentro de un mismo espacio. En otras palabras, tanto los diálogos de la matriz II como los monólogos de la matriz III se repiten intercambiando los personajes individuales y colectivos. Así, quien primero era maltratado será luego quien maltrate y quien era engañado por su pareja será quien engañe. Y los temores y angustias individuales se revelan como comunes a ambos miembros de cada pareja.

Esta dinámica en la matriz escénica construye en el espectador la idea de que, en esencia, los cuatro personajes padecen las mismas miserias por más que las oculten. Por otro lado, esos personajes se le parecen, son similares a él o ella, o a sus parientes y amigos. Y, siendo tal el caso, ¿cómo evitará repetir ese esquema en la propia vida? El espectador necesita escapar de la violencia que observa y la solución es romper con la identificación creando distanciamiento.

Mientras se desaloja la sala y la gente se separa de ella (...) culmina un juicio que ya se ha ido insinuando durante la representación. El espectador reflexiona y juzga la función, la valora según sus satisfacciones e insatisfacciones, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes, cree comprenderlos y justificarlos o condenarlos. (Gené, 2012: 10)

Al preguntar a mis dos acompañantes sobre su percepción o reflexión acerca de la obra dijeron:

Mientras la veía pensaba qué lejos quedaron estas parejas de cuando se enamoraron. Me incomodaron un poco algunas de las situaciones, como los golpes, por ejemplo. Me pregunto: cuánto de esta sociedad está tan contaminado por el engaño y la violencia que termina siendo aceptado como algo normal. (Gustavo O., 40 años)

Lo primero que sentí fue la violencia en la relación de las dos parejas. Me pareció que ambas vivían una relación ambivalente ya que pasaban de un extremo al otro, de la euforia del amor al odio, golpes, etc. Sentí que es un tema profundo que no estuvo bien actuado, las actuaciones no fueron naturales para mi gusto; se notaba que estaban representando un papel y no se habían metido en la piel del personaje. (Agustina D., 63 años)

La sobreactuación fue señalada por ambos, lo que no resulta un detalle menor; ya Aristóteles en *Poética* alertaba sobre la excesiva gesticulación en las tragedias griegas. Sin embargo, en esta obra tal vez sea justamente lo que nos ayuda como espectadores a tomar distancia. Incluso ese no meterse “en la piel del personaje” y exagerar en las escenas violentas quizás sea para los actores una forma, consciente o inconsciente, de no profundizar en la propia violencia. Tal vez, en *Lo que odio del amor* la sobreactuación funcione como recurso para hacernos ver/para vernos. Lo cierto es que preferimos nuestra máscara social y mantener una imagen de bondad ante los demás aun cuando dicha imagen sea ficticia.

El teatro presenta al hombre como es, angelical y homicida, tierno y cruel. Nunca ha sido el teatro ámbito de almibaradas visiones del hombre. (Gené, 2012: 40)

Lo que odio del amor incomoda. El espectador aplaude al finalizar la obra pero lo hace más por respeto que por otro motivo. Deja el teatro, meditativo, pensando qué es el amor, y en su cabeza resuena la frase tan repetida en escena:

Si nadie te ama, sos invisible, no existís.
Quiero que me veas.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (2009). *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
BREYER, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GENÉ, Juan C. (2012). “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”, en *Celcit, Teatro: Teoría y práctica*, nro. 13. Buenos Aires.

GUTMAN, Laura (2012). “Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral”, en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, año XII, nro. 39.

KRIÚKOVA, Helena S. “Historia del traje escénico: Grecia”. Artículo *on line* disponible en la página de la *Real Escuela Superior de Arte Dramático (READ)*.

ÜBERSFELD, Anne (2000/2001). “El espectador de teatro”, en *Picadero*, nro. 2. Instituto Nacional del Teatro, p. 18-22.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Comentarios similares han sido realizados en los medios de comunicación tanto por personas cercanas al ámbito político, periodistas como ciudadanos. Los mismos pueden encontrarse en las numerosas notas periodísticas publicadas durante el período que duró el conflicto. Algunas de ellas son:

“El anfiteatro importó más tapado que abierto”, *Diariamente Neuquén*, 29/4/2012: <http://www.diariamenteuquen.com.ar/2012/04/29/el-anfiteatro-importo-mas-tapado-que-abierto/>.

“Resistencia de vecinos autoconvocados en el Anfiteatro del Parque Central de Neuquén”, *Diario Nova Nacional*, 06/05/2012: http://www.novanacional.com/nota.asp?n=2012_5_6&id=28903&id_tiponota=10.

“El municipio demolió el anfiteatro del Parque Central”, *Diario Río Negro*, 23/04/2012: <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-municipio-demolio-el-anfiteatro-del-parque-central-862134-9862-nota.aspx>.

Programa periodístico “Lunes café” de Carlos Eguía (extracto): http://youtu.be/b4V_4PdRRqs. El programa puede encontrarse completo en youtube.

³ El discurso de Pérez Esquivel puede encontrarse en www.youtube.com: <http://youtu.be/ta10D7OwSvo>. También pueden encontrarse notas relacionadas a su visita al anfiteatro, por ejemplo, “Pérez Esquivel apoyó el desentierro del anfiteatro”, *Diario 8300*, 20/05/2012. Vínculo a la nota: <http://www.8300.com.ar/2012/05/20/perez-esquivel-apoyo-el-desentierro-del-anfiteatro/>.

⁴ CAVA: Colectivo de Artistas y Vecinos Autoconvocados.

Algunos videos relacionados Canal del *Diario Río Negro*:

“Trabajo en el anfiteatro Neuquén”, 2/05/2012: <http://youtu.be/fW0s4nzYCYI>.

“Anfiteatro destapado”, 20/05/2012: <http://youtu.be/YBnnt2JDiy4>.

“Final del campamento en el Parque Central”, 8/06/2012: <http://youtu.be/KOByK-hKqUM>.

Otros videos relacionados Canal oficial de CAVA: <http://www.youtube.com/user/cavagatonegro>.

Nota *Diario Río Negro*: “Quienes son los indignados neuquinos que destapan el anfiteatro”, 15/05/2012: <http://www.rionegro.com.ar/diario/quienes-son-los-indignados-neuquinos-que-destapan-el-anfiteatro-878119-9574-nota.aspx>.

⁵ El Arrimadero Teatro: <http://www.alternativateatral.com/espacio2671-a-el-arrimadero-teatro>.

⁶ “Murió el actor y director Raúl Ludueña”. *Diario Río Negro*, 14/05/2010: Vínculo a la nota: <http://www.rionegro.com.ar/diario/murio-el-actor-y-director-raul-ludueña-366924-9574-nota.aspx>.

⁷ “Estreno teatral nacional, en Neuquén”. *Diariamente Neuquén*, 23/03/2012. Vínculo a la nota: <http://www.diariamenteneuquen.com.ar/2012/03/23/estreno-teatral-nacional-en-neuquen/>.

⁸ Más información sobre Gustavo Lioy: Vínculo a su Blog personal <http://www.gustavoliyo.blogspot.com.ar/>.

⁹ “El Arrimadero Teatro comienza una nueva etapa”. *Diario 8300*, 23 de Marzo, 2012. Vínculo a la nota: <http://www.8300.com.ar/2012/03/23/el-arrimadero-teatro-brindis-y-nueva-etapa/>.

¹⁰ “El Arrimadero: una sala con historia”. *Diario Río Negro*, 29 de julio, 2012. Vínculo a la nota: <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-arrimadero-una-sala-con-historia-927425-9523-nota.aspx>.

¹¹ *Tan brutas* de Fabio Golpe. Representada en Neuquén por Elenco Medibacha: Julieta Cabanes, Gabriela Camino y Ruth Díaz. Dirección: Cecilia Arcucci y Valeria Fernández. Escenografía: Los Cabanes. Posticería/prótesis: Julieta Tabbush.

¹² *Cómo es posible que te quiera tanto* de Javier Daulte. Elenco: Julieta Cabanes, Mariana Corral, Alejandra Kasjan, Mariela Lazzaletta, Carolina Sancho. Escenografía: Floppa Gómez. Dirección: Gustavo Lioy. Iluminación: Fernando Hernández. Sonido: Ricardo Beroiza y Emiliano Ruiz.

HUELLAS DEL TEATRO GRIEGO ANTIGUO EN LA ESCENA POSTMODERNA

Natalia Dumigual Villa¹

El convivio forma parte de toda nuestra existencia. Hay convivio cuando estamos en un aula, atendiendo a una clase, cuando estamos en casa, compartiendo un almuerzo o en cualquier otra situación cotidiana.

Según el diccionario de la Real Academia Española, se define “acontecimiento” como: “Hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia”. En este caso, si se toma como característica notable la producción de experiencias y la creación de la subjetividad en un individuo que participa en el convivio teatral, estaríamos hablando de una situación no menos importante.

El acontecimiento teatral tiene como base un espacio y tiempo específico en donde se crea una zona de *poíesis* corporal, que tiene que ver con el actor que presenta su cuerpo en vivo y su forma de trabajarlo sin ninguna clase de mediación. Es un acontecimiento más bien efímero ya que sin importar cuántas veces se participe de ese suceso, las personas traen consigo su subjetividad, y su carga emocional es variable en tanto las experiencias que vivan los alteren de una forma u otra. Naturalmente, todos los seres humanos viven experiencias a diario y en todo momento, por lo que estas afectan tanto a los espectadores como a los actores, haciendo que cada convivio teatral sea diferente en cuanto a sensaciones creadas en ambos actores sociales.

Si sigo esta línea de subjetividad creada tanto en el espectador como en el actor, estaremos de acuerdo al pensar que en el transcurrir de los años, décadas y siglos, ha habido un gran cambio en cuanto a la formas de pensar, actuar y simbolizar. ¿Cómo se lo ve al teatro en nuestro tiempo? Como algo secundario, un medio de entretenimiento, una buena forma de pasarla bien con amigos o solo, pero más que nada algo sin importancia, innecesario. El contacto físico, el ver a una persona en vivo ya no es algo indispensable. Es más, ese intercambio de presencias ha sido totalmente sustituido por avances tecnológicos y -vuelvo y destaco- nuestra propia subjetividad. Lo que rescatamos de nuestras experiencias, hace que tomemos este rumbo: el acostumbamiento y la dependencia de las máquinas, llámese computadora, televisión, celular y demás artilugios tecnológicos.

Resulta difícil pensar una vida diferente a la actual, sin embargo el hombre es un *zôon politikón*, y esta dimensión social y política, que poco a poco se deja de lado, fue importante como componente en la creación del teatro como acontecimiento convivial. Pero entonces, ¿qué subyace en el teatro que lo hace una fuente tan significativa de experiencia, intercambio de sensaciones y creación de lazos entre quienes comparten ese suceso? Esto se puede explicar si nos fijamos en su origen.

Primeramente, me enfocaré en el actor y el espectador como sujetos de comparación a través de la historia.

Fundamentalmente, el actor o *hypocrités* es quien interpreta un rol, es quien se esconde detrás de su máscara y juega a hacer de alguien que no es. Esta máscara bien puede ser física (como en la antigua Grecia) o una forma metafórica de explicar que es quien lleva a cabo una ficción que se nos presenta como verdadera.

Desde el comienzo, el hombre se ha configurado como animal social, necesitando el contacto esencial con otros de su especie para formarse. De esta misma forma, con el surgimiento del *hypocrités* aparece el *theatés* o espectador. Este es quien tiene la tarea de mirar lo propuesto por quien se encuentra en el escenario o *proskéné*. De esta manera, se habilita un proceso introspectivo y crítico según los que esté representando el *hypocrités*.

Sin lugar a dudas, estos mismos aspectos que caracterizan al teatro griego del siglo V a. C. se hallan en la actualidad, sobre todo a nivel provincial. El teatro de la provincia de Neuquén ciertamente tiene mucho por dar y se debe tener muy en cuenta debido a este potencial cultural que hoy, lamentablemente, se ha dejado de lado.

Una de sus múltiples propuestas es *Maté a un tipo*, escrita por Daniel Dalmaroni. Esta obra, estrenada en La Plata en junio de 2007 bajo la dirección de Diego Aroza, está siendo representada en La Conrado Centro Cultural, una de las instituciones más antiguas de Neuquén [Yrigoyen 138]. Quien la dirige es Leandro Stepanchuc, y el elenco está conformado por Estaban Picasso, que interpreta a Ernesto, padre de familia; Ángela Gandini: Marta, ama de casa esposa, madre; Silvina Torres: Julieta, hija del matrimonio, estudiante, y Déborah Loureyro interpretando a la Doctora Frikman. Quienes se encargan de la iluminación son Leandro Mellado y Patricio Matamala.

En líneas generales, la historia trata una situación con matices oscuros, tal como es el asesinato de múltiples personas y la incapacidad de

la justicia para advertir estos hechos mediante el arresto de quien es el artífice de esta masacre, el padre de la familia. Sin embargo, la atmósfera que se siente teniendo en cuenta la temática es muy amena debido al humor negro con que se ha decidido tratar la obra. En sí, el texto literario revela que la obra fue concebida como una “comedia negra”, ya que “satiriza una situación” familiar “que claramente es crítica”² debido a que sus miembros no se dan cuenta de la grave situación que viven, todos, menos la hija, Julieta. Esta satirización es clara cuando Ernesto se vale de la reiteración en sus relatos para explicar cómo comete los homicidios; su particular forma de narrarlos es lo que resta seriedad a los hechos. Son habituales en la obra la parodia y caricaturización.

En cuanto a aspectos técnicos, la obra es representada en un ámbito cuya estructura corresponde al modelo de caja italiana, en donde se juega con telas largas en los laterales, butacas en las gradas y el escenario frente a estas. El espacio escenográfico contiene todo lo que se podría encontrar en una casa de clase media: *living*, comedor, un rincón que le pertenece a la hija del matrimonio, una estantería con servicios y platos. Según el desarrollo de la obra, puedo ubicar la cocina en la *skené* o retro escena. Los espacios se diferencian claramente para que sean fácilmente asociables a los personajes. La acción sobre la *proskené* se da mayormente en el área que comprende el *living*-comedor, y para destacarla se usa una luz blanca general que ilumina ambas zonas. Asimismo, cuando se quiere dar más dramatismo a una escena en particular, esta misma luz se contrae, iluminando solo a los actores en los que se quiere centrar la atención. También se usa el recurso escénico de las luces rojas en vez de un apagón total, marcando el fin de una escena. Estas luces solo se ubican en la zona del *living*.

La obra también cuenta con un soporte musical, que es utilizado frecuentemente durante los apagones y en alguna escena específica, como es el baile de Julieta y la entrada de Ernesto luego de ver un pollo en la heladera y quedar impresionado. Personalmente, noté que en este aspecto no pudieron sincronizar bien los momentos y la duración de las pistas pues gran parte del tiempo la música, que debería ser usada como elemento de transición entre una escena y otra, resultaba incómoda y no cumplía con el cometido de la fluidez. Creo que este apagón de corte seguido de música es algo que nos ha quedado del coro que estaba en el teatro de la antigua Grecia. Si bien ese antiguo canto coral estaba compuesto de actores que utilizaban su cuerpo y danzaban, dejaron de ser importantes luego de que

el *agón* o conflicto en escena tomara una importancia mayor. De igual forma, la etapa de desacralización por la que pasó la humanidad, en donde los asuntos mundanos pertenecían a este nivel y lo divino se dejaba a quienes eran expertos en el tema, fue una razón para la desaparición del antiguo coro de origen religioso.

Entre los procedimientos escénicos puedo encontrar múltiples elementos que pueden ser relacionados con los artefactos utilizados en el teatro de la antigua Grecia. Por un lado, está Ernesto, víctima de una violencia desenfrenada que solo se aplaca cuando mata a alguien que, según él, cumple el rol de “chivo expiatorio”. Al respecto, puedo explicar esta situación violenta Silvia Carreras y lo que ella identifica como...

(...) desviar la violencia de algunos seres, a los cuales se intenta preservar, hacia otros cuya aniquilación no importa, o al menos, no importa tanto. (2003: 12)

De esta forma, para Ernesto, sus víctimas carecen de importancia debido a que no hay ningún lazo entre ambos, facilitando el hecho. La violencia descargada en los asesinatos es para desviar aquella que, posiblemente, él podría ejercer en su familia en los momentos de locura. Bien se sabe, en el transcurrir de la obra, que Ernesto es un hombre común y corriente en la casa y en el trabajo, siendo estos episodios homicidas siempre recurrentes cuando está fuera de estos ámbitos.

Esta oleada de homicidios solo es reproducida mediante el relato oral y la gestualidad que utiliza Ernesto para explicarle a su esposa, cómo ha perpetuado aquellos actos. En este sentido, este procedimiento es uno de los más recurrentes en las tragedias griegas ya que quien se encarga de contar los hechos ocurridos es el mensajero, único testigo. Sin embargo, en algunos casos el mismo Ernesto representa en escena, con su gestualidad, el acto de homicidio. Y en este particular atisbo de teatro en el teatro se puede dilucidar el cambio de personaje a personaje-actor. Pero, claro está que, como en el teatro antiguo, los actos de violencia suceden fuera de escena, lo cual tiene que ver con una serie de convenciones a las que la sociedad ateniense se suscribía, que tenían relación con lo que estaba bien visto y lo que no. En la ciudad griega, aquellos actos que eran inaceptables no se mostraban, para proteger la moralidad de los espectadores.

El tiempo en el que transcurre la historia es lineal, y se muestran distintos períodos en los que la manía de Ernesto se va desatando sin un cambio favorable. Puedo dar cuenta de esto debido a los cambios de

escena en donde solo la luz roja ilumina al escenario y a los actores sobre él. En un momento se explica que han pasado ya tres meses desde el inicio del problema, pero puedo perfectamente percatarme de que entre cada muerte no hay un espacio prolongado de tiempo.

Si analizo los objetos, puedo decir que si bien el espacio escenográfico tiene muchos elementos, solo un par influyen a la hora de la interpretación. Así pues, una caja de madera en la que Julieta esconde una camisa ensangrentada nos remite al antiguo mito de Pandora, guardiana de una caja que contenía todos los males de la humanidad, los cuales se desatarían si se atrevía a abrirla. Esta camisa ensangrentada también sirve como enlace entre la culpabilidad de Ernesto y la inocencia de Julieta. Una escena donde ella baila con la camisa alude al motivo de la fiesta. Se celebra la vida, es regla el desenfreno y el exceso. La camisa con sangre representa la muerte, aquella opresión que solo se puede liberar mediante la catarsis del tiempo festivo, un tiempo en el que todo está permitido. Una vez que Julieta se siente libre de lo que ha hecho, arroja la camisa hacia los espectadores, el *koïlon*, obligando al espectador a hacerse cargo de lo que aquella prenda simboliza.

Marta, la madre de Julieta y esposa de Ernesto, cumple un rol significativo dentro del conflicto dramático. En una primera instancia no cree lo que está sucediendo y se muestra atemorizada y reacia a justificar las acciones de su esposo. Sin embargo, en el transcurso de la obra, va habiendo un cambio que la lleva a involucrarse como cómplice de Ernesto. Innumerables veces, ella se queja de la situación de su mejor amiga que -según ella- es mucho peor que la que se vive en su casa. No obstante, el espectador se da cuenta de la ceguera de este personaje y de la violencia que acorrala cada vez más a la familia hasta caer sobre la propia hija, sin indicios de reconocimiento por parte de sus propios padres.

Si tomo en cuenta la actitud de Marta al afrontar los hechos perpetrados por su esposo, puedo extrapolarla al ritual de sacrificio. Anteriormente, había mencionado el hecho de la violencia desviada hacia el "chivo expiatorio". Sin embargo, para que sea considerada como "violencia expiatoria" tiene que contar con el consenso social que a este acto de violencia lo circunscribe como sagrado. Marta oficia de cómplice protectora de Ernesto, debido a que ayuda a hacer desaparecer las pistas que pueden conducir hacia su esposo. Pero Julieta finalmente opera como única antagonista y se da cuenta de que la violencia de su padre no tiene otra solución más que a través de la resolución judicial. Julieta lleva la

carga actancial de ser quien se deshace de las ropas manchadas -se deshace del miasma familiar- y también es la que ofrece una solución judicial o, al menos, psicológica. No obstante, al ser descubierta como antagonista, más allá de su lugar en su rincón junto al muñeco de felpa que siempre la acompaña, se convierte en el “chivo expiatorio” de sus padres. Esto da cuenta del deterioro familiar que se torna crítico.

Siempre remitiéndome a la tragedia griega, encontramos una vez más una gran similitud entre el personaje de Julieta y el de Casandra en *Agamenón* de Esquilo, quien, aun conociendo los hechos, está condenada a que nadie le crea. Por eso a menudo Julieta queda nombrada como una persona trastornada, que habla sola o con su muñeco, y sus actitudes parecen totalmente inmaduras a pesar de su edad. Sin embargo, en *Maté a un tipo* se está poniendo en crisis el lugar de la verdad, oculta por la relación de poder que ejercen los padres en las relaciones de parentesco.

En la última escena, se nos presenta a la doctora Frikman, quien hace de asistente social. Simbólicamente la asocio a la justicia, como propuesta sanadora de la enfermedad social. Sin embargo, parece ciega porque el espectador advierte claramente que Julieta denuncia a su padre como asesino. En esa escena aparece el procedimiento de “teatro en el teatro” tras el cambio de roles, de personaje a personaje-actor: cada integrante de la familia debe hacer una pantomima de la situación que se vive diariamente en casa. Entonces veo que tanto Julieta como su padre dejan salir sus pensamientos libremente, la hija con una intencionalidad clara y el padre sin quererlo. Marta, en cambio, se niega a la representación donde la verdad puede revelarse. Pero la asistente social sigue sin entender el problema familiar, lo cual me parece una clara referencia a los fenómenos actuales cuando, en el ámbito judicial, se hace uso de medios fácilmente saboteables para descubrir la verdad. Este conflicto entre el crimen y la justicia me hace pensar en las *Euménides* de Esquilo (s. V a. C.). Pero, a diferencia de la resolución judicial protectora del bien social en la tragedia griega, en *Maté a un tipo*, el culpable, en vez de chivo expiatorio del grupo social, irónicamente, lleva adelante un nuevo sacrificio de un inocente, con el agravante de la mancha de sangre del filicidio. La justicia está ausente.

Se aclara que en el desarrollo de este conflicto, justo cuando la sesión con la asistente social se ha acabado y ella está a punto de darse cuenta de lo que Julieta intenta decirle, ocurre un nuevo crimen. La Doctora Frikman atacada por el furioso padre de familia. En este punto se

instala una gran diferencia entre el teatro antiguo y esta propuesta escénica actual: la aparición de la muerte en escena y, más aún, la falta de reconocimiento del error por parte de personajes ciegos a la violencia. Ernesto mata a la asistente social y su modo es bastante torpe, pues revela que no tiene ningún método para llevar a cabo sus fines, lo cual también puedo caracterizarlo como impulso violento.

Esta escena ejerce una fuerza tal sobre el espectador que no se da cuenta del tiempo que transcurre mientras se muestra el hecho terrible. Las convenciones que no permitían ver actos de esta magnitud en la sociedad griega, cambiaron lentamente a través del tiempo. Por otra parte el hecho que se nos presenta, tanto a mí como a los otros espectadores, sin ninguna clase de filtro, es fascinante y a pesar de mostrar algo que el ser humano repele a toda costa, como es el caso de la muerte, absorbe a todo aquel que está observándolo.

Desde el psicoanálisis hallo una respuesta de la mano de Sigmund Freud:

El hombre no puede mantener alejada de sí la muerte. (...) Excluye de su vida toda una serie de empresas peligrosas, desde luego, pero inevitables, tales como las incursiones aéreas, las expediciones a tierras lejanas y los experimentos con sustancias explosivas. La tendencia a excluir la muerte de la cuenta de la vida trae consigo otras muchas renunciaciones y exclusiones. (1989: 111)

Entonces habrá de suceder que busquemos en la ficción, en la literatura y en el teatro, una sustitución de tales renunciaciones.

Julieta sale abruptamente de escena. Entonces ocurre el filicidio sicótico tras bambalinas, que es el asesinato que más peso tiene en toda la obra, ya que el lazo entre es consanguíneo. Esto es lo que pasa también, en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, en donde la hija de Agamenón, Ifigenia, es sacrificada por orden de su padre. Tal como en la tragedia griega, *Maté a un tipo* no tiene un buen final, ya que no hay forma de salvar la situación después de aquella oleada de homicidios y debido a que Ernesto jamás da a entender que quiere cambiar su forma de actuar: es más, se justifica siempre ante un nuevo crimen. No hay catarsis luego que termina la obra.

De cualquier manera, el hecho más terrible ocurre fuera de la vista del espectador y del personaje de la madre, quien aún sigue en escena y se pregunta por qué se escucha tanto lío en la cocina ubicada tras bambalinas. Luego de un apagón que comienza justo al salir Ernesto por

detrás de Marta para anunciarle que había matado “a una tipa”, el escenario se inunda de una luz roja y vemos a los padres sentados en el *living* con el cuerpo de la hija en sus brazos.

Dejando de lado el texto espectacular, me remitiré a otro aspecto importante de la producción teatral, como es el texto literario. Tuve la suerte de poder contar con el libreto de la obra, escrito por Daniel Dalmaroni, y una de las particularidades que tenía era que no contaba con ninguna acotación escénica. La libertad de este libreto me hace pensar inmediatamente en cómo, al ser escrita por quien es también un director teatral, se deja a criterio de cada director el rumbo que le quiera dar a la puesta en escena. El baile que presenta Julieta en el momento de liberación con la camisa ensangrentada, es una brillante incorporación al texto espectacular, ya que no figura en el guión creado por D. Dalmaroni. La escena de violencia en el escenario es particularmente muy difícil, ya que bien se sabe que el caos en escena no debe ser tomado como algo a la ligera, sino que es importante que, para mostrar una acción descontrolada, el actor controle y tenga completo poder y conocimiento sobre el espacio que utiliza, su voz y su cuerpo como cuerpo del actor con toda la técnica que hay detrás de cada escena violenta que permitirá que esta resulte convincente para el espectador. Sin embargo, y más allá de la actuación, la capacidad del director para guiar aquellos momentos es importantísima, porque es quien dispone de todo el artificio teatral para lograr lo que se propone. A nivel tanto de actuación como de dirección se cumplió el cometido de hacer una propuesta escénica que apele a las emociones del espectador.

Finalmente, me queda reflexionar acerca de lo que me quedó cuando salí del teatro, cuando tuve tiempo para pensar en lo que había experimentado. Pude relacionar todo con lo que a lo largo del cursado de Literatura Griega Antigua he podido aprender: la *poiesis*, que es la ficción más el soporte anclado en la *téchne*; la crisis y la búsqueda del cosmos; la dualidad del sacrificio en el borde entre lo sagrado y lo profano. Uno suele pensar que la historia queda atrás, enterrada en el pasado, y que todo rastro que queda de ella es simple coincidencia, pero con echarle un vistazo al teatro nos damos cuenta de que todo lo que sucedió hace siglos tiene la manía de repetirse. Solo nos queda pensar que la base, el *mýthos*, queda a disposición de la humanidad para siempre. Lo único que cambian son los procesos de simbolización y representación. Debo admitir que mi primera experiencia teatral fue de mi total agrado y disfrute. Es grato

contar con las herramientas para poder analizar algo que, si bien en un comienzo no consideraba como plan dentro de mi estadía en la Universidad, ahora se me presenta como un suceso lleno de simbolismos y significados enriquecedores.

La versión de Neuquén, en particular, cuenta con un gran aprovechamiento escénico y un elenco sorprendente. Es absolutamente atrapante de momento a fin y se nota que, a pesar de que el guión es cautivante de por sí, la puesta en escena tiene tantas cosas que lo complementan que me es casi imposible asociarla a algunas otras versiones de la obra que se han realizado en otras provincias e incluso países.

Es una lástima que la producción provincial no sea reconocida como se merece. Es tiempo de que nos enorgullezcamos de lo que somos capaces de hacer y no contentarnos con lo que se nos quiere imponer. Neuquén tiene mucho que ofrecer. Solo se necesita prestarle más atención a lo que se produce en nuestra región y darle una oportunidad.

BIBLIOGRAFÍA

CARRERAS, Silvia (2003). “Celebración: Lógica de la fiesta, poder y desenfreno”, en “Violencia y sacrificio en las antiguas sociedades religiosas”. *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Universidad Autónoma de México, p. 91-105, versión digital.

COHEN AGREST, Diana (2010). “El morbo: la seducción de lo repulsivo”, en *Ni bestias ni dioses*. Buenos Aires: Editorial Debate.

FREUD, Sigmund (1989). *El malestar en la cultura*. México: Alianza.

PELLETERI, Osvaldo (1994). “El teatro popular finisecular y su productividad en la escena argentina”, en *Teatro argentino contemporáneo, 1980-1990: crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición.

VERNANT, Jean P. y Pierre VIDAL-NAQUET (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós.

NOTAS

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

² Más datos sobre clases de comedias, en <http://www.teatro.meti2.com.ar>.

UN ACERCAMIENTO AL TEATRO NEUQUINO

Maté a un tipo

Lucía Leocata¹

Durante la época grecorromana fue masivamente reconocido que gran parte del pueblo presenciaba las puestas en escenas de la obras. A través de las épocas fue perdiendo poco a poco su condición masiva y, en la actualidad, solo un grupo mínimo frecuenta el teatro.

En el mes de abril asistí, como espectadora, a ver una obra producida por un grupo teatral de Neuquén y puesta en escena en La Conrado Centro Cultural. La obra se titulaba *Maté a un tipo* de Daniel Dalmaroni. Una “comedia negra”, la cual detallaré y analizaré a continuación.

La obra

¿Quién no ha sentido verdaderos deseos de matar al tipo que se demora horas delante de nosotros en el cajero automático?
¿Encubrirías a tu pareja o a tu padre si te confesara que se han convertido de repente en un atípico asesino en serie? (...)
(*Alternativa Teatral*)

Maté a un tipo, en 2006 recibió la Primera Mención del Concurso Nacional de Teatro de Humor, organizado por la Biblioteca Teatral Hueney. En el 2007 fue estrenada en el IV Festival Nacional de Teatro de Humor organizado en Zapala, Neuquén (*Página 12*, 18/04/2007). Y en 2012, con la dirección de Leandro Stepancuch, fue estrenada en La Conrado Centro Cultural con el siguiente elenco. Actuación: Ángela Gandini, Esteban Picasso, Silvina Torres y Déborah Loureyro. Iluminación: Leandro Mellado y Patricio “Pato” Matamala. (Diario *Río Negro*, 02/06/2012)

El autor

Como buen argentino del '61 sabe buscarse la vida en todo tipo de actividad relacionada con el oficio más viejo del mundo, hacer creer que se sabe hacer de todo para poder comer. ¿Cuánto mal pensado hay, verdad? Corrosivo pero realista, en sus obras retrata la sociedad enferma que no queremos ver, aunque esté delante de nosotros todos los días.

Daniel Dalmaroni nació en La Plata y reside hace varios años en la ciudad de Buenos Aires. Es autor de *Burkina faso*, premio Teatros del mundo 2006, *New York*, *Una tragedia argentina*, *Cuando te mueras del todo*, *Maté a un tipo*, *La vida de los demás*, *Las malditas*, *El secuestro de Isabelita* y *Los opas*. Además es narrador y se ha desempeñado como director teatral, docente y periodista.

El género

La obra es una “comedia negra”. El humor negro se define como el irrefrenable impulso humano de satirizar la desgracia ajena. Haciendo eco de esto, la “comedia negra” no es un género apto para todos los públicos, no contenta a todos los paladares aunque, finalmente, nadie es ajeno al encanto de lo ácido y lo extremo. El cinismo aparece elevado a la categoría de las bellas artes.

La “comedia negra” se apoya en lo más siniestro de nuestra humanidad para hacernos sonreír ante la adversidad. Su tono inquietante y subversivo corroe los valores establecidos con altas dosis de ironía y mala leche. Sus temas favoritos: la muerte, la enfermedad, el sexo, los tabúes vistos a través de la mirada irreverente del sarcasmo. La vida es el eje temático del humor negro. Ante una realidad sórdida y gris nuestras pequeñas vidas serían mucho más mediocres si no pudiésemos reírnos de vez en cuando del absurdo que nos rodea. Esa es nuestra pequeña venganza, la sonrisa amarga.

La “comedia negra” es un género próximo al tragicómico. De comedia, la obra solo tiene el nombre, pues tiene una visión pesimista y desilusionada, incluso sin el recurso a una solución trágica. Los valores son negados y la obra solo termina “bien” por un giro irónico.

Los personajes

Los personajes son cuatro, divididos -por decirlo de algún modo- en dos bloques: la familia, compuesta por tres integrantes, y la psicóloga, que solo hace su aparición hacia el final de la obra.

Se trata de una familia tipo: un padre, una madre y una hija. A simple vista parece ser una familia del todo ordinaria y funcional pero a medida que transcurre la trama, el espectador comienza a ser testigo de hasta qué punto de lo absurdo es llevada la disfuncionalidad familiar.

Un padre, Ernesto, que trabaja fuera y que lleva la comida a la casa, de un día para otro comienza a tener problemas de temperamento hasta llega a matar a gente por motivos ridículos. Ante los asesinatos no parece sufrir culpa por sus actos ni compasión por sus víctimas, aunque sí sufre por lo que a él le tocaría vivir si llegaran a descubrirlo.

Una madre, Marta, ama de casa, a la que le preocupa más lo que hace el vecino que lo que sucede en su hogar. De pronto se transforma en cómplice de los asesinatos de su marido hasta el punto de que le parece natural la rutina de que su marido mate y que ella se deshaga de las pruebas.

Una hija, Julieta, estudiante de Letras que, a pesar de que se transforma en otra cómplice de los asesinatos de su padre -sin quererlo ni desearlo-, sin embargo, no puede aceptar lo que sucede dentro de su familia. Se podría decir que es uno de los personajes más significativos de la trama puesto que es quien, siendo tachada de “tonta” y “loca”, es, dentro de toda esa absurda situación, la más cuerda de todos. Es quien trata de denunciar y comunicar lo que sucede dentro de su casa, ante la psicóloga. Y es, de alguna forma, quien, a pesar de ser la voz de la cordura, termina siendo sacrificada en pos de que el secreto de su padre no salga a luz.

Finalmente, fuera de lo que es la familia, se encuentra el cuarto personaje: la Dra. Frikman. Es la psicóloga que se encarga de la terapia familiar, pero no sabe en que está metida hasta que ya es muy tarde para escapar. Ignora completamente el hecho de que su paciente es un asesino y cree que está tratando con un simple caso de problema de ira. Para cuando se entera de lo que está sucediendo, por medio de Julieta, ya se ha convertido, junto a esta, en la otra víctima sacrificada.

El vestuario

El vestuario constituye una de las partes fundamentales de la puesta en escena, pues compone lo que sería el “carácter” de la misma. Es por esto que del mismo se puede extraer un análisis que no solo refleje la moda sino el carácter, el humor y hasta el rol que el personaje ocupa dentro de la obra.

Marta (la madre) utiliza varias mudas de ropa aunque con una constante casi invariable: el delantal de cocina o una bata. Este vestuario denota el lugar que ocupa dentro de la familia, como ama de casa.

Ernesto (el padre) se encuentra siempre vestido con un traje, por lo que se puede conjeturar que trabaja en una oficina. Además, el estado en se encuentra su vestimenta en las distintas escenas, nos da pauta de su conducta -como pasa con cualquier persona en la vida real-: durante los momentos en que el personaje experimente mayor tranquilidad, su traje está impecable, bien colocado, casi impoluto; pero en aquellos momentos de miedo de que lo descubran, ya no es así: comienza a llevar su corbata mal hecha o, simplemente, deja de llevarla, y su saco se encuentra, a veces, mal abotonado.

Julieta (la hija) luce una misma vestimenta, a diferencia de los dos personajes anteriores que sin cambiar su estilo cambian las prendas. La joven muestra una apariencia bastante infantil, a pesar de que a través de los diálogos uno llega a saber que se encuentra ya en la Universidad. Viste calzas coloridas con un remera larga también abundante en colores sobre todo, pasteles que van a tono con los que caracterizan el espacio que representa su habitación. Así como también, lleva el cabello recogido en dos trenzas acentuando más esa imagen de inocencia.

El ámbito escénico

La obra fue presentada en La Conrado Centro Cultural, una sala teatral ubicada en Hipólito Yrigoyen 138 de Neuquén capital. Cuenta con dos salas. La obra fue llevada cabo en la Sala II, con una capacidad para unas setenta personas. La misma contaba con gradas escalonadas en lugar de una platea como acostumbran algunos teatros contemporáneos.

El espacio escénico estaba al nivel del suelo pero aun así era perfectamente visible para los espectadores. Y en los bordes, unos telones rojos simulaban las paredes.

El espacio escenográfico estaba dividido en tres sectores, que representaban partes de una casa: una sala de estar, una cocina y una habitación. No había material físico que hiciera de divisorio, pero aun así podía distinguirse perfectamente dónde terminaba un espacio y comenzaba el otro, debido al uso de las luces como modo de identificación. Además, también la luz fue utilizada para potenciar determinados momentos de acción.

Los objetos

A pesar de que la obra está sobrecargada de objetos que conforman parte de la escenografía, hay en ella tres objetos que son repetidamente utilizados y que cobran cierto sentido para el espectador:

1.- La valija pequeña que Julieta transporta en varias ocasiones durante el transcurso de la obra. Esta, en un principio, genera cierta incertidumbre en el espectador, quien se pregunta qué habrá dentro de la misma. Más adelante se sabrá que es donde la hija transporta la ropa ensangrentada de su padre, para deshacerse de ella.

2.- La camisa de carnicero, ensangrentada, de Ernesto. Objeto que físicamente aparece solamente una vez y lo hace en las manos de Julieta. Símbolo del crimen. Y, además, mediante el juego que Julieta hace con ella, se convierte en una forma de ridiculizar y llevar al morbo ese crimen/esos crímenes.

3.- El tercer objeto es la lechuza de peluche que Julieta lleva consigo durante gran parte de la obra. Me pareció una forma de reflejar el infantilismo o tal vez la inocencia de ella o tal vez el símbolo del ave agorera. Así mismo, también se da a conocer al espectador la soledad o incomunicación en que la joven vive dentro de su propia familia, pues con quien puede comunicarse es solo con su peluche. En la parte culmine, será también un fallido instrumento de comunicación de Julieta con la psicóloga.

Es algo singular que los tres objetos que más resaltan estén estrechamente vinculados a Julieta, la hija del matrimonio. Porque, si bien se menciona en los diálogos de la obra que alguno de ellos pudo estar o estuvo en manos de otros, solo es en las manos de la joven que los mismos se ven en escena.

Las acciones

Escena I

Aparece Julieta con actitud sospechosa. Camina hacia su habitación agarra una valija pequeña y sale de escena rápidamente.

Escena II

Entra en escena Ernesto, quien está visiblemente preocupado, tras él entra Marta y se pone a pintar, mientras le comenta las novedades de sus vecinos.

A través de las palabras de Marta, se construye en la imaginación del espectador la historia de la vecina. Así como también, cuando su marido le confiesa que mató a alguien, es posible recrear “el asesinato del hombre del cajero”. Además, a las palabras de Ernesto se le suma su gestualidad para acompañar su relato. Se convierte esto en algo así como el teatro dentro del teatro, una representación dentro de otra representación.

Escena III

Entra Julieta en escena, se puede ver que está de mal humor. Se sienta a la mesa. Su madre aparece y la interroga con evidente nerviosismo, sobre dónde se ha deshecho de la ropa ensangrentada. Ella le comenta dónde y cómo la arrojó, provocando la imaginación del espectador. Además, enojada, le reclama que la hayan hecho cómplice.

Cuando han terminado de hablar, aparece Ernesto. Julieta sale de escena, lo que denota que no acepta lo que su padre hace y no quiere estar con él. Luego nos enteramos, por un comentario que él le hace a su mujer, que su hija lo amenaza con entregarlo a la policía.

Escena IV

Ernesto llega a su casa mientras su mujer está poniendo la mesa. No lleva corbata, está desalineado y muy preocupado. Marta, apenas lo ve, comienza a contarle cómo sigue la historia de su amiga, como si todo estuviera bien y sin notar el estado en que se encuentra su marido.

Ernesto llama su atención varias veces, hasta que al fin logra contarle que mató a alguien más. A partir de ahí, el espectador se puede imaginar “el asesinato de la chica en la autopista”.

Escena V

Otra vez Marta y Julieta hablan en el comedor, otra vez, sobre la ropa ensangrentada. Julieta se muestra despectiva con respecto de su padre. Salen de escena.

Escena VI

Julieta regresa a escena, sola, llevando consigo la valija de donde saca la camisa ensangrentada de su padre y realiza un baile.

Escena VII

Marta y Ernesto están sentados a la mesa tomando café. A ella se la ve muy nerviosa mientras interroga a su marido sobre cómo le fue en el trabajo y si hubo algún accidente. Ernesto está de buen humor y le contesta con bromas.

Entra Julieta de mal humor preguntando por la psicóloga que va hacer la terapia familiar y se va hacia su habitación. Allí parece fumar algo que la hace alucinar.

Escena VIII

Llega la psicóloga, la Dra. Frikman y los cuatros se ubican en el *living* para comenzar la terapia. La psicóloga va haciendo preguntas. Marta y Ernesto, nerviosos de que a su hija se les escape algo, se apresuran a responder. En determinado momento, los dos se ponen a hablar en susurros, quedando en el foco de la acción. Y de trasfondo, se ve a Julieta intentando que la psicóloga se dé cuenta de lo que está sucediendo. Entonces es cuando la Dra. Frikman pide, a modo de un juego, el cambio de roles. Julieta, a la que se le adjudica el rol de su padre, aprovecha la posibilidad para intentar la confesión de lo que sucede, mientras que sus padres nerviosos tratan de evitarlo. Al quedar confundida, la doctora pide que terminen. Julieta se pone a graficar la muerte de su lechuga de peluche para comunicarle lo que sucede pero, cuando la psicóloga finalmente se da cuenta de todo, Ernesto, con sangre fría, la ahoga en escena hasta matarla.

Julieta sale de escena. Ernesto la sigue y mientras el público ve a Marta meditando sobre cómo cortar el cuerpo de la psicóloga, en la retroescena se escuchan golpes. Finalmente, Ernesto vuelve a escena para contarle a su mujer que mató a una chica. Marta lo mira fijo y le dice que van a necesitar muchas más bolsas, como si fuera algo natural.

La obra culmina con la imagen de Marta y Ernesto sentados en el sillón, con el cuerpo de Julieta en sus regazos. Y sobre el suelo en el *living*, la Dra. Frikman. Todo, bajo el foco de una luz rojiza.

Entrevista al director, Leandro Stepanchuc

—¿Cómo comenzaste tu carrera en el teatro?

—Siempre he hecho talleres de teatro para adolescentes y chicos. En 2005 empecé la carrera en la Escuela Superior de Bellas Artes, tanto la de Actor como la de Profesor de Teatro. En 2006 me largué con un grupo a hacer teatro. En el 2009, junto a otra compañera, hice un trabajo de dirección, donde también actuábamos.

—¿Cuántas obras dirigiste?

—En el 2009 hice *Mujeres haciendo catarsis* (2009), *Como estrellas* (2011). Me estoy acordando. *Maté a un tipo* (2012). Yo hago otra rama de teatro

que es el transformismo y dirigí *Divas, Fabulosas in the night*, este año; y el año que viene tengo otros planes de dirección.

—Con respecto a la obra, al poner en escena el guión de Dalmaroni, vos elegiste cambiar un poco la escenografía. ¿Me podés comentar sobre eso?

—Dalmaroni trabaja con una escenografía realista. Con muchos objetos y muebles, lo que incrementa mucho el costo. Nosotros compramos o conseguimos todos los muebles de la obra, es como tener una segunda casa en muebles. En *Maté a un tipo*, trabajé con estéticas en colores, la alfombra fucsia del *living* combinaba con la habitación de Julieta. Además, había muchos peluches para que parezca que ella es tonta por no desprenderse de eso. No es tonta, solo no tiene miedo al “qué dirán” por guardar un peluche.

Después, los sillones eran muy prácticos para correr. Había un estética en la cocina que yo quería que esté. Además, hay mucho de lo personal: el banco de Julieta es un banco de la primera escuela donde yo trabajé, que lo desecharon y yo me lo agarré; la lámpara de Julieta es un regalo que me hicieron; la mesa del comedor es la primera mesa que tuve cuando me fui a vivir solo; en cuanto a la lechuza de peluche, las hace mi mamá y yo le pedí que me hiciera una para obra. Me gusta cuando está súper cargado de cosas porque le da realismo. De hecho hasta cuando se preparan el café, es café.

—La música y las luces juegan un papel muy importante en la obra, ¿cuál es específicamente su papel en esta obra?

—En el teatro, lo que hay son signos. Por ejemplo, en la parte de la muerte, se ocupa mucho el rojo, porque el rojo está asociado a la sangre, al miedo, al terror, a la herida, al amor, al fuego... Después, a nivel luces, otro detalle importante, es en la escena con la psicóloga: hay dos escenas en una y la luz dirige la mirada del espectador hacia donde se quiere poner el acento.

A nivel música, a medida que pasan los ensayos va tomando forma. Para Ernesto queríamos encontrar una música que denote la torpeza de él al matar, y además se toma en cuenta al actor: como Esteban había estudiado sobre juegos chinos, toda su música es china. La escena en que Julieta baila, la canción es un tema del musical de Chicago. Hay mucho Vivaldi también.

—¿Por qué decidiste hacer esta obra de Dalmaroni?

—Porque me gusta mucho el humor ácido. Yo soy muy ácido para hacer chiste. Y porque es una obra que comencé y terminé. La leí en 2005 y desde ese momento tengo ganas de hacerla.

—¿Cuál es tu visión del teatro en la actualidad?

—El teatro está aún muy accesible. Los estudiantes tienen un montón de beneficios. El que no va ver teatro es porque no quiere. Y puede ser que no sea tan multitudinario, pero es solo porque hay otras cosas que llaman más la atención: el cine, la *play*... Hoy en día un estudiante de Letras o Artes que no va ver teatro la está errando, porque es formación. Muchos cometen el error de juzgar al teatro por una obra que vieron y no les gustó.

Conclusión

En mi experiencia personal siempre me ha gustado el teatro y a esta obra, específicamente, la he disfrutado. Creo que tiene una excelente trama con un buen guión original y los actores que la pusieron en escena son realmente muy buenos.

Fue una obra con la dosis justa de comedia. Considero que a pesar del cierto morbo que contiene la temática de este tipo de obras, no hubo casi nadie del público que no se riera en alguna parte. Disfruté de los acontecimientos absurdos y alocados que se mostraban con una ridícula normalidad. En ningún momento me sentí agobiada ni me perdí o me hastié. Opino que estaba musicalmente bien acompañada y que las luces jugaron un factor importante para la ambientación de cada escena.

En el último tiempo, el teatro local está bastante desvalorizado y considero que es deber de todos, no solo de aquellos que hacen teatro sino también de los espectadores incondicionales, reivindicarlo dentro de la sociedad, enalteciendo su carácter cultural, educativo y catártico.

NOTA

¹ La presente ponencia se elaboró en el marco de la cátedra de Literatura Griega Antigua, en la Universidad Nacional del Comahue, en el módulo correspondiente a: “Del teatro griego antiguo al teatro neuquino actual”, 2013.

LA CONTEMPLACIÓN DE LO TRÁGICO EN ARISTÓTELES

Sobre los alcances de “poner ante los ojos”

(*Poét.*, 1455a.22-30)¹

Mariana C. Castillo Merlo

El objetivo de la presente comunicación es examinar, a la luz del pasaje de *Poética* 1455a.22-30, los alcances de la representación espectacular en el contexto griego. En tal sentido, se atenderá a las implicancias de la expresión “poner ante los ojos” en el contexto de *Poética* con miras a analizar de qué modo dicha expresión condensa no solo los efectos de la tragedia en un plano individual sino también social. Estas consideraciones no pretenden ser más que una invitación a seguir pensando, desde el prisma de la filosofía, los efectos que el teatro podría tener en la escena contemporánea.

* * *

Jean Pierre Vernant resume en tres los aspectos por los cuales la tragedia, como invención de Atenas², significó una novedad en la escena de la *pólis*: el primero, refiere a su institucionalización; el segundo, a su representación espectacular, y el tercero, a su reflexividad (2002: 25-27). Si se acepta que los griegos fueron “una raza de espectadores”, buenos observadores y narradores de historias, entonces puede comprenderse las razones por las que la tragedia se adaptó fácilmente a sus requerimientos, en tanto les permitió convertir el espacio teatral en el lugar privilegiado para la representación de dichas historias, para saciar sus deseos de ver, oír y saber, y para “organizar tanto el mundo físico como el humano en términos de modelos visuales de inteligibilidad” (Segal, 1993: 223). Sin embargo, lo que se le dio en llamar la “revolución de la escritura” (Havelock, 1973), es decir el paso de la preponderancia de lo oído y lo visto a lo más estático y siempre disponible³, provoca que, al momento de definir la tragedia, Aristóteles conciba al espectáculo (*ópsis*) de una manera ambivalente. Por un lado, lo ubica como una de las seis partes componentes y necesarias de toda tragedia: “y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo (*ópseos kósmos*)” (*Poét.*, 1449b.33). Por otro, Aristóteles parece limitar la importancia de este elemento al considerarlo, solo unas líneas después, como el más prescindible de todos: “el espectáculo (*ópsis*), en cambio, es cosa muy seductora (*psykhagogikòn*), pero muy ajena al arte (*atekhnótaton*) y la menos propia

de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación (*agón*)⁴ y sin actores (*hypokritai*)”. (1450b.16-19)

La razón de esta aparente ambivalencia proviene, a mi entender, de dos focos de atención diferentes del estagirita. Mientras que la perspectiva que enfatiza la necesidad de una representación espectacular de la tragedia está signada por la *mimesis*, la que relega dicha espectacularización a un segundo plano, en cambio, tiene como eje la finalidad de la tragedia, esto es, la *kátharsis*. En el primer caso, la necesidad del espectáculo se vincula con los modos de la *mimesis*, con la posibilidad de presentar las mismas cosas de manera narrativa o dramática, introduciendo “a todos los imitados como operantes y actuantes” (1448a.19-24). En el segundo caso, y priorizando la finalidad de la *kátharsis*, Aristóteles reconoce que aquellos que leen tragedias pueden lograr la purgación de emociones y así, aunque el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, también pueden hacerlo “de la estructura misma de los hechos”. (1453b.2-3)⁵

La pregunta que surge inevitablemente es para qué seguir apostando al espectáculo teatral si la tragedia logra los mismos efectos siendo leída⁶. A favor de esto último, podría argüirse la economía de recursos que se genera con la mera lectura de las tragedias. Si los efectos catárticos se logran sin necesidad de espectáculo teatral, ya no será preciso que la ciudad ni sus ciudadanos más pudientes continúen erogando parte de su peculio para garantizar los certámenes trágicos. Cabe recordar que buena parte de los gastos generados en la organización de las Grandes Dionisiacas eran distribuidos como “carga pública”, bajo la forma de *liturgias*, un modo de distribución de las riquezas y, al mismo tiempo, de adquisición de prestigio y poder gracias al patronazgo. (Finley, 1974: 209-214 y Wilson, 1997: 82)

Sin embargo, hay un resto, un “algo más” que provee la representación espectacular que no se limita solo a los efectos de la tragedia y que hacen que la posición de Aristóteles se incline a su favor, y que la ambivalencia inicial no resulte ser tal. En *Poética* 1455a.22-30, el estagirita alienta a los poetas a seguir una serie de pautas para lograr buenas tramas. En este contexto afirma:

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible (*málista prò ommáton tithémenon*) (...).Y en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes. (1455a.22-30, énfasis mío)⁷

El pasaje de *Poética* está dirigido explícitamente al poeta, exhortándolo a que se imagine mentalmente aquello que escribe; resuelva las posibles contradicciones de la trama y perfeccione su producción gracias a esa imagen mental que le permite presenciar su propia obra de manera análoga a un espectador. Sin embargo, la idea de “poner ante los ojos” deja entrever la razón por la cual Aristóteles sigue, a mi juicio, apostando al espectáculo teatral. Si se toma dicha expresión no en el sentido figurativo al que parece referir el pasaje, sino de manera literal, surge la posibilidad de que sea el espectáculo, en una *mimesis* de las acciones y gracias a su impacto visual, el que “haga aparecer” antes los ojos aquello que la obra pretende comunicar y que no necesariamente es puesto en escena. Es el espectáculo el que permite una dialéctica entre lo que es visto y lo que no se ve, entre aquello que aparece en la escena y aquello que queda en manos del espectador y promueve la imaginación del espectador, lo que se supone pero que está ausente y que por ello mismo genera misterio y fascinación⁸.

Así, volviendo a la idea de los griegos como “espectadores por naturaleza”, puede afirmarse que es gracias al espectáculo que la obra da lugar a pensamientos y reflexiones que no necesariamente surgirán de la mera lectura. Es también por el espectáculo que el público goza de una perspectiva privilegiada que lo ubica por encima de la acción, y desde allí asume el papel del *theorós*, del que mira y reflexiona⁹.

Ello conduce al tercer aspecto que acompaña a la novedad de la tragedia, el que atañe a su carácter reflexivo. En tal sentido, puede afirmarse que la tragedia viene a definir un nuevo papel para el espectador, uno que no se limita a la contemplación visual sino que es interpelado por el espectáculo y obligado a reflexionar no solo en lo que mira, sino también en un mirar-se, en una revisión de su propia condición.

Esta interpelación es posible, en parte, por la dialéctica de sedimentación e innovación que afecta a la tragedia y que puede ser comprendida como un constante diálogo entre el pasado y el presente, entre actores y espectadores. En sus tramas se conjugan el pasado heroico y el presente que irrumpe; se fusiona la tradición aristocrática presente en las tramas, y conocida por todos, pero a la vez ajena a la comunidad cívica que concurre al teatro y que porta los ideales de un presente innovador, con nuevas ideas y valores democráticos. Ese ensamble es lo que ubica a la tragedia en una posición privilegiada, la define como género y como

acontecimiento social. Ella logra poner en escena las tendencias, exigencias y crisis espirituales e intelectuales de la época y, al hacerlo, las oposiciones resultan explícitas. La unilateralidad queda excluida y la tragedia muestra de la manera más cruda, la ambivalencia y ambigüedad de palabras, valores, sentimientos y acciones propias de una ciudad democrática. Se convierte, en palabras de Paul Ricoeur, en un “inmenso laboratorio de experiencias de pensamiento en el que se prueban las múltiples maneras de componer juntos felicidad/desgracia, bien/mal, vida/muerte”. (1994: 225)

Para ello, la tragedia extenderá un manto de sospechas sobre lo más familiar para volverlo extraño. Gracias a la *mimesis* se impondrá una distancia temporal y espacial: se suspenderá la realidad para dar paso a la ficción. En tal sentido, los conflictos que sirven de disparadores para la mirada crítica del público serán anclados en una “esfera existencial diferente de la nuestra” y por ello la “conciencia de la ficción” resulta constitutiva del espectáculo dramático: “aparece a la vez como su condición de posibilidad y su resultado”. (Vernant, 2002: 83)

* * *

Para que estas consideraciones no queden ancladas en el mundo griego, me serviré, para finalizar, de algunas ideas del filósofo, y también dramaturgo, Alain Badiou sobre la relación teatro-filosofía, y de qué manera pueden plantearse, en el contexto contemporáneo, algunas contribuciones mutuas. En “¿Qué piensa el teatro?”, A. Badiou parte de una descripción un poco desoladora acerca del teatro actual. Si bien el escrito corresponde a una conferencia pronunciada en 1994, no considero que el diagnóstico de la situación haya cambiado significativamente, en el sentido de lo que se denuncia como una dificultad para que el teatro pueda pensarse. En palabras del autor, “la impresión es que el teatro, igual que otros ámbitos, soporta un condicionamiento cada vez mayor del pensamiento (por las instituciones, la opinión, etc.)” (2006: 101). ¿Qué significa esto? Que aun cuando el teatro aparezca como objeto de análisis en nuestros discursos, la reflexión se tiñe de superficialidad y el pensamiento sobre el teatro se torna esquivo. Es en este punto en que la filosofía puede volverse una herramienta para poder cumplimentar esa tarea. Porque el teatro es, fundamentalmente, “un acontecimiento del pensamiento”. (2006: 102)

Esta consideración de la experiencia teatral, centrada en la posibilidad de una relación escópica entre la escena y la platea, permite

trazar, a mi juicio, un puente entre griegos y contemporáneos. Para los hombres de la Atenas del siglo V a. C., el teatro no solo fue un hecho artístico, sino principalmente un fenómeno cultural, social y político. Los posibles alcances de dicho fenómeno sustentan la crítica platónica a los poetas trágicos y justifica su expulsión de la *pólis*. Esa misma potencialidad es lo que conduce a Aristóteles a rehabilitar el arte dramático. Porque allí hay “algo más” que mero espectáculo, hay una forma de filosofía, en tanto haya lenguaje y verdad circulando sobre la escena. En este sentido, definir al teatro como un acontecimiento del pensamiento supone que “una noche de teatro es una noche de pensamiento”, en la medida en que el espacio teatral es capaz de producir determinadas ideas, ideas-teatro como elige llamarlas A. Badiou, a aquellas que “advienen en y para la representación (...)”; las que “no preexisten a su aparición ‘en escena’”. (2006: 102)

Estas ideas son claridad y simplicidad, pues condensan en una imagen lo que otros no son capaces de expresar siquiera en mil palabras. Son otra forma de configuración de la verdad, una verdad efímera, verosímil, múltiple, capaz de representar los conflictos y lo inextricable de la vida de una manera sencilla. Pero a pesar de lo estimulantes que parezcan, por sí solas, las “ideas-teatro” están incompletas. Tienen que ser estimulantes para un alguien: requieren de un público, de espectadores que complementen lo que las “ideas-teatro” muestran en la escena, que asuman un papel activo en el acontecimiento teatral. Porque ese público también exige esas “ideas-teatro”. La necesidad es recíproca. En suma, se trata, como sugería Aristóteles, de que el teatro logre poner ante los ojos y de que los espectadores asuman la tarea de encontrarse y de pensarse a sí mismos, pues al decir de Badiou:

(...) el público no va al teatro para volverse culto, porque no es estúpido. (...) El público va al teatro para ser sorprendido. Sorprendido por las ideas-teatro. No sale culto, sino aturdido, cansado (pensar cansa), pensativo. Incluso en la mayor de las carcajadas no ha encontrado qué satisfacerse: ha encontrado ideas cuya existencia ni siquiera sospechaba”. (2006: 107)

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Ed. trilingüe a cargo de V. García Yebra. Madrid: Gredos.

----- (1994). *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero. Madrid: Gredos.

- (1998). *Acerca del alma*. Traducción y notas de T. Calvo Martínez. Barcelona: Planeta De Agostini.
- BADIOU, Alain (2006). “¿Qué piensa el teatro?”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*. Buenos Aires: Del Cifrado, p. 101-107.
- “Teatro y Filosofía”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo (...)*, p. 109-114.
- CASTORIADIS, Cornelius (2006). *Lo que hace a Grecia: de Homero a Heráclito*. Buenos Aires: FCE.
- CHANTRAINE, Pierre (1977). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Les Editions Klincksieck.
- FINLEY, Moses (1974). *La economía en la antigüedad*. México: FCE.
- HALLIWELL, Stephen (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- HAVELOCK, Eric (1973). *Cultura orale e civiltà della scrittura*. Roma: Bari.
- LUCAS, Donald William (1968). *Aristotle's Poetics*. Introduction, commentary and appendixes. Oxford: Clarendon Press.
- RICOEUR, Paul (1994). “Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, en Cassin, B. *Nuestros griegos y sus modernos*. Buenos Aires: Ed. Manantial, p. 219-230.
- SEGAL, Charles (1993). “El espectador y el oyente”, en Vernant, J. P. (Comp.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza, p. 213-246.
- Vernant, Jean P. (2002). “El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad”, en Vernant, J. P. y P. Vidal Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós, vol. II, p. 77-86.
- WILSON, Peter (1997). “Leading the Tragic *Khoros*: Tragic Prestige in the Democratic City”, en Pelling, C. *Greek tragedy and the historian*. Oxford: Clarendon Press, p. 81-108.

NOTAS

¹ Agradezco los comentarios de la Prof. Margarita Garrido, que me permitieron revisar cuestiones centrales del trabajo y de esa manera, seguir pensando hoy con los griegos.

² C. Castoriadis (2006: 45) afirma esta idea de la tragedia como una invención de Atenas y critica con fuerza que se hable de una tragedia griega, pues:

(...) es absurdo: no hay tragedia griega: hay una tragedia ateniense. No todas las ciudades griegas crean tragedias, ni siquiera todas las ciudades democráticas. Sólo en aquella donde culmina la autocreación de la democracia, Atenas, aparece simultáneamente la tragedia.

³ Cabe recordar que la disponibilidad de la escritura solo se limitaba a aquellos individuos de la pólis que recibían una formación, es decir, que dicha disponibilidad se restringe solo a aquellos considerados ciudadanos. Desde la aparición de la escritura, la lectura representaba una habilidad solo atribuible a un grupo restringido de la población, aunque para el siglo IV,

momento histórico en el que Aristóteles escribe su *Poética*, la presencia de lectores en la sociedad griega se había ampliado significativamente.

⁴ Una traducción más precisa de este término se encuentra en D.W. Lucas, quien introduce una hendiadís: “sin los concursos escénicos”, lo cual recuerda el contexto competitivo, *agonal*, de las representaciones dramáticas en el marco de las Grandes Dionisiacas o las Leneas. (1968: 109)

⁵ En el mismo sentido, en *Poét.*, 1462a.11-13, Aristóteles afirma que la ventaja de la tragedia respecto de la epopeya es que logra lo que le es propio, esto es, su función, sin espectáculo, pues “con solo leerla se puede ver su calidad”.

⁶ S. Halliwell señala elementos de tipo histórico que permitirían comprender la posición de Aristóteles respecto del teatro. En tal sentido menciona: 1) la reposición de antiguas obras; 2) la aparición de productores y la separación de funciones entre estos y los poetas, y 3) la creciente disponibilidad de textos dramáticos en una cultura en la que previamente primó la representación como forma de acceso a las tragedias. Esta conjunción -continúa- hace que Aristóteles asuma una posición de defensa del espectáculo ante la pérdida de conexión entre el texto y su puesta en escena y que, al mismo tiempo, reaccione contra la preponderancia de productores y actores respecto de los poetas. (1998: 342-343)

⁷ Esta misma idea se retoma en otros pasajes del *corpus* como *Ret.* III 11, 1411b.24-28:

Llamo poner ante los ojos (*prò ommáton*) a que las expresiones sean signos de cosas en acto.

En *Acerca del alma*, III 3, 427b.15-24:

La imaginación es (*phantasia*), a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento (*aísthesis kai diánoia*). Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin esta no es posible la actividad de enjuiciar (*hypólepsis*). Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en inteligir ni en enjuiciar. Y es que aquella depende de nosotros; podemos imaginar a voluntad -es posible, en efecto, crear ficciones y contemplarlas como hacen los que ordenan las ideas mnemotécnicamente creando imágenes- mientras que opinar no depende exclusivamente de nosotros por cuanto es forzoso que nos situemos ya en la verdad, ya en el error. A esto se añade que cuando opinamos que algo es terrible o espantoso, al punto y a la par sufrimos de la impresión y lo mismo si es algo que nos encorajina; tratándose de la imaginación, por el contrario, nos quedamos tan tranquilos como quien contempla (*theáomai*) en pinturas escenas espantosas o excitantes.

⁸ Ch. Segal señala que eso que no aparece en la escena y que sucede generalmente entre bastidores, al interior de la casa o el palacio, “funciona como el espacio de lo irracional o lo demoníaco, las áreas de experiencia o los aspectos de la personalidad ocultos, oscuros y terribles” (1993: 237). Si se acepta dicha interpretación, puede concluirse que aquello que no se ve en la escena, establece con el espectador una relación que no podría entablarse con el lector de una obra teatral o de un texto literario.

⁹ Tanto “espectáculo” como “teoría” tienen su origen en el verbo griego *theoréo* que designa tanto la acción de contemplar como espectador o asistente a una fiesta o certamen, como la de considerar, especular y observar con inteligencia. En el *Protréptico* (fr. 44) Aristóteles utiliza ambos sentidos al afirmar:

(...) Y no contemplamos (*theoroúmen*) las Dionisiacas para conseguir algo de los actores (...). [sino porque] se debe contemplar (*theoreîn*) la naturaleza y la verdad de las cosas sin compensación.

Para un análisis de la familia léxica de este verbo véase P. Chantraine. (1977: 433-434)

¿TRANSFORMISMO EN NEUQUÉN?

Alba Burgos

“¿Qué construimos cuando miramos al otro,
a la otra?”

(Burgos, 2012: 266)

A modo de conclusión en una ponencia presentada en las IV Jornadas de Dramaturgias¹ decíamos que las máscaras, los maquillajes y las transformaciones no encubren sino que son el paso o más bien la salida de identidades que comienzan siendo una copia, una imitación, para llegar a adquirir una presencia en la que los artilugios se convierten en una nueva piel (Burgos, 2013: 263). Como en *Las Bacantes* de Eurípides, quien se travistió para engañar (a las ménades) termina formando parte de un ritual en el que pide ser reconocido, se desenmascara y es sacrificado, víctima de un *sparagmós*, un despedazamiento.

Entre la bibliografía consultada, hemos intentado agrupar algunas formas del travestismo y transformismo que luego nuestros entrevistados desarrollan y ejemplifican con sus trabajos acordando o no con la teoría:

Según Beatriz Trastoy (2006: 96), el travestismo es el cambio de género a través del traje y complementos como pelucas y maquillaje. Este término fue inaugurado por el alemán Magnus Hirschfeld², quien en 1928 organizó el primer congreso de sexualidad en Copenhague ocupándose de temas de sexualidad en general, homosexualidad y travestismo durante la Alemania Nazi. Surge la pregunta de “si la travesti tiene género o si es un de-generado” (Hernández, 2004: 64)³. Más allá del sexo, la travesti se impone como género. La subjetividad de la travesti se construye con las relaciones sociales e históricas concretas. En general, el modelo que toma la travesti es el de la mujer prostituta o *vedette*. La travesti “lee” el cuerpo de una mujer como si fuera la partitura a seguir y tiene espacios donde se muestra: calles, bares, etc. en los que su *performance* tiene que ver con prototipos sociales con un destinatario determinado.

El travestismo en el teatro:

Como sabemos, en la antigua Grecia, las tragedias eran representadas por varones; en el teatro japonés también se prohibió en el S. XVII la participación de actrices, por lo que surgieron los *onnagata*:

actores que se perfeccionaban en el arte de travestirse y que no dejaron el teatro kabuki aún después de permitirse la actuación de las mujeres.

Lo estético en el travestismo:

Hay representaciones (Jean François Casanovas es un referente) en el que lo estético llega a tomar un lugar preponderante: maquillaje, vestuario, elección de temas y relación con el *music-hall* que las lleva a la temática de lo fugaz, la decadencia y lo melodramático. El aprendizaje de estos artistas es muy detallista y en él conviven un cuerpo masculino con uno femenino en los signos y la representación o mimesis.

El transformismo en teatro, por su parte, es el virtuosismo de un actor/actriz para realizar varios personajes en una misma puesta.

El travestismo como cuestionamiento cultural:

Un travestismo es escenificado como ambiguo y provocador, que despierta lo oculto o reprimido en el espectador y que en muchos casos juega con la declarada homosexualidad del actor/actriz. A veces también nos encontramos con puestas en las que actores y actrices alternan sus roles provocando la desestabilización. También la elección de representar a personalidades del sistema económico dominante con sus rasgos y costumbres exagerados da cuenta de una crítica a los modelos femeninos.

El travestismo en géneros populares:

Este tipo de representaciones abundan en televisión, teatros comerciales y aun en tandas publicitarias. Aquí la mujer es ridiculizada, usando su rol para engañar, burlar o parodiar a otras mujeres lo que produce denigración y cuestiones de género a reflexionar en forma permanente.

De la entrevista⁴ con Leandro Stepanchuc⁵

Ante la pregunta de cómo es eso de travestirse en escena, L. Stepanchuc se refirió a la obra *Lombrices*⁶ en la que dos ancianas se encuentran metidas en una realidad de encierro y fantasía sobre Hollywood, una obra escrita y estrenada en Buenos Aires hecha para dos actores varones. Elisabeth, “Ely”, Navarro⁷ fue la primera espectadora del personaje hecho por L. S. (Consuelo), y piensa que es más fácil para una mujer joven hacer de vieja que para un actor transformarse en mujer y además, vieja. Esta obra de Pablo Albarello había sido protagonizada por Raúl, “Rulo”, Domínguez después que volviera de Méjico, en el 2005.

“Rulo” hacía de Martirio y estaba dirigido por Susana Mezzelani y Cecilia Lizasoain con el grupo El Equipo.

Es una obra que solo hicimos un mes y la bajamos. Al ser transformismo, el público esperaba que cantáramos y al no escucharlo se desilusionaban. Como actores, jugamos los personajes, nos permitíamos cosas que no estaban pautadas. Nos dirigía Matías Palacios aunque hicimos nuestro propio arreglo dramaturgico⁸.

Hacia el final de esta entrevista, Leandro hizo algunas aclaraciones:

Travestismo es llevar un ritmo de vida a diario. Transformismo es el arte, una forma de la teatralidad, se mezclan porque hay un arte o una estética en el travestismo: simular. Cuando ves a las travestis o los que empiezan a caminar por el travestismo se nota cómo modifican con trucos la nariz, la boca, recurren a la depilación, a las pelucas. Se vuelven más estéticos, de una peluca sintética pasan a un pelo natural.

En el transformismo se llega a acondicionar el cuerpo: algunos toman hormonas, pero otros usan fajas, corpiños, etc. Pero dice este actor que ahora hay muchos trucos por lo que no se hace necesario el tomar hormonas. Ahí se empieza a diferenciar el transformista y la travesti, pues a veces el varón homosexual no quiere ser visto como una travesti, también quiere hacer personajes varones:

Es un desafío, no responde a un encasillamiento. Pero a veces el público sí te encasilla, espera una canción, un humor determinado, la gente compra un producto. (L. Stepanchuc)

Gustavo Lioy⁹

Lioy coordina las actividades de la sala El Arrimadero en Neuquén capital, lugar donde tuvo lugar una entrevista¹⁰. Para comenzar a investigar sobre el tema de esta exposición lo convocamos como un referente muy conocido en el ámbito teatral neuquino. Pero nos sorprendió diciendo que se había retirado del transformismo y de la actuación también, después del último trabajo con Julieta Tabbush y Valeria Fernández: *La inmensidad* (2012)¹¹. Con esta última realizó un *video clip* sobre el unipersonal que significó un trabajo muy intenso. Su retiro tiene que ver con eso:

Se ha bastardeado mucho el transformismo, además de cuestiones personales, hay un poco de cansancio pues lo hago desde los veinte años; hoy parece que cualquiera se pone unos tacos y peluca y ya hace transformismo. EL público llega a confundir todo, a mezclar todo. Me di cuenta en *La inmensidad*, un espectáculo con humor pero en dosis que apelaba a la emoción, a otro tipo de impacto... pero el público esperaba el momento de las risas, esperaba divas. (G. Lioy)

“La mariquita se pone la peluca y los tacos y ya es transformista...”
(G. Lioy)

El transformismo había comenzado otro camino que G. Lioy no compartía, en Neuquén se convirtió en otra cosa y por eso decidió “colgar los tacos” sumado a que tenía otro camino hecho desde la dirección que le permitiría vivir de eso.

Me eduqué con Jean François Casanovas, el transformismo siempre estuvo ligado al hecho teatral, a la actuación, a la composición del personaje. Nunca se mezcla lo privado, no es Gustavo vestido de mujer, es la construcción de un personaje en función de una canción si se va a hacer un *play-back*. En general tiene que ver con subirse o montarse un texto dicho o una canción ya pre-grabados. Creo que se perdió eso. EL transformismo viró hacia otro lugar en Neuquén como también en otros lugares. Parece que es mover los labios, si puedo le pego a la canción si no, no. Me pongo una gran peluca, unos tacos. A veces me depilo a veces no, a veces se me ve la barba, a veces no. Y hago una canción de Valeria Lynch. Y eso para mí no es transformismo, sino que es un hecho performático teatral, con un trabajo detrás de eso en función de ese personaje.

Eso te abre un montón de posibilidades. Si a ese personaje yo le pongo voz, se puede hacer *La casa de Bernarda Alba* toda con hombres.

Esto sería el travestismo en sentido de cambio de géneros en el escenario. Pero termina el espectáculo y cada uno vuelve a ser la persona, no el personaje “pues si no empiezan a aparecer los Oggi Juncos”¹².

Empieza a aparecer el transformista que termina el espectáculo y sale por la calle, que está fantástico, muy bien, pero no es teatral. Es la persona que de la vida, se sube al escenario. Las chicas travestis tienen que ver con esto, ellas fueron comiendo el travestismo como hecho teatral porque puedo hacer un personaje más allá de su

sexualidad. Se puede hacer a Kowalski de Tennessee Williams más allá de la sexualidad elegida.

G. Lioy empezó con Inés Hidalgo¹³ en Neuquén con *Las estúpidas de siempre* (2006). Él piensa que acá no había transformismo en el teatro sino en el ámbito de lo privado, una de las razones por las que lo aleja del teatro pues si se tiene a la travesti en una fiesta privada, en un casamiento, en la fiesta de la empresa, estos espacios lo sacan del teatro.

Pero no es lo mismo, yo nunca hice fiestas con transformismo, ni trabajé en boliches por eso yo no usé mi voz para travestismo como en *Las estúpidas 3* en que actuaba con la voz de una actriz grabada: así cuidó esa imagen que es cuidar ese lugar del actor. No había transformismo en Neuquén en los teatros y empezamos con Inés [Hidalgo] en *La Curtiembre* [J. B. Justo 648] y fue un *boom* porque los colegas de teatro decían que no era teatro pero era divertido. En *la Estúpidas de siempre 2* entra Stepanchuc; también Inés hacía textos desde lo masculino, un texto de *Yerma* con la voz de un actor, Alejandro Cabrera, que había grabado previamente. No es lo mismo que hacer *Pimpinela*¹⁴, aunque las canciones de este dúo también estaban en las imitaciones.

El transformismo como novedad se fue desgastando, según G. Lioy. El público fue eligiendo las fiestas, ya no le interesaba ver cómo se murió Édith Piaf¹⁵ y sí reírse; es soberano y elige.

Para llegar a un personaje este director-dramaturgo habla de cómo lo encuentra: parte de una imagen que le dispara una canción, un texto que en el caso del transformismo sería imaginar qué personaje podría estar haciendo esta canción. Pero piensa en las posibilidades de un *show* como en el caso de *Las estúpidas (...)*. Allí fue como una gran *varieté* con suma de cuadros musicales, cada uno con su pequeña historia en la que en un momento hablaban con el público aunque siempre desde arriba del escenario.

Una vez escuchaba a un actor leyendo un texto de *Yerma* y me pareció interesante.

Una actriz que hace de varón haciendo de *Yerma*, una cuestión de capa sobre capa. Porque lo interesante era hombres haciendo de mujeres, usaban tetas postizas como yo.

Había una construcción: actores que hacían de mujeres, capa sobre capa, esa es una forma de transformismo. Nunca me presenté a un selectivo de teatro con un espectáculo como *Las estúpidas*. Pues

cuando ganó la obra *Divas*¹⁶ (2011), pensé que todo se había desvirtuado y ya no daba para más pues este tipo de obra da para un *café concert* por ejemplo. No es lo mismo cuando se trata de un biodrama, como una obra que ganó en un festival (Catamarca, creo).

Estos hacedores y hacedoras del teatro o de teatralidades nos muestran lo cotidiano como generador de metáfora. Y a través de esta volvemos al movimiento, *metaphéro*, que desde el griego antiguo nos está hablando de “llevar a otra parte, trasladar, transferir; cambiar, mudar, trocar; confundir, enredar”. (Pabón de Urbina, 1999: 391). “El tras-vestido como metáfora de la piel”¹⁷, esa otra u otro que aparece, un fantasma que da lugar al ser. La máscara pone en evidencia algo que se quiere decir y además habla por sí misma. El vestuario, los tacos, las pelucas, las pestañas postizas parecen convertirse en un traslado que construye en el paso de varón a mujer, de mujer a varón, un entre-tenimiento sostenido por la mirada de espectadores que espían esos movimientos. Una mirada que quizás se está permitiendo el traslado de sí mismo hacia otro lugar de sí. ¿Quién mira a quién? La relación escópica plantea nuevos tejidos, el descubrimiento de otras pieles, ¿otro(s) ser(es)?

BIBLIOGRAFÍA

BETANCOR, Juliana y Alba BURGOS (2013). “Dramaturgas de la ESBA se miran” (p. 201-222), en Garrido, M. (Dir.). *Actas IV Jornadas de Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 201-222.

BURGOS, Alba (2012). “El tras-vestido. Una metáfora de la piel”, en *Actas III Jornadas de Dramaturgias (...)*, p. 261-267.

----- (2013). “Trabas en las dramaturgias”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas IV Jornadas de Dramaturgias (...)*. Neuquén: Educo, p. 257-269.

FERNÁNDEZ, Josefina (2004) *Cuerpos desobedientes*. Buenos Aires: Edhasa.

PABÓN de URBINA, José M. (1999). *Diccionario manual. Griego Español*. España: Vox.

TRASTOY, Beatriz y Perla ZAYAS DE LIMA (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

NOTAS

¹ IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, el 10, 11 y 12 de octubre de 2012.

² Magnus Hirschfeld (1868-1935) fue un famoso médico, sexólogo judío alemán, activista defensor de los derechos de los homosexuales. Recuperado en http://es.wikipedia.org/wiki/Magnus_Hirschfeld.

³ Teoría de Josefina Hernández en *Cuerpos desobedientes*, citada por Trastoy-Zayas de Lima (2006: 97).

⁴ La entrevista con Leandro Stepanchuc se llevó a cabo en el 2013 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén con la presencia de la actriz y profesora “Ely” Navarro.

⁵ Sobre este actor hemos detallado su trayectoria en las *Actas de las IV Jornadas de Dramaturgias de la Norpatagonia*. (2013: 266)

⁶ “El viernes 22 (abril de 2005) comenzó con *Lombrices* de Pablo Albarello, Grupo El Equipo, Dirección Cecilia Lizasoain y Susana Mezzelani, con la actuación de Raúl Domínguez, recordado actor neuquino radicado en México hace muchos años, y Luis Vicente. Una pieza del grotesco y una sólida actuación de los nombrados”. 3er Festival Nacional de Teatro de Humor. (Abril 2005) Zapala-Neuquén.

⁷ Sobre esta actriz, profesora y directora de teatro, se puede consultar una síntesis de sus producciones en las *Actas de las IV Jornadas de Dramaturgias (...)*. (2013: 213)

⁸ En la continuación del diálogo:

También la relación con vestuarios y objetos, lo visible del personaje: en un principio lo hicimos en blanco y negro con detalles en rojo y una manguera verde, todo lo demás en blanco y negro: mesa, silla, mantel blanco medio mortuorio y tele prendido con “pelis” VHS que nos donaron y alfombras con cuero de chivo blanco con películas de Rita Hayworth cuya imagen era el objetivo todo el tiempo.

⁹ Ex alumno del Instituto Universitario Nacional de Artes de Buenos Aires (ex Escuela Nacional de Arte Dramático) en la carrera de Actor Nacional. Es profesor de inglés, recibido en el Instituto Cultural Británico (sede Flores). Estudió comedia musical en la Escuela de Manuel González Gil; *varieté*, con Leandro Rosati; canto, con Héctor Pilatti, y transformismo, con Jean F. Casanovas con quien inició su carrera artística en 1995 en el Grupo Baby Caviar. Durante 1997/98 fue asistente de escena, iluminador y musicalizador del Grupo Caviar (transformistas).

Es actor, animador y director de Liroy Producciones, productora de eventos realizando *shows* teatrales/musicales en diferentes espacios de Neuquén, Río Negro y Buenos Aires así como en eventos sociales y empresariales.

Recorridos:

2002: setiembre: asistente del director Claudio Lezcano en *Una noche nada más*, espectáculo de revista y *music-hall* en la sala El Quijote. También actuó.

---- : *Otras canciones*, comedia musical de su autoría con actores y cantantes en Espacio Search (Azcuénaga 1072) realizando la puesta en escena, sonido e iluminación, escenografía y vestuario de la obra. Este espectáculo se repuso en noviembre de 2003 realizando funciones hasta enero de 2004 en Remember Pub (Corrientes 1953).

2002-2003: actor, docente y Stage Manager en la Compañía de Teatro Musical CS.

2003: julio-setiembre: Stage Manager en *Evita*, dirigida por Carlos Silveyra en el teatro Arlequines (Perú 574).

---- : marzo-octubre: *Pasajeros (de un tren)*, dirigida por Omar Fragapane en Centro Cultural Fray Mocho (Ecuador 340) y en la sala Alas de Fuego (Gorriti 5501).

---- : octubre-diciembre: puestista, iluminador (Viamonte 673).

2003-2004: como docente dictó cursos de actuación y juegos teatrales en ámbitos privados.

2004: dirigió *Tres*. Musicalizador y asistente de Valeria Fernández en su unipersonal de humor *Tri-valés* en Utopía Bar Cultural, de Plaza Serrano y en Espacio Fino.

Tres deseos de Sergio Di Tullio en Tadrón Centro Cultural (Niceto Vega y Armenia), con puesta en escena propia.

---- : *Camila, el musical de un amor prohibido* al frente de una compañía de veinticinco actores en escena en el Centro Cultural Borges (Viamonte y San Martín).

---- : asistente de dirección, sonidista e iluminador en *La Amante de Baudelaire (vestida de terciopelo)* musical de Fernanda García Lao en Noavestruz (Humboldt 1857), reestrenada entre julio y octubre de 2005 y seleccionada para representar a la Argentina en el Festival

Iberoamericano de Teatro (Mar del Plata 2005). En 2006, julio, representó a Argentina en XXI Festival temporales teatrales Puerto Montt, Chile.

2005: director asistente en *Es lo que hay-el humor visto desde abajo*, una *varieté* de humor negro, en El Vitral (Rodríguez Peña y Corrientes) con dirección de Jorge Burgos y María Elena Barrientos.

---- : *El Kaso Dora* de Roberto Torres, con dirección de Franca Gutmann, en el mismo teatro.

2005: (ya radicado en Neuquén) forma parte del grupo de teatro de Alicia Fernández Rego. Actor y asistente de dirección de la misma, con quien estrena *Corpiñeras* comedia de Miriam Russo, junto al elenco del Lope de Vega. Rol de Don Tito bajo la dirección de Fernández Rego.

2006: estreno de *Las estúpidas de siempre*, show cómico/musical de transformismo, bajo su dirección y junto a su recientemente fundada compañía Las Concubinas.

2007: abril-junio, *Las estúpidas de siempre* en Arpillera Centro Cultural y en octubre en La Conrado.

---- : abril: estreno de *P.H.* espectáculo conformado por tres obras cortas de Javier Daulte y Andrea Garrote, en La Conrado Centro Cultural de Neuquén, permaneciendo en cartel hasta mayo 2008.

---- : agosto: *Tres deseos* de Sergio Di Tullio con la nueva Compañía Sur-Menage (elenco neuquino) en la sala Ámbito Histrión. Reestrena en marzo de 2008 en La Caja Mágica, Cipolletti, Río Negro.

2008: mayo: estreno de *Niní*, un homenaje multimedia a la genial y eterna Niní Marshall, unipersonal de "Ely" Navarro en la sala La Conrado.

---- : agosto: estreno de *¿Estás ahí?* de Javier Daulte, con su compañía Sur-Menage, con un actor invitado, Santiago Salaburu.

---- : diciembre: estrena @ *Solas*, stand up femenino, que permanece en cartel hasta junio de 2009.

2009: agosto: *Criminal* de Javier Daulte, actúa bajo la dirección de Pablo Todero.

---- : octubre: la segunda parte de *Las estúpidas de siempre*.

----: *Criminal* gana el Selectivo Provincial de Teatro y es elegida para representar a la provincia en el Festival Nacional de Teatro del Bicentenario, La Plata 15 al 25 abril 2010.

2010: febrero-marzo, segunda temporada de *Criminal* y *Las estúpidas de siempre*.

----: en mayo estreno de *Cocinando con Elisa* de Lucía Laragione. Director.

---- : en junio, *La gota que horada la piedra* de Cristina Merelli. Director.

---- : actor en *El club de los suicidas*, creación colectiva de Crash Teatro.

---- : en agosto estrena *Fuera de cuadro* de Javier Daulte.

---- : *El Arrimadero Cabaret*, una *varieté* musical con diez artistas en escena e invitados especiales en cada función.

---- : puesta en escena de la cantante Devra en su concierto: *Café Paris*.

----: diciembre: Sur-Menage, el 1º Festival Daulte de Teatro, con la presencia en la ciudad de Neuquén, del dramaturgo y director Javier Daulte.

2011: desde marzo (continúa a la fecha) es director artístico de la Sala El Arrimadero, Misiones 234, Neuquén.

----: repone *Fuera de cuadro*, con nuevo elenco, llevando la obra a girar por Gral. Roca (Río Negro) y Ciudad de Buenos Aires, Garrick Arte. Cultura.

---- : estreno de *Las estúpidas de siempre vol. 3*.

----: *Convención de mucamos* de Román Sarmentero.

2012: estreno a nivel nacional de la comedia de terror de Javier Daulte, *Como es posible que te quiera tanto*.

---- : *Caperucita* de Javier Daulte.

---- : *Gore* de Javier Daulte.

----: estreno de *La inmensidad*, primer unipersonal con dirección de la artista plástica Julieta Tabbush.

¹⁰ De la entrevista con G. Lioy en El Arrimadero, 19/09/2013.

¹¹ Ficha técnica artística: Autoría: Gustavo Lioy, Julieta Tabbush. Actuación: G. Lioy. Vestuario: Silvana Feliziani. Audiovisuales: Valeria Fernández. Puesta en escena: Julieta Tabbush. Estreno: 30 de agosto de 2012.

¹² Solo para enumerar los cambios más notorios, el relacionista público se puso siliconas, se operó la cola, se agregó colágeno en los labios, tiene las uñas de las manos esculpidas y pintadas de diferentes colores, cabello largo y lacio, aritos, cartera y colorete en el rostro:

Soy una trans (*N de la R: transexual*), porque si no las chicas se enojan. Este cambio primero me lo pidió el cerebro y lo fui asimilando. Llevo más de un año haciéndome retoques.

Recuperado en: <http://www.ciudad.com.ar/espectaculos/109874/oggi-junco-impactante-transformacion-hace-rato-me-sentia-mina->.

¹³ Algunos datos sobre la dramaturgia de la actriz Inés Hidalgo se encuentran en las *Actas de las IV Jornadas de Dramaturgias (...)*, op.cit. (2013: 204)

¹⁴ Pimpinela es un dúo musical compuesto por dos hermanos argentinos, Lucía y Joaquín Galán. Los hermanos Galán se destacaron por componer e interpretar de una manera muy distinta a lo que se venía haciendo hasta entonces, mezclando el teatro con la canción; acompañados de un lenguaje dialogado, directo y cotidiano. Recuperado en http://es.wikipedia.org/wiki/Pimpinela_%28dueto%29 en setiembre de 2013.

Las canciones de este dúo son frecuentemente interpretadas en espectáculos de transformistas y travestis.

¹⁵ Édith Piaf (1915-1963), cuyo verdadero nombre era Édith Giovanna Gassion, fue una de las cantantes francesas más célebres del siglo XX. Piaf también se destacó como actriz de cine y teatro participando en numerosos *films* y obras de teatro a lo largo de su carrera artística. Recuperado en: http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89dith_Piaf en octubre de 2012. Esta artista está relacionada a los espectáculos de travestis y transformistas.

¹⁶ Hay referencias a esta obra en las *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias (...)*. (2013: 266)

¹⁷ Hay referencias a esta obra en *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias (...)*. (2012: 261-267)

EL ANFITEATRO DE NEUQUÉN Y LOS ESPACIOS ESCÉNICOS

Esteban M. Picasso¹

En abril del año 2012, el Intendente de la Ciudad de Neuquén, Horacio Quiroga, literalmente enterró -llenándolo de tierra y escombros- un espacio escénico, conocido como el Anfiteatro, existente en el Parque Central de la ciudad construido sobre lo que fuera la antigua playa de maniobras del Ferrocarril Gral. Roca. Es así que tanto el Parque como el Anfiteatro tienen su origen en el aprovechamiento de los espacios públicos que quedaron abandonados por el desmantelamiento de las estructuras férreas llevado a cabo por el Justicialismo durante la última década del Siglo XX.

Destaco que el Anfiteatro se había construido aprovechando un inmenso cráter al aire libre que quedó al retirarse la maquinaria existente en la playa de maniobra y que se utilizaba para hacer girar un enorme plato sobre el cual se detenían máquinas y vagones para ser ingresados a los talleres existentes, o simplemente para cambiar de dirección e integrarse a otras formaciones. Sobre el fondo de ese hueco se construyó un piso circular de hormigón de unos veinte metros de diámetro rodeado por cinco gradas escalonadas. Según cálculos propios, el lugar podía albergar, con comodidad, sobre estos escalones unas setecientas personas sentadas y muchas más aún contando quienes podían observar el espectáculo parados, a los que se pueden sumar más espectadores aún si el público ocupara parte de la arena central de unos trescientos metros cuadrados. Por otro lado, el recinto contaba con una pequeña construcción con baños que, con mucha incomodidad, podía ser utilizada como un precario vestuario.

A los pocos días de que el Intendente sepultara el teatro -alegando que se había convertido en un orinal a cielo abierto además de peligroso escondrijo de rateros y lugar de furtivos encuentros amorosos, un grupo de artistas y vecinos de la ciudad se unieron para emprender un desenterramiento simbólico del Anfiteatro en repudio del accionar municipal. Ante el éxito de la convocatoria -en lo que mucho tuvo que ver el uso de las redes sociales- el grupo de autoconvocados se decidió por concluir la tarea y despejar íntegramente la zona de la tierra y los escombros acumulados. Los más fervientes desenterradores comenzaron a pernoctar en el parque para evitar que los empleados municipales volvieran a tapar el Anfiteatro, lo que fue originando un territorio de

encuentro para artistas solidarizados de una u otra manera con el desenterramiento.

Una de las entidades que se movilizó en apoyo del Anfiteatro fue la Escuela Superior de Bellas Artes la cual puso en escena un paso de comedia escrito por el conocido dramaturgo local Alejandro Finzi. En este brevísimo entremés, *Hamlet en el anfiteatro* (2013), Finzi juega con algunos personajes shakesperianos, la figura del Intendente, el enterramiento y posterior despeje de la zona. Tuve la oportunidad de actuar en dicha representación, lo cual me permitió apreciar algunas características del espacio escénico resultante, aunque en dicho momento la arena central se encontraba descubierta aproximadamente en un sesenta por ciento.

Si bien los hechos que hemos narrado y sus repercusiones son pasibles de infinitas miradas y análisis, es mi interés focalizarme sobre las características del espacio escénico preexistente, es decir, el Anfiteatro enterrado, la contrapropuesta que hace el gobierno municipal para construir en otro lugar del mismo Parque Central un escenario de doscientos metros cuadrados con una capacidad estimada en cinco mil espectadores, esto es, el anunciado y postergado teatro de la ciudad con una sala principal con capacidad para mil doscientas personas, dividida en dos áreas: una sala secundaria con capacidad para trescientas cincuenta personas y tres de menor tamaño para ochenta espectadores cada una. Todo ello contrastado con la realidad de las cinco salas independientes que funcionan en la ciudad de Neuquén con una capacidad para menos de cien personas cada una y las distintas ideas sobre el arte que -en forma consciente o inconsciente- materializan.

Como primer e imprescindible paso quiero dejar expresado mi repudio a la destrucción del Anfiteatro, acto que por sí mismo dice mucho sobre la soberbia con que se mueve nuestra clase política que, de un día para otro, arrasa con los bienes -tangibles o no- que han sido confiados a su cuidado. Mucho más repudiable es la acción cuando la construcción en cuestión es un objeto cultural con una enorme carga simbólica como es un anfiteatro que nos remite a los orígenes mismos de nuestra cultura en general y del teatro en particular. Empero, uno de los puntos que trataremos de demostrar aquí es que, en lo que concierne a la actividad teatral, el enfrentamiento entre Municipalidad y desenterradores remite a lo simbólico y no tiene gran importancia en el quehacer teatral de la ciudad pues el Anfiteatro no responde a las necesidades del medio teatral neuquino.

En tren de aclaraciones agregó que en estos párrafos me ocuparé del Anfiteatro -y de otras construcciones alternativas- en cuanto espacio escénico, es decir, un lugar donde se desarrolla en escena un texto dramático dejando de lado otros usos como centro de reuniones políticas, religiosas o culturales, pista circense, auditorio de espectáculos musicales u otras actividades similares, las cuales -por loables y respetables que sean- quedan excluidas de mi análisis. Empero, me parece que muchas de las deficiencias y limitaciones que posee el Anfiteatro como ámbito teatral también restringen sus otros usos culturales.

Por otro lado, destaco que en los actos públicos, los líderes religiosos y políticos tienden a ubicarse en un nivel más alto que sus seguidores y no por debajo de ellos. El balcón de Plaza de Mayo, el de Plaza San Pedro, los templos mayas, incas y aztecas, etc. nos hablan a las claras de esta realidad. En el conocido Sermón de la Montaña, es Jesús quien sube a la montaña y no sus seguidores (Mateo 5,1-2). Esto implica que los conductores de masas prefieren ser mirados desde abajo y justamente el teatro griego -a cuya lógica intenta adscribir nuestro Anfiteatro- está diseñado al revés, para mirar desde arriba. Esto responde al más pedestre pragmatismo, el mismo que se aplica desde los estadios deportivos hasta la corrida de toros etc., el cual consiste en que la mirada hacia abajo nos permite abarcar un área más grande y ver evoluciones sobre dos dimensiones. Por el contrario, mirar hacia lo alto nos priva rápidamente de nuestra mirada estereoscópica y solo vemos los objetos ubicados en la parte frontal y, obviamente, eso justamente es lo que buscan los guías religiosos y políticos: que la mirada converja sobre sus personas. Consecuencia de lo dicho es que la utilidad de un anfiteatro como lugar de encuentros políticos o religiosos es sumamente limitada.

Entrando a considerar las características particulares del Anfiteatro de Neuquén capital, es indudable que su construcción nos remite inmediatamente al anfiteatro griego pues, simplificando al máximo sus características, ambos están constituidos por una arena central rodeada de graderías. Pero mucho más importantes que sus semejanzas son sus insalvables diferencias, las cuales podríamos resumir diciendo que los orígenes y posterior desarrollo del anfiteatro griego -en cuanto ámbito escénico- responden a un complejísimo entramado de razones históricas, religiosas, políticas, sociales, culturales, geográficas y aún climáticas, mientras que el Anfiteatro neuquino básicamente responde a un imaginativo aprovechamiento de un cráter en una plaza.

Estas afirmaciones no son una mera ironía. Son, a mi entender, las que sellarán el destino del Anfiteatro neuquino como espacio escénico. Es que el teatro griego en cuanto institución social, más allá de los cuestionamientos críticos que se realicen a su contenido, se encontraba fuertemente arraigado en la sensibilidad del pueblo griego, y sus festivales -en el transcurso de los cuales se representaban dramas y tragedias- constituían verdaderas fiestas populares. De allí que esos espacios estaban preparados para recibir una importante afluencia de espectadores, la cual con nuestras pautas modernas es inimaginable en un acontecimiento teatral, mientras que Atenas con una población de trescientos mil habitantes contaba con un anfiteatro para más de catorce mil personas. Por su importancia como institución social, la actividad teatral se encontraba promovida por la *polis* la cual era no solo la responsable de organizar las fiestas religiosas en cuyo transcurso se representaban tragedias y comedias, sino que también se ocupaba de preservar el espacio teatral en sí mismo. Esos tiempos son idos y aun si el Municipio de Neuquén decidiera brindar un espaldarazo significativo a la actividad teatral, el Anfiteatro presenta serias deficiencias al respecto que lo hacen inviable para mantener una actividad sostenida.

Reflexionemos sobre este punto: cualquier lugar es apto para convertirse en un espacio escénico si hay un actor dispuesto a desplegar su arte en él y si hay un espectador presto a observarlo: la calle, un tablado, unas ruinas, una fábrica abandonada, un subte en movimiento pueden convertirse en escenario. En ese sentido, aún el Anfiteatro neuquino puede convertirse en un esporádico y ocasional espacio para desplegar una puesta espectacular. Pero esto no implica confundirlo con un edificio construido *ex profeso* para desarrollar el teatro típico de la cultura griega y mucho menos con un teatro isabelino o una caja a la italiana.

Ya hemos dicho que desde lo físico el teatro griego se caracterizaba por una arena circular central rodeada de gradería, y que similar predicado se puede enunciar de nuestro Anfiteatro. Empero, una importante diferencia entre ambos es que mientras el anfiteatro griego fue ganando altura para sus graderías, el neuquino fue ganando profundidad. Esto es consecuencia de sus diferencias de orígenes: el teatro griego comienza por ser una fiesta popular cuyo público empieza a buscar niveles más altos para observar con comodidad los pormenores de la fiesta lo que lleva primero a sumar graderías de madera y luego, a construirlas en piedras, pero el espectáculo se sigue desarrollando cerca de la superficie.

Esto implica que los actores no deben descender escaleras para arribar al ámbito teatral. En cambio, en nuestro Anfiteatro la construcción parte del ras del suelo para hundirse en la tierra y el actor debe emprender ese camino para llegar al lugar de actuación. Esto se agrava aún más puesto que en Neuquén, las graderías rodean en su totalidad la arena central, a diferencia del teatro griego donde las tribunas lo hacen en un poco más de la mitad del perímetro. Esto reviste una importancia mayúscula para el actor, pues si los espectadores pueden ubicarse en cualquier punto del perímetro, él debe estar girando constantemente para evitar que algunos lo vean siempre de frente o de espalda. Esto implica una tarea más para el actor, la cual tuve oportunidad de experimentar en el entremés a que hice referencia con anterioridad, y eso que al no estar destapada toda la arena central solo se pudo utilizar una parte de la misma. Este giro constante que impone la gradería circular se hace aún más engorroso en escenas que deben ser jugadas por dos o más actores. Por eso he tenido la oportunidad de observar después, en distintos actos que se sucedieron dentro del espacio del Anfiteatro, que los protagonistas se respaldan sobre un punto ubicado en el perímetro de la arena central.

El anfiteatro griego, con la sabiduría que dan años de evolución y experiencia, no solo limitaba el sector donde se ubicaban las graderías sino que la porción restante ubicaba un “edificio” escénico, en el cual se encontraba la *skene*, utilizada para el cambio de los actores y para la maquinaria teatral, y el *proskenion*, espacio estrecho y reservado para los actores. Dice Juan Antonio Roche Cárcel que el ámbito teatral griego destina un amplio espacio circular -*la orchestra*- para el coro, y el *proskenion* -mucho más pequeño- para el actor, y que esto responde a la diferente consideración que se tenía de lo colectivo (coro) y de lo individual (actor); empero, no deja de ser un espacio para el aprendizaje de la libertad individual, frente a los dioses y frente a la sociedad (*la polis*). Cuando esta tensión se va resolviendo cada vez más a favor del individuo trae, como consecuencia, la desaparición del coro y la ampliación del espacio para los actores. Nuestro Anfiteatro carece de todo eso, lo cual no hace más que menguar su utilidad para la representación dramática y mucho dice sobre la consideración respecto al actor que tenían sus diseñadores.

Es así que el ámbito teatral griego responde a sus circunstancias históricas, como de hecho también lo hace el teatro isabelino. Tanto en uno como en otro es posible documentar su ascenso gradual desde

modestos lugares hasta construcciones más elaboradas. Así, cuando el teatro isabelino pudo erigir sus propios edificios los desarrolló copiando la distribución de las posadas inglesas (*Inn*) en las cuales las galerías daban acceso a las habitaciones de huéspedes, posadas en las cuales los cómicos se habían acostumbrado a actuar. La gran diferencia es que la actividad teatral en el período isabelino -como ocurrió en el teatro español- es captada por incipientes empresarios teatrales, y la escena pasa a convertirse en un producto competitivo que se mueve en el vaivén de la oferta y la demanda.

Debemos aclarar que la gran diferencia del período es la existencia de empresarios -y probablemente Shakespeare haya sido uno de ellos- con edificios dedicados en forma específica para representar obras de teatros, es decir, propietarios o al menos arrendadores de bienes raíces pues ya los artistas que deambulaban de un lado a otro de Europa eran empresarios de sus propios grupos ambulantes, empresarios que persiguen un fin de lucro, tal como corresponde al período de un capitalismo incipiente. Es sencillo ver que estos grupos se diferencian claramente del teatro de corte o de grupos aristocráticos que no se preocupan de ganancias o de los resultados económicos de su actividad.

Es probable que el afán de lucro haya contribuido a las características del teatro isabelino. Escenografías despojadas frente a los costosos telones del teatro de corte, funciones diurnas con lo cual ahorra en velas y candiles mientras que los espectáculos cortesanos son profusamente iluminados, destacándose por sus fastuosos vestuarios que se presumen obtenidos de segunda mano. Pero esto también explica que el teatro isabelino atenúe su irreverencia para que sus términos no rozaran lo político ni mellaran la cristalización de un orden social donde había nobles y rústicos que debían contentarse con su destino pues enfrentarse con la autoridad fue siempre un camino directo a la bancarrota.

Hoy, las salas independientes del teatro neuquino luchan por subsistir encabalgadas entre la actividad privada y los subsidios que entrega el Instituto Nacional del Teatro. Tratan de imponer sus propias producciones mientras completan sus entradas mensuales con ingresos provenientes de brindar servicios de comida para sus espectadores, y del dictado de cursos y alquiler del teatro para otros elencos locales que no poseen sala, o para espectáculos teatrales -o no- que vienen de otros lugares del país. No hay aquí fórmulas fijas. El Teatro del Viento [J. B. Justo 648] tiene un perfil más empresarial, es decir no cuenta con un

elenco propio. El Ámbito Histrión [Chubut 240] tiene un elenco propio que lo acerca más a la mística del teatro independiente. El Arrimadero [Misiones 234] como La Conrado Centro Cultural [Yrigoyen 138] son básicamente grupos de personas que colaboran con su esfuerzo económico o personal para mantener una sala independiente, y con un gran interés por defender la producción local. Siguiendo a Peter Brook podemos decir que todas ellas se alinean en el “teatro tosco” intentando, contra viento y marea, defender el teatro sagrado al cual aspiran. Ninguna de estas salas se encuentra en condiciones de dar un salto cuantitativo para encarar proyectos más importantes. No por falta de deseos sino porque en un sensato pragmatismo advierten que no existe un público -y probablemente tampoco actores- que pueda sostener planes de desarrollo más ambiciosos.

Por eso, el Anfiteatro de Neuquén, con las deficiencias apuntadas y sus exorbitantes dimensiones, no puede servir a los fines del teatro independiente local. Y en cuanto a los proyectos de salas cerradas o al aire libre para cinco mil o mil personas, también son demasiado grandes para la realidad de la actividad del teatro neuquino. Por otro lado, un número mayor de salas estatales que compitan trayendo producción foránea para completar los huecos que dejen las realizaciones locales, puede traer el desafortunado efecto de neutralizar la rica efervescencia de nuestras propias realizaciones.

Es obvio que es muy difícil marcar cuál es el mejor camino posible para que la actividad pública apoye el teatro independiente que -nos guste o no, lo veamos o no- siempre pierde algo de independencia cuando recibe apoyos del Estado, aunque me parece que el camino posible es la existencia de subsidios para mejorar o reemplazar las salas existentes pero sin que cada una de ellas crezca mucho más de un 15 o 30 % de su actual capacidad, remozándolas en cuanto a su equipamiento sonoro y lumínico, dotándolas de tramoyas más elaboradas y mejorando el aspecto general de su construcción.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, Peter (1973). *Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- NICOLL, Allardyce (1964). *Historia del Teatro Mundial desde Esquilo a Anouilh*. Madrid: Aguilar.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2008). *Historia del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

PERINELLI, Roberto (2011). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, T. II.

ROCHE CARCEL, Juan A. *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Universidad de Alicante. Versión *on line*.

ANEXO

El proyecto para construir el “teatro de la ciudad” fue presentado por el gobierno del intendente Martín Farizano en enero de 2009. Mereció la inclusión, en el presupuesto nacional, de una partida de 19 millones de pesos, que hasta ahora no se ha utilizado para nada.

“El 16 de Marzo de 2009 en medios regionales se anunció la adjudicación del diseño del Teatro de la Ciudad, al estudio VSV (Vila Sebastián Vila), que incluía: una sala principal con capacidad para 1.200 personas -dividida en dos áreas-, una sala secundaria con capacidad para 350 personas y tres de menor tamaño para 80 espectadores cada una”, se recordó ahora desde el bloque del MPN.

En este contexto, proponen convocar al Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad, y además a otros “artistas locales relacionados al quehacer cultural” de la ciudad, “con el fin de consultarlos para que intervengan en la concreción del Teatro de la Ciudad”. (Periódico Digital Diariamente)

NOTA

¹ Esta ponencia se gesta en el marco de la asignatura Historia del Teatro II, con la supervisión de la Prof. Alba Burgos, en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén.

¿QUÉ ES HAMLET EN EL ANFITEATRO?

Juliana Betancor

¿Qué es *Hamlet en el anfiteatro*? ¿Desde dónde comenzar una propuesta de lectura, un análisis? ¿Hacer las típicas lecturas de obra de Alejandro Finzi? ¿Hablar del paisaje patagónico y de su amor por Shakespeare? ¿Desde allí ponerla en diálogo con sus hermanas? Hacerlo sería desparticularizarla, entonces...

Veamos por el lado de lo que significó para el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). No es menos rocoso el panorama, un vendaval -patagónico, por supuesto- que pasó, desató y ató estructuras, espacios, roles, comunidad, y como el viento cuando aminora se fue diluyendo en nuestra cotidianidad. Existió esa única puesta, entonces...

En esas cavilaciones me encontraba cuando epifánica e irónicamente me di cuenta. ¡Claro! ¡Por dónde se empiezan todos los textos: por el título! Allí estuvo todo el tiempo ante mí como un cartel luminoso, titilante, en el que no reparamos: *Hamlet en el anfiteatro*. En el cruce de lo clásico con la coyuntura se encontraba la clave de lectura que me permitiría entender la efímera y particular efectividad de la obra.

Comencemos estableciendo que en la obra abundan guiños decodificables solo a partir de los conocimientos letrados sobre el clásico de William Shakespeare y sobre el contexto social-municipal de producción, lo que habitualmente denominamos competencia teatral y competencia cultura¹.

¿Qué es un clásico? Una producción artística que ha logrado trascender el contexto de producción y mantenerse vigente con el paso del tiempo, que es aceptada y significada por los sucesivos receptores, quienes suman nuevas lecturas que no invalidan las anteriores, sino todo lo contrario. Eso es lo que aparece en parte del título. *Hamlet (...)* es el nombre que apela a nuestros conocimientos previos y sobre el que generaremos hipótesis de expectación que permitirán ubicar exitosamente a este príncipe y aquella obra de A. Finzi en el Anfiteatro de Neuquén.

Precisamente en la construcción nominal que presenta el lugar de la acción es dónde se hace presente la coyuntura: “El anfiteatro”. Desde estudios lingüísticos discursivo-funcionalistas, se ha propuesto que la construcción de las frases nominales se relaciona con lo que el hablante cree que es fácilmente accesible al oyente (Cumming-Ono, 2000: 178). De

este modo, desde la actitud o punto de vista del enunciador, las frases nominales plenas están asociadas con referentes que es necesario activar en el enunciatario: los pronombres se asocian a conceptos activos y los artículos a “la presunción del hablante de que el oyente puede identificar un referente, ya sea sobre la base de una mención anterior en el discurso o bien a partir del conocimiento obtenido de otras fuentes. El marcador de determinación (*the*) está asociado con referentes identificables”. De estas dos posibilidades se da la segunda dado que estamos hablando del título. Y es que no se habló de otro tema entre los artistas que del entierro del Anfiteatro, y no es que tuviéramos muchos en Neuquén sino que el acto lapidario referenció aún más aquel que teníamos.

Así, entre lo clásico y la coyuntura se habilitan lecturas, principalmente a partir de la ironía² -entendida como la estrategia retórica de dar a entender lo contrario de lo que se dice, generalmente contiene una burla fina y disimulada- y una serie de inversiones respecto al hipertexto. En este punto es donde se engarzan la competencia cultural y la competencia teatral ya que el “uso de la ironía exige la presencia de un lector capaz de reconocer las estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego”. (Zavala, 1992: 70)

La descodificación del enunciado irónico utiliza las competencias culturales, ideológicas, los conocimientos compartidos del locutor y del interlocutor o receptor, y plantea el problema de la articulación de dichas competencias con las competencias propiamente lingüísticas de ambos. (Sopeña Balordi, 1997: 9)

El primero de los fragmentos que nos propone este juego se da cuando vemos a los sepultureros “des-sepultando” el anfiteatro. Inmediatamente aparece Hamlet y comienzan un diálogo en el que la ironía apunta al intendente Horacio “Pechi” Quiroga.

Marcelo- ¿Y ése que viene ahí, Iván?

Iván- ¡Otro vecino más, muy bien! ¡Van sumando! ¡Más somos, más rápido terminamos!

Marcelo- No parece que venga a desenterrar el anfiteatro, ése.

Iván- ¿Vos decís? ¡Traigan otra carretilla...!

Marcelo- ¿No será algún funcionario municipal, el intendente, capaz?

Iván- Vestido como está, no parece.

Marcelo- El carnaval ya pasó y los corsos de Neuquén se hacen en Zapala, no acá.

-Iván- No, pero fijate bien... ¿No será...?

Llega Hamlet.

Hamlet- Buenas noches.

Marcelo- ¿Es o no es?³

Iván- Seguro que nadie mejor que él para decirlo.

Marcelo- Escúcheme, don, ¿Usted no es el intendente?

Hamlet- Disculpen, no entiendo ¿“Intendente”, dice?

Iván- No, esperá. No podés hablarle así. Yo creería que a éste, con esa facha, hay que dirigirse de otra manera. Parece tener un cargo muy importante. Lo que le pregunta mi compañero es si usted es el “burgomaestre” de Neuquén.

Hamlet- ¿El burgomaestre de dónde?

Iván- ¿Viste? ¡Algo entiende!

Marcelo- ¿Pero qué quiere decir “burgomaestre”?

Iván- El burgomaestre de nuestra ciudad, don.

Hamlet- Yo soy Hamlet, Príncipe de Dinamarca.

Marcelo- ¡Éramos pocos y parió la abuela!

Hamlet- ¿Cómo dijo? No comprendo...

Iván- “*Vulnerat omnes, ultima necat*” (todas hieren, la última mata.)

Hamlet- Ah, sí, por supuesto...

Iván- ¿Viste? Te dije que era Quiroga. Los intendentes saben muchas cosas, conocen idiomas, incluso. No, si a mí no me engañan, éstos... Y dígame, señor, ¿qué andaba haciendo por el Parque Central a estas horas?

Ante estos razonamientos no podemos menos que sonreír. Se produce lo que Luigi Pirandello, alineado con teorías clásicas como las de Aristóteles, denomina “cómico”, entendido esto como un “advertir lo contrario”. Advertimos lo contrario precisamente a partir de uno de los índices de ironía: el uso de la hipérbole aplicada, en este caso, a los saberes de los intendentes. La máxima expresión de esta inversión se da en el cultismo que supone el conocimiento del latín potenciado por el adverbio “incluso”. Se hace presente en el texto la realidad extratextual: esa especie de diálogo de locos entre el gobierno municipal y los ciudadanos, con gobernantes que parecen hablar otro idioma. Más adelante se retoma la idea de “hablar y no comunicarse” cuando se renarra desde la particular óptica de Iván, el argumento de *Hamlet*, lo que despierta la curiosidad de Marcelo.

Marcelo- ¿Se hizo el loco o quedó “medio medio”...?

Hamlet- Y, bueno, es simple, uno, en circunstancias tales, habida cuenta de los graves acontecimientos, no sé si me explico; claro que

nunca se sabe, las conductas, mire no sé bien. ¿Por qué no le preguntan al autor?

Nuevamente la identificación entre Hamlet y Quiroga se da por el estilo del discurso político periodístico que usa el personaje. Además ¿Quién es el autor en este caso? Más adelante volveré sobre esto

Ya dijimos que una de las claves de lectura es la ironía, una especie de “dar vuelta” el sentido, y que otra clave es la serie de inversiones que tienen que ver con lo propiamente textual, con el diálogo entre esta obra y el hipertexto shakesperiano, por ejemplo:

Iván- Y ese cambio hizo sufrir mucho a su novia. La hermosa Ofelia.

Los integrantes del Coro dejan su quehacer y miran a una de las Excavadoras. Al unísono exclaman:

¡Ahí está, Ofelia...!

Hamlet- ¡Ofelia, sos vos! ¡Ofelia, mi amor!

De inmediato el ilustre príncipe dinamarqués comienza a correr detrás de la bella excavadora.

Marcelo- ¿Y a éste, qué le agarró, ahora?

Iván- Es que Ofelia, como él la había dejado, fue y se suicidó, tirándose en el río...

Marcelo- ¡Al Limay! ¿Pero adónde pasó? ¿En el Paseo de la Costa o por un lugar menos peligroso? ¿Se partió la cabeza con un cacho de cemento? ¿Así fue?

Ofelia- ¡Quién es este tipo! ¡Sáquenmelo de encima! ¡Qué le pasa! ¡Por favor! ¡Degenerado!

Hamlet- ¡Entonces no te ahogaste...! Vení, vení que te explico. Yo, lo que estoy, es loco de amor...

Aquí encontramos una Ofelia cuerda desconociendo a Hamlet; Ofelia sacando a luz, desenterrando el anfiteatro, haciéndolo emerger. Se propone una imagen opuesta a la de la conocida Ofelia que se hunde en las tinieblas de la locura, que cae, se sumerge y se ahoga. En el mismo sentido se desovilla el fragmento próximo inmediato:

La carrera se interrumpe en el preciso momento en que se oye el maullido de un gato. Todos permanecen anhelantemente inmóviles mientras el maullido vuelve a oírse pidiendo auxilio:

¡Rápido, por allá, es un gato enterrado por Quiroga! ¡Hay que salvarlo! ¡A cavar, a cavar...! ¡Apuren!

Hamlet- ¿Cómo? ¿No es acá que está la calavera de Yorick, el bufón de rey?

Alguien tira una pala al Príncipe. Hamlet la toma en el aire y de inmediato se pone también a cavar. ¿Y qué encuentra él mismo bajo la tierra y los escombros unos instantes después?

Hamlet-¡Lindo gatito, hermoso....! ¿Tiene sed, no es cierto, quiere leche, un poquito?

Iván- ¿Me lo da, Príncipe?

Hamlet- A usted, no. A ella...

Y Ofelia, pura ternura, recibe al gatito sobreviviente entre mimos y primeros auxilios...

Vemos cómo en esta tragedia hay sobrevivientes y una vida pequeña que cuidar. Encontramos un Hamlet que rescata -al gatito, y al anfiteatro presentándose allí- y no uno que ejecuta. Aquí la identificación inicial entre el Intendente y el personaje, que se ha ido deshaciendo durante la obra, queda completamente desmontada, y por si queda alguna duda de esto uno de los personajes grita:

¡Rápido, por allá, es un gato enterrado por Quiroga! ¡Hay que salvarlo! ¡A cavar, a cavar...! ¡Apuren!

Es interesante detenernos en la pregunta que figura en las acotaciones, en la apelación directa al lector. Para quienes estuvieron involucrados en el rescate del anfiteatro o lo siguieron de cerca, esa pregunta es retórica. De hecho, un nombre propuesto para el resucitado lugar fue “El gato negro⁴”. No solo un gato aparece bajo los escombros, también hay un libro que establece otra serie de opuestos que podría establecerse como razón-sinrazón, solidaridad-autoritarismo.

Marcelo ha encontrado un libro entre los escombros. Es el libro que se creía abandonado en un banco. Lo abre y lee un fragmento, antes de entregarlo a su dueño:

Marcelo- “El mundo está fuera de juicio... ¡Suerte maldita!...

Que haya que tenido que nacer yo para enderezarlo...” (*Hamlet*)

Anteriormente dije que volvería sobre la pregunta ¿quién es el autor? Cuando entrevistamos a Alejandro Finzi respecto a esta obra, compartió pensamientos y sentires que corroboran estas últimas dicotomías:

Y lo de la obra que escribí para el anfiteatro, yo veía este movimiento, estaba profundamente conmovido, íbamos con Laura, mi mujer, llevábamos unas facturas... ¿Qué hace un autor? ¿Cómo le

entrás al problema? Más que una firma y esas cosas. Entonces voy caminando, en mis caminatas matinales de mi casa al centro, dos o tres días y se me ocurrió “Hamlet en el anfiteatro” y bueno, ustedes⁵ que tuvieron la generosidad de montarla y fue una cosa muy, muy, conmovedora. Hablaba el otro día en la presentación del libro, por el trabajo de ustedes, de los estudiantes, la generosidad de llevarla a escena, pero cómo también terminó la obra haciéndose con las lucecitas de los celulares iluminando todo. Una cosa muy bella.

Esa experiencia social, colectiva, espontánea es la esencia misma de lo teatral. Lo teatral está fundado en lo espontáneo, lo generoso, en pensar -creo- que todos, -todos los actores, los profesores, los coordinadores, el autor- hicieron un viaje hasta el renacimiento isabelino. Hicimos las cosas en las condiciones de producción de aquel tiempo. Es como si fuésemos esos actores que vienen llegando en *Hamlet*, y Hamlet ya le dice a Polonio: “Vos a esta gente me la atendés de diez porque quieras que a vos te atiendan como los atendés”. Y entonces vinimos todos como si hubiésemos llegado en un carromato del año 1590, y hubiésemos llegado ahí y hubiésemos hecho el montaje para decir lo que hay que decir frente a la barbarie. La barbarie se instala, te destruye un anfiteatro, un lugar cultural, con pretextos inmundos; te lo destruye, pero frente a eso se instala la verdad, la verdad del arte. Todo eso fue luminoso porque es un gesto de construcción.

Si uno se pone a pensar fríamente, pero fríamente, un segundo, a las tres de la mañana cuando eso estaba tapado de escombros, una montaña de escombros, ver eso y que un grupo chicos diga:

Vamos a sacarlo ¡Van a tardar como 300 años! Es como la pirámide de Keops por lo menos. Es un gesto humano de una generosidad, de una belleza, el de esos chicos. Meterse en ese lugar para reconstruir es conmovedor. Ninguna de las razones esgrimidas por la autoridad es valedera. Y se demostró que ese era un gesto de barbarie propio de los nazis, por ir a las tres de la mañana, el hecho de ir a escondidas a destruir ¿A qué te hace acordar? A cuando los nazis entraban a los guetos y sacaban a las tres de la mañana a la gente a los campos. A eso te hace acordar. (Finzi, 27/04/2013)⁶

De allí que el hecho de desenterrar un libro sea mucho más que desenterrar el dispositivo/máquina del tiempo que instala a *Hamlet* en el

anfiteatro. Un libro, un gato, un anfiteatro enterrado implican la misma barbarie.

Así fue que desentramando el juego de opuestos, de reverses de la trama y del lenguaje, se puede intentar una explicación sobre la efectividad de lo efímero de la obra. ¿Qué es *Hamlet en el anfiteatro*? Una luciérnaga que alumbra una única vez, en una noche puntual, en el laberinto temporal que trae al príncipe de Dinamarca al Parque Central de la ciudad de Neuquén.

BIBLIOGRAFÍA

CUMMING, Susanna y Tsuyoshi ONO (2000). “El discurso y la gramática”, en Van Dijk, Teun. (Comp.). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso. I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

ECO, Umberto (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.

FINZI, Alejandro (2012). *Hamlet en el anfiteatro*. Neuquén, inédito.

VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

SOPEÑA BALORDI Emma (1997). “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, en *Homenaje al prof. J. Cantera*, Madrid: Serv. Publicaciones Universidad Complutense.

ZAVALA, Lauro (1992). “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Discurso* Nro. 7, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM.

NOTAS

¹ En opinión de J. Villegas:

Entenderemos la competencia cultural como la familiaridad del utilizador y descifrador de signos de un sistema cultural con los signos del mismo y su habilidad para descifrarlos adecuadamente dentro del contexto de emisión (...) la competencia teatral implica la familiarización con los códigos teatrales y estéticos dentro del sistema cultural y teatral. (2005: 17)

² Desde el punto de vista literario se considerará la ironía como un tropo de expresión que entraña una oposición: la noción de antífrasis se ve ligada a la de ironía, se enuncia algo para hacer entender lo contrario. En revistas.ucm.es/index.php/thel/article/download/.../33887

³ Resuena aquí el eco de la inevitable pregunta, de la referencia inmediata al pensar en *Hamlet* de Shakespeare. Otro guiño del autor.

⁴ Invito a la lectura del cuento de Edgard A. Poe titulado *El gato negro*. Entre ese texto y la sepultura del Anfiteatro se pueden establecer varios lazos que no viene al caso desarrollar en esta oportunidad. Lo único que voy a decir es que hay una mente criminal, atroz, que es descubierta por los maullidos de un gato negro tapiado.

⁵ Hace referencia a estudiantes y docentes de la ESBA.

⁶ Entrevista realizada por Alba Burgos y Juliana Betancor.

CON EL DEDO EN LA LLAGA¹

Una aproximación a *Tosco* (2013) de A. Finzi²

Patricia Vaianella

*A la memoria de mis padres,
Elena Concetti y Victorio Vaianella,
y de mi prima Sara Concetti.*

Tosco es (...), es el dirigente sindical antiburocrático, el auténtico dirigente obrero que no solo cuida y representa los intereses de los trabajadores sino que además busca un camino para una sociedad justa. Es decir, que su acción y pensamiento no quedan en una labor limitada a discutir convenios o leyes, sino que, con persistencia, va buscando caminos y procedimientos que lo ayuden a terminar con el sistema de pedidos y dádivas. Para luego ya pretender, como búsqueda máxima, que todo el sistema se afirme en estructuras igualitarias. En esa época argentina, Tosco es una *rara avis*. Valentía, honestidad, perspicacia, calma, capacidad para el debate. Ni obedecía directivas partidarias ni participaba en el banquete constante. La contrapartida definida es el dirigente neoperonista Vandor. Una especie de *manager* de la relación Estado-Capital-Trabajo. (...)

Tal vez, la cualidad más alta de Tosco era no entrar en internas, en discusiones interminables sobre personalismos o directivas de secta. (...) Tosco es todo lo contrario del fanático adoctrinado: “Siempre es necesario encontrar las coincidencias para la acción y para la lucha en base a la unidad. Con ello lograremos los triunfos que anhelamos. Como lo enseña la historia del movimiento obrero”. Lo pensó, lo escribió y lo llevó a cabo. (Bayer, 2000)

Breve biografía de Agustín Tosco

1930: Agustín José Tosco nace el 22 de mayo en Coronel Moldes (Córdoba), hijo de Santiago Tosco y Dominga Arneodo. **1944:** Termina sus estudios primarios y se traslada a la Ciudad de Córdoba a estudiar en la Escuela de Trabajo Presidente Roca, donde es elegido presidente del Centro de Estudiantes. **1947:** Es designado para hablar en el cierre del ciclo, ataca el sistema que se lleva adelante en la escuela, se niega a recibir el diploma de parte del Director y es ovacionado por sus compañeros. **1948:** Se incorpora a Luz y Fuerza como ayudante electricista

en el taller electromecánico, luego se transforma en técnico especializado. En esa época toma conciencia de los conflictos sociales, y decide tomar partido por su clase. **1949:** Es elegido subdelegado. Ingresa a la Universidad Tecnológica de Córdoba a la carrera de Técnico Electricista. **1950:** Asciende a delegado. **1951:** Cumple con el Servicio Militar. **1952:** Es electo secretario del cuerpo de delegados de Luz y Fuerza de Córdoba. **1953:** Gana las elecciones para la conducción del gremio en la Provincia. **1954:** Es elegido secretario gremial del secretariado nacional de la Federación Argentina de Trabajadores de Luz y Fuerza (FATLYF). **1955-1957:** Es inhabilitado por la intervención militar. **1957:** Preso durante una semana por una huelga en defensa de los compañeros de Luz y Fuerza. **1958:** Integra el Congreso Normalizador y es nuevamente reelegido en los cargos antes mencionados. **1969:** Entra a prisión por 48 horas días antes del Cordobazo. Después del levantamiento del 29 de mayo estuvo preso siete meses en La Pampa y Rawson. Después del Viborazo vuelve a prisión en Devoto y en Rawson. **1970:** Asiste como invitado a la asunción de Salvador Allende, líder de la Unidad Popular, a la Presidencia de Chile. **1972:** Ingresa a prisión a disposición del P.E.N., y estando en la cárcel es elegido dirigente máximo de su sindicato y secretario general adjunto de la CGT regional. **1975:** Muere en la clandestinidad, producto de una enfermedad infecciosa el 5 de noviembre de 1975³.

Comencemos y pensemos...

I

Nos parece lícito repensar qué valor poseen “hoy” los momentos del ayer. Si desconocemos nuestro pasado, difícilmente comprenderemos el presente y nos veremos imposibilitados de planificar el futuro... He aquí una de las dificultades de los argentinos que no valoramos la Historia. Nos cegamos en medio de las dicotomías y, apasionadamente, obstaculizamos la continuidad de los proyectos. A partir de los enfrentamientos, nos paralizamos, nos transformamos en ignorantes y faltos de capacidad de ver y comprender al “Otro”. Al negar, desdibujamos la realidad y no la afrontamos. Solo lo acontecido nos ayudará a aprehender el presente y proyectar los días venideros.

Por eso, ficcionalizar la Historia es un modo de reflexionar acerca de ella y actualizarla. También, una forma de enfrentar lo que consciente o inconscientemente no deseamos o podemos asumir. (Pensemos en el

origen del teatro...). Para llevar a cabo esta construcción y/o reconstrucción Alejandro Finzi se vale de la presencia de:

1.- criaturas:

a.- personajes que provienen de distintas nacionalidades, disciplinas, épocas (Jacobó Fijman, Juan Benigar, Abel Chaneton, Antoine de Saint Exupéry, Carlos Darwin, Lope de Aguirre, Martín Bresler, Lola Mora, Juan Bautista Bairoletto, Alberto Mazzocchi, Enrique Buenaventura, Bertolt Brecht, El Quijote...),

b.- seres anónimos (un pasajero solitario, una mujer con su hijo en brazos muerto, un explorador, un médico, una cantante lírica, un vendedor de libros, Ana y Walter, el último chacarero, un fotógrafo, un policía de frontera...),

c.- elementos de la naturaleza que se corporizan y animizan (el río, una araña, un alacrán, el caballo de Bairoletto, el viento, una gaviota, la pulga andaluza, un oso, un elefante rosado...),

2.- ámbitos espacio-temporales: (un hospicio, la orilla del río, una cárcel, una plaza, la frontera, los límites o suburbios de una ciudad, una oficina, un largo banco cercano a una puerta cerrada, una isla...),

3.- espectros:

a- visual: luces y sombras,

b- auditivo: palabras, ruidos, sonidos y silencios,

c- lingüístico: en él confluyen el lenguaje de la oralidad y el poético-metafórico y simbólico,

4.- didascalias:

II

En *Tosco. (Teatro)* (2013) dialogan Agustín -hito fundamental del sindicalismo argentino y, sobre todo, cordobés- y el Bichito de luz Saturnino que por momentos se corporiza en la jornada de la evasión de los presos políticos de la cárcel de Rawson. En este encuentro conviven la Historia -pasado, presente y futuro-, enseñanza, memoria... Luces. Sombras. Ruidos. Silencios. Ecos. Ternura. Prepotencia. Denuncia. Homenaje.

Nos proponemos adentrarnos en cómo:

1.- Saturnino aparece de alguna manera como “cable a tierra” de un Tosco apasionado, intelectual, comprometido con el pueblo,

2.- Tosco, más allá de su experiencia militante, sale de su aparente “acartonamiento” para acercarse a Saturnino. Descubrimos que su

responsabilidad frente a los demás presos se convierte en gesto punzante de la denuncia ante el poder opresor e injusto. También, les rinde homenaje a los caídos en Trelew,

3.- la voz de Susana Lesgart acompaña las acciones de los dos personajes,

4.- la prepotencia de quienes gobiernan se manifiesta a través de la conducta inhumana de los carceleros,

5.- las voces de los presos y los lenguajes adquiridos por imitación a los de los insectos, se transforman en medios de comunicación viables para vencer el mundo de la oscuridad, del frío, del silencio...,

6.- el universo poético, fundamento esencial de la escritura de nuestro autor, fluye en medio del discurso de los personajes y de las didascalias,

7.- las acotaciones escénicas -como en toda la producción de Finzi-, se erigen como portadoras de la “función irónica, emotiva y expresiva del lenguaje”⁴.

Para ello, nos valdremos del estudio de:

I.- el sentido del mundo representado,

II.- la construcción dramática y los recursos escénicos,

III.- el lenguaje.

I.- Sentido del mundo representado

Saturnino, el bichito de luz⁵

En la primera didascalia el autor lo presenta como:

(...) un coleóptero, con sus élitros y bioluminiscencia ventral. (...) Con una capacidad extraordinaria de metamorfosis: en la celda frente a Agustín Tosco, adquirirá fisonomía humana. En las restantes escenas, se mostrará como un puntito luminoso intermitente con el que es reconocible por las noches.

Saturnino, después de buscar a Tosco en el Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba y de enterarse en Coronel Moldes de que está preso en el Penal de Rawson con otros compañeros, llega hasta esta Penitenciaría el 15 de agosto de 1972. Atraviesa “Santa Rosa, Choele Choel, la meseta de Samuncurá y Puerto Madryn”. Lo ayudan a encontrar el camino “el alacrán Andrei⁶, Solange, la araña más vieja del penal de Unidad Penitenciaria número 9 de Neuquén. La voz de Susana Lesgart⁷ lo guía para descubrir a

Agustín desde el corredor. El coleóptero tiene frío, cansancio y mucha sed, le falta el aire. Ha perdido su bufanda, “tejida con pelo de choclo”, que lo abrigaba. Se le quedó “en el cerco de alambre de púas” que rodea la cárcel. Formó parte de El Cordobazo, con otros tres de su misma especie:

(...) durante la noche del 29 de mayo (...) andábamos como lamparita intermitente, en el techo de una ambulancia del Hospital de Niños, toda la noche de aquí para allá, entre el tiroteo.

Comprende que no hay en Córdoba ya bichitos de luz pero piensa que los pocos que pueda convocar -sobrevivientes- deben “organizarse, resistir... en una asamblea multisectorial”. Escuchó en Córdoba -a Agustín- “en la sede de su gremio (...) debatir, discutir, argumentar...”. Y presenció “cómo las ideas que entre todos se repartían iban amasándose, iban tomando forma”. Por eso, lo busca y ansía su consejo, “una consulta urgente, por un problema catastrófico: un curso acelerado de organización de asambleas”.

Casi al culminar la obra, los presos políticos convocan a Saturnino para que abra cada una de las cerraduras de las celdas. De este modo, pone en práctica toda la experiencia adquirida con Agustín. Es el día de la fuga del Penal de Rawson. Los acompaña... Se despide del dirigente lucifuerista con un abrazo y recibe de sus manos una bufanda -que es un hilo que arranca Agustín de su frazada- como señal de agradecimiento por el vínculo y comunicación que se han mutuamente brindado. Regresa a su Córdoba natal -el útero- transformado:

*.- físicamente: lleva un mameluco y su caja de herramientas de cerrajero,

*.- desde el punto de vista espiritual, con dos proyectos: convocar una asamblea y abrir una cerrajería.

En su condición de insecto, lo percibimos con hábiles y ágiles movimientos para atravesar cerrojos y para escabullirse de la presencia no deseada de los carceleros. Al humanizarse, complementa a Agustín y lo contiene -con palabras, expresiones, historias y gestos- en un ámbito tan poco acogedor como es el presidio.

Agustín Tosco

Un momento de nuestra Historia:

“¿Quién podrá detener el avance de un pueblo convencido y decidido?” (Agustín Tosco)⁸

Cuando aparece Saturnino, no comprende la situación⁹, a pesar que el “hilo de voz de Susana Lesgart” lo contiene y tranquiliza. Ayuda al insecto a abrir la puerta de su celda para, de este modo, lograr el primer contacto. Su desconfianza no le impide ser amable ni hospitalario. Recuerda -con añoranza- a Coronel Moldes, lugar donde naciera. Poco a poco, se involucra en el diálogo y permite darle a conocer a su interlocutor -y de modo indirecto, al lector y al espectador- acontecimientos propios del desarrollo histórico¹⁰ de los que fuimos víctimas todos los argentinos, la dictadura de Onganía, entre otras. También, El Cordobazo, símbolo de la unión de los obreros, los estudiantes universitarios y simples pobladores que exigían una vida más justa, “donde el hombre no sea lobo del hombre, sino su compañero y su hermano”¹¹. Además, nos pone en conocimiento de que todas las reivindicaciones sociales -surgidas, sobre todo, de la lucha del sindicalismo combativo de Córdoba, en especial de Luz y Fuerza-, se respetarán¹²:

Saturnino- ¿Es usted el que organizó “El Cordobazo”, no?

Tosco- Bueno, no fui yo. Fueron muchos compañeros. Obreros, estudiantes, vecinos de los barrios...

(...)

La respuesta fue una y solidaria. Paro activo: el cordón industrial y la universidad, el vecindario. Salimos a la calle. Miles.

Saturnino- A eso iba. Sacaron a Onganía.

Sin embargo, sabe que a pesar de que pasaron tres años, “la lucha continúa”¹³. En su reflexión se permite entrelazar los momentos previos que viven en el hoy, anteriores a la fuga de la cárcel, 15 de agosto de 1972, con los que experimentó la madrugada del 29 de mayo de 1969:

Tosco- Ésta es la misma noche, como aquélla, la víspera del 29: yo había vuelto a Villa Revol, me preparé un plato de sopa y me puse a estudiar las estrategias acordadas junto a Atilio, Elpidio, René¹⁴. Habían sido aprobadas por las bases en cada sindicato...

Y agrega: “En asambleas simultáneas habíamos resuelto las acciones y habíamos acordado los mandatos de cada una”. Y más adelante:

“Espontáneas, multitudinarias, en cada barrio, en las plazas, en las esquinas...”.

Relata, además, la forma en que el Ejército -en su día- avanzaba hacia la ciudad desde el Tercer Cuerpo, cómo las barricadas les obstaculizaban el camino. Sin embargo, hubo enfrentamientos en los que “los milicos” mataron, en primer lugar, al obrero de SMATA -Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor- “Máximo Mena”. Luego, al estudiante “Daniel Castellano”. Tres años antes la policía acribilló a balazos -“frente al cine, en la avenida Colón”- al obrero y militante estudiantil “Santiago Pampillón, mártir de nuestra resistencia”, según lo menciona Tosco en este texto.

¿Cómo organizarse?

“El sindicato es una herramienta que nos puede ayudar, por eso luchamos para recuperarlo”. (Agustín Tosco)¹⁵

Mientras escucha lo sucedido, Saturnino, muy inquieto, lo interroga a Tosco acerca de cómo organizar las asambleas de las luciérnagas o bichitos de luz, tema que lo preocupa en demasía y que expresara en las primeras escenas. A continuación, Agustín sistematiza -con orden y gran lucidez- lo adquirido al respecto en su militancia sindical: en primer término, pregunta si pertenecen a un sindicato con todos los beneficios que ello implica: agruparse y defender el trabajo, la salud, la diversión, el barrio, la escuela..., conquistas que los obreros han logrado en todos los años de lucha¹⁶. Luego, detalla que para conformar una asamblea se debe:

- *.- reunir un grupo por pequeño que sea,
- *.- acordar un primer temario,
- *.- escribir las actas.

Acto seguido, fundamenta las razones por las que las asambleas se llevan a cabo. Sintetizamos su pensamiento por medio de sustantivos significantes:

- 1.- Solidaridad. Existencia y búsqueda del otro. Actitud recíproca.
- 2.- Necesidad (“plural, colectiva, procede de muchos...”). Lucha por los derechos inalienables.
- 3.- Tiempo. El personaje lo define de este modo:

El tiempo (...) es la determinación con la que resolvemos el objetivo acordado frente a lo imprevisto, la contingencia. Esa capacidad (...) la adquirimos al escuchar a los demás. Escuchar es despojarse, es desnudarse...

La última expresión-metafórica- revela la extraordinaria capacidad del autor para construir el discurso poético.

Las precisiones precedentes nos permiten comprender cómo el compromiso con los demás y con su dignidad se constituyó en eje esencial de la vida del dirigente obrero.

Ruptura del orden:

(...) tenemos fuerzas morales para denunciar los atropellos y asumir actitudes de claro enfrentamiento desde la cárcel a los usurpadores y a los represores de nuestros derechos más elementales. (Agustín Tosco)¹⁷

La llegada de los guardias interrumpe el diálogo. Obliga al silencio. Saturnino vuelve a su condición de insecto. En medio de burlas y desprecio descubren un papel, una carta que Agustín ha escrito a un Juez. Denuncia en ella las condiciones en las que viven los presos políticos en ese penal, las torturas a las que se los somete y exige la inmediata libertad de todos. El carcelero nuevamente desprecia al preso y lo denigra.

La fuga:

Nuestra preocupación mayor era la suerte corrida por los compañeros que se habían fugado (...) (Agustín Tosco)¹⁸

Después que Saturnino abre las puertas de las celdas, Tosco decide quedarse “[e]n este pedazo de patria que la dictadura quiere que el país olvide”. Hacerlo constituye su forma de resistencia. Sabe que ha hecho todo lo posible como aquel para ayudar a los evadidos.

Saturnino parte con los presos políticos. Tosco, ante la partida, le cuenta cómo los presos han aprendido de los insectos para comunicarse “día tras día, mes tras mes. Señas, golpecitos, gestos cifrados, zumbidos, chasquidos, ruiditos”.

Homenaje:

Compañeros, compañeros... los quiero escuchar. Compañeros nos se caigan, porque si ustedes caen ellos están muertos, pero está en ustedes el que los hagan vivir. (Agustín Tosco)¹⁹

Agustín queda solo en el escenario sin luz, según las didascalias. De pronto se ilumina la escena y se adelanta. Se dirige al público con el discurso que el Tosco histórico expresara cuando sale de la cárcel de Rawson, liberado por la Junta Militar gracias a las movilizaciones populares que se hicieron en su apoyo. Cuando finaliza, el atardecer llega y nuevamente la oscuridad invade el ámbito. Solo las luces de las luciérnagas titilan.

Los que ejercen el poder:

1.- Los carceleros: con su actitud intimidatoria mediante silencios, golpes, palabras ofensivas desprecian a los presos y los matan, al final de la obra (En la Historia sabemos que sobre todo intervinieron distintas fuerzas de seguridad.),

2.- La dictadura: Agustín la ataca. Le explica a Saturnino lo que ha hecho esa “Junta de Comandantes”. Culmina su denuncia con dos expresiones metafóricas que conllevan la idea de destrucción y dolor: “Hizo del Estado un brazo impregnado de sangre y terror. El país en agonía,...?”,

3.- Los gobiernos que contaminan: Saturnino, en un momento, cuando le cuenta a Agustín que jugaban al truco en el último matorral de La Cañada con otros bichitos de luz, expresa que dos, “originarios del Limay”, murieron porque “bebieron agua de ese río”. Finzi -en dos líneas- en boca de la luciérnaga ataca a quienes destruyen con sustancias y construcciones a sus márgenes, ese río tan amado por los lugareños. Pensemos en otras obras finzianas en las que la denuncia por la destrucción de la naturaleza está presente: *Grieta de luna llena o aventuras en la isla 132* (2009), *La isla del fin del siglo* (1990), *¿En cuánto tiempo se derrite un cubito?* (2010)... También, en *Mazzocchi* (2004) cuando se esboza una idea acerca de los quebrachales se hace referencia a lo sucedido en el Gran Chaco con la empresa argentina de capitales extranjeros llamada La Forestal.

II.- La construcción dramática

En invierno aparece Saturnino en uno de los pabellones de los presos políticos del penal mencionado. Dialoga con uno de ellos, Agustín Tosco. Lo considera con la autoridad suficiente como para pedirle un consejo, objetivo de su viaje. Poco a poco crean un estrecho vínculo que culmina con el abrazo final, antes de la partida del coleóptero.

Nos interesa realizar un esquema de cómo cambia Saturnino de su condición de luciérnaga a ser humano. De este modo, intentamos relacionar “los hechos del afuera” con su realidad corpórea esencial. Según una explicación del autor en un diálogo informal: “el agua del jarrito que bebe Saturnino provoca las transformaciones. Del mismo modo sucedía con las pociones mágicas en la Edad Media y/o Renacimiento”:

Condición de insecto	Causa del cambio: ser humano
Insecto, al comenzar la obra.	Se humaniza, momentos previos al diálogo con Tosco acerca de El Cordobazo.
Se modifica, coleóptero.	Un silencio previo. Figura humana.
Otra vez, en su apariencia lumínica.	Susana Lesgart les pide un abrazo a ambos personajes. Para su concreción, otra vez se hace hombre.
Gritos de los carceleros. Irrupción violenta de luz. Vuelve a ser “bichito de luz”.	Pide agua nuevamente (como en el comienzo del diálogo) a Agustín. Retoma su cuerpo.
Pedido de los presos: apertura de las cerraduras: retorna a su tamaño diminuto.	Abrazo de despedida. Humanización.
Saturnino se va con los presos políticos: como luciérnaga.	

Los recursos escénicos

Decorados sonoros

Relaciones con el ámbito visual:

Expresa Finzi:

Mis obsesiones están allí, en una interrogación constante de los lenguajes expresivos: la música sí, pero el mundo de las artes visuales para inscribirlos en un puñado de palabras. (Carlos Pacheco, 2004)

Acciones y didascalias convergen en la poesía. Los ámbitos visual y sonoro se imbrican para construir historias²⁰.

Lo sonoro en este texto aparece en las acotaciones escénicas. Desde el comienzo, en las “Indicaciones para una puesta en escena” -como

en todas sus obras- Finzi nos dice -al lector, al director, al actor...- que se debe prestar atención a los decorados sonoros. Y especifica:

Las voces en off de Susana, los detenidos políticos, los carceleros, deben emerger de esos decorados sonoros con una clara autonomía expresiva.

Compartimos con Graciela González de Díaz Araujo (2004: 130) que “el discurso didascálico abunda en signos de percepción no verbales, visuales y sonoros”.

A continuación, daremos precisiones-ejemplos con respecto al mundo sonoro en las didascalias, relacionadas con:

*.- Susana Lesgart: “*en un hilo de voz*”, cuando ayuda a Saturnino a encontrar a Tosco; “*entre las penumbras doloridas, está por decir algo (...) habla apenas un susurro*”: en el momento en que Susana les pide a los personajes que se den un abrazo como compañeros;

*.- los detenidos políticos: “*Un murmullo comienza a escucharse y se eleva en un coro de voces de ritmo creciente, continuo, armónico*”: lo llaman a Saturnino (“*Saturnino... Saturnino... Saturnino... Saturnino... Saturnino...*”) para que los ayude a abrir las celdas el día que se escapan de la cárcel;

*.- los carceleros: siempre su presencia se relaciona con lo brutal, la falta de respeto, el exceso de autoridad, la cosificación del otro: “*torbellino de órdenes que concluye en un eco mutilado; una orden cruzada por el haz de luz de una linterna; entre los gritos de los carceleros*”; “*se escuchan los pasos de la guardia que termina por detenerse al llegar a la celda de Tosco. A continuación se oye el ruido de la cerradura; La puerta se cierra con renovada violencia*”. Destaquemos “*órdenes, eco mutilado, gritos, pasos, ruido, violencia renovada (...) Una orden cruzada...*” conlleva intimidación;

*.- “*el silencio*”: Jorge Luis Caputo (2011: 83) menciona que el silencio como el sonido es la contrapartida del campo auditivo. Ambos actualizan la partitura que es para Finzi la escritura del teatro. Transcribimos expresiones como: “*Y un lento silencio le sigue*”, cuando Tosco no entiende acerca de la presencia de Saturnino; “*Un lento y profundo silencio*” preanuncia la llegada de los carceleros; “*El lento silencio regresa y devora el eco*” se explicita después que el guardia que revisa a Tosco en su celda, se va²¹.

Las expresiones transcritas denotan, en su mayoría, vocablos de sentido negativo. La única que se adjetiva en sentido positivo -con tres adjetivos, “*creciente, continuo y armónico*”- es la que se relaciona con el murmullo de los presos políticos.

En nuestra opinión merecen una lectura aparte las didascalias con las que se abre y se cierra el texto:

.- apertura: “(El invierno) Va a los tropiezos, por un desfiladero de palabras que susurran un mensaje inaudible. ¿Qué son, en realidad? ¿Palabras? ¿O son golpes, uno después de otro, ahogados en un grito en llaga? ¿O voces de puerta metálicas que asfixian el viento? ¿Alguien puede descifrar este silencio donde nace el dolor?*” Descubrimos los sustantivos -“*tropiezos, desfiladero, golpes, grito, llaga, puertas, silencio, dolor*”-, adjetivos -“*inaudible, ahogados, metálicas*”- y el verbo “*asfixian*”. A excepción de “*susurran*” que posee connotaciones de sentido positivo, el resto expresa el ambiente de la cárcel en el que se vive -si es una forma de vivir- en el dolor, a los golpes, sin poder respirar, en el silencio,

*.- cuando ya los presos y Saturnino se han ido, Agustín queda solo. El autor escribe tres didascalias:

-la primera: “*Oscuridad total. Solo el campo sonoro se hace visible, ahora. Se escucha ráfaga de metralla. Se oyen órdenes, gritos, llamados. El sonido de un automóvil que arranca a toda velocidad. A esta marea, que va decreciendo poco a poco, le sigue un silencio absoluto*”. Notemos cómo “*la oscuridad y el silencio*” abren y cierran el texto. “*Ráfaga de metralla, órdenes, gritos, llamados y el sonido del automóvil que arranca a toda velocidad*” sugieren la muerte de los fugados de la cárcel de Trelew. Una vez más lo visual y lo auditivo se entremezclan para que el lector, el espectador, comprendamos más allá de las palabras lo sucedido,

- la segunda, después del silencio: “*La sala se ha iluminado a pleno. Agustín Tosco se adelanta a proscenio y se dirige al público presente*”: en este instante el personaje Tosco cierra la obra con un discurso memorable en el que rinde homenaje a los caídos. El autor lo ha transcrito sin quitarle un punto ni una coma,

- la tercera y última: “*Con la lentitud del atardecer que se pierde, las sombras llegan al escenario. En el horizonte infinito, ese que de tan precario solo cabe en una sala de teatro, los bichitos de luz encienden el cielo*”. En este texto predomina, sin duda, el espectro visual. “*Las sombras*” culminan la escena, pero no agreden como en la obra. Solo se contraponen “*los bichitos de luz que encienden el cielo*”. Frente a tanto

dolor contenido y vivenciado, frente a tanta injusticia y violencia, la magia de la palabra poética nos reconforta.

III.- El lenguaje

En su último libro publicado, *Obra reunida (Teatro)* (2013), se incorpora una entrevista que Beatriz Molinari le hiciera a nuestro autor. En ella Alejandro Finzi confirma que “el territorio de la escena es, también (...) el de la palabra lírica y supongo que toda mi vida sostuve y exploré ese dominio” (p. 10). De este modo, comprendemos cuán importante resulta en el “entretejido” de sus obras el lenguaje. Este se manifiesta como un elemento inherente, esencial, distintivo, algo así como “un personaje más” para mostrar la realidad y trascenderla.

En *Tosco (Teatro)* (2013) distinguimos una amplia gama de matices lingüísticos:

En los personajes

Saturnino:

- como construcción se emplea la prosopopeya que es una forma de animizar y personificar a seres de la naturaleza. En el texto, Saturnino además de referirse a sí mismo, nombra a otras “luciérnagas” como las que aprenden a leer en Coronel Moldes con un texto que les regalara Tosco, *Oliver Twist* de Charles Dickens (no es casual la elección de esta novela en la que el personaje principal sufre muchas penurias hasta encontrar el equilibrio afectivo ante tanto dolor); al Príncipe Andrei, un alacrán que perdió los lentes; a la araña Solange que lo orientó para saber cómo llegar a ver a Tosco, pero que se quedó en la enfermería como auxiliar en lugar de acompañarlo hasta las celdas; al escarabajo que vivía en el zócalo que le alquilaba a Santiago Pampillón en su pieza de estudiante y que, además, presencié su muerte; a un bichito que se había conchabado de ayudante de boleterero pero lo despidieron sin preaviso;

- “la Luciérnaga” se comunica a través del lenguaje coloquial: (“¡Se me dio!”, “que ella sabe”, “Dele, apure”), onomatopeyas (“Schh”, *para pedir silencio*; “¿Eh?” como forma de duda), enumeración de acciones (“Pero estoy agotado. Este frío es demasiado. Perdí la bufanda”), comparaciones (“Eso pesa más que un huevo de hornero”, al referirse a los llaveros de los carceleros), oraciones interrogativas (“¿Usted le cree, Agustín? ¿Dónde estudian para enfermeras las arañas?”), oraciones

exclamativas (“no me va a pedir, ahora, que abra yo solo! ¡Ayúdeme, hombre!” cuando le solicita a Agustín que lo ayude a abrir la puerta), una hipérbole (“catastrófico”, cuando le explica a Agustín que viene a hablar con él por el tema de las asambleas). Al dar a conocer este aspecto, notamos que a través de las palabras connota la premura y la urgencia por medio del empleo de verbos conjugados en modo Imperativo: “Escúcheme...”;

- . merece destacarse, además, el empleo del vocabulario referido a dos campos semánticos diferentes:

* uno, el del pan que para Jean Chevalier es símbolo del alimento esencial. En el texto posee este sentido y Saturnino lo emplea -también- como denuncia por las necesidades que se vivían en Córdoba y en otros lugares del país (al decir de Tosco) en las casas de los trabajadores. Registramos palabras y expresiones: “¿para que haya más pan para toda la ciudad y criollos y facturas para los chicos?”, “Los bizcochos faltaban”, “tres migas de hojaldre para su merienda”, “el aprendiz de panadero”, “mi amigo el panadero”, “los bizcochos de los chicos en el recreo”, “pasó en todas las panaderías de la república”... Esta elección se relaciona, de alguna manera, con el lenguaje concreto que posee el “Bichito de luz”. En el mismo contexto de diálogo de la obra Saturnino hace referencia a la Confitería Oriental. Este lugar era en Córdoba lo que en Buenos Aires, la Confitería El Molino. Allí la alta burguesía cordobesa se reunía. Por entonces, una de las más tradicionales y sofisticadas. Su pastelería, exquisita y cara. Se constituyó en símbolo de riqueza para la población obrera. De alguna manera su referencia en el texto cuestiona los desniveles sociales y el padecimiento de la clase trabajadora. Allí había “masas finas” cuando en los colegios no existían “bizcochos en el recreo de las escuelas”;

* el otro, cerradura-cerrajero que se relaciona -en el texto- con las llaves y el abrir y cerrar puertas: “cerrojo” en Cirlot es el signo que predica “nexo que une los dos batientes de una puerta, simbolizando la voluntad de fijar un estado de cosas determinado sin posibilidades de rectificación”, “llave” en el mismo *Diccionario de símbolos*, “una obra a realizar, pero también el medio para su ejecución”. Este ámbito creado refiere, por un lado, a separación; por el otro, la clave para llevar a cabo un cambio, una apertura;

en su discurso aparece una sola metáfora: “andábamos de lamparita intermitente”. Lo expresa la Luciérnaga cuando cuenta cómo fue su participación en El Cordobazo con otras dos de su misma especie.

- El humor mediante el cual el Bichito de Luz quita, de alguna manera, la tensión del relato de Agustín, se constituye como un elemento significativo en su discurso. Por ejemplo, al mencionar a los lectores de Dickens, al referir que jugaban al truco en un matorral, al decirle a Tosco cuando este se refiere al tiempo de las asambleas: “Ventoso, por aquí, más bien”.

Agustín Tosco:

- llama la atención cómo -en el comienzo del texto- utiliza tres expresiones relacionadas con las circunstancias que viven los presos políticos cuando irrumpe el Bichito de luz en su celda y/o cerca de ella: “¿Saturnino? ¿Es un nombre en clave?”, “Identifíquese”, “¿Señas?”;

- como Saturnino, utiliza lenguaje de la oralidad (“Queda un fondo”, “Donde guste, por favor”), oraciones exclamativas (“¡Ah, aquellas lecturas! ¡Cuántos años desde que me fui del pueblo”, cuando Saturnino le habla de los lectores de Oliver Twist), oraciones interrogativas (“Un conocido mío, en una de esas? ¿Quién sería?”), enumeraciones, sobre todo, cuando relata -desde la memoria del hoy, los hechos del pasado- El Cordobazo: “Obreros, estudiantes, vecinos de los barrios”, “decenas de heridos, Los vecinos arman barricadas en los barrios. Los estudiantes, en una avanzada, ocuparon el casino militar, incendiaron las sedes de unas multinacionales”, metáforas (“Pero nosotros, para el mediodía, ya somos trinchera”, “El cielo se hace fogatas”, “El amanecer es un hospital de campaña”, “Los estudiantes hacen del barrio Clínicas un quirófano abierto”), comparación (“Las barricadas se multiplican como diques”);

- descubrimos en el personaje Tosco un lenguaje cuidado, proveniente de sus múltiples lecturas: “plural, colectiva, procede de muchos”, “inalienable”.

Los carceleros:

- emplean verbos en Imperativo (“Movete. Sacá la frazada. Levantá la colchoneta. Corré el catre”), y un tono de burla se evidencia en sus palabras: “Ah, pero muy bien. ¡Terminá la carta, vos, que el Servicio Postal del Penal de Rawson la va a enviar por correo certificado y con aviso de retorno!”.

En las didascalias

(En el texto están escritas en negrita)

Finzi se divierte con ellas, según lo expresa en la entrevista que le hiciera Jorge Luis Caputo y que aparece en la edición de *Tablón de estrellas*²². Las escribe de modo que puedan quedarse a vivir en el texto, como una notación de pentagrama.

Desde el comienzo de la obra, aparece el autor como un narrador interno²³ que califica:

- Sensaciones, sentimientos: “¿Alguien puede descifrar este silencio de donde nace el dolor?”: en la presente interrogación Finzi está presente por el demostrativo “este”. Sin duda, por medio de la metáfora, “Este silencio de donde nace el dolor?” nos sugiere la dolorosa experiencia de la cárcel,

- Percepciones: “¿Lo oyen? ¿Eh? ¿Lo oyen?”, al aparecer Saturnino se introduce el autor en la percepción e interroga al lector/espectador,

- Características de personajes:

- “¿En qué lugar de una celda se sienta un bicho de luz que viene viajando de lejos y está muy cansado?”: además de brindar datos de Saturnino, se pregunta, nos pregunta dónde se podrá ubicar;

- “Ahora miren con atención el rostro del dirigente sindical. Deténganse a observarlo: es una mezcla de perplejidad, culpa, asombro, intriga, sorpresa, vergüenza, cálculo, impotencia, respeto, interrogación, incredulidad, estupor, admiración y curiosidad”: una vez más nos hace partícipes de su percepción. Debemos notar el adverbio “ahora”, los verbos imperativos, la enumeración sustantiva que caracteriza indirectamente a Tosco ante la presencia de Saturnino... Sustantivos que construyen distintas percepciones contrarias y/o contradictorias.

Merecen considerarse estas dos indicaciones escénicas, que en la obra fueron escritas una como extensión de la obra pero referida a cada uno de los personajes. Notemos que se asemejan en la construcción -son interrogaciones, el empleo del demostrativo “este”,...- , se usan sinónimos... pero en la segunda el autor se hace presente en la expresión final. Una apunta al plano físico; la otra, al afectivo:

- “¿Quién de ustedes puede definir en este mismísimo instante la expresión del semblante del Secretario General de Luz y Fuerza?”;

- “Alguno de ustedes puede descifrar la mezcla de sentimientos que cruza el semblante de Saturnino en este preciso momento? Yo tampoco”.

Deseamos aclarar que hemos seleccionado un grupo de didascalias. Existen otras -que por razones de espacio no transcribimos- en las que distinguimos el desarrollo del vínculo de ambos personajes, otros rasgos caracterizadores de Agustín así como también “en detalle” los movimientos de la luciérnaga y sus cambios de estado.

En el empleo de los diminutivos

Registramos el valor afectivo de su empleo. Descubrimos: “pancita”, “lamparita”, “puntito luminoso” relacionados con la condición de la “luciérnaga”. Cuando Tosco, al final de la producción, le cuenta a Saturnino que los presos han aprendido de los insectos el lenguaje para comunicarse nombra dos diminutivos: “golpecitos, ruiditos”. Desde el punto de vista discursivo se los distingue de su antítesis, “órdenes, golpes, llamados”, “gritos”, que remiten a quienes ejercen el poder en la cárcel y a quienes matan a los fugados.

En el plano gestual, el abrazo

Si bien no aparece esta palabra como símbolo en los diccionarios consultados y ya citados, podemos expresar que -en el contexto de la obra- opera como si lo fuera. El *Diccionario de la Real Academia Española* lo define de este modo: “Acción y efecto de **abrazar**” (“estrechar entre los brazos, ceñir con los brazos”)²⁴. En el texto hay dos momentos en que los personajes se abrazan:

- el primero: por sugerencia de Susana Lesgart: “Así se hace entre compañeros”. Es a partir de este instante que Tosco y el Bichito de Luz empiezan a emplear con mayor frecuencia el término “compañeros”,

- el segundo: antes de partir Saturnino de la cárcel. Dice la didascalia: “*Buscando ese abrazo y por un brevísimo instante...*”

Según lo referido, hemos comprobado cómo el lenguaje se entremezcla en las acciones, en los discursos de los personajes, en las didascalias, en los gestos...

Para concluir

I

Hemos titulado nuestro trabajo “Con el dedo en la llaga”. Más allá de lo que significa esta publicación en la Historia del movimiento obrero argentino, nos parece pertinente que esta expresión conlleve diversas connotaciones en:

a.- la obra: El que la aborda -ya como lector ya como espectador- comprende que subyace un mensaje incisivo en pro de la dignidad, de la justicia, del respeto por los derechos inalienables de los seres humanos y del ambiente,

b.- el personaje Agustín Tosco: por medio de su discurso y de su accionar demuestra su compromiso con la sociedad y su disconformidad con quienes ejercen el poder. No dudamos de que su lucha se erige como un hito esencial en favor de los trabajadores y de los presos políticos, totalmente abandonados e injustamente tratados,

c.- Saturnino, el Bichito de luz, (algo así como “alter ego” del cordobés y/o su proyección): lo inquieta el estado de desprotección de sus pares razón por la cual viaja hasta Rawson. Sabe que hay que reunirse para combatir lo instaurado. Ello muchas veces atenta contra las condiciones mínimas de vida,

d.- El autor: Para Finzi

(...) el hacer teatro es buscar abrir heridas, nunca cerrarlas; posponer el recuerdo y hacerlo significativo, no buscar el olvido o el síntoma del olvido (...) [el teatro] no entrega pociones mágicas ni pastillas contra el dolor. Y así y todo, el teatro continúa siendo territorio de mediación, cruce de caminos. A cielo descubierto y sin consuelo²⁵.

¡No podría haberlo expresado en forma más clara! Sus criaturas devienen de su interioridad y de su compromiso siempre presente para que nunca olvidemos, para que continuamente repensemos, para que como lectores y/o espectadores intentemos una sociedad más solidaria y más humana.

II

En páginas precedentes hemos descubierto cómo:

a.- Saturnino y Tosco que dialogan nos introducen en momentos de la Historia Argentina y en los de la ficción,

b.- Saturnino funciona como un interlocutor válido de Tosco. En algunas circunstancias lo desestructura y hace posible una comunicación más fluida y afectiva,

c.- Tosco, lleno de experiencia, aprendió con los otros presos políticos a comunicarse con el lenguaje de los insectos entre las celdas. Con orden y claridad, explica a Saturnino y a nosotros cómo son las asambleas, cómo hay que organizarlas y qué requisitos deben tener. Se solidariza con sus compañeros que se evaden de la cárcel. Él se queda para resistir. En la soledad del escenario rinde homenaje a los caídos después de la fuga,

d.- “el murmullo” de Susana Lesgart -desde la oscuridad- se une de alguna manera a aquellos y los invita al acercamiento,

e.- los sonidos que devienen de las presencias de los guardiacárceles ahogan a los personajes, a los lectores y a los espectadores. Son los instrumentos de los que se vale el poder para cometer atroces atropellos,

f.- las voces de los presos políticos resuenan como único sonido armónico,

g.- el silencio constituye una suspensión que ahoga y, al final del texto, posibilita el discurso final de Tosco,

h.- en las didascalias:

- se entremezclan los universos auditivo y visual. En la mayoría de los casos con sustantivos, adjetivos y verbos de sentido negativo;

- reconocemos -con la presencia del autor, a veces- sensaciones, sentimientos, percepciones, características de los personajes, los cambios de estado de Saturnino, el vínculo creciente entre la Luciérnaga y Agustín;

- descubrimos recursos propios de la poesía;

- el lenguaje poético se escurre en las escenas a través de los parlamentos, de los campos semánticos, de la selección de diminutivos, de símbolos y de vocablos que funcionan como tales.

Lo expuesto convierte a *Tosco (Teatro)* (2013) en un texto singular al que podríamos aplicar las palabras de Jorge Dubatti:

Lirismo de alto espíritu poético y pura autonomía literaria, pero a la vez aliado a la metáfora política y la observación certera de los conflictos reales: estructuras y procedimientos no convencionales que renuevan en el espectador de principio a fin (...) (2013: 5).

BIBLIOGRAFÍA

- AURELL, Jaume (2006). "Hayden White y la naturaleza narrativa de la Historia". Recuperado: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/16172/1/AURELL.pdf>.
- BAYER, Osvaldo (2000). "Un hombre incorruptible". *Página 12* (15/12/2000). Buenos Aires: Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.
- CAPUTO, Jorge L. (2009). "'No hay artificio, hay sueño'. Entrevista a Alejandro Finzi". En Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2011). "Palabra poética y utopía: Notas sobre la dramaturgia de Alejandro Finzi en los primeros años de la post-dictadura". En Dubatti, Jorge (Compilador). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- CHÁVEZ, Fermín- CANTONI, Juan C.- MANSON, Enrique- SULÉ, Jorge. (1993). *Homenaje a José María Rosa. Historia Argentina. Tomo XVI. La Revolución Argentina*. Buenos Aires: Editorial Oriente.
- CHEVALIER, Jean (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DE TORO, Fernando (2008). "El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la post-modernidad". En: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. 4ed. Buenos Aires: Galerna, p. 325-346.
- DICKENS, Charles (2011). "Oliver Twist". En: *Oliver Twist. Canción de Navidad*. Buenos Aires: Longseller. Colección: Longseller esenciales.
- DEL PRADO, Javier (1996). "Apuntes para una poética existencial del viaje literario". *Revista de Filología Francesa*, 9. Serv. Publicaciones Universidad Complutense. Recuperado: revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/.../34073.
- DUBATTI, Jorge (2013). "Alejandro Finzi, desde la Patagonia. Un dramaturgo que es capaz de transformar el teatro en poesía". Buenos Aires: *Tiempo Argentino* (22/06/2013).
- FERRARI, Daniela (2004). "El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi". Ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires, agosto de 2004. GETEA. Recuperado: http://www.biblio.rec.unicen.edu.ar/download/ponencia_alejandro_finzi.pdf
- (2008). "Alejandro Finzi y Sonia De Monte. *Bairoletto*, una inspiración andina". Buenos Aires, *Cuaderno del Picadero*:

Dramaturgia en provincias. Año V, N° 15, marzo 2008. Instituto Nacional del Teatro.

FINZI, Alejandro (1993). “Martín Bresler”. En su: *Camino de cornisa. Martín Bresler (Teatro)*. Neuquén: Educo.

----- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

----- (2004). *Chaneton (Teatro) 1993*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-Municipalidad de Neuquén.

----- (2007). *Voto y madrugada. Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso.

----- (2009). *Tablón de estrellas. Camino de cornisa. Primavera, 1928. La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón, Voto y madrugada*. Buenos Aires: Colihue.

----- (2013). *Obra reunida (Teatro)*. Neuquén: Ediciones con doble zeta/Inteatro editorial.

GAUNA, Natalia (2013). “Teatro del fin del mundo”. *Revista Alrededores*. Recuperado: <http://www.alrededoresweb.com.ar/2011/05/teatro-del-fin-del-mundo.html>.

GOICOCHEA, Adriana L. “Mito y literatura: Reflexiones sobre una tradición en crisis”. Recuperado: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17444/all-0001.pdf.txt?sequence=2>.

GINGINIS, Paula (2013). “Alejandro Finzi, más teatro”. Gral. Roca: Diario *Río Negro*, 21 de abril de 2013.

GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela (2004). “Personajes teatrales de las regiones argentinas e identidad nacional”, en Trozzo, Ester - Tapia, Gloria y otros. *Didáctica del teatro II. Una Didáctica del Teatro para el Nivel Polimodal*. Mendoza: Instituto Nacional del Teatro-Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

HALAC, Gabriela (2003). “Dialogar con Alejandro Finzi en ‘ningún lugar’”. *Revista Picadero*, nro. 08. Buenos Aires: INT.

LICHT, Silvia (2004). *Agustín Tosco y Susana Funes, historia de una pasión militante. Acciones y resistencia del movimiento obrero (1955-1975)*. Buenos Aires: Biblos.

----- (2009). *Agustín Tosco. 1930-1975. Sindicalismo clasista, socialismo y peronismo revolucionario*. Buenos Aires: Biblos.

MOLINARI, Beatriz (2013). “Alejandro Finzi, un baqueano de imágenes poéticas”. Reportaje de Beatriz Molinari. En Finzi, Alejandro. *Obra reunida. Teatro*. Neuquén: Ediciones Con Doble Zeta/Inteatro editorial.

MONTERO, Hugo (Comp.) (2012). *Tosco. Crece desde El pie*. Lomas de Zamora-Buenos Aires: Sudestada. Colección: Los imprescindibles.

PACHECO, Carlos (2004). "Alejandro Finzi/Neuquén. La escritura teatral, territorio de un pentagrama". En VV. AA. (2004). *Dramaturgia. Un camino hacia la representación. Cuadernos de Picadero*, nro. 2. Buenos Aires: INT.

PAVIS, Patrice (2011). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós.

S/A (13/04/2013). "El Teatro del Obispado quedó deslumbrado con la obra *La isla del fin del siglo*". Recuperado: http://www.celcit.org.ar/noticias_7067_el-teatro-del-obispado-queda-deslumbrado-con-la-obra-%E2%80%9Cla-isla-del-fin-del-siglo%E2%80%9D.html.

---- (19/9/2012). "La poesía en el hospicio". Recuperado: <http://www.lmneuquen.com.ar/imprimir.php?id=162640&seccion=noticia>.

ROUILLET, Eduardo (18/12/2011). "Un reconocimiento nacional para Alejandro Finzi. Premios María Guerrero". Recuperado: <http://www.rionegro.com.ar/diario/print/nota-774496-2.aspx>.

SAGASETA, Julia E. (Ed.) (2013). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación/Instituto Universitario del Arte-IUNA.

SLAVINSKI, Janusz (1989). "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en Navarro, Desiderio. *Textos y contextos. Tomo II*. La Habana, p. 265-287. Recuperado: <http://www.criterios.es/pdf/slavinskiespaciolit.pdf>.

NOTAS

¹ Este título es el que lleva la columna de Agustín Tosco en la publicación del Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba, "Electrum".

² Se estrenará de la mano del director Jorge Villegas en Córdoba, el 29 de mayo de 2014, en un nuevo aniversario de El Cordobazo. Ha sido traducida al francés por Denise Delprat. Un director de Bruselas llevará la obra a escena también en 2014. Ya posee una propuesta editorial para su publicación.

³ En <http://www.agustintosco.com.ar/biografia.htm>.

⁴ González de Díaz Araujo, 2004: 129.

⁵ Finzi en otras obras, también, presenta personajes pequeños. Por ejemplo, en *Voto y madrugada*, Magallanes, la pulga andaluza; en *Chaneton*, el escorpión Andrei y en *Mazzocchi*, el grillo Augusto Rodin.

⁶ En *Voto y madrugada*, Magallanes conoce a Andrei.

⁷ Susana Lesgart de Yofré. Nacida en Córdoba el 13 de octubre de 1949. Estuvo casada con Alejandro Yofré Newton. Luego fue pareja de Fernando Vaca Narvaja. Asesinada por miembros de la Marina de Guerra el 22 de agosto de 1972 en la Base Almirante Zar de Trelew. Cf.: <http://www.robertobaschetti.com/biografia/l/83.html>.

⁸ Licht, 2004: 122.

⁹ “¿Qué estoy oyendo yo? (...) ¿Qué tengo? ¿Fiebre? ¿Eso es? ¿Qué me pasa, por favor? ¿Qué historia estoy escuchando, yo?”

¹⁰ Nos parecen relevantes las palabras del autor, citadas por Jorge Luis Caputo: “Tomé conciencia de nuestro país en dictadura con el golpe de Onganía, desde entonces nada cambió. Desde entonces ni desde mucho antes, salvando el gobierno de Arturo Illia. Argentina, país del exterminio y de la expoliación (...). El país de la dictadura perpetua. ¿Cuál es el modo en que se diferencia un régimen político de terror asesino y un régimen político de corrupción endémica que saquea hasta producir la muerte social por asfixia?” (Caputo, 2011: 78)

¹¹ Tosco, Agustín. (4 de junio de 1970). *Córdoba, testimonio del Cordobazo*. Córdoba, Revista mensual de noticias. En <http://www.agustintosco.com.ar/cordobazo4670.htm>.

¹² En una carta a Susana Funes Agustín le dice con respecto a El Cordobazo: “Creo que el hecho se ha de registrar en la lucha del movimiento obrero argentino (...). Con la ventaja que aquí se dio la participación masiva y militante en alto grado del pueblo de Córdoba. Fijate que su proyección ha ido más lejos que la semana de mayo de París, con la ventaja también que todo estuvo bajo la dirección de la clase obrera a la que pertenecemos. (Licht, 2004: 119)

¹³ Precisamente, a través de los discursos de Tosco -en distintos lugares y circunstancias- y cartas a Susana Funes, su compañera en la vida y en el compromiso político y gremial, la **lucha se constituye en su leit-motiv esencial, su obsesión a favor de la defensa de los derechos de los trabajadores y de la sociedad toda.** (El subrayado es nuestro.)

¹⁴ Se refiere a:

Atilio López: nace a la vida sindical en la UTA (Unión Tranviarios Automotor). Llega a ser Vice-gobernador de la provincia de Córdoba con Obregón Cano como gobernador en 1973. Es asesinado en Buenos Aires el 16 de septiembre de 1974, por miembros de la organización ultraderechista TRIPLE A. Esa fecha, aniversario del derrocamiento de Juan Domingo Perón por la mal llamada “Revolución Libertadora”. López, uno de los referentes principales de El Cordobazo junto a Agustín Tosco y Elpidio Torres. CF.: http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=710&Itemid=99999999.

Elpidio Torres: nacido en Córdoba en 1930. Secretario General de SMATA (Gremio de mecánicos). Falleció en 2002. Cf. *La Nación*, 7 de mayo de 2002: <http://www.lanacion.com.ar/394752-fallecio-el-dirigente-sindical-elpidio-torres>

René Salamanca (1940-1976): Secretario general del SMATA Córdoba, fue secuestrado durante la última dictadura militar, el 24 de marzo de 1976. Era miembro del Comité Central del PCR y dirigente de la agrupación clasista 1º de Mayo. En <http://www.youtube.com/watch?v=iwhmOFakhz4> y en <http://www.pcr.org.ar/nota/lucha-popular/ren%C3%A9-salamanca-%C2%A1seguiremos-tu-camino>.

¹⁵ Montero, 2012: 14.

¹⁶ Licht, 2004: 53.

¹⁷ Tosco, Agustín (4 de junio de 1970). *Córdoba, testimonio del Cordobazo*. Córdoba, Revista mensual de noticias. En <http://www.agustintosco.com.ar/cordobazo4670.htm>.

¹⁸ Licht, 2004: 144.

¹⁹ Montero, 2012: 19.

²⁰ “El campo sonoro crea en la sombra, en la oscuridad. Abre brechas de luz y una historia por compartir, (...)”. (Caputo, 2009: 188)

²¹ Pavis, 2011: 420-422.

²² Caputo, 2009: 188.

²³ Graciela Díaz de Araujo, 2004: 131.

²⁴ Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.

²⁵ Caputo, 2009: 184.

ARTICULACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA El caso del grupo de teatro El Katango

Miriam Álvarez

Introducción

Esta ponencia se enmarca en una investigación que busca analizar la dimensión política de las prácticas escénicas mapuche en la Argentina. En el presente trabajo nos proponemos analizar el caso del grupo de teatro mapuche El Katango de la ciudad de Bariloche, provincia de Río Negro. Este grupo persigue un fin político relacionado con la autoafirmación de la identidad mapuche a través del teatro. Nos interesa reflexionar sobre este caso porque permite abordar el cruce entre poética y política en el marco del activismo mapuche. Entendemos por prácticas escénicas mapuche, aquellas que toman el tema mapuche para sus puestas y que además los participantes se identifican con “lo mapuche” y hacen uso del teatro para hablar sobre identidad mapuche.

El Katango viene trabajando desde el año 2001 y ha buscado generar una estética particular mapuche así como también una forma particular de hacer política con su teatro. En esta oportunidad analizaremos la obra *Tayñ Kuify Kupan*, “Nuestra vieja antigua ascendencia”, que es la segunda de una tríada de este grupo teatral¹. En esta obra se aborda la concepción mapuche sobre la muerte.

Para su análisis tomaremos los ejes dramatológicos de dicha puesta, es decir, la organización textual, el tiempo-espacio y los personajes². A su vez, abordaremos la categoría política desde los aportes del filósofo Gilles Deleuze y desde las reflexiones del también filósofo Walter Benjamin, sobre el arte y la política.

Abordaje teórico

En este trabajo la relación entre teatro y política es substancial y, en este sentido, seguimos a G. Deleuze cuando cuestiona la actividad teatral hegemónica y propone la idea de un “teatro menor” (1979). En “Un manifiesto menos” explica que en las relaciones sociales todo gira alrededor del hecho mayoritario, es decir, que de antemano se instaura un patrón con el cual identificarse, y que ese patrón necesita de la

representación para reinar, el patrón es la representación de lo mayoritario. La representación hace perder la singularidad (Chevallier, 2011: 10). En tanto que la “minoría” -explica G. Deleuze- tiene dos sentidos, designa en primer lugar un estado de hecho, es decir un grupo que está excluido de la mayoría o incluido pero como una fracción subordinada a un patrón. (2003: 101)

(...) las mujeres y los niños, los negros y los indios, etc., serán minoritarios con relación al patrón constituido por el Hombre blanco cristiano común-macho-adulto-habitante de las ciudades americanas o europeas de hoy (Ulises). (2003: 98)

Por otro lado, hay un segundo sentido, “minoría” ya no designa un estado de hecho, sino un devenir en el cual uno se compromete, esto en la medida en que cada uno construye la variación en torno a la unidad de medida despótica, y escapa al sentido de poder.

Entonces, la propuesta de G. Deleuze está en el adjetivo “minoritario”. Es minoritario lo que no participa de un patrón, de la representación, del consenso, de un modelo de lo que debe ser. Es minoritario lo que abandonó la estabilidad, lo que no ejerce poder sobre otros. Minoritario puede llegar a ser lo que tiene devenires, entendidos como movimientos en exceso y con nuevas consistencias. La propuesta es encontrar una función anti-representativa, sería crear una figura de la conciencia minoritaria como potencialidad de cada uno. Si logramos convertir en presente y actual una potencialidad, estamos frente a algo mucho más interesante y complejo que representar un conflicto.

Desde esta perspectiva analítica, en la obra que estudiamos, la función de crear conciencia minoritaria estaría marcada por la búsqueda de reflexión sobre la identidad mapuche en el presente. Esta búsqueda se basa en el procedimiento de actualizar el pasado y el presente durante el transcurso de la obra, estableciendo vínculos entre los dos tiempos, corriéndose así del lugar de representación de un conflicto.

Teniendo en cuenta los diversos lineamientos teóricos que abordan la relación entre arte y política, tomamos los aportes de W. Benjamin cuando plantea que el arte tiene un valor combativo. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), analiza la posibilidad de repensar el campo de conocimiento artístico para la acción revolucionaria. Nos interesa especialmente la propuesta de abordar la obra de arte como tendencia política. Para explicar esta propuesta, el autor

recupera el trabajo de Bertolt Brecht, en su texto “El autor como productor” (1934):

(...) ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional. Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales la exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista. (Benjamin, 1989: 6)

Otro concepto relevante de W. Benjamin es la noción de “consejo”. Según el autor, “el consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida” (1991: 4). Para W. Benjamin, el “consejo” representa una propuesta referida a la continuación de una historia en curso y no involucra solo al que narra o al que recibe la historia sino que involucra a ambos en la comunión del conocimiento, sobre el elemento de la narración y su capacidad de transmitir consejos.

Según Ana Ramos (2010) el “consejo”, denominado *gylam* entre los mapuche³, tiene potencial político al ser transmitido de generación en generación y, de este modo, da continuidad a la historia. Podríamos pensar que en la obra *Tayiñ Kuify Kvpan*, “Nuestra vieja antigua ascendencia”, El Katango trabaja con la noción de “consejo” al fusionar el pasado y el presente en imágenes escénicas. (Benjamin, 1991: 9)

Tayiñ Kuify Kvpan **Nuestra vieja antigua ascendencia**

*“Mi abuelo se llama Mañkew,
su lugar de origen es Pichi Leufu,
le gusta trabajar el cuero de animal,
él ya es tierra”.*

(Fragmento de la obra *Tayiñ Kuify Kvpan*)

El grupo de teatro mapuche El Katango nace al calor de la discusión acerca de la identidad mapuche “en el presente”, un presente que se localiza, en verdad, a finales del 2001. Durante los años 1999 y 2000 varias organizaciones mapuche⁴ estuvieron trabajando en el contexto del censo que se llevó a cabo en el año 2001. Este censo tuvo la particularidad de incorporar por primera vez la variable indígena que se basó en el autorreconocimiento, tal y como lo establecen los criterios que emanan del marco jurídico internacional que obtuvo rango constitucional en 1994.

Sin embargo, varias organizaciones mapuche entendían que la política del Estado argentino desde la ocupación de los territorios autónomos a fines del siglo XIX, había sido la de la extinción y la asimilación de los pueblos originarios. Como consecuencia, se instaló una fuerte negación de la identidad hacia el interior del Pueblo Mapuche, por lo tanto, el autorreconocimiento sería complejo de lograr (Kropff, 2010: 11). En este sentido, varios grupos comenzaron a trabajar en una Campaña de Autorreconocimiento que estuvo centrada en el arte y la comunicación. El Katango emerge de los proyectos teatrales que participaron de esta campaña de autoafirmación en el año 2001. De allí que la cuestión de la identidad se constituya como uno de sus principales ejes de trabajo. Desde sus inicios, el grupo buscó participar del debate político sobre la identidad mapuche en el presente aportando, desde la escena, imágenes que reflejaran un pasado y un presente común. Es con el lenguaje de las imágenes, y con el discurso explícito, que El Katango ha intentado aportar a la discusión política.

Estructura ficcional y personajes

La obra que tomamos está estructurada en cinco escenas que no presentan una linealidad ni aparecen necesariamente relacionadas entre sí, en ese sentido rompe con la estructura dramática aristotélica: principio, nudo y desenlace. La puesta comienza cuando el público entra a la sala. Allí ya se encuentran dos de los personajes, dos ancianos, que representan a los espíritus del pasado, los muertos que hoy siguen acompañando a los vivos. Esto es, en la concepción sobre la muerte que plantea El Katango, los muertos que cortejan a los vivos.

La anciana teje sentada a un costado mientras el anciano yace muerto en el medio de la escena. Aparecen luego dos jóvenes mujeres que le traen ropa y comida al *alwe* (“espíritu”). Una vez que depositan todo, el anciano se para, toma la ropa que le han dejado y comienza a caminar hasta encontrarse con la abuela.

De este modo, la obra propone una escenificación de la muerte interrelacionada con lo cotidiano: el tejido, la conversación, la comida, etc. Los personajes que representan a los *alwe* irán apareciendo en distintos momentos a lo largo de la puesta y serán los que conecten el presente con el pasado, a los vivos con los muertos, y los que brindarán ayuda a los que permanecen vivos:

ANCIANO: *Marimaripapay*, ¿cómo anda?

ANCIANA: Más o menos no más.

ANCIANO: ¿Por qué abuela? Cuente.

ANCIANA: Porque tuve un sueño malo, ¿sabe? Algo malo va a pasar. Soñé con mucha agua y mucha nieve, que la gente corría. Algo malo va a pasar.

ANCIANO: No se preocupe abuela. Vamos a mandarles nuestra fuerza, nuestro *newen*, para que ellos estén bien.

ANCIANA: Sí, pero debemos hacerlo pronto. Algo malo va a pasar. Quisiera darles *newen*, fuerza para que puedan estar bien. Porque eso es lo que debemos hacer.

Las acciones que realizan las dos jóvenes son fragmentos metafóricos que representan el presente del pueblo mapuche. Los fragmentos están marcados por diferentes acciones cotidianas -podríamos decir- o acciones que no tienen un vínculo con lo ceremonial, como el juego mapuche del *palig*, la cocina, el baño, etc. Asimismo, muestran los conflictos territoriales que se dan en las áreas rurales al realizar acciones en penumbras mientras en una pantalla se proyectan diapositivas con imágenes de desalojos y campos alambrados:

JÓVENES: Mañana temprano me voy, me voy de este lugar,
Me voy a otro, donde no sufra tanto.

El planteo hasta aquí nos permite identificar contenidos vinculados a la espiritualidad, la historia, la disputa política y la vida social de los mapuche. La obra nos remite al pasado del Pueblo Mapuche pero, a su vez, nos instala en el presente. Se trabaja con recuerdos-imágenes, momentos del pasado vinculados a ceremonias antiguas como el ritual de los muertos, que aparecen vinculados a prácticas de la cotidianidad del presente. Por otro lado, la obra nos remite a los conflictos territoriales pasados así como a los actuales, que se hacen presentes a través de las imágenes proyectadas. En palabras de W. Benjamin, se escenifica una “cita secreta” entre las generaciones anteriores y la nuestra (2010: 2). El autor nos explica que, para que el pasado se impregne en imagen, debe remitirnos a nuestro presente. En el caso de esta obra teatral hay un fuerte trabajo con las imágenes remitiendo al pasado y estableciendo vinculación con el presente.

Cuando W. Benjamin nos explica que en la politización del arte es necesario interrogarse respecto a la relación con las condiciones de

producción del arte en ese momento dado, nos está afirmando que necesitamos reflexionar acerca del contexto en el que se desarrolla la obra de arte. En este sentido, el autor teatral, según lo que explica W. Benjamin, sería un productor que busca instalar una lucha con su producción, no solo informar o relatar algún pasaje del pasado. Para lograr esto es necesario que se emplee una técnica que posea capacidad de impacto (1975: 2). El Katango ha buscado que el espectador se vea reflejado en las situaciones representadas en el escenario, que la escena sea como espejo de una realidad que no siempre es grato de relatar. En principio, el grupo con sus obras busca conmover, busca que el público se identifique con lo que sucede en escena, para luego poder reflexionar y generar una autoafirmación de la identidad. Podemos pensar a partir de lo expuesto por W. Benjamin, que El Katango ha venido teniendo en cuenta su contexto para realizar sus propuestas escénicas. Entonces, El Katango estaría así ocupando el lugar del productor que busca instalar una lucha con su producción, en este caso sería una lucha por el autorreconocimiento de la identidad.

***Alwe, anciana, Pueblo*⁵**

En la organización ficcional del relato aparece, como a mitad de la obra y después de lo relatado hasta aquí, una anciana que pareciera estar entre los espíritus y los vivos. No está muy especificado a qué lugar pertenece y eso la hace más interesante. Su particularidad es la de traer al presente un relato tradicional mapuche llamado *Nahuel gvzam* (“Historia del tigre”) que cuenta los trasladados forzosos que sufrió el Pueblo Mapuche:

ANCIANA: Qué íbamos a pensar nosotros que nos iba a pasar esto. Llegaron los malones *wigka* y se llevaron todo. La humareda quedó no más, todos desparramados, unos por allá, otros por acá, qué sé yo (...)

Este personaje es el que propone más quiebres en la obra, al relacionarse con los espíritus que las jóvenes no “ven” y, por otro lado, hacia el final de la obra, al relacionarse con una de las jóvenes. Es la que articula la relación entre los vivos y los muertos. En cuanto a lo narrativo, marca cierta linealidad en su relato, lo que constituye una disrupción en la lógica que tenía la puesta hasta el momento de su aparición. Esta anciana

es la que nos brinda información de manera más cercana a la poética del realismo, podríamos decir. Aunque aparece perdida y cansada, nos cuenta que viene de un lugar concreto, llamado *Calfv Mapu* (“Tierra azul”), ubicado en lo que es hoy el sur de la provincia de Buenos Aires. Ha sucedido la llamada “Conquista del desierto” y anda en búsqueda de su gente, de su familia. En ese momento tiene un encuentro con el *Nawel* (Tigre mitológico) que la ayuda. Como podemos observar, el relato nos aporta datos históricos obtenidos de la historia oficial (Conquista del desierto, sucedida a finales del siglo XIX), así como datos históricos proporcionados por los relatos orales mapuche (el *Nawel gvxam*).

El espacio

La acción se desarrolla en un lugar que representa varios lugares cotidianos donde habitan tanto los vivos como los espíritus. Además, se trabaja el espacio múltiple. Un ejemplo es lo que sucede al comienzo: dos personajes ubicados cada uno en su espacio y a la vista de los espectadores, pero cada uno realizando una acción distinta. Con esta obra, el grupo se propuso indagar en la concepción mapuche sobre el espacio y recurrió a la búsqueda de la representación en escena del *Meli Witran Mapu* (“Las cuatro tierras”) que representa los cuatro puntos cardinales. El espacio escénico se plantea como un círculo con cuatro aperturas por las que entran y salen los actores. El público queda, entonces, ubicado en forma circular. Con esto, el grupo introduce al público en lo que sucede en escena. En la obra se habla de un pueblo herido, fragmentado y perdido que es representado por el público. La creación de conciencia minoritaria a la que se refiere G. Deleuze se presenta, en la obra que estudiamos, a través de la inclusión de los espectadores como parte de un tejido social mapuche que debe ser reconstruido con el aporte de todos. Podríamos decir que, a través de la organización del espacio, El Katango busca que el público reconozca en ese espacio la vinculación con el espacio ceremonial mapuche. De esta manera, en términos de G. Deleuze, El Katango podría estar generando una potencia en su auditorio para provocar la emergencia de una conciencia minoritaria y construir así una potencia en devenir. En este sentido, la propuesta teatral aquí analizada cuestiona el patrón mayoritario y propone una nueva conciencia minoritaria representada por los mapuche.

Algunas conclusiones

La apuesta política del grupo de teatro mapuche El Katango está centrada en la reconstitución del tejido social fragmentado por la violencia histórica. En esa apuesta indaga en la posibilidad de una poética propia. Sería lo que W. Benjamin llama un arte desprovisto de su autonomía, un arte diseñado exclusivamente con fines políticos. El objetivo de este grupo estaría -según entendemos hasta aquí- en que la política migre al arte y no al revés.

A partir de la puesta escénica analizada podemos inferir, por un lado, que este tipo de teatro puede ser leído como una especie de respuesta a los interrogantes históricos y políticos sobre el pueblo mapuche. Por otro lado, que existe un cierto cruce entre poética y política al intentar reflejar a través del teatro el complejo debate sobre la identidad del pueblo mapuche. En ese cruce, los aportes de G. Deleuze y de W. Benjamin nos permiten reflexionar acerca de lo político en tanto que, por un lado, El Katango intenta correrse del lugar de patrón-poder del que habla G. Deleuze y generar una creación de conciencia minoritaria, al intentar reflejar a través de la escena teatral el tejido social mapuche fragmentado. Asimismo, este teatro puede ser entendido desde la noción de consejo planteada por W. Benjamin, al buscar transmitir una continuación de la historia social mapuche.

Sin embargo esto mismo nos abre nuevos ejes de análisis para profundizar, como por ejemplo, si es posible hablar de una poética teatral mapuche, con sus procedimientos artísticos particulares donde la historia y la estética mapuche se cruzan. Este interrogante nos lleva a buscar en el futuro otros grupos teatrales mapuche que realizan un trabajo similar a El Katango, no solo en la Patagonia Argentina sino también en *Gulu Mapu* (actualmente el territorio de Chile) ya que el Pueblo Mapuche se entiende un mismo Pueblo a ambos lados de la Cordillera de los Andes.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Miriam - CAÑUQUEO, Lorena - KROPFF, Laura (2005). "Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche". *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, nro. 137. La Habana: Casa de las Américas, p. 64-70.
- BENJAMIN, Walter (1975). *El autor como productor*. México: Itaca.
- (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

- (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.
- CHEVALLIER, Jean F. (2011). “Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)”, en Encuentro de Investigación en Artes Escénicas. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 5, enero-diciembre, p. 7-19.
- DELEUZE, Gilles (2003). “Un manifiesto menos”, en Bene, Carmelo y Gilles Deleuze. *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- “El teatro y su política”, en *idem*.
- GARCÍA BARRIENTOS, José L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- KROPFF, Laura (2010). “Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche”, en *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Artes escénicas.
- RAMOS, Ana - KROPFF, Laura - PÉREZ, Pilar - TOZZINI, Alma (2011). “Transmisión poética del pasado. Prácticas y efectos en las políticas de la memoria mapuche”, en *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. III Seminario Internacional. Políticas de la memoria*. Buenos Aires. Versión digital.
- TOSSI, Mauricio (2012). “Escena y exilio: un aproximación a la dramaturgia patagónica de la postdictadura”. *La Quila. Cuaderno de historia del teatro*, nro. 2. Ed. Universidad Nacional de Río Negro.

NOTAS

¹ La primera obra de El Katango, *Kay Kay egu Xeg Xeg*, fue estrenada en febrero del 2002 en Bariloche con actores de la comunidad mapuche Curruhuinca de San Martín de los Andes, Neuquén. La tercera puesta *Pewma-sueños*, fue estrenada en junio del 2007 en Buenos Aires en el marco de “Corpolíticas/*Bodypolitics* en las Américas. Formaciones de raza, clase y género”, 6° Encuentro del Instituto de Performance y Política. Actuaron Carolina Sorín, Lorena Cañuqueo y Miriam Álvarez.

² La metodología de análisis recupera algunos lineamientos propuestos por José Luis García Barrientos en su “Dramatología”. Véase García Barrientos, 2003.

³ *Mapuche* (“Gente de la tierra”) es una palabra en *mapunzugun* (“idioma mapuche”) y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

⁴ Entre otras participaron la Organización Mapuche *Newentuayñ* y *Pu Weche Fiske Menuko* (“Jóvenes Mapuche de Fiske Menuco”).

⁵ Pueblo Mapuche con mayúscula siguiendo los lineamientos políticos de las organizaciones mapuche.

RECONSTRUCCIÓN COMUNITARIA DE LA HISTORIA TEATRAL EN ANDACOLLO

Marisa Reyes

“En un mundo en el que la voz de muchos es enmudecida y la de otros desconocida, ocultada o negada y en el que muy pocos tienen el poder de decir, otras voces se hacen perceptibles, otras voces se arrancan al secreto recuperándose, por medio de la voz hecha texto, múltiples y esforzadas existencias cubiertas por la loza del orden, encerradas en los muros del olvido”.

(Vasilachis de Gialdino, 2004: 17)

“Porque la sangre de mis antepasados está en mí para siempre. Y el amor por esta tierra y su gente, transmitido por mi madre, late en mí”.

(Reyes, 2013)

Este texto empodera voces de vecinos, presencionaliza el pasado con datos, anécdotas, puestas en escena, actores, directores, autores, obras, desde fines de la década del '60 a la actualidad.

La voz enmudecida recupera el poder de decir, la oralidad se hace perceptible con la intención de ser texto. Voces que solo hacen eco en el escenario de la Cordillera del Viento, en el noroeste de nuestra provincia de Neuquén, limitando con Chile y Mendoza. Más voces, otros parajes, pretenden inscribirse en la cartografía de la historia del teatro neuquino.

El primer acercamiento delineó una grieta, luz ante el olvido, produciendo una polifonía entre crianceros, curas, maestros... vecinos. El año anterior, en las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, compartimos la experiencia de la puesta en escena de *Un viaje a la veranada* y tuvimos información sobre el primer registro teatral, a través del testimonio del maestro Héctor Froilán Robles. (2013: 269-283)

A primera vista, el paisaje de Andacollo¹ parece un gran anfiteatro donde los minutos se dilatan desafiando las agujas del reloj. Tiempo para escuchar testimonios enredados con los de las nevadas, el crecimiento del pueblo, las del Nahueve, la trilla, el tamaño de las cebollas, muchas anécdotas.

A través del testimonio de vida de un grupo de trabajo escénico del interior, (...) se puede reconstruir algo de una historia prácticamente ignorada: la del teatro popular de las provincias argentinas desde principios de siglo hasta hoy. (Seibel, 1985: 51)

“Solo 300 habitantes cuando llegué en 1959 y eso contando la gente de alrededor. Andacollo era muy pobre de todo”, nos cuenta el maestro Robles². Desde allí su primer viaje a Buenos Aires fue a Argentores a buscar libros de teatro. De regreso se preguntó: “¿Por qué no pedí una Directora de Teatro?” Y eso hizo. Escribió una carta y la Profesora Yolanda Barrionuevo, actriz y folclorista, llegó a su pueblo.

“Yo le pagué y Elba [de Vega] me ayudó”- dice el maestro que además hospedó a la directora en su casa todo el tiempo que duró la etapa. Fueron momentos de “mucho compartir” hasta que se estrenó, la obra *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez. Con ella se efectuó el cierre del “Curso de teatro acelerado”, certificado en Andacollo el 27 de marzo de 1968 por el Asesor de Cultura Ernesto F. Leitner y el Intendente de la ciudad de Neuquén, Ángel A. Della Valentina.

Esta presentación escénica se realiza con motivo de la finalización del CURSO DE TEATRO (acelerado) que dictara la Profesora Superior de Declamación y Arte Escénico Señora YOLANDA BARRIONUEVO, conocida actriz y folclorista argentina, artista de LR1 Radio EL MUNDO de Buenos Aires, quien a nuestro pedido ha hecho un paréntesis en su gira que realiza por todo el país y se ha quedado durante un mes aquí en Andacollo para brindarnos su enseñanza y ésta es la muestra de lo que hemos asimilado. (Programa del Sábado 30/03/68 en Escuela N° 28)

A continuación, el programa cuenta con una cita de Lawson: “Los pueblos que no fomentan la cultura, son pueblos sin alma” y el siguiente enunciado:

Apoye esta noble inquietud cultural iniciada por la Asociación de Arte y Cultura “NUESTRO PEHUEN”; necesitamos su ayuda para construir, su palabra sana para alentarnos, su amistad desinteresada para guiarnos.

El tríptico culmina con un agradecimiento.

GRACIAS: Por su presencia, por su aliento.

Tenemos mucho camino para andar; hoy nos ponemos firmes a caminar, colabore con nosotros, anhelamos hacer Teatro, Peñas

Folklóricas, Exposiciones plásticas, Conferencias, Recitales Poéticos y Musicales y muchas cosas que nos entretengan, nos alegren el espíritu y nos eleven el pensamiento en las largas noches de Andacollo.

Si Ud. o su hijo desea construir junto a nosotros en este ideal, venga, tenemos la puerta abierta y el corazón sincero para recibirlo... Tenemos muchas obras para concretar, lo esperamos siempre.
NO LO OLVIDE

A continuación el siguiente texto.

Ser un mar, un río,
una gota,
¿qué importa?
para darse sin medida
y brillar!
... y algún astro
en la noche
temblando aprisionar!!
(Brandán Caraffa)

Cabe señalar que las autoridades enunciadas también certificaron en Neuquén, con fecha 30 del mismo mes y año, el curso de teatro a cargo de la directora enunciada.

El estreno se realizó en la Escuela N° 28³, “se derribó la pared de la dirección y allí se armó el escenario”. En el programa se presenta al grupo conformado como Asociación de Arte y Cultura “Nuestro Pehuén”. El elenco estuvo integrado por Edmundo Albornoz, Elba de Vega, Héctor F. Robles, Graciela F. de Lucero, Luis O. Lucero, Edgardo Pedemonti, Emma Carrizo y Martha Barros; Apuntadora, Delfina Yagod; Transporte, escenografía y luminotécnica, Edgardo Pedemonte; Utilería, Héctor Robles y E. Albornoz; Efectos sonoros, sonomontaje y maquillaje, el elenco. Como Ayudante de dirección, Héctor Froilán Robles.

La directora autobiografió el programa y escribió:

A “Nuestro Pehuén” foco de luz en el lejano Andacollo, antorcha de esperanza para mirar (...) en una inquietud que se hace mirando el más allá. Les dejo mi augurio, mi fe y mi afecto, ¡Mi aliento! Tened presente, que las piedras en los caminos rectos, no estorban, sino que por el contrario nos dan más énfasis para seguir adelante.

No se detengan entonces, no queden por pequeñeces, arremetan heroicamente que de alguna forma están sembrando. Ya tendrán flores... Hasta siempre. (Yolanda Barrionuevo. Andacollo 30/03/68)

Después, se puso en escena en Chos Malal en el marco de las Bodas de Oro del sacerdocio del Padre Marcelo Gardín⁴. Se recuerda que el auditorio estaba colmado de espectadores: “los vi a todos con corbata, me pregunté qué hago yo acá”. (H. Robles)

Fines de los '60, época de migraciones.

Era una lástima cuando uno veía arriba de los camiones a la gente que se iba con sus cositas y abandonaba todo. A lo mejor falta el tema de la preparación nuestra, antes había que migrar para ir a capacitarse. Eso hacía que los chicos no regresen, que nos quedáramos acá los más rezagados, los que no nos podíamos ir. (Juan Fuentes⁵)

En esa década se estrena “Se necesitan zapatos” publicado en el libro de *Teatro para niños* de Enrique Pongetti y Joracy Camargo. Recuerdan que el maestro Edgardo Pedemonti les enseñaba con ese libro. El texto funcionaba como un “manual” de la metodología a seguir para la preparación del espectáculo y contaba con varias obras más, Juan Fuentes aún lo conserva⁶.

Las motivaciones de las docentes Alba y Elba de Vega⁷ lograban la participación de los niños, organizaban y también actuaban en pequeñas obritas. Además, en la escuela se dramatizaba la vida de los próceres para las fiestas patrias.

En la década del '70, un grupo juvenil de Andacollo puso en escena *La gringa* de Florencio Sánchez.

En enero se realiza la Fiesta en honor al Santo San Sebastián en la localidad de Las Ovejas⁸. Se trata de un festejo multitudinario donde llegan peregrinos de distintos lugares de la provincia de Neuquén y de otras provincias, también de Chile. Los habitantes de toda la zona norte, incluida Andacollo, organizan y participan activamente durante la fiesta. En ese marco se realizaba lo que Isidro Belver⁹ considera la “única obra colectiva popular, comunitaria, *El malón de San Sebastián*, “sencilla, sin guión, inventada por el padre Marcelo Gardín” y continuada por él.

Llegaban a la fiesta y se armaba la procesión de la Capilla al Calvario. La gente, hombres y mujeres mayores y algunos jóvenes con la cruz, iban a caballo y a pie. En el Calvario colocaban una bandera

papal y la cruz de la procesión al lado de la Capilla. Ahí se quedaban dos jinetes, rezaban y seguía la procesión con la bandera argentina y la papal hasta la capilla de Las Ovejas. El dicho [libreto] que había inventado el padre Gardín era como una arenga, ir a recuperar la bandera y la cruz. La gente estaba ahí esperando a caballo y el cura le daba la orden: “¡Cristianos, a la cruz! ¡Caballeros, a la bandera!”. El misionero bajaba la bandera y salían a caballo al galope. La polvareda era impresionante, perros, caballos. Era una locura. Era la dramatización de los cristianos defendiendo su bandera, la bandera del papa amarilla y blanca, y la cruz. Era reconquistar o conquistar, salvar la bandera. Después llegaba una polvareda a la capilla y un griterío bárbaro.

Una obra colectiva. La hicimos del '75 al '77. Estaba el arroyo y había que subir la ruta y eso se fue poblando. Después, con la ruta nueva, se cortó el camino de la gente a caballo y ya no se pudo hacer más porque era muy peligroso. En el cerro, ahora está la nueva capilla. (Isidro Belver)

Además, al lugar de las veranadas, Isidro cuenta que se llevaba a Ailínco la presentación de distintas historias.

(...) de enojados con la "vieja" que le pegaba al marido... o el sueño de la lechera, y del plantador de cerezas para el mundo... o el gaucho matrero que se salvó del infierno por haber dado vida a un montecito benefactor mientras escapaba de la policía... o los sueños forestales en los cerros desiertos, las esperanzas de veranadores con sueños de cambios, los mineros cada vez más cerca de la miseria cuanto más oro conseguían...

La comunidad recuerda a Violeta Parra¹⁰ como una de las gestoras del grupo de Teatro nacido en Huínganco con gran presencia en la comunidad de Andacollo. Se trata de una maestra especial que con fecha 20 de octubre de 1976 se le encomienda la tarea de organizar el Centro de Ex alumnos de la Escuela N° 76 de Huínganco.

Hacíamos teatro y folclore. Organizábamos eventos a beneficio de la escuela donde presentábamos alguna obrita de teatro, cuentos representados, cómicos, cortitos; como si yo te contara un cuento pero dramatizado. Nos juntábamos fuera del horario de clases, después de las seis de la tarde, dos o tres veces por semana, salteadito porque era un flor de laburo. Era un grupo humano hermoso, como treinta trabajando. Estaban los que bailaban folclore,

los que hacían teatro, los que ayudaban, los que atendían el *buffet*, todo era movimiento.

En tiempo de verano ensayábamos en el patio de la escuela y hacíamos las presentaciones en la misma escuela, siempre a beneficio y para comprar lo que necesitáramos. Después seguía el baile, se vendía tipo peña, se hacían buenas fiestas. (Violeta Parra)

Pusieron en escena *Cédulas de San Juan* de Florencio Sánchez que fue una de las obras más extensas. También *El tema* con tres personajes masculinos contruidos por Valentín Barrera, Horacio Moya y Ceferino Márquez. Los organizadores eran los docentes Ramón Pacheco, Horacio Díaz, Juan Carlos Florindo y Marta Heredia. Ellos se reunían y decidían el reparto de personajes.

Quando ensayábamos, uno de nosotros controlaba que lo estudiaran, decíamos cómo tenían que hacer, algo así como director. Dirigíamos al grupo. Lo que sabíamos era lo que aprendíamos con ellos. Nadie había hecho ninguna preparación en teatro, ni nada por el estilo. Nos movía el interés de hacer algo y de crecer juntos. Siempre íbamos agregando condimentos nuevos. Uno va aprendiendo de acuerdo al lugar. A la gente le gusta de alma, nada más. Los chicos ideaban las luces en tarros de leche Nido, comprábamos papel celofán de distintos colores y ellos les ponían. Teníamos una tarima de madera y compramos telones estampados.

Conocimiento, como ahora que los chicos van y estudian teatro y después pueden trabajar, no. En esos años era todo iniciativa y lo que uno ponía para hacer algo.

Una vez inventé una obra sobre la cosecha de trigo, la trilla. La organicé con un chico de séptimo grado.

Isidro nos alcanzaba obras de teatro y también con él hacíamos un programa para Radio Minas que era de la Asociación de Fomento Rural de Huinganco. Nos juntábamos a ensayar y a grabar, hacíamos Radioteatro. Grabábamos ladridos de perros y otras cosas según lo que íbamos a tratar. Quince minutos duraba el programa “El Puente”. Elegíamos vivencias del lugar, de la trilla, la cueca, historias de campo, de cuando molían ñaco, los arreos, las fiestas de los santos porque antes se celebraban mucho los santos, ahora muy poco. (Violeta Parra)

Elena Soto protagonizó la obra *La madre*, creada por el grupo: “A Elena todo el mundo la recuerda por la representación que hizo, en base a

una idea”. Se puso en escena en Huinganco y en Andacollo, más de una vez.

Se trataba de una madre que tenía un hijo enfermo, vino la muerte y se lo llevó. El chico vestía de negro. Teníamos un foco blanco, entonces resaltaban todos los huesos de cartulina blanca que le habíamos hecho. Ella buscaba al hijo por el bosque, por todos lados. A todo el mundo le preguntaba si habían visto a la muerte que le había robado al hijo. Se encontró con un lago a quien le pidió que encontrara a la muerte para que le devuelva su hijo. El lago le pidió sus ojos y ella los tiró al agua. Tenía dos bolitas de cristal, bolones, se los sacaba y los tiraba, salpicaban cuando caía. Teníamos un recipiente de agua todo rústico. Todo un drama, lloraba la gente. El hijo aparece porque la muerte se compadece y ella muere ya que va dando todo para recuperar la vida del niño. (Violeta Parra)

A partir de un cuento “se inventa” una obra.

Se trataba de un borracho que se encontraba con un amigo y lo invitaba a la casa. (...) En la casa le presentaba la cocina, el comedor, corría una cortina y estaba la mujer acostada con otro, tapados pero con los pies descubiertos. Entonces le decía: “Esos son los pies de mi mujer y estos que están acá son míos”. La gente se reía, los chicos se tentaban, les gustaba eso. Había muchos chicos que tenían facilidad para hacer de borrachos. (Isidro Belver)

Belver nos relata otra historia, *La botella*.

Una niña llenaba botellas con monedas, el padre se la rompía y le sacaba los ahorros. La niña quería evitar que su padre tomara por eso colmaba las botellas con monedas. Después todo terminaba bien.

Violeta Parra expresa que era común que hubiese un personaje “borracho” y que a los chicos les salía muy bien. Además, nos cuenta que una vez un joven alcohólico llegó al grupo y luego de un tiempo fue una satisfacción para todos que el joven dejara la adicción a partir de su integración al grupo.

La galería de la escuela 76 de Huinganco continúa transformándose en sala teatral. En Las Ovejas y en Andacollo (CPEM N° 11) se presentaban de noche. En Los Miches, Guañacos, Ailinco, Butalón, por la tarde. Los mismos actores hacían afiches y salían a pegar en los negocios. De Andacollo iba mucha gente a Huinganco¹¹, aunque no había colectivos: “Venían a pie o arriba de los camiones”.

Nos movíamos en un camión con caja volcadora, la de Obras Públicas del municipio. Les pagábamos el combustible y el viático al chofer, dividíamos entre todos los gastos. Era un riesgo, todos en esa caja junto a las cosas que necesitábamos.

Cuando fuimos a Ailincó, subimos esa subida que hay allá, caminando, asustados. Algunos chicos lloraban. Una prima mía con otra chica de Huinganco lloraban de susto, les daba miedo la subida para el Domuyo. En la de Huaraco. Tenés para acá precipicio y para allá precipicio. Fuimos a hacer una obra para la fiesta de Lourdes que es la fiesta de todos los crianceros, allá arriba. En esos años en que Isidro era cura, estaba toda la comunidad de los arrieros de la zona reunidos en la capillita. Era costumbre que hicieran buenos asados. Nosotros lo disfrutábamos porque compartíamos con la gente. Era prácticamente un peladero, campo, campo todo. En una casita, entrás y ves al fondo la imagen de la virgen de Lourdes. (Violeta Parra, 18/08/2012)

En el '78, los maestros propusieron la obra *Hay que operar de urgencia*.

Se hizo en una carroza, en un acto aniversario del pueblo, un 26 de octubre. Nosotros íbamos a la primaria, me acuerdo que se tiraban achuras reales al público. Participaron Federico Muñoz, Marcial Méndez, Antonio Sasso, Edith Méndez y alumnos que iban a la escuela primaria. (Juan Fuentes, 17/08/2012)

Cuando hay desfile de carrozas se hacen cuadros. En *El casamiento en el campo*, se pararon frente al público sin texto. Inventan según lo que viven.

Hicimos otra con el Dr. Benjamín Stochetti. Él era el Quijote, con coraza de cuero; yo, Sancho Panza, venía en un burro. Se mataban de risa. (Isidro Belver)

Además, *Noche de difuntos*¹² de Mila Oya y *La estancia de los Rosales* de Isidro Belver se pusieron en escena en esa década.

[Las funciones] se repetían por las escuelas con el cambio de nombres y situaciones para que tuviera impacto bien local (...). O representaciones al aire libre con malones cuerpo a cuerpo, incendios de fortines y caballos al galope.

Con Lidia Martínez se puso en la radio *La estancia Las Margaritas*. Una historia conocida por todos, improvisada pero en el fondo se quería mostrar la historia de la gente de Guañacos que vivía allí hacía

muchos años. En el '65 un estanciero los echó del lugar. De Nevares [Obispo Jaime de Nevares] empezó la pelear por ese tema. (Isidro Belver)

En esa época la luz fue llegando paulatinamente. Entre el '70 y el '78, un motorcito daba luz a Andacollo y otro a Huinganco. Lo apagaban a las doce. Después se recupera la Usina de El Manzano para que la luz permanente llegue desde allí -nos informa I. Belver.

Por esos años, él también expresa que se puso en escena *La estancia de los Rosales* (de su autoría), bajo la dirección de Hugo Agüero.

En 1979, Rodrigo Zalazar se instala en Andacollo y forma un grupo integrado por ochenta y dos personas:

Desde los tres años hasta gente mayor. Estaban Olga Bossio con sus tres hijas nenas; Cristóbal Muñoz, su señora y las nenas; Guido Rodríguez; los hermanos Castillo, Raúl y Ramón.

Antes, había arribado a la zona como protagonista de la obra *El lirio de la Patagonia. Ceferino Namuncurá* bajo la dirección de Jorge Edelman, con la que había efectuado cuarenta y siete funciones. Allí permaneció hasta 1982.

En Andacollo empiezo con Danzas Folklóricas y surge la idea de hacer teatro. Todos sabían que tenía conocimientos. Yo había estado en la zona con *Ceferino*, me gustó y volví. Hicimos tantas obras, *sketch*, obras cortas, sainete criollo. A la gente le gustaba mucho. Ensayábamos en un salón al lado de la municipalidad y las presentábamos en el Salón del CPEM que tenía escenario. En la mayoría de las obras mezclábamos el teatro con la danza, todo de tinte criollo.

En mesa redonda se proponía y decidía. Todos opinaban e íbamos armando con los que cumplían. Se tomaban temas de la localidad con la intención de entretener, para que la gente pase un momento agradable.

Salíamos a Huinganco, Las Ovejas, Barrancas, en el camión de la municipalidad que era un Ford 350. Ahí nos acomodábamos quince o veinte, con la escenografía, todo. Cuando llovía, salíamos con lona. Hacíamos noche, nos quedábamos hasta el otro día y dormíamos en el mismo salón. Andábamos en invierno y en verano. Más se trabajaba cuando los chicos estaban en receso, era una contención para ellos también. (Rodrigo Zalazar, febrero 2013)

Su trabajo era retribuido por la municipalidad que le abonaba una suma fija dos o tres veces por semana. Desde los municipios organizaban a la gente: “Se llenaba, iba de todo, era algo nuevo en lugares que por ahí no conocían, ahora no porque llegó la televisión”.

Rodrigo Zalazar reconoce a Isidro Belver como un gran colaborador y espectador.

Una vez, al fondo donde estaban los bancos estaba sentado Isidro. En el escenario había un ropero chiquito, llega un novio de la chica y cuando aparece el padre lo esconde adentro del ropero. El padre se va de escena, aparece otro novio que también va adentro del ropero y en un momento el ropero sale caminando. Las carcajadas de Isidro retumbaban. Le decíamos el “cura gaucha”. Estaba en las carreras de caballos, en los bailes, hacía remates, actuaba.

A Las Ovejas, a la Fiesta de San Sebastián, llevábamos obras de teatro de entretenimiento, mayormente género criollo. Las hacíamos en el Salón Comunitario. (Rodrigo Zalazar, febrero 2013)

Los relatos orales recuperan una y otra vez, la presencia de I. Belver, autor de una serie de obras que él reconoce de “temáticas forestales” entre las que encontramos: *Equinoccio*, *El árbol egoísta* y *Las cerezas*. Esta última se presentó en varias oportunidades en el ambiente escolar, trabajada con los maestros y personal de la escuela. Estuvo en Manzano Amargo, Charra Ruca, Guañacos, Los Miches y otras localidades cercanas, “siempre añadiendo los detalles y nombres particulares y características de cada lugar”.

También es autor de *El montecito de López* presentado en Manzano Amargo con la dirección del maestro Rodolfo Ackerman.

Se trataba de unos bandidos rurales que escapaban de la justicia pero una vez, perdido por ahí, uno murió y se fue al cielo. Ahí no lo dejaban entrar por la historia que traía atrás:

-Mataste a este y a este otro.... Tu lugar es el infierno.

-(*El diablo le dice:*) Vámonos. ¡Qué te decía yo! Vámonos. Vos tenés que venir conmigo.

-(*Pero San Pedro lo para y le dice:*) Acá en el Registro dice que vos una vez cuando estabas escapando de la policía plantaste una estaquita de álamo por ahí.

-¡Ah, sí! ¿Y qué tiene que ver eso?

-Porque ahí, ahora hay un arbolito, los pajaritos van a los árboles del bosque... la gente lo conoce como “el montecito de López”, tiene sombra, hongos, frutos. Eso es una cosa buena, plantar árboles. Así

que venite para el cielo porque vos hiciste una buena obra en tu vida.

(Isidro Belver)

La flor del cardón se presentó en Andacollo y Huinganco aunque tuvieron invitaciones para ir a otros lugares pero “no teníamos ningún tipo de apoyo porque el cura, Ceferino Miazzi, que había trabajado con Angelelli, no lo tenía”. (Juan Fuentes)

Al remitirse a los años de gobierno militar, Juan Fuentes expresa lo siguiente:

En tiempo de represión estuvo complicado también. Buenos Aires, a veces, no está tan lejos. Acá también pasaban cosas. El hecho de haber planteado en ese momento ha marginado mucho. Quedan marcaditos, de ahí nunca te sacan el estigma, te persiguen por largos años. Es muy largo el brazo de los muchachos.

La “cultura del miedo” instalada, surgió como manifestación cultural en 1998 en la Creación Colectiva dirigida por Olga Olguín, *Otla ol ne zul* (Una luz en lo alto). En ella participaron Alejandro Pedrero, Juan Alberto Fuentes, Mirta Parra. La historia transcurría durante el golpe de estado en el '76.

Un señor iba a preguntar sobre un familiar a la comisaría. El comisario negaba que lo hubieran detenido. “Andará por ahí ese vago” -había contestado. En el segundo acto la gente le decía al cura que estaban pasando cosas; el cura se hacía el inocente. Una parte de la iglesia se mostraba silenciosa. En el tercer acto se hablaba de actos de corrupción en la democracia. En el último acto un político caía preso denunciado por corrupción. Los jueces no lo investigaban. Terminaba pidiendo que perdure la democracia para que con el tiempo se pudiera mejorar e investigar. La idea era presentar la segunda parte de esa obra pero no lo hicimos.

Nunca vi la escuela tan llena de gente. Vino gente de Huinganco, de parajes cercanos. Los alumnos se sentían tocados porque parecía que esas cosas pasan lejos, en Buenos Aires, y a veces no está tan lejos. (Juan Fuentes)

Esa obra fue presentada en la Escuela N° 28 y en Neuquén en un Encuentro Provincial de Teatro. Se extrajo parte del libreto por falta de actores.

La nueva propuesta consistió en hacer teatro callejero, a la gorra. Entonces, una tarde fueron a la plaza.

El pueblo iba porque no había otra cosa. Pero perdimos todo eso. Nos dejamos arrastrar por tonteras y perdimos. Lo triste -y me culpo también- es que no supimos transmitir a otras generaciones. Por habernos peleado entre todos, no es con el grupo, con los chicos bien, si tuviese que juntarme con ellos tengo muy buena onda. Creo que nos enfrentamos con quienes manejaban cultura. No se rescata la cultura. Acá las cantoras no tienen una filmoteca, ni se rescata nada de su herencia artística. Las usamos, las traemos al escenario, sentamos ahí a Doña Castillo, la hacemos cantar y la mandamos a su casa. No se hace un historial. Su arte no se rescata nada y sería una forma de transmitir a otras generaciones. Cuando uno trabaja no tiene tanto tiempo, pero hay gente que está dedicada. Eso nos distancia de los gobiernos. El Norte está postergado no sé por qué, no sé si es por los que manejan.

A veces nos enojamos con la gente que maneja cultura. (Juan Fuentes)

Llegado el nuevo milenio, y con motivo de los Cien años de la Primera Autoridad Civil, se armó un fortín en la cancha de fútbol. Allí se “reprodujo el ataque de los indios al fortín” de Guañacos, bajo la dirección de Elena Soto.

Estaba medio oscuro, de noche. Llegaban las antorchas, se sentían tiros y le prendían fuego al fortín. Se escuchaba un griterío y se iba quemando todo eso. Lo veías y realmente se te ponían los pelos de punta. (Isidro Belver)

Sumido en variedad de canales de tvé y otros formatos tecnológicos cuya masividad no se concreta en el lugar, se crea el CIAR, Centro de Iniciación Artística N° 6 (Octubre 2003). En ese espacio institucional, coordinado por Mireya Matus de la Parra, se creó el taller de Expresión Teatral. En su primera etapa estuvo a cargo de Diego Villagra, “payaso, músico, malabarista y otras yerbas”- tal como lo define Vilma Donoso. Después, a cargo de la Maestra de Enseñanza Primaria, Magdalena Rojas. Luego llegó Iván Kovac, con su formación como Intérprete Dramático. Actualmente, está dirigido por Vilma Donoso, Docente de Artes Plásticas. Además se han sumado los talleres de Radioteatro, Teclado, Danzas Folklóricas y Contemporáneas (con la Prof. Carolina Alarcón, egresada del IUNA, Buenos Aires), Iniciación Musical y Guitarra.

Al taller de Expresión Teatral asisten treinta y cinco personas, adultos, adolescentes y niños que van desde los ocho a los cincuenta años.

Proviene de Los Miches, Huinganco y Las Ovejas. Se trata de un grupo con diferentes escolaridades: trabajadores sociales, docentes, empleadas en servicio doméstico, estudiantes. Se efectúan dos encuentros semanales de 18:30 a 21:30 hs.

El elenco actual de CIAR, Grupo de Teatro “Media Torta y un Vals” está formado por docentes entre los que se encuentran Juan José Orso¹³ y Elia Silvana Albornoz¹⁴.

Desde el primer día descubrí que era un cable a tierra, lo disfruto mucho. De a poquito me fui integrando al grupo y engancho con los ensayos.

Mi familia, a pesar de estar lejos, está muy contenta de que pueda realizar una actividad tan sana como el teatro. Mi compañera de vida también está muy contenta. Fue a verme actuar y disfrutó mucho de la obra. (Juan J. Orzo, 30/10/2013)

Si tuviera que decir qué es para mí el teatro no podría describirlo con palabras, realmente amo actuar, me siento libre y feliz. Sueño con ir cada vez más lejos y llegar a formar un grupo de teatro más allá de la institución en la cual está inserto. Lamentablemente estoy próxima a irme de la localidad pero sé que donde se presente una oportunidad estaré nuevamente en un escenario. Dentro de mi familia, hermanos, primos, sobrinos, etc. varios compartimos este sentimiento de la actuación como también otros que de alguna u otra forma están relacionadas con el arte.

Mi profesor de teatro en el Ámbito Histrión [Neuquén capital] se llama Carlos Barro y él fue quien me ha enseñado todo lo que sé. (Elia Albornoz, 30/10/2013)

El elenco estrenó el día 25 de octubre, la obra *Modelos de madre para recortar y armar* de Hugo Saccoccia, en la escuela donde funciona el Taller. Allí se congregó una multitud que superó las posibilidades que ofrece la galería de la escuela. Niños, adolescentes, adultos, ancianos; la familia se sintió convocada y aplaudió el trabajo. Al día siguiente, se puso en escena en Huinganco en el marco de una actividad programada por las docentes de la Escuela Primaria del lugar y en el Cine-Teatro de esa localidad. Una vez más, aun cuando la función se realizó a las 10 hs., la convocatoria fue sorprendente para quienes no habitamos en el norte neuquino.

(...) la tradición oral como importante fuente de conocimiento, y mediante todo ello es posible llegar a una visión global, que nos revela un panorama desconocido. (Seibel, 1985: 14)

Mis intereses personales señalaban otros rumbos pero la presencia de estos protagonistas, cuya disposición a relatar y rememorar fue apareciendo de a poco, hicieron fisura, dotando de intensidad social y cultural a las historias.

Aunque se han interrumpido las palabras, resuenan bajo la cordillera del viento multiplicidad de voces, hierbajos que cambiaron la orientación de mis pasos. Me descentraron llevándome a transitar sus senderos, a compartir sus penas y alegrías, los bomboncitos de ñaco, los mates y su pan casero sobre la mesa.

TESTIMONIO DE RODRIGO ZALAZAR

“Yo creo que algún día se va a conocer un poco más lo que se hace afuera, en el interior”.
(Jorge Edelman)¹⁵

Nací en el límite con Lonquimay (Chile) y me registraron en Cura Cautín. Cuando crecimos tuvimos que hacer documentos argentinos. Los tres primeros hermanos nacimos en la cordillera, aunque éramos cuatro porque uno falleció. Tenemos una hermana adoptiva, bien turca, que también la registraron en Chile, su madre era una campesina de Zapala. Mis padres eran chilenos, crianceros.

Viví en Zapala hasta cumplir la mayoría de edad y me salvé del Servicio Militar. Un día escuché en LU5 a Jorge Edelman que llamaba a las personas que quisieran presentarse para representar *Ceferino Namuncurá*, me inscribí pero después digo: “¡Qué me va a llamar, habiendo tantos en Neuquén!”.

A los días me avisan por Radio que cuando fueran a Zapala me iban a llamar. Yo había hecho teatro incorporado a la danza. Por ejemplo *La historia de Baigorrita*, último de los caciques ranqueles, con un grupo de Zapala que dirigía “Cacho” Laurín y su hermana Iris y lo integraban Mario Castro, Díaz, Leiva y Marta Carranza, maestra. Después, mayormente, hice folklore.

Edelman me probó, pasaron tres días y me avisaron de Neuquén que había sido elegido. Yo trabajaba en ese momento, renuncié y me fui a Neuquén a hacer Radioteatro con Edelman.

Hicimos cuarenta y siete funciones de *Ceferino Namuncurá*. En dos días tuve que estudiar el libreto y salir a escena, sin ensayo, sin nada, crudo. No sé si serían las ganas, el entusiasmo, la fe, el amor hacia el personaje que me habían encomendado, que en dos días había que salir y salí. Me acuerdo que estaba Edelman que era el cura; la señora Lucerito Aguilar; Rosario Burgos, la mamá de Ceferino; Germán Tabaré, Manuel; Mónica Tabaré, la que hacía de Ignacia, la mala. También estaban Elba Ortiz y dos personajes más representados por Jorge Domínguez y Carmencita Ruiz. Esa era la compañía.

La obra transcurría primero en las tolderías con el cacique y la madre de Ceferino. Después, llegaba de visita el cura y otros personajes. Ahí era cuando se lo querían llevar a estudiar. En otra escena el cura convence al cacique. En la última parte, Ceferino está enfermo, queda solo con una luz, muestra un pañuelo ensangrentado porque escupía sangre y muere en brazos del cura. En ese momento toda la gente lloraba. Yo tenía cierta devoción por Ceferino, no muy aferrada.

Tenía veinte años, Mónica Tabaré era la más joven, como dos menos que yo; después Carmencita Ruiz. Los otros, más de cuarenta y Elba Ortiz que tenía 60 o un poco más.

Mi debut fue en el Salón de Bomberos Voluntarios de Cipolletti. Ahí pasó algo insólito porque en la parte que muere Ceferino, Jorge Edelman pensó que me había muerto en serio.

Después, fuimos a Piedra del Águila, hicimos varias localidades del interior desde Barranca, Buta Ranquil, Andacollo, Zapala, Mariano Moreno, Las Lajas, Loncopué. También en la zona de Río Negro, Maquinchao, Villa Regina, Roca, Mainqué, Cervantes, Allen. Actuábamos todos los días de semana, lo que cayera.

Cuando llegábamos a un lugar siempre había gente esperándonos, nos saludaban siempre contentos, nos recibían con los brazos abiertos y nos ayudaban. El cariño, la humildad de la gente de pueblo es impagable. Después comenzábamos a armar el escenario. Me acuerdo de que teníamos un telón de fondo pintado, se ponían cortinas más adelante y quedaba de trasfondo el dibujo. Jorge me decía: “Mingo, andá y pegate una vuelta al pueblo con el parlante”. Todo estaba grabado, yo manejaba nomás:

Jorge Edelman se presenta esta noche a partir de las 20 hs. en el Salón Comunitario con la historia real viviente de Ceferino Namuncurá, el lirio de las pampas.

Cada obra tenía una publicidad distinta.

Después de la función, desarmar, de vuelta a cargar la camioneta, ir a dormir y salir para otro lado.

Se cobraba entrada y adentro se vendían folletos con la imagen de cada uno de los actores.

La experiencia más linda que tuve con Edelman, en lo que se refiere a lo personal, fue cuando actuamos en Mariano Moreno. En la primera fila estaba toda mi familia que vivía en Zapala, salgo miro y veo a toda la familia. Después sufrí una crisis de nervios, de emoción; salí de escena y no me podían contener. Eso fue algo que me quedó grabado.

En Neuquén había una pensión alquilada, Edelman también vivía ahí, en la calle Santa Cruz al 300: Alojamiento o Pensión Luisito. Y teníamos nuestro bono que pagaba Edelman con lo que recaudaba. Ese era mi trabajo. Lo que ganaba me alcanzaba para vivir nada más pero fue una experiencia muy linda. Me ayudó mucho el aprendizaje, ver otras cosas, otras realidades también.

Recorrimos Río Negro y Neuquén y nos tomamos un descanso antes de ir a Viedma y yo me fui a Zapala. Cuando llegó la hora de volver me fui a hacer el bolso y sentí como una cosa fría que me corrió por la espalda, un hielo y un arrepentimiento total de volver. La llamé a mi mamá y le digo que me pasó tal cosa: “Sé que me voy a ir pero no sé si voy a volver”. “Buscá trabajo acá y te quedás”- me contestó. Llamé a Edelman, le conté lo que me había pasado y que no iba. Como a los tres días llegan a la casa a preguntar si sabían algo de mí porque la compañía de Teatro había tenido un accidente llegando a Bahía Blanca y había muertos. En esa oportunidad perdió la vida Germán Tabaré, que era socio de Edelman, era de Bahía Blanca; andaba con la hija, Mónica Tabaré.

Después entré a trabajar a una empresa, llegamos a Barrancas, la empresa se fue y yo me quedé y de ahí me trasladaron a Andacollo y allí empecé (1979) a trabajar en la Municipalidad. Me pagaban y tenía Danzas Folklóricas, llegamos a tener más de ochenta chicos.

A Bajada del Agrio llego en 1988 como Director de Cultura hasta el '91 que ingresé a la Escuela Primaria como Maestro Técnico Agropecuario en la Escuela Primaria N° 128.

BIBLIOGRAFÍA

- PONGETTI, Enrique y Joracy CAMARGO (1946). “Teatro para niños”. Versión castellana de Francisco J. Bolla. Buenos Aires: Kapelusz.
- REYES, Marisa (2013). “Decir el hacer teatral en Andacollo”, en Garrido, M. (Dir.). *Actas de las IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. (En homenaje a H. L. Saccoccia y E. Valeri). Neuquén: Educo, p. 269-283.
- SEIBEL, Beatriz (1985). *El teatro “bárbaro” del interior*. Buenos Aires: Ed. De la Pluma.
- VASILACHIS DE GIALDINO, Irene (2004). “Prólogo”, en Sautu, Ruth (Comp.). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Lumiere.

NOTAS

¹ Andacollo es cabecera del Departamento Minas y tiene una población cercana a los 4.000 habitantes. A unos 15 km. de Andacollo se ubica Huinganco, a 38 km. se encuentra Las Ovejas. Más datos en www.argentour.com, www.andacollo.gov.ar

² Maestro riojano, llegó a Cajón del Manzano y Andacollo en 1959 y estuvo hasta 1972. En 1998 volvió al lugar y desde ese año vuelve periódicamente. Se jubiló como maestro en el año 1990 en Cutral Có.

³ En Testamento del 20/12/1913, Ernesto Guzmán manifiesta entre sus propiedades “una casa que ocupa la Escuela de Andacollo arrendada al Concejo (sic) Nacional de Educación”, se trata de la Escuela N° 28 por la que nunca se recibió pago de alquiler y luego pasó a dominio del Municipio local.

⁴ Italiano que llegó a la zona en 1933, fue el primer sacerdote que se instala en la zona norte del Neuquén. Isidro Belver (primer cura estable instalado en Andacollo), refiriéndose a Gardín nos relata que era un misionero con centro de sus actividades en Chos Malal. Desde allí atendía desde Zapala hasta el norte neuquino.

⁵ Juan Fuentes nació en Andacollo en 1961. Integró, desde niño, varios grupos de teatro local, donde reside. Es empleado de Correo Argentino desde el año 1983.

⁶ El libro de *Teatro para niños* cuenta con las siguientes partes: Cómo se prepara el espectáculo, La Sala y el Escenario, La Escenografía, La Iluminación, El Vestuario, La Caracterización, La Puesta en escena. Incluye las siguientes obras: *El Arca de Noé no parte hoy, El fantasma, El holgazán, El orgulloso, El retrato misterioso, La derrota de Sherlock Holmes, La reina es así, Lección de Historia, Los hijos de la lavandera, Se necesitan zapatos, Transmisión de pensamiento, Una cosa es predicar..., A cual más mono*.

⁷ Estas docentes nacieron en Andacollo, estudiaron en la Provincia de Buenos Aires, volvieron al lugar recibidas. Actualmente, Alba vive en Cutral Có y Elba en Neuquén.

⁸ La distancia entre Las Ovejas y Andacollo es de 19.54 km. en línea recta y 33 km. en ruta. El tiempo estimado de viaje es de 45 minutos. Fuente ar.distancias.com

⁹ Nació en España, a los tres años “llegué de noche a Cutral Có en 1952, fue nacer de nuevo”- nos dice. Como cura arribó a Las Ovejas con Jaime de Nevares en 1968 y se estableció definitivamente en 1971. Es reconocido por los pobladores por su activa participación social y su ferviente transmisión de las historias de personas, de acontecimientos y de una multiplicidad de saberes relativos a la zona. Entre otras, fue creador de la Primera Radio del Interior Neuquino AM (solo estaban LU5 en Neuquén y Radio Nacional Zapala), cuando el CONFER la quiso cerrar la gente apoyó para que no suceda. Durante dos años fue maestro en Andacollo.

¹⁰ Nació en 1945, (año en que murió Violeta Almendra registrada en un décimo popular), en Invernada Vieja, a 15 km. de Las Ovejas (camino al Domuyo). Cursó la Escuela Primaria N° 76

en Huinganco y los estudios secundarios en el Colegio “Laura Vicuña” en Junín de los Andes donde se recibe de Profesora Especial de Corte y Confección. Actualmente reside en Andacollo.

¹¹ La distancia entre Huinganco y Andacollo es de 7,97 km. en línea recta y 18 km. en ruta. Tiempo estimado de viaje 31 minutos. Página consultada: ar.lasdistancias.com.

¹² Se trataba de tres chicos y tres chicas que cambian una fiesta de disfraces por una partida al cementerio. Allí comparten una noche con las tumbas y con un fantasma que les producirá mucho miedo.

¹³ Es Prof. en Ciencias de la Educación, tiene 31 años, nació en Reconquista, Santa Fe. Trabaja en el CPEM N° 11 desde mayo de 2012. Vive en Andacollo.

¹⁴ Es Licenciada en Servicio Social, tiene 26 años. Nació y se crió en Andacollo. Trabaja en dos municipios de la zona. En 2007 asistió al Taller del Teatro del Histrión de la ciudad de Neuquén, dicho taller hizo que amara el teatro más que a su profesión. No obstante expresa que “es muy difícil vivir solo del teatro”.

¹⁵ Más datos sobre Jorge Edelman (Jorge Berón de Astrada), en “Jorge se convirtió en una ‘leyenda’ del radioteatro. (Diario *La Mañana Neuquén*, 28/01/2007)

LOS SILENCIOS DEL ARTE

Margarita Garrido

*“El arte está ‘contra’ la cultura
(es su auténtico ‘malestar’)”.*
(Grüner, 2005: 400)

“Fotografías de sueños pintadas a mano”. Así define su autor a uno de los cuadros más famosos del siglo XX. La extraña forma de esas “fotografías de sueños” lleva por nombre *La persistencia de la memoria*. (Salvador Dalí, 1931)

Y la persistencia de la memoria nos remite a Platón¹ con su modelo estético-político que excluye a los artistas, en realidad solo a quienes son capaces de crear simulacros². ¿Acaso porque tales artistas ponen en crisis el modelo?

Bien, hoy, el modelo cultural está en crisis. Las “fotografías de sueños” ya no se pintan con la mano sino a partir de programas digitales cuya capacidad *poiética* ponen en discusión no solo la tradicional frontera construida entre Arte y Ciencia, sino que develan su poder para construir lo político, en definitiva, lo humano. ¡Esa es la cuestión!

Y ahora ¿qué haremos? Tal vez sea imperioso jugar. Como *homo ludens* de este joven siglo XXI en nuestro juego involucraremos a un mítico personaje, Mnemosyne. Las reglas del juego nos permitirán elaborar nuestras “fotografías de sueños” de modo que, finalmente, expondremos en el tablero un montaje de escenas que involucren a Mnemosyne en movimiento, es decir, “la memoria del pasado” (la del recuerdo), “la memoria de acción” (la del presente), y “la memoria de espera” (precisamente, la de los sueños)³.

Y mientras nos preparamos para el juego, ya que todo juego implica jugar(se), en el tablero caen los primeros dados de la Esfinge. ¿Cuál es el estatuto del Arte en la Universidad Nacional del Comahue?

Nuestra mirada explora el memorable *logo* de nuestra Universidad diseñado en una imagen circular integrada por esquemas humanos cuyos brazos, en posición de apertura, refuerzan “el sentido de unidad y mancomunidad”⁴. Pero ¿qué es un *logo*? ¿El diseño de una identidad o acaso una promesa? Y como todo símbolo, su presencia remite a una ausencia. ¿Cuál es?

En esta instancia de *crisis*, nuestra cámara registra una escena con extraños personajes: los humoristas *Les Luthiers*, el conjunto *Artística Collegium Musicum* de Buenos Aires, la pianista Lía Cimaglia Espinoza, el violinista Szmysia Bajour, la actriz María Luisa Rebolledo, el compositor musical Carlos Di Fulvio, la folclorista Suma Paz, un solista de la *Camerata Bariloche*, el pianista Raúl Spiuok y el Duo musical Horacio Salgan-Ubaldo De Lío, el boleroista Luis “Muñeco” Ordoñez, la “cantora” Mercedes Sosa, el compositor y pianista Ariel Ramírez⁵. Y como si esto fuera poco, un taller de teatro con un “*Shiku*” rumano, Oscar Fessler, el director teatral formado en Berlín, además, pionero en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Incluso, la integración de dos cineastas locales, Carlos Procopiuk y Lorenzo Kelly, para el registro fílmico de inmemorables experiencias culturales de la región. En el epígrafe de la fotografía se lee: UNCo, 1972-73⁶.

El joven aparato universitario ha iniciado el juego entre Ciencia, Arte y Técnica. El programa de la Dirección General de Extensión se ejecuta desde una compleja estructura en áreas: Dirección Artístico-Cultural, Dirección de Medios Masivos de Comunicación, Dirección de Transferencia Tecnológica y Capacitación Laboral, Dirección de Tecnologías de Comunicación Social y Dirección de Coordinación⁷.

El modelo de universidad norpatagónica, el modelo de país, el modelo del imaginario latinoamericano, el modelo del sistema cultural parece incluir en la cadena nuevos eslabones.

Necesitamos saltar del papel de espectador y consumidor al papel de productor para que el medio desarrolle su cultura. (Diario *Río Negro*, 03/10/74)

Cosas dichas por el Sr. Roberto Espina, responsable del Departamento de Programación y Producción Artístico-Cultural, a poco más de un año de la creación de esta Universidad. Claro, ese productor de la cultura fue integrante cofundador del Teatro escuela Fray Mocho en la década del '50. Formó parte del elenco estable de la provincia de Tucumán en el '60. En el '67, con títeres y pantomimas realizó una gira por el país. Ya en la UNCo estrenó, en el '74, su obra *La vaca blanca*, un espectáculo presentado en el Congreso de Teatro de México, con el Conjunto Teatral-Musical Génesis compuesto por artistas locales con la dirección de Domingo Lo Giúdice⁸. Pero esa “vaca” pronto tuvo que emprender una “larga marcha hacia donde el diablo perdió el poncho”.

Y después de aquellos tiempos de reconocidos jugadores pero también de interventores aguafiestas, muchas Universidades comenzaron a dar protagonismo al Arte mientras que la UNCo reactivó sus energías en la Secretaría de Extensión y con nuevos bríos se jugó en la “acción cultural” antes que en “extensión universitaria”⁹.

De modo que en el montaje de la nueva escena social intervienen nuevos jugadores. Precisamente un discípulo de Oscar Fessler fue designado Coordinador General de la Dirección de Extensión de la UNCo (1984-85). Se trata de un porteño amante del expresionismo alemán que, contratado por el Teatro del Bajo, había llegado a Neuquén para profesionalizar a teatristas independientes. Nos referimos a Víctor Mayol, sin olvidar a un catamarqueño titiritero y mucho más, como “Kique” Sánchez Vera, y nuevamente a Carlos Procopiuk y Lorenzo Kelly. También a Daniel Costanza con el Coro Universitario, a Daniel Vitulich y José Luis Valenzuela con el grupo Río Vivo para las puestas en escena de obras de Alejandro Finzi, un dramaturgo de esta Universidad. Luego, recordamos también la Comedia Universitaria con Omar Marticorena y sus proyectos de adaptación del Aula Magna para la escena teatral. Y hubo también muchos otros que imaginaron un lugar para el arte en el modelo de la UNCo.

En la actualidad, prácticamente el 50% de las Universidades nacionales cuentan con carreras de Arte. Sin embargo, advirtiendo que en la mayoría de los casos las necesidades de su creación se canalizaron a partir de sus respectivas Secretarías de Extensión seleccionamos un caso, el Teatro Universitario de Tandil, gestado precisamente en los talleres de Extensión Cultural a fines de la década del '70. Continuó su desarrollo con la creación de la Escuela Superior de Teatro (1988). En el '98 dispuso de una sala subsidiada por el Instituto Nacional de Teatro. Y desde el 2002 la Universidad de Tandil cuenta con una Facultad de Arte¹⁰.

Otro caso, la experiencia del Taller de Teatro Universitario de San Luis que en el '87 realizó el I Encuentro Nacional de Teatro Universitario y ya ha superado el XX Encuentro Nacional de Teatro Universitario y el VII Festival Internacional de Titiriteros, entre la multiplicidad de actividades de la agenda artístico-cultural que desde el '91 depende del Área de Teatro de la Secretaría de Extensión de esa Universidad¹¹.

También podríamos mencionar el Taller Universitario de Teatro de la Universidad Nacional de San Juan que desde el 2007 ha recibido numerosos premios: "Mejor Escenografía", "Mejor Iluminación", "Mejor Actor", "Mejor Producción", "Distinciones a Elencos Universitarios",

"Incentivo al Estreno Teatral", y numerosos reconocimientos por sus participaciones en encuentros locales, regionales y nacionales. Ese Taller Universitario de Teatro se ha convertido en el Elenco estable de la Universidad Nacional de San Juan¹².

Y regresando a la Patagonia, la reciente Universidad de Río Negro (2007) se ha ocupado de integrar el arte, tanto en sus carreras de grado como de postgrado: Licenciatura en Arte Dramático (Bariloche), Profesorado en Teatro (Bariloche), Licenciatura en Diseño Artístico (El Bolsón), Licenciatura en Artes Visuales (Cipolletti), Especialización en Docencia y Producción Teatral (Bariloche).

Por su parte, la UNCo se ubica entre las diez Universidades nacionales que más producen Ciencia y Tecnología¹³. Reconocemos que toda creación científica es obra de arte y que toda creación artística es articulación de conocimiento. De modo que felicitamos a la UNCo porque seguramente un importante logro se relaciona con el satélite Pehuensat-1. Y la felicitamos también por sus elencos artísticos: el Coro Universitario, la Orquesta Universitaria y la Orquesta Infanto Juvenil de cuerdas de Cutral Có. Sin embargo, respecto de aquel Coro (1980) -hoy con más de treinta años de reconocimiento nacional e internacional- en la página digital de la UNCo se lee:

En 1995, el director y su asistente renunciaron a sus respectivos cargos por no compartir las políticas adoptadas por las autoridades universitarias, que afectaban directamente a la actividad coral¹⁴.

Sin palabras, ahora el foco de nuestra cámara observa a los mismos expertos que han sido contratados para la remodelación del Teatro Colón. Algo de esto nos retrotrae a la construcción del Cine Teatro Municipal de Zapala "Amado Sapag" con un diseño similar a la sala Casacuberta del Teatro San Martín. Inaugurado allá por el '73, con subsidios del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto Nacional del Teatro, un tren había llevado a Zapala, además de las telas y las máquinas de coser, a las costureras del Teatro Colón. Y también nos viene a la memoria que allá por el '54, cuatro bailarines del Teatro Colón acompañaron la puesta en escena de *Pehuen Mapu* de Gregorio Álvarez, durante la inauguración de la tradicional sala teatral de La Cooperadora Conrado Villegas (hoy La Conrado Centro Cultural).

Ahora bien, distanciándonos de la "memoria del pasado" para activar la "memoria de acción", nuestra cámara se complace en el registro

de un teatro en construcción. Su escenario, de 14 m. de largo por 14 m. de ancho con una altura de 1.10 m. sobre el nivel de la platea. Ese escenario dispondrá de un sistema móvil en el piso a fin de dejar al descubierto un lugar para la orquesta. La platea permitirá el agregado de butacas hasta 500 espectadores. Y junto al ámbito teatral de 8 m. de altura, se contará con camarines además de un moderno *hall* que oficiará de restaurante y sala de arte. Y en tan *magno* edificio se está cuidando hasta los mínimos detalles del diseño acústico para lo que se ha pensado adquirir equipos en Estados Unidos o en Francia.

La cultura local recibirá un gran respaldo cuando la construcción del Teatro Universitario de Sosunc culmine (...). La obra social ve en el teatro no solo la oportunidad de generar un espacio más para la cultura, también prevé la posibilidad de contar con una nueva fuente de ingresos. (*La Mañana de Neuquén*, 14/06/2009)

Sucede que en las últimas décadas la reorganización cultural del viejo esquema de producción, difusión y utilización del conocimiento cedió paso a un sistema que se asemeja cada vez más a un contexto de mercado. “Mercantilización de bienes”, entre ellos los educativos y culturales. “Mercantilización de bienes” que luego de luchas históricas se había llegado a convenir que eran “servicios públicos”¹⁵.

Ante la lógica cultural del capitalismo tardío, más bien ante la lógica del capitalismo cultural, no olvidamos que en el '64 el gobierno neuquino creó una Universidad Provincial. Tal Universidad se gestó en la misma década en que el mismo gobierno provincial puso en funcionamiento tres escuelas de formación artística. La más antigua, la Escuela Provincial de Bellas Artes (1960)¹⁶. Le siguieron la Escuela Provincial de Títeres y la Escuela Superior de Música, ambas del '68. Y es oportuno recordar que, entre esas áreas artísticas, precisamente la de Bellas Artes tuvo que resistir cuarenta años sin edificio propio y aún carece de una sala teatral. Evidentemente, los pre-supuestos institucionales del gobierno provincial dejaron en claro la división entre Arte y Ciencia.

En el año 1964, durante el gobierno de Felipe Sapag, la Legislatura Neuquina a través de la Ley N° 414, creó la Universidad del Neuquén. El propósito de la creación de la Universidad de Neuquén, fue dar una orientación a las escuelas especializadas en la rama del petróleo, minería, industrial y agropecuarios¹⁷.

Ante este panorama delator, nuestra cámara -más bien máquina deseante- prefiere enfocar a nuevos jugadores con nuevos sueños que distraen la fatiga del ave Fénix. En la Facultad de Humanidades, en el 2006 el grupo Theatron se sumó al carro de Tespis y soportando las condiciones de producción inscriptas en la lógica de la UNCo, después de sus primeros tropezones entre tizas y bancos se desplazó hacia otras instancias del sistema educativo. Luego, durante 2010 y 2011, en Radio Universidad-Calf y en el marco de un proyecto que la Secretaría de Extensión Universitaria de entonces no aprobó¹⁸, Theatron liberó sus *Voces en escena*. Y liberado el silencio de más de cincuenta obras de un prolífero corpus de la dramaturgia local, ya desde el 2009 se viene construyendo un nuevo espacio social, generado por investigadores-extensionistas, con Jornadas que comenzaron a enhebrar antiguas y nuevas expectativas de la comunidad teatral norpatagónica frente a una escena donde la Universidad Nacional del Comahue es protagonista en la organización de Jornadas de convivio anual, en homenaje a “Kique” Sánchez Vera, a Alicia Fernández Rego, a Hugo Luis Saccoccia y, en el presente año, a Víctor Mayol. Y a esas Jornadas que refuerzan el ejercicio de una cultura oral se suma la publicación de sus Actas, para que los vientos del olvido no borren lo que el arte teatral local es capaz de construir.

Pero ¿acaso no será la nuestra otra fotografía más perdida entre las barbas? Ya en esta instancia del juego, nos está pareciendo que reeditamos un mismo juego. Solo cambian los jugadores encerrados en un mismo *circus* mientras nuevos espectadores acechan un mismo final de la partida.

La historia de nuestra Universidad compartió los logros e infortunios de nuestro país en estas cuatro décadas. (...)

Hoy, junto a mis mejores recuerdos como docente, como investigadora, consejera y rectora, deseo expresar con profundo orgullo que, cuando recorro los caminos de la provincia, encuentro a cada paso médicos, investigadores, abogados, ingenieros, contadores, profesores, ingenieros agrónomos y licenciados en ambiente que desempeñan, con mucha profesionalidad e idoneidad su tarea, exhibiendo con mucho orgullo su título recibido en la Universidad Nacional del Comahue. (Ana Pechén, 2012)¹⁹

Las palabras de la vicegobernadora, ex rectora de la UNCo, delatan una realidad en falta. El *magno* teatro ubicado en el predio universitario nos resulta un síntoma, convirtiendo a la Universidad en espectadora de un especular juego de ausencias frente a excesos de presencias.

Pero entre la utopía y la distopía de sueños que se tejen de noche y que el día se empecina en destejer, aún nos queda imaginar una Facultad de Arte en la UNCo, a pesar de reconocer la distancia entre nuestros sueños y una realidad que, con vergüenza ajena, nos lleva a admitir que en los actuales planes de estudios de la Facultad de Humanidades no existe ni siquiera una asignatura para el teatro...!

BIBLIOGRAFÍA

- CANDAU, Joël (2001). *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Del Sol.
- DELEUZE, Gilles (1989). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- GRÜNER, Eduardo (2005). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- IUORNO, Graciela (2003). “Las políticas y las acciones en el Área de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue (1973-1976)”. Copia mimeografiada de la tesis de maestría dirigida por la Prof. Susana Barco en la UNCo. Versión *on line*.
- SCHER, Edith *et. al.*, (2007). “La Universidad, un espacio para la formación teatral”, (en “Teatro. Universidad”), en *Picadero*, Nro.19. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

NOTAS

¹ “Parece, pues, que, si un hombre capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma y crear todo lo que necesite, llegara a nuestra ciudad (...) nos arrodillaríamos ante un ser sagrado, admirable y agradable, pero, indicándole que no existe entre nosotros tal varón ni está permitido que exista, lo despediríamos con destino a otra ciudad”. (Platón, *Rep.*, 398a.1-7)

² Invirtiendo el platonismo tras el “crepúsculo de los ídolos”, Gilles Deleuze afirma: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción”. (1989: 263)

³ Candau, 2001: 58.

⁴ Remitimos a expresiones de Julio Bariani, diseñador del símbolo de la UNCo, en http://www.uncoma.edu.ar/documentos/identidad_de_la_%20UNC.pdf.

⁵ Iuorno, 2003: 111.

⁶ Era la época de Rudi Miele, Subdirector interino de Extensión Universitaria. “Las actividades universitarias que se desarrollaron con el medio regional, desde fines de septiembre de 1973 adquirieron una dimensión cardinal. (...) Ellos entreveían un tránsito de una universidad ‘colonizada’ transmisora de conocimientos al servicio de la *dependencia* a otra al ‘servicio del pueblo’”. (Iuorno, 2003: 151)

Más datos sobre Rudi Miele en Garrido, M. (Dir.) 2012. *Actas de las III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. UNCo: Educo, p. 65.

⁷ Dirección Artístico-Cultural (Dpto. de Distribución, Dpto. de Producción y Dpto. de Capacitación), Dirección de Medios Masivos de Comunicación (Dpto. de Producción de Ratio y TV, Dpto. de Producciones Gráficas y Dpto. de Producción de Audiovisuales), Dirección de

Transferencia Tecnológica y Capacitación Laboral, Dirección de Tecnologías de Comunicación Social y Dirección de Coordinación.

⁸ Con la actuación de Horacio Sánchez, Alicia Pifarré (desaparecida), Raúl "Rulo" Domínguez, Darío Altomaro, Alicia Villaverde y Luis Arroyo. La musicalización de Eduardo Bejarano y la exposición de dibujos de Mariano Villegas. (luorno, 2003: 135)

⁹ *Idem*, p. 148.

¹⁰ Más datos en teatro <http://historiando.escribirte.com.ar/17026/el-teatro-en-tandil.htm>.

¹¹ Scher, 2007: 3-13.

¹² Más datos en <http://www.revista.unsj.edu.ar/revista60/12-2012-11.php>.

¹³ En Ranking SIR de SClmago, 2010.

¹⁴ Más datos en http://www.uncoma.edu.ar/extension/elencos_artisticos.html.

¹⁵ García Canclini, 1989: 15.

¹⁶ Actualmente, Escuela Superior de Bellas Artes.

¹⁷ Más datos en <http://www.uncoma.edu.ar/>.

¹⁸ Se trata del proyecto de extensión, homónimo al de investigación: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*, aprobado por unanimidad por el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades, y desarrollado durante 2010 y 2011.

¹⁹ Más datos en http://prensa.uncoma.edu.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=2011:la-universidad-nacional-del-comahue-cumplio-40-anos&catid=28:especiales&Itemid=49.